

“... *Sade et douz est quanqu'n est de li...*¹”

Il Medioevo nasce e si sviluppa come crocevia di culture e religioni diverse. La musica, secondo tale disposizione, si presentò nella sua duttilità e nella sua funzione come contenitore culturale ideale. L'Ars Musica, per la sua stessa essenza, si proponeva come mezzo utile all'individuo per “innalzarsi” verso il bene massimo ed ultimo, Dio: “*La musica nella sua accezione più generale riguarda oggettivamente pressoché tutte le cose (ad omnia se extendit): Dio e le creature, “incorporeas et corporeas”, realtà celesti e umane, scienze teoriche e pratiche*”². Tale percezione si esprime in maniera efficace tra il XIII e il XIV secolo, frangente storico nel quale si assistette alla nascita di innovazioni significative tanto nel mondo “laico” quanto in quello religioso. Lo sviluppo della Facoltà delle Arti, l'incoraggiante evolversi delle Arti del Quadrivium, la nascita di movimenti quali il Francescanesimo e le Confraternite, i pellegrinaggi, il potere temporale della Chiesa e la “rinascita” dell'ideale della povertà evangelica, furono contemporaneamente presenti e seppero apportare un nuovo impulso alle innovazioni culturali in tutta l'Europa medievale ed in particolar modo in Italia. Esempio esplicativo di tali presupposti è senz'altro la copiosa produzione di componimenti poetici e musicali dedicati al culto della Vergine. Il *culto mariano*, in questi secoli, ricevette la sua indiscutibile concretizzazione; tale affermazione può essere giustificata dalla copiosa presenza di manoscritti che fecero di siffatto precetto religioso la loro fortuna: in Italia le Laudi, in Spagna le Cantigas, in Francia i Miracoli de Notre Dame di Gauthier de Coincy, per citarne alcuni. Le ragioni per cui questo movimento si esprime tramite la poesia per musica connessa all'utilizzo della lingua volgare piuttosto che nel classico latino, in aree culturali assai lontane ed in ambienti sociali diversificati, sono ancora oggetto di discussione, così come ancora aperto si presenta il dibattito sulle influenze musicali che originarono le distinte forme. Le Laudi, in particolar modo, devono molto al repertorio delle Laudes latine, (laudis, lode), ma è indubbio che l'influenza dei tropi, le interpolazioni testuali e melodiche destinate ad arricchire i canti del “proprio” e dell’”ordinario” durante la Messa, delle sequenze e delle forme profane correlate, i conductus, così come l'influsso della lirica cortese e giullaresca di derivazione provenzale, tanto cara allo stesso Dante Alighieri, abbiano avuto un peso fondante nella formazione del repertorio. Esse, rispondono a pieno ad una peculiare esigenza del XIII secolo: musica paraliturgica destinata a varcare le mura ecclesiastiche per convivere con la società laica ed in particolar modo con le corporazioni delle arti, commercianti, borghesi, che in questa fase storica espressero al meglio il legame tra ceti sociale e vita cittadina. Le composizioni liturgiche e paraliturgiche crearono un particolare rapporto tra esecutori, ristretta cerchia formata da specialisti, ambiente ecclesiastico e devoti. Questa relazione si fondò

¹ “... Tutto ciò che la riguarda è gustoso e dolce...” ; Gautier de Coincy, I Miracoli di Nostra Signora. Cfr. “MIRACOLI DELLA VERGINE”, testi volgari medievali; Einaudi editore.

² JACOBI LEODIENSIS, *Speculum musicae*, ed. R. Bragard, *Corpus scriptorum de musica*, vol. III/I, Rome 1995, Liber I - VII, American Institute of Musicology

essenzialmente sulla partecipazione e, per meglio dire, l'interazione. Un esempio di compartecipazione possiamo osservarlo nella diffusione dei drammi liturgici, un'azione drammatica religiosa interamente cantata ed accompagnata, generalmente, da melodie, tanto liturgiche quanto extraliturgiche. Tornando al culto mariano, ciò che rende significativa tale produzione, soprattutto in ambito storico-musicologico, è l'influenza liberata dai dettami sanciti dal Concilio Laterano IV (*Conciliorum ecumenicorum decreta*), indetto nel 1215 da Papa Innocenzo III. Il Concilio si prefiggeva inizialmente la lotta all'eterodossia e tra le varie iniziative diede grande impulso alla devozione mariana, adottata, in tal caso, come propaganda anti-eretica. I componimenti dedicati alla Vergine, godettero di rapida diffusione nelle corti principesche, tra il popolo e dunque nelle città e tra i laici, incoraggiati dall'azione di sostegno e controllo degli ordini mendicanti, in particolar modo i francescani, che vedevano nella *pietas* laica e "volgare" il compimento dei loro ideali filosofici e mistici. A tal proposito, il canto delle laudi, diffuso nell'ambiente interclassista delle confraternite laiche cittadine, così come ancora avviene in molte zone del centro Italia, ad esempio Gubbio (Pg), si pone come esempio esplicativo. Nel ms. Cortonese 91, risalente alla fine del XIII secolo e conservato nella biblioteca della città di Cortona, il rapporto uomo e morale è sorretto in maniera sottile, tanto da risultare una Summa, in alcuni casi, della speculazione filosofica tipica del misticismo dell'epoca: "*Chi vol lo mondo despreççare sempre la morte dea pensare*". Le prime sedici melodie monodiche presenti nel Laudario Cortonese 91, sono un richiamo continuo al culto mariano; scritte a notazione quadrata amensurale risultano in forma semplice e contigue allo stile delle Ballate profane: una ripresa una stanza e nuovamente la ripresa. La loro caratteristica linguistica, l'utilizzo nella maggior parte dei casi dell'idioma volgare, indirizza lo studio all'approfondimento di affinità culturali con il complesso mondo poetico che seppe dar luogo alla stesura delle opere letterarie divenute capolavori e beni culturali dell'umanità: "... *Stando al mondo senza 'l mondo tutto fo per te giocondo, lo supremo e'l profondo e l'aere suavissima...³*".

Il *mélanger* culturale premesso sin dal debutto di questo intervento e la presenza di riferimenti al culto mariano, sono esplicitamente forniti dal *Cantorino di Reims*. Di mano francese a notazione quadrata, il manoscritto 695 presenta oggi giorno una nutrita quantità di componimenti. La sua copiosità e la sua ricchezza ci indirizzano verso la connessione tra il testo ed un rilevante rappresentate della Chiesa medievale, il Cardinale di S. Maria in Portico, Matteo Orsini (Card. dal 1262 al 1305\06). Egli, nipote del Cardinale Gian Gaetano Orsini futuro Papa Niccolò III, divenne cardinale nel maggio del 1262, incarico assegnatogli da Papa Urbano IV. Durante il Capitolo Generale, tenutosi in Assisi nel 1279, in seguito alla specifica richiesta dell'ordine dei Frati minori, egli divenne protettore dell'Ordine. Lo stesso anno, Niccolò III cercò di porre fine ai tumulti sorti all'interno dell'ordine Francescano. Ne scaturì una Bolla, datata 1279, nella quale il pontefice dichiarava di allinearsi ad una frangia del Francescanesimo storicamente meno rigida. La decisione

³ Ave donna Santissima; Cortonese 91.

papale non venne accettata; questo gesto segnò la nascita di una falange piuttosto inflessibile detta degli “Apocalittici”. Durante il conclave del 1281, *Matteo il Rosso*, fu fatto prigioniero insieme al Cardinal Giordano Orsini; egli venne rilasciato subito dopo l’elezione di Papa Martino IV. In vita, collaborò con il Caetani, futuro Bonifacio VIII. Morto tra il 1305 ed il 1306, le sue spoglie vennero condotte a Roma nella Cappella Orsini all’interno della Basilica di San Pietro in Vaticano. Fu dunque Matteo “d’Acquasparta” il possessore del Cantorino. Risulta supponibile che il manoscritto rimase ad Assisi, essendo il Cardinale, come già sottolineato, protettore dei Frati Minori dal 1279 al 1305, nel momento in cui la Chiesa viveva la storica diatriba tra Bonifacio VIII ed il sovrano francese Ludovico il Bello - dalla Bolla Auscultate Filii del 1301 all’Unam Sanctam del 1302, che condusse all’elezione prima di Clemente V ed il 7 agosto del 1316 di *Jacques Duèse*, Giovanni XXII (Papa che influenzò le scelte musicali del suo tempo) - dunque agli albori del *periodo avignonese*. Molti altri testi a lui appartenuti rimasero nel Sacro Convento, a testimoniare, probabilmente, la volontà di far ritorno in quei luoghi. Nella prima pagina leggiamo, a tal proposito, un interessante riferimento: “*Iste liber est domini Mathei sancte Marie in Porticu diac. Card.*”. Alcune interpretazioni storiche credono opportuna la possibilità che il manoscritto pervenne al cardinale per mezzo di un importante esponente del francescanesimo “primitivo”, al quale la storia attribuisce la stesura dell’Ufficio ritmico di Sant’Antonio (1233), cioè, *Giuliano da Spira*, (egli prese servizio a Parigi presso la corte di Luigi VIII) – “*Magister Cantus in aula Regis Francorum*”-, che lo introdusse in Italia prima del 1250, anno della sua morte, verosimilmente tra il 1227 e 1230, anni in cui risiedette in Assisi. Di rilievo risulta la possibile datazione intorno al 1230, infatti, in tal caso, esso rappresenterebbe una delle prime forme di liturgia musicale rifacentesi all’ordine Francescano. Se seguiamo attentamente l’evoluzione cronologica dell’ordine – *In nomine Domini! Incipit vita Minorum Fratrum*-, possiamo notare come il manoscritto sia direttamente attiguo alla canonizzazione di San Francesco (1228), infatti, a tal proposito, per documentare maggiormente tale tesi, mancano in esso riferimenti a San Domenico e Santa Chiara, per i quali, a proposito della canonizzazione, si dovrà attendere sino a metà del XIII secolo. Dal punto di vista esplicitamente musicale, nel Cantorino convive una perfetta corrispondenza tra tutte le fasi del calendario liturgico; in esso, la stragrande maggioranza dei componimenti risulta monodica; viceversa, pochissime composizioni si presentano polifoniche. Nell’economia della nostra analisi, occorre tener presente una fondamentale distinzione tra il manoscritto francese e le Laudi: *il Cantorino segue come modello l’utilizzo del latino*. Il codice convoglia molteplici influenze derivanti dai dettami dell’*Ars Antiqua*; le polifonie primitive si susseguono tra tropi e sequenze, dichiarando apertamente l’esigenza di una scrittura raffinata ed al contempo coerente con la propria epoca. Il *Kyrie Summae Rex Sempiternae*, ad esempio, procede secondo una struttura polifonica a tre voci, alla quale si alternano ripetuti interventi di matrice gregoriana. Così come la sequenza *Verbum bonum*, polifonia semplice a due voci, *modus authenticus*, che vede la relazione tra Tenor- d’origine gregoriana- e Superius, come combinazione polifonica

coerente con la prassi compositiva duecentesca: “*Supplicamus nos emenda/emendatos nos commenda/tuo nato ad habenda/semperiterna gaudia. Amen.*”. Tentando un possibile quanto umile paragone tra l’uso del volgare e l’uso del latino nel XIII sec., potremmo riferirci alla duplice intuizione dell’ordine francescano, ponendo da una parte l’ideale storico dell’iniziativa del francescanesimo primitivo, atto a dimostrare e sospingere un’idea di crescita umana secondo l’attenta conduzione dell’esistenza umana nel dettame del Vangelo, ovvero l’aspirazione massima della Regola stessa – probabilmente punto di forza nell’incontro con Innocenzo III, dall’altra, l’archetipo d’essere *pellegrini* ed allo stesso tempo *forestieri*, in un mondo che sta cambiando nei rapporti sociali e chiaramente culturali, il tutto riferito all’ideale cosmopolita che acquista in questi secoli la propria autonomia, tanto da garantire una crescita comune a tutte le espressioni artistiche.

Massimiliano Dragoni.