

CESARINO RUINI

*Guido d'Arezzo e Matilde di Canossa:
intrecci tra politica e musica*

Nella storia più che millenaria della notazione musicale una tappa cruciale è rappresentata dall'introduzione del rigo musicale ad opera di Guido d'Arezzo (prima metà del sec. XI), perché, perfezionando il precedente sistema di scrittura neumatica "in campo aperto" (o adiaستمatica), permise di sottrarre l'esecuzione e la trasmissione della musica al dominio assoluto dell'oralità. A partire da quest'epoca, il graduale e sempre più accentuato ruolo della tradizione scritta accanto a quella orale nella produzione musicale ha consentito la conservazione documentata della creazione artistica e ha favorito il confronto fra le generazioni dei compositori, innescando un processo evolutivo di teorie, linguaggi e forme, che è alla base del nostro variegato e straordinario patrimonio musicale. Il contesto nel quale comparve e si affermò la scrittura musicale su rigo era caratterizzato da stili di notazione neumatica che, pur condividendo una serie di criteri espressivi di base, presentavano vesti grafiche molto diversificate da regione a regione all'interno del Sacro romano impero.

Per quanto riguarda l'Italia, il panorama delle antiche notazioni neumatiche, delineato una novantina di anni fa da Grégoire Suñol,¹ ma poi riproposto nelle sue linee fondamentali anche da altri studiosi,² comprendeva, tra le altre, un tipo di grafia musicale che egli chiamò "centrale"³ (nel senso di "notazione dell'Italia centrale", come venne recepita in seguito). Tale notazione però non ha sempre posseduto un'identità certa: infatti, mentre Henry Marriott Bannister l'aveva classificata come notazione "di transizione",⁴ in altri casi è stata identificata come "beneventana".⁵

Se è comprensibile e ammissibile che per specificare le caratteristiche morfologiche di

1 GRÉGOIRE M. SUÑOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris, Tournai, Rome, Société de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée et Cie, 1935, pp. 175-229.

2 Cfr., ad esempio, BRUNO STÄBLEIN, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975, oppure SOLANGE CORBIN, *Die Neumen*, Köln, Arno Volk - Hans Gerig, 1977.

3 SUÑOL, *Introduction à la paléographie*, cit., pp. 203-217.

4 ENRICO MARRIOTT BANNISTER, *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina raccolti ed illustrati*, I: *Testo*, Lipsia, Harrassowitz, 1913, p. XXX e XLII.

5 UMBERTO FRANCA, *Le antifone bibliche dopo Pentecoste. Studio codicologico, storico, testuale, con appendice musicale*, Roma, Anselmiana, 1977, p. 98; ma anche SUÑOL, *Introduction*, cit., p. 203, non tralascia di commentare: «elle se rapproche franchement de la notation de Bénévent».

una particolare grafia musicale si faccia ricorso a una denominazione geografica, riferita al luogo di rinvenimento della maggior parte o delle più importanti testimonianze manoscritte, occorre anche considerare come, quasi naturalmente, tale localizzazione possa essere intesa e utilizzata nel senso di luogo di origine e centro di irradiazione della medesima notazione.

A questo proposito, Giacomo Baroffio, nella relazione tenuta al 4° Convegno del “Cantus Planus Study Group”, nel 1990, aveva annunciato l'avvio di una ricerca che, attraverso il «rilevamento a tappeto di tutto il materiale oggi in qualche modo recuperabile», mirasse a una descrizione più precisa della diffusione delle grafie musicali in Italia al momento della loro comparsa.⁶ In particolare deplorava il persistere delle terminologie sopra menzionate al riguardo della “notazione dell'Italia centrale”, in quanto generiche o fuorvianti, poiché si riferivano a «grafie differenziate nei particolari, ma accomunate nelle caratteristiche fondamentali», come se non avessero nulla in comune fra di loro.⁷

Cinque anni più tardi, nello studio premesso all'edizione dell'antifonario della basilica di S. Pietro del secolo XII (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Pietro, B 79), analizzando gli aspetti grafici e semiologici della sua notazione, Baroffio individuò in essa i tratti di «una scrittura musicale che, con varie differenziazioni, si estende dal Lazio settentrionale alla Campania e alla Puglia» ed è pure «tipica delle fonti dell'Italia centrale (Lazio-Umbria) dei secoli XII-XIII».⁸ Il fatto che tale notazione sia stata coltivata con straordinaria perizia nell'area cassinese-beneventana (e di conseguenza i paleografi abbiano sempre nutrito uno spiccato interesse per i documenti superstiti di quest'area) ha comportato che una declinazione locale del fenomeno – la cosiddetta “notazione beneventana” – sia diventata termine di riferimento anche per le elaborazioni autonome sviluppatesi in altre regioni.⁹ In effetti, le sue origini sono rintracciabili nel secolo X a Roma,¹⁰ da dove si sarebbe estesa sia verso la Campania e la Puglia (dando origine alla famosa notazione beneventana) sia verso l'Umbria e la Toscana, divenendo tipica dei manoscritti di canto liturgico dell'Italia centrale nei secoli XII-XIII. Frutto di queste considerazioni e dell'esame di un cospicuo numero di testimonianze scoperte e inventariate in decenni di ricerca è la successiva proposta di Baroffio di definire questa scrittura musicale, che presenta caratteri omogenei in tutta la fascia centro-meridionale dell'Italia, con l'espressione “nota romana”,

6 BONIFACIO GIACOMO BAROFFIO, *Le grafie musicali nei manoscritti liturgici del secolo XII nell'Italia settentrionale. Avvio di una ricerca*, in *Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, Budapest, Hungarian Academy of Sciences / Institute for Musicology, 1992, p. 6.

7 BAROFFIO, *Le grafie musicali*, cit., p. 7. Sulla «tendenza che per decenni ha parlato in modo improprio di notazione “beneventana” oppure “di transizione”» ritorna ancora GIACOMO BAROFFIO, *Un secolo di ricerche sulla notazione musicale beneventana*, in *In the Shadow of Montecassino. Nuove ricerche dai frammenti di codice dell'Archivio di Stato di Frosinone*, Frosinone, Archivio di Stato, 1995, pp. 59-66 (Quaderni dell'Archivio di Stato di Frosinone, 3).

8 *Biblioteca Apostolica Vaticana. Archivio S. Pietro B 79. Antifonario della basilica di S. Pietro (Sec. XII)*, a cura di Bonifacio Giacomo Baroffio e Soo Jung Kim, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, p. 25 (Musica Italiae Liturgica, 1).

9 *Ivi*, p. 31.

10 Cfr. JOHN BOE, *Chant Notation in Eleventh-Century Roman Manuscripts*, in *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, a cura di Graeme M. Boone, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1995, pp. 43-57 (Isham Library Papers, 4).

in modo da mettere l'accento sull'autorevole centro culturale in cui il prototipo neumatico aveva preso forma e da cui si era irraggiato nei territori limitrofi.¹¹

Tra i più significativi documenti atti a illustrare questo percorso vanno annoverati il graduale compilato a Roma nel 1070 per la basilica di Santa Maria in Trastevere (Cologny (CH), Fondation Martin Bodmer, Bodmer 74), gli antifonari del Duomo di Firenze (Firenze, Archivio Arcivescovile, s.s.) e dell'abbazia di San Pietro di Pozzeveri (Lucca, Biblioteca capitolare Feliniana, 601) nonché un tropario-sequenziario di Pistoia (Pistoia, Archivio capitolare, C 121), tutti dell'inizio del secolo XII. È del tutto probabile che il rigo guidoniano sia stato sperimentato e divulgato nel solco della tradizione grafica di questa notazione giunta in Toscana da Roma, in un vicendevole proficuo scambio che avrebbe contribuito al successo di entrambi.¹²

È noto che la geniale intuizione di Guido d'Arezzo, frutto di una originale sintesi di consuetudini e tecniche mnemoniche in uso nella trasmissione della musica ai suoi tempi, rispondeva in modo eccellente all'esigenza, già in atto nella politica culturale di Carlo Magno e dei suoi successori, di sottrarre il canto liturgico alla labilità della trasmissione orale e all'arbitrio dei singoli cantori.¹³ Meno noto è il fatto che Guido fu costretto a lasciare l'abbazia di Pomposa a causa dei problemi determinati dalle novità da lui introdotte in campo musicale, che comportavano un forte ridimensionamento dello *status* privilegiato dei cantori, quali custodi e arbitri indiscussi della tradizione: i contrasti sorti per questi motivi nell'abbazia di Pomposa fecero sì che egli se ne allontanasse e trovasse ospitalità presso Tedaldo di Canossa, vescovo di Arezzo (ne abbiamo un appassionato rendiconto nella sua lettera al confratello Michele).¹⁴

Ad Arezzo Guido, incaricato di istruire i *pueri cantores* della cattedrale, ebbe agio di mettere a punto il suo rivoluzionario metodo pedagogico-musicale. Un aspetto non secondario di questa vicenda è costituito dall'ambiente in cui il teorico operò, caratterizzato da un clima aperto alle aspirazioni per una vita ecclesiastica più coerente col messaggio evangelico, coltivate nella stessa epoca da Pier Damiani e dall'ambiente dei monaci di Camaldoli, che prepararono la riforma con cui papa Gregorio VII mise ordine nell'organizzazione della Chiesa.¹⁵ Sono concepite in questa temperie culturale le considerazioni

11 GIACOMO BAROFFIO, "Nota Romana": l'espansione delle notazioni italiane e l'area d'influsso dei Canossa, in *Matilde e il tesoro dei Canossa, tra castelli, monasteri e città*, a cura di Arturo Calzona, Milano, Silvana, 2008, p. 168. In effetti, la denominazione "nota romana" risulta già utilizzata da altri studiosi, che però non affrontano la questione dei suoi rapporti con la beneventana: si veda STEPHEN JOSEPH PETER VAN DIJK, *Sources of the Modern Roman Liturgy. The Ordinals by Haymo of Faversham and Related Documents (1243-1307)*, I: *Introduction, Description of Manuscripts*, Leiden, Brill, 1963, p. 112 (Studia et documenta Franciscana cura Fratrum Minorum in Austria Germania Neerlandia edita, 1), che rinvia a precedenti studi di Franz Ehrle e Michel Andrieu.

12 BAROFFIO, "Nota Romana", cit., pp. 168-169.

13 Le quattro opere, nelle quali il monaco aretino ha esposto le sue innovazioni e il suo metodo, sono disponibili in versione italiana con testo originale a fronte in GUIDO D'AREZZO, *Le opere: Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*, Introduzione, traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005 (La tradizione musicale, 10 – Le regole della musica, 1).

14 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., pp. XXXI-XXXVIII e 129-160.

15 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., p. XXXVI.

di ordine teologico e pastorale con le quali il monaco aretino postilla i suoi scritti di teoria musicale, specialmente quando sottolinea la praticità del suo metodo, che consente di ridurre a pochi mesi il tirocinio decennale fino ad allora necessario per apprendere a memoria i canti della messa e dell'ufficio:

[i nostri fanciulli] tenuti in continuo esercizio nell'uso delle nostre note mediante il monocordo, nell'arco di un solo mese cantavano a prima vista senza esitazione canti mai visti né uditi, cosicché offrivano a moltissimi uno spettacolo eccezionale¹⁶

invece

i miserabili cantori e i loro discepoli possono pure cantare ogni giorno per cent'anni, ma non riusciranno mai a intonare la più semplice antifona da soli, senza maestro, perdendo nel cantare tanto tempo quanto sarebbe loro sufficiente per conoscere l'intera letteratura sacra e profana. E, fra tutti i mali, il più pericoloso è che molti chierici regolari e monaci trascurano la lectio divina e le pure veglie notturne, e tutte le altre opere di religione che ci chiamano e conducono alla gloria eterna, mentre perseguono con incessante quanto stupidissimo impegno la scienza del cantare, che giammai riescono a conseguire.¹⁷

Queste parole di Guido inducono a ritenere che egli, per certi versi, possa essere annoverato tra i precursori della Riforma gregoriana. Tale convinzione, oltre ad essere avvalorata dalla sua collaborazione col vescovo di Arezzo, zio di Matilde di Canossa, la più strenua sostenitrice di Gregorio VII, è confermata in modo inconfutabile da una vibrante lettera, che egli indirizzò all'arcivescovo di Milano Ariberto II, contro la simonia,¹⁸ una questione rovente al centro della Lotta per le investiture. Tenendo nel debito conto questa sua posizione nel complesso quadro storico del tempo, emergono le spinte di ordine politico e culturale che favorirono la novità tecnica introdotta dal rigo musicale nonché le istanze morali e pratiche alle quali essa forniva soluzioni adeguate.

Non è certo un caso se nei decenni successivi all'epico scontro tra il papa e l'imperatore Enrico IV, agli inizi del secolo XII, si assiste a nord dell'Appennino tosco-emiliano, cioè nei territori passati dal controllo imperiale a quello papale, alla crescente diffusione dei

16 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., pp. 6-7: «et quidam eorum imitatione chordae ex nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum praeberetur» (*Micrologus*, Prol. 32-36).

17 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., pp. 116-117: «Miserabiles autem cantores cantorumque discipuli! Etiam si per centum annos cotidie cantent, numquam per se – sine magistro – unam, vel saltem parvulam – cantabunt antiphonam! Tantum tempus in cantando perdentes, in quanto et divinam, et saecularem scripturam potuissent plene conoscere. Et quod super omnia mala magis est periculosum, multi religiosi ordinis clerici et monachi psalmos et sacras lectiones et nocturnas cum puritate vigiliis et reliqua pietatis opera, per quae ad sempiternam gloriam provocamur et ducimur, negligunt, dum cantandi scientiam, quam consequi numquam possunt, labore assiduo et stultissimo persequuntur» (*Prologus in Antiphonarium*, 21-29).

18 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., pp. 161-167: *Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*.

libri di canto liturgico forniti della nuova notazione musicale su rigo.¹⁹

Una prova lampante di questo processo è fornita dalla vicenda del libro di canto della cattedrale di Bologna. Quando, al termine del conflitto tra papa e imperatore, la serie dei vescovi nominati dagli imperatori teutonici durante il secolo XI fu bruscamente interrotta con l'imposizione papale del vescovo Bernardo (1096-1104), accadde che lo splendido graduale confezionato una cinquantina d'anni prima per la cattedrale (l'attuale manoscritto 123 della Biblioteca Angelica di Roma: un libro che, secondo lo standard dell'epoca, era destinato a rimanere in uso per secoli) venne sostituito con una sua copia (ora a Modena, Archivio Capitolare, O.I.13) aggiornata secondo le forme liturgiche più castigate e severe prescritte dalla riforma gregoriana.²⁰ Ma l'aspetto più interessante nella nuova edizione del *liber cantus* bolognese è rappresentato dal fatto che la singolare ed esuberante notazione adiaستمatica dell'antigrafo, di matrice settentrionale, vi era stata sostituita con la notazione su rigo guidoniano, con linea rossa del Fa e gialla del Do (Figg. 1 e 2), che ha il merito di rendere leggibili le melodie, per noi indecifrabili, conservate nei neumi adiaستمatici di Angelica 123.²¹

Un'ulteriore conferma delle relazioni tra la notazione guidoniana, la riforma gregoriana e l'ambiente dei Canossa può essere riscontrata nella celebre abbazia benedettina di San Benedetto Polirone, fondata nel 1007 da Tedaldo marchese di Canossa, che nel 1077 il papa Gregorio VII aveva affidato alle cure dell'abate di Cluny. Dalle testimonianze superstiti della liturgia polironiana delle origini, tutte posteriori all'aggregazione del monastero a Cluny, emerge una forma di dipendenza dalle consuetudini cluniacensi che sembra volere affermare da parte del cenobio padano la vicinanza spirituale e liturgica all'abbazia francese, ma allo stesso tempo manifesta l'esigenza di rafforzare la propria organizzazione

19 Sull'argomento si veda CESARINO RUINI, *Mutamenti politici e trasformazioni della scrittura musicale: esperienze e proposte tra paleografia e storia*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, in occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 259-268, e CESARINO RUINI, *Antichi testi liturgici reggiani. Musica e canto*, in *Vere Dignum. Liturgia, musica, apparati* (Ecclesia Regiensis, 4), Atti della III Giornata di Studio sulla Cattedrale di Reggio Emilia (Reggio Emilia, 13 e 14 ottobre 2006), a cura di Cesarino Ruini, Bologna, Pàtron, 2014, pp. 103-130.

20 Cfr. CESARINO RUINI, *Il codice Angelica 123. Musica e politica tra i secoli XI e XII*, in *Bologna e il secolo XI. Storia, cultura, economia, istituzioni, diritto*, a cura di Giovanni Feo e Francesca Roversi Monaco, Bologna, BUP, 2011, pp. 239-252, e CESARINO RUINI, *Political Changes and Music Writing Styles in 11th Century Bologna*, in *CANTUS PLANUS. International Musicological Society Study Group, Papers Read at the 16. Meeting, Vienna, Austria, 2011*, a cura di Robert Klugseder, Vienna, Hollinek, 2012, pp. 349-354.

21 Ciò è immediatamente percepibile nelle immagini delle Figg. 1 e 2, che mettono a confronto il formulario della messa per i santi bolognesi Vitale e Agricola nelle due versioni di A123, c. 142v, e di Modena, Biblioteca capitolare, O.I.13, c. 159v. A questo proposito si confronti anche LUCIA MARCHI, *La Messa «O beatissimi viri Agricola et Vitalis» di Angelica 123 e Modena O.I.13: ipotesi di trascrizione moderna*, in *Codex Angelicus 123. Studi sul graduale-tropario bolognese del secolo XI e sui manoscritti collegati*, a cura di Maria Teresa Rosa-Barezzani e Giampaolo Ropa, Cremona, Una cosa rara, 1996, pp. 299-310 (Saggi e ricerche, 7).

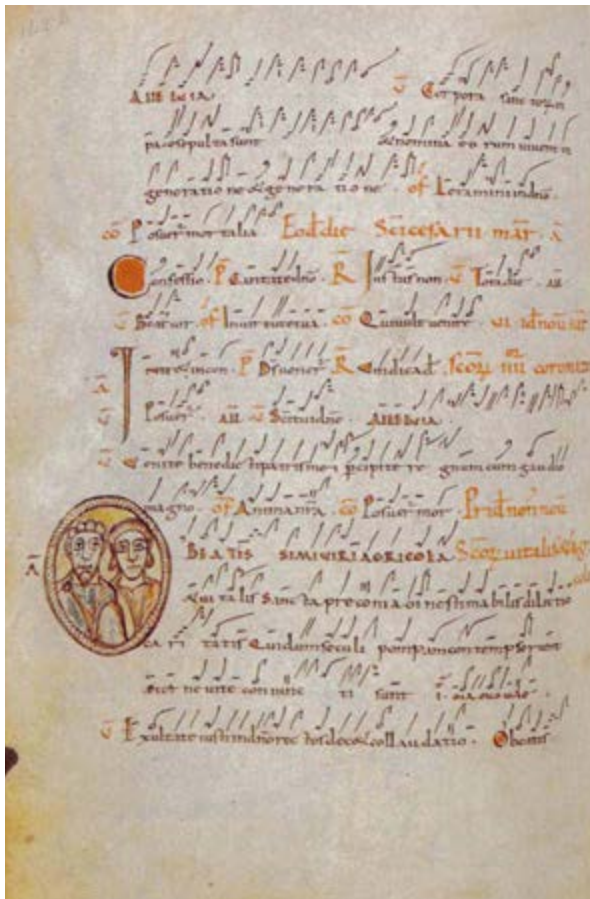


Fig. 1 - Roma, Biblioteca Angelica, A 123, c. 142v



Fig. 2 - Modena, Archivio capitolare, O.I. 13, c. 159v

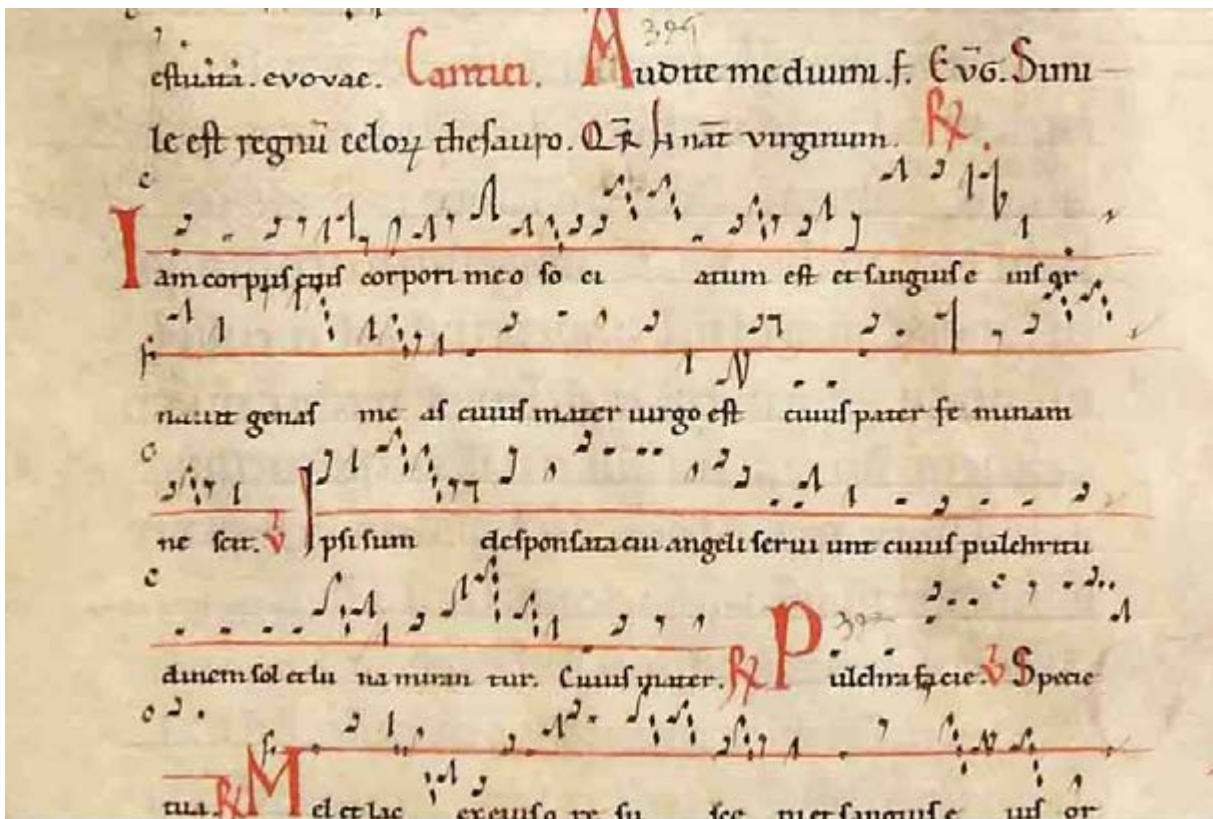


Fig. 3 - Mantova, Biblioteca comunale Teresiana, 133, c. 203v (part.)

autonoma, dal punto di vista istituzionale.²² Ciò è esemplificato in modo palese dal breviario compilato nell'abbazia padana intorno al 1150 (il ms. 133 della Biblioteca comunale Teresiana di Mantova): mentre le concordanze a livello testuale fanno supporre che il breviario polironiano sia stato esemplato su un antigrafo strettamente collegato con l'abbazia borgognona, la grafia musicale è invece quella italiana su rigo guidoniano (Fig. 3).

Non appare quindi per nulla strano che San Benedetto Polirone, l'abbazia che Gregorio VII, ricevendola in dono da Matilde di Canossa, aveva aggregato a Cluny per farne un baluardo in Italia della riforma ecclesiastica, al momento di redigere il libro principe della preghiera monastica, non abbia passivamente recepito, insieme ai testi, anche la notazione del modello francese e neppure abbia fatto riferimento a grafie neumatiche affermate, come quella della relativamente vicina Nonantola, ma abbia adottato la grafia musicale allora in grande espansione per l'indiscutibile praticità e insuperabile efficacia tecnica, ma anche fortemente legata al movimento di riforma.²³ Il fatto che questa derivi da modelli toscani è una coincidenza non trascurabile nel quadro delle relazioni artistiche e culturali del monastero che, come hanno rilevato gli storici della miniatura, intorno alla metà del secolo XII per l'apparato decorativo, di questo come di altri manoscritti coevi, si serve di artefici provenienti dalla Toscana.²⁴ Anche la musica, con le sue applicazioni, concorre a delineare, di concerto con le altre arti, le molteplici implicazioni, le direttrici di movimento e le tappe delle trasformazioni politiche e sociali di un'epoca così piena di conseguenze per la storia d'Europa come l'Età gregoriana.

Se in epoca matildica il modello architettonico basilicale, elaborato a Roma sullo scorcio del secolo XI come espressione degli ideali riformistici,²⁵ influenza gli edifici di culto dalla Toscana all'area padana, e se negli stessi territori si afferma la tipologia libraria delle "Bibbie atlantiche" (così dette per il loro formato monumentale) – entrambi veicoli privilegiati dell'idea di unità e rinnovamento della Chiesa –,²⁶ la notazione musicale non rimane certo svincolata dalle realtà che la Riforma aveva messo in gioco. Nel suo programma, teso a unificare la cultura ecclesiale nonché ad affermare l'autorità papale e romana, era contemplata anche la possibilità di mettere per iscritto le melodie liturgiche, sottraendole così ai particolarismi locali e all'arbitrio dei singoli.

22 Cfr. FRANCO NEGRI, *Il lezionario cluniacense a Polirone nel XII secolo (Mantova, Biblioteca Comunale, ms. 132 (A V 2))*, «Aevum», 70, 1996, pp. 217-243, FRANCO NEGRI, *Il breviario a Polirone nel XII secolo: le letture (Mantova, Biblioteca Comunale, ms. 133 [A V 3])*, «Aevum», 72 (1998), pp. 375-425, e GLAUCO M. CANTARELLA, *Polirone cluniacense*, in *Storia di San Benedetto Polirone. Le origini*, a cura di Paolo Golinelli, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 71-89 (Storia di San Benedetto Polirone, IV.1).

23 Cfr. CESARINO RUINI, *Mille anni di canto liturgico nel monastero polironiano*, in *I manoscritti di canto liturgico di San Benedetto Polirone*, a cura di Cesarino Ruini e Stefania Roncroffi, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 17-22.

24 GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, *Lo «scriptorium» e la biblioteca del monastero di San Benedetto al Polirone*, in *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia di un grande monastero dell'Europa benedettina [San Benedetto Po 1007-2007]*, catalogo della mostra San Benedetto Po, 31 agosto 2008 – 11 gennaio 2009, a cura di Paolo Golinelli, Bologna, Pàtron, 2008, p. 27.

25 Il fenomeno è indagato da PETER CORNELIUS CLAUSSEN, *Scultura e splendori del marmo a Roma nell'età della riforma ecclesiastica nell'XI e XII secolo*, in *Matilde e il tesoro dei Canossa cit.*, pp. 202-215.

26 Un'ampia panoramica sull'architettura sacra nonché sulla cultura figurativa e libraria nei territori canossiani è offerta da ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milano, Electa, 1991, pp. 54-332.



Fig. 4 - Possedimenti dei Canossa verso la fine del sec. XI

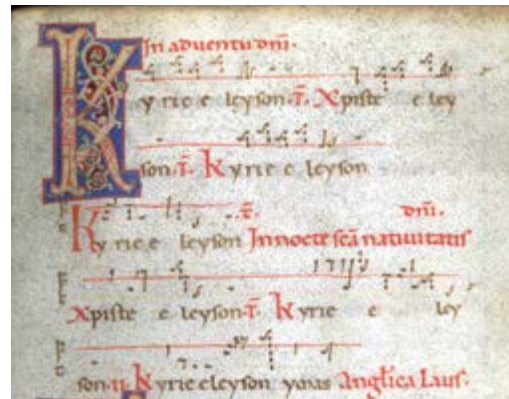


Fig. 5 - Modena, Biblioteca Capitolare, O.I. 16, c. 6r (particolare)



Fig. 7 - Reggio Emilia, Biblioteca municipale "Panizzi", Ms. Regg. C 408, c. 14v (part.)



Fig. 6 - Piacenza, Biblioteca Capitolare, 65, c. 239r (particolare)

<i>Pes</i>	<i>Torculus</i>	
		Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana, ms. 602 (Antifonario, sec. XII), c. 7
		Pistoia, Archivio Capitolare, ms. C 121 (Tropario, sec. XII), c. 23
		Reggio Emilia, Biblioteca municipale "Panizzi", ms. Regg. C 408, c. 14v

Fig. 8 - Confronto delle grafie neumatiche dei manoscritti di Lucca, Pistoia e Reggio Emilia

La diffusione di questo tipo di notazione musicale su rigo non è però limitata a questi centri di eccellenza: l'unità politica dei territori matildici (Fig. 4) – non occorre certo mettere qui in evidenza la loro importanza nella fase più drammatica della Riforma gregoriana (la Lotta per le investiture) – ne favorì l'importazione dalla Toscana in Emilia su scala molto più ampia. In effetti, i manoscritti di canto liturgico redatti nel corso del secolo XII e oggi conservati a Modena (Fig. 5), Piacenza (Fig. 6) e Reggio Emilia (Fig. 7) presentano questa veste musicale.²⁷ In particolare, nel manoscritto reggiano si può osservare come il copista, nell'eseguire il tratto iniziale, piuttosto allungato, del *pes* e del *torculus*, parta con un segno sottile, ispessendolo poi gradualmente e conferendogli un andamento arcuato; lo stesso modo di eseguire i neumi in questione si riscontra in due dei già citati manoscritti toscani di canto liturgico dell'inizio del secolo XII: l'antifonario 601 della Biblioteca Capitolare di Lucca e il tropario C.121 dell'Archivio Capitolare di Pistoia, proveniente dalla locale cattedrale (Fig. 8). Poiché i codici toscani sono anteriori a quello reggiano, è facile intuire la direzione dello scambio.

È facile immaginare che, com'è avvenuto per gran parte della civiltà medievale, senza la "Grancontessa" anche l'evoluzione dell'arte musicale certo non avrebbe avuto lo stesso decorso.

27 Cfr. CESARINO RUINI, "Nota Romana in Aemilia". *Documenti sulla diffusione della notazione dell'Italia centrale nella diocesi di Reggio Emilia*, in *Papers Read at the 15th Meeting of the IMS Study Group CANTUS PLANUS, Dobogókő/Hungary. 2009. Aug. 23-29*, a cura di Barbara Hagg-Huglo e Debra Lacoste, Lions Bay, BC (Canada), The Institute of Mediaeval Music, 2013, pp. 543-556.