

# Parole e musica nelle confraternite del Rinascimento

di Matteo Al Kalak

## 1. *Cantare le lodi*

La parola scritta, da leggere e pronunciare, e la parola cantata solo in tempi recenti hanno consumato una separazione per lunghi secoli del tutto inconcepibile a uomini e donne per i quali pregare significava anzitutto intonare le lodi di Dio e dei suoi santi. «Il canto di lode, che risuona eternamente nelle sedi celesti – scriveva ancora nel 1970 Paolo VI promulgando la nuova liturgia delle ore – la Chiesa lo ha conservato con costanza e fedeltà nel corso di tanti secoli»<sup>1</sup>: la parola del salmo, come quella dell'inno o dell'orazione, si qualifica come contenuto da offrire a Dio attraverso un veicolo, non sempre fissato ma sempre conosciuto, cioè la melodia.

La lunga storia della produzione letteraria occidentale ha avvertito in più di un passaggio l'esigenza di creare testi attraverso cui esprimere e veicolare l'inno di lode anche nella sua espressione musicale. Il nodo che stringeva assieme parole e musica ha innescato, se così si può dire, un reciproco modellarsi: i segni dei fonemi e quelli della notazione musicale, al di là della loro stesura sulla carta, si sono reciprocamente adattati con la prevalenza ora dell'uno ora dell'altro. Talvolta un testo preesistente, magari rimontante alla stessa tradizione biblica o patristica, è stato musicato all'interno di una specifica liturgia; in altri casi su melodie diffuse, come i canti popolari, venivano eseguite laude, inni o preghiere che a quella melodia erano chiamati, volendo semplificare, ad adeguarsi<sup>2</sup>. Non è tuttavia a un antagonismo che bisogna rifarsi per comprendere il rapporto tra la lettera e la sua esecuzione cantata, ma a una simbiosi, un'interazione tra i due termini<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Costituzione Apostolica *Laudis canticum*; un'edizione della costituzione è significativamente riportata all'inizio del breviario post-conciliare (*Liturgia delle ore secondo il rito romano*, I, Città del Vaticano 1995, pp. 13-24).

<sup>2</sup> Si vd. A. Basso, *L'arte della "devozione"*, in *Storia della musica*, I, *Dall'Antichità al Barocco (Italia, Francia)*, Torino 2004, pp. 60-83, in part. pp. 60-67.

<sup>3</sup> Come ricordava anche la tradizione monastica più antica. «Quando salmodiamo comportiamoci in modo tale che il nostro spirito si accordi con la nostra voce», raccomandava Benedetto

La lauda, il componimento in cui i due aspetti – testo e musica – si fondono in una lega che ha resistito per secoli all'interno della tradizione confraternale, rappresenta, come nota giustamente Nanie Bridgman, «uno dei monumenti più antichi della letteratura in Italia e costituisce nel medesimo tempo una delle prime forme musicali riportate conservate»<sup>4</sup>: un doppio statuto che nuovamente dimostra l'inestricabilità del nesso parola poetica/esecuzione musicale. Chi scrive deve fermarsi, per ragioni di competenza, qui: considerazioni più approfondite vanno lasciate ad altri e ai molti contributi già apparsi<sup>5</sup>. È però entro queste coordinate essenziali che va inserita l'esperienza delle confraternite medievali e rinascimentali, profondamente impastata di musica e produzione letteraria. Lo stesso genere della lauda finì per diventare l'emblema di molte delle *confraternitates* che, nell'età di mezzo, coltivarono sogni di pace e concordia nell'insanguinata Italia due-trecentesca e non mancò di designare quei confratelli – i laudesi – che della recita quotidiana di questi componimenti sacri facevano il perno della propria spiritualità. Per dirla con Giovanni Miccoli, dopo l'esaurimento dell'iniziale spinta propulsiva che, dal 1260, aveva coinvolto, con un effetto domino, l'intera area centro-settentrionale della penisola, «restò – a testimoniare una tipica forma di pietà drammatica e quasi teatrale nelle sue manifestazioni [...] – la tradizione delle laudi, che conobbero un'enorme fortuna anche popolare, e restò, risoltasi la grande fiammata, la assai più riposata ripresa delle confraternite dei disciplinati»<sup>6</sup>.

ai suoi monaci (*Regola di Benedetto*, 19,7, in *Regole monastiche d'Occidente*, a cura di E. Bianchi, Torino 2001, pp. 195-264, qui cit. p. 223).

<sup>4</sup> N. Bridgman, *Lauda*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, *Il lessico*, II, Torino 1983, pp. 665-669, alla cui bibliografia, da aggiornare con quella reperibile nella scheda di M.J. Bloxam citata più sotto, si rinvia.

<sup>5</sup> La trasversalità dei campi d'indagine interessati dall'azione dispiegata in campo liturgico, musicale e letterario dalle confraternite tra tardo-medioevo ed età moderna impone immediatamente l'abbandono di qualunque pretesa di esaustività. Oltre ai contributi specifici delle citate M. Jennifer Bloxam e Nanie Bridgman, il dibattito sulla pratica e la produzione musicale delle confraternite è stato portato avanti negli ultimi decenni da riviste specializzate di musicologia e storia della musica. Gli aspetti letterari e il contributo della tradizione laudistica nello sviluppo della sacra rappresentazione sono patrimonio acquisito degli studi di storia del teatro almeno a partire dal classico lavoro di Alessandro D'Ancona sulle *Origini del teatro italiano* (Torino 1891). La produzione letteraria due-trecentesca, le laude confraternali e il rapporto tra queste e l'opera di Jacopone – che col suo «laudario personale» resta forse il principale autore in questo campo – sono state oggetto delle molte ricerche del De Bartholomaeis, di Gianfranco Contini, Luigi Russo, Natalino Sapegno, Rosanna Bettarini e molti altri sino ad aver acquistato, come ovvio, un proprio spazio in tutte le storie della letteratura italiana. In tempi più recenti, per citare alcuni dei molti critici che se ne sono occupati, sono tornati sull'argomento Emilio Pasquini, Ignazio Baldelli e, in parte, Corrado Bologna. Sul versante storico, gli aspetti qui esaminati riaffiorano con frequenza e si integrano con le strategie e gli sviluppi del movimento confraternale. Di nuovo a scopo orientativo, si rinvia ai numerosi interventi di Giovanni Miccoli e Roberto Rusconi. Una silloge complessiva che mostra l'intreccio tra i diversi piani che il mondo confraternale chiama in causa è quella realizzata in occasione del convegno per il VII centenario dagli inizi del movimento dei disciplinati tenuto a Perugia nel 1960 col contributo di studiosi e cultori di varie discipline che, per gli argomenti trattati più sotto, è doveroso ricordare.

<sup>6</sup> G. Miccoli, *La storia religiosa*, in *Storia d'Italia Einaudi*, II/1: *Dalla caduta dell'impero romano al secolo XVIII*, Torino 1974, pp. 429-1079 (p. 809 la citazione).

Aggettivi, quelli usati da Miccoli, su cui torneremo. A complicare ulteriormente la questione vedremo infatti come produzione letteraria, teatro, dramma, musica e liturgia travolgano l'osservatore moderno che, guardando retrospettivamente alla storia di questa o quella confraternita, riuscirà a trovare le tracce di alcuni di questi elementi, ma raramente di tutti assieme. Eppure l'uno difficilmente prescinde dagli altri.

La stessa lauda, di per sé semplice componimento poetico-musicale, è prodotto e ispirato dalla pratica liturgica, in particolare dalla recita dei salmi<sup>7</sup>, e attraverso la scelta di determinati modelli prosodici e ritmici, *in primis* la ballata<sup>8</sup>, accoglierà al proprio interno moduli teatrali e drammatici che inevitabilmente scivoleranno verso la sacra rappresentazione<sup>9</sup>. *E liturgia theatrum*.

Per cercare di seguire gli sviluppi di questa vicenda utilizzeremo come traccia un caso specifico – quello modenese – che sotto molti aspetti ben si presta a valutare l'attività confraternale in materia di produzione laudistica, dalle sue origini sino agli ultimi colpi di coda che, persino in età contemporanea, si potrebbero scorgere.

Che la città emiliana fosse un centro fiorente di vita confraternale è testimoniato dall'alto numero di associazioni laicali che dai secoli centrali del medioevo ne animavano la vita<sup>10</sup>: i disciplinati, come ovvio, trovarono anche

<sup>7</sup> Come nota Gianfranco Contini a proposito del *Cantico di frate Sole*, «*Laudes* sono i salmi finali (CXLVIII-CL) recitati in parte dell'ufficio liturgico: il Cantico è dunque come un salmo volgare, in canto gregoriano (ma la musica, che doveva essere sillabica, una nota per sillaba, e del resto poteva anche coincidere con una melodia preesistente, non è stata trascritta)». G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Milano 2000, p. 3.

<sup>8</sup> Su cui si rimanda alle considerazioni di G. Gorni, *Le forme della poesia*, in *Letteratura italiana*, III, Torino 1984, pp. 439-518, in part. le pp. 487-493 (di più ampio periodo) e ai cenni di G. Contini in *Poeti del Duecento*, II, Milano-Napoli 1960, pp. 3-5 (relative alla sola tradizione laudistica).

<sup>9</sup> Si vedano a questo proposito le considerazioni di S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, in *Letteratura italiana*, 6, Torino 1986, pp. 15-67, con particolare riguardo alle pp. 51-59, più centrate sulla tradizione laudistica.

<sup>10</sup> Sin dal X secolo. «A Modena un documento dell'archivio capitolare riferisce l'esistenza di una associazione di laici – 75 uomini e 44 donne – intitolata a san Geminiano che, uniti in 'fraternitate' si obbligano a versare ogni anno la somma necessaria ad assicurare i ceri e le lampade nel duomo» (G. Angelozzi, *Le confraternite laicali. Un'esperienza cristiana tra medioevo e età moderna*, Brescia 1978, p. 13). Ma sulla questione e i problemi interpretativi connessi alla nascita della confraternita di San Geminiano cfr. *San Geminiano e la sua confraternita in Modena nel 650° della fondazione*, a cura di E. Bertoni, M. Bertoni, Modena 2001. Sulla tradizione confraternale modenese i lavori apparsi negli ultimi decenni sono diversi ancorché non sempre approfonditi o del tutto contestualizzati. Capostipite della tradizione erudita cittadina, oltre al Muratori che di molto si staglia dal semplice contesto locale, è senza dubbio Girolamo Tiraboschi, sulle cui orme si sono mossi autori degli inizi del secolo scorso, *in primis* Gusmano Soli la cui opera (*Chiese di Modena*, a cura di G. Bertuzzi, Modena 1974) resta fonte ancora attendibile e valida per orientarsi sui luoghi e le vicende dell'universo confraternale cittadino. In tempi più recenti gli «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi» (AMDSP) hanno ospitato interventi di studiosi quali Elena Torricelli (*La confraternita della SS. Annunziata di Modena: per lo studio di una associazione confraternale del Quattrocento*, in AMDSP, XI, XXVI (2004), pp. 51-95) e Viviana Salardi (*Il missale vetus O.II.14 dell'archivio capitolare di Modena* in AMDSP, XI, XXVIII (2006), pp. 39-77) riguardanti la committenza artistica – soprattutto la miniatura di manoscritti – di alcune confraternite cittadine. A questi si accompagna il lavoro di D. Benati, *La bottega degli Erri e la pittura del rinasci-*

qui un terreno fertile dove spargere la loro semente e, come ricorda lo storico settecentesco Girolamo Tiraboschi, «Modena, che fralle altre Città d'Italia erasi segnalata nell'abbracciare il costume della pubblica flagellazione, fu anche tralle prime a fondare una Confraternita, in cui agli altri esercizi di pietà quello ancora si congiungesse del disciplinarsi», la compagnia di San Pietro Martire (1261)<sup>11</sup>.

Nel 1247 era già sorta la confraternita del Rosario, di impronta domenicana, cui erano seguite, oltre alla citata confraternita di San Pietro Martire, quella di Santa Maria della Neve (o dei battuti) nel 1332 e le molte associazioni che, agli inizi del Quattrocento, costituirono il naturale completamento della predicazione bernardiniana in città. Il senese, passato a Modena nel 1423<sup>12</sup>, fuse da innesco per un congegno già in gestazione all'interno della società locale, dando origine o rivitalizzando confraternite, da quella a lui

*mento a Modena*, Modena 1988 che, a seguito degli studi di Adolfo Venturi, allarga il campo della ricerca anche alla realizzazione di importanti pale d'altare per gli oratori delle associazioni laicali. Sull'azione ospedaliera e assistenziale hanno indagato ricercatori e cultori di storia locale, da Paolo Mucci a Ezio Trota, e in tempi più recenti, dopo il contributo di Pericle Di Pietro (*L'Ospedale di Modena*, Modena 1965), Daniela Grana ha dedicato un apposito studio all'accorpamento dei vari enti assistenziali nel 1541 (*Per una storia della pubblica assistenza a Modena. Modelli e strutture tra '500 e '700*, Modena 1991). Spunti in materia di vita confraternale cittadina sono reperibili nella monografia di Susanna Peyronel Rambaldi sul vescovo Giovanni Morone (*Speranze e crisi nel Cinquecento modenese. Tensioni religiose e vita cittadina ai tempi di Giovanni Morone*, Milano 1979), così come nei corposi atti del processo al cardinale pubblicati in edizione critica da Massimo Firpo e Dario Marcato (*Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, Roma 1981-1995). Dello scrivente e di Marta Lucchi sono, ancora, due monografie sulle confraternite cittadine dell'Annunziata e di San Pietro Martire. Nel novembre 2005 un convegno di studi su «Le confraternite nel territorio modenese. Storia, Presenza, Prospettive» ha cercato di offrire un quadro di sintesi che si auspica assuma presto veste di pubblicazione ufficiale. Assai meno esplorate sono invece le compagnie rurali e parrocchiali, fatte salve poche eccezioni, tra cui la confraternita di Santa Maria degli Angeli di Spilamberto, studiata da Lidia Righi (si vedano i suoi contributi confluiti in AMDSP), e alcuni sporadici interventi legati alla valorizzazione e riscoperta delle radici di comunità montane e del contado. Per una contestualizzazione della situazione modenese su scala regionale si vedano almeno alcuni degli interventi di Marina Gazzini ora raccolti in *Confraternite e società cittadina nel medioevo italiano*, Bologna 2006 (alla cui bibliografia si rimanda, in part. pp. 40-43); A. Prosperi, *Le istituzioni ecclesiastiche e le idee religiose*, in *Il Rinascimento nelle corti dell'Italia padana*, a cura di P. Rossi, Bari 1977 e Id., *Parrocchie e confraternite tra '500 e '600*, in *Per una storia dell'Emilia Romagna*, Bologna 1985, pp. 161-252. Le indicazioni qui offerte restano ovviamente indicative e non esauriscono la messe di studi – in parte citati più sotto – che, a vario titolo, hanno gettato luce sul mondo delle confraternite modenesi.

<sup>11</sup> G. Tiraboschi, *Notizie della confraternita di S. Pietro Martire in Modena*, Modena 1789, p. 14. Della confraternita in questione si è occupato anche il Meersseman, appoggiandosi sostanzialmente alle note offerte dal Tiraboschi: G.G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, in collaborazione con G.P. Pacini, Roma 1977, II, pp. 809-810 e doc. 9 alle pp. 829-830.

<sup>12</sup> La notizia è ricordata, tra gli altri, dal cronista modenese Giovanni Battista Spaccini che, nel 1603, riportava nella sua cronaca alcune «memorie cavate d'una carta vecchia e frusta» consegnatagli da Barnaba Marino e conservata presso la compagnia dell'Annunziata. In essa si leggeva: «1423. Fu cominciato la Compagnia della Annonciata in Modona, il mese di giugno [...] Il giorno di San Martino di detto anno venne a Modona fra Bernardino dell'Osservanza di San Francesco, e predicò sul pontiglio di Piazza, et ogni di veniva alle sue prediche da quatro, cinque et 6.000 persone (che così si giudicava) et si tenevano serate le botteghe fina avesse predicato; le qual prediche duravano le tre et quattro ore, et fece si abruggiò circa 116 tavoglieri e un sacco de

intitolata alla compagnia della Santissima Annunziata<sup>13</sup>, destinate a giocare un ruolo importante nei micro-equilibri urbani.

Ma restiamo per il momento all'interno del mondo disciplinato. Fu dapprima Giulio Bertoni<sup>14</sup>, nel 1909, a segnalare e pubblicare il laudario redatto nel 1377 da Giovanni de Galeriis<sup>15</sup> per i battuti modenesi, recentemente uscito in edizione filologica a cura di Mahmoud Elsheikh<sup>16</sup>. «A giudicare dal contenuto del loro laudario» scrive Elsheikh, i battuti «cantavano durante l'esercizio della loro penitenza non solo laude di loro fattura, o comunque di ambiente padano, ma annoveravano nel loro repertorio pezzi arcaici e laude di sicura provenienza cortonese»<sup>17</sup>.

Modena, in quel tardo scorcio di Trecento, si presentava dunque come collettore di tradizioni differenti, fissate dai confratelli nelle pagine dei codici che ne conservano ancor oggi la memoria. Laude prodotte tra il cuore dell'Umbria e la valle del Po che giungevano nelle *scholae* e negli oratori dove i flagellanti si radunavano per le proprie pratiche penitenziali e, in vari casi, proseguivano il loro cammino nelle processioni cittadine. Ciò che qui preme sottolineare è la compenetrazione tra produzione codicologica (sotto il profilo letterario, più o meno innovativa), esecuzione musicale e estrinsecazione pubblica (processioni, flagellazioni collettive, ecc.).

I confratelli della compagnia dei battuti, non erano però gli unici ad aver consegnato alla robusta membrana di codici e manoscritti la propria produzione in campo poetico-musicale (foss'anche intesa come semplice recezione di testi altrui): i compagni di San Pietro Martire, parte dello stesso mondo disciplinato, avevano prodotto, a partire dagli anni trenta del Quattrocento, due manoscritti destinati a tale scopo<sup>18</sup>. Era stato Bartolomeo della Cella,

carte, dadi e paltri da giocare, che furono similmente abbrugiati su la Piazza di Modona il dì 5 dicembre, et questo perché fu tenuto per santo questo frate» (G.B. Spaccini, *Cronaca di Modena. Anni 1588-1602*, a cura di A. Biondi, R. Bussi, C. Giovannini, Modena 1993, pp. 309-310).

<sup>13</sup> Cfr. E. Torricelli, *La confraternita della SS. Annunziata di Modena* cit., in part. 55-58 e le riflessioni sull'apporto della predicazione bernardiniana qui contenute. A tale proposito si consideri anche il giudizio espresso da Peyronel Rambaldi, *Speranze e crisi* cit., pp. 44-45.

<sup>14</sup> *Il laudario dei Battuti di Modena*, a cura di G. Bertoni, Halle 1909.

<sup>15</sup> Attualmente conservato presso la Biblioteca Estense di Modena (BEMo), *Congregazione di Carità*, n. 3; una scheda descrittiva è riportata in *Il laudario dei Battuti di Modena*, testo, nota linguistica e glossario a cura di M.S. Elsheikh, Bologna 2001, pp. XIX-XXVI. Per don Giovanni de Galeriis, rettore della chiesa di San Giorgio di Modena, si vedano come già segnalato da Bertoni e Elsheikh le note reperibili in B. Ricci, *Di un frammento di atti di visite pastorali del vescovo Aldobrandino d'Este*, in AMDSP, V, IV (1905), p. 30. L'attribuzione del laudario al de Galeriis è resa possibile dall'explicit alla c. 66v del manoscritto: «Ego dopnus Iohanes de Galeriis scripsi hunc librum in millesimo .c.c.c.lxxvii. die .xvii. iullii ad honorem societatis hospitalis batitorum Sancte Marie semper virginis».

<sup>16</sup> *Il laudario dei Battuti* cit.

<sup>17</sup> Per cui si vd. *Laude cortonesi*, a cura di G. Varanini, Verona 1974 e i molti altri lavori dello stesso autore. La citazione riportata è tratta da: *Il laudario dei Battuti* cit., p. VII.

<sup>18</sup> Si tratta dei corali maggiore e minore della confraternita, oggi depositati presso l'Archivio Capitolare di Modena (ACMo), con le signature SPM 3(7<sup>1</sup>) e SPM 3(7<sup>2</sup>). Una scheda codicologica e una descrizione più puntuale del contenuto è reperibile nell'inventario redatto dallo scrivente (*Inventario dei manoscritti dell'Archivio Capitolare di Modena. Vol. II*, Modena 2005, pp. 30-32).

indicato nel 1460 come custode dell'ospedale della Cadè gestito dalla confraternita<sup>19</sup>, a stendere due corali in cui accanto (o sarebbe più corretto dire *dentro*) alle liturgie e uffici dell'anno erano incastonati componimenti sacri e laude destinati alla recita collettiva. Come per i battuti, il patrimonio testuale a cui i confratelli attinsero per la compilazione dei due manoscritti rimanderebbe altrove, cioè all'accennato alveo cortonese e padano che, probabilmente grazie alla rielaborazione e ripresa modenese del de Galeris, giunse ai compagni di San Pietro Martire. Se però accantoniamo la problematica filologica e ricostruttiva che già altri studi hanno affrontato con competenza, è ad alcune spie lessicali che possiamo guardare all'inseguimento di quella interazione tra parole, musica e pratica gestuale (sia essa liturgica, ascetica o teatrale) da cui siamo partiti.

Portiamo qualche esempio. La lauda mariana *Fontana gratiosa*<sup>20</sup> era intercalata dai confratelli di San Pietro Martire – almeno all'epoca di stesura dei due corali (1437 e 1460) – da «recomendationes»<sup>21</sup> o «deprecationes», cioè intenzioni di preghiera rivolte a ottenere pace, prosperità, salute, la conversione degli infedeli e analoghi doni celesti. Nel corale minore sono indicate con precisione le modalità esecutive cui attenersi. Dopo la prima «recomendatio» era prescritto il canto devoto della prima cantica, cioè della strofa iniziale della lauda-ballata («postea cantatur canticha prima cum devotione»<sup>22</sup>). Simili indicazioni si succedevano nel testo restante, sino al termine delle «deprecationes» a seguito delle quali si stabiliva di cantare «altius» un'altra lauda<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Nel corale minore, a c. 49r si legge: «Iste liber est hospitalis Domus Dei de Mutina scriptus per me Bartholomeum de Cella custodem dicti hospitalis anno millesimo.cccc°. [l]x. die .xxv. ianua<rii>». Sull'ospedale della Casa di Dio o Cadè cfr. E. Gatti, *L'ospedale di Modena e la sua parrocchia. Notizie storiche*, Parma 1928, pp. 28-44 e i già citati Di Pietro, *L'Ospedale* cit.; Grana, *Per una storia della pubblica assistenza a Modena* cit.

<sup>20</sup> Trascriviamo la lezione presente in SPM 3(7<sup>1</sup>): «Fontana gratiosa / piena d'ogni virtude / per la nostra salute / prega lo dolçe Christo. // Fontana chiara e bella / chi ven dal paradiso / tu è' verase quella / ch'el me coro à conquiso. / Pregote che diviso / tu no me lasse stare / da ti o dolçe madre / sposa de Iesu Christo. // Vui fusti gratiosa / sopra ogni creatura / sancta e virtuosa / çò dise la scriptura, / tanto che per natura / no se possea narare / né l'cuor ymaginare / sença l' voler de Iesu Christo. // Salute ve domando / per çascum peccadore / piangando e lagremando / cum la mente e col core / ché vedo che ognom more / chi nasce in questa vita / o vergen benedecta / recomandane a Iesu Christo». Cfr. *Il laudario dei Battuti* cit., pp. 37-39 e rinvii bibliografici ivi reperibili. La lauda riprodotta da Elsheikh presenta varie strofe mancanti nel testo dei corali di San Pietro Martire.

<sup>21</sup> La medesima dicitura («recomendationes») è reperibile nel *Laudario* del de Galeris (cfr. BEMO, *Congregazione di Carità*, n. 3, cc. 17r e ss). Un'ampia trattazione dei problemi relativi alla tradizione testuale delle raccomandazioni e agli aspetti ritmici e melodici connessi cfr. *Il laudario dei Battuti* cit., pp. IX-XVI.

<sup>22</sup> ACMo, SPM 3(7<sup>2</sup>), c. 19v.

<sup>23</sup> «Postea cantatur altius ista laude» (ACMo, SPM 3(7<sup>2</sup>), c. 22r). La «laus» prescritta, una giustapposizione di litanie «probabilmente di ambiente modenese» (cfr. *Il laudario dei Battuti* cit., p. 20), recitava: «Sempre ne sia laudato / Iesu Christo Re beato. / Laudata e benedecta sia / la vergene sancta Maria. / Benedecto sia lo confessore / san Çumignan nostro patrone. / Benedecto sia lo pretioso / san Pedro martire e glorioso. / Ma a la gloria del celo / ne conduga tutti l'alto Deo. Amen».

Come si vede, non vi è una notazione musicale vera e propria, peraltro sfortunatamente rara nei laudari superstiti, ma precise indicazioni che rimandano all'esigenza di cantare alcune parti «cum devotione» e altre «altius»<sup>24</sup>. Nulla di nuovo, certo, ma un'ulteriore riprova di come la produzione o l'utilizzo di questi testi presupponesse uno stretto vincolo con le melodie destinate a scandire il fervore dei confratelli. Che poi queste esecuzioni prevedessero un semplice recitativo, il canto vocale oppure un più articolato accompagnamento musicale è difficile da valutare sulla scorta di queste scarse rubriche: si può però ipotizzare che la musica, anche nella sua estrinsecazione strumentale, svolgesse un ruolo preciso nelle liturgie dei compagni di San Pietro che, come vedremo, non erano sforniti di una sensibilità in questa direzione.

Le «recomandationes», fissate in un'unica formula nel più antico laudario del de Galeriis, erano poi adattate dai compagni di San Pietro Martire a seconda della liturgia in cui erano utilizzate: talora esse si chiudevano prevedendo la recita di «un pater noster cum gram devotiom», in altri casi, soprattutto durante il tempo quaresimale, sfociavano in riti processionali più o meno caricati di elementi patetici («faren procession» o «faren [...] processiom cum lacrime e cum pianto»), sino ai vertici di compartecipazione prescritti per la settimana santa («nu ne baterem [...] cum gram devociom»). Il testo si piega e si modella, nelle sue possibili varianti, a seconda dell'opportunità liturgica, prassi che illumina sull'impiego concreto dei componimenti. Lontani dal concetto di una fissità intangibile, strofe, versi e la stessa struttura sono rivisitati, plasmati, levigati e rabberciati in base alle esigenze dei confratelli. Laude come il *Fontana gratiosa* o il *Carissimi e devoti*, riportate nella loro continuità e integrità nel più antico laudario dei battuti<sup>25</sup>, a distanza di sessant'anni compaiono trascritte e assorbite nei corali di San Pietro Martire nella versione che ne rappresenta una delle modalità esecutive. Le laude si frantumano in strofe, intercalate da preghiere e invocazioni che nei versi finali indicano ai compagni le orazioni da recitare, la processione verso cui incamminarsi o il flagello da impugnare per rivivere i dolori di Cristo.

Così anziché ritrovare, come nel manoscritto del de Galeriis, l'intera lauda scritta di seguito, i corali di San Pietro Martire collocano le strofe di alcuni componimenti tra una «deprecatio»/«recomendatio» e l'altra:

Terza deprecatio

[...] Lo povolo chi ghi è dato a regere et a guidare  
a la gloria de Christo ne possan tutti segho menare,  
mesere lo vescovo de Modena cum la sua chieresia  
a mesere Iesu Christo sempre recomanda' ie sia  
e per la ghiesia de Christo e per lo povolo sancto  
faren sta terça volta processiom cum lacrime e cum pianto.

<sup>24</sup> Qualcosa di simile è ravvisabile, seppure in misura più contenuta, anche nell'apparato di rubriche del laudario dei Battuti in cui, ad esempio, a c. 23v si trova l'indicazione di un'«oratio que dicitur cantando», spia, ancora una volta, di una pratica più estesa.

<sup>25</sup> Cfr. *Il laudario dei Battuti* cit., pp. 37-39, 44-46.

## Strofa

Nu eram tutti morti	sença redemptione
per lo primo peccato	e l'alto Deo n'à scorti
per la sua passione	del so fiolo beato
lo quale e' l'à mandato	per nu in questo mundo
per trarne del profundo	là o' nu eram tutti sporti.

## Quarta deprecatio

Ancora pregaren per le anime di nostri padre  
 de parenti, d'amisi e de le nostre madre  
 per tutte le anime ch'en d'esta vita anda'  
 che Deo le conduga tutte al so regno bea' [...] <sup>26</sup>.

In altre parole: se i corali di San Pietro Martire rispetto al laudario dei battuti rivestono un pregio inferiore nella tradizione letteraria e sotto il profilo dell'integrità filologica, gettano però luce sul modo in cui le laude entravano a far parte della vita e degli uffici confraternali. Si è persa la musica, dunque, ma si può recuperare l'articolazione liturgica, cioè qualcosa di prezioso per capire la stessa concezione del testo. Un testo, come detto, che si adatta, si canta e sempre più si recita: la fiorente tradizione delle passioni di Cristo è attiva e riscontrabile anche nel caso modenese, sia dei battuti sia di San Pietro Martire (nel componimento *Imperadore del mundo*).

Inscenati e rievocati dai confratelli nell'imminenza delle festività pasquali, i volgarizzamenti in rima degli ultimi giorni del Salvatore, dalla Cena al sepolcro vuoto, contribuivano a spingere lo spirito verso l'identificazione coi patimenti del Redentore: la parola, con la sua cadenza ritmata e i moduli della ballata, trasportava idealmente l'anima nel vivo del dramma evangelico; le fustigazioni della carne trasferivano sulla corporeità del devoto il tormento e l'immedesimazione promosse dagli uffici confraternali, mentre la musica e il canto rafforzavano la partecipazione dei confratelli <sup>27</sup>.

Accanto ai versi che ripercorrevano il cammino del *vir dolorum*, i corali di San Pietro – distinguendosi di nuovo da quello dei battuti – riportavano una serie di rubriche destinate a guidare la recita della *passio* e per nove volte le angosce e le fatiche del servo di Jahvè finivano per trasformarsi nelle flagellazioni sulla nuda carne dei compagni («Et açò che Deo ne dia parte de questa sancta passiom / nu ne baterem questa prima volta cum gram devociom», si legge, proseguendo fino alla «nona et ultima volta» <sup>28</sup>). Oltre a questo, lo stesso contenuto – attribuito a fra Guido degli Scovadori da tutti i

<sup>26</sup> ACMo, SPM 3(7<sup>1</sup>), cc. 13r-16r. Le due «deprecationes» sono più ampie; qui se ne sono solo riportati gli stralci conclusivo e iniziale a titolo esemplificativo.

<sup>27</sup> Anche se, come scrive a tale proposito M. Jennifer Bloxam, «es ist keine Musik der laude drammatice der Disciplinati-Bruderschaften erhalten» (M.J. Bloxam, *Lauda*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di L. Finscher, Sachteil, 5, Kassel 1996<sup>2</sup>, coll. 922-933, qui cit. col. 930). Si vedano anche le coll. 922-923 per l'adattamento della lauda-ballata.

<sup>28</sup> Cfr. ACMo, SPM 3(7<sup>1</sup>), cc. 18r-22v e SPM 3(7<sup>2</sup>), cc. 41v-49r. Cfr. *Il laudario dei Battuti* cit., pp. 105-117, dove appunto non è registrata nessuna rubrica, in quanto assente nell'originale.



manoscritti in esame<sup>29</sup> – si avvicina ai moduli della sacra rappresentazione, caricandosi di coloriture dialogiche che facilitavano la messa in scena o la recita collettiva per esempio suddivisa in parti:

Quando Pillato lo vide, perch'el faxeva fatia s'el era re iudaico o que raxonne aveva	si 'l prese a domandare per la cente turbare, chi dovesse regnare de poderse salvare.
E Cristo respoxe: e' sum ben re perfecto me lo regno meo è in celo, no è 'l de questo mundo;	«Eo no te lo celarò, che Deo padre mandò, lo quale regnare e' do; non sum vegnù per çò».
Principe e farisei tuti «Ben è 'l digno de morte, ch'ell'à biastemà Deo, pur sia crucificà».	cridano ad una voxe: pur sia posto in croxe, le sedie virtuose; E Cristo no gi respose [...]
«Que doe fare de Cristo Çà non trovo caxon Tuli, si 'l çudigà!» saveva che per invidia	che ò in mia possança? de darge tormentança. Com homo de malignança, ge davan tribulança <sup>30</sup> .

Ma c'è un ultimo particolare su cui può valere la pena riflettere per valutare le connessioni tra la tradizione laudistica e i successivi sviluppi della sacra rappresentazione. Tra i componimenti conservati nel manoscritto redatto dal de Galeriis sono riportate due laude dedicate a santa Caterina d'Alessandria. Su di esse, come scrive Els Sheikh, «prevale senza dubbio il carattere squisitamente modenese», ancorché non sia da scartare un eventuale adattamento subito dai testi nella città emiliana<sup>31</sup>. La presenza dei componimenti, comunque, resta un testimone del culto riservato dai battuti di Modena alla santa alessandrina, figura peraltro assai amata (e rappresentata) all'interno della cristianità medievale e moderna<sup>32</sup>.

Anche all'altro capo dell'universo disciplinato modenese, quello di San Pietro Martire, la venerazione per la santa doveva essere presente se all'interno del calendario del corale minore troviamo il giorno «sancte Katerine virginis et martiris»<sup>33</sup>. Sin qui nulla di anomalo.

<sup>29</sup> «Fra' Guido di Scovadore, a chu' Deo dia perdone, / l'à facta, complida e riduta in sermone» (*Il laudario dei Battuti* cit., p. 117). Sostanzialmente identica la versione riportata nei corali di San Pietro Martire.

<sup>30</sup> *Il laudario dei Battuti* cit., pp. 107-108. Come accennato, la *passio* è riportata, corredata da rubriche, in ACMo, SPM 3(7<sup>1</sup>), cc. 18r-22v e SPM 3(7<sup>2</sup>), cc. 41v-49r.

<sup>31</sup> *Il laudario dei Battuti* cit., pp. 127-135, qui cit. la p. 129. Si notino, nella trattazione di Els Sheikh, le congetturate analogie dei testi in esame con la redazione duecentesca della leggenda in versi di Caterina, già edita dal Mussafia.

<sup>32</sup> La leggenda e una ricca scheda sulla fortuna iconografica e letteraria della santa è reperibile in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1998 rist. (BS), III, coll. 954-978, alle cui appendici bibliografiche si rinvia.

<sup>33</sup> ACMo, SPM 3(7<sup>2</sup>), c. 6r. Gli unici altri santi ricordati nel mese sono san Martino e sant'Andrea.

Un secolo dopo la stesura del corale in questione, e quasi due dalla compilazione del laudario dei battuti, il cronista Tommasino Lancellotti registrava nelle sue cronache la solenne processione del *Corpus Domini* celebrata il 27 maggio 1554<sup>34</sup>:

Domenica a dì 27 ditto. La processione del Corpo de Cristo s'è fatta questo dì solememente per il luoco uxato et la compagnia de S.<sup>to</sup> Petro martire della Casa de Dio ha fatto una bella presentatione de santa Cathelina con molti vestiti de sachi e descalci; et la compagnia de S.<sup>to</sup> Geminiano la presentatione de 12 apostoli et con el mondo portato da 4 persone e con S.<sup>to</sup> Bernardo con dui diavoli incadenati.

I disciplinati di San Pietro Martire che forse, assieme a tante altre laude e componimenti sacri, avevano condiviso coi battuti (o mutuato da essi) quei canti in onore di Caterina, cambiati i tempi e i moduli della devozione, attingevano all'antico patrimonio per dare vita, in nuove forme, alla rappresentazione delle eroiche gesta della santa. Sarebbe improprio supporre un nesso diretto o una derivazione della fastosa parata cinquecentesca dai versi stesi due secoli addietro. Eppure è significativo che i temi confluiti nel patrimonio laudistico e "teatralizzati" nello schema della ballata piuttosto che della canzone finissero per essere rifiutati nelle manifestazioni devozionali che caratterizzarono gli esordi confraternali in età moderna. Vino vecchio, potremmo dire, in otri nuove. Nella lauda dei battuti già covava, sotto la cenere, la brace della rappresentazione scenica:

Ancora disse quella [*Caterina*]: «Veraxe Deo baron,  
per tuti gi me' devoti gi domandare' un don,  
e chi averà in coro la mia passion [...],  
vy deliberarà da penna e da tribulation,  
da morte subitana, da rea incantaxon [...].  
Quando l'anema dal so corpo farà dispartixone,  
del sancto paradixo vu gi dagà partixone».  
Et adesso ch'ave facto la soa oratione,  
respose l'angelo de Deo chi l'aveva in guardaxone,  
e disse: «O Katalina, Deo si t'à dà, coè quello donne;  
biato chi t'avrà in sova devocione!»<sup>35</sup>.

L'angelo e Caterina forse avranno dialogato anche in quel giorno del maggio 1554. Certo è che il fiorire delle grandi rappresentazioni cinquecentesche fu il frutto di una lunga gestazione fondata sulla tradizione laudistica: una delle colonne che, tra le altre, reggeva nuovi modi d'intendere e promuovere la pietà del popolo cristiano.

Per il resto sono reperibili la festività di tutti i santi, la commemorazione dei defunti e la dedizione delle basiliche del Salvatore e dei Santi Pietro e Paolo. Un altro indizio della venerazione a santa Caterina all'interno della compagnia di San Pietro Martire si può derivare dall'inventario dei beni conservati presso la sagrestia dell'oratorio: qui, nel 1487, si trovava infatti «una sancta Katherina» – un'immagine o una statua – cui i fratelli mostravano di essere evidentemente legati (cfr. ACMo, SPM 2(6) cc. 15v-16v).

<sup>34</sup> T. de' Bianchi detto de' Lancellotti, *Cronaca modenese*, Parma 1862-1884, XII, pp. 109-110.

<sup>35</sup> *Il laudario dei Battuti* cit., p. 133.

## 2. Con musiche e danze: rappresentazioni cittadine e confraternali

«Quando le laudi drammatiche», scrive Oscar Brockett, «si articolano in testi più complessi per il numero dei personaggi e per l'intreccio della vicenda, e si arricchirono di effetti spettacolari, sorsero, tra il quattordicesimo e il quindicesimo secolo, le sacre rappresentazioni»<sup>36</sup>: un fatto diffuso che tuttavia ogni contesto declinò in modi e forme peculiari. La memoria di questi eventi che caratterizzavano solennità liturgiche e feste cittadine fu fedelmente registrata all'interno delle cronache modenesi da Tommasino Lancellotti e Giovanni Battista Spaccini i quali, appartenenti a importanti confraternite locali<sup>37</sup>, non mancarono di ricordare le vicissitudini delle associazioni laicali operanti in città. Proprio questo sarà il filo che seguiremo per ricostruire le evoluzioni delle confraternite in campo musicale, artistico e letterario (con tutta la flessibilità che a tali termini si può attribuire) nel Rinascimento.

L'aprile del 1523 aveva visto un grande fermento penitenziale: le varie confraternite organizzavano in quei giorni processioni e «perdonanze». Il clero si era già recato in processione «per la pioggia» e il 14 del mese si erano ripetuti riti «per placare Dio che se defenda dala peste». «Bele representatione de S.<sup>to</sup> Rocho e de S.<sup>to</sup> Sebastiano», protettori contro il flagello della malattia<sup>38</sup>, avevano animato le vie cittadine, ma qualcosa ancora restava da fare<sup>39</sup>. Il 19 aprile furono le confraternite dei battuti, dell'Annunciata e del Gesù a mobilitarsi<sup>40</sup>:

A di ditto la compagnia de S.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Batuti con la compagnia dela Nonciata et de Jesu de hore una de note sono andati procesionalmente ala perdonanza in domo vestiti parte con le cape, e parte vestiti de sachi, et erano più de n.<sup>o</sup> 150 con grande devotion e pianti.

La devozione e i pianti esprimevano la mestizia e il coinvolgimento emotivo verosimilmente garantito da musiche e composte salmodie che, come testimoniato da altre fonti, accompagnavano analoghi rituali. In una piccola città dove gli assetti confraternali erano, almeno in parte, specchio e riflesso degli equilibri interni al patriziato urbano<sup>41</sup>, l'iniziativa di un sodalizio spesso

<sup>36</sup> O.G. Brockett, *Storia del teatro*, a cura di C. Vicentini, Venezia 2005, pp. 108-109.

<sup>37</sup> Il Lancellotti era membro della confraternita di Santa Maria dei Battuti, mentre lo Spaccini era legato a quella di San Giovanni Battista della Morte.

<sup>38</sup> «La fama di Sebastiano è particolarmente legata alla protezione contro la peste, fama che condivide nel Medioevo fino al sec. XVI con sant'Antonio, san Cristoforo, san Rocco ed i santi Ausiliatori»; così come «il successo del culto di Rocco è legato al suo ruolo di protettore contro la peste [...] e in molti luoghi egli sostituisce in questo titolo san Sebastiano o gli è associato» (BS, XI, coll. 786 e 270). Per l'attribuzione di poteri contro la peste ai santi Rocco e Sebastiano e la loro derivazione cfr. più estesamente BS, XI, coll. 269-271 e 786-789.

<sup>39</sup> Gli eventi cui si allude sono riportati in Lancellotti, *Cronaca modenese* cit., I, p. 443.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Si vedano a questo proposito le opportune considerazioni di Peyronel Rambaldi, *Speranze e crisi* cit., pp. 147 sgg.

finiva per provocare una reazione a catena che a motivi devozionali giustapponeva questioni di prestigio e orgoglio.

Il 25 aprile, a stretto giro rispetto alla processione del 19, la compagnia di San Pietro Martire (della Cadè) e quella di San Sebastiano si recavano vestite di sacco in duomo, offrendo subito dopo una «bela representation»<sup>42</sup>.

A di ditto da hore 2 de note andò la compagnia dela Casa de Dio et de S. Sebastian la mazore parte vestiti de sachi ala perdonanza a Domo, e a s. Petro se ge fece una bela representation et poi andorno a S. Domenico, et erano persone vestite n.º 167.

In meno di una settimana oltre trecento persone si erano avviate in abiti penitenziali da una chiesa all'altra per impetrare prosperità e salute: l'elemento scenico, fatto ora di pianti e lamenti ora di rappresentazioni e coreografie, costituiva uno degli assi portanti della devozione dei confratelli che, assieme al potere del suono, ricorrevano alla magnificenza di apparati divenuti segno tangibile della gloria di Dio (non meno che degli allestitori). Il 16 agosto 1524

la compagnia de S. Rocho de fora dala porta de Albareto ha fato uno belo apparato et in più lochi se ge celebra dele messe et se festa questo dì in Modena como la domenica, cosa che mai più è stato fato da questo dì indredo e da 25 anni in qua s'è festato molte feste che non se soleano festare, como è S.<sup>no</sup> Antonio, San Michelo, San Francesco, San Sebastian, e victoria de S. Zimignan contra ad Atila flagelo de Dio<sup>43</sup>.

Se la rappresentazione scenica, dai riti penitenziali alla festa, era anche una dimostrazione di forza (si pensi alle note sui 150 piuttosto che sui 167 confratelli coinvolti nelle processioni del 1523), musica e immagini potevano diventare strumenti per ottenere aiuti economici e sostegno materiale. Così, nel 1532, la compagnia di San Giuseppe aveva preso a cercare «dinari» imbastendo lo spettacolo della Madonna «in suxo l'asino»: la Vergine, preceduta da «pifare» e stendardi, era stata capace di far riempire i bacili dei confratelli di beni di ogni sorta alimentando le magre casse dei compagni<sup>44</sup>.

Musiche e immagini, dunque; parole e suoni: in questa alchimia variamente miscelata si giocava la spiritualità confraternale e il suo impatto *intra* ed *extra moenia*. Ma accanto a spettacoli in cui il bene e il male, nell'epica lotta tra l'uno e l'altro, erano riprodotti nella finzione del palco, trovavano posto manifestazioni in cui l'oscuro potere degli inferi affiorava nella peggiore e più eclatante delle sue insorgenze, la possessione. Le confraternite erano di nuovo in prima linea, sotto l'egida esorcistica del patrono Geminiano, nello

<sup>42</sup> Lancellotti, *Cronaca modenese* cit., I, p. 444.

<sup>43</sup> *Ibid.*, II, p. 31. Per la vittoria di san Geminiano contro Attila, prodigiosamente accecato assieme al suo esercito nel passaggio in città, cfr. anche Peyronel Rambaldi, *Speranze e crisi* cit., pp. 35-37.

<sup>44</sup> «La compagnia de S. Josepho comenzò eri et questo dì, e vano cercande per la Cità di file e dinari con li pifare et el stendarde de l'arte de ligname, con la representation dela Nostra Dona in suxo l'asino e con molti de ditta campagna con bacili e altre da cogliere la roba, et atrovano roba assai» (Lancellotti, *Cronaca modenese* cit., III, p. 425).

“spettacolo” della liberazione (o nel tentativo di ottenerla). Era capitato ad esempio alla bolognese Cassandra Loiano che, appena ventiduenne, era stata accompagnata dalla confraternita intitolata al protettore della città, all’altare del duomo «a despirtare». A nulla erano valse preghiere e processioni e, come sosteneva il vescovo Giovanni Morone, la scarsa devozione dei fedeli faceva rimpiangere i tempi in cui dopo pochi passi gli indemoniati erano già sciolti dai loro vincoli. Cassandra passò ore sotto l’urna di pietra in cui erano raccolte le prodigiose reliquie di Geminiano senza ottenere alcun beneficio. La diagnosi era semplice: non si era racciato il braccio del santo, ma la fede dei credenti<sup>45</sup>.

Se poi il diavolo riusciva a soggiogare con più facilità le coscienze, non vi era da stupirsi della minacciosa avanzata dei Turchi, flagello inviato a una cristianità corrotta e decadente. Ercole I, dal canto suo, aveva pensato di correre ai ripari indicendo solenni processioni cittadine. L’8 giugno del 1500 erano accorse tutte le corporazioni e le confraternite: assieme a fornai, osti, muratori, barbieri e tanti altri, erano in prima fila le compagnie di San Bernardino, San Geminiano, dell’Annunciata, del Gesù, i battuti, i confratelli della Morte, San Pietro Martire e i vari ordini religiosi. I simboli dominavano l’intera parata. Una schiera di comparse popolava quel lunedì di tarda primavera: angeli, profeti, apostoli, Dio Padre e «Saul morte», giganti, i Magi, la Vergine col Bambino, il Cristo carico della croce, un nugolo di diavoli, la Morte, i vizi, le tre Marie, Giuseppe d’Arimatea, i settantadue, la Madonna morta circondata dai dodici, e la lista potrebbe continuare. L’intera storia sacra era squadrinata per l’occasione, amalgamata dalla musica degli strumenti che a stento trovavano posto nelle note dei cronisti («tri pive e trombete»).

Si doveva muovere Dio a compassione ed eccitare il pubblico alle lacrime per stornare la minaccia che veniva dall’oriente:

In el principio de la procession in la gexia Catedrale de Modena ciascuna de le soprascripte compagnie [...] fecene reverentia grandissima [*a san Geminiano*] e con canti piosos et offerte pregando Dio che li volesse liberare da man de Turchi e che lui li volesse dare abundantia, in fra li quale ge è una compagnia de li tri Magi che oferse dinanze al dito altare dove è la nostra Donna, zoè una puta vestita a similitudine de la nostra Donna con lo puto in braze, e a quella fecene cante piosose per modo tale che fecene lacrimar molte persone<sup>46</sup>.

Si pregava la Madonna attraverso colei che, con un fanciullo tra le braccia, ne riproponeva l’immagine: l’attore diventava una statua vivente, il simulacro della divinità o del santo cui ci si rivolgeva. La stessa rappresentazione

<sup>45</sup> L’episodio riferito risale al 22 dicembre 1534: «La compagnia de S.<sup>to</sup> Geminiano processionalmente ha menato alo altare del nostro glorioxo patrono S.<sup>to</sup> Geminiano M.<sup>a</sup> Casandra da Loiano bolognexa giovine de anni 22 e consorte de M. Bertolamè dale Arme bolognexo a despirtare, la quale è stata ispiritata anni deci, e tuti li preti del Domo ge sono andati incontra con la procession» (Lancellotti, *Cronaca modenese* cit., IV, pp. 428-429).

<sup>46</sup> Jacopino de’ Bianchi detto de’ Lancellotti, *Cronaca modenese*, Parma 1861, pp. 269-273, qui cit. p. 272. Pur riportata in calce alla cronaca redatta dal padre Jacopino, la descrizione della processione di cui si è detto è di Tommasino Lancellotti.

sembrava scivolare verso qualcosa di più che una semplice rievocazione, assumendo i contorni di una storia attualizzata e reiterata nella messinscena: i Magi offrivano i propri doni alla giovane che impersonava la Vergine e questa come un oracolo si scioglieva in «cante piate»: una voce (terrena) dal cielo che coronava il processo d'identificazione collettiva.

L'occasione però che più di altre prestò il fianco alla celebrazione di sacre rappresentazioni e all'esecuzione di musiche e sontuose liturgie fu, come accennato, la festa del *Corpus Domini*.

Nel 1555 Camillo Panigo (o Panizzi)<sup>47</sup> aveva predisposto per la compagnia di San Pietro Martire una coreografia di tutto riguardo: un carro riccamente addobbato con un drappo celeste e un festone di agrumi, limoni, cedri, frutti e fiori profumati trainò per le vie della città una fanciulla, simbolo della fede, che esortava gli spettatori a conversione. A farle da corona, sullo stesso carro, erano poste carità, castità, purezza e pace, sue compagne, mentre a terra, ridotte in catene, seguivano il corteo celestiale sette giovani che incarnavano i vizi capitali associati a personaggi biblici: la superbia al diavolo, la lussuria ad Assurbanipal (Sardanapalo), l'avarizia a Giuda, gola e invidia a Caino<sup>48</sup>.

La sensibilità delle confraternite cittadine si orientava in modo sempre più deciso verso articolate rappresentazioni in cui la musica svolgeva un ruolo di primo piano con intermezzi, e accompagnamenti musicali, a volte integrati organicamente nell'atto scenico. Fu questo il caso della processione del *Corpus Domini* del '56, dove il carro di Nabucodonosor, giunto davanti alla cattedrale, fu condotto all'interno del tempio. Nella solenne cornice del duomo, la rappresentazione fu portata al suo epilogo: «uno deputato per trombetta fece il bando che tutti quelli, como odessero sonare il lauto, l'arpa, la cittera, la violina et il violone, se dovessero gettare a terra et adorare la statua»<sup>49</sup>. Gli strumenti, nella loro specificità e coi loro suoni, assicurano a

<sup>47</sup> Su di lui, anche se riferite in gran parte agli stessi eventi qui riportati, si vedano le note di M. Calore, *Spettacoli a Modena tra '500 e '600. Dalla città alla capitale*, Modena 1983, pp. 81-82. Di simile tenore sono i contributi della stessa autrice apparsi in anni precedenti, tra cui vale la pena segnalare i lavori raccolti in «Quadrivium», 19 (1978), 1.

<sup>48</sup> «Sia notte como l'anno sopradetto [1555] sotto il governo de messer Gioan Battista Capello al presente ordinario si fece una festa per la portesione del corpo di Cristo degna di memoria della quale fu inventore Camillo Panigo et condutore mastro Cesare da Cesa con un caro molto bellissimo fatto d'intorno con un panno celeste pieno di stelle d'oro, con festone d'intorno pieno di naranzi, limone, cedri et altri frutti et fiori molto odorifero. Et sopra al caro v'era una giovenetta sopra un pillo eminente, la quale si chiamava Fede et recitava versi asortando che tutti si convertiscono in lei, la quale li menarà a li beni di vita eterna. Dopo v'era anchora sopra li quattri cantoni del caro la carità, castità, pace e purità, le quali erano per compagnia della fede. Et appresso v'era per terra ch'accompagnavano il caro, sette giovane a similitudine delli sette peccati mortali con li soi simili: incadenato con cadene d'oro insieme, la superbia con il diavolo con le sue corone d'oro in testa come re della superbia; la lussuria con Sardanapallo, la variccia con Iuda, la gola, la invidia con Caim. Delli quali tutti erano vestiti sontuosamente: le donne haveano tutte veste di borcha d'oro et d'aregento con li soi ornamenti con conciature da testa molto bellissime et vestiti secondo al bisogno loro. La quale [festa] andette con bellissimo ordine et fu molto laudata da tutti» (ACMo, SPM 6(10)A, cc. 4v-5r). Per questa e altre citazioni ringrazio le segnalazioni gentilmente offertemi da Marta Lucchi che mi hanno agevolato nella ricerca.

<sup>49</sup> ACMo, SPM 6(10)A, cc. 8r-9r.

protagonisti e caricano di *pathos* la scena, stemperata dalla «musicha tanto bella» che riempie la chiesa al termine dello spettacolo. A stendere i testi era stato chiamato Lodovico Castelvetro<sup>50</sup>, segno del livello qualitativo che la vita confraternale modenese, e segnatamente quella di San Pietro Martire, aveva raggiunto alla metà del Cinquecento. Come i confratelli avevano commissionato al Correggio una pala (la *Madonna di San Giorgio*, ora a Dresda) intrisa di rimandi simbolici e iconografici che, secondo David Ekserdjian, i committenti non solo erano in grado di cogliere, ma probabilmente avevano concepito in prima persona, allo stesso modo l'articolazione e il fasto manifestati dalle processioni confraternali rivelavano la buona preparazione culturale di partecipanti e organizzatori. La processione del 1573, cui aveva contribuito il cancelliere della comunità Giovanni Maria Barbieri<sup>51</sup>, rimodulava ad esempio l'apparizione di Beatrice a Dante nel Paradiso terrestre: «un uomo che poteva inventare un'allegoria così complessa, o che era sufficientemente istruito da produrre una personale variazione di Dante», scrive Ekserdjian, «sarebbe di certo stato in grado di concepire un particolare come i putti in primo piano che giocano nell'armatura di Giorgio»<sup>52</sup>. Teatro, musica, produzione scritta, committenza artistica: *tout se tient*.

In questo contesto la sempre più abbondante – e fortunatamente esplicitata – comparsa di strumenti musicali all'interno di cerimonie, liturgie e rappresentazioni non sorprende. Spingendo lo sguardo più oltre, possiamo riscontrare, in un episodio del 1577, quella che era una prassi consolidata (e

<sup>50</sup> La cui importanza in campo filologico e letterario è inutile ribadire in questa sede. Per tutti, cfr. *Dizionario biografico degli italiani* (DBI), Roma 1979, 22, pp. 8-21.

<sup>51</sup> Erudito e filologo, amico del Castelvetro, ricoprì diversi incarichi pubblici in seno alla comunità cittadina. Su di lui si veda la scheda di Gianfranco Folena in DBI, Roma 1964, 6, pp. 226-230. In occasione della processione su menzionata furono stampati dei versi accompagnati da «una bellissima et bonissima musica di varii instramenti»: «Gente divota, i' son dal Ciel venuta / per rivelarvi l'argomento vero / che sotto alto mistero / di velata figura hor vi si mostra. // Sappiate che 'l carro per la Chiesa nostra / insieme con suoi primi fondatori / per le rote di fuori / s'intende il vecchio e 'l nuovo testamento. // Questo griffone disioso e intento / al ben condurla segna Giesù Christo / di due nature misto, / huomo e Dio vero della terra e del cielo. // I quattro alati scrissero il vangelo / da predicarsi a l'universo mondo / onde frutto fecondo / di fede uscì da le apostoliche orme. // Il vecchio che di dietro a me si dorme / è quel che nel suo esiglio vide e scrisse / la scura apocalisse, / discepolo diletto al suo maestro. // Delle donne, le tre dal lato destro / sono fede, speranza e caritate; / de l'antica honestade / le quattro sono e di costumi santi. // I ventiquattro che le vanno avanti / fan della bibbia altrettanti volumi / seguendo i sette lumi / del Santo Spirto, doni e sacramenti. // Questi che vengon dietro in fede ardenti / son Pietro, fondamento de la Chiesa, / Paolo che in difesa / della fede parlò, scrisse e morio, / Stefano protomartir e pio / che mirando del Ciel schiuse le porte, / non si curò di morte / per conquistar del martirio la palma. // Il quarto è Luca che giovar a l'alma / de gli huomini et a corpi hebbe la cura / e mise per scrittura / de gli apostoli gli atti in breve historia. // Gli ultimi quattro per difesa e gloria / del christianesimo con ragioni sottili / riprovando i Gentili / e gli heretici usarno senno et arte. // Et io che detto vi ho di parte in parte / di tutto il senso e vera allegoria / son la Teologia / posta da Dio alla guardia del carro» (ACMo, SPM 6(10)A, cc. 27r-v).

<sup>52</sup> D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, p. 189 che, per gli aspetti connessi alle sacre rappresentazioni promosse dalla confraternita, si appoggia a D'Ancona, *Origini del teatro* cit., I, pp. 361-363. I putti che giocano con l'armatura del santo sono stati considerati un'allusione a quelli che indugiano nell'armatura di Alessandro nelle *Nozze di Alessandro e Rossane* di Luciano o a quelli che accompagnavano le raffigurazioni di Marte e Venere.

che dunque, almeno in parte, potremmo ritenere retrospettivamente illuminante). Invitati in San Domenico, i confratelli presenziano alle «sollenissime cerimonie» svolte con musiche di organo, trombe e pifferi, dopo le quali si avvia la consueta processione per le vie cittadine «allettati dalla musicha et suoni di strumenti, trombe et pifferi che per la strada sempre suonarono». I frati si aggregano cantando inni di lode e, arrivati all'oratorio, si reitarono i gioiosi cori<sup>53</sup>. Un corteo festoso che mostrava la ricchezza culturale e devozionale dei confratelli.

Il panorama, anche quello musicale, era in rapida evoluzione: era stato celebrato il Concilio di Trento, sulla musica e sul canto liturgico si era accesa una discussione che aveva già visto in prima linea diversi vescovi, non ultimi Morone<sup>54</sup> e Giberti<sup>55</sup>, e le esigenze che presiedevano al culto ufficiale e confraternale non avevano più il volto di un tempo. La produzione delle associazioni laicali era a sua volta mutata e con essa il patrimonio librario che, attraverso le biblioteche conservate nelle *scholae*, ne orientava l'operato.

Per restare alla confraternita di San Pietro Martire, basta gettare uno sguardo agli inventari stilati tra Quattro e Cinquecento per rendersi conto di come le cose fossero cambiate. Se nella lista di libri e oggetti appartenenti alla sacrestia confraternale stesa il 3 giugno 1487 compaiono, oltre a volumi liturgici (dai salteri al messale), testi di Sant'Antonino, lo *Specchio della croce* del Cavalca e altri libri devozionali i cui titoli generici rendono talora difficile un'identificazione precisa<sup>56</sup>, ai nostri fini è «uno libro da laude cum lo fonde-

<sup>53</sup> ACMo, SPM 6(10)C, cc. 29r-v.

<sup>54</sup> Giovanni Morone, ancor prima dell'apertura del Concilio, aveva proibito l'adozione del canto figurato nelle celebrazioni tenute nella cattedrale di Modena. Alcuni canonici, fondendo protesta antimoroniana e considerazioni di opportunità, tentarono di reintrodurre la pratica con modalità illegittime e colpi di mano. Oltre alle note di G. Roncaglia, *La Cappella Musicale del Duomo di Modena*, Firenze 1957, p. 24, la questione è stata ripresa da M. Sorbi, *La Cappella musicale del Duomo di Modena negli anni precedenti la controriforma*, in AMDSP, XI, XX (1998), pp. 37-60. Abbondanti resoconti della vicenda sono desumibili dal carteggio tra il Morone e il vicario Gian Domenico Sigibaldi edito in *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone* cit., in part. II, pp. 875-1038 e III, pp. 91-189, *passim*. Un cenno è riportato in Peyronel Rambaldi, *Speranze e crisi* cit., pp. 123-124.

<sup>55</sup> Vescovo di Verona (su cui A. Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma. G.M. Giberti [1495-1543]*, Roma 1969) che pure si era impegnato per l'eliminazione del canto figurato. Nelle sue costituzioni, come riporta Tacchi Venturi, si stabiliva che «in ecclesiis, musici cantus praetextu, non sunt audiendae publicae cantilenaes et lascivae» (P. Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù*, Roma 1930, I, 1, p. 203, n. 1). Lo stesso storico, trattando della decadenza di quel periodo in cui «si passeggia in chiesa anche in tempo di sacre funzioni, vi si confabula e si discorre alla libera» ricordava quanto «la musica aveva tralignato [...] dall'alto suo fine», fatto che, oltre Giberti e Morone, aveva provocato la reazione di altri vescovi come il Paleotti. Nelle sue *Ordinazioni* il bolognese così statuiva: «Non si canti o suoni cosa profana nei luoghi sacri, né in essi si suonino pifferi, leuti, o simili strumenti» (pp. 201-203 e note). Per l'influsso di Gian Matteo Giberti sul Morone valgono poi le considerazioni di Peyronel Rambaldi, *Speranze e crisi* cit., in part. pp. 97-101.

<sup>56</sup> Sono quelle «opere spirituali tradotte in volgare [che] ravvivavano e nutrivano nei fedeli l'aspirazione alla vita cristiana perfetta» (A. Blasucci, B. Calati, R. Grégoire, *La spiritualità del Medioevo*, Roma 1988, p. 490): sono i libri «de vita patrum», piuttosto che la «vita Christi» nelle sue molteplici versioni (cfr. ACMo, SPM 2(6), cc. 15v-16v). L'inventario cui qui si fa riferimento è attualmen-



lo verde» (uno dei due corali?) a spiccare. Agli sgoccioli del medioevo, esso costituisce il principale indizio di una tradizione letteraria destinata al canto e all'accompagnamento melodico – escludendo ovviamente i libri della liturgia ufficiale – e consente di indirizzare il giudizio in merito ai contorni della pratica musicale interna alla compagnia. Questo era l'orizzonte nel XV secolo e prova ne è che, negli statuti di un'altra confraternita cittadina – la Santissima Annunziata – risalenti all'incirca allo stesso periodo, si prescrive di «fugire lo ocio, ma sempre fare qualche cosa o cum le mane o lezere o orare o meditare o *cantare laude* o atendere a li infermi o a fare le altre opere de la misericordia»<sup>57</sup>. Si può dunque fare qualcosa con le mani, qualcosa di produttivo (saggezza cristiana e mercantile al contempo), leggere, pregare, meditare (di qui l'importanza delle biblioteche confraternali), impegnarsi nelle tradizionali opere di misericordia, ma anche cantare laude.

Nel volgere di alcuni decenni le cose cambiano, come detto, e con esse le «librerie» delle confraternite: così in San Pietro Martire si fa largo, stando agli inventari, una massa di «libri de musicha» che tradiscono il nuovo clima culturale. Nel 1556<sup>58</sup>, libri di musica (salmi, vespri, messe, ecc.) a quattro, cinque o otto voci, mottetti, lamentazioni, libretti a uso dei confratelli dominano gli elenchi di testi della compagnia. Gli elementi teatrali e le varie parti che prendevano corpo nelle sacre rappresentazioni tendono a essere codificati in partiture e musiche ben definite<sup>59</sup> e a guidare le preghiere e le liturgie dei confratelli è deputato l'organo<sup>60</sup>. I nomi degli autori (o estensori) dei componimenti di cui è fatta la ritualità confraternale non sono più quelli familiari di Guido degli Scovadori o Bartolomeo della Cella, ma quelli di più celebri polifonisti come Adrian Willaert e Jachet da Mantova e, poco dopo, Cipriano de Rore, Paolo Antonio del Bivi (detto Paolo Aretino), Pierluigi da Palestrina, Rinaldo del Mel e Orazio Vecchi<sup>61</sup>. Sulla stessa linea sono gli inventari stesi

te allo studio di Viviana Salardi che ringrazio per avermi messo a disposizione i primi risultati del suo lavoro. Sulle biblioteche confraternali si veda il caso esaminato da M. Gazzini, *Scuola, libri e cultura nelle confraternite milanesi fra tardo medioevo e prima età moderna*, in «La Bibliofilia», 103 (2001), n. 3, pp. 215-261 (ora in Ead., *Confraternite e società cittadina* cit., pp. 279-331) e più in generale le note di Roberto Rusconi sul rapporto tra libri confraternali di devozione e introduzione della stampa (R. Rusconi, *Pratica culturale ed istruzione religiosa nelle confraternite italiane del tardo Medioevo: 'libri da compagnia' e libri di pietà*, in *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse*, Atti del convegno, Losanna 9-11 maggio 1985, Roma 1987, pp. 133-153; si vd. in particolare i rimandi agli studi di Alberigo e a lavori concernenti biblioteche di fraternità alle note 82 e 83).

<sup>57</sup> ACMo, SA 4, cc. 10r-14r.

<sup>58</sup> Cfr. ACMo, SPM 6(10)B, cc. IVv-VIv.

<sup>59</sup> Ci sono ad esempio «tre libretti de musicha dove è notato la voce di Christo per la domenica palmarum» e altri «tre libretti de musicha dov'è notato la voce di Christo per il venerdi santo».

<sup>60</sup> «Uno organo fatto per mano de Theoffilo». Si tratta dell'organaro Teofilo Galli per cui cfr. C. Giovannini, P. Tollari, *Antichi organi italiani. La Provincia di Modena*, Modena, s.d., pp. 295-297.

<sup>61</sup> Per tutti gli autori qui menzionati, tra i molti contributi cui si potrebbe rinviare, si vedano le schede biobibliografiche reperibili nel *Dizionario enciclopedico e universale* cit., *Le biografie, ad voces*, piuttosto che il più compatto *Dictionnaire de la Musique*, diretto da M. Honegger, *Les hommes et leur Oeuvres*, Corbeil-Essonnes 1970. Per Paolo Antonio del Bivi cfr. anche DBI, 10, pp. 719-720.

negli anni Settanta e Ottanta<sup>62</sup>: oltre alla comparsa di un «uno horganino con li mandesi», proseguiva la messe di mottetti, salmi e antifone che ormai avevano preso piede.

La lauda, nell'accezione valsa fino agli esordi dell'età moderna, era ormai tramontata<sup>63</sup> e, nel 1572, il corale minore – quello con un più spiccato carattere pratico ed esecutivo, che combinava preghiere, laude e liturgie – veniva catalogato dai confratelli come «uno libro vechio della compagnia scritto a pena de cartapiechora dove vi è depiti li batutti»<sup>64</sup>. Forse è eccessivo caricare l'aggettivazione cinquecentesca (un libro “vecchio”) di caratteri dispregiativi: non si può però negare che, nel senso e nell'economia dell'inventario, le due cose in parte si avvicinano.

Tra virtuosismi, stilemi baroccheggianti e melodie di nuovo corso si voltava pagina e anche le confraternite entravano in un'altra fase storica: l'età della loro massima fioritura e quella dell'inarrestabile declino, come scrive Angelozzi<sup>65</sup>.

Nella dimensione civica – o municipale, per dirla con Giovanna Casagrande<sup>66</sup> – che spesso le confraternite assumevano, tra i bersagli polemici di una satira fatta di pasquinate e lazzi contro clero, notabili e potenti, non potevano mancare le stesse associazioni laicali che annoveravano tra le loro fila insigni *cives* e membri dell'aristocrazia locale. L'8 luglio 1595, il confratello della Morte Giovanni Battista Spaccini (forse divertito, forse risentito) interruppe la propria cronaca per riportare gli estremi di un foglio passatogli tra le mani<sup>67</sup>:

Qui sono nottati molti motti nuovamente usciti sopra le Confraternita di Modona,  
sono sotto il 17 aprile et ora capitatemi alle mani.

*La Morte*

*Miser è ben chi cerch'ì tuoi conforti.*

*San Erasmo*

*Questi si fanno col mangiar illustri.*

*San Pietro Martire*

*Son molti membri senza nobil capo.*

<sup>62</sup> ACMo, SPM 6(10)C, cc. 7v-9v e SPM 6(10)A, cc. XVIv-XVIIIv, entrambi del 1572; ACMo, SPM 6(10)B, cc. Ir-IIIr del 1581.

<sup>63</sup> Se le originarie composizioni, per come ci sono restituite dai laudari completi di musica (il cod. 91 di Cortona e il Magliabechiano II.I.22 di Firenze), sono monodiche, già dal XV secolo «la lauda andò acquistando una veste polifonica – scrive Renato Bossa – che l'avrebbe poi accompagnata nella sua lunga esistenza [...] fino al 1700» (R. Bossa, *Il teatro religioso e le prime manifestazioni profane*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da A. Basso, I, Torino 1995, pp. 3-23, qui cit. p. 10).

<sup>64</sup> L'identificazione del libro in questione col corale minore [ACMo, SPM 3(7<sup>2</sup>)] è altamente probabile sulla scorta dei dati forniti dall'inventario del 1572 in SPM 6(10)A. Il corale, infatti, dopo il calendario alle cc. 1r-6v, si apre col *Confiteor* sormontato da una miniatura che rappresenta la processione dei confratelli verso il Crocifisso (c. 7r).

<sup>65</sup> Cfr. Angelozzi, *Le confraternite laicali* cit., pp. 39 e sgg.

<sup>66</sup> Alludo allo studio sul caso perugino del Sant'Anello in cui «devozione e municipalità sono [...] un tutt'uno» (cfr. G. Casagrande, *Devozione e municipalità. La compagnia del S. Anello / S. Giuseppe di Perugia (1487-1542)*, in *Le mouvement confraternel* cit., pp. 155-183).

<sup>67</sup> Spaccini, *Cronaca di Modena. Anni 1588-1602*, cit., pp. 10-11.

*La Neve*  
*Ambizion più che pietà li move.*  
*San Geminiano*  
*Se saggia sei non ti fidar del capo.*  
*San Sebastiano*  
*Et io m'appago del passato onore.*  
*La Nunziata*  
*Questa mantieni nel mediocre stato.*  
*San Bernardino*  
*Io per più non poter mi sto nascosta.*  
*San Rocco*  
*Nobiltà non mi curo di vedere.*  
*San Silvestro*  
*Il vostro odor vi fa sentir da lungi.*  
*San Giuseppe*  
*In me nulla si vede altro che il nome.*  
*La Cruciatà*  
*Pompa non dee curar chi serv'a Dio.*

Quasi un teorema, come sosteneva Rusconi di fronte agli irriverenti *Capitoli per una compagnia di piacere* di Niccolò Machiavelli: «ogni pratica culturale affermata implica anche la sua negazione»<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Rusconi, *Pratica culturale* cit., p. 153.