IL SANTO

RIVISTA FRANCESCANA
DI STORIA DOTTRINA ARTE

QUADRIMESTRALE

LVII, 2017, fasc. 3

CENTRO STUDI ANTONIANI
BASILICA DEL SANTO - PADOVA

Recensioni e Segnalazioni

Franco Benucci - Donatella Schmidt (a cura), *Acqua, pane, devozione. Sant'Antonio tra l'antico e il contemporaneo* (Luciano Bertazzo), 507-511; Sophie Delmas, *Saint Antoine de Padoue* (Ireneo Valentino Strappazzon), 511-514; Valentin Strappazzon, *Saint Antoine de Padoue. Une vie* (Sophie Delmas), 514-515; Barbara Faes, *Bonaventura da Bagnoregio. Un itinerario tra edizioni, ristampe e traduzioni* (Antonino Poppi), 515-518; Vincenzo Cherubino Bigi, *Scritti francescani. Filosofia teologia spiritualità* (Antonino Poppi), 519-521; Chiara Alba Mastrorilli, *Sentieri di luce. Il giardino della Scrittura nelle "Collationes in Hexaëmeron" di san Bonaventura* (Antonino Poppi), 521-523; Marzia Ceschia, *Sorella Maria di Campello, la minore: eremita, cattolica, francescana. La via al Sacrum facere»* (Antonio Ramina), 524-526; Simone Biondini - Luisa Sangiorgio, *I condottieri di ventura nei documenti dell'Archivio Segreto Vaticano. Erasmo da Narni, Bartolomeo Colleoni, Nicolò Piccinino, Francesco Sforza* (Giovanna Baldissin Molli), 527-529; Correia Góis, *O Convento-Igreja de S. António dos Olivais, Historia e Arte (1217-2017),* (Ireneo Valentino Strappazzon), 529-531; Paola Nestola, *San Giuseppe da Copertino: dall'estrema Puglia al Portogallo (Secc. XVII-XIX)*, (Ireneo Valentino Strappazzon), 531-536; Martín Carbajo Núñez, *Sorella madre terra. Radici francescane della Laudato si'* (Marzia Ceschia), 536-538; Danièle Gatti, *Eppure... anche io sono amato da Dio. Conversazioni con frate Thaddée Matura* (Antonio Ramina), 539-540; Roberto Rusconi, *Immagini dei predicatori e della predicazione in Italia alla fine del Medioevo* (Nirit Ben-Aryeh Debby), 540-542; Martina Kreidler-Kos, *Con il coraggio di vivere. Chiara d'Assisi e le sue compagne* (Marzia Ceschia), 542-543; José Antonio Merino, *Lettere di Francesco d'Assisi dal suo esilio* (Marzia Ceschia), 543-544; Davide Riserbato, *Il fondamento francescano dell'«ecologia integrale»* (Davide Riserbato), 545-546; Marco Agostini - Giovanna Baldissin Molli (a cura), *Cipriano Cipriani abate olivetano veronese del Rinascimento* (Francesco G.B. Trolese), 547-550; Giovanni Boccali, *Memorie del convento di San Damiano presso Assisi dell'Ordine dei Frati Minori. Trascrizione della cronaca dei secc. XVII-XIX con appendice illustrativo fotografico, con Preambolo al libro delle Memorie di † P. Pierdamiano Noè Lanuti ofm* (Luciano Bertazzo), 550-551; Bruno Pennacchini (a cura), *Memoriale della Porziuncola 1705-1860*. Revisione P. Giovanni Boccali, tomo I, *1705-1838*; tomo II, *1839-1860* (Luciano Bertazzo), 551-552; Jaume Mensa i Valls, *Antoni Andreu, mestre escotista. Balanç d'un segle d'estudis* (Antonino Poppi), 552-553; Rosa Giorgi, *S. Angelo in Milano. Guida alla chiesa francescana di S. Maria degli Angeli* (Luciano Bertazzo), 553-554; Samuele Doimi, *San Massimiliano Kolbe. Al di là di ogni confine*, a cura di Antonino Poppi (Carlo Vecchiato), 555-556; Giuseppe Bertazzo, *Quem era Santo Antônio* (Luciano Bertazzo), 556-557; Gaetano Forni, *Missioni cattoliche e agricoltura in Cina all'epoca del Novus Atlas Sinensis (NAS) del Padre Martino Martini S.J.* (Domenico Gobbi), 557.

Notiziario 559

Bibliografia antoniana 567

Rassegna delle riviste 569

Libri ricevuti 577

Indice dei nomi 579

Indice generale dell'annata LVII (2017) 601

STUDI E TESTI

«Il Santo», LVII (2017), pp. 343-368

Lucia Marchi

MUSICA FRANCESCANA TRA DUE E QUATTROCENTO

L'importanza dei compositori francescani nella musica dal Rinascimento in poi è ampiamente riconosciuta: note e studiate sono figure quali Costanzo Porta, Antonio Cesti o Giovanni Battista Martini, grazie anche alle edizioni del *Corpus Musicum Franciscanum*. Molto meno indagati sono invece i primi secoli dalla fondazione dell'Ordine: la recente monografia di Peter Loewen *Music in Early Franciscan Thought* indaga il rapporto tra la teologia francescana e la teoria, mancano però ancora studi sistematici sulla pratica musicale dell'Ordine tra Due e Quattrocento[1]. Questo studio intende riflettere su due momenti del rapporto tra i francescani e la musica. Le prime quattro sezioni si concentrano sui primissimi anni del movimento, a partire da un riesame della cultura musicale del fondatore e delle abilità performative dei suoi primi seguaci. La quinta prende invece in esame la compilazione e il possesso di un manoscritto di polifonia, il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T. III. 2, da parte di due membri dell'Ordine nel corso del Quattrocento.

1. Francesco, trovatore alla viella

Le notizie sul rapporto tra Francesco e la musica ci vengono principalmente da due nuclei narrativi delle prime fonti agiografiche francescane: la *Compilatio assisiensis*, il *Memoriale in desiderio animae* o *Vita secunda*

[1] Peter Loewen, *Music in Early Franciscan Thought* (The Early Franciscans, 9), Brill, Leiden 2013. Lo stesso autore ha annunciato uno studio parallelo, *Music in Early Franciscan Practice*, che però non ha ancora visto la luce. Sui primi secoli del francescanesimo e la musica lo studio più significativo è quello di Agostino Ziino, *Liturgia e musica francescana nei secoli XIII-XIV*, in *Francesco d'Assisi. Storia e Arte.* Catalogo della mostra, a cura di Francesco Porzio, Electa, Milano 1982, pp. 127-158.

di Tommaso da Celano e la *Legenda trium sociorum*[2]. Nel *Memoriale*, la sua seconda biografia del santo, Tommaso da Celano ci dipinge un quadro gioioso di Francesco che canta lietamente le lodi di Dio:

> Nonnunquam vero talia facebat. Dulcissima melodia spiritus intra ipsum ebulliens, exterius gallicum dabat sonum, et vena divini sussurrii, quam auris eius suscipiebat furtive, gallicum erumpebat in iubilum. Lignum quandoque, ut oculis vidi, colligebat e terra, ipsumque sinistro brachio superponens arculum filo flexum tenebat in dextera, quem quasi super viellam trahens per lignum, et ad hoc gestus repraesentans idoneos, gallice cantabat de Domino. Terminabantur tota haec tripudia frequenter in lacrimas, et in passionis Christi compassionem hic iubilus solvebatur[3].
>
> E veramente talvolta faceva queste cose. Quando nello spirito gli ribolliva una dolcissima melodia, la esternava con un suono di tipo gallico; quando il suo orecchio raccoglieva furtivamente la divina ispirazione, erompeva in un giubilo gallico. Vidi con i miei occhi che raccoglieva da terra un pezzo di legno, e se lo poneva sul braccio sinistro mentre teneva nella destra un arco flesso da un filo, che trascinava come su una viella, e facendo i gesti appropriati, cantava al Signore al modo gallico. Tutti questi tripudi spesso terminavano in lacrime, e questo giubilo si stemperava nel compianto della passione di Cristo.

Nella narrazione di Tommaso, l'episodio segue direttamente quello in cui Francesco chiede a un suo confratello, che al secolo era stato suonatore di arpa, di procurarsi uno strumento per confortare il suo corpo sofferente. Il musicista rifiuta per paura di essere mal giudicato dai compagni, ma la stessa notte il santo ode una melodia dolcissima, che ritiene essere una consolazione divina[4]. Questa parte del *Memoriale* è particolarmente concentrata sulla musica in alcune delle sue funzioni e significati fondamentali. Il rifiuto del frate musicista incarna l'idea della rinuncia alla musica co-

---

[2] In questo saggio sono state utilizzate le seguenti edizioni: Tommaso da Celano, *Memoriale in desiderio animae [Vita secunda]*, in «Analecta Franciscana», X, Quaracchi 1926, pp. 127-268; *"Compilatio assisiensis" degli scritti di fr. Leone e compagni su S. Francesco d'Assisi. Edizione integrale dal Ms. 1046 di Perugia [...]*, a cura di Marino Bigaroni, Edizioni della Porziuncola, Assisi 1975; Théopihle Desbonnets, *Legenda trium sociorum. Édition critique*, «Archivum Franciscanum Historicum», 67 (1974), pp. 38-144. Le traduzioni italiane si trovano in *Fonti Francescane. Terza edizione rivista e aggiornata*, a cura di Ernesto Caroli, Editrici Francescane, Padova 2011.

[3] Tommaso da Celano, *Memoriale in desiderio animae*, pars II, cap. XC, p. 205. L'episodio è molto più contenuto nella *Legenda trium sociorum*: «Euntes ergo in Marchiam exultabant vehementer in Domino, sed vir sanctus, alta et clara voce laudes Domini gallice cantans, benedicebat et glorificabat Altissimi bonitatem» (Desbonnets, *Legenda trium sociorum*, cap. IX, p. 114).

[4] Nell'originale latino lo strumento è una *cithara*, un termine che nel Medioevo può riferirsi abbastanza genericamente a uno strumento a corde, un'arpa o un piccolo liuto. Sul significato di *cithara* si veda Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1986, p. 149. L'episodio è narrato anche dalla *Compilatio assisiensis*, cap. 66, e commentato in Ziino, *Liturgia e musica francescana*, p. 127.

me espressione della rinuncia al mondo. Il tema è certamente familiare nella cultura duecentesca grazie all'esempio di santa Cecilia, che aveva disprezzato il suono gioioso degli strumenti musicali durante la sua festa di nozze. Ma Francesco non sembra aderire a questa ideologia. Infatti, ciò che gli è negato dagli uomini gli viene concesso dalla melodia divina, in una risoluzione dell'*impasse* che esalta la funzione della musica come consolazione dalla sofferenza[5].

L'episodio di Francesco che canta e mima la viella testimonia una funzione non solo passiva della musica, ma il suo uso fortemente creativo per esprimere l'estasi della contemplazione. Se il passo dell'arpista non va oltre a una generica descrizione della dolcezza della melodia, quello di Francesco alla viella è di grande interesse per la precisione del suo riferimento linguistico e musicale. L'aggettivo *gallicum* e la sua forma avverbiale *gallice* dominano il racconto con la loro ostinata ripetizione. Ma che cosa significa, per Francesco, cantare in modo gallico?

Altri passi dei suoi biografi ci testimoniano come Francesco amasse particolarmente la lingua gallica e la usasse in momenti di grande tensione emotiva. Tommaso da Celano racconta che un giorno il santo mendicava ad Assisi l'olio per le lampade di San Damiano, ma, avendo visto un gruppo di amici, sentì vergogna e desistette momentaneamente dall'impresa. In seguito però, ritornò indietro e

> Libera voce coram omnibus verecundiae causam exponens, quasi spiritu ebrius lingua gallica petit oleum et acquirit [...]. Semper enim cum ipse ardore Sancti Spiritus repleretur, ardentia verba foris eructans gallice loquebatur, se apud illam gentem praecipue honorandum praenoscens, et reverentia speciali colendum[6].
>
> Dopo aver esposto con voce sicura a tutti il motivo della sua vergogna, quasi inebriato di spirito, chiede in lingua gallica l'olio di cui ha bisogno e l'ottiene [...]. Del resto, ogni volta che era pieno dell'ardore dello Spirito Santo, parlava in lingua gallica per esprimere il calore esuberante del suo cuore, quasi prevedendo che sarebbe stato venerato da quel popolo con particolare onore e devozione.

Alla lingua si accompagna una predilezione per la cultura d'oltralpe, per esempio quella del romanzo cortese. Essa è per Francesco una scelta ovvia per due motivi: il primo è il rapporto commerciale della famiglia con la Francia, cui certamente partecipa fino alla definitiva conversione.

---

[5] Allo stesso modo, la *Compilatio assisiensis* testimonia come «nei momenti in cui più era torturato dal male, intonava lui stesso le *Laudi* del Signore, e poi le faceva cantare dai suoi compagni per dimenticare, nella lode di Dio, l'acerbità delle sue malattie e delle sue sofferenze. E fece così fino al giorno della sua morte» (*Compilatio assisiensis*, cap. 83).

[6] Tommaso da Celano, *Memoriale in desiderio animae*, pars I, cap. VIII, p. 138. In parte anche nella *Legenda trium sociorum*, cap. VII, p. 108. Nello stesso capitolo della *Legenda*, Francesco «pieno di spirito profetico» chiede aiuto ai passanti per il restauro di San Damiano gridando in francese (*Legenda trium sociorum*, cap. VII, p. 108). L'episodio è commentato anche in Chiara Frugoni, *Storia di Chiara e Francesco*, Einaudi, Torino 2011, p. 85.

Il secondo riguarda le aspirazioni sociali del giovane assisiate che, nato in una famiglia dell'alta borghesia commerciale, vorrebbe mescolarsi alla classe nobiliare dei *boni homines*. La cultura cortese, con le sue virtù di cortesia, generosità e lealtà, costituisce il modello di comportamento del giovane aristocratico[7]. In questo senso si può leggere la *largesse* del giovane Francesco verso i compagni e i poveri, che, finché non è portata all'estremo, sembra essere condivisa e sostenuta anche dalla famiglia. L'amore per la cultura cavalleresca e i suoi personaggi non si esaurisce con la conversione, ma permea anche la successiva predicazione religiosa. L'unione di Francesco è con Madonna Povertà, e i suoi compagni sono i «cavalieri della tavola rotonda». Quali esempi di fortezza e gloria il santo cita i personaggi dei cicli epici carolingi: Carlo Magno, Orlando e Olivier[8].

Ma che cosa intendono esattamente i biografi francescani per «lingua gallica»? Nel latino medievale con questo termine spesso si indica l'antico francese, ovvero la lingua d'oïl, ma esistono anche casi in cui l'espressione denota l'occitano[9]. Per esempio, Petrarca chiama «gallica rura» i campi al confine con l'Italia, cioè in Provenza[10]. Al contrario, Benvenuto da Imola dice nel suo commento a Dante che Brunetto Latini avrebbe scritto il suo *Li Livres dou Trésor* «in lingua gallica prosaica», alludendo in questo caso alla lingua d'oïl[11].

Gli studiosi moderni hanno alternato ipotesi sulle conoscenze linguistiche di Francesco. Padre Cuthbert parla di una forte influenza provenzale sul santo, mentre Claudio Leonardi scrive che egli «conosceva anche qualcosa della lingua d'oïl, forse qualche canzone»[12]. Mi sembra più probabile che Francesco parlasse la lingua d'oïl, considerando i legami commerciali del padre con le grandi fiere mercantili della Champagne, e la sua conoscenza della letteratura cavalleresca, la cui tradizione è in maggioranza in questa lingua[13]. Non mi sento di escludere però una conoscenza dell'occi-

---

[7] Frugoni, *Storia di Chiara e Francesco*, p. 11.

[8] Jacques Le Goff, *Saint Francis of Assisi*, traduzione di Christine Rhone, Routledge, London-New York 2004, pp. 120-121.

[9] Il *Glossarium mediae et infimae latinitatis* traduce *lingua gallicana* con lingua d'oïl. Si veda *Glossarium mediae et infimae latinitatis. Conditum a Carolo du Fresne domino du Cange [...]*, Favre, Niort 1883-87, vol. 5, s.v.

[10] William B. Paden, *Petrarch as a Poet of Provence*, «Annali d'italianistica», 22 (2004), pp. 19-44, nota 1. Ringrazio il professor Paden (Northwestern University, Evanston, USA) per questa segnalazione e per il fruttuoso scambio di e-mail sull'argomento.

[11] In *Dante Dartmouth Project*, https://dante.dartmouth.edu/ (marzo 2017). Anche il nome Francesco, imposto al santo in onore della cultura d'oltralpe, non ci aiuta. La denominazione geografica *Fransa* può infatti indicare in certi casi solo l'Île de France, ma in altri includere anche il Midi.

[12] Father Cuthbert, *Life of St. Francis of Assisi*, Longmans, London 1912, pp. 12-15, e Claudio Leonardi, *Introduzione*, in *La letteratura francescana*, vol. I: *Francesco e Chiara d'Assisi*, a cura di Claudio Leonardi, Mondadori, Milano 2004, p. LVII.

[13] Su Pietro Bernardone e il suo commercio nella Champagne si veda Michael Robson, *St. Francis of Assisi. The Legend and the Life*, Chapman, London 1997, p. 9.

tano e della sua cultura lirica, data la sua influenza sulla nascita della poesia in volgare italiana. Nel resto di questo saggio userò i termini *francese* o *gallico* in senso generico, consapevole della loro ambiguità: userò invece *occitano* e *lingua d'oïl* per indicare le due lingue specifiche.

Ma quali lodi del Signore poteva cantare Francesco «al modo gallico»? L'immagine del santo che canta e finge di suonare la viella richiama un modello molto chiaro: quello della tradizione dei trovatori e dei trovieri, che utilizzano questo strumento per accompagnare le loro melodie, in particolare la *chanson de geste*[14]. Come ci testimonia il teorico Johannes de Grocheo intorno al 1300, la *chanson de geste* non tratta soltanto i grandi eroi del ciclo carolingio, ma anche le vite di santi e altri racconti che incitano a una vita virtuosa[15]. Ben lungi dal conoscere solo qualche canzone in lingua d'oïl, come afferma Leonardi, il santo mostra di aver fatto proprio il repertorio dei trovatori e trovieri e di averne acquisito le modalità espressive. Se la loro lirica amorosa e politica è più conosciuta, il tema religioso è altrettanto presente in entrambi i repertori nella forma della *chanson pieuse*. Essa è dedicata a Dio, a Cristo o alla Vergine e tocca temi quali il pentimento, la conversione o l'esortazione alle crociate. Hanno scritto lirica religiosa in occitano autori quali Guglielmo IX, Peire d'Alvernha, Folquet de Marseille e Peire de Corbiac[16]. In lingua d'oïl, circa 287 poemi di questo tipo si sono conservati, nei diversi generi di *chanson de Deu*, *ourison* (o *oroison*), *prière* e *chanson de Notre Dame*. Un manoscritto inglese del Duecento attribuisce a Francesco una *chanson pieuse* in lingua d'oïl in lode di Cristo: se l'attribuzione non sembra solida, essa testimonia comunque il legame del santo con il genere[17]. Molti poemi religiosi in lingua d'oïl sono anonimi, ma tra gli autori si possono nominare Thibaud d'Amiens e Gautier de Coinci. Contemporaneo di Francesco, Gautier de Coinci (1177/78-1236) era un monaco benedettino che si rappresentava poeticamente come troviere alla viella[18]. I suoi *Miracles de Notre Dame* sono una complessa compilazione di sermoni, narrativa in versi e componimenti musicali dedicati alla Vergine, e una delle raccolte più fortunate del tardo Medioevo[19].

---

[14] Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages*, cap. 1.

[15] Johannes de Grocheo, *De Musica*, citato in Christopher Page, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1989, p. 30.

[16] Su questo repertorio si veda Levente Seláf, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Champion, Paris 2008.

[17] Seláf, *Chanter plus haut*, p. 490.

[18] Kathryn A. Duys, *Minstrel's Mantle and Monk's Hood: The Authorial Persona of Gautier de Coinci in His Poetry and Illuminations*, in *Gautier de Coinci. Miracles, Music, and Manuscripts*, a cura di Kathy M. Krause - Alison Stone, Brepols, Turnhout 2006, pp. 37-63.

[19] Ardis Butterfield, *Introduction. Gautier de Coinci, Miracles de Notre Dame: Texts and Manuscripts*, in *Gautier de Coinci*, pp. 1-18.

Da questo repertorio, conosciuto in Francia o trasmesso in Italia, Francesco poteva attingere per le sue lodi a Dio in francese [20]. Il santo pone dunque la sua musica in linea con la cultura cortese di cui si è nutrito, e include, nella sua predicazione, uno dei repertori di maggiore pregio del suo tempo.

2. La composizione del "Cantico"

Il secondo nucleo narrativo che intendo prendere in esame è strettamente legato alla composizione del *Cantico di Frate Sole*, scritto da Francesco in varie fasi intorno al 1225. Essa è narrata nel capitolo 83 della *Compilatio assisiensis*:

> Unde volo ad laudem eius et ad nostram consolationem et ad hedificationem proximi facere novam laudem Domini de suis creaturis, quibus cotidie utimur et sine quibus vivere non possumus [...]. Et sedens cepit meditari et postea dicere: *Altissimo, onnipotente, bon Segnore*. Et fecit cantum in ipsis et docuit socios suos ut dicerent. Nam spiritus eius erat tunc in tanta dulcedine et consolatione, quod volebat mittere pro frate Pacifico, qui in seculo vocabantur rex versuum et fuit valde curialis doctor cantorum, et dare sibi aliquos fratres bonos et spirituales, ut irent per mundum predicando et laudando Deum. Nam volebat et dicebat, quod prius aliquis illorum predicare populo, qui sciret predicare, et post predicationem cantarent *Laudes Domini* tamquam ioculatores Domini. Finitis *Laudibus*, volebat ut predicator populo diceret: «Nos sumus ioculatores Domini et in hiis volumus a vobis remunerari, scilicet ut stetis in vera penitentia» [21].
>
> Voglio quindi, a lode di lui e a mia consolazione e per l'edificazione del prossimo, comporre una nuova lauda del Signore riguardo alle sue creature. Ogni giorno usiamo delle creature e senza di loro non possiamo vivere [...]. E postosi a sedere, si concentrò a riflettere e poi disse: *Altissimo, onnipotente, bon Segnore*. E vi compose una melodia e la insegnò ai suoi compagni perché la ripetessero. Il suo spirito era immerso in così grande dolcezza e consolazione, che voleva mandare a chiamare fra Pacifico, che nel mondo era chiamato "Re dei versi" ed era stato ottimo maestro di canto a corte. Voleva che gli consigliasse alcuni fratelli buoni e spirituali affinché andassero per il mondo a predicare e lodare Dio. Voleva che dapprima uno di essi, capace di predicare, rivolgesse al popolo un sermone, finito il quale tutti insieme cantassero le *Laudi* del Signore, come giullari di Dio. Quando fossero terminate le *Laudi*, il predicatore doveva dire al popolo: «Noi siamo i giullari del Signore e la ricompensa che desideriamo da voi è questa: che viviate nella vera penitenza».

---

[20] I *Miracles de Notre Dame* sono conservati in un manoscritto di provenienza italiana del tardo XIII secolo, oggi a Lione, Biblioteca Municipale, 739. Si veda Alison Stone, *Appendix IV*, in *Gautier de Coinci*, p. 377.

[21] *Compilatio assisiensis*, cap. 83, pp. 234-236. L'episodio è ripreso più tardi dallo *Speculum perfectionis*, mentre nel *Memoriale* il *Cantico* è nominato solo in *passim*, senza alcun legame con Pacifico o con i *ioculatores*. Tommaso da Celano, *Memoriale in desiderio animae*, pars II, cap. CLXI, p. 253.

Di questo celeberrimo passo intendo soffermarmi su due particolari: il collegamento tra la composizione del *Cantico* e fra Pacifico, e l'espressione *ioculatores Domini*, un topos francescano molto diffuso nella cultura popolare[22]. Di Pacifico abbiamo qualche notizia supplementare nel *Memoriale* di Tommaso da Celano:

> Erat in Marchia Anconitana saecularis quidam, sui oblitus et Dei nescius, qui se totum prostituerat vanitati. Vocabantur nomen eius Rex versuum, eo quod princeps foret lasciva cantantium et inventor saecularium cantionum. Ut paucis dicam, usque adeo gloria mundi extulerat hominem, quod ab imperatore fuerat pomposissime coronatus [...]. Occurrunt sibi invicem divina providentia beatus Franciscus et ipse ad quoddam monasterium pauperum inclusarum[23].
>
> Nella Marca di Ancona c'era un laico, che, dimentico di se stesso e del tutto all'oscuro di Dio, si prostituiva completamente alla vanità. Egli era chiamato "'Re dei versi" perché era il più famoso dei cantori lascivi e componeva canzoni profane. In breve, la gloria del mondo lo aveva reso così famoso che era stato incoronato con grande pompa dall'imperatore [...]. La beata provvidenza lo fece incontrare con Francesco in un certo convento di povere recluse.

Fra Pacifico era un poeta di grande prestigio, certamente in lingua volgare[24]. La sua fama era tale da essere chiamato «Re dei versi» (o «Re delle canzoni») ed essere stato incoronato dall'imperatore stesso (Enrico VI? Federico II?). Secondo lo *Speculum perfectionis*, egli era stato «nobilis et curialis», ovvero di nobile origine e uomo di corte. La musica doveva essere parte integrante delle sue abilità: la *Compilatio* lo descrive quale «ottimo maestro di canto a corte» e Tommaso da Celano come compositore di «canti profani», ovvero versi con musica. Dopo essersi unito a Francesco, probabilmente intorno al 1212, Pacifico fu mandato in Francia nel 1217, dove fu il primo ministro provinciale, e ritornò in Italia nel 1223[25]. Di fra Pacifico è stata proposta l'identificazione con l'arpista a cui Francesco chiede di suonare per confortarlo, ma le prove a questo proposito sono piuttosto tenui[26]. Per quanto riguarda la sua vita precedente alla conversione, Pacifico potrebbe essere stato Guglielmo da Lisciano, un poeta e cortigiano di origine picena documentato alla corte di Enrico VI e del giovane

---

[22] L'espressione ha dato origine a titoli di biografie, per esempio *God's Fool* di Julian Green, ma forse il suo uso più noto è quello del film *Francesco giullare di Dio* di Roberto Rossellini.

[23] Tommaso da Celano, *Memoriale in desiderio animae*, pars II, cap. LXXII, pp. 192-193.

[24] Su fra Pacifico si veda Marilena Massignani, *Fra' Pacifico "Rex versuum"*, in *Esculum e Federico II. L'imperatore e la città: per una rilettura dei percorsi della memoria*, a cura di Enrico Menestò, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1998, pp. 165-180, e Jean-Baptiste Auberger, *Le bienheureux Frère Pacifique "Rex versuum" et compagnon de Saint François*, «Archivum Franciscanum Historicum», 92 (1999), pp. 58-92.

[25] Auberger, *Le bienheureux Frère Pacifique*, pp. 80-84.

[26] Auberger, *Le bienheureux Frère Pacifique*, pp. 88-89.

Federico II a Palermo. Egli avrebbe composto un carme in onore della visita di Enrico VI ad Ascoli nel 1187[27]. L'imperatore l'avrebbe poi condotto con sé a Palermo, dove sarebbe stato tenuto in grande considerazione anche dall'imperatrice Costanza d'Altavilla. Queste circostanze collocano il nostro poeta nella culla della poesia in volgare italiano, la corte palermitana del primo Duecento. Egli diviene l'anello di collegamento tra questa stagione espressiva e la composizione della poesia francescana. L'affidare il *Cantico* a fra Pacifico significa attribuirgli un grande valore non solo spirituale, ma anche artistico.

Quali sono le conseguenze di questo contesto culturale sulla musica, oggi perduta, del *Cantico*? Anche un'altra composizione di Francesco era certamente dotata di melodia: *Audite poverelle*, fatta per le clarisse di San Damiano[28]. Per il *Cantico*, il copista del codice 338 della Biblioteca del Sacro Convento di Assisi aveva lasciato, tra una riga e l'altra del testo del primo distico, spazio per la notazione musicale. La collocazione della musica in corrispondenza dei soli primi due versi fa pensare a una struttura musicale strofica[29]. Un'ovvia obiezione a questa teoria è il fatto che le lasse del *Cantico*, come quelle di *Audite poverelle*, non sono isostrofiche. Ma l'adattamento di melodie a testi metricamenti diversi è non solo possibile da parte di un esecutore esperto, ma anche testimoniato nel repertorio provenzale[30]. È stato spesso notato come il *Cantico* sia stato composto in varie fasi: una prima stimolata dalle sofferenze fisiche di Francesco, una seconda in occasione di una lite tra il podestà e il vescovo di Assisi – la lassa *Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore* – e una terza poco prima della morte (*Laudato si', mi' Signore / per sora nostra morte corporale*)[31]. Anche questa circostanza ben si adatta a una forma musicale strofica: dopo la composizione della musica per i primi due versi, lo sforzo creativo può concentrarsi soltanto sul testo. Ma che cosa significa che Francesco «compose una melodia» per il *Cantico*? Uno sguardo alle tecniche compositive dei modelli musicali del santo, la tradizione lirica francese, rivela come il *contrafactum* e la centonizzazione siano uno dei modelli più frequen-

---

[27] Massignani, *Fra' Pacifico "Rex versuum"*. Un problema con questa identificazione, notato da Auberger, è che Guglielmo avrebbe avuto ventinove anni nel 1187, e più di cinquanta al momento della conversione, un'età piuttosto avanzata per l'epoca (Auberger, *Le bienheureux Frère Pacifique*, pp. 62-63).

[28] «Dopo che il beato Francesco ebbe composto le *Laudi* del Signore per le sue creature, dettò inoltre alcune parole con melodia, a maggior consolazione delle povere signore del monastero di San Damiano» (*Compilatio assisiensis*, cap. 85, p. 244).

[29] Ziino, *Liturgia e musica francescana*, p. 128.

[30] Maria Sofia Lannutti, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di Maria Sofia Lannutti - Massimiliano Locanto, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, pp. 157-197: p. 160.

[31] Si veda la *Compilatio assisiensis*, capp. 83, 84 e 7, pp. 14 e 230-243.

ti. Le melodie di Gautier de Coinci e di altre *chansons pieuses* sono per la maggior parte costruite con queste tecniche, una modalità che facilita l'improvvisazione e l'adattamento a nuovi testi[32]. In questo senso – credo – si deve interpretare la composizione di Francesco, che potrebbe aver adattato melodie o formule melodiche preesistenti ai suoi versi. Affidato ai suoi compagni in forma orale, per esempio all'esperto fra Pacifico, il *Cantico* potrebbe essersi poi modificato o arricchito. Da qui l'imbarazzo del copista del codice assisiate 338: forse la melodia gli era giunta in forme diverse, rendendogli difficile il compito di fissarla sulla carta.

3. I primi seguaci, "ioculatores Domini"

Torniamo ora alla narrazione della *Compilatio assisiensis*. L'altro importante elemento del passo è l'ordine dato ai frati di cantare per il loro pubblico dopo le prediche come *ioculatores Domini*. Il termine *ioculator* può essere tradotto con giullare, menestrello o istrione, o con il francese *jongleur*, e indica nel Medieovo una serie di attori, musicisti e saltimbanchi che divertivano il pubblico in cambio di denaro. L'attitudine dei teologi verso questa categoria di intrattenitori era – tra Due e Trecento – piuttosto problematica: essa aveva addirittura provocato forti censure, morali e materiali, verso la professione[33]. Perché allora Francesco avrebbe scelto di assimilare i suoi frati a un'attività generalmente condannata dalle gerarchie ecclesiastiche? In realtà, la censura verso gli istrioni non era completa e totale, e soprattutto si valeva di sottili distinzioni di funzione. In questo senso, l'uso del termine *ioculator* da parte dei biografi francescani può essere stato dettato da una precisa scelta linguistica. Nel suo manuale di istruzioni per la confessione, il teologo inglese Thomas Chobham distingue tra due tipi di istrioni: quelli che frequentano le pubbliche taverne e invitano il loro pubblico alla lascivia, e altri che cantano le gesta degli eroi e le vite dei santi al fine di consolare gli ascoltatori: questi ultimi possono essere tollerati, e non a caso sono chiamati *ioculatores*.

> Est enim tertium genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines, sed talium duo sunt genera. Quidam enim frequentant publicas potationes et lascivas congregationes ut cantent ibi lascivas cantilenas, ut moveant homines ad lasciviam, et tales sunt damnabiles sicut et alii. Sunt autem alii qui dicuntur *ioculatores* qui cantant gesta principium et vitas sanctorum et faciunt solatia hominibus vel in egritudinibus suis vel in angustiis suis et non faciunt nimias turpitudines [...] bene possunt sustineri tales [...][34].

---

[32] Frédéric Billiet, *Gautier de Coinci est-il un compositeur?*, in *Gautier de Coinci*, pp. 127-47, e Seláf, *Chanter plus haut*, cap. 6.

[33] Sulle alterne fortune dei giullari nel XIII secolo si veda Page, *The Owl and the Nightingale*, cap. 1.

[34] Thomas de Chobham, *Summa Confessorum*, citato in Page, *The Owl and the Nightingale*, p. 23.

> C'è un terzo tipo di istrioni che usano gli strumenti musicali per dilettare la gente, e di questi esistono due generi. Quelli che vanno nelle pubbliche taverne e nei ritrovi lascivi dove cantano canzoni lascive che incoraggiano la gente al peccato, e questi sono condannabili come il resto. Ci sono altri, che vengono chiamati *ioculatores*, che cantano le gesta di principi o le vite dei santi e danno conforto alle persone quando sono malate o tormentate e non fanno altre cose turpi [...] questi possono essere tollerati [...].

I frati mandati da Francesco rientrano certamente nella categoria dei secondi, gli *ioculatores*, che corrispondono anche all'immagine di Francesco quale trovatore alla viella e a quella, «nobilis et curialis», di Guglielmo da Lisciano. Essi dilettano il pubblico dopo la predica con canti di lode, al fine di muovere le coscienze e incitare alla virtù.

Un altro importante elemento del racconto agiografico è l'uso peculiare del termine *ioculatores* unito al genitivo *Domini*. I compagni di Francesco non sono semplicemente giullari, ma giullari di Dio. Lo stesso linguaggio è associato anche a frate Ginepro «magnifico giullare del Signore» nella *Legenda sanctae Clarae virginis*, la prima agiografia della santa[35]. Da dove viene questa espressione? L'episodio della composizione del *Cantico* non compare nelle due biografie di Tommaso da Celano (la *Vita prima* e il *Memoriale*), dove si trovano solo accenni alla poesia in relazione alle sofferenze fisiche del Santo[36]. La narrazione più completa dell'episodio si ha soltanto nella *Compilatio assisiensis*, ripresa poi nello *Speculum perfectionis*. La precisazione è importante alla luce della datazione delle prime fonti francescane, un problema complesso e molto dibattuto[37]. La redazione della *Vita prima* di Tommaso da Celano (1228-29) aveva lasciato una certa insoddisfazione nell'Ordine, diviso tra i sostenitori di un rigoroso rispetto della Regola e chi ne favoriva un'interpretazione più sfumata. Per ovviare a questa situazione, al capitolo di Genova del 1244 il ministro generale Crescenzo da Iesi aveva richiesto che i compagni di Francesco ancora in vita raccogliessero i loro ricordi in forma scritta. Questa tradizione è generalmente chiamata la *Tradizione dei compagni*, e ad essa fanno riferimento la *Legenda trium sociorum* e la *Compilatio assisiensis*. La *Compilatio* certamente contiene materiale derivato dalla raccolta voluta da Crescenzio, ma potrebbe anche essere stata scritta alcuni decenni dopo[38]. Lo *Speculum*

---

[35] Tommaso da Celano, *Leggenda di Santa Chiara Vergine*, in *Fonti Francescane*, pp. 1899-1943: p. 1931.

[36] «Laudes de creaturis tunc quasdam composuit, et eas utcumque ad Creatorem laudandum accendit» (Tommaso da Celano, *Memoriale in desiderio animae*, pars II, cap. CLXII, p. 253).

[37] Sui problemi di datazione delle fonti francescane si vedano Le Goff, *Saint Francis of Assisi*, pp. 17-22; Daniele Solvi, *Introduzione* a *La Tradizione dei compagni*, in *La letteratura francescana*, vol. II: *Le vite antiche di San Francesco*, a cura di Claudio Leonardi, Mondadori, Milano 2005, pp. 397-399; Michael W. Blastic, *Francis and His Hagiographical Tradition*, in *The Cambridge Companion to Francis of Assisi*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 68-83.

[38] Il primo manoscritto della *Compilatio* è del 1311, ma è opinone degli studiosi che

perfectionis, un'opera che riprende molto materiale della *Compilatio*, è concordemente datato al primo XIV secolo. La *Legenda sanctae Clarae virginis*, commissionata da Alessandro IV a Tommaso da Celano, fu scritta tra il 1253 e il 1261[39].

L'espressione *ioculatores Domini* non è però unica della letteratura agiografica francescana. Essa compare infatti anche associata a uno dei protagonisti dello sviluppo musicale francese duecentesco: Filippo il Cancelliere. Nato intorno al 1170-80, Filippo fu il cancelliere di Notre-Dame di Parigi a partire dal 1217, una carica di prestigio nell'ambito dell'amministrazione della cattedrale e di supervisione del nascente insegnamento universitario sulla riva sinistra della Senna[40]. In questa posizione, il Cancelliere fu un collaboratore del compositore Magister Perotinus, dunque parte attiva dello sviluppo di uno dei repertori musicali liturgici più originali del Medioevo, quello della cosiddetta polifonia di Notre-Dame. Alla sua morte, avvenuta il 26 dicembre 1236, il troviere Henri d'Andeli gli dedicò un *planctus*, il *Dit du Chancelier Philippe*, in cui molti versi hanno riferimenti musicali. In particolare, sono rilevanti i vv. 45-49, dove Filippo si rivolge in prima persona a Dio per chiedere la salvezza della sua anima:

Dex, tes jugleres ai esté	**Signore**, sono stato **il tuo giullare**
toz tens et yvers et esté.	in tutte le stagioni, inverno ed estate.
De ma viele seron rotes	Tutte le corde della mia viella
en ceste nuit les cordes totes,	questa sera si spezzeranno
et ma chançons dou tout faudra[41].	e la mia canzone sparirà del tutto.

Con grande malinconia, Henri d'Andeli dipinge il Cancelliere come un troviere alla viella, le cui corde sono al punto di spezzarsi. Se l'immagine poetica non è necessariamente fedele alla realtà, essa è altamente simbolica dello stretto rapporto tra l'arte dei trovieri e lo sviluppo del repertorio sacro intorno alla cattedrale di Notre-Dame, un rapporto dimostrato anche dalle numerose melodie profane utilizzate da Filippo nei suoi *conductus*[42]. Ma più importante per l'argomento di questo saggio è il riferimento al Cancelliere come giullare del Signore.

---

esso contenga materiale più antico. Cf. Blastic, *Francis and His Hagiographical Tradition*, p. 78.

[39] Sulla datazione e attribuzione della *Legenda* si veda Marco Guida, *Introduzione* a *Leggenda di Santa Chiara Vergine*, in *Fonti Francescane*, pp. 1893-1898.

[40] Su Filippo il Cancelliere e la musica si veda Thomas B. Payne, *Poetry, Politics and Polyphony: Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School*, Tesi di dottorato di ricerca, University of Chicago, 1991. La musica su testi di Filippo è edita in Thomas B. Payne, *Philip the Chancellor: Motets and Prosulas* (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 41), A-R Editions, Middleton 2011.

[41] *Le Dit du Chancelier Philippe*, in *Les Dits d'Henri d'Andeli*, a cura di Alain Corbellari, Champion, Paris 2003, p. 92, vv. 45-49. Citato in John W. Baldwin, *The Image of the Jongleur in Northern France Around 1200*, «Speculum», 72/3 (1997), pp. 635-63: p. 650.

[42] Baldwin, *The Image of the Jongleur*, p. 649.

Possiamo presumere che Henri d'Andeli abbia scritto il suo *planctus* poco dopo la morte del Cancelliere, dunque intorno al 1237. Non sappiamo se Filippo stesso si definisse giullare di Dio, oppure se questa sia un'invenzione poetica del suo troviere. In ogni caso, la testimonianza del *Dit du Chancelier Philippe* precede, in ordine cronologico, ogni menzione dei *ioculatores Domini* nella letteratura francescana, dato che per la *Compilatio assisiensis* il *terminus post quem* è il 1244 e per la *Legenda sanctae Clarae viriginis* il 1253. A chi va dunque attribuita l'espressione? Essa viene direttamente da Francesco, o è stata concepita nel mondo musicale della Francia del Nord? Oppure entrambi, Francesco e Filippo, citano da una cultura comune? Se per il momento sembra impossibile stabilire con certezza la priorità dell'espressione, è certo che la loro coincidenza non è senza significato. Il Cancelliere e il suo *entourage* potevano aver mutuato l'idea attraverso il rapporto con i primi seguaci di Francesco a Parigi, che erano arrivati guidati proprio dal poeta e musicista fra Pacifico. Nella sua funzione di controllo dell'insegnamento, il Cancelliere aveva certamente molto a che fare con i frati, che dalla fine degli anni venti del XIII secolo avevano cominciato a fondare le loro scuole e a occupare lettorati universitari[43]. Proprio in questo periodo, infatti, inizia quella intellettualizzazione di una parte dell'Ordine che sarà motivo di acceso contrasto nei decenni successivi. A Parigi, Giuliano da Spira compilò il suo ufficio ritmico di san Francesco tra il 1232 e il 1234. Giuliano era stato musicista della cappella reale francese prima di entrare nell'Ordine, ed esercitava la funzione di *magister cantus* nel convento parigino[44]. Non è difficile ipotizzare un rapporto tra Giuliano e Filippo, dato che anche il Cancelliere era impegnato nella composizione di testi con musica dedicati a Francesco e Antonio di Padova[45]. Secondo il cronista Aubry des Trois-Fontaines, Filippo sarebbe stato sepolto in un convento francescano, forse l'abbazia parigina di Saint-Germain-des-Prés, che era stata data all'Ordine nel 1234: il Cancelliere potrebbe anche avere vestito l'abito francescano poco prima di morire[46].

Attraverso gli stessi rapporti, l'espressione sarebbe potuta arrivare dall'ambiente musicale parigino ai primi biografi francescani, che l'avrebbero trovata molto adatta al loro fondatore. Non è difficile nemmeno ipotizzare che l'idea fosse parte di una cultura comune. Anche se non ci sono testimo-

---

[43] Sul rapporto tra Filippo il Cancelliere e i francescani si veda Payne, *Poetry, Politics and Polyphony*, pp. 71ss.

[44] Ziino, *Liturgia e musica francescana*, pp. 132-133, e Blastic, *Francis and His Hagiographical Tradition*, p. 73.

[45] Una fonte trecentesca gli attribuisce una sequenza con musica dedicata a san Francesco (*Ceciderunt in preclaris*). Due altri *conductus* monofonici (per san Francesco e sant'Antonio di Padova) potrebbero essere suoi, *In paupertatis predio* e *Aque vive dat fluenta*. Cf. Payne, *Poetry, Politics and Polyphony*, pp. 76, 574, 578.

[46] Payne, *Poetry, Politics and Polyphony*, p. 98 e nota 219.

nianze dirette dell'uso del termine, modelli potrebbero essere stati fra Pacifico, il giullare trasformato in frate, oppure Gautier de Coinci, il monaco benedettino trasformato in giullare. Se la definizione di *ioculator Domini* è appropriata per un personaggio di cultura e stato sociale così rilevanti quale Filippo il Cancelliere, essa deve essere interpretata in un simile significato anche nel contesto francescano. I compagni di Francesco dovevano predicare alla gente non attingendo al repertorio degli istrioni da strada, ma mutuando i loro modelli dalla raffinata cultura poetico-musicale dei trovatori e dei trovieri, e forse anche con un accenno alle espressioni artistiche della cattedrale di Notre-Dame.

4. I francescani e la polifonia

L'interpretazione della cultura musicale di Francesco e dei suoi primi compagni qui proposta sembra contraddire uno dei caratteri più peculiari dell'Ordine, quello della semplicità. L'atteggiamento del santo verso lo studio è molto complesso e ha provocato controversie sia tra i seguaci che tra gli studiosi moderni[47]. Quale membro della classe mercantile, Francesco aveva avuto un'educazione piuttosto buona, e i suoi scritti dimostrano anche una competenza in materia scritturale e teologica. Il richiamo alla semplicità nel *Testamento* del santo deve essere interpretata non come una dichiarazione di mancanza di cultura da parte del fondatore, ma piuttosto quale «strategia per rinforzare l'importanza dell'umiltà e semplicità evangelica in tutti i Minori»[48]. Anche i primi seguaci di Francesco provenivano dall'aristocrazia o dall'alta borghesia cittadina. Bernardo da Quintavalle, il primo compagno, stava per terminare gli studi giuridici a Bologna, e dunque era già *magister in artibus*. Lo stesso si può ipotizzare per Pietro Cattani, che era giureconsulto. Silvestro era sacerdote, dunque possedeva una cultura ecclesiastica. Masseo da Perugia e Angelo Tancredi erano cavalieri, e nobili erano Leonardo e Rufino[49]. Tommaso da Celano ci informa che nel 1215, al ritorno dal pellegrinaggio a Santiago de Compostela, si unirono a Francesco «alcuni uomini letterati e alcuni nobili», che furono accolti con onore e dignità[50]. Tra questi il biografo allude anche a se stesso. Tra i primi seguaci ci sono musicisti professionisti, i già citati fra Pacifico e l'arpista a cui Francesco chiede di alleviare le sue sofferenze, a meno che non si tratti della stessa persona. Negli anni successivi, l'Ordine si ar-

[47] Per una sintesi delle varie posizioni degli studiosi da Sabatier in poi si veda Bert Roest, *Francis and the Pursuit of Learning*, in *The Cambridge Companion to Francis of Assisi*, pp.161-177.

[48] Roest, *Francis and the Pursuit of Learning*, p. 166. Una tesi simile è espressa anche da Chiara Mercuri, *Francesco d'Assisi. La storia negata*, Laterza, Bari 2016, pp. 179ss.

[49] Mercuri, *Francesco d'Assisi*, p. 166, e Frugoni, *Storia di Chiara e Francesco*, p. 56.

[50] Tommaso da Celano, *Vita Prima*, cap. XX, in *Fonti Francescane*, p. 288.

ricchisce di altri musicisti di pregio quali Giuliano da Spira, Enrico da Pisa e Vita da Lucca.

Le notizie su Enrico da Pisa e Vita da Lucca ci vengono dalla *Cronica* di Salimbene de Adam (1221-1290), cronista francescano, musicista egli stesso e molto interessato alla descrizione delle abilità musicali dei suoi contemporanei. Nelle sue pagine Salimbene si sofferma a lodare la musicalità di diversi suoi confratelli, tra cui il ministro generale dell'Ordine Giovanni da Parma[51]. Secondo Salimbene, che era stato suo allievo a Siena tra 1239 e 1247, Enrico da Pisa era un cantore molto dotato, che sapeva cantare sia con voce naturale che in falsetto. Era in grado di comporre entrambi i tipi di canto: i "cantus firmos", ovvero il canto piano liturgico, e i "cantus modulatos, id est fractos", ovvero la musica mensurale. Enrico sembra a suo agio con le diverse tecniche compositive dell'epoca: poteva utilizzare una melodia profana per un *contrafactum* sacro (un *Christe Deus* sulla melodia di *E s' tu no cure de me e' no curarò de te*), oppure comporre polifonia a tre voci (un *Miser homo cogita facta Creatoris*). Alla luce dei legami con il repertorio sacro francese suggeriti in precedenza, è molto significativa la notizia che Enrico avrebbe scritto anche musica su testi di Filippo il Cancelliere e Adamo di San Vittore. Salimbene aveva conosciuto frate Vita a Lucca nel 1239: anche Vita era cantore e compositore, specializzato nella tecnica del *cantus planus binatim*, ovvero nell'aggiunta estemporanea di una seconda voce a melodie preesistenti.

Se queste testimonianze lasciano ancora molti interrogativi su quanta e quale tipo di polifonia fosse utilizzata dai francescani nel primo secolo della fondazione, una recente ipotesi apre un nuovo scenario sulle preferenze musicali dell'Ordine nell'Europa centro-settentrionale. Il manoscritto conservato a Stary Sącz, Convento di Santa Chiara, Muz 9 è un importante testimone del repertorio di Notre-Dame che contiene organa, mottetti e prosule, tra cui anche alcune opere di Filippo il Cancelliere. Di questa collezione, Katarzyna Grochowska ha recentemente ipotizzato una provenienza e una trasmissione francescana. Scritta a Oxford tra il 1240 e il 1270, essa sarebbe poi stata trasportata da frati itineranti fino alle clarisse di Stary Sącz, nella Polonia meridionale, in un momento imprecisato dopo il 1280, data della fondazione del convento[52]. Il codice sarebbe una specie di *vademecum* francescano di natura didattica, della cui natura itinerante sono testimoni il formato piccolo e la decorazione frugale. La familiarità dell'Ordine

---

[51] Sulla musica nella *Cronica* di Salimbene de Adam si veda Claudio Gallico, *Salimbene e la musica*, in *Salimbeniana*. Atti del Convegno per il VII centenario di fra Salimbene, Radio Tau, Parma 1987-9, pp. 89-94, e Ziino, *Liturgia e musica francescana*, pp. 137-138.

[52] Katarzyna Grochowska, *Tenor Cycles and Motet Cycles: A Study of the Stary Sącz Manuscript [PL-SS MUZ 9] and Its Implications for Modes of Repertory Organization in 13th Century Polyphonic Collections*, Tesi di dottorato di ricerca, University of Chicago, 2013, cap. 6.

con il repertorio di Notre-Dame, già ipotizzata in base ai legami con il Cancelliere, trova in questo modo una conferma significativa[53].

Lungi dall'essere ai margini in fatto di preferenze musicali, i primi francescani appaiono molto ben connessi ad alcuni dei maggiori repertori del loro tempo. Se la storia ci ha tramandato un Francesco musicalmente silenzioso, a causa della mancanza di fonti dirette, possiamo ora sentirlo cantare le *chansons pieuses* dei trovieri durante le sue peregrinazioni per i boschi dell'Umbria, e forse anche utilizzarne le melodie per le sue proprie composizioni poetiche. Allo stesso modo, possiamo immaginare i suoi primi seguaci fare proprio il repertorio polifonico di Notre-Dame.

5. I francescani e i libri di musica: un esempio quattrocentesco

La questione del possesso di libri da parte dei frati aveva diviso l'Ordine fin dalle origini. In un passo della *Compilatio assisiensis*, ripreso poi dallo *Speculum perfectionis*, un novizio aveva chiesto a Francesco il permesso di possedere un salterio, ma Francesco glielo aveva negato[54]. Nel secondo capitolo della Regola del 1223 si dice però che i frati potevano avere i libri necessari alle loro funzioni[55]. Forse la cautela di Francesco nei confronti del novizio rivela un rifiuto degli oggetti di lusso, quali erano i libri fino all'età moderna, piuttosto che un'ostilità nei confronti del sapere[56]. La Regola tace sui libri di musica in particolare, ma certo la recita delle funzioni liturgiche da parte dei francescani fin dalle origini implica la possibilità di utilizzare manoscritti musicali. Un certo numero di codici liturgico-musicali è infatti giunto fino a noi. Uno degli esempi più antichi è un breviario appartenuto allo stesso Francesco (Assisi, Protomonastero di Santa Chiara, Breviario di San Francesco) in cui appare il responsorio *Duo seraphim* di papa Innocenzo III, con notazione musicale[57]. Degno di attenzione è anche il codice Chicago, Newberry Library, 24, un breviario francescano con musica della metà del secolo XIII, a cui è aggiunto anche un *Ave verum corpus* polifonico[58]. Un esempio molto significativo è il già citato codice di Stary Sącz, scritto e trasmesso all'interno dell'Ordine e contenente un significativo repertorio di musica mensurale.

---

[53] Altri legami tra i francescani e il repertorio di Notre-Dame sono ipotizzati in due relazioni annunciate per la Medieval and Renaissance Music Conference di Praga, luglio 2017. Si tratta di Eva M. Maschke, *A Franciscan Copy of the Organum Duplum-Repertory? New Light on the Copenhagen Organum Fragments and Their Host Volume*, e Mary Wolinski, *Motets on Franciscan Themes in the Thirteenth-Century Manuscript W2*.

[54] Roest, *Francis and the Pursuit of Learning*, p. 163.

[55] Roest, *Francis and the Pursuit of Learning*, p. 169.

[56] Mercuri, *Francesco d'Assisi*, p. 103.

[57] Per una panoramica più completa dei codici musicali francescani si veda Ziino, *Liturgia e musica francescana*, pp. 139ss.

[58] Ziino, *Liturgia e musica francescana*, pp. 141 e 158.

Come Stary Sącz, il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T. III. 2 è un manoscritto utilitario, privo di particolare valore artistico[59]. Per questo motivo, probabilmente, esso fu smembrato in un momento imprecisato della sua storia, e di esso ci sono giunti solo alcuni frammenti che costituivano il rinforzo di una legatura. La mia ipotesi è che, come Stary Sącz, anche il codice di Torino sia stato posseduto, e forse assemblato, da un membro dell'Ordine e sia rimasto in mani francescane durante il Quattrocento.

I frammenti di Torino contengono un repertorio misto, profano e sacro. Le caratteristiche codicologiche dividono le carte conservate in due gruppi. Il primo è frutto di un progetto unitario: esso contiene pezzi profani italiani e francesi a due e tre voci in libera alternanza, e una serie di cinque *Credo* polifonici[60]. Un altro gruppo di carte, più disordinato nella successione dei copisti, testimonia principalmente un repertorio liturgico e una serie di aggiunte successive negli spazi lasciati bianchi. Le composizioni sono copiate in forma anonima, ma dalle concordanze è possibile attribuirne un certo numero ad alcuni dei compositori più noti del tardo Trecento: Antonio Zacara da Teramo, Antonello da Caserta, Filippotto da Caserta, Antonio da Cividale e Johannes Ciconia. Soltanto due nomi compaiono nel codice. Il primo, quello di "frater Petrus de Sancto Severino ordinis minorum fratrum", appare sul margine superiore della carta oggi numerata 8v; il secondo, "frater Ludovicus de Ponzano", si trova due volte in corrispondenza di alcune aggiunte successive alle cc. 19r e 24r.

L'interpretazione più semplice sarebbe quella di attribuire al minore frater Petrus la composizione copiata alla c. 8v, un *Credo* di cui si conserva la sola voce superiore. Questa attribuzione è però alquanto strana. Perché aggiungere il nome di un compositore altrimenti sconosciuto, quando il codice contiene molti brani di autori più noti? Il francescano potrebbe essere ben più dell'autore del brano sottostante. Inoltre, la posizione del nome è peculiare: esso si trova infatti sul verso della carta in cui ha inizio una serie di *Credo* polifonici, mentre il suo recto contiene una composizione profana. Esso marca dunque il passaggio da un tipo di repertorio a un altro. L'intestazione recita: «F*rat*ris Petri de Sancto Severi*n*o or*dinis* mi*n*orum fratrum q*uo*d co*m*posuit p*rop*ter fid[em]». Il genitivo "Fratris Petri" pare più una nota di possesso che un'attribuzione, normalmente al nominativo. Il verbo "composuit" potrebbe essere interpretato non tanto nel

[59] Dei frammenti esiste un facsimile con studio introduttivo: *Il codice T. III. 2, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria. Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, a cura di Agostino Ziino (Ars Nova, 3), LIM, Lucca 1994. Sulla provenienza del manoscritto e la sua struttura codicologica si veda il mio articolo: Lucia Marchi, *Intorno all'origine del codice T. III. 2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, «Recercare», 15 (2003), pp. 7-37.

[60] Le composizioni profane precedono i cinque *Credo* nella ricostruzione di Ziino, *Il codice T. III. 2*, ma non è detto che questa disposizione sia quella originale.

suo significato musicale di "comporre", ma piuttosto in quello letterale di "mettere insieme, assemblare". Dunque frater Petrus potrebbe essere il possessore del manoscritto, e il responsabile dell'importante operazione di unire fascicoli contenenti repertori diversi. La mano che verga l'intestazione a c. 8v è certamente diversa da quella che copia il testo letterario nella stessa pagina, una gotica rotunda di modulo piuttosto grande. Essa assomiglia di più alla mano responsabile delle composizioni profane nel primo gruppo di carte, una semigotica di modulo piccolo con elementi cancellereschi, ma alcuni elementi la differenziano. In questo senso, la mano che verga la nota di frater Petrus rimane unica nei frammenti, a meno che non la si identifichi con uno dei copisti della musica. La dicitura è certamente stata aggiunta nella carta dopo la copiatura della musica e del testo, data la sua posizione "costretta" sul margine superiore, che nel poco spazio a disposizione cerca di evitare una collisione con le aste più alte della notazione musicale.

Il francescano Petrus de Sancto Severino non è altrimenti noto. L'analisi del repertorio contenuto nei frammenti torinesi mi aveva portato a datare, in altra sede, il codice tra il 1410 e il 1415 e a ipotizzare che il repertorio in esso contenuto sia quello della cappella di Giovanni XXIII, eletto quale terzo papa scismatico alla morte del suo predecessore Alessandro V[61]. Un minore osservante Petrus de Sancto Severino (o Pietro da Sanseverino) compare in due documenti tra il 1446 e il 1448, entrambi legati alla presa di possesso di nuovi conventi da parte dell'Ordine. Il primo è una bolla pontificia di Eugenio IV datata Roma, 12 novembre 1446, dove il papa concede l'uso del monastero di San Giacomo di Colle Luce a Cingoli, presso Macerata, prima appartenuto ai cistercensi. La nuova sede dovrà servire anche come abitazione per Pietro e per il ministro provinciale della Marca di Ancona:

> ad erigendam et construendam domum huiusmodi cum ecclesia, campanili [...] officinis pro usu et habitatione praedictis ipsis universitati et hominibus necnon dilectis filiis Petro de S. Severino, professori, ac Iacobo, provinciali Marchiae Anconitanae, ordinis et observantiae praedictorum [...][62];
>
> per erigere e costruire una casa [= monastero] con chiesa e campanile [...] e officine per l'uso e l'abitazione della predetta comunità e degli uomini, così come del diletto figlio Pietro da Sanseverino, monaco professo, e di Iacopo, provinciale della Marca Anconetana, dello stesso Ordine e osservanza dei predetti [...].

Due anni dopo e a pochi chilometri da Cingoli, i cittadini di Sanseverino vollero avvicinare alla città la sede dei Minori, che si trovavano lontano.

---

[61] MARCHI, *Intorno all'origine del codice T. III. 2*, pp. 29-31.

[62] «Bullarium Franciscanum», Nova Series, I (1431-1455), Quaracchi 1929, p. 513. La concessione del monastero è citata anche in ALESSIO D'ARQUATA, *Cronaca della riformata provincia de' Minori della Marca*, Lucchetti, Cingoli 1893, pp. 71-72, e in ANTONIO TALAMOTTI, *Cronistoria dei frati minori della provincia lauretana delle Marche*, vol. I, Scuola Tipografica Francescana, Sassoferrato 1937, p. 78.

Per questo stabilirono che essi si trasferissero in un altro convento ex agostiniano, quello di Santa Maria delle Grazie a circa un miglio dalla città. Così riporta la settecentesca *Dissertazione sopra le antichità di Settempeda, ovvero Sanseverino* di Bernardo Gentili:

> In virtù del pubblico decreto, ed altre opportune facoltà, fra Pietro da Sanseverino Minore Osservante, adì 29 marzo 1448, per la sua Religione, pigliò il possesso di detto monastero, e chiesa, essendo Ministro Provinciale il beato Gabriello Ferretti d'Ancona[63].

Dalla locazione dei due conventi sembra ovvio dedurre che frate Pietro fosse della stessa Sanseverino Marche[64] e che avesse un ruolo prominente nell'Ordine a livello locale. Nel documento citato da Gentili, frate Pietro prende possesso del monastero «per la sua Religione», un'espressione curiosamente simile a quella usata nei frammenti torinesi «quod composuit propter fidem». Era questa una tipica espressione di frate Pietro, che firmava in questo modo le sue azioni? Lo storico settecentesco potrebbe aver mutuato la frase dal documento notarile della cessione, che cita in nota[65].

È possibile dunque che questo Pietro da Sanseverino coincida con il possessore dei frammenti torinesi. Questo frate, attivo nella prima metà del XV secolo, non deve essere confuso con un più tardo beato Pietro da Sanseverino, morto nel 1507[66]. Dal punto di vista cronologico, circa trent'anni separano i due documenti (1446 e 1448) dalla mia ipotesi sulla possibile compilazione del manoscritto (1410-15). Come conciliare questa discrepanza? Una possibilità è che il manoscritto sia leggermente più tardo. Sebbene il reperorio in esso contenuto copra il periodo 1380-1415, le carte potrebbero essere state copiate un po' più tardi, forse nel secondo decennio del Quattrocento. Una data posteriore è molto improbabile, dato il tipo di notazione musicale del codice, mensurale nera. Dagli anni trenta, infatti, la notazione mensurale bianca diviene molto comune nei manoscritti di musica polifonica, per esempio nel codice Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 213 (1426-36), nel successivo Aosta, Seminario Maggiore, ms. 15 e nei più antichi codici di Trento (Trento, Museo Provinciale d'Arte, ms. 87 e ms. 92) [67]. Dato che la mano che verga la nota di frater Petrus non corrisponde necessariamente ad alcuna delle altre mani presenti nei fram-

---

[63] Bernardo Gentili, *Dissertazione sopra le antichità di Settempeda, ovvero Sanseverino*, Zempel, Roma 1742, pp. 75-76.

[64] Esiste anche un Sanseverino Lucano e un Mercato Sanseverino in provincia di Salerno.

[65] Gentili, *Dissertazione sopra le antichità di Settempeda*, p. 76, nota b. Il notaio è ser Antonio di Lodovico.

[66] Su di lui si veda Benedetto Mazzara, *Leggendario Francescano*, Tomo IX, Lovisa, Venezia 1722, p. 301.

[67] David Fallows, *Introduction* a *Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 213* (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile, 1), The University of Chicago Press, Chicago and London 1995, pp. 1-20: pp. 6 e 19-20.

menti, un'altra ipotesi possibile è che Pietro da Sanseverino sia venuto in possesso di fascicoli di musica copiati già da alcuni anni, e che in un momento imprecisato degli anni 1420-1440 li abbia assemblati, firmando a questo punto la sua operazione e il suo possesso.

Ma come mai le carte torinesi avrebbero suscitato l'interesse del francescano frater Petrus e, più tardi, di un altro membro dello stesso Ordine? Una continua attenzione per la polifonia da parte dei frati Minori è ben documentata nel corso del Tre e Quattrocento. Il francescano Nicola Cicci Tange di Adria, morto nel 1370, fu maestro di cappella della regina Giovanna a Napoli, uno dei maggiori centri di coltivazione dell'*Ars nova*[68]. Una composizione in onore di san Francesco è il mottetto *O Francisce, pater pie* conservato nel codice Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX. 145, per cui David Fallows ha proposto una vicinanza stilistica alle ultime opere di Johannes Ciconia[69]. Dello stesso Ciconia è il mottetto politestuale *Ut te per omnes celitus / Ingens alumnus Padue* che celebra contemporaneamente san Francesco e il suo omonimo, il canonista padovano Francesco Zabarella. Francescano è anche il mottetto *Alpha vibrans monumentum / Cetus venit heroycus*, tràdito nel codice Chantilly, Bibliothèque du Château, 564.

Un'altra significativa composizione francescana si trova in *unicum* nel secondo gruppo di carte del codice di Torino: un tropo del *Benedicamus Domino* in onore di san Francesco. La carta oggi numerata 15v presenta infatti due voci – Cantus e Tenor – di un pezzo originariamente a tre o a quattro parti. Il foglio successivo, ora perduto, doveva contenere certamente una terza voce: un Contratenor *bassus* deve infatti porsi, nella cadenza finale, una quinta sotto il Tenor per coprire il proibito intervallo di quarta tra le due voci conservate. È anche ipotizzabile che la composizione fosse originariamente a quattro, e che la carta perduta contenesse anche un secondo Cantus. Il testo, scritto per esteso sotto la sola voce superiore, è fatto di versi generalmente ottosillabici con uno schema irregolare di rime:

O Francisce, funde preces	O Francesco, effondi preghiere
ad Ihesum Christum Dominum	a Gesù Cristo Signore
ut et devotum populum	affinché questi danni
ne invadant iste neces.	non invadano anche il popolo devoto.
Tu patriarcha inclitus,	Tu [sei] patriarca inclito,
nobisque datus celitus	e dato a noi dal cielo
propter nostra scelera.	a causa dei nostri crimini.
Ideo dicamus trino	Perciò diciamo *Benedicamus*

[68] Carla Vivarelli, *"Di una pretesa scuola napoletana": Sowing the Seeds of the Ars Nova at the Court of Robert of Anjou*, «The Journal of Musicology», 24/2 (2007), pp. 272-296: p. 278, nota 16.

[69] David Fallows, *Ciconia's Last Songs and Their Milieu*, in *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, a cura di Philippe Vendrix, Brepols, Turnhout 2004, pp. 107-130: pp. 129-130.

Benedicamus Domino,		al Signore trino,
refferamus alta voce	10	mentre porgiamo al Serafico,
cum Seraphico veloce		con voce alta e rapida,
infinitas *gratias*.		infinite grazie.

Si tratta di un tropo introduttivo del *Benedicamus Domino*, invocante l'intercessione di san Francesco. Le due parti del testo liturgico – versetto (*Benedicamus Domino*) e risposta (*Deo gratias*) – sono precedute da un nuovo testo in lode del santo. Si individuano così due sezioni (vv. 1-9 e 10-12) legate però strettamente dal punto di vista logico. La risposta subisce una sostanziale variazione: mediante la soppressione del dativo *Deo* e la sua sostituzione con *Seraphico* il rendimento di grazie non è più rivolto direttamente a Dio, ma al santo stesso. Come già Ziino aveva proposto, la composizione potrebbe essere nata in ambito francescano e destinata a un'occasione liturgica di particolare rilievo[70]. Ma come devono essere interpretate le *neces* che minacciano il popolo devoto, menzionate nel testo al verso 4 (vv. 3-4 «ut et devotum populum / ne invadant iste neces»)? L'espressione potrebbe semplicemente riferirsi ai danni morali e materiali provocati dal grande scisma (1378-1417), in particolare alle morti e alle carestie legate agli scontri militari tra le diverse fazioni in lotta. L'articolo dimostrativo *iste* al v. 4 («iste neces») suggerisce però un'allusione più specifica. Lo scisma aveva provocato profondi conflitti all'interno dell'Ordine. I Minori erano divisi tra le diverse osservanze avignonese, romana, e poi pisana, ognuna governata da un diverso ministro generale. Negli stessi anni, un rinnovato desiderio riformista aveva riacceso i contrasti tra i sostenitori di un'interpretazione più moderata della regola (i Conventuali) e i partigiani di una sua più stretta osservanza[71]. Questi ultimi, i cosiddetti Osservanti, avevano trovato appoggio soprattutto in Spagna e in Francia, dove erano stati ufficialmente sanciti dal papa avignonese Benedetto XIII. Nel 1409, al concilio di Pisa venne eletto proprio un francescano, Pietro Filargo, quale terzo papa (Alessandro V). Diversamente dai suoi predecessori, Alessandro non fu favorevole alla causa degli Osservanti, che condannò con la bolla *Ordinem Fratrum Minorum* del 1409[72].

Il successore, Giovanni XXIII, cercò di moderare la decisione, ma la bolla rimase essenzialmente in vigore fino al concilio di Costanza (1414-18), che deliberò invece in favore degli Osservanti. Una delle ragioni per cui avevo ipotizzato un legame tra i frammenti torinesi e la cappella musicale di Giovanni XXIII è proprio lo specifico riferimento al papa pisano in alcuni brani contenuti nelle carte[73]. Per questo motivo, non è difficile ipo-

[70] Ziino, *Il codice T. III. 2*, p. 48.

[71] Sulle divisioni dei francescani si veda Duncan Nimmo, *Reform and Division in the Medieval Franciscan Order*, Capuchin Historical Institute, Roma 1987, pp. 433ss.

[72] Nimmo, *Reform and Division*, p. 538.

[73] Per esempio *Le temps verra*, che celebra il concilio di Roma voluto da Giovanni XXIII nel 1412-1413. Cf. Marchi, *Intorno all'origine del codice T. III. 2*, pp. 25-26.

tizzare che anche *O Francisce* possa essere nato in questi stessi anni e in simili circostanze. L'interesse del suo predecessore Alessandro V per la polifonia è ben documentato: egli fu il protettore di musicisti quali Matteo da Perugia, Hymbertus de Salinis e Antonio Zacara da Teramo, e forse anche il committente di una delle maggiori raccolte di polifonia del primo Quattrocento, il codice Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24[74]. Il papa francescano potrebbe aver commissionato *O Francisce* quale manifesto a sostegno del suo atteggiamento anti-riformista. Le *neces* del tropo alluderebbero dunque ai tentativi di riforma sentiti e condannati quali vere e proprie invasioni («ne invadant iste neces»), forse da parte degli Osservanti spagnoli o francesi. Contro questi attentati all'unità dell'Ordine viene invocata l'intercessione del suo fondatore.

Dal punto di vista musicale, il tropo *O Francisce* presenta una struttura bipartita, coincidente con le due sezioni del testo poetico. Esse sono sottolineate da un cambio di mensura: tempo perfetto con prolazione minore nella prima parte, tempo imperfetto con prolazione maggiore nella seconda. Per quanto è possibile vedere dalle due voci conservate, la composizione alterna una declamazione sillabica a lunghi melismi in fine delle frasi. La voce superiore è ricca di ripetizioni di brevi spunti melodici, sia in forma letterale che di progressione. Il Tenor non ha probabilmente origine liturgica, data la sua fisionomia melodica spesso per salti. Esso presenta infatti una curiosa insistenza sui salti di quinta, particolarmente per quello sol_2-re_3, che diviene in qualche caso un vero e proprio ostinato (Es. 1).



Es. 1 - *O Francisce, funde preces*, bb. 18-22: ripetizioni melodiche nella voce superiore (bb. 18-19) e movimenti ostinati del Tenor.

La formula liturgica del *Benedicamus Domino* è cantata a conclusione di tutte le ore canoniche tranne il Mattutino, e della Messa in tempo di Quaresima al posto dell'*Ite missa est*. Questo uso liturgico frequente spiega la larga diffusione sia della tropatura che dell'amplificazione polifonica

[74] ANNE STONE, *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24. Commentary*, LIM, Lucca 2005, pp. 83ss.

della formula durante il Medioevo[75]. Intonazioni tropate e/o polifoniche sono normalmente destinate a momenti speciali della liturgia; a una tale circostanza, per esempio le Lodi o i Vespri per la festa di san Francesco, si dovrebbe destinare anche il *Benedicamus* dei frammenti torinesi. Proprio in questa speciale occasione liturgica ai Minori sarebbero stati ricordati i pericoli causati dalle divisioni interne dell'Ordine.

Nella tradizione italiana il *Benedicamus* polifonico appare anche in forma tropata, ma soprattutto quale polifonia semplice o *cantus planus binatim*[76]. Piuttosto rari sono invece i *Benedicamus* mensurali, dei quali solo nove sembrano essere conservati[77]. La tropatura del versetto, abbastanza frequente nelle versioni in *cantus binatim*, non lo è altrettanto in quelle mensurali: soltanto due di queste sono infatti tropate. Nessuno dei tropi del *Benedicamus* conosciuti, né quelli in *cantus binatim* né quelli in polifonia mensurale, è rivolto a san Francesco. Sebbene incompleta, l'intonazione conservata nei frammenti torinesi è dunque di singolare importanza. L'unicità di *O Francisce* è evidente anche a livello stilistico. Molte delle intonazioni italiane hanno infatti uno stile piuttosto arcaico, o presentano strutture formali e contrappuntistiche piuttosto semplici[78]. Soltanto il *Benedicamus* di Paolo da Firenze conservato in Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fonds it. 568 potrebbe essere avvicinato – per la sua struttura a tre voci e la sua complessità stilistica e formale – alla composizione del codice di Torino[79].

La singolarità di *O Francisce* potrebbe aver contribuito all'interesse del francescano Pietro da Sanseverino per le carte torinesi. Alcuni anni dopo, un altro membro dell'Ordine sarebbe stato attratto da questo stesso pezzo, oltre che dal numero di brani dell'*Ordinarium* e di tropi mariani conservati nel manoscritto.

Le carte oggi numerate 19 e 26, originariamente parte di uno stesso fascicolo, erano state lasciate bianche; la carta 24 era stata solo parzialmente occupata. Cinque brani vi furono successivamente copiati da una mano piuttosto corsiva che si firma a c. 19r, la prima del suo intervento, quale «frater Ludovicus de Ponzano ordinis [...] torrensis». La lacuna, dovuta a uno strappo della carta, potrebbe contenere l'identificazione dell'Ordine,

---

[75] ANNE WALTERS ROBERTSON, Benedicamus Domino*: The Unwritten Tradition*, «Journal of the American Musicological Society», 41/1 (1988), pp. 1-62.

[76] F. ALBERTO GALLO, *The Practice of Cantus Planus Binatim in Italy from the Beginning of the 14th to the Beginning of the 16th Century*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*. Atti del congresso internazionale. Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, a cura di CESARE CORSI e PIERLUIGI PETROBELLI, Torre D'Orfeo, Roma 1989, pp. 13-30: 24-26.

[77] *Italian Sacred and Ceremonial Music* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XII-XIII), a cura di KURT VON FISCHER - ALBERTO GALLO, 2 voll., L'Oiseau-Lyre, Monaco 1976-7, nn. 21-29.

[78] *Italian Sacred and Ceremonial Music*, vol. XII, pp. XI-XII.

[79] *Italian Sacred and Ceremonial Music*, vol. XII, n. 27.

ovvero la parola "minorum". Come nel caso di *frater Petrus*, la mia ipotesi è che anche *frater Ludovicus* non sia l'autore dei brani copiati (alcuni sono attribuiti ad altri compositori in altre fonti), ma il copista e possessore del codice al momento del suo intervento[80]. Ma chi era *frater Ludovicus*, e quando avrebbe eseguito le sue aggiunte? Un *Ludovicus de Ponzano* fu eletto *custos* della custodia francescana di Pavia nel 1490, e rimase in carica per due anni[81]. L'aggettivo "torrensis" potrebbe riferirsi all'antico nome della zona del Monferrato, la "Iudiciaria Torrensis". Il nome è documentato a partire dal X secolo e sembra essere stato utilizzato almeno fino al Cinquecento, quando un documento del 1568 menziona un bosco posto «ad Castrum Turris»[82]. Il nostro frater Ludovicus sarebbe stato dunque originario di Ponzano Monferrato, nell'odierna provincia di Alessandria, e non essersi spostato molto, rimanendo nella custodia francescana di Pavia. Frater Ludovicus è l'ultimo possessore noto delle carte torinesi, che circa cinque secoli dopo furono riscoperte non molto lontano: la legatura da cui furono staccate apparteneva infatti al dottor Alfredo Boverio di Alessandria[83].

Frater Ludovicus copia musica e testo della ballata *Gentil madonna* e di un brano senza testo sul primo *recto* del fascicolo (c. 19r); del capitolo *Ora cridar oymi* sugli ultimi sistemi di c. 24r; di un *Kyrie* e un *Gloria* in *alternatim* a c. 26. Contrariamente al corpo più antico del manoscritto, le aggiunte sono in notazione mensurale bianca. L'aggiunta di brani liturgici e profani continua l'alternanza di repertorio già presente nel nucleo più antico delle carte.

I due brani profani italiani, *Gentil madonna* e *Ora cridar*, sono molto diffusi nei maggiori canzonieri degli ultimi decenni del Quattrocento. *Gentil madonna* ha concordanze con ben quattordici manoscritti e *Ora cridar* con cinque, tra cui il Canzoniere cordiforme (Paris, Bibliothèque Nationale, Rothschild 2973) e il Canzoniere Mellon (New Haven, Yale University, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, ms. 91). Nelle carte torinesi essi compaiono soltanto a due voci (è omesso il Contratenor). Le altre composizioni sembrano essere invece *unica*[84]. La ballata *Gentil madonna* è attribuita a John Bedingham (1420 ca.-1460) in un solo testimone, lo Schedelsches Liederbuch (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm.

---

[80] Marchi, *Intorno all'origine del codice T. III. 2*, pp. 14-15.

[81] «[1490] Fr. Ludovicus de Ponzano institutus est custos custodie Papie pro duobus annis». Cf. Giuseppe Abate, *Regestum Ministri Generalis Francisci Sampsonis ab an. 1488 ad an. 1494*, «Miscellanea Francescana», 36 (1935), pp. 240-55: p. 249.

[82] Sulla "Iudiciaria Torrensis" si veda Aldo A. Settia, *"Iudiciaria Torrensis" e Monferrato. Un problema di distrettualizzazione nell'Italia occidentale*, «Studi Medioevali», 15/2 (1974), pp. 967-1018. Il documento del 1568 è citato in Aldo A. Settia, *"Castrum Turris", il colle di S. Lorenzo e i Longobardi in Monferrato*, p. 4: www.rmoa.unina.it/1622/1/RM-Settia-Torresana.pdf (maggio 2017)

[83] Ziino, *Il codice T. III. 2*, p. 21.

[84] Ziino, *Il codice T. III. 2*, p. 63.

810). I canzonieri in cui compaiono le due composizioni sono stati compilati generalmente tra il 1479 e il 1490. Queste date coincidono con quelle del *custos* francescano Ludovico da Ponzano: dunque le aggiunte in notazione bianca potrebbero essere datate anch'esse all'ottavo decennio del Quattrocento.

Gentil madonna ha una trasmissione piuttosto complessa, caratterizzata da un alto numero di varianti[85]. Lo stesso testo poetico potrebbe non essere quello originale, data la difficoltà di adattarlo alla musica: infatti, il canzoniere Mellon riporta anche un incipit alternativo, *Fortune alas*. La versione copiata da frater Ludovicus manca del Contratenor, la voce più problematica dal punto di vista della trasmissione, e presenta un errore nel Cantus – non condiviso dal resto della tradizione – che ne impedisce una corretta esecuzione[86].

Anche di *Ora cridar oymi* frater Ludovicus copia le sole voci di Cantus e Tenor, e non si preoccupa di aggiungere il testo poetico sotto la musica al di là dell'incipit. *Ora cridar* è aggiunta alla fine di c. 24, in una scrittura piuttosto affrettata e con un mezzo scrittorio dal tratto più sottile: dunque questa aggiunta sembra essere stata fatta in un momento leggermente successivo e in uno spazio più ristretto, dopo che il copista aveva esaurito le carte completamente bianche a sua disposizione. *Ora cridar* ha una struttura musicale piuttosto problematica, che suggerisce – come nel caso di *Gentil madonna* – la possibilità che il testo non sia originale[87]. Inoltre, anch'essa presenta una serie di errori da parte del nostro copista. Entrambe le composizioni circolarono anche come modelli di laude spirituali. *Gentil madonna* appare infatti quale *cantasi come* per i testi *Vergine bella* e *Umil Madonna* nelle *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo [...]* pubblicate a Firenze da Bartolomeo de' Libri nel 1490[88]. *Ora cridar* è il modello di *Cantar vorrei, Maria* nelle stesse *Laudi spirituali*, e di altri due *contrafacta* dello stesso genere nel codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII. 30. Visto il disinteresse di frater Ludovicus per il testo della seconda composizione, di cui copia solo l'incipit, è possibile che egli fosse stato attratto da questi due brani proprio per la loro funzione di modello per *contrafacta* devozionali. A questo genere l'Ordine francescano fu associato fin dalle origini, dalle laudi di Jacopone da Todi al sostegno delle confraternite dei *laudesi* da parte degli Ordini mendicanti nel tardo Medioevo.

---

[85] *The Mellon Chansonnier*, a cura di Leeman L. Perkins - Howard Garey, Yale University Press, New Haven and London 1979, vol. 2, pp. 376-379, e Jaap Van Benthem, *Forced into Exiles: The Problematic Transformation of the Goddess Fortuna into a "Gentil Madonna" (And Something of a Gloss on the Disfigured Countenance of "Rosa Bella")*, «Early Music», 37/2 (2009), pp. 287–298.

[86] Manca una semibreve a b. 8.

[87] Leeman L. Perkins, *The Music*, in *The Mellon Chansonnier*, vol. 2, p. 15.

[88] Ziino, *Il codice T. III. 2*, p. 18.

Il brano senza testo aggiunto a c. 19 presenta tre voci, denominate Supratenor, Tenor e Contra, ma tutte nello stesso ambito e con la stessa chiave (C3). Esso ha una peculiare struttura a quattro blocchi essenzialmente omoritmici di 2-4 brevi, chiusi da una cadenza e da una *longa* coronata. Il Tenor e Contra concordano dal punto di vista contrappuntistico, mentre il Supratenor presenta una serie di dissonanze sia con il Tenor che con il Contra, che rendono impossibile la sua esecuzione assieme alle altre due voci. La forma musicale fa pensare a una formula di intonazione per versi brevi, ma non suggerisce alcuna forma poetica al di là di una semplice organizzazione strofica.

Della c. 26 rimane ora soltanto circa un terzo della larghezza, mentre è completa in lunghezza. Nei pochi frammenti rimasti si intravedono alcune sezioni di un *Kyrie* polifonico, forse originariamente a tre voci[89]. Esso fa parte di un progetto di copiatura di un ciclo dell'*Ordinarium*, dato che è seguito da un *Gloria* che occupa tutto il resto della carta e del suo verso. Nel *Gloria*, alle parti polifoniche a due voci sono alternate le sezioni in canto piano, scritte per esteso con una serie di *longae* annerite.

Nonostante il loro carattere occasionale e a volte poco accurato, le aggiunte di frater Ludovicus dimostrano un continuo interesse per le carte torinesi da parte dell'Ordine francescano, dal loro assemblamento a opera di frater Petrus nei primi decenni del Quattrocento agli interventi di fine secolo.

Il codice di Torino non è l'unico manoscritto di polifonia a essere conservato a lungo durante il Quattrocento. Un simile destino hanno anche le due maggiori collezioni di musica fiorentina trecentesca, il codice Squarcialupi e il palinsesto di San Lorenzo. Il primo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87) era infatti in possesso dell'organista Antonio Squarcialupi nella seconda metà del secolo e di Giuliano de' Medici nel primo Cinquecento. Il secondo (Firenze, Archivio Capitolare di San Lorenzo, 2211) sopravvisse fino al 1504, quando fu raschiato e riutilizzato come *Campione dei beni* del monastero fiorentino di San Lorenzo. Un altro fondamentale manoscritto del repertorio francese trecentesco, il codice Chantilly, Bibliothèque du Château, 564, costituiva ancora un prezioso oggetto di scambio a Firenze nel 1461, quando Francesco d'Altobianco degli Alberti lo donò alle figlie di Tommaso Spinelli. La particolarità delle carte torinesi consiste nell'essere state preservate nell'ambito di uno stesso Ordine religioso, quello francescano, che per quasi un secolo le ha ritenute significative, degne di essere conservate e arricchite. Come al tempo del suo fondatore, la creazione e la trasmissione della musica rimane una preoccupazione costante nell'ambito della spiritualità francescana.

[89] Sono visibili frammenti di un Cantus e di un Contra, dunque si può ipotizzare anche la presenza di un Tenor, oggi perduto.

SOMMARIO

Questo studio intende riflettere su due momenti del rapporto tra i francescani e la musica. Una prima parte si concentra sui primi anni dell'Ordine attraverso un riesame delle prime fonti biografiche francescane. Il risultato è un'immagine di Francesco che fa proprio il modello dei trovatori e dei trovieri, adottandone il repertorio e lo stile esecutivo (Francesco che canta *gallice* le lodi di Dio fingendo di suonare la viella, come ce lo descrive Tommaso da Celano). Il famoso invito – descritto dalla *Compilatio assisiensis* – di Francesco ai suoi frati di essere gli *ioculatores Domini* è reinterpretato alla luce della scoperta che la stessa espressione è usata da uno dei maggiori protagonisti del repertorio polifonico di Notre-Dame, Filippo il Cancelliere. Lungi dall'essere ai margini in fatto di preferenze musicali, i primi francescani appaiono molto ben connessi ai maggiori repertori del tempo. Tale connessione continua nei secoli successivi. L'ultima parte dello studio prende in esame il possesso di un manoscritto di polifonia, il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2. da parte di due membri dell'Ordine nel corso del Quattrocento.

Parole chiave: Francesco d'Assisi; Musica medioevale; Fra Pietro da Sanseverino Marche OMin; Frate Ludovico da Ponzano OMin; Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria.

SUMMARY

This essay considers two moments of the relationship between the Franciscans and music. A first part examines the first years of the Order through a new analysis of passages from early hagiographical sources. The result is an image of St. Francis who models himself on the French troubadours and trouveres, adopting their repertory and performance style (e.g. Francis singing *gallice* the praises of God, while pretending to accompany himself on a vielle, as described by Tommaso da Celano). I reinterpret the famous invitation of Francis to his friars to be the *ioculatores Domini* in light of the discovery that the same expression is used by one of the major protagonists of the Notre-Dame polyphonic repertory, Philip the Chancellor. Far from being marginal in their tastes, the first Franciscans appear to have been well connected to the main musical tendencies of their time. This connection continues into the next centuries. The second part of this study looks at the possession of a manuscript of polyphony, the codex Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2. by two members of the Order in the course of the fifteenth century.

Keywords: Francis of Assisi; Medioevale Music; Father Pietro da Sanseverino Marche OMin; Father Ludovico da Ponzano OMin; Torino, National Universitary Library.

Lucia Marchi
Dipartimento di Lingue Moderne - DePaul University
Dipartimento di Musica e Danza
Northeastern Illinois University - Chicago, USA
lmarchi@depaul.edu