

*Gilberto Pressacco*

## PAOLINO D'AQUILEIA MUSICUS (VEL MUSICIS?) CONNIVENS

Nell'accingermi a delineare l'azione di Paolino d'Aquileia in campo musicale desidero esprimere il mio apprezzamento al professor Mario Mirabella Roberti per la sensibilità dimostrata verso questo aspetto ancora poco noto ma per nulla secondario dell'attività e della produzione paoliniane. Essendo infatti la musicologia entrata solo di recente tra le discipline curricolari delle Università italiane, è ancora raro trovare chi riservi la dovuta attenzione a questo pur essenziale aspetto della civiltà medievale: e ciò con evidente svantaggio, oltre che della cultura musicologica — obbligata talvolta da questa disattenzione a girare su se stessa — della cultura *tout court*, privata di una delle proprie componenti storiche. A questo proposito è sintomatico che solo due relatori provenienti dall'estero (i professori Duval e Šašel) abbiano accennato all'esistenza ed alla rilevanza del fatto che i *Versus de Herico duce* ci siano giunti forniti di notazioni musicali neumatiche in ben due fonti manoscritte: a questi due «graziosi» cenni pare solo di dover aggiungere che forse principalmente grazie a tale motivo questi *Versus* (divenuti modello d'un nuovo genere musicale) hanno potuto evitare così ampiamente lo scoglio dell'oblio contro il quale si sarebbero infranti, data la particolarità ed unicità dell'occasione che ne aveva provocato la stesura.

### *Paolino dalla corte palatina...*

Paolino d'Aquileia vive ed opera in un'epoca ed in un ambiente della massima rilevanza per le sorti della musica medievale: è infatti al periodo carolingio ed all'*entourage* palatino che gli storici della musica fanno risalire o collegano le cause, le occasioni ed i germi stessi di tre dei fenomeni più nuovi e fecondi della musica occidentale:

- la nascita della notazione musicale neumatica;
- l'apparire dei tropi e delle sequenze;
- i primi albori della sperimentazione polifonica.

Si tratta di cardini fondamentali per lo sviluppo successivo

della prassi musicale non solo medievale, ma anche rinascimentale e moderna, non solo ecclesiastica e vocale, ma anche profana e strumentale. La necessità infatti di notare la monodia si presentò più forte proprio di fronte al bisogno di fissare un repertorio nuovo e sconosciuto, imposto autoritativamente e destinato a soppiantare quello già noto e trasmesso oralmente attraverso tecniche di memorizzazione collaudate da secoli di prassi liturgica. L'istanza di arricchire questo repertorio, divenuto unico ed universale, con tropi, cioè con farciture ed inserzioni di attualizzazione e di localizzazione, si fece più viva nel contesto della forzata uniformizzazione liturgico-musicale avviata da Carlo Magno. Il tentativo di solennizzare la celebrazione liturgica con l'aggiunta di una seconda linea melodica alla monodia liturgica «ufficiale» e/o tradizionale poté avvenire solo all'interno di un sistema di scolarizzazione ove la speculazione teorica propria dell'*ars musica* avesse già provveduto a giustificare la validità ed a permettere l'introduzione di «tanta» novità pratica.

Tentando di affondare lo sguardo sul ruolo svolto dal manipolo di dotti radunato da Carlo alla corte di Aquisgrana, si dovrà ricordare innanzitutto l'ammirevole ostinazione dello stesso imperatore ad apprendere, assieme ai caratteri dell'alfabeto, anche le inflessioni della *romana cantilena* (l'espressione è di Paolo Diacono); ma subito appresso vanno menzionate le numerose e pressanti disposizioni legislative emanate in materia liturgico-musicale, a partire dall'*Admonitio generalis* stesa a conclusione del sinodo di Aquisgrana del 789. In essa vennero fissate le materie d'insegnamento per le scuole monastiche ed episcopali (*psalmi, notae, cantus, computus, grammatica*) e furono esortati i chierici «ut cantum romanum pleniter discant» allo scopo di raggiungere l'«unanimitatem sedis [apostolicae] et sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam». Ad Alcuino fu significativamente in seguito attribuito un trattato (non è chiaro se si tratti della prima parte di quello che altri manoscritti chiamano il *De musica*) il cui autore resta dunque ancora ignoto e di cui ci è giunto un frammento contenente la prima testimonianza occidentale dell'*octoechos* bizantino. Va però notato che Aureliano di Réomé, testimone di poco successivo (verso la metà del IX sec.), nel suo trattato *Musica disciplina*, attribuisce allo stesso Carlo l'aggiunta di 4 nuovi toni salmodici al sistema orientale, mentre egli — al pari dello pseudo-Alcuino — ne elenca ed accetta solo otto. Infatti verso la fine del capitolo VIII (*De tonis octo*) dopo aver ricordato il legame

tra le nove muse e gli otto toni musicali (la nona musa essendo deputata «ad discernendas cantilenarum differentias»), Aureliano così afferma:

«*Extitere etenim nonnulli cantores qui quasdam esse antiphonas, quae nulli earum regulae possent aptari asseruerunt. Unde pius Augustus avus vester Carolus paterque totius orbis, quatuor augere iussit quorum hic vocabula subter tenentur inserta: ananno, noëane, nonannoëane. Et quia gloriabuntur Graeci suo ingenio octo indeptos esse tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum. Tunc demum Graeci possent ut nobis esse communes et eorum habere contubernium philosophiacum Latinorum et, ne forte inferiores invenirentur gradu, itidemque quatuor ediderunt tonos, quorum hic praescribere censui litterarum: neno, teneano, noneano, annoannes. Qui tamen toni modernis temporibus inventi tam Latinorum quam Graecorum, licet litteraturam inaequalem habeant, tamen semper ad priores octo eorum revertitur modulatio. Et sicuti quit nemo octo partes grammaticae adimplere disciplinae ut ampliores addat partes, ita nec quisquam tonorum valet ampliare magnitudinem...».*

A chi attribuire «tanta» novità apportata per favorire dei «semplici» cantori e dei gelosi greci, esclusi Carlo (per evidenti motivi) ed Alcuino (cui dunque non è più d'obbligo riconoscere l'autorità di esclusivo *musicus* palatino)? Qualunque risposta a questo interessante interrogativo sarebbe arrischiata. S'affaccia però suggestiva la tentazione di pensare anche ai due «grammatici» aquileiesi attivi alla scuola palatina: Paolo Diacono e Paolino di Aquileia. Di essi infatti ci sono giunti numerosi testi poetici con notazioni musicali ed alcune testimonianze letterarie ne parlano come di autorevoli «riformatori» e «innovatori» nel campo musicale liturgico. In particolare di Paolo Diacono (che lo stesso papa Adriano designa come «grammaticus» in occasione della richiesta di Carlo Magno di un *Sacramentarium* «immixtum») torna qui opportuno richiamare la specifica competenza che Pietro da Pisa gli riconosce nella lingua greca:

*Cum grammaticae Latinis fecundare rivulis  
non cesses nocte dieque cupientis viscera  
partiumque ratione Grecorum sub studio. [...]*

*Credimus post Grecam multis quam ostendis regulam. [...]*

*Magnas tibi nos agamus, venerande, gratias,  
qui cupis Greco susceptos erudire tramite  
quam non ante sperabamus, nunc surrexit gloria. [...]*

*Hac pro causa Grecam doces clericos grammaticam  
nostros, ut in eius pergant manentes obsequio  
et Graiorum videantur eruditi regulis.*

E tanta insistenza da parte di un «collega» sì illustre non pare doversi sottovalutare solo per le schermaglie d'obbligo opposte dall'interessato:

*Graiam nescio loquellam, ignoro Hebraicam  
tres aut quattuor in scolis quas didici syllabas  
ex his mihi est ferendus manipulus ad aream.*

E ciò ancor meglio s'intende nel contesto della abituale seppure molto letteraria tendenza di Paolo ad autodefinirsi «inops, tenuis, exiguus», al punto che l'acrostico dell'epitaffio che sul suo tumulo fece scolpire il discepolo Hilderic suona significativamente:

*Paulus laevita doctor praeclarus et insons.*

Non senza motivo comunque Carlo gli affidò l'istruzione nel greco dei chierici franchi che dovevano accompagnare a Costantinopoli sua figlia Rotrude per il matrimonio con l'imperatore Costantino: nella stessa linea politica di apertura all'Oriente si colloca l'aggiunta dei quattro nuovi «modi» salmodici al tradizionale sistema musicale accolto dall'Occidente, di cui parla Aureliano e del quale poi — forse perché era mutato il clima politico — si persero la motivazione e l'uso. Di una funzione di tramite che la «marca orientale» friulana poté svolgere verso l'Oriente musicale greco, è testimone anche quel prete veneto Giorgio che il «comes foro-Julienensis» Baldrico accompagnò ad Aquisgrana nell'826 perché alla corte interessava la sua abilità nel costruire organi «more grecorum». Una tarda eco di questa funzione s'ha ancora all'inizio del XIV secolo quando a Cividale un giovane cantore viene ordinato al «psalmistrato», grado ecclesiastico tipico delle chiese orientali.

Di Paolino si dirà appresso più ampiamente, ma a questo proposito è opportuno richiamare come l'introduzione della recita e del canto del *Credo* nella Messa (con l'aggiunta antiadozianista del «filioque») che a lui si attribuisce con certezza, non sia che un'imitazione di quanto già facevano le chiese dell'Oriente greco: in fin dei conti la Chiesa di Aquileia era la più prossima alle zone di influsso bizantino e (sarà proprio solo un caso?) Paolino ebbe nell'Accademia palatina quale *nomen asciticium* lo stesso nome di colui che introdusse il *Credo* nella liturgia di Costantinopoli, «Timotheus».

Resta comunque confermata in questi pur rapidi cenni la fun-

zione della corte palatina quale centro, oltre che di raccolta di personalità e di esperienze musicali eterogenee, anche di produzione musicale, sia a livello di speculazione teorica (*ars musica: musici*) che di prassi compositiva ed esecutiva (*ars cantus: cantores*).

...al seggio patriarcale

Dopo queste premesse generali che collocano Paolino d'Aquileia nel contesto della riforma carolingia, è necessario fornire alcune coordinate per comprendere il ruolo svolto dal santo patriarca anche all'interno della storia liturgica della Chiesa di Aquileia. A questo scopo ci limiteremo qui solo a richiamare l'importanza non solo metodologica che rivestirebbe per la storiografia locale un calibrato giudizio storico-critico sulla personalità e sull'azione di Paolino al fine di giungere ad una più chiara periodizzazione della lunga e complessa evoluzione della liturgia e della musica aquileiese. Qualora infatti si riuscisse ad individuare con sicurezza e a coagulare con organicità gli interventi paoliniani in campo liturgico-musicale (finora *disiecta membra*), sarebbe più agevole anche isolare gli elementi precedenti (secc. IV-VIII) e seguenti (secc. IX-XIII) il ruolo di «discrimine» che essi svolsero: parlare infatti *per modum unius* della liturgia aquileiese come di un'entità fissa e statica si rivela vieppiù espediente retorico fragile ed equivoco, riferendosi ad una realtà che fu viva e vitale per oltre un millennio. L'occasione di un discorso su Paolino permette dunque di focalizzare non solo una singola personalità individuandone i principi ispiratori, ma anche uno snodo storico di grande interesse per collocazione cronologica e per rilievo oggettivo.

Paolino infatti quale *missus dominicus* di Carlo Magno in Italia e quindi quale *longa manus* della uniformizzazione liturgica avviata dalla curia imperiale, si trovò di fronte all'immane ed ingrato compito di dover intervenire sui precedenti venerandi patrimoni liturgico-musicali propri delle Chiese locali, che, avendoli forgiati in secoli di esperienza cristiana, non accettarono facilmente di doversene disfare per una decisione di carattere politico (e pensiamo a Milano, Aquileia, Ravenna, Montecassino-Benevento,...). Sappiamo che non si trattò di operazione indolore, anche se a tutt'oggi è difficile valutare con esattezza e sicurezza quale sia stata l'efficacia e la reale portata dell'intervento imperiale: alcune spie però ci assicurano che il tentativo fu compiuto e che tra i protagonisti ci fu anche il nostro

Paolino, il quale però tentò di temperare il duro *diktat* imperiale con un'applicazione dettata invece da prudente saggezza. In questa prospettiva riteniamo di dovere almeno in parte ritoccare l'immagine di Paolino come «liquidatore» della liturgia propria della Chiesa aquileiese, tratteggiandone invece il ruolo di mediatore e di innovatore, pur nell'obbligato contesto di una riforma uniformizzatrice.

Ma venendo ad analizzare più concretamente il rapporto di Paolino con la musica, elenchiamo e commentiamo brevemente i dati documentari che ad esso con certezza si possono riferire.

### 1. La «*clausula excusatoria*» alla *Regula fidei*

Il documento che il 17 giugno 776 la cancelleria imperiale emanò in favore (e non sappiamo se anche in risposta ad una richiesta) di Paolino, si rivolge a lui come a *viro valde venerabili artis grammaticae magistro*. Questo appellativo non è di poco conto al nostro scopo, poiché da una parte esprime con evidenza il titolo per cui tale favore è concesso e dall'altra suppone che colui al quale è concesso avesse compiuto il *cursus studiorum* delle *artes liberales* del quale l'*ars musica* faceva parte integrante.

Data l'importanza che intendiamo attribuire alla qualifica di Paolino d'Aquileia quale *grammaticus* ed anzi *artis grammaticae magister* anche in rapporto alla sua attività poetico-musicale, riportiamo alcune espressioni dell'autorevole medievista Jacques Le Goff in proposito: «Il fondamento della pedagogia medievale è lo studio delle parole e del linguaggio, il *trivium*: grammatica, retorica, dialettica, il primo ciclo delle sette arti liberali [la musica fa parte del *quadrivium*]. La base di ogni insegnamento, fino al termine del XII secolo almeno, è la grammatica. Per mezzo di questa si giunge a tutte le altre scienze e principalmente all'etica, che si sovrappone alle arti liberali e, in certo qual modo, le ricopre. La grammatica è scienza polivalente ... Goffredo di San Vittore, nel XII secolo, rende omaggio alla grammatica ... il celebre maestro Bernardo di Chartres fonda tutto il suo insegnamento sulla grammatica. Essi non fanno altro che seguire o riprendere una tradizione risalente all'antichità e lasciata in eredità al Medioevo da S. Agostino e Marziano Capella». Ed è nota l'importanza di questi due «africani» quali teorici musicali.

A questo proposito merita attenzione la *clausula excusatoria*

B.	- 7	- 7	- 7	- 7	- 7	7	7	7	7	7
P.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	Mecum	Timavi	saxa,	novem	flumina					
B.	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
P.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	Flete	per	novem	fontes	re-	du-	dan-	tia		
B.	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
P.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	Natissa	Corca,	gurgites	Isoncii						

not. franca(ese)  
a neumi-accenti  
not. aquit.  
a neumi-punti  
O liquescenza

Fig. 1 - La comparazione delle due notazioni permette di rilevare una sostanziale identità melodica. Non deve indurre in errore la diversità tipologica: in B una diastemazia spaziale più ridotta, ma una maggior attenzione agli incontri consonantici che richiedono la liquescenza (Mecum Ti...; novem flu...; per no...; ...); in P una diastemazia molto più evoluta grazie al principio dei *points superposés*. Questi elementi testimoniano a favore — anche se non decidono in modo apodittico — di una autenticità paoliniana della intonazione musicale ed aprono la discussione sulla possibile derivazione delle due fonti superstiti da un originale a noi ancora sconosciuto o andato perduto.

VERSUS PAULINI	I	ulii forus
DIHERICO DUCE	6	armonistrunlu
<b>H</b>	2	upes osopi
axa nouemflumina	I	uga ca' enensium
lax per nouem	2	astensis humul
ontes redundancia	2	loia al bengamul
ue rala gluttie	N	ce tu cessare
ndapontq ionci	D	e cuius confimo
istru sausque	I	st ouundus
issa culpa marui	V	rbi duet argentea
atissa corca	2	ugere multo
urgit isonci	6	nuiquecu gemitu
H erico michi	6	uem famosam

Fig. 2 - I *Versus Paulini de Herico duce* del cod. PARIGI, *Bibl. Nat.*, lat. 1154, f. 116<sup>r</sup> (dall'abbazia di S. Marziale di Limoges) in notazione aquitana del IX sec.

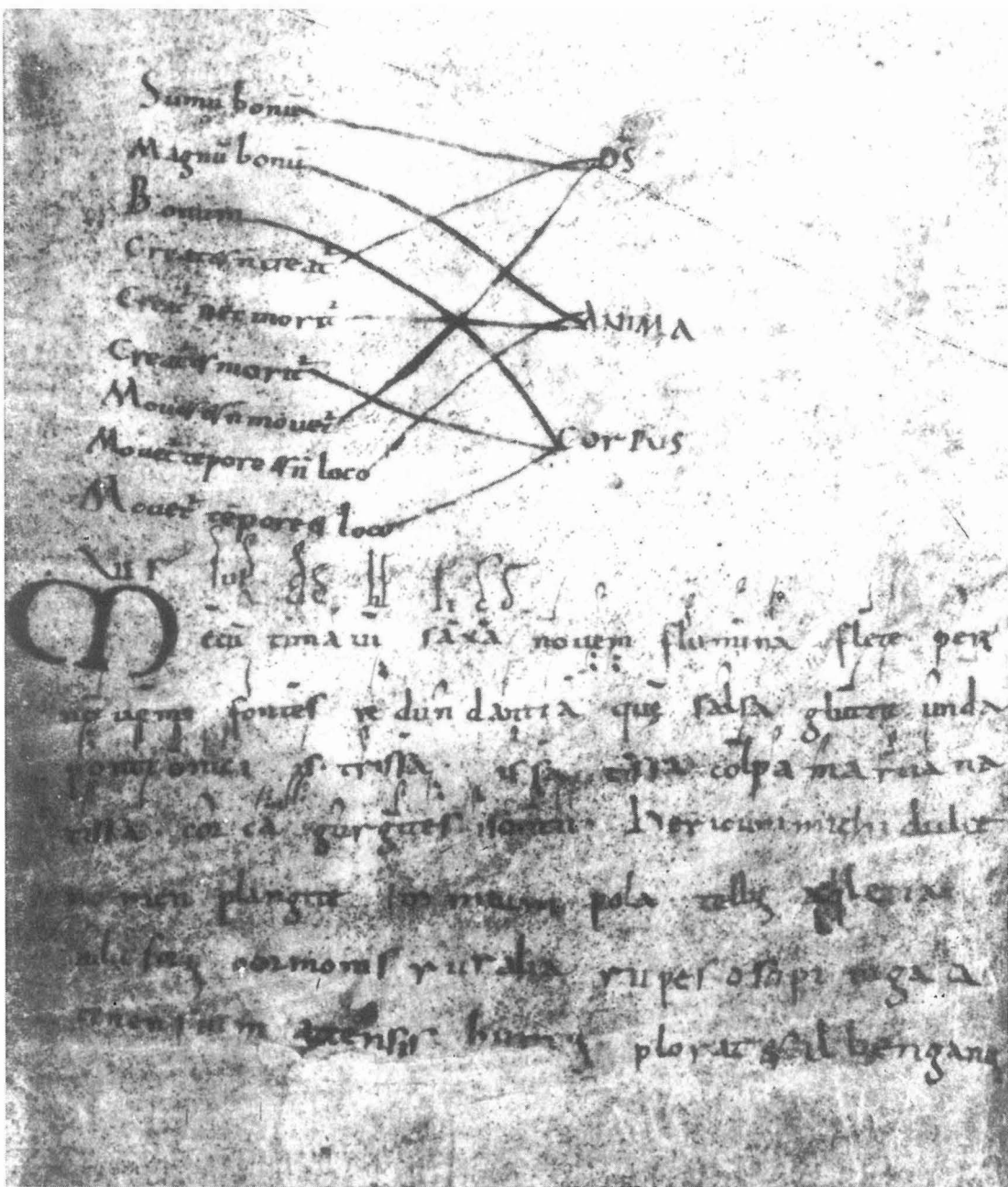


Fig. 3 - I Versus de Herico duce del cod. BERNA, *Stadtbibl.*, 394, f. 1<sup>r</sup>, in notazione francese comune del IX-X sec.



(Dümmler la chiama «apologia auctoris») che Paolino aggiunge come *post-scriptum* alla *Regula fidei metrico promulgata stili mucrone*. In essa l'autore intende giustificare sia il proprio cedimento alle insane seduzioni della faticosa profetessa d'Arcadia, sia qualche svista metrica attribuendoli alla propria «pochezza» ed a qualche disattenzione (... *versiculos ... incuriam ... meae parvitatatis ... quae desunt ... superflua ... tortuosa ... fluxim per incuriam extensa linea* ...). Paolino si dimostra conscio dei limiti che un'interrotta tradizione scolastica aveva imposto alla propria formazione e degli sbalzi stilistici che un attento esame (*lectitare*) delle sue composizioni poetiche da parte di qualche collega grammatico più allenato, avrebbe potuto rilevare.

Ma riportiamo l'inizio di questa *clausula* per il suo interesse al nostro scopo:

*«Te vero, mi o karissime frater, obsecro devotionis affectu, quicumque hos dignatus fueris versiculos lectitare, cum aut per incuriam brevem pro longa aut longam pro brevi aut communem pro naturali aut naturalem pro communi syllaba aut pedem pro pede aut scema pro scemate aut tropum pro tropo aut indiscretas membrorum cesuras disidia manu resectas aut inconsideratum colae deffosum punctum aut comatum inaequales incisiones aut inconditos eufonie melos aut si quid huiusmodi reperiri potest in his inspexeris exaratum et videris ob id forte meretriculam indignari Carmentem, manumque ad ferulam mittere: non te eiusdem modi formido perturbet, sed accinge sicut vir lumbos tuos et ad vices meae parvitatatis in faciem eius viriliter resiste ... Tu autem in studio veritatis impulsus... supple nimirum ea quae desunt calamo caritatis, superflua quidem dulcedinis reseca falce, tortuosa namque dilectionis rectius aequare norma stude. Cave praeterea ne forte fluxim per incuriam extensa linea, violento directo obductu a sui rectitudinis statu incurvari deformata formula compellantur...».*

In termini che riecheggiano temi e modi agostiniani, Paolino invita dunque il «fraterno perlettore» a correggerlo sì, ma a non correre il rischio di lasciarsi sedurre troppo da quella fascinosa e

crudele «meretricula» (l'espressione si trova già in Boezio) ed a gettare così la sostanza (dottrinale) per salvare la forma (metrica). C'è qui l'eco dell'antica polemica — avviata già nel sec. II da Clemente Alessandrino, ma ripresa e drammaticamente vissuta proprio da Agostino nel IV secolo — contro i poteri incantatori e ingannatori della poesia pagana, nella quale sotto una pur raffinata e pregevole veste metrico-musicale si celavano le vergognose forme di miti indegni dell'uomo. L'insistenza con cui Paolino si schermisce delle proprie capacità e dei propri raggiungimenti letterari nel campo della versificazione metrico-quantitativa, non deve far dimenticare che proprio per la sua competenza di grammatico egli fu invitato a corte da Carlo e che lo stesso Alcuino a più riprese fa l'elogio delle sue doti di letterato, di retore e di maestro (...*et satis mihi placuit in eloquentia sua et in floribus dictionum ... doctor egregius ... pius praeceptor*; ed a proposito della sua produzione apologetica parla di [*opus*] *catholicae pacis puritate ornatum*). Questa terminologia che risale a F. Quintiliano ed è propria dell'*ars grammatica* ci induce a richiamare come nel periodo tardo-antico ed alto-medievale la metrica fosse ancora considerata disciplina comune alle arti grammaticale e musicale. Il trattato-dialogo *De musica* di Agostino è prevalentemente una trattazione sulla metrica e Isidoro di Siviglia nelle sue *Etymologiae* fornisce una classificazione dell'*ars musica* in tre parti («*harmonica, rhythmica et metrica*») ripresa poi da tutti i trattati musicali medievali. Questa partizione della musica e questa tradizionale opinione sulla comunanza di discipline tra grammatica, retorica, poesia e musica troverà conferma nella attività poetico - musicale dei grandi compositori dell'*Ars nova* musicale e varrà fino al periodo tardorinascimentale, come testimonia ancora chiaramente il più celebre dei teorici cinquecenteschi, Gioseffo Zarlino:

*«... antiquamente questi (i musici), li poeti o indovini et li sapienti erano giudicati essere una cosa istessa: essendo che nella poesia era contenuta per tal modo la musica che gli antichi per questa voce musica non solo intesero questa scienza che principalmente tratta dei suoni, delle voci et de i numeri... ma intesero ancora con questa congiunto lo studio delle humane lettere. Onde il musico non era separato dal poeta, né il poeta dal musico, perciò che essendo li poeti di quei tempi periti nella musica et li musici nella poesia (come vuole Strabone) l'uno et l'altro per una di queste due voci, musico o poeta, eran chiamati».*

Ma la stessa *Regula fidei*, composta «metricamente» e subito seguita da questa *clausula excusatoria* con quel lungo e un po' pedante elenco di possibili errori prosodici, metrici, grammaticali, retorici e musicali, lascia arguire sotto o accanto alla volontà apologetica, la nostalgia «poetica». Questo scusarsi per un «cedimento» temuto impari alle forze e non necessario allo scopo, rivela un contrasto interiore tra l'aspirazione frustrata alla bellezza pagana e, oltre la consapevolezza dei propri limiti, la coscienza dei nuovi compiti cui lo spingono i doveri di pastore cristiano. Questo contrasto interiore — lungi dall'apparire solo ad una lettura psicologica di questa *clausula* — si palesa anche dalla semplice constatazione che tutta l'opera letteraria di Paolino si partisce con chiarezza in due «maniere» stilistiche che corrispondono alle due funzioni che egli ricoprì, quella di grammatico e quella di presule, quella di poeta e quella di vescovo: l'una tesa all'imitazione del periodare e della metrica classica basata sulla quantità prosodica delle sillabe e l'altra destinata all'utilizzo liturgico-pastorale e retta dalle esigenze pedagogiche e dalla nuova e «popolare» sensibilità alla versificazione accentuativa. Non sappiamo se questa partizione corrisponda anche a due periodi cronologico-biografici: non lo crediamo, né del resto ciò avrebbe rilievo al nostro scopo. Certo è che Paolino nel documento imperiale dell'anno 776 è designato come *vir venerabilis* e *magister artis grammaticae* e che per questi titoli «professionali» fu invitato a corte e poté usufruire dei favori che Carlo concedeva con larghezza agli intellettuali di cui intendeva circondarsi e valersi. Le cariche e gli incarichi ecclesiastici risalgono ad un periodo successivo e presuppongono un avvenuto cambio di orientamento: da grammatico a teologo, da letterato a patriarca della sede aquileiese a partire dall'anno 787. Detto in altri termini, sorge il pensiero che la designazione imperiale alla cattedra patriarcale abbia segnato per Paolino un momento di non prevista o voluta svolta. E vengono alla mente i due versi che, «anche ammessa un po' di forma retorica, sono però sempre l'indice dei sentimenti e dei concetti del patriarca» nominato che si avvia ad occupare la sede della patria Aquileia, carico di rimpianto per un periodo e forse per un ruolo pieni di fascino:

*O domini dulces iterumque iterumque valet  
Nam ego in patriam ceu peregrinus eo.*

Certo alcunché dev'essere intervenuto se egli sentì di tornare alla propria terra come un pellegrino, quasi a dire ormai estraneo e

di passaggio. A noi pare di scorgervi il sintomo di un doloroso distacco, oltre che da persone amate, anche da un ruolo ed una funzione «professionale» che rispondevano alle proprie attitudini più che le autorevoli mansioni del seggio patriarcale. In altre parole Paolino è più profondamente da intendere e collocare quale maestro di grammatica e poeta, che come uomo di governo e politico, sia pure ecclesiastico. Le concessioni, la transigenza, le epicheie che lo vedremo usare in quella materia nell'esercizio del potere depongono a favore di questa sua naturale «indulgenza» o «connivenza» per la poesia e per la musica.

A completare questa serie di indizi si può aggiungere un elemento che troveremo più innanzi: Walfrido Strabone parlando di Paolino, proprio in relazione alla sua azione liturgico-musicale, lo qualifica, «tantus tantaeque scientiae vir», dove per quel termine «scientia» è da ricordare che ad Agostino risale la definizione — poi accolta da Boezio e Cassiodoro e dai successivi teorici medievali — di musica proprio come *scientia (bene modulandi)*. Ha solo valore di conferma dunque e di maggior chiarezza riportare la citazione da Boezio:

*Is vero est musicus qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit.*

Ricordiamo infine che il discepolo prediletto di Paolino (e di Alcuino: «filius communis noster») Angilberto, «Caroli familiarissimus», amava tanto la musica da indursi ad ammirarne anche le espressioni più «basse e volgari» nell'arte dei saltimbanchi e dei buffoni, meritandosi la non velata censura dello stesso Alcuino e di qualche cronografo dell'epoca.

Ma venendo a testimonianze più pertinenti, analizziamone le tre principali.

## 2. Il cod. Cassinese 318

Questo manoscritto è un codice miscelaneo del sec. XI già noto e ampiamente analizzato da schiere di musicologi: contiene tra l'altro un «epigramma» ove, con finzione letteraria assai «costrutta», si fa il punto sulla drammatica situazione in cui nel secolo IX vennero a trovarsi le Chiese (nord-) italiane a motivo della volontà unificatrice di Carlo Magno. Innanzitutto vengono ricordati i precedenti grandi riformatori della musica liturgica, Ambrogio e Grego-

rio; poi ci si sofferma sui due protagonisti della nuova riforma: Carlo per la parte organizzativa e disciplinare, e Paolino per l'*emissione di un giudizio* che non è fuori luogo chiamare «tecnico» e riguardante proprio il confronto e la scelta tra due repertori di canto giudicati in base all'aspetto musicale e pastorale. Riassumendo e semplificando, l'epigramma dice: quando Carlo decise questa drastica uniformizzazione imponendo il repertorio «romano» a tutte le Chiese dell'Italia, queste si trovarono in angustie ed in pianti («crebbe lo scontento, la contesa ed il pianto») per dover abbandonare i propri riti ed i propri canti tradizionali. Allora Paolino, prima di dar corso all'applicazione pratica della decisione imperiale, radunò il clero al completo e da uomo pio e da buon pastore propose il ricorso alla sola autorità che tutti dovevano ritenere quale somma, e superiore alla volontà dello stesso imperatore, quella divina: si tratta di un'azione di confronto e di giudizio che viene evidentemente affidata a Paolino da qualcuno della sua cerchia (nella tradizione ambrosiana si parla di un vescovo Eugenio, forse nome di finzione beneaugurante e grata da parte della «legenda» milanese), non solo quale autorevole ed abile intermediario, ma altresì quale competente giudice e «tecnico» in materia siffatta.

A questo proposito è chiarificatrice e illuminante la conoscenza della dottrina agostiniana su chi sia atto a giudicare in materia musicale. Citiamo un passo del *De musica* di S. Agostino:

*«In realtà  
una cosa è produrre un suono, ciò che è pertinenza di un corpo;  
altra cosa è udire, che è l'effetto di un'impressione dell'anima nel  
corpo;  
altro è creare ritmi più lenti o più celeri;  
altro è ricordarsene;  
altro è esprimere un parere su tutti questi fenomeni, sia approvando  
sia disapprovando come per virtù di naturale diritto».*

In questa gerarchia di operazioni relative all'attività musicale, il gradino più elevato è dunque occupato dall'attività di giudizio e di discernimento, cioè dai *numeri judiciales* attraverso i quali la musica è ricondotta al più alto grado di interiorizzazione e di razionalizzazione, nell'anima, che sola possiede in sé i modelli perfetti (archetipi) di quei numeri. I *numeri judiciales* inoltre sono da Agostino distinti in *sensuales* (che presiedono all'approvazione dei moti gradevoli o sgradevoli dell'anima) e *rationales* (che permettono di giudica-

re se il piacere sia o meno lecito e conveniente): solo in questi secondi il giudizio è puramente razionale, essendo «un più attento giudizio di quei numeri su loro stessi» e completando così il loro ritorno all'originaria sede dalla quale erano partiti.

Questa stessa equiparazione del «vero» *musicus* con colui che è in grado di giudicare in materia di canto e di suono si ritrova anche in Boezio, il quale però aggiunge conferma anche all'identità poeta-musico:

*Tria sunt igitur genera quae circa artem musicam versantur:  
unum genus est quod instrumentis agitur,  
aliud fingit carmina,  
tertium quod instrumentorum opus carmenque diiudicat.*

Secondo questa triplice divisione dei musicisti, Paolino sarebbe dunque musicista a doppio titolo: ma Boezio precisa che «a musica seiuncti sunt» gli strumentisti «quoniam famulantur» (sono dei servi, degli «esecutori»); i poeti o meglio tutto il «genus poetarum ... quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen». Perciò veri musicisti sono solo quelli del terzo genere:

*Tertium est quod iudicandi peritiam sumit, ut rytmos cantilena-  
sque totumque carmen possit perpendere... isque est musicus cui  
adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac  
musicarum convenientem de modis de rytmis deque generibus cantile-  
narum... ac de poetarum carminibus iudicandi.*

A riprova che questo criterio per l'identificazione del «vero» musicista valeva anche all'epoca carolingia, basterà dire che Aureliano di Réomé riporta tale e quale la definizione di Boezio con una «fiduciosa» aggiunta:

*Is est musicus cui... adest facultas sine errore iudicandi.*

Questi suggestivi tratti della dottrina agostiniana e boeziana sulla musica (che non solo influenzò profondamente tutta la successiva elaborazione teoretica cristiana, come ben attesta Aureliano, ma anche condizionò le scelte pratiche dei repertori liturgici) danno il giusto rilievo al ruolo di giudice che i *Versus* del codice cassinese riservano a Paolino e giustificano quel giudizio da lui emesso (*statuit*) in quanto *homo pietatis, munere presul*. Questa doppia designazione, esclusa ogni iterazione retorica, qualifica con esattezza i congrui titoli richiesti per la emissione di tanto giudizio. In particolare per quella «pietas», basterà ricordare l'espressione che Boezio pone

quasi all'inizio della sua opera *De institutione musica*:

*...cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati coniuncta sit.*

Ma più pertinente ci pare Cassiodoro (anche per la provata dipendenza dalle sue *Institutiones musicae* dello pseudo-Alcuino):

*Musica ergo disciplina per omnes actus vitae nostrae hac ratione diffunditur. Primum, si Creatoris mandata faciamus et puris mentibus statutis ab eo regulis serviamus... quodsi nos bona conversatione tractemus, tali disciplinae probamur semper esse sociati; quando vero iniquitates gerimus, musicam non habemus.*

Ecco dunque esclusi sia la *contemptio multa* ed il *luctum* delle Chiese, sia la volontà stessa dell'imperatore, quali elementi impropri o imperfetti per un giudizio siffatto e presi invece in equa considerazione elementi estetici (*brevitas*) e pastorali (*fastidium plebis*) suggeriti dalla *pietas* quale facoltà interiore e dal *munus* pontificale. Ma ecco il testo dell'epigramma:

ITEM VERSI  
GREGORII, AMBROSII, KAROLI, PAULINI  
DE CANTU ROMANO VEL AMBROSIANO

*Olim romulea sanctus qui mansit in urbe  
Gregorius presul condidit istud opus.  
Per spatia cuncta vertentis qualiter anni  
Nocte dieque possit reddere quisque preces  
Aeterno regi regnanti in secula Christo,  
Si fuerit codex sufficit iste quidem.  
Carmina multa quidem prisca cecinere poete,  
Isto sed nullum dulcius esse potest.  
Ligurie presul sanctus Ambrosius urbis  
Carmina composuit ecce canore pio  
Nectare seu tanto potuisset ut effera corda  
Mulcere legis dogma docendo sacre.  
Hoc fateor digne sanctus quod fecit in orbe,  
Quod mecum terra firmat et ipsa simul.  
Insignis Karolus romanum pangere carmen  
Omnibus ecclesiis iussit ubique sacris.  
Unde per Italian crevit contemptio multa  
Et status ecclesie luxit ubique sacre.*

*Tunc Paulinus homo pietatis munere presul,  
In clero cuncto hec sua verba dedit:  
Ieiunii tempus seu pura oratio nostra  
Sit coram Christo, narret ut istud opus.  
Tunc crucis elegit victricia signa sacrate,  
Ex his quale Deo rite placeret opus.  
Atque duos pueros tali pro carmine, fecit  
Expansis manibus stando rogare Deum.  
Immobilis vir romuleo pro carmine mansit,  
Alter et e contra ecce precando ruit.*

*Sententia. Quod autem dicitur: «Alter et e contra ecce precando ruit» non est ita intellegendum, ut cantus ambrosianus abominandus sit. Sed annuente Deo, romanus cantus est preferendus pro brevitate et fastidio plebis.*

*Tunc statuit presul, romanum ut carmen in orbe  
Plebs itala caneret tempus in omne Deo.  
Hoc itaque pangunt Europa et Gallia tota.  
Carminibus multis eminet istud opus.*

Concludendo le considerazioni su questi distici, potremmo dire che una loro attenta lettura permette di prescindere dalla attendibilità storica del racconto, interessando a noi il fatto che ancora nel XI secolo si vede Paolino allineato «terzo tra cotanto senno» ai due giganti della musica liturgica occidentale, Ambrogio e Gregorio, e impegnato a mitigare con un'applicazione mediatrice ed una autorevolezza «tecnica» la volontà imperiale che prevedeva l'abolizione dei patrimoni musicali delle Chiese (nord-)italiane.

### *3. La testimonianza di Walfrido Strabone*

Questa indiscussa autorità di Paolino in campo liturgico, teologico e musicale è attestata e confermata da un passo di Walfrido Strabone, il celebre e autorevolissimo «abbas Augiensis» (di Reichenau). Questi nel suo *De ecclesiasticarum rerum exordiis et incrementis*, steso per ordine del vescovo Reginberto verso la metà del IX sec. (quando egli era ancora semplice monaco dell'abbazia di Fulda) al capitolo XXV (*De horis cononicis et genuum flexione; de hymnis item et cantilenis et incrementis eorum*), trattando della spinosa ed allora attuale ed assai vivace polemica sulla liceità o meno dell'introduzione di nuovi testi e di nuove melodie nel corpo fisso della liturgia dell'Uf-



ficio e della Messa, dopo essersi richiamato ad Ambrogio, Ilario, Beda e Prudenzio, come somma autorità probante cita Paolino e si rifà alla prassi da lui instaurata nella propria cappella palatina. Ecco il passo che maggiormente interessa il nostro assunto:

*Notandum hymnos dici non tantum qui metris vel rhythmis decurrunt, quales composuerunt Ambrosius, Hilarius et Beda Anglorum pater et Prudentius Hispaniarum scholasticus et alii multi, verum etiam caeteras laudationes quae verbis convenientibus et sonis dulcibus proferuntur. Unde et liber Psalmorum apud Hebraeos liber hymnorum vocatur. Et quamvis in quibusdam ecclesiis hymni metrici non cantentur, tamen in omnibus generales hymni, id est laudes, dicuntur. Cantandos etiam illos qui legitime componuntur, Tole-tani auctoritas concilii ostendit, inter alia sic dicens: Et quia a nonnullis magno studio in laudem Dei atque apostolorum et martyrum triumphos, compositi esse noscuntur, sicut hi quos beatissimi doctores Hilarius atque Ambrosius ediderunt; quos tamen quidam specialiter reprobant, eo quod de scripturis sanctorum canonum vel apostolica traditione non existunt: respuant ergo et illum hymnum ab omnibus comprobatum, quem quotidie publico privatoque officio in fine omnium psalmorum dicimus: Gloria et honor Patri, et Filio, et Spiritui Sancto in saecula saeculorum. Amen. Sed et ille hymnus quem nato in carne Christo angeli cecinerunt: Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis; reliqua quae ibi sequuntur ecclesiastici doctores composuerunt: ergo nec ipsi in ecclesiis canendi sunt, quia in Sanctarum Scripturarum libris non inveniuntur? Componuntur missae sive preces vel orationes sive commendationes seu manus impositiones, ex quibus, si nulla decantantur in Ecclesia, vacant omnia officia ecclesiastica. His verbis ostenditur multa in Ecclesia noviter componi, quae non sint, si a fide veritatis non abborreant, abjicienda. Porro hymni metrici ac rithmici in ambrosianis officiis dicuntur, quos etiam aliqui in missarum solemnibus propter compunctionis gratiam, quae ex dulcedine concinna augetur, interdum assumere consuerunt. Traditur siquidem Paulinum Forojuliensem patriarcham saepius et maxime in privatis missis circa immolationem sacramentorum hymnos vel ab aliis vel a se compositos celebrasse. Ego vero crediderim tantum tantaeque scientiae virum hoc nec sine auctoritate nec sine rationis ponderatione fecisse.*

Strabone opponendo i termini *metricus* e *rhythmicus* dimostra di aver coscienza che la nuova produzione poetica si differenzia da quella classica perché basata non più sulla quantità prosodica ma sull'accentuazione ritmica e che proprio in questo campo Paolino si era dimostrato precoce maestro. Al nostro scopo importa comunque rimarcare i termini *hymnos ... a se compositos celebrasse ... saepius et*

*maxime in privatis missis*: il termine «compositos» se non ha un'accezione specificatamente musicale, certamente non la esclude, ed anzi per la tarda antichità e per l'alto medioevo (come nel caso di Ambrogio e Giovanni Damasceno) è implicito che l'autore dei testi sia anche l'autore delle scelte musicali. Perchè di scelta infatti si tratta più che di invenzione, in quanto era consuetudine che lo stesso poeta per dare intonazione musicale ai propri versi utilizzasse formule melodiche già esistenti limitandosi ad «assemblarne» il numero e la qualità modale convenienti al caso (*centonizzazione*). Questa prassi corrisponde a quella letteraria delle *auctoritates* ed alla glossa nel campo giuridico. È noto che la professionalità del musicista nasce nel XIV-XV sec. parallelamente al sorgere di una concezione tecnica dell'*ars musica*, cioè all'esigenza che la musica cominciava ad avere di essere «inventata» e notata da persone in possesso di quelle particolari sofisticate competenze che il *cantus planus* non richiedeva; va aggiunto inoltre che nel medioevo la classe dei musicisti era ben divisa in due categorie: i teorici (*musicisti*) e i pratici (esecutori: cantori, suonatori) e che talvolta neanche i teorici siglavano le opere con il proprio nome (*ad hoc* viene la citazione dell'amico Alcuino, a lungo ritenuto autore di un ancora dunque anonimo trattato *De musica*).

Riprendendo il discorso su Walfrido Strabone, va ricordato che egli nel capitolo citato non fa che assumere le difese di se stesso e degli altri autori di tropi e sequenze (Notker, Gottschalk, Tutilo, Ratpert,...) venutisi a trovare bersaglio di radicale critica da parte di chi voleva ergersi a difensore dei testi liturgici ufficiali — di provenienza esclusivamente biblica — escludendo l'introduzione di testi estranei e di nuova invenzione. È nota la propensione del Medio Evo a considerare «peccato» il nuovo in quanto tale.

Il più autorevole studioso moderno della sequenza medievale R.L. Crocker, che pure non utilizza questo passo di Walfrido, facendo leva esclusivamente su motivi storico-stilistici, giunge alla stessa conclusione alla quale si può giungere con l'analisi di questo testo: e cioè che i tropatori e i sequenzisti della seconda metà del IX sec. non sono che la terza generazione rispetto al gruppo dei maestri del verso accentuativo dell'epoca carolingia, cioè di Paolino, Paolo Diacono e Alcuino.

Non è inopportuno inserire qui una sommaria analisi del passo di Walfrido Strabone, limitandoci ad alcuni rilievi finora trascurati, ma che possono desumersi dalle semplici opposizioni terminologi-

che e dai parallelismi che il testo stesso istituisce:

<i>ymni metrici</i>	—	<i>ymni rithmici</i>
<i>in ambrosianis officiis</i>	—	<i>in missarum solemnibus</i>
<i>in missarum solemnibus</i>	—	<i>in privatis missis maxime</i>
<i>interdum</i>	—	<i>saepius</i>
<i>ab aliis</i>	—	<i>a se (compositi)</i>
<i>assumere</i>	—	<i>componere</i>
<i>assumere consuerunt</i>	—	<i>celebrare</i>
<i>auctoritas</i>	—	<i>rationis ponderatio</i>
<i>compunctionis gratia</i>	—	<i>dulcedo concinna</i>

Strabone è conscio della novità costituita dal tipo di versificazione basata non più sulla quantità prosodica classica e classicista ma sull'accentuazione ritmica e probabilmente della maggior efficacia liturgico-pastorale (=popolare?) di questo secondo tipo di scelta stilistica. Paolino aveva espressamente accennato a questa diversità ed alle proprie preferenze e capacità nell'appendice prosaica alla *Regula fidei* dimostrandosi pienamente consapevole delle diverse scelte che si imponevano a seconda della diversità di destinatari e di funzioni pratiche. Risalta poi evidente la distinzione tra gli inni dell'Ufficio Divino e gli «inni» *nuovi* per la celebrazione eucaristica: il problema che Strabone affronta infatti non consisteva nella natura degli inni, ma nella loro collocazione all'interno della Messa. Non va trascurato il fatto che l'Ufficio era prevalentemente «opus monasticum», mentre la partecipazione al sacrificio eucaristico era obbligo per tutta la massa dei fedeli. Ed è appunto a questa *plebs fidelium* che partecipa non alle celebrazioni solenni ed «ufficiali» delle chiese cattedrali e monastiche officiate da cospicui corpi di chierici, ma alle messe «basse» celebrate nelle pievi rurali e nei *tituli* decentrati e scarsamente serviti dal clero secolare, che pare rivolgersi l'interesse di un pastore zelante, quale Paolino a più riprese dimostra di essere. E quest'uso egli lo rese frequente e sistematico (*celebrare*) ricorrendo sì a quanto era a disposizione nel repertorio già diffuso, ma supplendo egli stesso quando ciò era richiesto dalle necessità pastorali e dalle esigenze liturgiche. Paolino dunque se proprio non «inventa» un nuovo genere liturgico-musicale, lo diffonde e lo conosta con la propria autorevolezza e saggezza: ne compone di propri e nuovi, li addotta dapprima e sistematicamente nella liturgia della Messa da lui presieduta nella cappella palatina (*maxime in privatis missis*) ed in-

fine ne tenta una più ampia diffusione (*saepius* opposto all'*interdum* ed agli *alii* che forse lo riservavano a circostanze particolari o ai riti più solenni), sì da divenirne l'autorevole vindice, contro quanti ne osteggiavano la novità quale abuso.

#### 4. Il canone VI del sinodo di Cividale

Se le tre testimonianze finora elencate, pur presentandosi progressivamente viepiù stringenti, non obbligano ad una conclusione apodittica su Paolino quale autore di musiche liturgiche e religiose, sibbene ad una sua autorevolezza e fama quale «musicus», la quarta pare invitare ad un affondo più mirato in quella direzione.

Un decennio circa dopo il suo rientro dall'aula palatina — sull'abbandono della quale ci si permetterà di richiamare la possibilità di un dissenso sulle linee di fondo dell'azione di Carlo in campo religioso — Paolino raduna un sinodo al quale partecipano tutti i vescovi suffraganei del territorio metropolitico. L'analisi dei canoni emessi da questo sinodo induce a credere che i problemi all'ordine del giorno fossero di non lieve rilevanza e che toccassero, oltre alle difficoltà dell'applicazione della riforma carolingia in campo liturgico-musicale, le forti tensioni che la recente sottomissione all'impero franco aveva provocato in loco tra nativi latini, sopravvenuti longobardi e strato dirigente franco. Di fronte ad un consesso percorso da gravi fermenti, l'*homo pietatis* ritenne opportuno ricorrere, prima che alla imposizione di norme, alla scelta mistica e poetica di comporre e invitare a cantare l'inno della carità *Ubi caritas est vera, Deus ibi est* (certo Carlo nelle sue diete usava ben altri metodi).

Questa attribuzione di recente conio è tutta da ascrivere al grande filologo svedese Dag Norberg: l'autorevole consenso di Bernhard Bischoff non fa che rinforzare questa geniale rivendicazione. Un'indiretta prova la possiamo del resto fornire ricordando che Paolino aprì il sinodo con una celebrazione liturgica «hymnis (-que) spiritualibus salubriter praelibatis». Le due circostanze, comunque, non sono che preve alla citazione sostanziale del canone VI nel quale gli ecclesiastici della circoscrizione metropolitana vengono diffidati («Nessuno osi...») dall'imitare la nobiltà laica nell'abuso di canti e di musiche sconvenienti (*in canticis saecularibus... in lyris et tibis et his similibus lusibus*). Il patriarca però, forse per venire incontro ad un istinto che arguisce prepotente, permette un'eccezione ed

indica anche un'alternativa: «Se proprio volete comporre nuovi testi con nuove musiche, date sfogo al vostro estro intrecciandoli ai testi tolti dai sacri volumi delle Scritture, badando solo a fare ciò in modo stilisticamente omogeneo e contenutisticamente decoroso (*digne honesteque*)», se ben interpretiamo i due avverbi. Qui il canone potrebbe terminare, ma una chiosa del valore di un'epicheia e dal tono permissivo e personale ci interessa qui particolarmente: «Pertanto non solo non vi imponiamo di astenervi da questa pratica artistica, ma indulgiamo di buon grado al vostro desiderio di libertà, assicurandovi che chiuderemo un occhio perché anche noi lo facciamo».

Riportiamo il testo del canone:

*Item placuit ut eas prorsus mundanas dignitates quas seculares viri vel principes terrae exercere solent, in venationibus scilicet vel in canticis saecularibus, aut in resoluta et immoderata laetitia, in lyris et tibiis et his similibus lusibus, nullus sub ecclesiastico canone constitutus, ob inanis laetitiae fluxum, audeat, fastu superbiae tumidus, quandoque praesumendo abuti: nisi forte, si in hymnis et spiritualibus canticis delectatur, de sacris videlicet scripturarum voluminibus digne honesteque compositis utatur.*

*Ab his igitur non solum non inbibemus abstinere, verum etiam conniventes licentiae concedimus votum.*

In conclusione Paolino, proponendo se stesso quale incrementatore di un nuovo e non ancora «lecito» genere poetico-musicale, lascia capire che su questa strada non ha altri che se stesso da indicare come modello e quindi ci autorizza a stimarlo capofila di coloro che di lì innanzi comporranno dei testi e delle musiche unendo, intrecciando (*tropierung*) testi di propria invenzione con testi liturgici e scritturistici. Certamente le prove maggiori dell'attività poetico-musicale di Paolino sono costituite dai numerosi suoi brani «tropati» giuntici con notazioni musicali neumatiche; ma di queste avremo prossima occasione di riparlare: ci pareva opportuno però spianare la via escutando anche le testimonianze letterarie che a questa attività si possono riferire.

## BIBLIOGRAFIA MINIMA: TESTI E STUDI

- AURELIUS AUGUSTINUS *De Musica*, a cura di G. Marzi, Firenze 1969.  
 A.M.T. SEVERINI BOETTI *De institutione musica*, a cura di A. Damerini, Firenze 1949.  
 FLACCI ALCUINI *De Musica*, in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, I, Hildesheim 1963, p. 26-27.  
 AURELIANUS REOMENSIS *Musica disciplina*, *ibid.*, p. 39-41.  
 WALFRIDUS STRABONIS *De exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, in P.L., CXIV, coll. 953-954.  
 M.G.H., *Poëtae latini aevi carolini*, I, rec. Ern. Dümmler, Berolini 1881 (ristampa anast. 1964), p. 123-148.  
 M.G.H., *Poëtae latini aevi carolini*, IV/II, rec. K. Strecker, Berolini 1896 (ristampa anast. 1964), p. 447-454.  
 A.H.,L., *Hymnographi latini. Series altera*, Leipzig 1907, p. 126-151.
- ED. DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, Paris 1852 (rist. Hildesheim 1966), p. 87-90; planche I; trascr. mus. p. IV.  
 A. AMELLI, *Paolo Diacono, Carlo Magno e Paolino d'Aquileia in un epigramma inedito intorno al canto gregoriano e ambrosiano*, Montecassino 1899 (ripreso in ID., *L'epigramma di Paolo Diacono intorno al canto gregoriano e ambrosiano*, «Memorie storiche forogiuliesi», IX, 1913, p. 153-175).  
 G. ELLERO, *San Paolino d'Aquileia*, Cividale del Friuli 1901.  
 P. PASCHINI, *San Paolino Patriarca (+802) e la chiesa aquileiese alla fine del secolo VIII*, Udine 1906.  
 A. WILMART, *L'hymne de Paulin sur Lazare dans un manuscrit d'Autun*, «Revue bénédictine», 34, 1922, p. 27-45.  
 H. SPANKE, *Rythmen - und Sequenzenstudien*, «Studi Medievali», n.s. IV, 1931, p. 286-320.  
 U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, Torino 1949, p. 178-181.  
 G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, Parma 1952, p. XVI-XVII; 450-451.  
 D. NORBERG, *La poésie latine rythmique du haut Moyen Age*, Stockholm 1954, p. 104-160.  
 R.L. CROCKER, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley 1977, p. 417-421.  
 D. NORBERG, *L'oeuvre poétique de Paulin d'Aquilée*, Stockholm 1979.  
 G. CATTIN, *Il Medioevo I*, Torino 1979, p. 115-145.  
 G. PRESSACCO, *La musica nel Friuli storico*, in «Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia», 3/IV, Udine 1981, p. 1952-1963.  
 J. LE GOFF, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino 1981, p. 349-360.  
 G. PRESSACCO, *Notazioni musicali nei codici friulani*, in «Miniatura in Friuli». Catalogo della sezione musicale, Udine 1985, p. 22-35.