

Roma terrena e la Gerusalemme terrestre

“L’angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo ...risplendente della gloria di Dio. Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino” (*Apocalisse di San Giovanni*).

I pellegrini che solcano le strade del Medioevo sono navi alla ricerca di un’isola. Navigano per le acque nere del mondo, sempre esposti alla tempesta del peccato ed ancor più indifesi perché lontano da casa e dagli affetti, soli durante il cammino in terra straniera. Spesso scarsamente nutriti, provati dalle asprezze del viaggio, confidano nella Chiesa, che fornisce loro sostentamento fisico ma soprattutto spirituale, li nutre, li alloggia e cerca di alleviarne la sofferenza interiore. È un progredire costellato di pericoli fisici e morali. Il pellegrinaggio, itinerario difficoltoso e spesso terrificante nella parte più intima dell’Io interiore, è un’allegoria della vita umana. L’esistenza, il cammino che ha una sola destinazione a cui nessuno può scampare, è percepito dall’uomo medievale come precario ed insicuro: è un tragitto in cui la malattia, la carestia e le guerre sono nemici contro i quali non esiste altra difesa che la Fede. La morte è un’eventualità quotidiana, una presenza fisica e personalizzata, costante, non marginale ed asettica come nella società occidentale di oggi. Per il viandante, sia esso pellegrino o combattente per la fede, il traguardo della salvezza non è solo nella destinazione che lo attende, testimonianza tangibile dell’impresa, ma nel viaggio, nel percorso compiuto per giungervi. Così i luoghi di pellegrinaggio assumono una valenza simbolica fortissima che li rende, oltre le caratteristiche individuali, tutti rappresentazione della Gerusalemme Celeste. La Città di Dio è una tra le immagini più forti della simbologia cristiana medievale e trae origine dalle pagine dell’Apocalisse di San Giovanni. Gerusalemme come rappresentazione della comunità umana, con le sue

luci e le sue miserie, è un tema ricorrente nell'Antico e nel Nuovo Testamento; è luogo dell'ambiguità della condizione umana ma anche il simbolo del Regno di Dio, presente sulla terra in forma non ancora realizzata. La città rappresenta la comunità dei credenti: esseri umani, quindi deboli e sottomessi al peccato ma che Dio vuole salvare, rendendoli degni della Gerusalemme divina di cui parla l'Apocalisse. Alla fine del mondo, la Città Angelica scenderà proprio sul luogo della città terrestre: l'*Aurea Civitas*, meta definitiva a cui aspirano le anime dei credenti, ultimo traguardo, eterno, in cui il dolore e la speranza trovano giustificazione.

Musiche e pellegrini

Radicato elemento della devozione medievale, il pellegrinaggio è il tema comune di una serie quasi infinita di musiche. Sono brani liturgici legati ai luoghi di devozione, oppure canti composti per i *viatores*, destinati a sostenerne la fatica e ad alleviarne i momenti di sconforto e smarrimento. Sono narrazioni lungo la strada, interventi miracolosi della Vergine o dei Santi. Sono riflessioni sul viaggio e sulle speranze che riempiono il cuore del pellegrino. Una selva eterogenea di composizioni, che si estende su epoche e paesi diversi, dai confini vasti e incerti... A volte si riconoscono temi musicali che seguendo i cammini dei viandanti trasmigrano da un popolo all'altro e sfidano il tempo. Più spesso sono racconti e poemi a diffondersi, seminando attraverso le strade d'Europa idee e visioni. Affrontare questi canti come un corpo unico, coerente ed organico, è impossibile. Lo impediscono le differenze di epoca e cultura tra i repertori, la distanza -non solo geografica- che separa la devota narrazione di un miracolo destinata alla raffinata corte spagnola di Alfonso X dalla lauda cantata nell'oratorio di una confraternita italiana del Trecento. Il problema per gli interpreti dei nostri tempi non si limita alla ete-

rogeneità delle fonti, ma anche all'estrema lontananza che ci divide da queste musiche e dalle motivazioni che hanno spinto i compositori, per lo più anonimi, a lasciare traccia della loro opera. Non parliamo certo delle motivazioni individuali, molteplici e comprensibili (almeno sul piano metastorico) legate all'espressione della religiosità: ci riferiamo piuttosto a quelle più complesse e piene di implicazioni extramusicali che sottendono alla *traditio* dei manoscritti, alla loro formazione e alla diffusione che i brani in essi contenuti hanno avuto. Un esempio tipico sono le *Cantigas di Santa Maria*, delle quali ci appare chiara l'origine, sospesa a metà tra devozione privata e interesse politico, ma che pur nell'imponenza delle fonti (ci rimangono più di quattrocento composizioni complete, contenute in splendidi manoscritti) non sembra abbiano lasciato tracce nella tradizione musicale iberica delle epoche seguenti. Invece, di una piccola raccolta di musiche, come quelle contenute nel *Llibre Vermell* di Monserrat in Catalogna, si ritrova testimonianza più di due secoli dopo. Più complessa ancora nelle sue infinite implicazioni appare la relazione tra i repertori devozionali in lingua volgare, sviluppatasi in tutta Europa a partire dalla metà del XIII secolo, e il canto sacro della chiesa europea, quello che noi chiamiamo canto gregoriano, che fu tra le matrici formanti del pensiero musicale occidentale. Un repertorio internazionale che noi abbiamo la tendenza a considerare come un corpo unico ed organico, ma che invece venne formandosi nel tempo attraverso una straordinaria interpolazione di elementi imposti e di tradizioni locali, in un gioco che univa creazione artistica, afflato mistico, necessità politiche e contingenze terrene. Dalla fucina del canto sacro e dalla volontà di uniformare il rito in tutta quella parte d'Europa che riconosceva il primato del vescovo di Roma ebbe impulso la scrittura musicale; dalla necessità di consentire un maggiore coinvolgimento dei fedeli ad un rito di cui ormai non comprendevano più la parola, nacquero le sequenze, la forma musicale

che più influenzò la nascente arte musicale laica. Laica, e non popolare, perché i repertori a cui ci riferiamo non testimoniano dell'affiorare di forme autonome di creatività popolare; sono invece l'adeguamento di stili colti di composizione, per l'epoca necessariamente di matrice religiosa, ad un linguaggio fruibile ad una base più larga di pubblico. Sono la traccia, in fin dei conti, di una compiuta operazione di contaminazione culturale: ibridi riusciti, frutto di una fusione che imposta dall'alto e normalizzata nelle forme e nelle strutture, tradisce una cultura vasta ed eterogenea, prodotta da compositori dotti nel repertorio sacro, non estranei alle correnti più avanzate della creazione musicale e letteraria del tempo, saldamente radicati nell'uso e nei gusti delle comunità per le quali lavoravano. Sono musiche più "etniche" che popolari, nelle quali l'apparente semplicità è il risultato di una precisa volontà estetica e comunicativa.

Con simili presupposti, l'Ensemble Orientis Partibus e il Gruppo Vocale Armoniosoincanto hanno affrontato queste musiche in una prospettiva che fonde l'approccio storico ad una lettura orientata verso i contenuti testuali ed espressivi. Oltrepassando i limiti dell'interpretazione "filologica", necessariamente aleatoria in una proposta che unisce repertori così eterogenei, i musicisti hanno scelto di sottolineare, attualizzandone il linguaggio espressivo, quanto di universale c'è nel messaggio mediato da questi canti: speranze, sogni, ricerca dell'assoluto, regole di vita. Temi che pur espressi da ogni popolo e da ogni epoca in modo differente, sono la voce immutabile dell'umanità.

Francis Biggi