

MUSICA E FRANCESCANESIMO

Secolo complesso e contraddittorio, aperto alla speranza e flagellato dalla paura, capace di individualità originalissime e di moti di massa, laico e religioso, il Duecento sigla, come è noto, non solo un momento storico nell'evoluzione letteraria nostrana (essendovi baluginate le prime forme di un'autonoma e cosciente creatività italiana) e musicale (l'apparire di forme e contenuti totalmente nuovi rispetto alle antiche pratiche gregoriane o alle elaborazioni polifoniche che vanno raggiungendo oltralpe alla Scuola di Notre Dame i primi risultati), ma soprattutto in quella concezione moderna dell'uomo che si affermerà con piena chiarezza nell'età successiva. Anche per limitarsi al solo ambito musicale, non è neppure pensabile raccogliere in poche righe i rimarchevoli mutamenti (compositivi e di scrittura) che l'arte dei suoni registrò in questo secolo ancora esaltato dall'ultima generazione trobadorica e dal trapianto al di qua delle Alpi di quella singolarissima esperienza poetico-musicale. Ma il Duecento fu però anche e soprattutto secolo di radicali novità, tale da prestarsi ad *humus* indispensabile a quella fioritura prevalentemente polifonica e profana che fu la stagione arsnovistica.

Ma a delimitare il discorso è l'assunto stesso del tema prescelto, laddove si intende solo trattare di quell'impulso dato dal moto francescano alla più originale delle forme musicali duecentesche, quella lauda, parallela della ballata profana, che si svilupperà in modi e forme diversi per circa mezzo millennio assumendo via via dalle primitive fattezze monodiche prima spirito rappresentativo e dialogico (la lauda drammatica dall'inizio del Trecento), poi essenza polifonica e spirituale confluendo nel consanguineo oratorio controriformistico. Unico comun denominatore il fine edificatorio e la partecipazione collettiva, nonché il rilievo sempre prestato al testo, al cui servizio la musica si mette restando nei secoli estranea tanto agli intellettualismi dell'Ars Nova trecentesca che ai cerebrali sofismi contrappuntistici fiamminghi del XV secolo e privilegiando per tradizione il sillabismo o, nel caso di tessuti a più voci, l'armonia verticale (omoritmia) e l'evidenza sonora della parte superiore (soprana).

Ponendo tuttavia l'accento sul rapporto tra moto francescano e musica, si finisce però col delimitare giudiziosamente ancor più

il raggio d'azione alle sole origini della letteratura laudistica, intimamente connesse con la situazione storica italiana del secolo. Poco conta nel nostro discorso, dunque, addentrarsi nel ginepraio di ipotesi che ora avvalorano la similitudine della struttura metrica della lauda con quella della ballata (dopo una primitiva forma litaniale prevalse infatti la tripartizione in ritornello-strofe-ritornello, corrispondente a ripresa-stanza-ripresa, che pur trova corrispettivi in *Cantigas* e *Virelais*), ora invece — ed è ipotesi più recentemente avanzata — sottolineano una derivazione arabo-ispánica tramite lo *zagial* arabo-andaluso. Ma si tratta di temi appunto che meglio troverebbero spazio in un convegno musicologico.

Né più di tanto ci coinvolgono le supposizioni, non meno discusse e molteplici, dell'etimologia della parola « lauda » che trova certamente riferimenti nella *laus* come *Alleluja* (canto di lode per eccellenza), come seconda delle otto ore canoniche dell'Ufficio o come terna dei Salmi 148-150 cantati nel Mattutino.

Di questo singolarissimo componimento poetico-musicale, di questa canzone spirituale in lingua volgare assegnata sia alla lode e al ringraziamento che alla contrizione ed alla penitenza esamineremo dunque solo la prima stagione, che coincide col sorgere della più antica manifestazione musicale italiana e si esaurisce nel canto popolare processionale tutt'al più dialogico non ancora ammesso, sia pur come canto extraliturgico, nell'ambito ufficiale della chiesa e del convento. Un esempio in tal senso viene proprio da quel *Cantico delle creature* di S. Francesco, risalente intorno al 1225, che pur essendoci giunto nel codice 338 di Assisi privo di note doveva essere indubbiamente intonato. Lo testimoniano non solo la presenza di righe musicali nella medesima fonte letteraria, bensì soprattutto il precetto costante nella pratica francescana di cantare le lodi divine « *tamquam joculariores Dei* ».

Più volte si è però ricordato come già da tempo esistessero quelle forme di aggregazione laicali (*confratriae*, *geldoniae* o *scholae*) da cui nel corso del secolo tredicesimo la lauda ricevette natali ed impulso vitale. In un libro prezioso quanto ormai raro (« *Origini della poesia drammatica italiana* », Torino 1952) Vincenzo De Bartholomeis si sofferma a sufficienza sulla preistoria delle associazioni pie fiorite in Italia in quello squarcio di Medio Evo e culminanti nel movimento dei Flagellanti sorto intorno al 1260. Quasi impossibile è tuttavia ricostruire dettagliatamente le vicende di queste confraternite prima itineranti poi stabili, ma certo tra le più antiche viene comunemente ritenuta quella della Beata Vergine Maria fondata a Firenze nel 1183, più tardi nota come Compagnia Maggiore (dal 1225), cui si affiancarono nel

capoluogo toscano quella dei Servi di Maria (Serviti) nel 1263 e di Orsanmichele nel 1291. A chiarirci verso la metà del secolo quali siano le mansioni proprie di compagnie come queste è il Concilio di Bordeaux (1255) che prescrive loro l'obbligo di provvedere alla fabbrica e all'illuminazione della chiesa, alla fattura e riparazione dei libri, agli addobbi e vestimenti sacri, agli uffizi dei defunti e delle vigilie, alla manutenzione delle vie di accesso alla chiesa, alla riparazione dei ponti, alla custodia dei parenti degli ammalati, a scacciare i lupi e raccogliere le elemosine.

Un anno di volta nella storia di queste congregazioni fu il 1233, il cosiddetto anno Alleluja perché un fremito universale agitò per la prima volta in quel clima di corruzione, guerre ed anarchia, l'animo di intere popolazioni spingendole alla penitenza. Una diversa coscienza religiosa, per così dire dal basso, si andava facendo strada accanto a quella ufficiale della Chiesa o degli Ordini maggiori.

Ma la data per lo più accettata, sia pur per semplice beneficio d'inventario, come atto ufficiale di nascita della lauda è il 1260, anno in cui per impulso del frate predicatore Raniero Fasani a Perugia si diffuse l'uso di far penitenza in pubblico flagellandosi. Pratica, questa, antica, ritornata in uso già verso il 1056 con San Pier Damiani e praticata anche nei secoli precedenti nei conventi benedettini di Camaldoli e Montecassino. Mai però l'uso dell'auto-flagellazione era uscito dalla pratica individuale e privata, assumendo tratti sociali di vera ipnosi collettiva. E' un anonimo cronista padovano contemporaneo, riportato testualmente dal Muratori, a ricordare quegli straordinari avvenimenti: « *Nobili ed ignobili, vecchi e giovani e perfino fanciulli di cinque anni — scrive — per le piazze della città, nudi e sol coperti le parti vergognose, posto giù ogni ritegno, processionalmente incedevano, tenendo ciascuno in mano un flagello di cuojo, con gemiti e pianti acremente frustandosi sulle spalle sino ad effusione di sangue* ».

L'ispiratore di questa sorta di follia collettiva, il perugino Raniero Fasani, era un laico, coniugato e penitente volontario, probabilmente influenzato dai Minori, la cui presenza nella zona di Perugia era consistente. La sua figura di trascinatore fu fatta coincidere a torto con l'avvento della terza età, quella dello Spirito Santo, secondo la ben nota teoria gioachimita che all'età del Padre (l'antico Testamento) ed a quella del Figlio (il medioevo cristiano) opponeva quella ventura dello Spirito; tre età che rispondono al passaggio dell'uomo dallo stadio carnale a quello spirituale. Donde tre stati sociali corrispondenti a quello dei guerrieri, dei chierici secolari e dei monaci. Un calcolo cabalistico faceva inoltre ritenere che proprio quel 1260 fosse l'anno dell'estremo trapasso all'ultima

età dell'uomo, preparata da calamità e dall'avvento dell'Anticristo (eventi tra i quali non era difficile ascrivere le sanguinose guerre tra Federico II ed il Papato, la corruzione del clero, la deviazione del Papato dagli interessi veri della cristianità). Suggestioni di carattere gioachimita furono presenti però soltanto in alcune frange, culturalmente avvertite, del movimento suscitato dal Fasani.

Il moto, che si espanse soprattutto verso i territori guelfi del nord, prese corpo nell'associazione dei Disciplinati di Gesù Cristo, la più antica di quella miriade di compagnie di Battitori, Laudesi, Verberatori, Scopatori che ebbero vasta diffusione anche in Germania, Austria (*Geisslerlieder*) e persino nella lontana Polonia. Anche una volta spento, abbastanza presto, l'ardore collettivo del 1260, rimase infatti quel desiderio di canto collettivo, quasi sempre prescritto dalle regole delle singole confraternite e legato alle diverse esigenze dei giorni della settimana (dove la raccolta in laudari dei canti in repertorio presso la confraternita). Un'attività che proseguiva quell'intento francescano dei « *joculatores Domini* » (menestrelli di Dio) dandogli consistenza più concreta e tradizione scritta.

Di fronte ad un tale rigoglio di devozione l'atteggiamento della Chiesa fu sempre vigile, ma mai ostile. Vario fu invece l'atteggiamento degli Ordini regolari. Quello Benedettino, ad esempio, ne rimase al di fuori, quasi vituperando che quel ricorso tutto privato alla punizione corporale potesse avere pubblica risonanza e carattere collettivo. Più favorevoli gli Ordini nuovi, come quello Domenicano che promosse parecchie compagnie di Disciplinati e soprattutto quello francescano che ne vide di buon grado la nascita e promosse la diffusione. Basti ricordare, per ricchezza di dettagli, lo stretto rapporto intercorrente tra Jacopone e la lauda nonché l'azione che, secondo una tradizione non documentata, avrebbe esercitato San Bonaventura a favore della nascita di una Compagnia romana (la Confraternita del Gonfalone nel 1264) cui si affiancò una Compagnia aquilana qualche anno più tardi dal nome di Confraternita di Santa Maria della Pietà o di San Massimo, la quale godette delle stesse indulgenze concesse da Clemente IV a favore della confraternita romana. Senza poi dimenticare che San Bonaventura non fu solo l'autore del testo del *Lignum vitae*, uno dei più noti tra i suoi *Opuscoli mistici*, ma, secondo recenti ipotesi, anche della musica che egli voleva cantata « *ad modum cantionis* » col ritornello « *O Crux, frutex salvificus* ».

Conferma ne viene dal Cod. G. 1134 della Biblioteca Universitaria di Torino (*La Cronica del domenicano Bartolomeo d'Acqui*) ove leggiamo: « *Bonaventura... posuit passionem Jesu in cantilena*

fletus sequentiae ». Un esempio, dunque, incontestabilmente bonaventuriano di lauda (*Laudismus de cruce*) a riprova dell'atteggiamento sopra descritto di favore del francescanesimo nei confronti del nuovo genere poetico-musicale. Ma sia pur marginalmente, dato il nostro contesto principale, non converrà neppure dimenticare qui la maggiore tolleranza nei confronti della musica e della danza di San Bonaventura nei confronti di un S. Agostino (*Confessioni*, X, 31), preoccupato essenzialmente dal fascino edonistico dell'arte, tale da distogliere dal fine primo della preghiera. A tal proposito il Dottor Serafico, come ricordò in questa medesima sede una dozzina di anni fa Giuseppe Vecchi, distingue il piacere che proveniva da devozione interiore (l'unico ammesso come lecito) da quello derivante da intima voluttà o da curiosità (più o meno strettamente peccaminoso). Il che spiega anche perché Dante si ricordi proprio di lui, come dell'altro grande « cantore » S. Tommaso d'Aquino, nelle ghirlande di dottori che carolano cantando nelle alte sfere del suo Paradiso (Cielo del Sole).

Qualche osservazione più dettagliata la lauda duecentesca impone sotto il profilo strettamente musicale, osservazione che desumiamo dai due basilari laudari del Codice 91 di Cortona (1270 circa) sobriamente sillabico e di toccante austerità vocale e quello Magliabechiano della Biblioteca Nazionale di Firenze (B.R. 18, già II, 1, 122) già avvezzo alla fioritura melismatica secondo un gusto estetico che precorre le conquiste arsnovistiche. Non è un caso rilevare, ai fini del nostro discorso, che tra i molti temi agiografici e cristologici trattati nei due diversi laudari figura in entrambe le raccolte quello del Poverello di Assisi (36 e 37 nel Cortonese, 78 nel Magliabechiano; quest'ultima, « *Sia laudato San Francesco* », assai vicina melodicamente alla 37 del Cortonese).

Identiche l'intonazione corale omofonica, l'aspirazione ad una melodia semplice che « illustri » il testo sacro in volgare, la varietà poetica e musicale di fronte alle molte immagini rivissute con l'ingenuità e lo stupore di un popolo spiritualmente nuovo. Che le Laudi fossero accompagnate dagli strumenti a sostegno dell'intonazione non è del tutto da escludere, anzi lo lascerebbero supporre le non rare allusioni a strumenti musicali (trombe, corni e tube) contenuti nel testo o le miniature esplicite dei manoscritti. Altro problema insormontabile, dato il ricorso a notazione quadrata non mensurale su tetragramma, pone oggi l'interpretazione ritmica, come nel caso del *cantus planus* gregoriano ma con opposto esito di valutazione, tra un ritmo libero ed un ritmo differenziato in valori poggianti sull'accentuazione del testo sillabico. Completamente rinnovato, nei confronti dell'antica romana cantilena, appare lo spirito melodico già quasi presago del

futuro bipolarismo maggiore-minore ed ispirato da una vena italiana che poco ormai ha a che vedere con la fantasia trobadorica, aristocratica e laica per eccellenza. E' una stagione irripetibile che si sedimenterà nella coscienza popolare e musicale italiana e che tornerà per vie sotterranee a dare i suoi frutti.

LORENZO TOZZI