

GENNARO TALLINI *

AURUNCA TELLUS. PRATICA MUSICALE E PRODUZIONE ARTISTICA A GAETA E IN AREA AURUNCA DAL XII AL XVI SECOLO

Lo studio analizza i processi culturali e la produzione letteraria e musicale sviluppatasi a Gaeta e nella area Aurunca nell'arco di cinque secoli, dal 1100 al 1500. Tale sguardo di insieme, permette di studiare in maniera completa non solo gli aspetti più propriamente culturali, ma soprattutto quelli specifici della disciplina musica, nei suoi rapporti con la letteratura e la cultura coeve. Per questi motivi, lo studio identifica *in primis* una autonomia ed autoctonia dei processi culturali originatisi nella citata area e poi ne discute le principali linee espressive, differenziatesi ed evidenziate soprattutto rispetto alle altre zone culturali della Terra di Lavoro e cioè Montecassino, Napoli e Benevento.

1. L'area Aurunca e Gaeta come centri propulsori autonomi ed interdipendenti

I principi di autoctonia, autonomia (eteronomia) e regionalizzazione sono in ambito medievale fondamentali non solo per poterne riconoscere le peculiarità strutturali e formali ma anche e soprattutto per poterne individuare le interconnessioni e gli stili espressi. Per questo è importante determinare il significato più giusto dei tre termini per poterlo poi applicare alla ricerca. Nel contesto in cui ci stiamo calando dunque, autoctonia significa principalmente produzione locale, non mediata da altre identità territoriali. Ogni autoctonia è autonoma per forme e strutture e per connotazione estetica della produzione stessa; regionalizzazione significa, in ultimo, connotare in confini ben precisi la stessa produzione artistica analizzata.

La zona interessante il nostro lavoro è il Basso Lazio; geograficamente, questa denominazione corrisponde alla parte sud della odierna provincia di Latina. Se per parliamo di confini territoriali, risalenti, non solo al tempo del ducato, ma anche all'epoca successiva, cioè tra il 1050 ed il 1550, allora dobbiamo partire addirittura dal territorio del comune di Fondi e giungere, verso sud, fino al Garigliano (cioè nel territorio di Sessa Aurunca, oggi provincia di Caserta), mentre, dalla costa dobbiamo spingerci oltre la cima del Petrella (Monti Aurunci), verso la *Terra Sancti Benedicti*, cioè il monastero di Montecassino (che oggi invece è in provincia di Frosinone), più o meno, dunque, copriamo all'incirca la metà del territorio di Terra di Lavoro.

Abbiamo già scritto altrove¹ che le fondamenta di una cultura autoctona, regionale o regionalizzata, con *limites* geografici riconoscibili, sono una realtà pluridimensionata all'interno soprattutto dei movimenti artistici originatisi soprattutto tra XI e XVI secolo. Nel caso specifico, la determinazione dell'autoctonia ed autonomia investe sia i centri aurunci (Gaeta, Sessa Aurunca, Fondi) – che si dimensionano come centri attrattivi a livello artistico – sia i centri limitrofi (Capua, Montecassino, Terracina, Pontecorvo), appartenenti a zone geografiche o subalterne all'area Aurunca o non comprese in quella eppure fortemente legate alle forme, strutture e contenuti espressi in essa. La funzione attrattiva rende, soprattutto Gaeta ma anche l'area Aurunca, autentici

* (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale - Napoli). Il presente saggio è parte di un progetto di ricerca iniziato nel 2001 e solo ora, dopo diversi anni e soste, finalmente in via di completamento. Colgo qui l'occasione per ringraziare Erasmo Vaudo del Centro Storico Culturale di Gaeta, il quale pazientemente ha messo a mia disposizione i beni librari del fondo antico e dell'Archivio Storico in possesso dell'Istituto da lui presieduto e diretto.

¹ G. TALLINI, *L'arte e la croce. Tre studi sul Rinascimento*, Ramponi, Sondrio, 2001; ID., *La favola d'Adone da G. Tarcagnola e G. B. Marino. Studi sulla letteratura regionale del basso Lazio tra Rinascimento e barocco*, Libreria dell'Università, Pescara, 2001; ID., *Per la definizione di una letteratura regionale nel Basso Lazio tra Rinascimento e Barocco*, in «Civiltà Aurunca», 43 (XVII), luglio/settembre, pp. 7-30; ID., *Geoletteratura nell'Area Aurunca nel Cinquecento*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, Napoli, 2008.

poli irradianti cultura nel complesso delle zone limitrofe circostanti, determinando una zona autoctona - stilisticamente unitaria a diversi livelli e modelli - ed una realtà interdisciplinare autentica che si realizza attraverso l'unitarietà di musica e poesia.

Il contesto in cui le culture regionali hanno origine è sempre correlato alla necessità di trasformare linee direttive artistiche generali in sviluppi (contenutistici, formali e strutturali) "centrati" sulla realtà che li ospita. Il risultato, comunque oggettivo o soggettivo a seconda delle poetiche, risponde poi alle specifiche situazioni codificate e codificabili. Possiamo così considerare tali tutte quelle realtà aderenti al territorio d'origine e fortemente diversificate negli interessi e negli indirizzi: non solo poesia o narrativa quindi, ma anche filosofia, pittura, scultura, medicina, architettura.

Rendersi autoctoni non basta, è necessario sviluppare contesti e teorie di rilievo, in cui l'autoctonia prenda le forme del *genos* ed attraverso di esso si ponga alla attenzione delle altre realtà. Il dimensionamento dei contenuti, delle forme e delle strutture avviene in fasi che ancora appartengono, per modi e canoni, alla fase precedente. In questo contesto, la cultura beneventano-cassinense o romano-beneventana è la più importante tra quelle che interessarono la costruzione culturale del nostro paese in epoca medioevale in quanto composta da diverse situazioni regionali, ben delineate in aree diverse della penisola e tutte caratterizzate da una produzione diversificata che, dall'epicentro di Montecassino, si è estesa e diffusa poi in tutta Italia. Essa prende il nome proprio dall'area geografica in cui ebbe origine, tra VII e XII secolo, il medioevale ducato longobardo di Benevento.

A ridosso dei territori di Gaeta, Amalfi e Napoli, solo formalmente dipendenti da Bisanzio, il modello beneventano-cassinense ha rivestito un ampio ruolo culturale con i Placiti di Capua e Sessa, il *Chronicon vulturense* e l'opera di Petronace, Paolo Diacono, Aligerno e Desiderio, papa con il nome di Vittore².

Molteplici sono le prove di rapporti comuni tra ducato di Gaeta, abbazia di Montecassino e ducato beneventano ancora oggi leggibili, basti citare gli Exultet. Questo, anche se è possibile affermare che, mentre a Benevento si instaurava e cresceva una musica liturgica di indirizzo longobardo, nell'area geografica basso-tirrenica, contemporaneamente, si sviluppavano invece canti e liturgie di tipo bizantino: vuoi per quelle medesime ragioni storiche che diedero anche origine al ducato e per le caratteristiche politiche, culturali e sociali del territorio di riferimento - anche esso fortemente intriso, prima di *latinitas* e poi fortemente grecizzato - vuoi per la presenza, ampia e documentata, di monaci di rito greco.

Il periodo di massima vicinanza della tradizione liturgica beneventana con la città di Gaeta, possiamo allora collocarlo nell'arco di tempo indicativamente compreso tra XI e XII secolo e cioè nel periodo (storico, letterario e musicale) in cui più forte si sente il peso della ufficialità del gregoriano sull'attività liturgica e musicale, autoctona e risalente all'insediamento dei Longobardi. Naturalmente, la penetrazione del gregoriano non fu immediata e profonda, bensì graduale e spesso frammista alla pratica precedente, come nel caso dell'*Antiphonarium* conservato nell'Archivio Capitolare di Benevento in cui, di fianco alle formule musicali autoctone, sono presenti anche molteplici esempi di commistione tra le due realtà vocali.

Tutte le testimonianze pervenuteci - conservate non solo a Benevento, Gaeta, Bari, Capua, Amalfi ed in altre città del sud d'Italia, ma anche a Venezia, Modena, Grado e Udine - sono repertori vocali di nuovo modellati interamente tra il X ed il XII secolo da *scriptores* certamente avvezzi alle modalità calligrafiche ed esecutive romane - intervenute dopo la riforma pseudo-gregoriana della fine del VI secolo - ma anche capaci, a distanza di secoli, di saper integrare al meglio, per forme e strutture, le due modalità. Per questo, le linee melodiche originarie di questo

² A RONCAGLIA, *Le origini*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. I, Garzanti, Milano, 1965, pp. 3-224. A riguardo della prima pubblicazione del *Placito capuano* del 960, essa si deve alla cura dell'abate cassinese Erasmo Gattola, nobile gaetano, che la inserì nella *Ad historiam abbatiae Casinensis*, t. I, Venezia, 1734, pp. 68-69.

codice liturgico - che risalgono al VI e VII secolo durante la dominazione longobarda e quando ancora il gregoriano non era diventato unica liturgia romana - sono state soltanto inserite e non sostituite o rimosse. Ecco perché, all'inizio, avevamo definito le linee corali anche romano-beneventane e non solo beneventano-cassinesi.

Le prove per questa seconda e nuova definizione ci sono date da alcune testimonianze tuttora esistenti. Quelle scelte di commistione tra gregoriano e beneventano non venivano compiute sommariamente ed arbitrariamente: in particolare infatti, risentono di soluzioni miste solo gli *alleluja* ed alcuni canti processionali a carattere antifonico. Uno di essi è contenuto nella messa in onore dei Dodici Apostoli (Ms. 40, Biblioteca Capitolare di Benevento) in cui, tipici canti della tradizione romana sono uniti ed affiancati a composizioni squisitamente beneventane. Ancora, nel più puro e chiaro stile beneventano è tracciata una raccolta di tropi ed una serie di undici fogli provenienti da un antifonario beneventano conservato all'Archivio di Stato di Venezia ed alcune testimonianze di medesima provenienza, conservate alla Biblioteca Arcivescovile di Udine ed alla Biblioteca Marciana di Venezia³.

Per ciò che riguarda invece i diversi tipi di *Officia* dei santi, il più presente, nelle diverse tradizioni liturgiche ed anche il più interessante per valore artistico e musicale - fatte naturalmente salve le diverse modalità d'esecuzione nell'una e nell'altra zona del paese - sembra essere quello dedicato a S. Marco, di cui esistono diverse fonti manoscritte. La maggior parte è stata raccolta e catalogata da Hesbert⁴ e si colloca in una serie di similitudini testuali che contraddistinguono sia le raccolte conservate all'Archivio di Stato di Venezia⁵, che quelle beneventane o anche del convento cassinese, è il caso del ms. Montecassino 5426.

Tutte le indicazioni date, oltre a testimoniare il grado di sviluppo e di penetrazione⁷ di quella cultura, danno per certo alcune situazioni difficilmente ben identificate e sottolineate da tutti gli studiosi. Prima di tutto, la presenza di copisti formati per quello stile di scrittura e notazione, oltre che per lo stile romano, ancora molto tempo dopo la (presunta) unità di liturgie imposta dall'avvento del gregoriano, è ormai un dato di fatto assodato e difficilmente confutabile, anche guardandolo da altri punti di vista. Ancora, per cinque secoli l'attività musicale beneventana ha praticamente convissuto con quella gregoriana, di continuo contendendole il campo, senza mai avere grandi problemi di integrazione di stili, di forme e di strutture metriche, poetiche e musicali. Non che questi aspetti poetici ed estetici fossero oggetto di attenzione specifica a quel tempo, ma a ben guardare, non si può far a meno di giudicare positivamente - proprio dal lato del risultato estetico e letterario - quelle contaminazioni ed i risultati ottenuti.

La pratica così condotta, ci conduce a pensare - tenendo conto del fatto che ci fossero scribe versati all'uso di entrambe le scritture e liturgie - l'esistenza di un canto estremamente frammentato su scala regionale, su cui il modello gregoriano viene imposto come regola nuova ed unica. Ciò però, non determina una sostituzione delle liturgie *manu militari*, anzi: nella maggior parte dei casi, assistiamo ad una convivenza che, se non dura dal punto di vista della notazione, sicuramente regge dal punto di vista dell'uso e dell'interscambiabilità del testo letterario. Naturalmente, è arduo valorizzare le linee espressive sin qui illustrate in un contesto storico univoco; è necessario infatti

³ Biblioteca Nazionale Marciana, lat. XIV 232. Per le testimonianze udinesi invece, cfr. C. SCALON, *La biblioteca arcivescovile di Udine, Medioevo ed Umanesimo*, vol. 37, Antenore, Padova, 1979, pp. 109-110; G. TURRI, *Breviario monastico corale pomposiano del sec. XI (Udine, biblioteca arcivescovile, codice 79): prime ricerche*, in «Analecta pomposiana», V, 1980; *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, atti del congresso internazionale di Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, a cura di G. CORSI e P. PETROBELLI, Roma, Torre d'Orfeo, 1989.

⁴ R. J. HESBERT, *Corpus antiphonarum officii*, voll. I/VI, in *Rerum ecclesiasticarum documenta*, series maior, fontes 7-12, Herder, Roma, 1963-1979.

⁵ ASVE, *Procuratori di supra*, fogli 23v - 30v, reg. 114.

⁶ P. FERRETTI, *I manoscritti musicali gregoriani dell'archivio di Montecassino*, in «Casinensia», I, 1929.

⁷ Per la linea veneto-beneventana, oltre ai contatti di Gaeta con Venezia stessa, un altro legame forte è nato con la Puglia - raggiungibile attraverso la via Appia - e con Bari in particolare, dove non a caso registriamo la presenza di altri *Exultet* in stile beneventano (sul patrimonio pugliese di codici manoscritti cfr. l'ottimo *Tradizione manoscritta e pratica musicale. I codici di Puglia*, a cura di D. FABRIS e A. SUSCA, Olschki, Firenze, 1990).

considerare le linee evolutive della scrittura e della musica liturgica beneventana come linee di corrispondenza biunivoche, che mantengano integre le influenze reciproche e le regole inamovibili e caratterizzanti dello stile, del canto, della propria tradizione di appartenenza. Sappiamo ad esempio, che in S. Vitale a Ravenna erano presenti alcuni monaci cassinesi; ebbene: proprio a Ravenna sono conservati due codici beneventani, importantissimi per conoscere proprio il fenomeno in discussione, come l'omonimo processionale e la sequenza *Lux de luce*.

Nel campo musicale medioevale ciascuna delle varie tipologie librerie destinate al culto è regolata a se stante. Ogni elemento di un graduale si distingue da quello in uso per un antifonario o per un passionario ed ognuno di essi può essere studiato proprio per le scelte che in quel solo testo e non in altri sono state operate dai compilatori; perciò ognuno di essi è lo specchio preciso di una sfera di influenze e contatti che travalicano il principio geografico per darci anche le coordinate di un fenomeno musicale e professionale che è la formazione, l'organizzazione ed il mantenimento di cappelle musicali, pertanto, la funzione (ad un tempo artistica, sociale e religiosa) assolta dai libri corali, a cui possiamo accostare anche i tre rarissimi *Exultet* del duomo di Gaeta, è di vitale importanza, anche soltanto per delimitare tutte quelle strutture estetiche e poetiche che hanno fatto del Rinascimento un movimento completo. Questi *codices* gregoriani perciò non hanno soltanto un valore artistico e religioso ma, per quanto detto sopra, ne assumono anche uno sociale e culturale⁸.

2. Gli «Exultet» del Duomo di Gaeta e altre testimonianze medioevali in Area Aurunca (Ritmo Cassinese e Pianto di Maria)

Tra i libri corali dell'Archivio Capitolare (v. tab. 1), particolarmente tre se ne distinguono per manifattura e valore storico ed artistico.

| | | |
|------------------------------|--|-------|
| Archivio Capitolo cattedrale | G | GAC 1 |
| Archivio Capitolo cattedrale | K | GAC 2 |
| Archivio Capitolo cattedrale | M | GAC 3 |
| Archivio Capitolo cattedrale | M 2 | GAC 4 |
| Museo diocesano | Exultet I | GAM 1 |
| Museo diocesano | Exultet II | GAM 2 |
| Museo diocesano | Exultet III | GAM 3 |
| Museo diocesano | s. n. (Antico Testamento) | GAM 4 |
| Museo diocesano | s. n. (Vita dei ss. Casto e Secondino) | GAM 5 |

Tabella 1. Catalogo dei manoscritti presenti a Gaeta

Stiamo qui parlando dei cosiddetti Exultet, canti gregoriani da eseguirsi durante il *Praeconium* Pasquale che prendono il proprio nome dall'incipit del testo liturgico cantato, variamente attribuito ora ad Ambrogio ora ad Agostino.

⁸Da *Bisanzio a S. Marco. Musica e liturgia*, a cura di G. CATTIN, Fondazione Ugo e Olga Levi, Il Mulino, 1997; ID., *Musica e liturgia a S. Marco. Testi e melodie per la liturgia delle Ore dal XII al XVII secolo. Dal graduale tropato del Duecento ai gradualini cinquecenteschi*, Voll. I/III e indici, Venezia, Fondazione Levi, 1990-1992; V. BROWN, *A second new list of beneventan manuscripts (II)*, in «Medieval Studies», 50, 1988, pp. 584-625; A. PLANCHART, J BOE, *Beneventum troparum corpus* (di séguito BTC) ed in particolare il vol. I, *Tropes of the Proper of the Mass from Southern Italy*, 2 tt., a cura di A. PLANCHART, A-R Editions, Madison, 1994; A. PLANCHART, *The repertory of tropes at Winchester*, II, Princeton University Press, 1977; TH. F. KELLY, *Le témoins manuscrits du Chant Beneventain*, in «Paleographie Musicale», XXI, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1992; K. H. SCHLAGER, *thematischer katalog der ältesten Alleluia-melodien*, in «Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft», 2, München, Walter Rilke, 1965; V. KARTSOVNIK, *Zur tropen und sequenzenüberlieferung im mittelalterlichen Pistoia: ein neumenfragment aus Sankt Petersburg*, in «Musica e Storia», V, Il Mulino, Bologna, 1997, pp. 5-65; L. BRUNNER, *Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al1200*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XX, 1985.

Composti da pergamene arrotolate e cucite l'una all'altra fino a circa cinque metri di lunghezza, larghe circa 25 centimetri uno, 30 un altro e 20 l'ultimo e divisi in dodici periodi, ciascuno è miniato con colori vivaci (predominanti rosso e azzurro), intercalati alle vicende narrate nel testo stesso. Il diacono incaricato, la sera del Sabato Santo, svolgendo il rotolo, ne cantava il contenuto. In essi non soltanto sono segnati i neumi e la *lectio*, ma vi sono anche raffigurazioni esplicative, disegnate al rovescio rispetto al testo, in modo che, mentre l'officiante leggeva dall'alto dell'ambone, i fedeli sistemati sotto di lui, guardando le immagini, potevano comprendere meglio il significato della narrazione e quindi partecipare pienamente al rito religioso. La loro motivazione pratica è la stessa dei grandi affreschi romanici e gotici: istruire e guidare attraverso una visione didascalica e formativa che travalichi il semplice essoterismo delle immagini, per rivolgersi ai principi escatologici dei valori religiosi. Sia negli argomenti trattati che nella composizione essi variano di poco tra loro; simili sono chiaramente il testo e la notazione musicale, mentre risultano dissimili (ma non troppo), per forme e colorazione, le immagini esplicative, in un caso anche ricalcate su forme preesistenti; diversa è invece la collocazione cronologica.

La compilazione del primo di essi (Ex.1), deve essere collocata prima del Mille, intorno al secolo X, tenuto conto sia del modo in cui è disposta la notazione musicale, non ancora aggiornata alla riforma proposta da Guido d'Arezzo nel XII secolo, sia della disposizione delle figure, iconograficamente ancora bizantina; altresì, le illustrazioni in calce sono pienamente rispondenti alle forme, gli stili e le tipologie artistiche di quel periodo. Precedentemente scritto in caratteri beneventani (caratteristica comune a molti altri Exultet di fattura meridionale), composto di otto membrane cucite l'una all'altra, risulta essere stato abraso e riscritto, nel canto e nel testo, secondo la scrittura cosiddetta gotica rotunda intorno al XIV secolo. Grande valore rivestono le illustrazioni che, pur non possedendo la finezza e l'equilibrio delle miniature coeve più conosciute, comunque conservano in loro una dignità storica e documentale niente affatto trascurabile.

Il secondo (Ex. 2), anch'esso come gli altri composto in caratteri beneventani disposti su quattro pezzi membranacei, risale invece ai primi anni cinquanta del X secolo, manca del foglio di avvio ed è mutilo in più parti, in testa e in coda; contrariamente al primo, qui sono state ritoccate le immagini e non la scrittura ed i temi principali trattati nelle didascalie sono posti in ordine diverso rispetto a quello. La notazione è neumatica diasistemica, mentre la liturgia è quella franco-romana; presenta in più punti lacune nelle illustrazioni e non molto ricche risultano essere le decorazioni, soprattutto per l'uso dei soli colori rosso, azzurro e giallo. Le figure rappresentate invece sono riccamente tratteggiate e assai curate nei particolari.

Infine, il terzo (Ex. 3), tipologicamente derivante dall'Ex. 2, composto anche esso di otto fogli membranacei scritti in caratteri beneventani e mutilo all'inizio, viene cronologicamente collocato al primo quarto del XII secolo, comunque non oltre il 1130, tenuto conto della presenza, fra le immagini, di un Discorso sopra il Cero Pasquale in cui, lo strumento liturgico in oggetto risulta essere ancora mobile e non fisso; necessariamente, questa considerazione, ci impone il limite cronologico del XII secolo, periodo in cui, con il rinnovamento liturgico, gli stessi saranno collocati su colonne marmoree non più trasportabili. Sono qui da notare una pregevolissima Crocifissione - in cui il Cristo è raffigurato (quasi) nella stessa maniera che in Ex. 2 iscritta in un grande Ω con concreti riferimenti escatologici e apocalittici (tema sempre presente nella iconografia del tempo), e la presenza di un drago, rappresentazione simbolica del male, finemente miniato.

Senza dubbio opera di artigiani locali, gli Exultet sono la testimonianza del passaggio dell'arte centropeninsulare dal linguaggio artistico aulico ed aristocratico di origine bizantina, ad una versione più complessa ed unitaria, nei caratteri e nelle forme, che tiene conto anche di quei richiami tardo-romani e barbarici, i quali, già presenti sul territorio, avevano ispirato innumerevoli varianti locali; soprattutto nel centro e nel sud d'Italia infatti - e Gaeta, con le sue leggi, la sua amministrazione e le sue cariche onorifiche, tutte di diretta derivazione bizantina, non sfugge a questa regola - affreschi, sculture e modi di scrittura che corrispondono ai cosiddetti modelli beneventani, dimostrano, per forme ed ispirazione, un originale intreccio di influssi della arte colta

carolingia con quelli delle correnti non auliche della pittura romana e delle tendenze drammatiche della provincia bizantina.

Ciò che andiamo qui dicendo può essere facilmente provato osservando particolarmente l'Ex. 1, le cui illustrazioni tricromatiche comportano proprio queste affinità stilistiche, peraltro rintracciabili anche in altri Exultet e Benedizionali conservati a Capua, Salerno, Benevento ed alla Biblioteca Vaticana. Lo stile al quale essi possono quindi essere fatti risalire è certamente quello Romanico, e ciò vale tanto per Ex. 1 ed Ex. 2 nella loro completezza, quanto per Ex. 3 nella sua ridisegnata veste grafica; un Romanico dal carattere non certamente colto, anzi dalla forma rustica, fortemente stilizzata e morfologicamente semplice che, comunque ci rende partecipi del loro valore ed importanza, oltretutto, i tre Exultet sono indice di una cultura autoctona indipendente che ha saputo trasferire sul piano locale le istanze del tempo.

Essi riproducono, grazie al patrimonio di immagini di cui sono portatori ed ad una ben definita strategia delle immagini stesse, quella volontà della committenza ecclesiastica di educare alla fede l'illetterato adepto, non solo attraverso la lettura della Sacra Scrittura, ma anche attraverso la visibile rappresentazione di essa; il che comporta la costituzione di tutta una serie di codici e rigide simbologie che, una volta assimilate, sono facilmente riconducibili a significati e concetti di base da memorizzare ed interiorizzare. Nelle miniature a carattere didattico (Salteri ed Exultet), dove le illustrazioni sono conformi *ad verbum*, ci troviamo spesso in presenza di immagini che derivano dalla struttura logica della lingua e che ad essa sono strettamente connesse; pertanto, le immagini, paradossalmente, sono più idealmente rivolte alla lettura che non alla specifica fruizione visiva, tratto questo, spiccatamente medioevale che si è conservato anche nei libri corali rinascimentali e nelle modalità di esecuzione fino al Cinquecento.

Una commissione cinquecentesca di altri libri corali – testimoniata negli *Statuta, Privilegia et Consuetudines Civitatis Cajetae* ripubblicati a cura di Giovanni Tarcagnola nel 1533 (di seguito SPCCC) - dimostra sia la presenza, ancora in quel periodo, nel territorio, di abili miniatori, sia la vitalità delle sue cappelle musicali:

«Ad officium dicti sacristae spectat, missis, et alijs divinis officijs bene, et diligenter gubernare dicta ecclesiam omnibus temporibus [...] et singulis diebus cantetur matutinum in aurora, seu ante, inde missa: et postea dicatur prima, tertia, sexta et nonam: et postea horis congruis cantetur vesperae, et completorium: et secundum oportunitatem celebrari debeant missae planae, ordinate una posta aliam [...]»⁹

Il sacrista, «pro maiori solemnitate et devotionem», organizzava, nell'anniversario della dedizione della chiesa dell'Annunziata, una sacra rappresentazione ad argomento mariano che prevedeva, in fine, la esecuzione di un canto gregoriano «altam vocem ut bene audiatur ob multitudinem gentium».

Il connubio tra religiosità, cultura e lingua volgare in questo territorio ha trovato quindi una sua complementarità funzionale nell'azione compiuta dal monachesimo benedettino, il cui centro linguistico, lo abbiamo visto nello specifico musicale, non si è limitato ad influenzare l'Italia Centrale, ma ha anzi costituito un riferimento ampio in più territorialità, anche lontane da quella diretta area di influenza. Neppure Roma si sottrasse a quella sottomissione culturale e quindi non deve meravigliare se i primi atti linguistici del volgare altomedioevale sono da ascrivere a quella esclusiva sfera di influenza.

I placiti di Capua, Sessa e Teano, ad esempio, testimoniano, per la prima volta, non tanto l'adozione di un linguaggio non latino, fortemente legato al territorio ma anche indicano che per la prima volta si sente il bisogno di affermare una qualunque situazione ricorrendo ad un linguaggio che mai più in seguito potrà essere contraddetto o male interpretato. Il volgare serve a rafforzare la norma giuridica della testimonianza e serve al monastero a confermare diritti su terre che evidentemente sono stati messi in discussione. Ancora, tra i firmatari della testimonianza non figurano che monaci e quindi è impensabile che essi non conoscessero il latino; se si ricorre all'uso

⁹ SPCCC, I, CCLXXXX.

del volgare è solo per rendere più chiaro l'affermazione del diritto e non creare altri motivi di discussione in tempi futuri.

Ma non sono soltanto i tre atti cassinesi, raccolti nel *Codex Diplomaticus Cajetanus* (CDC)¹⁰, a documentare gli sviluppi della lingua italiana; ben rappresentano questo periodo così importante per la nostra cultura anche il Ritmo Cassinese, interessante dialogo filosofico tra un asceta ed un edonista, il Pianto di Maria e la Passione Cassinese, risalente al XII secolo.

Il primo di essi, il Ritmo Cassinese, è definito da G. Contini¹¹ un testo monastico in «veste “giullaresca”» il cui unico obiettivo è la divulgazione di una morale mistica in cui retroterra latino e conoscenza della lirica cortese aumentano il valore poetico della composizione e la pongono in linea qualitativamente con quella tradizione benedettina mediana che darà origine poco più avanti anche al genere della lauda. E sulla stessa linea anticipatrice si muove il Pianto di Maria, finale della cosiddetta Passione cassinese, dramma sacro del XII secolo circa di cui il Varanini cita gli ultimi tre versi a riprova¹² della loro valenza di prototipo linguistico e poetico «per l'ampio filone laudistico che culmina nel famoso Pianto della Madonna di Iacopone»¹³.

È altresì interessante notare come, nonostante la cultura cassinese abbia avuto l'indubbio merito di trasformare ed innovare fortemente la lingua volgare, pure, bisogna sottolineare il fatto che questa grande influenza non ha creato una *koinè* culturale e linguistica sovraregionale; anzi, essa ha avuto solo l'effetto di ufficializzare la prassi esecutiva della scrittura, di evidenziare le coincidenze e le analogie linguistiche preesistenti rendendole omogenee rispetto al latino e di accelerare il betacismo, segno che contraddistingue la produzione prima citata rispetto alle composizioni coeve prodotte in territori non influenzati dal monastero benedettino¹⁴. Altro fattore poi, di forte differenziazione e prova evidente di una cultura linguistica totalmente differente è la mancata trasformazione, presente invece proprio nei Placiti prima citati, della <Kw> a <K> in <Kelle>, <kella> o <ki>.

Tornando alla questione della scrittura, e ragionando sulla formazione di una identità culturale regionale compiuta, dobbiamo renderci conto di come, l'adozione della scrittura beneventana, non fosse solo un fattore di identità longobarda, bensì anche un punto determinante di distinzione tra due entità statali contrapposte, soprattutto dopo la nascita del regno Franco e la sconfitta di quello longobardo. Rinunciare alla minuscola carolina ed adottare il corsivo benedettino fu quindi, oltre che un gesto politico di chiara e fiera indipendenza, anche un segno d'identificazione nazionale e di sopravvivenza culturale senza precedenti. Lo stato beneventano si ergeva a potenza territoriale anche contro il potere di Roma e la presenza di uno stato altrettanto indipendente quale era la *Terra Sancti Benedicti* era garanzia di continuità rispetto alla dominazione carolingia.

Il monastero di Montecassino si pone così, oltre che mediatore tra ben precisi equilibri politici, anche come perno politico di tutta l'Italia centrale ed unico punto di riferimento per ogni sviluppo culturale fino al XIII secolo¹⁵: si pensi solo agli sviluppi avuti dalla tradizione cronachistica (longobarda e non) ed agiografica: dall'*Historia Longobardorum* di Paolo Diacono all'*Historia Normannorum* di Amato di Montecassino e poi al *Chronicon Riccardi de S. Germano*,

¹⁰ *Codex Diplomaticus Caietanus*, (CDC) voll. I-IV, a cura di S. RICINIELLO, La Poligrafica, Gaeta, 1987-1991.

¹¹ G. CONTINI (ed.), *Poeti del Duecento*, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, p. 7.

¹² G. VARANINI, *laude dugentesche*, Antenore, Padova, 1972, p. 3-4.

¹³ P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. BRUNI, UTET, Torino, 1992, pp. 545.

¹⁴ I. BALDELLI, *Scongiuri cassinesi del secolo XIII (1956)*, in *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Adriatica, Bari, 1983, pp.105-110, e I. BALDELLI, *Glosse in volgare cassinese del XIII secolo (1958)*, in *Medioevo volgare*, cit., pp. 33-35. In proposito, i due saggi citati sono importanti anche relativamente allo studio di altri documenti conservati negli archivi cassinati ed egualmente necessari allo studio delle varianti linguistiche del volgare al tempo della sua formazione, cioè: il cosiddetto “scongiuro aquinate” (contro il morso del serpente), lo “scongiuro cassinese” (contro le ferite riportate in battaglia), il *Carmen Paschale* del poeta latino-cristiano Sedulio e le *Ystorie* di commento ai testi dei già citati *Exultet* (M. 542).

¹⁵ G. CAVALLO, *libri e lettori nel Medioevo*, Laterza, Bari, 1977, p.103.

dalla *Vita Sancti Secundini episcopi troiani* di Gauiferio di Montecassino¹⁶ al *De viribus illustribus Casinensis Coenobii* di Pietro Cassinese¹⁷. Anzi, su queste due ultime opere è bene aggiungere qualcosa in più, visto che dell'opera di Paolo Diacono e di quella di Amato già esiste una ricca bibliografia.

L'opera di Gauiferio, collocabile interno al Mille (e quindi nella scia di quel rinnovamento spirituale e culturale che Montecassino si avvia a costruire), è interessante, non solo perché mantiene intatte tutte le problematiche prima avanzate e discusse, ma anche perché il suo carattere agiografico è commisto, in una sorta di *reductio tematica*, al ciclo delle leggenda troiana. Nella vita di San Secondino infatti, vengono inseriti volgarizzamenti derivati dal ciclo dardanico - che in quel tempo erano argomento comune nelle *scholae* - ed a questa materia poetica vi unisce abilmente una complicata tecnica di elocuzione ornata e stilisticamente accettabile che ci fanno pensare ad un autore culturalmente elevato e dotato di buone conoscenze del sistema letterario classico ed medioevale.

La seconda composizione invece, anch'essa ascrivibile a quel periodo, riveste un'importanza, se vogliamo, anche maggiore e non per motivi stilistici, costruttivi o letterari, ma perché è il primo (e forse unico) esempio di una storia letteraria *ante litteram*, limitata al solo ambiente cenobitico cassinese ed è l'unica testimonianza pervenutaci del clima culturale, degli studi e dell'opera dei diversi intellettuali che qui operavano.

Quindi, primo documento non solo religioso e storiografico, ma anche critico-letterario. Il suo autore, il romano Pietro dei conti di Tuscolo, *cartularius et scrinarius* dell'archisterio, è erudito severo e cosciente del clima culturale e del rinnovamento rappresentato da Montecassino e per questo è ben consapevole del suo operare cronachistico, agiografico, esegetico. Ciò che ricaviamo dai suoi scritti non è solo la biografia dei vari letterati operanti in quello *Studium*, di per sé fattore già importantissimo, ma anche il catalogo delle loro opere con tanto di scheda bibliografica. Compito quest'ultimo, compiuto con notevole attenzione e dopo ricognizioni accurate sui codici della biblioteca ed attraverso indagini accurate sulla stessa storia dell'opera trattata. Ne risulta un quadro complesso certo, ma anche chiaro, bio-bibliografico e culturale insieme, preziosissimo per comprendere oggi cosa veramente fosse quel centro monastico per il suo tempo e per la sua zona geografica di attrazione

3. La pratica musicale a Gaeta in età rinascimentale: dal Montecassino 871 ai Libri Corali

L'epoca aragonese segna - non solo nella fase culturale, ma anche in quella economica - un momento di altissimo sviluppo e consistente ricchezza. In particolare la città di Gaeta risente dei benefici influssi, sia del clima culturale che dei notevoli progressi economici che la favorevole congiuntura aveva apportato all'economia della città. E' vero che il cambio di indirizzo politico ha causato un esodo di proporzioni inaudite (cui non è sfuggita probabilmente, ad esempio, la famiglia Caboto, politicamente orientata verso il passato regime), ma è anche vero che, del resto, la nuova reggenza aragonese, trasformò la città in una capitale, almeno valida quanto Napoli. Soprattutto a livello culturale, Gaeta si arricchisce, in particolare in termini musicali, di una corte che nulla ha da invidiare alla corte napoletana e soprattutto si dota di un ricchissimo apparato strumentale documentato sia dalle gabelle di pagamento dei musicisti, sia in diretto contatto con la vita musicale napoletana. Retaggio questo, che non deve essere sottovalutato poiché, qui, nell'epoca aragonese, vanno trovate le radici di tutta la vita culturale rinascimentale del Regno intero e non solo di pochi centri, poliattrattivi e decisamente autonomi, come Napoli, Palermo, Capua o la stessa Gaeta. Autonomia ed autoctonia non sono sinonimi, soprattutto nel caso della storia culturale aurunca nell'umanesimo e nel rinascimento, di indipendenza e secondarietà rispetto alle linee nazionali, semmai l'opposto: cioè, base e nutrimento di caratteri distintivi, nati in loco e collocatisi a livelli

¹⁶ G. VIDOSSÌ (a cura di), *Alfano da Salerno e Gauiferio di Montecassino*, in *Le origini. Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1956, pp. 380-419.

¹⁷ IDEM, pp. 580-585.

superiori, sia estetici (qualitativi) che produttivi (quantitativi).

L'esempio più illuminante di questa condizione il caso del manoscritto cosiddetto Montecassino 871, un'opera collettanea che raccoglie sia testi musicali sacri che profani e che nell'ultimo ventennio ha un po' sconvolto il panorama critico-musicale sul Quattrocento e sul Cinquecento. Insieme al Perugia 431 il codice raccoglie testi in uso presso la corte aragonese e quindi è fortemente indicativo del livello esecutivo ed estetico raggiunto dai musicisti e compositori della cerchia napoletana. Collazionato nel monastero di S. Michele Arcangelo, il più antico tra i conventi gaetani, molto più citato (soprattutto nell'ultimo ventennio) che consultato da quanto I. Pope e M. Kanazawa lo hanno riedito ed il violista da gamba spagnolo Jordi Savall ne ha fatto un capolavoro discografico di tutto rispetto, il manoscritto si presenta come una summa della musica sacra e profana del tempo e riunisce in un solo blocco di partiture anonime, altre di origine squisitamente spagnola ed altre ancora ben più importanti scritte da Dufay ed altri musicisti che hanno fatto la storia della musica italiana del XV-XVI secolo.

Finemente miniati e, pur risalendo al periodo rinascimentale, comunque rientranti nel solco tracciato dalla tradizione amanuense dei più famosi *scriptoria* medioevali, i libri corali sono invece la testimonianza più evidente sia della presenza di una tradizione artistica forte e ben radicata sul territorio - spesso vantante un pubblico d'eccezione composto dallo stesso re e della sua famiglia - sia della fioritura artistica di un centro, quello gaetano appunto, che per secoli è stato molto riduttivamente identificato sempre e solamente con un *castrum* militare di grande importanza strategica e null'altro.

Nella fattispecie, essi sono partiture monodiche tetragrammate, variamente rilegate ed inserite appieno nella tradizione musicale sacra medioevale del *cantus planus*. Alcuni sono composti in neumi, altri in notazione quadrata, tutti miniati a colori accesi, con diverse rappresentazioni tratte dalle Sacre Scritture e decorati variamente. Proprio le decorazioni, attraverso le tinte e le immagini usate, ricollegantesi alla tradizione amanuense cassinese e beneventana, ce li fa avvicinare, per fattura e colorazione, a quella di tanti altri libri corali conservati nelle chiese e nei musei capitolari di quella stessa area geografica.

Molto interessanti sono soprattutto i caratteri in cui è rappresentata l'iniziale lettera del testo. Quest'ultima, finemente miniata secondo tipologie tardo-gotiche riproponenti stilemi alto-medioevali romanici, assolve ad una funzione identificativa delle parti in cui il testo stesso è diviso, sistema questo peraltro già in uso nell'antichità classica: l'iniziale così composta è insomma una sorta di carattere identificativo dei diversi campi espressivi; ogni ambito infatti aveva le proprie regole e una possibile commistione di figure, scrittura, pittura e decorazioni era vista con sospetto ed antipatia. Le illustrazioni relative soprattutto alle iniziali dimostrano anche le grandi capacità dell'amanuense che li ha lavorati; esse sono un vero e proprio excursus storico-artistico in cui l'autore, che sicuramente aveva presente al momento di cominciare la lavorazione le più grandi ed importanti miniature medioevali, dimostra di muoversi benissimo e senza inciampi. Si passa così, con valente maestria, da forme vegetali a forme zoomorfe e da queste a forme antropomorfe o di devozione religiosa; interessante è - nel caso delle figurazioni vegetali e zoomorfe - il passaggio da una rappresentazione oggettiva ad un ornamento astratto che si riconverte nella sua forma originaria.

Questa situazione viene a ricreare perfettamente l'equilibrio tra illustrazione e contenuto, rendendolo aderente alle concezioni estetiche sulla trasmissione e codificazione dell'arte del medioevo a cui il nostro cinquecentesco miniatore si ricollega in modo soddisfacente¹⁸. Dell'ultimo

¹⁸ Sulla codificazione e trasmissione dell'arte medioevale, a cui il nostro frate si ricollega, e questo nel pieno rispetto della sua formazione teologica e filosofica, cfr. ALBERTO MAGNO, *Super Dionysium de divinis nominibus*, IV, 72 e 76, in cui è determinato il concetto di "Bellezza" intesa come *proportio* ileomorfa (concetto derivato da Aristotele secondo cui ogni cosa fisica è costituita da due principi estrinseci: la materia e la forma). La Perfezione, la Bellezza, il Bene, devono fondarsi sulla Forma che presuppone una sua determinazione secondo i suoi attributi, che sono: *modus, species et ordo, numerus, pondus et mensura*. Anche per Tommaso d'Aquino, la *proportio*, come per Alberto Magno, di cui era stato alunno alla università di Colonia, assume contorni importantissimi; ad essa però, l'Aquinato aggiunge il concetto

di essi, il *Liber Maior III*¹⁹, molto interessante sono il testo poetico e la linea melodica; infatti, mentre il testo poetico è tratto dalla *Vita et Passio Sancti Erasmi* di papa Gelasio II, la melodia gregoriana, contrariamente alla tradizione dettata dal Messale Gregoriano, è originale ed è stata composta dallo stesso miniatore, frater *Vincentius pontanus*, il quale, ha anche firmato l'opera stessa²⁰.

Riguardo a questo personaggio - cui devono essere addebitati anche altri libri corali, lavorati questa volta per l'Annunziata ed a cui si aggiungono altri libri corali, in quell'archivio con questi conservati e redatti dal canonico Geronimo Bacciano prima del 1527²¹ - vorrei qui avanzare alcune ipotesi (e nulla di più) circa le sue origini e questo anche perché, almeno sinora, nessuno si è mai preso la briga di indagarne l'opera e le ragioni. Al contrario, potrebbe essere molto importante definirne almeno i contorni biografici, al fine di testimoniare e rivendicare con certezza non tanto l'autenticità, quanto l'originalità autoctona della sua espressività artistica e la cui dimostrazione è di questo studio una delle molteplici ragioni.

Nel Cinquecento, come nei secoli addietro, il cognome spesso rappresentava il paese di provenienza; lì dove esisteva invece un cognome ben definito - ad esempio nelle famiglie nobiliari la cui origine ed il cui nome era facilmente identificabile con il casato - esso era seguito dall'appellativo evidenziante la provenienza (ad esempio *Thomas de Vio Cajetanus*, *Giovanni Tarcagnota Gaetano*, ecc.). In questo caso, il termine *pontanus* che segue il nome del miniatore potrebbe assumere il significato di traghettatore, il che farebbe pensare alle povere origini del frate, o all'identificazione della sua persona con il mestiere del proprio padre (cosa anche questa molto comune nell'uso del tempo). Questa ipotesi, apparentemente colorita, trova invece molte basi e più di una certezza nei moderni e contemporanei studi di linguistica e di storia della lingua che a più riprese, nel panorama saggistico-letterario italiano del Novecento, si sono occupati del Medioevo e del Cinquecento umanistico e rinascimentale²².

Diverso e più interessante è il caso del «a fundis praed»; esso deve sicuramente leggersi: o come a *fundis praedicatores*, cioè appartenente al convento dei Padri Predicatori (domenicani) di Fondi²³, o come a *fundis praedicator*, cioè domenicano (appartenente ad altro convento, non escluso quello gaetano) proveniente da Fondi ed esercitante le funzioni di organista e *Praefectus Musicae* dell'AGP. Quest'ultima affermazione è attestata da alcuni fatti difficilmente confutabili. Infatti, che a lui sia stata affidata la redazione dei libri corali e che egli stesso abbia sentito il bisogno di comporre un inno al patrono della città - cosa questa di per sé già di particolare rilievo perché più un uso Sei-Settecentesco che non rinascimentale - dimostra, per le decisioni prese e le tecniche

di *integritas*, che è garanzia della concretezza dell'oggetto stesso. L'*integritas* quindi, garantisce - insieme con la *proportio* - la positività del rapporto inerente l'essenza e l'esistenza dell'oggetto artistico stesso (*Summa contra gentiles*, II, 53). Altresì, per il Santo, la immagine dell'oggetto da creare è già nella mente dell'autore (che è «quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum», *S. th.*, I, 78, 4) come *forma exemplaris* su cui deve essere costruito qualcosa. Per questo, l'immagine intuitiva (*phantasma*) non si fonda, come per Alberto Magno, soltanto sulla forma e sui suoi attributi, bensì come *sinolo* di materia e forma (*De veritate*, III, 5), le quali, non contemplanò più degli attributi, ma soltanto degli accidenti.

¹⁹ Cfr. C. MAURO MAGLIOZZI, *Il repertorio delle pergamene dell'archivio capitolare di Gaeta*, in «GG», 25 marzo 1974, pp. 4-47.

²⁰ «NON SCRIPSI melius melius quia nescii / FAREM si melius, melius hec mihi scripta / farent, frater Vincentius pontanus a / fundis praed' / Cajete faciebat gratis».

²¹ Cfr. A. CERVONE, *La tradizione musicale a Gaeta*, in «GG», IX, n° 5, 25/05/1981, pp. 11-15, e S. Ferraro, *Memorie storiche e civili della città di Gaeta*, Napoli, Giannini, 1903, pp. 171-189.

²² Per un'inquadramento dell'argomento in questione, cfr. B. MIGLIORINI - I. BALDELLI, *Breve storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 186-137; I. BALDELLI, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Laterza, 1971; G. L. BECCARIA, *Spagnoli e spagnolo in Italia*, Torino, Einaudi, 1968; B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1915 (e successive edizioni).

²³ In proposito, cfr. le copie anastatiche di: B. AMANTE - R. BIANCHI, *Fondi in Campania. Dalle origini fino a' tempi recenti*, Roma, Loescher & C.°, 1903; G. CONTE COLINO, *Fondi. Cenni dei paesi formanti il suo ex stato e delle città limitrofe Elena, Gaeta, Formia e Terracina*, Napoli, Giannini & figli, 1901; G. SOTIS, *cenno storico della città di Fondi*, Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1838.

compositive impiegate, la particolare posizione del frate Vincenzo. Ancora, aggiungere che i *Praefecti Musicae* (titolo religioso spesso corrispondente al laico Maestro di Cappella) - contrariamente ai laici - non potevano discostarsi dai *canones* dell'*Antiphonarium Missae*, raccolto da Gregorio Magno intorno al VI secolo, dimostra anche che, le già citate conoscenze tecniche, non possono assolutamente addebitarsi alla semplice manovalanza locale. Come semplice cantore o miniatore egli non avrebbe goduto del potere necessario per prendere decisioni personali; oltretutto, questi ultimi, essendo nella scala sociale alla stregua di semplici lacché, venivano pagati esclusivamente per il lavoro svolto, mentre noi sappiamo che il nostro frate Vincenzo lavorò gratuitamente («Cajete faciebat gratis»). Questo perciò ci induce a pensare al frate come ad un personaggio di ben più elevata caratura e responsabilità, stipendiato come responsabile dell'Ufficio Musicale. Il fatto stesso di svolgere il lavoro completamente da solo indica il livello di responsabilità raggiunto all'interno del Capitolo Cattedrale e quelle che lui stesso, in virtù della propria carica e del proprio prestigio, rivestiva²⁴.

4. La pratica musicale

Nel difficile rapporto contro-riformistico, instauratosi durante tutto il corso del Cinquecento tra Arte e Fede, i libri corali e gli Exultet conservati nella sagrestia della chiesa della Annunziata di Gaeta e nel museo del Duomo occupano una posizione interessante per illustrare la collaborazione strettissima tra i termini qui considerati. Nel primo caso infatti, la commissione cinquecentesca dei corali (l'opera infatti fu svolta dal 1569 al 1578), dimostra pienamente la presenza, ancora in quel periodo, anche nel territorio gaetano, di abili artigiani miniatori. Nel secondo caso, la presenza di una cappella musicale di un certo livello tecnico, viste le difficoltà insite nei testi gregoriani in oggetto²⁵, non può che confermare a grandi linee, una pratica musicale tutt'altro che povera.

Per questo secondo punto poi, è possibile rintracciare altre prove ben precise nei documenti ufficiali contemporanei; ad esempio, lì dove si elencano i doveri del Rettore della chiesa e dell'Ospedale dell'Annunziata, si dice anche che, all'ora *prima, tertia, sexta* e *nona* doveva essere eseguita, oltre ai *vespera* ed al *matutinus*, una messa cantata secondo il rito gregoriano.

«Ad officium dicti sacristae spectat, missis, et alijs divinis officijs bene, et diligenter gubernare dicta ecclesiam omnibus temporibus [...] et singulis diebus cantetur matutinum in aurora, seu ante, inde missa: et postea dicatur prima, tertia, sexta et nonam: et postea horis congruis cantetur vesperae, et completorium: et secundum oportunitatem celebrari debeant missae planae, ordinate una posta aliam [...]»²⁶.

È interessante notare come questi ospedali conservassero una struttura piramidale molto simile alle altre istituzioni cittadine, dal *Magister* a capo dell'*Universitas* ospedaliera, al *corpus* o *collegium fratrorum* (et *famulorum*, cioè degli inservienti in sottordine) che dovevano osservare una vera e propria regola, la quale non era però una vera e propria *professio* religiosa e le cui «sfumature di competenze sono molte e non sempre afferrabili giuridicamente»²⁷. Non solo, egli, di concerto con il *Magister domus*²⁸, il *Magister hospitalis*, ed i diversi *Procuratores - pro maiori solemnitate et devotionem* - doveva organizzare, nell'anniversario della dedicazione della chiesa,

²⁴ Le composizioni create dai Maestri di Cappella per le funzioni sacre non rimanevano patrimonio dell'autore ma venivano incamerate - come semplice prodotto lavorativo - dalle segreterie e dagli archivi capitolari delle chiese in cui gli stessi lavoravano: ne sia prova l'esistenza, nei vari archivi capitolari delle più grandi basiliche italiane ed europee, di un ricco fondo documentale e musicale, che prova ciò che andiamo qui dicendo (forse, alla lista, andrebbe ascritta anche la cattedrale di Sant'Erasmo, visto che anche in essa sono registrate e conservate composizioni musicali risalenti a diverse epoche storiche. Sarebbe interessante svolgere su di esse un buon lavoro di filologia musicale al fine di catalogarle, visionarle criticamente e pubblicarle).

²⁵ Oltretutto, la notazione adottata, quella quadrata, non può che collocare la commissione stessa prima del XV secolo, cioè in piena *Ars Nova*, avendo l'Italia adottato quella particolare notazione soltanto nel periodo compreso tra il 1325 ed il 1350; cfr. W. Apel, *la notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Sansoni, Firenze, 1984.

²⁶ Cfr. SPCCC, I, CCLXXXX.

²⁷ P. BREZZI, *La civiltà del medioevo europeo*, III, EURODES, Roma, p. 541.

²⁸ Il cosiddetto *mastro di casa*, SPCCC, I, CCLXXXXIII.

una Sacra Rappresentazione ad argomento mariano. Il tutto si concludeva con un canto gregoriano «altam vocem ut bene audiatur ob multitudinem gentium»²⁹. Ancora più avanti, ben più interessante, in vista della dimostrazione di quella presenza musicale nella vita comune della città che si diceva all'inizio di questo studio, è SPCCC, I, CCCXXXIII, in cui si elencano gli stipendi da pagare *annuatim*, ai Piffari durante la celebrazione del *Corpus Christi* e per i festeggiamenti in onore di Sant'Erasmo, patrono della città («Per li Piffari nella festa del Corpo di Christo è di Santo Raimo Oncia una, è tari dieci»).

Tutto ciò induce ad alcune conclusioni che, a dispetto della loro apparente scontatezza, saranno particolarmente rilevanti nel corso di questo lavoro. La prima consiste nell'affermare che la città era dotata di una soddisfacente attività musicale, equamente divisa tra cori religiosi e cori laici, questi ultimi dotati anche di un sostegno strumentale numericamente imprecisato, ma regolarmente stipendiato dall'*Universitas Civitatis Cajetae*.

È ampiamente dimostrato che nel XVIII secolo la cappella musicale dell'Istituto, della Chiesa e dell'Ospedale dell'Annunziata era formata da un nutrito ed agguerrito stuolo di musicisti e cantori coordinati da un Maestro di Cappella regolarmente stipendiato³⁰. Per quanto riguarda invece le epoche precedenti, e particolarmente il periodo rinascimentale che ci interessa più da vicino, in assenza di documentazione certa e rigorosa, possiamo certamente far valere quella conservata in altre chiese, basiliche, conventi ed istituti religiosi dotati di cappelle musicali. Valgano per tutti le registrazioni in possesso dell'Archivio Storico di Prato in cui - a più riprese, ed in diverse carte relative alle molteplici chiese ed istituti della città - si leggono, oltre alle solite notizie a carattere economico, le interessanti disposizioni non soltanto sui musicisti ma anche e soprattutto sulla progettazione, costruzione e collocazione degli organi stessi.

Molto interessante è anche la documentazione relativa alla coesistenza, nella stessa chiesa, di «organini» ed organi ben più grandi e complessi³¹. Anche questa ultima situazione non era un'eccezione nemmeno in alcune nostre chiese tra cui la stessa Annunziata; anzi, proprio l'AGP, con il suo orfanotrofio, sicuramente doveva possedere più di un organo data l'«ingombrante» presenza nell'istituto di più cantorie. Crediamo infatti, anche se nessun documento avvalorava questa ipotesi, che nell'Ospedale della SS. Annunziata convivessero almeno tre complessi vocali: uno composto esclusivamente di chierici, un altro esclusivamente formato dalle fanciulle ospiti dell'orfanotrofio stesso ed uno ufficiale per le grandi occasioni religiose, forse ottenuto riunendo i primi due; a questi due/tre gruppi vocali si univa un complesso strumentale composto di musicisti occasionali, ingaggiati per l'occasione e non remunerati con uno stipendio fisso, a parte i cosiddetti Piffari, i quali evidentemente, servivano anche per altre funzioni civili e non soltanto religiose.

Tutto ciò fa anche pensare che probabilmente potevano essercene degli altri, magari soltanto «mercenari» che venivano assunti temporaneamente, solo per determinate occasioni e festività. Se si pagavano dei musicisti, è molto probabile che si stipendiassero anche dei *cantores*. Era infatti uso del tempo affiancare ai cori di chierici usati per le funzioni religiose, un coro laico, spesso regolarmente stipendiato, per le esecuzioni sacre e di solito così ripartito: due castrati, due contralti, due tenori, due bassi. Altresì, il fatto che l'Ospedale dell'Annunziata avesse una cantoria soltanto

²⁹ SPCCC, I, CCCV.

³⁰ cfr. G. FRONZUTO, *L'organo del XVII secolo della chiesa della SS. Annunziata in Gaeta*, in «Informazione Organistica», n° 1-2, I/II quadrimestre 1994, pp. 41-49 e, G. FRONZUTO, *L'antico organo dell'Annunziata di Gaeta*, in «Gazzetta di Gaeta», XXI, n° 4, 25 aprile 1993, pp. 7-12.

³¹ Cfr. R. GIORGETTI, *Gli organi di Prato*, in *Prato - Storia ed Arte*, n° 48-50, Prato, Azienda Autonoma di Turismo, 1977. Sugli organi del XV secolo, sulla loro costruzione e registrazione, cfr. M. BERNARD, *L'orgue Italien en France du XV^e siècle à nos jours*, in *Orgue Méridionale*, n° 10-11, 1980; W. PETER, *The european organ 1450-1850*, London, Batsford, 1966; A.G. Hill, *The organ-cases and organs of the Middle Ages and Renaissance*, in *Biblioteca organologica*, vol. VI, Hilversum, Frits Knuf, 1966. Invece, sulla coesistenza di organi di diverse funzioni e dimensioni cfr. ancora GIORGETTI, cit., p. 50. Altresì, sulla conduzione ed il funzionamento delle cappelle musicali cinquecentesche, un quadro abbastanza esauriente (ma non certo definitivo) è dato in G. ACCIAI, *Rinascimento romano*, in «Amadeus», VII, 4 (65), aprile 1995, pp. 30-33 e G. PINTOR, *La Messa. Due millenni di musica sacra*, in «Musica e Dossier», Firenze, Giunti, 1987.

per il servizio della propria Cappella e per il proprio Ospedale, nonché per le proprie festività e solennità, induce a pensare che - tenuto conto che dovevano essercene altri simili (anche se di minore portata e capacità) - almeno per la Sorresca e per il Duomo, che erano le chiese per diversi motivi più importanti e prestigiose (non vogliamo qui considerare, almeno per il momento, i cori di monaci e monache dei monasteri di S. Caterina, S. Michele arcangelo in Monte Planciano, o S. Domenico), dovevano essercene altrettanti, egualmente stipendiati o dall'episcopato stesso (non proprio *rara avis* in quel tempo³²) o dai rispettivi consigli parrocchiali.

È molto probabile che anche la confraternita che risiedeva nella chiesa di S. Gregorio (oggi della Addolorata), nel sito detto di Pietra Mala, avesse un proprio coro, magari interamente gestito dagli stessi sacerdoti. Non bisogna dimenticare, infatti, che dal 1720, e per molto tempo fino al XX secolo, la chiesa (con l'annesso Istituto) fu sede del Seminario Vescovile e, data la vicinanza al Palazzo Reale, il Re stesso con la famiglia, nei periodi di residenza a Gaeta, spesso vi assisteva alla messa. Da qui, a considerare la presenza di cori e musicisti come un fattore normale nella vita artistica della città, il passo è breve. Oltretutto, gli stessi notabili e vescovi è doveroso pensare che abbiano commissionato e gestito sia l'acquisto di organi positivi (di piccole dimensioni e quindi facilmente collocabili nel coro) sia il mantenimento di strumentisti e coristi già nel XV e nel XVI secolo; non si può pensare all'insediamento di un nuovo vescovo o all'arrivo della famiglia reale senza che vi fossero adeguate cerimonie religiose e musicali.

Ancora, le «orchestre», intese nel senso che il termine aveva agli inizi della polifonia musicale italiana (quindi tra XV e XVI secolo), prevedevano che, all'interno della Cappella Musicale, chi ricopriva l'incarico di Maestro di Cappella, e quindi di responsabile effettivo della conduzione musicale, fosse di solito l'organista, per cui l'esecuzione delle funzioni, almeno nelle chiese maggiori e nei conventi cittadini più importanti, doveva necessariamente essere supportata dalla presenza di un buon numero di musicisti e cantori dotati di buone capacità tecniche, da organisti - valenti sia nel contrappunto, che nella risoluzione armonica del basso e nell'accompagnamento, impostazione ed educazione della voce dei cantanti solisti e del coro - e da organi a canne. Soprattutto gli organi, molto probabilmente costruiti da artigiani di scuola napoletana, furono affidati, una volta installati, ad organisti formati a Gaeta stessa: ne è prova di ciò il fatto che troviamo sia molti organisti gaetani in chiese e cappelle esterne ai confini cittadini, sia molti organisti di diversa origine ed estrazione regolarmente stipendiati nel XVII e XVIII secolo dai diversi enti religiosi³³.

Come si è detto quindi, anche a Gaeta, la pratica musicale sacra aveva radici solide e sicure, assolutamente non affidate al caso. Ma, di fronte alla polifonia ed alla monodia sacra, parimenti doveva essere svolta, nella città come nel comprensorio, un'attività musicale completamente laica nei contenuti e nelle forme. Abbiamo notizia in effetti, in diverse epoche storiche e soprattutto nel Quattrocento, di gruppi strumentali mantenuti a spese dei vari occupanti della città: da Federico II a Roberto d'Angiò, da Ladislao ad Alfonso d'Aragona, di cui è testimoniata la presenza al proprio servizio un complesso strumentale e vocale composto in maggior parte da musicisti locali; ma sono appunto soltanto notizie, tracce, insufficienti e prive di uno specifico valore documentale. Ciò è testimoniato in particolare dal Montecassino 871 comprendente anche partiture composte da autori

³² In proposito, P. BARBIERI, *I «doi bellissimi organi» di S. Lorenzo in Damaso, Roma*, (relativamente a Lorenzo Spirito da Gaeta), «Informazione Organistica», 1984, pp. 46-52 e *Ancora sugli organi di S. Lorenzo in Damaso, Roma*, «Informazione Organistica», 1985, pp. 95-100.

³³ Cfr. G. FRONZUTO, *L'organo del XVII secolo della chiesa della SS. Annunziata in Gaeta*, «Informazione Organistica», n° 1-2, I/II quadrimestre 1994, pp. 41-49 e G. FRONZUTO, *L'antico organo dell'Annunziata di Gaeta*, «Gazzetta di Gaeta», XXI, n° 4, 25 aprile 1993, pp. 7-12. Per gli organisti gaetani chiamati fuori del territorio della città, emblematico è il caso di Lorenzo Spirito, nominato organista della chiesa di San Lorenzo in Damaso nel 1539 e dal 1549 al 1554 (in proposito sempre P. BARBIERI, *Ancora sugli organi di S. Lorenzo in Damaso, Roma*, in «Informazione Organistica», 1985, pp. 95-100). Se davvero le cappelle musicali della città godevano di una certa notorietà, allora devono essere viste come testimonianze e non come leggende le dicerie secondo cui, sugli organi della città avrebbero suonato i più importanti musicisti italiani: tra di esse, la più famosa è quella secondo cui uno o più organi locali sarebbero stati suonati addirittura da uno dei due Scarlatti.

locali appartenenti alla *musica reservata* dei re aragonesi (*Damiano musico* per tutti).

Diversa è invece la situazione nel Cinquecento e nei periodi successivi. Cominciano infatti a circolare nomi di organisti gaetani un po' ovunque, in Italia come all'estero, ed anche in città il clima che si respira dai documenti e dagli atti pubblici è diverso. Si comincia a fare attenzione alla qualità della musica che non è più esclusivo appannaggio del clero, ma viene anche eseguita da laici: il caso dei piffari prima citati è per questo motivo eclatante. Si cominciano ad installare nelle chiese locali - se non a progettare e costruire, grazie ad artigiani locali - organi a canne³⁴ di un certo rilievo tecnico ed artistico, e certamente, comincia a diventare impellente il bisogno di organizzare e gestire una buona scuola musicale, anche soltanto per preparare e curare il servizio musicale delle grandi occasioni sociali e religiose; quest'ultima molto probabilmente funzionava all'interno della stessa chiesa dell'Annunziata, nei cui locali, oltre all'ospedale, era ospitato anche un conservatorio, cioè un orfanotrofio, che ben si prestava alla bisogna. Non si deve naturalmente pensare ai fasti vivaldiani del Settecento veneziano, ma certamente, oltre alla dote e all'educazione, un qualche rudimento musicale alle giovani ospiti veniva sicuramente impartito.

Le testimonianze migliori di questa presenza scolastica - che è prova dell'esistenza in città di un corso di studi a carattere musicale che rispondeva ad esigenze didattiche e professionali di qualsiasi livello - sono le figure di due musicisti, Fabrizio Marino e Lorenzo Spirito, i quali, certamente, appresi i primi rudimenti della tecnica compositiva ed organistica nella città natale, si sono poi trasferiti altrove per esercitare la propria professione di musicisti e compositori. Il primo di questi - personaggio di spicco in questo panorama per produzione e status occupazionale sicuramente documentabile - è l'organista Fabrizio Marino, nato forse intorno al primo ventennio del XVI secolo, allievo in Francia di Lambert de Bealieu intorno alla metà del secolo, fu attivo prima come organista a Toul e, dopo il 1570, come maestro di cappella alla corte del Duca di Lorena.

Delle sue composizioni ci sono rimasti un libro di *Airs mis en musique à quatre parties...* pubblicato a Parigi nel 1578 e scritto nello stile madrigalesco, ed alcune composizioni vocali con basso obbligato, nello stile della chanson parigina, su testi letterari del suo stesso nobile datore di lavoro. Queste, di un certo valore documentale storico ed artistico, mostrano una forma quasi sempre strofica e linee di canto nitide e sobrie; per questo, rientrando nelle forme e nei modi classici di quel periodo, esse si adattano benissimo alle forme del consumismo musicale dell'epoca.

Di poco antecedente al Marino è invece l'organista Lorenzo Spirito, nato all'incirca all'inizio del XVI secolo e morto dopo il 1554 o in quello stesso anno, visto che questa è l'ultima data cui i documenti della chiesa di S. Lorenzo in Damaso³⁵ - uniche testimonianze della sua esistenza al momento - fanno risalire la sua permanenza presso quell'ufficio; in quelle stesse carte leggiamo anche che in quella stessa chiesa egli ha lavorato per molto tempo ed in diversi intervalli. Infatti, pur non tenendo conto, per mancanza di valida documentazione in proposito, di tal «Lorenzo organista», citato nelle stesse carte negli anni 1525-1526, in quanto non siamo certi che questi possa essere identificato con l'organista gaetano, il primo momento in cui troviamo con certezza il nostro Lorenzo a servire l'ufficio musicale della chiesa romana, è il gennaio del 1539, mese in cui, secondo i registri, egli sarebbe stato pagato con una doppia mensilità; ancora, dalle stesse carte ne ricaviamo che, per cause a noi sconosciute, nel mese di maggio dello stesso anno, in maniera alquanto repentina, egli viene sollevato dall'incarico e sostituito da un altro organista, tale Vincenzo Ferro.

Successivamente, tracce del passaggio dell'organista gaetano non se ritrovano, almeno fino al luglio del 1549, mese in cui viene nuovamente assunto, alla stessa carica e presso lo stesso

³⁴ A questo proposito devo segnalare le ricerche condotte sugli organi antichi gaetani - ed in particolare modo su quello della chiesa dell'Annunziata - da G. FRONZUTO, *L'antico organo...*, cit., e FRONZUTO, *L'organo del XVII secolo...*, cit).

³⁵ Le carte cui facciamo riferimento sono quelle dell'archivio della chiesa di San Lorenzo in Damaso di Roma; esse (almeno quelle che ci riguardano più da vicino) sono state raccolte da P. BARBIERI, in *I «doi bellissimi organi» della chiesa di S. Lorenzo in Damaso*, cit., pp. 46-53, e in P. BARBIERI, *Ancora sugli organi di San Lorenzo in Damaso*, cit., pp. 91-100.

istituto, in sostituzione dell'organista Giovanni Battista Tarasca. Da quella data e fino al luglio del 1554, egli svolge sicuramente almeno le funzioni di organista, anche se Barbieri - che a lungo si è occupato dei documenti conservati presso quell'archivio - avanza l'ipotesi che, almeno in quella chiesa, e sicuramente fino al 1561, le funzioni di organista e di maestro di cappella fossero a quel tempo cumulabili e quindi potessero essere svolte continuativamente da una stessa persona³⁶.

³⁶ P. BARBIERI, *Ancora sugli organi di San Lorenzo in Damaso*, cit., p. 97. Questa prassi crediamo fosse in uso anche nelle cappelle gaetane e personaggi come Vincenzo Pontano, Geronimo Bacciano nel XVI secolo o Marino Mersenna, organista e maestro di cappella all'AGP nel XVII, lo dimostrerebbero.