

LE MELODIE CORTONESI:
ACQUISIZIONI CRITICHE E PROBLEMI APERTI

Chiunque si appresti a fare il punto sugli studi dedicati alle musiche del codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona (= Cort) non può che collocare a discrimine di due fondamentali periodi d'indagine l'edizione in facsimile e la trascrizione di Fernando Liuzzi (1934-1935); e questo perché i due volumi del Liuzzi, che illustrano le laude del codice fiorentino Magliabechiano II. I. 122, ora B.R. 18 (= Mgl¹) in una con le melodie del cortonese,¹ inaugurarono – sia pure con il ritardo solito che affligge la musicologia italiana – l'epoca del reale interesse scientifico per le melodie laudistiche dei secc. XIII-XIV. Non che in precedenza fosse mancata l'attenzione a quei vetusti monumenti della musica italiana; ma si era trattato – tranne pochissime eccezioni di cui ora diremo – più di curiosità che d'un metodico lavoro di ricerca. Lo stesso Liuzzi, del resto, raccolse in brevi note la bibliografia dei suoi precursori;² ed è sintomatico che la melodia più trascritta nei vecchi manuali e derivata da un codice della Nazionale di Firenze scomparso fin dal 1883 fosse scambiata con quella su identico testo di Mgl¹.³

¹ F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, Libreria dello Stato 1934-1935. In questa sede ha preminente interesse il primo volume, poiché il secondo è dedicato alle laude di Mgl¹.

² *Ibid.*, I, pp. 21-22, nota 1.

³ La lauda è *Alta Trinità beata*, che CH. BURNEY, *General History of Music*, London, ediz. per conto dell'autore, 1782, II, p. 327, trasse dal ms.

Inoltre, forse a causa dello spiazzamento geografico del laudario cortonese, gli esempi erano scelti in massima parte da Mgl¹;⁴ se non sono in errore, per trovare l'edizione musicale di testi cortonesi è necessario giungere a Friedrich Ludwig, il quale nel 1924 trascrisse con criteri mensuralistici le laude *Gloria 'n cielo e pace 'n terra* (in riscontro con la versione di Mgl¹) e *Stella nova 'n fra la gente*.⁵ Il Ludwig deve essere dunque considerato il primo studioso che si accostò con dottrina e intenti scientifici alle melodie laudistiche primitive. Dopo un cenno in un articolo del 1903,

ora introvabile Mgl. XXXVI 28 [GadM]; fu ripresa: da A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, Leipzig, F.E.C. Leuckart 1864, II, p. 293 (3^a ediz., 1891, II, p. 322); da F. J. FETIS, *Histoire générale de la musique*, Paris, Didot 1876, V, p. 282. L'equivoco nacque quando R. GANDOLFI, *Illustrazione di alcuni cimeli concernenti l'Arte Musicale in Firenze*, Firenze, a cura della Commissione per l'Esposizione di Vienna 1892, tav. V e V bis, pubblicò il facsimile di Mgl¹ dichiarandone l'identità con quello della trascrizione del Burney. Fortunatamente sospettò dell'errata identificazione E. BERNOULLI, *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1898, p. 38, il quale nelle *Notenbeilagen* (I, pp. 1-3) offrì le due trascrizioni (quella del Burney e quella del facsimile edito dal Gandolfi).

Sulla questione cfr. anche A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, « Studi musicali », VII, 1978, ma 1979, p. 69 e nota 40 (pp. 69-70). Allo stesso studioso si deve la trascrizione in notazione moderna della citata melodia di *Alta Trinità beata* edita dal Burney (*ibid.*, p. 83).

⁴ Si veda E. LEVI, *Lirica italiana antica*, Firenze, Le Monnier 1908 (rist.), p. 14 (*Alta Trinità* nella lezione del Burney) e pp. 48-49: *Chi vuol lo mondo disprezare* (da Mgl¹); la lauda *Sia laudato san Francesco* (da Mgl¹) fu edita ripetutamente (cfr. F. LIUZZI, *op. cit.*, I, p. 22).

⁵ FR. LUDWIG, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters ...*, in *Handbuch der Musikgeschichte*, herausgeg. von Guido Adler, Frankfurt a.M. 1924, pp. 179-180; ma è più nota la 2^a edizione: Berlin, M. Hesse 1930, I, pp. 211-212 (vi figura anche la lauda di Mgl¹ *Sancto Lorenzo martyr d'amore*); l'opera è stata di recente ristampata: München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG 1975. Per scrupolo di completezza, ricordo che poche righe volte a sostenere la derivazione della lauda dal *virelai* figurano anche in FR. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, p. 73, come del resto un anno prima aveva fatto H. BESSELER, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, p. 152.

dove peraltro sono menzionati i soli manoscritti fiorentini,⁶ egli riprese l'argomento vent'anni più tardi in un'ampia ricerca dedicata alle fonti del mottetto, con il richiamo in nota a Cort e alla edizione dei testi curata dal Mazzonei;⁷ l'anno seguente (1924) propose le sue trascrizioni nel citato *Handbuch* dell'Adler, seguendo liberamente come criterio interpretativo la teoria del Riemann sulla lirica trobadorica. La riedizione dell'*Handbuch* (1930) coincise con la pubblicazione della prima ricerca del Liuzzi,⁸ preparatoria alla edizione monumentale del 1934-1935: una saldatura ideale oltre che cronologica, perché il Liuzzi riprese a sua volta, perfezionandolo, il principio interpretativo di Hugo Riemann.

Del Liuzzi ricordiamo ancora due studi pubblicati prima dell'edizione monumentale: il primo anticipava conclusioni entrate poi nella sintesi maggiore;⁹ il secondo pretendeva di assegnare a Iacopone, insieme con altre, due laude di Cort, testo e musica.¹⁰ È superfluo osservare, come già fu scritto autorevolmente,¹¹ che il tentativo non regge sia

⁶ FR. LUDWIG, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, « Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft », IV, 1902-1903, pp. 31-32.

⁷ FR. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, « Archiv für Musikwissenschaft », V, 1923, p. 299, nota 2.

⁸ F. LIUZZI, *Melodie italiane inedite del duecento*, « Archivum Romanicum », XIV, 1930, pp. 527-560. Lo studio anticipa giudizi, esempi e conclusioni che l'autore inserirà poi nell'opera definitiva. Si deve comunque ammettere che queste pagine, ricche di trascrizioni complete o parziali, dovettero avere in campo musicologico il sapore d'una inopinata novità. Molte delle osservazioni del Liuzzi non sono oggi sottoscrivibili, ma se ne parlerà più oltre.

⁹ F. LIUZZI, *Ballata e lauda alle origini della lirica musicale italiana*, in *Annuario della R. Accademia di S. Cecilia*, Roma 1930-1931, p. 531 sgg.

¹⁰ F. LIUZZI, *Profilo musicale di Iacopone (con melodie inedite)*, « Nuova Antologia », s. VII, CCLXIX, 1931, pp. 171-192. Le laude di Cort sono *Troppo perde il tempo ki ben non t'ama e Oimè laso e freddo lo mio core*.

¹¹ Cfr. G. VARANINI (a cura di), *Laude dugentesche*, Padova, Antenore 1972 (*Vulgares eloquentes*, 8), p. xxvi, nota 2.

perché i testi sono apocrifi, sia perché le musiche non sono attribuibili al francescano per mancanza di un benché minimo indizio.

Fortunatamente non tutte le intuizioni del Liuzzi hanno avuto simile sorte. L'opera maggiore, sebbene superata in alcuni punti da ulteriori ricerche storiografiche, filologiche e critiche, conserva la validità d'ineludibile punto di riferimento (« an epoch-making event », com'ebbe a scrivere Anglés). La possibilità di avere a portata di mano la riproduzione fotografica delle sezioni musicate di Cort e Mgl esercitò un forte impulso alla ricerca e alla riflessione critica. Questo è stato, da parte del Liuzzi, un atto di lealtà scientifica e perciò un gesto d'indiscutibile merito che permise agli studiosi di sottoporre al vaglio critico il suo metodo di lavoro e le sue scelte. Senza toccare il terreno della filologia e della critica testuale (aspetti che altri hanno esaminato e che in questo volume sono trattati in modo esauritivo), ci limitiamo all'ambito strettamente musicologico.

La notazione musicale che il Liuzzi si trovò a decifrare è la cosiddetta notazione quadrata (corale o, impropriamente, gregoriana) su tetragramma, che – salvo errori o imprecisioni – consente una lettura dell'altezza melodica abbastanza sicura. Com'è risaputo, la lacuna più grave di tale notazione (si dovrebbe precisare: per noi, oggi) è l'assenza di elementi indicativi della durata delle note; donde la difficoltà d'una rispettosa traduzione nei valori della notazione moderna e d'una conseguente organizzazione metrica e ritmica. Le soluzioni possibili, in mancanza di indizi fisici offerti dalla notazione, sono tre: 1) interpretare le singole note come equivalenti a un tempo-base unico e indivisibile (isocronia), secondo il metodo usato per le melodie « gregoriane »; 2) applicare uno dei cosiddetti « modi ritmici » pensati preminentemente per la polifonia « mensurata » (si tratta di misure ad andamento quasi sempre ternario); 3) fare ap-

pello alla struttura metrica dei versi per rintracciarvi l'intelaiatura della interpretazione musicale. Sulla prima soluzione avremo occasione di tornare più avanti; quanto alla seconda, fortunatamente il repertorio laudistico passò quasi indenne dall'abuso dei « modi ritmici » verificatosi per altri repertori monodici (vedi melica trobadorica e trovierica).¹² Rimane la terza via, quella scelta dal Liuzzi. Partendo dal presupposto che il verso regolare delle laude è l'ottonario piano con accento sulle sedi dispari, egli divise il verso in quattro misure di due tempi e fece coincidere gli accenti con il tempo « forte » delle misure. Eventuali ipometrie e ipermetrie ed ogni accentazione asimmetrica furono da lui risolte con la suddivisione o il raddoppiamento dei valori di durata delle note: in pratica è l'applicazione rigorosa del principio della *Vierbebigkeit* proposto dal Riemann per la trascrizione delle melodie trobadoriche.

Non presumiamo di racchiudere in poche righe la somma di osservazioni di cui il Liuzzi, in quella sua prosa turgida e accalorata, è prodigo nei due volumi. Alcune sue posizioni risulteranno come in negativo, quando esporremo le critiche avanzate contro il suo metodo da recensori e studiosi. Non si può tuttavia togliergli il merito di aver lavorato su un terreno quasi vergine e irto di difficoltà e di insidie. Egli stesso, del resto, riconobbe alla sua ricerca limiti ben definiti: « Ai futuri studi in tal campo ci contentiamo di aprire, col materiale che offriamo, il cammino ».¹³ Sia dunque sufficiente qualche cenno stralciato da un'opera che nessuno studioso della lauda primitiva, sia pure solo sotto il profilo musicologico, può limitarsi a conoscere di riporto.

¹² A mia conoscenza, l'unico a trascrivere laude secondo i « modi ritmici » fu J. A. Westrup (cfr. *The New Oxford History of Music*, II, 1954, pp. 268-269; trad. italiana: Milano, Feltrinelli 1963, pp. 304-305).

¹³ F. LIUZZI, *La lauda e i primordi*, cit., I, p. 36.

Il Liuzzi rivendica la novità del clima dal quale scaturirono le melodie cortonesi rispetto all'ambiente che fu culla della monodia ecclesiastica.¹⁴ L'affermazione è fondata; ma oggi non bastano più le intuizioni o l'acuta sensibilità, doti che certamente non facevano difetto al Liuzzi: abbisognano di puntuali comparazioni critiche che, neppure dopo di lui, sono state sistematicamente affrontate. Circa la ripresa, il Liuzzi propende a ritenerla ripetuta solo alla fine di tutte le stanze:¹⁵ oggi noi conosciamo assai meglio la tecnica del canto responsoriale e dell'alternanza tra solista e coro per aderire alla sua proposta. Gli schemi melodici dell'intero repertorio cortonese¹⁶ (manca la musica della quinta lauda; perciò le melodie della sezione primitiva del codice sono 44, alle quali se ne aggiungono due di mano recenziore, che il Liuzzi annette alle 45) sono troppo sommari e privi del loro naturale termine di confronto, lo schema cioè delle rime. Non rispondente alla prassi esecutiva del tempo è l'esempio ad esecuzione antifonica proposto per la lauda *Ave, regina gloriosa*.¹⁷ Il paragrafo dedicato al « rapporto tra musica e poesia »¹⁸ dovrebbe essere riscritto in una prospettiva critica diversa (si vedrà qualche contributo di Ziino) da quella contenutistica ed estetica perseguita dal Liuzzi. Sul vasto capitolo giustificativo della lettura metrica della notazione,¹⁹ il cui fondamentale criterio è stato già sopra sinteticamente esposto, convergeranno le osservazioni critiche dei musicologi e se ne dovrà riparlare più avanti, essendo tale problema ancor oggi lontano dall'aver raggiunto

¹⁴ *Ibid.*, I, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*, I, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, I, pp. 43-44.

¹⁷ *Ibid.*, I, p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, I, pp. 59-68.

¹⁹ *Ibid.*, I, pp. 177-218.

piena soluzione, né è possibile prevedere se ne potrà mai trovare una. Per ora annotiamo l'unanime riconoscimento che la trascrizione del Liuzzi conduce ad esiti accettabili e perfino esteticamente perspicui nel caso di melodie sillabiche; il risultato non è più tale nelle melodie ornate o, tanto peggio, melismatiche, per le quali lo schema delle quattro misure binarie diviene un rigidissimo letto di Procuste, ove le note dalle *ligaturae* si assiepano in innaturali ed ineseguibili valori. Ma al di là di questa, che rimane certamente la più grave deficienza, l'opera del Liuzzi dovrebbe essere revisionata per il margine d'incertezza lasciato da molti passi del manoscritto (posizione delle chiavi e quindi dell'altezza melodica, assenza di note per svista del notatore, ecc.) e per le scelte arbitrarie (consapevoli e no) del trascrittore (aggiunta di note, errata o discutibile distribuzione delle sillabe sotto le note, ecc.). Paradossalmente oserei dire che in sede scientifica è più urgente una revisione critica dell'apparato del Liuzzi che una nuova trascrizione delle melodie. Invece, come vedremo, proprio in quest'ultima direzione si muovono i più recenti (alcuni addirittura in corso) contributi; il che del resto è comprensibile poiché si tratta di musiche vive, tutt'altro che destinate a invecchiare tra le carte dei musicologi. Senza dire che già nel 1936 era edita a cura dell'Accademia Etrusca di Cortona una nuova trascrizione musicale con l'intento di « restituire con fedeltà e semplicità al nostro buon popolo [...] un prodotto di arte che in grandissima parte gli appartiene ».²⁰ La modestia dell'intento è pari alla incoerenza con cui la versione fu condotta; vi si introducono semiminime, crome e terzine allo scopo precipuo di differenziare le sillabe atone dalle toniche,

²⁰ *Le laude del laudario cortonese* secondo la trascrizione in musica figurata dall'acc. Can. Don Nicola Garzi, in *Accademia etrusca di Cortona - Secondo Annuario 1935*, Roma, Stab. Tip. Risorgimento 1936, pp. 11-36.

procedimento questo che non si presta alla intonazione delle strofe successive alla prima (questa è pure una lacuna della trascrizione Liuzzi); anche i numerosi suggerimenti di alterazione per la *musica ficta* sono spesso da rifiutare.

Com'era prevedibile, la novità e le proporzioni dell'opera del Liuzzi offrirono lo spunto ad alcune consistenti recensioni. Ci limitiamo in questa sede alle due che si riferiscono più direttamente all'aspetto musicale.²¹ Le fitte pagine di Jacques Handschin,²² oltre a una ormai superata rassegna degli schemi metrici latini (saffici, asclepiadei, ecc.) che dovrebbero essere i modelli per la versificazione delle laude, presentano i diversi esiti possibili dalla *Vierbebigkeit* esemplificati sulla lauda *Amor, ki l'ama non sta otioso* e scendono poi ai problemi esecutivi (rimprovero esplicito al Liuzzi di rifiutare il canto della ripresa dopo ogni stanza). Apparentemente incline ai riconoscimenti ma in realtà più severa di Handschin, Yvonne Rokseth prevede nella sua recensione²³ che i problemi affrontati dal Liuzzi richiedano ancora anni (noi ora possiamo dire «decenni») di discussione tra metricisti e musicologi; il Liuzzi ha reagito positivamente alla generale tendenza di applicare i «modi ritmici» e il principio interpretativo dell'uguaglianza sillabica nell'ottonario regolare è, in linea di massima, «giusto», poiché «gli energici accenti della lingua italiana sono sufficienti a imporre un solido andamento al verso poetico», senza dover ricorrere al sostegno di note prolungate nel ritmo musicale.

²¹ In verità, neppure la recensione firmata da F. NERI, «Giornale storico della Letteratura italiana», CIX, 1937, pp. 130-135, trascura gli aspetti musicali del problema; vi sono, anzi, messe allo scoperto le incertezze rimaste nel dettato dello stesso Liuzzi circa l'attività musicale di Iacopone.

²² J. HANDSCHIN, *Über die Laude - à propos d'un livre récent*, «Acta Musicologica», X, 1938, pp. 14-31.

²³ Y. ROKSETH, *Les laude et leur édition par M. Liuzzi*, «Romania», LXV, 1939, pp. 383-394.

Solo che — e non è difficile sottoscrivere al sospetto della Rokseth — l'artista Liuzzi, tutto preso dalla «intuizione della melodia nella sua forma pura» (sono sue parole) rischia di prendere la mano al filologo, con la conseguenza di «sacrificare l'equilibrio dei versi», specialmente quando, mediante «un'operazione plastica», li rimodella per far coincidere le sillabe toniche con i tempi forti della misura. Ne risulta una conseguenza indesiderata: il periodico ritorno di identici temi melodici (caratteristica tipica di ogni melica popolare, che tende ad usare nel modo più economico i suoi mezzi con ripetizioni, analogie, simmetrie, ecc.)²⁴ ha la peggio e rimane celato per il continuo variare della ritmica. Ciò è assai grave, poiché «il ritorno dei temi musicali è quasi il solo fatto costante nella struttura delle laude». Conseguentemente a tali premesse, la Rokseth rovescia la gerarchia dei fattori interpretativi seguita dal Liuzzi e li propone nell'ordine seguente: 1) rispetto dei temi musicali; 2) regolarità del tipo metrico in un dato pezzo; 3) esattezza degli accenti. In tal modo dovrebbe essere facilitato l'adattamento delle strofe testuali successive alla prima (ma qui l'autrice cade nel grossolano equivoco che le stanze fossero eseguite da tutti i membri delle fraternite, e non dal solista). Alla fine la Rokseth propone la sua trascrizione di quattro laude cortonesi (*Laudamo la resurrectione; De la crudel morte de Cristo; Ben è crudele e spietoso; Plangiamo quel crudel basciar(e)*), nelle quali «tenta — com'ella scrive — di far apparire l'identità dei temi e l'unità ritmica»; ma è difficile dire se, a prescindere da queste finalità, chi interviene più arbitrariamente nella propria versione sia il Liuzzi o la Rokseth. Di questa recensione noteremo piut-

²⁴ Si veda in proposito anche N. PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Mori 1961, p. 11 e nota 21 dell'estratto.

tosto un ultimo rilievo, perfettamente giustificato, contro la tendenza del Liuzzi ad accumulare alterazioni cromatiche e, tanto peggio, a segnarle in chiave.

Al 1943, e quindi a un'epoca in cui l'eco dell'edizione Liuzzi non era completamente spenta, risalgono i primi cenni critici di Higinio Anglés sulla notazione e sui criteri interpretativi delle laude.²⁵ L'editore e studioso delle *Cantigas* si limitava allora a dichiarare il suo dissenso dal metodo Liuzzi, riservando un più ampio intervento al volume edito nel 1958.²⁶ Qui l'esposizione di Anglés è alquanto farraginoso, non priva di ritorni e digressioni. Secondo l'autore, la notazione dei laudari è dovuta a copisti non specializzati e risente della tradizione orale; è una grafia mensurale (la *cauda* delle *virgae* di Cort è quasi invisibile), sulla quale siamo informati dalla notazione evoluta d'una sessantina di *Cantigas* espressa *ex omnibus longis* o *ex omnibus brevibus*. L'autore ne estrae delle tavole indicanti i valori moderni dei singoli segni grafici di Cort. Malgrado la sicurezza del tono espositivo, permane nel lettore un dubbio sottile che il problema non sia così semplice e che i risultati non siano tanto perentori. Più rigorose sono le pagine dedicate alla critica del metodo Liuzzi: vi affiorano gran parte dei rilievi sull'aspetto ritmico, che già conosciamo, e vi sono inoltre segnalati non pochi errori di lettura melodica. Esempi di trascrizione comparata (Bernoulli, Ludwig, Westrup, ecc.) tendono poi a dimostrare l'attendibilità del criterio adottato dall'Anglés, il cui fondamentale principio consiste nella continua alternanza di misure binarie e ternarie (cioè per-

²⁵ H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. II (*Transcripción musical*), Barcelona, Diputación provincial 1943, pp. 95-97.

²⁶ *Ibid.*, vol. III, Segunda Parte (*Las melodías hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII-XIII*), Barcelona, Diputación provincial 1958, pp. 482-515.

mette, fra l'altro, di evitare l'eccessiva riduzione dei valori). Tra le riflessioni sulla musica delle laude (alcune ci sono già note), due riguardano aspetti interessanti: la prima rileva l'eccezionalità di certi intervalli melodici (di settima e di dodicesima); la seconda stabilisce – e in questo l'autore va contro corrente ed è nel giusto – che si tratta di musiche da eseguire in ambiente chiuso e non nelle processioni penitenziali. In chiusura è offerto il quadro degli schemi melodici di Cort e Mgl¹, ma solo delle strofe, perché l'Anglés, in polemica con il Liuzzi, ritiene che non sia qualificante lo schema della ripresa. Finalmente, nella sezione musicale del volume,²⁷ figurano sei laude di Cort trascritte in veste moderna e recanti sopra il rigo le figure originali in notazione quadrata.²⁸ La lettura simultanea consente d'individuare a prima vista che l'alternanza tra misure binarie e ternarie è spesso una scelta di comodo e che le soluzioni dettate all'Anglés da un suo modello di cantabilità, e perciò soggettive, non sono numericamente inferiori a quelle presenti nell'abborrito Liuzzi.

Grazie a questa esposizione analitica delle idee di Anglés, possiamo ora sorvolare sui suoi contributi minori²⁹ e dare

²⁷ *Ibid.*, Parte musical, Sección VI, pp. 67-69.

²⁸ Le laude sono: *Ave, Dei genitrix, fontana; Ave, vergene gaudente; De la crudel morte; Spirito sancto glorioso; Oimè lasso e freddo; Ogn'om canti novel canto*. A queste seguono trascritti sette esempi di Mgl¹.

²⁹ L'Anglés tornò infaticabilmente a parlare di laude, ma sempre in modo rapido e in collegamento con altri repertori. Gli scritti che ci interessano sono ora raccolti in HIGINIO ANGLÉS, *Scripta musicologica*, a cura di J. López-Calo, vol. I, Roma, Ediz. di storia e letteratura 1975 (*Studi e testi*, 131); il rinvio è a questo volume (si aggiunge tra parentesi l'anno di pubblicazione dei singoli articoli): *Les melodies del Trobador Guirant Riquier* (1926), pp. 444-529 (in un accenno alle laude, pp. 451-452, l'autore confessa: « Per dissort no hem trobat el secret de les transcripcions de les *Laudi* »); e poco dopo: « Deprés de moltes provatures confessem ingénuament que encara no n'hem trobat el patró »); *Der Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters und seine Probleme* (1949), pp. 315-321: p. 318; *Die alte Spanische Mensuralno-*

uno sguardo d'insieme a quella che potremmo definire la sua *summa* in tema di laude apparsa nel 1968.³⁰ In quest'ultimo saggio, affermato il carattere popolare delle melodie laudistiche e la carenza di dottrina nei compositori e nei copisti, egli riespone il suo punto di vista sul valore mensurale della notazione e ripresenta lo schema per la trascrizione delle *ligaturae*.³¹ La notazione delle laude è giudicata molto simile a quella dei *chansonniers* provenzali e a quella del *conductus* monodico (ultimo fascicolo del ms. Laurenziano di Firenze, Plut. 29.1); essa rappresenterebbe una grafia musicale più antica di quella modale e forse il primo stadio di una « simplest non-modal, mensural notation »; il che costituirebbe un altro titolo di gloria e di singolarità dell'antica notazione italiana.³² Purtroppo, non sembrano condivisibili l'ottimismo e la sicurezza di Anglés; né ci sen-

tation ([1956]-1958), pp. 299-314 (alle pp. 301-302 e 313-314 ricorda gli studiosi precedenti e sostiene che il ritmo delle laude non è quello del gregoriano né modale, ma mensurale); *Marie dans le chant liturgique et dans la poésie lyrique chantée du Moyen-Âge* (1960), pp. 323-333 (a p. 333 è data la trascrizione della cortonese *Ave, Vergene gaudente*); *Der Rhythmus in der Melodik mittelalterliche Lyrik* (1961), pp. 387-400 (breve trattazione e trascrizione di due esempi di Mgl¹).

³⁰ H. ANGLÉS, *The musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*, in *Essays in Musicology: A Birthday offering for Willi Apel*, ed. H. Tischler, Indiana University 1968, pp. 51-60 (nel volume citato nella nota precedente questo saggio figura alle pp. 543-554).

³¹ La notazione in se stessa è affatto semplice, scrive Anglés: « A single note generally occupies one beat; a *ligatura binaria*, one beat, that is, two eighths; the *ternaria*, one beat forming an eighth-note triplet; the *quaternaria* corresponds to two beats or four eighths; the *quinaria* also corresponds to two beats, the first composed of an eighth-note triplet and the second of two simple eighths, and so on. If, therefore, a ligature contains an even number of notes, all of them can be transcribed as eighths; if, on the other hand, an odd number of notes make up the ligature, the transcription will contain a triplet » (p. 55). Potrebbe essere più semplice?

³² Le laude trascritte alla fine (due di Mgl¹ e le cortonesi *Laude novella sia cantata e Ave, Vergene gaudente*) recano sovrapposta al rigo anche la notazione quadrata.

tiamo di seguirlo lungo quella via di semplificazione dei problemi che, almeno a mio giudizio, sfiora il limite del semplicismo o della generalizzazione affrettata.

Sul tema dei reciproci rapporti tra produzione medio-latina (sequenze, ecc.) e incipiente sviluppo della lauda ha richiamato l'attenzione Giuseppe Vecchi nel 1956;³³ alcuni significativi componimenti da lui segnalati e noti come *laudes* latine (*Vernans rosa*, ad esempio, e altre laude-sequenze del ms. di Torino, Bibl. Naz., F.I. 4, e il testo moraleggiante *Hec medela corporalis* di Bonaiuto da Casentino) saranno studiati più tardi anche da Ziino. Due anni prima, Alfred Einstein,³⁴ alla ricerca dei primi compositori che, consci del loro ruolo, riscattarono con libertà creativa l'antica sudditanza della musica alla parola (tale era da sempre la concezione della musica in ambiente ebraico e cristiano), non aveva trovato documentazione più probante di alcune laude cortonesi (trascrizione Liuzzi), nelle quali l'anonimo compositore si dimostra svincolato dalla tirannia delle rime testuali per seguire un differente disegno costruttivo puramente melodico: si tratta di quello schema musicale che gli studiosi più tardi denominarono asimmetrico.

Il 1957 registra una nuova trascrizione delle melodie « francescane » di Cort a cura di G. Canuto,³⁵ sotto l'egida dell'Accademia Etrusca di Cortona. Dalla premessa del trascrittore apprendiamo che il ritmo libero delle melodie gregoriane è stato adottato a causa dell'ineseguibilità della trascrizione Liuzzi. Le melodie sono corredate perfino degli

³³ G. VECCHI, *Tra monodia e polifonia. Appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nel secolo XIII e al principio del XIV*, « Collectanea Historiae Musicae », II, 1956, pp. 447-464.

³⁴ A. EINSTEIN, *The Conflict of Word and Tone*, « The Musical Quarterly », XL, 1954, pp. 336-337.

³⁵ 42 *Laudi Francescane dal laudario cortonese [del] XIII secolo*, trascritte da G. Canuto, armonizzate da N. Praglia, Roma, N. Praglia [1957].

ictus ritmici solesmensi (un'aggiunta inutile e fuorviante) e di accompagnamento per organo. Non si capisce poi perché cinque laude siano date in versione mensurale;³⁶ inoltre le modifiche ai testi (alcuni *incipit* sono addirittura irri-conoscibili) creano dei *pastiches* che non sono ammissibili neppure in un'edizione per « scopo pratico ».

Nel primo saggio a me noto di Raffaello Monterosso con riferimento alle laude (1956)³⁷ trova posto una risoluta contestazione non tanto dei presupposti teorici della trascrizione Liuzzi, quanto della loro realizzazione in concreto. Monterosso riconosce che il Liuzzi era assai vicino al vero quando teorizzava sulla « intuizione della melodia pura »; solo che poi, scelto lo schema fisso delle quattro battute binarie, lo aveva imposto come dall'esterno con l'asservimento sia del metro poetico sia della linea melodica e tutto subordinando al principio dei tempi forti (sillabe toniche) e dei tempi deboli (sillabe atone). L'applicazione d'uno schema tanto coercitivo ha richiesto una moltitudine enorme di interventi, al punto che sono più numerosi i rattoppi che le frasi melodiche intatte. Ancora più deleterio – sempre secondo Monterosso – è il criterio della Rokseth, la quale non solo esige il rispetto dell'unico ritmo poetico ipotizzato dal Liuzzi, ma « in nome di esigenze pratiche di esecu-

³⁶ Si tratta di *Altissima luce; Gloria in cielo; Spirito santo, dolce amore; Troppo perde 'l tempo; Oimè lasso*. In prefazione si legge che tali laude « come lo comporta la melodia, in armonia col testo, hanno ritmo fisso, mensurabile, che esula da quello gregoriano; tutte le altre invece sono a ritmo libero ». Nasce invece il sospetto che solo per le cinque laude citate la trascrizione dà esito positivo (cioè si lasciano imbrigliare) in un unico tipo di misura (sempre ternaria come in *Altissima luce*, o sempre binaria come nelle rimanenti). Ma questo procedimento *a posteriori* non autorizza alcuna discriminazione o privilegio per melodie che hanno l'unico merito di essere più sillabiche e per testi che, rispetto ad altri, hanno solo gli accenti in sedi più canoniche.

³⁷ R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano, Giuffrè 1956, pp. 66-73.

zione da parte degli improvvisati cantori di queste laude, postula un doppio schema-catenaccio, una doppia coartazione, e del ritmo poetico e della melodia ». La prova che i criteri formulati sono insostenibili viene dal fatto che i due studiosi (Liuzzi e la Rokseth) giungono ad applicazioni del tutto divergenti pur movendo da un'identica base di principi.³⁸

La relazione di Monterosso letta al convegno perugino sul movimento dei disciplinati (1960)³⁹ è il saggio più ampio e più direttamente interessante il tema dell'interpretazione metrica delle laude. Premessa una vasta panoramica sull'evoluzione della notazione « gregoriana », l'autore esclude l'estensibilità del ritmo libero alle melodie laudistiche, che possiedono invece « una struttura architettonicamente moderna di domande e risposte, di *antecedente* e *conseguente* » e sono inoltre costruite per testi poetici e non prosastici; passa poi a ribadire che solo partendo dalla ritmica testuale è possibile « individuare il ritmo musicale ». Tuttavia, accolto come punto di partenza il principio del Liuzzi, Monterosso non concorda sul modo di applicarlo per le ragioni che già conosciamo e affianca subito dopo come bersaglio dei rilievi critici Handschin e la Rokseth responsabili, il primo, di « ricercare l'idea platonica del ritmo di ciascuna lauda, al di là e al di sopra della analisi puntuale ed esatta dei versi singoli » e, la seconda, di postulare « per ogni

³⁸ *Ibid.*, pp. 72-73, sono poste a confronto le trascrizioni Liuzzi e Rokseth delle laude *Laudamo la resurrectione* e *De la crudel morte* (frase iniziale).

³⁹ R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca* in AA.VV. *Il movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario del suo inizio (Perugia 1260)*, in appendice al « Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria », 9, Perugia 1962, pp. 476-494. Ai criteri esposti in questo saggio Monterosso è rimasto fedele anche nella trascrizione di altri repertori medioevali; si veda, ad esempio, quanto egli scrive in *Sponsus - Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, a cura di D'Arco S. Avalle e R. Monterosso, Milano-Napoli, Ricciardi 1965 (*Documenti di filologia*, 9), pp. 114-116.

lauda uno schema ritmico-musicale unico, che fosse una sorta di media aritmetica tra tutte le varianti accentuative presenti nell'intero componimento». Nella seconda parte del suo intervento, quella costruttiva, con il sussidio dei testi teorici antichi e medioevali Monterosso distingue la nozione di metro da quella di ritmo e suggerisce il « piede » come punto di partenza per l'analisi e la scomposizione dei versi romanzeschi: questo perché il « piede », che era per gli antichi « un'entità [...] metrica e ritmica al tempo stesso », nella poesia medioevale, è divenuto « metro e accentuazione insieme ». Ora nella musica monodica profana (caduta in desuetudine, per la discontinuità della tradizione manoscritta, la « concezione proporzionale del più antico gregoriano »: è un concetto caro a Monterosso), « i diversi piedi si organizzano sull'unica base rimasta in vigore, la sillaba. Essa assurge a dignità di nuova unità di misura musicale [...]; se a una sillaba corrisponde una sola nota, questa dura quanto la sillaba stessa; ma se più note si accompagnano alla sillaba, esse riducono proporzionalmente la loro durata per uniformarsi, entro limiti non assolutamente rigidi, al tempo base della sillaba ». Per altra via, dunque, anche Monterosso fa propria la dottrina da altri musicologi già definita dell'« isocronia sillabica ». In pratica, si dovranno scomporre i versi in piedi accentuativi, i quali – per il differente alternarsi degli accenti – non possono che essere di varia misura (dattili, giambi, ecc.). Tale scansione « annulla automaticamente » il fastidioso fenomeno dell'anisillabismo; per trascrivere correttamente basterà « adattare ad ogni piede una battuta propria, ciascuna ovviamente dotata di un suo tempo forte, che cade con immediata naturalezza sulla sillaba arcaica di ogni piede ». Monterosso assicura che, nella pratica, « ne risulta una declamazione di una morbidezza assoluta [...], senza che mai sia necessario forzare la linea melodica o la flessuosità della declamazione ». Due

sole osservazioni da parte mia: 1) bisognerebbe rifondare *ex novo* – e non è poco – la dottrina metrica di tutti i versi romanzeschi; 2) quale può essere la conseguenza dell'isocronia sillabica nelle melodie melismatiche? L'inconveniente più volte deplorato della riduzione eccessiva dei valori (cinquine, sestine, ecc.) non appare per nulla ovviato.

In successivi saggi Monterosso ha concentrato la sua attenzione sul problema dell'ornamentazione melodica, studiandola dapprima nella monodia liturgica e nel repertorio trobadorico e trovierico⁴⁰ e, più tardi, nell'innodia e nella lauda.⁴¹ Una congrua esemplificazione, malgrado la scarsità dei testimoni, consente di accertare tra Cort e Mgl¹ « una sostanziale identità delle note reali, mentre gli abbellimenti, sotto forma di melismi, differiscono più o meno sensibilmente ». Tuttavia è manifesto che sulla lezione dei due manoscritti grava ancora il peso della tradizione orale e – aggiungo io – della molteplicità di versioni coeve.⁴²

⁴⁰ R. MONTEROSSO, *L'ornamentazione nella monodia medievale*, « Rivista di cultura classica e medievale », VII, 1965 (Studi in onore di A. Schiaffini), pp. 724-744.

⁴¹ R. MONTEROSSO, *La tradizione melismatica sino all'Ars Nova*, nel vol. *L'Ars Nova italiana del Trecento*, III, Certaldo, Edizioni Centro di Studi... 1970, pp. 29-50.

⁴² Con persuasiva argomentazione Monterosso (*ibid.*, pp. 48-49) respinge l'ipotesi, già formulata da Liuzzi, che i melismi di Mgl¹ siano un riflesso anticipato dei lunghi vocalizzi che compariranno nei madrigali dell'Ars Nova. Questi ultimi non sono abbellimento d'una più semplice struttura preesistente o « derivazioni marginali amputabili a piacere »; essi stessi sono la melodia.

Ai criteri di trascrizione musicale elaborati da Monterosso si attono con fedeltà P. DAMILANO, *Musica religiosa popolare agli albori della letteratura italiana*, « Musica Sacra » (Milano), anno 81, s. II, II, 1957, pp. 99-111; le laude di Cort edite nell'« Appendice Musicale » sono: *Regina sovrana*; *Onne homo ad alta voce*; *Gloria in cielo*. Al contrario, le trascrizioni di E. JAMMERS, *Die Rolle der Musik im Rahmen der romanischen Dichtung des XII. und XIII. Jahrhunderts*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, herausgegeben von H. R. Jauss und E. Köhler, vol. I (*Generalites*), Heidelberg,

Nel citato convegno perugino del 1960, anche Aurelio Roncaglia svolse una relazione⁴³ concernente il problema delle origini della lauda-ballata in rapporto allo schema «zagialesco» e ai precedenti mediolatini di quest'ultimo schema. Si tratta di spunti preziosi sui quali altri (ad esempio, Ziino) ritorneranno per ulteriori approfondimenti. In questa sede è opportuno riprendere una delle conclusioni di Roncaglia, che ci appare significativa perché rilasciata da uno studioso del quale era nota la propensione favorevole all'influsso arabo nel problema delle origini della poesia romanza. Eccone il testo: «Almeno per lo schema 'zagialesco' [...] l'applicazione al registro religioso avviene in ambito mediolatino, prima che la lauda volgare riceva impulso dal movimento dei Disciplinati. Ai laudesi, nel caso specifico, non occorre cercare precedenti volgari e profani: loro modello immediato è un tipo di sequenza che i primi Francescani attinsero alla tradizione dei canti mariali...». In verità l'affermazione di Roncaglia interessa preminentemente l'aspetto formale letterario, ma essa è portatrice d'una indicazione ancor più significativa nell'ambito musicale.

Sempre sul tema delle origini, e stavolta con esplicito riferimento alla musica, ha preso posizione Clemente Terni.⁴⁴ A suo parere, la struttura strofica della lauda è da avvicinare non alla ballata, ma «direttamente a forme di struttura

C. Winter 1972, pp. 517-520, impongono una più ampia flessibilità allo schema del Liuzzi (le cortonesi sono: *O Maria, d'omelia*; *Laude novella*; *Troppo perde 'l tempo*). Di *Laude novella* offre la trascrizione anche R. H. HOPPIN (edit.), *Anthology of Medieval Music*, New York, Norton & Company 1978, pp. 103-104; il criterio è semidiplomatico, secondo l'odierna tendenza, che vedremo adottata anche da altri studiosi.

⁴³ A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, nel citato vol. collettivo *Il movimento dei Disciplinati*, pp. 460-475.

⁴⁴ C. TERNI, *Per una edizione critica del «Laudario di Cortona»*, «Chigiana», XXI, n.s. 1, 1964, pp. 111-129.

zejelesca»; per la musica, invece, poiché non possediamo melodie arabe come termine immediato di paragone, il confronto può avvenire solo grazie alla mediazione del *villancico* spagnolo, che può essere il «tramite esecutivo musicale» giacché è costituito da *estribillo*, *mudanza* e *vuelta*, ossia dalle tre sezioni presenti sia nell'antico *zagial*, sia nella lauda.

L'affermazione è seguita dai testi d'uno *zagial*, d'un *villancico* e della lauda *De la crudel morte de Cristo*, nei quali gli schemi delle rime sono identici.⁴⁵ L'autore inoltre suddivide dal punto di vista formale il repertorio di Cort (laude a forma innodica, ritornellata, litanica, responsoriale e *zejelesca*), offrendo di tutte le laude lo schema strofico e lo schema melodico. Segue infine una indicazione esecutiva sull'alternanza tra *Cantor* (solista) e *Coro*, le cui articolazioni non mi sembrano fondate su chiari o convincenti motivi. Quanto poi alla tesi dell'origine araba nel suo complesso, mi limito a due osservazioni: 1) il punto più debole rimane l'obbligo di procedere a un confronto mediato dal *villancico*; 2) tra lo schema strofico dello *zagial* e lo schema melodico della lauda permane un rapporto asimmetrico dato che il terzo verso rima con i precedenti due (cioè con le mutazioni: a a a x), ma è spesso intonato con il materiale melodico della ripresa (schema musicale: C C A B; l'argomento sarà approfondito da Ziino).

In apertura del saggio Terni scrive che le melodie laudistiche «quasi certamente» devono interpretarsi «in ritmo libero nella accezione *accentualista* e *solesmense*, e non in quella *mensuralista*». Con tale criterio egli ha pure condotto una trascrizione di Cort per conto dell'Accademia Chigiana di Siena, accompagnata da una «versione per concerto».⁴⁶ Se

⁴⁵ Una esemplificazione di tipo *zejelesco* è data dal «villancico» *Tres morillas m' enamoran* e dal «conductus» *Cedit frigus biemale* (*ibid.*, pp. 124-127).

⁴⁶ ANONIMI (sec. XIII), *Laudario di Cortona - Codice 91 dell'Accademia*

questo titolo può giustificare molte delle soluzioni adottate come il cambio nell'ordine delle laude ecc., permangono non poche perplessità circa i criteri di alternanza proposti tra le voci solistiche e circa l'aggiunta dei vocalizzi a modo di pedali d'organo.⁴⁷ Un incontro di studio svoltosi a Perugia nel 1976 ha dato occasione a Terni di ribadire le sue opinioni circa la derivazione «zagialesca»,⁴⁸ ma da questa sede auspichiamo ch'egli possa «illustrare esaurientemente» (come ha promesso) le ragioni critiche del suo sistema di trascrizione.

Proprio con una recensione al primo articolo di Terni (1964)⁴⁹ Agostino Ziino inaugurò (se non m'inganno) la sua nutrita serie di saggi sulla lauda monodica, un terreno che diventerà per lui oggetto di insistita predilezione. Due anni dopo, la pur differente posizione circa il problema delle origini non gli impedì di valutare positivamente – sempre in sede di recensione – la trascrizione per concerto dello stesso Terni,⁵⁰ poiché – com'egli scriveva – essa permette di «riconoscere facilmente, in casi di strutture a carattere ripetitivo, le varie esposizioni di un medesimo membro me-

Etrusca di Cortona, Trascrizione letterario-musicale e versione per concerto a cura di Clemente Terni, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1964.

⁴⁷ Debbo confessare che anche l'incisione discografica (VST 6113 Stereo) mi appare lontana non dico da un'esecuzione filologica (nessuno la può imporre), ma altresì da una rispondenza al clima delle fraternite nelle quali queste laude furono create ed eseguite. Ma qui è solo problema di preferenze personali.

⁴⁸ Ne è seguito un intervento scritto: C. TERNI, «Dalla lauda al madrigale spirituale»: una precisazione, «Studi Medievali», 3ª serie, XVII, 1976, pp. 907-911. Vi ricorrono osservazioni sul repertorio liturgico sulle quali non tutti concordano, come quando l'autore scrive che «la intonazione-argomento [...] non è presente nelle forme musicali liturgiche preesistenti alle prime *zejelesche*». Non si potrebbe ricordare il modulo esecutivo, perfettamente responsoriale e alternato tra solista e coro, dell'Alleluia?

⁴⁹ Cfr. «Cultura Neolatina», XXIV, 1964, pp. 125-126.

⁵⁰ Cfr. «Cultura Neolatina», XXVI, 1966, p. 311.

lodico, fatto, questo, che nella precedente edizione del Liuzzi era reso spesso particolarmente difficile dalla diversa veste ritmica data di volta in volta allo stesso membro melodico nelle sue varie esposizioni».

Il primo contributo originale di Ziino (1968)⁵¹ contiene *in nuce* le tematiche connaturali alla sua preparazione di filologo romanzo e di musicologo. Il tema dell'influsso arabo sulle origini della poesia romanza è preliminare ai suoi interessi, ma gli consente di riferire obiettivamente sulle contrapposte posizioni degli studiosi e di affermare che, sul piano musicale, la tesi araba «è puramente una ipotesi», data l'evidente «asimmetria» tra schema delle rime e schema melodico. Di qui la necessità d'indagare sulla funzione del «verso di volta», cioè del terzo verso della serie «zagialesca» e, più in generale, sulla configurazione che, caso per caso, presenta la volta musicale e sul conseguente significato ch'essa assume. Sulla traccia dei precedenti studi, Ziino riconosce alle laude una «natura responsoriale» visibile nella loro struttura musicale e strofica.⁵² In tale contesto la volta, «ripetendo parzialmente o interamente le rime e la musica della ripresa, aveva evidentemente la doppia funzione di preparare musicalmente il ritorno della ripresa e di indicare al coro il momento in cui questa doveva essere cantata».⁵³ Posta «la concezione sostanzialmente musicale della

⁵¹ A. ZIINO, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco 1968, volume con un'Appendice separata.

⁵² Conseguentemente alla natura responsoriale, il modo di esecuzione non può essere che quello descritto da Ziino (*Ibid.*, p. 21), fondato sull'alternanza tra coro e solista:

Ripresa → solista	A
Ripresa → coro	A
Stanza → solista	B
Ripresa → coro	A

⁵³ *Loc. cit.*

volta», è comprensibile che l'autore cerchi di illustrare con gli schemi melodici e delle rime in quali forme e in quale misura la volta musicale delle laude cortonesi attui « la funzione che le è propria nell'economia del modulo esecutivo già descritto». ⁵⁴ La stretta analisi cui l'intero repertorio è sottoposto, conduce Ziino a individuare i casi in cui la volta non ha la stessa estensione della ripresa sia per eccesso (*Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama*, con schema musicale AB CDCDEA¹B¹), sia – più frequentemente – per difetto. La multiforme configurazione musicale della volta e la ricchezza di combinazioni dipendono « essenzialmente dal gioco di due fattori opposti e contrastanti: da una parte la spinta a sviluppare la linea espressiva configurata nelle mutazioni, dall'altra la tendenza a richiamare nella volta, quanto più è possibile, il materiale melodico della ripresa ». ⁵⁵ In realtà, delle due è la prima tendenza quella che si rivela dotata di maggiore forza unificatrice, al punto che la stanza risulta con frequenza concepita su una melodia che, partendo dalle mutazioni (si ricordi un'osservazione già fissata dal Liuzzi per il laudario cortonese: le mutazioni solo in pochi casi hanno identità melodica), invade senza soluzione di continuità l'ambito della volta, ove si aggancia alle sezioni ripetitive di tutta o di parte della ripresa. Talora, al contrario, il ricalco della ripresa nella volta è così completo che lo schema melodico si costituisce con perfetta simmetria (ad es.: AB CCAB). Infine, una terza tendenza affiora in Cort: quella che utilizza « quanto più è possibile lo stesso materiale melodico (sia pure variamente elaborato) per la ripresa, le mutazioni e la volta »; in tal caso lo schema melodico risulterà affatto ripetitivo: AB ABAB.

Tuttavia Ziino, convinto che la varietà dei casi dovuta

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23; gli schemi sono alle pp. 25-26.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

all'azione combinata di queste tendenze sia difficilmente riducibile a classificazioni e a schemi, passa ad analizzare da vicino diciotto laude, delle quali offre pure una trascrizione semi-diplomatica. ⁵⁶ L'esame pone in luce una somma di sfumature e di varianti nei moduli costruttivi delle melodie, soprattutto della volta, che nessuno schema riuscirebbe a svelare. Ne esce ribadita l'« estrema duttilità che caratterizza le laudi del codice di Cortona sul piano strettamente formale, strofico e su quello dell'articolazione melodica ». ⁵⁷ Quanto all'origine delle strutture strofiche e musicali, dato che un identico modello esecutivo si applica sia alle laude con schema di ballata (guittoniane) sia a quelle di tipo iacoponico (schema « zagialesco »), Ziino è propenso a individuarla nelle canzoni a ballo e nelle ballate di natura popolare, entrambe a struttura responsoriale e « dominio quasi esclusivo della tradizione orale ». ⁵⁸

Nell'« Appendice » al suo studio, Ziino, alla ricerca di caratteristiche analoghe o assimilabili a quelle laudistiche, estende la sua analisi ai *rondeaux* e ai *virelais* in latino del codice Plut. 29. 1 della Laurenziana di Firenze e alle « sequenze in forma di ballata » del codice bobbiese F.I. 4 della Biblioteca Nazionale di Torino e di altre fonti. Grazie a una serie di puntuali raffronti, egli individua sicuri parallelismi che, specialmente nel caso di sequenze latine (vedi *Hec medela corporalis* di Bonaiuto da Casentino e *Ver-*

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 33-61. Le laude sono: *Ave donna santissima*; *Plangiamo quel crudel basciare*; *Troppo perde 'l tempo*; *Ave Dei genitrix, fontana*; *Ogn'om canti novel canto*; *Magdalena degna da laudare*; *Laude novella sia cantata*; *Altissima luce con grande splendore*; *Regina sovrana de gram pietade*; *Alta Trinità*; *Onne homo ad alta voce*; *Amor dolce senza pare*; *O divina virgo flore*; *Chi vol lo mondo dispregiare*; *Ave regina gloriosa*; *Oimè lasso e freddo lo mio core*; *Salutiam divotamente / l'alta vergene*; *Iesu Cristo glorioso*.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

nans rosa del ms. bobbiese già trascritta nel contributo di Vecchi) giungono fino all'esatta riproduzione di schemi musicali laudistici. Ma v'è di più: « per quanto concerne l'aspetto musicale, — scrive Ziino — il codice bobbiese presenta una gamma di soluzioni strofiche ed una varietà di adattamenti riscontrabili in larga misura soltanto, o quasi, nel repertorio cortonese ». ⁵⁹ Solo che, troppo conscio della complessità del problema, l'autore si guarda bene dal trarre conclusioni generalizzate e frettolose, contentandosi di riscontrare tra i due repertori « uno sviluppo parallelo » e la presenza nell'area mediolatina di fenomeni e aspetti considerati prima di allora « tipici ed esclusivi del repertorio cortonese », senza che ciò comporti « in alcun modo un rapporto di derivazione — sempre per quanto si riferisce alle strutture strofiche e musicali — del repertorio cortonese, o più generalmente laudistico, da quello mediolatino, e viceversa ». ⁶⁰

Il repertorio cortonese è toccato in modo indiretto dallo studio di Ziino dedicato ai superstiti fogli d'un laudario lucchese del sec. XIV. ⁶¹ Delle tre laude in comune con Cort (*Spirito sancto glorioso*; *Salve, regina de gran cortesia* (seconda parte del ms.); *Fami cantar l'amor di la beata*), soltanto la prima è fornita di notazione nei frammenti di Lucca, ma è quanto basta per concludere che i fogli lucchesi appartenevano a un laudario assai vicino, per la versione musicale,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁶¹ Cfr. A. ZIINO, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, « Cultura Neolatina », XXXI, 1971, pp. 295-312. Di nuovi ritrovamenti anche con carte notate appartenenti con ogni probabilità al medesimo codice lucchese hanno dato notizia lo stesso A. ZIINO, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo*, « Rivista Italiana di Musicologia », X, 1975, pp. 20-31, e A. M. TERRUGGIA, *Aggiunta al laudario frammentato dell'Archivio di Stato di Lucca*, « Studi e problemi di critica testuale », n. 12, 1976, pp. 5-26.

a Mgl¹ e non a Cort, che per *Spirito sancto glorioso* reca una intonazione diversa. ⁶²

Un successivo contributo sugli adattamenti musicali (*contrafacta*) ⁶³ è fondato prevalentemente su esempi di Mgl¹; ma talune osservazioni toccano di passaggio testi cortonesi. Di *Facciamo laude a tutt'i sancti*, ad esempio, si rileva che la versione cortonese è meno regolare della fiorentina « per quanto concerne la struttura interna e le simmetrie melodiche »; ⁶⁴ del resto questa è una particolarità riscontrata in altri casi. Un « fenomeno molto vicino alla contaminazione » Ziino ritiene essersi verificato per la lauda magliabechiana *Sancto Agostin doctore*, che ricalca in larga misura la cortonese *Ciascum ke fede sente*, ma richiama pure la fiorentina *Gaudiamo tucti quanti*. Simili fatti suppongono « una pratica di tipo orale fondata in larga misura sulla memorizzazione ». ⁶⁵ Questa conclusione spinge l'autore a citare una serie di altri casi, ⁶⁶ nei quali identiche formule melodiche ricorrono quasi nella stessa posizione all'interno della stanza.

⁶² Alla stessa conclusione induce anche il confronto tra le laude *A ciascum ke fede sente* di Cort e Mgl¹ e *A tutt'or dobbiam laudare* di Lucca (questa ultima è intonata sulla melodia della prima). Anche in questo caso il repertorio lucchese si allinea con Mgl¹, sebbene le divergenze tra Mgl¹ e Cort siano solo nei dettagli melismatici e nell'altezza diversa dell'intera intonazione.

Un particolare calco melodico ha studiato lo stesso A. ZIINO, *Con humiltà di core: Ipotesi su un caso di adattamento musicale*, « Quadrivium », XII, 1, 1971, pp. 71-79, ma esso appartiene a Mgl¹.

⁶³ Cfr. A. ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano, Ricciardi 1973, pp. 653-669.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 654, nota 2. A p. 657, nota 1, è ricordato l'adattamento di *Altissima luce a Regina sovrana de gram pietade*; inoltre, alla nota 4, sono enumerati vari testi anche cortonesi che presentano una parentela nell'incipit musicale.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 657.

⁶⁶ Tra questi sono le cortonesi: *Ave donna santissima e Laudar vollo per amore*.

Secondo Ziino – e il suo giudizio mi trova del tutto consenziente –, ciò è dovuto al fatto che la melodia di tali laude appartiene alla stessa scala modale. È qui aperto uno spiraglio di ricerca sicuramente fruttuosa, che dovrà essere ampliata e condotta sistematicamente a seguito d'una rapida annotazione del Liuzzi e di questa ancora incompleta ricognizione di Ziino. Il quale, d'altronde, chiude il suo studio con un'osservazione di rilevante importanza: « Se da una parte è necessario attenersi alla tradizione manoscritta, nonostante presenti numerose scorrettezze e frequenti errori meccanici, dall'altra non dobbiamo dimenticare che la versione che ci è pervenuta – le versioni, nel caso si tratti di una melodia comune al cortonese e al magliabechiano – non è l'unica ma solo una delle tante che presumibilmente saranno state in circolazione durante il medioevo dal momento che la trasmissione orale di un repertorio musicale così ricco avrà comportato necessariamente tutta una serie di contaminazioni, di adattamenti, di variazioni e di trasformazioni causate o sollecitate sia dalla capacità, da parte del musicista-cantore, di memorizzare, sia dalla tendenza, sempre da parte del cantore, a variare ed elaborare un dato materiale melodico secondo il proprio gusto e le proprie possibilità». ⁶⁷ Non è difficile cogliere in queste righe il trasferimento all'ambito laudistico del processo di trasmissione e di proliferazione in versioni multiple riconosciuto come proprio del repertorio trobadorico. ⁶⁸ Ritengo che il

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 658-659. L'affermazione è suffragata da vari testi citati in nota, tra i quali W. WIORA, *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen*, in *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones científicas 1958-1961, vol. II, pp. 993-1003, ove si registrano coincidenze melodiche tra laude e altri repertori liturgici o extraliturgici.

⁶⁸ L'accostamento tra i due repertori è esplicitamente proposto e analizzato dallo stesso A. ZIINO, *Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale*, nel vol. *L'etnomusicologia in Italia*, Palermo, Flaccovio 1975, pp. 169-194.

passaggio sia pienamente legittimo, purché sia chiaro che le versioni delle laude non erano fin dall'origine così numerose come il testo citato lascerebbe supporre. A mio avviso, le diversificazioni sopravvennero successivamente, man mano che la prassi esecutiva si ampliava e si prolungava nel tempo.

Nella relazione letta nel luglio 1975 al quarto Convegno internazionale di Certaldo ⁶⁹ Ziino è tornato a indagare il rapporto metrico tra sequenze, laude latine e laude volgari, con copiosi riferimenti al repertorio cortonese. Lo scambio di modelli tra la produzione paraliturgica mediolatina e il mondo della lauda vi appare fitto ed ininterrotto; solo che, dopo una somma di dati sicuri e di confronti, l'autore – con una cautela che gli fa onore ma anche con una tendenza riduttiva che contrasta con la copiosità della sua documentazione e che ricorre in altri suoi scritti – esita nel trarre le conclusioni e si rifugia dentro i confini della congettura: « Ora da tutto questo cosa si può concludere? A mio parere nulla di preciso, di certo o di assoluto, se non che sempre più sembra prendere corpo l'ipotesi che anche dal punto di vista musicale la lauda-ballata possa aver avuto dei precedenti, specialmente per quanto concerne la forma, nel repertorio delle sequenze e che da queste possa aver derivato e ripreso alcune caratteristiche della sua struttura strofico-musicale... ». ⁷⁰ Ma l'accertamento di Ziino è di più ampia portata: la caratteristica propria della lauda-ballata di utilizzare la stessa melodia per entrambe le mutazioni ha il suo precedente nelle sequenze di Adamo da S. Vittore, in molte delle quali – limitatamente a una o più strofe –

⁶⁹ A. ZIINO, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, nel vol. *L'Arte Nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo, Edizioni Centro di Studi..., 1978, pp. 447-491.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 456-457.

la melodia del secondo verso è una replica di quella adottata nel primo. È questo un terreno sul quale ci auguriamo che il lavoro di Ziino possa procedere proficuamente, al fine di trovare alle sue ipotesi « una conferma, tramite nuove prove e nuove testimonianze, oppure una smentita ». Ciò avverrà – e in questo siamo d'accordo con lui – « quando si potrà conoscere per intero e nei dettagli tutto il repertorio musicale delle sequenze ».⁷¹

Ancora a Ziino dobbiamo un cenno sul comportamento melodico delle laude di modo quinto (ascesa dalla tonica per intervalli di terza e quinta fino alla sesta, e ritorno alla quinta), comune anche ad esempi del repertorio gregoriano.⁷²

Da un paziente lavoro di ricupero e ricomposizione condotto su vari fogli dispersi in biblioteche e collezioni pubbliche o private (la più recente fatica di Ziino)⁷³ alcune melodie di Cort traggono vantaggio per la preziosa possibilità di confronti musicali almeno frammentari. Tali sono le laude: *Cristo è nato et humanato* (stessa melodia di Cort, ma una quinta sotto); *Ogn'uomo ad alta voce* (la versione musicale ricuperata si colloca a metà strada tra le lezioni di Cort e di Mgl¹: un indizio di estremo interesse); *Laudamo la resurrezione* (è confermata la versione di Cort); *Spirito santo glorioso* (la nuova versione diverge sia da Cort, sia da Mgl¹); *Alta Trinità beata* (confermata la versione di Mgl¹); *Facciam laude a tutti i sancti* (conferma delle versioni note da Cort e Mgl¹). Lo spazio occupato dai testi nei fogli recu-

⁷¹ *Ibid.*, p. 457.

⁷² A. ZIINO, *Polifonia « arcaica » e « retrospettiva » in Italia centrale: nuove testimonianze*, « Acta Musicologica », L, 1978, p. 196, nota 9. Vi sono citate le laude cortonesi: *Alta Trinità beata*; *Sia laudato san Francesco*; *L'alto prence archangelo lucente*; *Ogn'om canti novel canto*; *Ave vergene gaudente*; *Spirito sancto glorioso*.

⁷³ A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine ... cit.* (v. nota 3).

perati confermerebbe, inoltre, che, sia pure con qualche eccezione, nei laudari con notazione musicale le laude erano presenti con un minor numero di strofe che nei laudari privi di musica. Finalmente, non è da escludere (e qui la congettura mi sta bene, essendo fondata su elementi solo indiziari) che quasi tutti i fogli provengano dallo smembramento del laudario di S. Maria del Carmine in Firenze.

Di natura rigorosamente musicale è la nota di Luigi Lucchi che correda il manipolo di laude cortonesi edite da Giorgio Varanini nel 1972.⁷⁴ Dichiarata la multiforme originalità musicale delle laude anche se temperata da legami

⁷⁴ Cfr. G. VARANINI, *op. cit.*, pp. 94-106 (*Intorno alle melodie del laudario di Cortona*). Il volume è preceduto da una stimolante introduzione di Varanini, che affronta su nuove basi la tematica delle origini dei laudesi, le cui fraternite si « specializzarono » nel canto delle laude. La più antica compagnia a noi nota è quella sorta presso i Domenicani di Siena nel 1267; è un particolare di sommo interesse la notizia documentata che presso tale compagnia prese vita una *schola* per insegnare il canto delle laude ai *pueruli*. Inoltre (sono sempre i documenti a testimoniare), l'abitudine di cantare le laude si estese da Siena ad altre città.

Tra le recensioni del volume antologico di Varanini, merita un cenno anche in questa sede quella firmata da L. BANFI, *A proposito di una antologia di laude dugentesche*, « Giornale storico della Letteratura italiana », CLI, 1974, pp. 261-277. Tra le sue osservazioni integrative, Banfi, giunto a parlare di Garzo, formula l'ipotesi ch'egli potesse essere *doctor puerorum* in una scuola per i *pueruli* creata presso qualche compagnia di laudesi. La congettura è certo suggestiva. Invero, pur essendo quella di *magister puerorum* la denominazione abituale e più appropriata, il termine *doctor*, nel senso che lo studioso gli attribuisce, è sufficientemente attestato (v., dello stesso Banfi, *Garzo laudese*, « Giornale italiano di Filologia », n.s. VII, 1976, pp. 147-148 e note). Quello invece che riteniamo privo di fondamento critico è il tentativo del Liuzzi, accolto da Banfi (*A proposito ...*, p. 268), di tracciare un profilo di Garzo come musico, traendone i lineamenti dalle melodie che intonano i testi da lui firmati. Non voglio rimproverare a Banfi (che d'altronde, nel suo più recente contributo, tace in proposito) di aver creduto alla ricostruzione così allettante del Liuzzi. Ma il solo criterio della critica interna, se è labile in ogni disciplina quando sia assunto come criterio isolato, lo è immensamente di più in campo musicale, dove la componente soggettiva gioca un ruolo spesso determinante. Tant'è vero che quel tentativo del Liuzzi sembra a me (e certo, oggi, a molti altri) assai poco credibile.

con la melodia liturgica e le forme popolareggianti, Lucchi riconosce a buon diritto che dalla ballata le laude derivarono il modulo esecutivo (alternanza tra solista e coro) e quella struttura tripartita (ripresa, stanza e ripresa) che ben quaranta delle laude cortonesi rispecchiano. Tendenza alla sillabicità e corrispondenza tra un verso di testo con una semifrase melodica sono elementi costanti; se non altrettanto costante, è almeno frequente la difformità tra schema melodico e schema delle rime, come sono molteplici i modi di riutilizzare il materiale melodico della ripresa da parte della volta (ma su questo punto sono più meticolosi e perciò più attendibili gli schemi di Ziino). L'individuazione di coppie di frasi-verso con differente tessitura (alta e media) in funzione di « proposta » e di « risposta » non mi sembra comportare — come vorrebbe Lucchi — « l'alternarsi di due semicori composti di voci di differente altezza, o con il solista che *propone* e il coro che *risponde* »; né attribuirei troppa importanza al caso in cui « lo schema melodico A-B non soddisfa compiutamente le esigenze (di ordine logico) del testo », oppure ai casi in cui il discorso poetico « occupa, per svolgersi, un ambito maggiore di quello di una stanza ». In tale eventualità, l'intromissione della ripresa mi sembra un fattore puramente musicale, che non frange ma solo ritarda la compiutezza del testo verbale. La liturgia, del resto, cui Lucchi si richiama volentieri, conosce simili ritardi dovuti alla ripetizione o alla introduzione di versetti: si ricordino, ad esempio, i *responsoria brevia*. Più delicato è il caso delle laude a *cobla capfinida*, che si direbbero a bella posta strutturate per una esecuzione continua (cioè senza ripresa); tuttavia anche in questo particolare sarei meno perentorio di Lucchi, non essendo da escludere in modo assoluto che l'unità formale tra le stanze si realizzasse perfino « passando sopra » alla introduzione della ripresa.

Della lauda *Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama* Lucchi

analizza un'identica cellula melodica che si atteggia in modo vario grazie alla diversa collocazione degli accenti verbali; tale tecnica è da lui definita una « commistione stilistica dell'*arioso* e della *melodia* »: un'analisi formale che si amplia fino a diventare analisi estetica e che, pertanto, va al di là dei limiti imposti a queste mie note. Nella stessa direzione Lucchi conduce l'esame di altre due laude (*De la crudel morte de Cristo* e *Oimè lasso e freddo lo mio core*), le quali starebbero a provare la graduale scomparsa del « senso collettivo », che era proprio delle laude arcaiche, a favore di un'« espressione individuale, un soliloquio ..., una confessione fatta senza testimoni »; in altre parole l'anticipo del « *recitativo espressivo* », che dominerà la riscoperta della monodia al tempo della Camerata dei Bardi. Come si nota, per chi vuole seguirlo, Lucchi guarda assai lontano.

Una seconda pubblicazione (1974) vede ancora accoppiati i nomi di Varanini e Lucchi: si tratta dell'edizione critica del testo e della trascrizione musicale (quest'ultima dovuta a Lucchi) di undici laude cortonesi,⁷⁵ quasi un anticipo sia della presente edizione dei testi, sia della trascrizione integrale delle musiche che Lucchi ha in corso di stampa. La collaborazione tra filologo e musicologo ha dato i suoi frutti in questa antologia veronese e va salutata come una primizia portatrice di sicuro reciproco arricchimento. In questa sede, peraltro, ha preminente interesse il metodo di lavoro di Lucchi, alla cui illustrazione è dedicata una pagina

⁷⁵ *Laude cortonesi*, scelta, introduzione e note a cura di G. Varanini, versione ritmica delle melodie a cura di L. Lucchi, illustrazioni originali di M. Cantagalli, Verona, Fiorini 1974. Nella introduzione Varanini rielabora parte del materiale premesso alle *Laude dugentesche* del 1972. Le undici laude (edite in grafia ammodernata) sono: *Regina sovrana-de gran pietade*; *O divina virgo, flore*; *Salve, salve, virgo pia*; *Ben è crudele e spietoso*; *De la crudel morte de Cristo*; *Dami conforto*, *Dio et alegranza*; *Omne omo ad alta voce*; *Spirito santo, dà servire*; *Troppo perde 'l tempo chi ben non t'ama*; *Stomme allegro e lazioso*; *Sia laudato san Francesco*.

dell'*Introduzione*.⁷⁶ Il valore isocronico delle note non è valso a celare « la presenza di strutture ritmiche articolate con *ictus* periodici ». Da tale scoperta a ritenere che « quelle presenze si sarebbero potute considerare suggerimenti per un tentativo di ricostruzione strutturale » il passo è breve e ha portato il Lucchi alle trascrizioni. Ma è Lucchi stesso a definire il suo lavoro: « Un tentativo il cui esito, ne siamo coscienti, potrà ben essere considerato, o poco o molto, arbitrario: ché l'identificazione degli accennati suggerimenti (come la conseguente distinzione delle laude concepite con ritmo libero da quelle con ritmo fisso) e le ricostruzioni strutturali conseguenti ben potranno, non senza ragione, essere considerate in gran parte soggettive ». È un'osservazione leale e abile a un tempo. Se la scelta dell'isocronia tra le singole note non potrà essere contestata con ragioni più cogenti di quelle che l'hanno invece consigliata a Lucchi, il punto debole sta esattamente in quella discriminazione tra gli esempi trascritti in ritmo libero e quelli sottoposti a misure metriche fisse (questi ultimi - fra l'altro - sono in larga maggioranza).⁷⁷ Francamente, non appare manifesto il fondamento di tale differente esito, ed è significativo che, nelle laude in ritmo libero, Lucchi apponga numerosi episeми orizzontali, e non solo in sede di cadenza, per prolungare la durata delle note (spesso si tratta d'una coppia di note: si veda la lauda *Troppo perde*

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁷⁷ Sono trascritte nella moderna misura di $\frac{6}{8}$ sette laude: *Regina sovrana de gran pietade*; *O divina virgo, flore*; *Salve, salve virgo pia*; *Ben è crudele e spietoso*; *De la crudel morte de Cristo*; *Spirito santo, dà servire*; *Stomme allegro e lazioso*. In *Dami conforto*, *Dio et alegranza* sono alternate misure in $\frac{9}{8}$ e $\frac{6}{8}$. Tre esempi sono in ritmo libero: *Onne omo ad alta voce*; *Troppo perde 'l tempo chi ben non l'ama*; *Sia laudato san Francesco*.

'l tempo). Mi sbaglio, o Lucchi avrebbe volentieri dato a ogni intonazione una veste mensurale solo che avesse scoperto uno schema, preferibilmente ternario, in cui la melodia entrasse senza troppi tagli, aggiustamenti o contorcimenti? Ma è una domanda oziosa, volta com'è a indagare in quell'ambito delle preferenze soggettive delle quali lo stesso Lucchi ci ha preavvertiti. Comunque sia, il conseguimento di risultati sul piano pratico ed estetico non sarà certo inferiore con questa trascrizione di quello ottenuto con altre già esaminate. V'è semmai da precisare che quasi in nessun passo, neppure negli esempi in notazione mensurale, la cantabilità della melodia è violentemente coartata dagli schemi di struttura.⁷⁸ Purtroppo non è ancora possibile valutare l'intera trascrizione di Lucchi, che sappiamo in corso di pubblicazione a cura della Provincia Franciscana Veneta.

Nessun problema derivante da schemi metrici dovrebbe presentare l'edizione a cura di Pellegrino Ernetti in corso presso la Casa Editrice Edi-Pan di Roma. Una comunicazione del trascrittore m'informa ch'egli ha rigorosamente rispettato l'isocronia delle note, escludendo perfino gli episeми. Simili opere, come abbiamo scritto sopra, essendo prive di ogni problematica conseguente alla scelta di battute ritmiche fisse, si giustificano nella misura in cui correggono errori di lettura melodici o suppliscono a sviste della versione Liuzzi.

In ogni caso non si può ignorare l'inversione di tendenza emergente da queste ultime proposte di trascrizione: il mensuralismo a tutti i costi di qualche decennio fa (quello di Lucchi è già un mensuralismo temperato) ha lasciato il posto a versioni che, esclusa ogni imposizione di schemi

⁷⁸ Per un'analisi melodica della lauda *De la crudel morte de Cristo*, cfr. *ibid.*, pp. 126-130.

prefabbricati ed esteriori, si attengono più rispettosamente al dato paleografico. Né si può parlare di un vezzo provincialistico italiano, essendo tale fenomeno comune anche nelle trascrizioni di altri repertori medioevali, come quello trobadorico e trovierico. Esso piuttosto denota una maggiore consapevolezza critica e il venir meno della fiducia quasi miracolistica che i musicologi anteriori a noi d'una o due generazioni nutrivano verso i « modi ritmici » o i rigidi schemi delle misure. Qualcuno potrebbe osservare che siamo in fase di recessione, dato che si è attuata la *pars destruens* dei precedenti sistemi, senza reali proposte sostitutive. Non sappiamo quali saranno gli approdi futuri della musicologia; ma anche ammesso che siamo in una fase transitoria e a corto di nuove proposte, tale fase è preferibile ai periodi che si sono nutriti di concezioni preconcepite ed erronee.

Tuttavia, l'interpretazione ritmica delle melodie non esaurisce – come abbiamo visto – la problematica concernente le musiche del laudario cortonese; né le ricerche si devono arrestare perché non è possibile una risposta definitiva a tale questione. Questa stessa edizione dei testi offre validi contributi da utilizzare in varie direzioni. Ad esempio, non è senza significato in rapporto al tema delle origini delle laude la vistosa messe di riferimenti che le connette alla poesia innodica e sequenziale liturgica: quest'ultimo patrimonio appare in misura crescente l'immediato serbatoio al quale i laudisti attinsero immagini, metafore, espressioni. Si fa dunque più stretto il legame formale e testuale tra le laude e il repertorio liturgico mediolatino: non risulta forse rafforzata l'indicazione d'un rapporto genetico anche musicale tra sequenza e lauda? È pur vero – come sostiene Ziino – che bisogna conoscere integralmente il *corpus* musicale delle sequenze e dei tropi; ma intanto prendiamo atto che le ipotesi d'un tempo valicano i limiti della mera congettura e si fanno più consistenti.

Un altro tema sul quale le indagini possono spingersi a ulteriori acquisizioni è il rapporto tra struttura poetica e struttura musicale, con i fenomeni correlati di interferenza e di interdipendenza. La costituzione del testo poetico nella presente edizione è stato un utile banco di prova della necessaria collaborazione tra filologia e musicologia; ma il problema è più vasto e comprende tutta la gamma degli adattamenti poetici o musicali, dai veri e propri *contrafacta* alle forme di citazione di più brevi incisi. Simili temi rinviano al problema altrettanto interessante della formazione delle melodie, della trasmissione orale e della loro fissazione nelle copie giunte fino a noi: in che grado queste riflettono lo stadio della tradizione non scritta e di quali spie – come il bagaglio delle formule melodiche – disponiamo per risalire ad essa? Ciò porterebbe ad una più rigorosa classificazione della tipologia delle laude (litaniche, innodiche, ecc.) e del modello musicale utilizzato dall'intonatore (musica liturgica, ispirazione popolare, ascendenza trobadorica, ecc.): come tutti sanno, le indicazioni fornite al riguardo dal Liuzzi sono sommarie e non sempre collimano, ad esempio, con le classificazioni di Terni. E, a proposito del Liuzzi, non si può dimenticare l'insufficienza del suo apparato alle trascrizioni: gli errori di lettura, le scelte tra alternative possibili (ricordiamo il contrasto tra *custos* e chiave), l'incertezza dei raggruppamenti neumatici – per citare solo alcune lacune – esigono una revisione accurata, per la quale è indispensabile una scrupolosa ricognizione sulla fonte (non basta il facsimile).

Quello della modalità delle laude (il loro assetto tonale) è un terreno ancora da dissodare. Oggi non si può definire indagine seria quella che si accontenta di affermare genericamente la tendenza verso le moderne tonalità maggiore e minore. Sono auspicabili verifiche più puntuali, le quali aiuterebbero a meglio capire anche la condotta melodica:

a quali impulsi risponde il movimento della melodia, a quali leggi – ammesso che ve ne siano – obbedisce, quali intervalli sono usuali, quali invece l'eccezione?

Rimane, infine, il vasto campo dei rapporti tra i laudari, prima d'ogni altro tra Cort e Mgl¹, allo scopo di esplorare le caratteristiche comuni (risalenti forse a un proto-laudario perduto?) e le peculiarità dei singoli, tra le quali entra a pieno titolo la funzione delle miniature, che – tra figure e musica – ritmano secondo precise regole di successione e d'importanza la pagina degli antichi manufatti.⁷⁹ Da un punto di vista rigorosamente musicale, molto rimane da indagare e da dire circa le versioni melodiche doppie figuranti in Cort e in Mgl.¹

La questione incombente della interpretazione ritmica troppo spesso ha funzionato, fino ad oggi, come un sinistro catalizzatore che ha prodotto sempre nuovi tentativi di trascrizione musicale. È tempo che l'attenzione dei musicologi – sulla traccia dei più avvertiti studiosi – abbandoni il miraggio di nuove edizioni e allarghi il proprio orizzonte alla mole dei problemi ancora insoluti, che anche in queste pagine ci siamo permessi d'individuare e di segnalare.

GIULIO CATTIN

⁷⁹ Un ottimo contributo ha offerto di recente V. MOLETA, *The illuminated Laudari Mgl¹ and Mgl²*, « Scriptorium », XXXII, 1978, pp. 29-50.

INDICE DELLE TAVOLE

- TAV. I. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, prima parte del laudario, cc. 1r e v; vv. 1-17 della lauda 1 (*Venite a laudare*).
- TAV. II. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, prima parte del laudario, cc. 12v e 13r; vv. 47-54 della lauda 5 (*Ave Maria, - gratia plena*) e vv. 1-10 della lauda 6 (*Ave regina gloriosa*).
- TAV. III. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, prima parte del laudario, c. 46v; vv. 1-5 della lauda 22 (*Plangiamo quel crudel basciar(e)*).
- TAV. IV. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, prima parte del laudario, cc. 51r e v; vv. 81-84 della lauda 23 (*Ben è crudele e spietoso*) e vv. 1-13 della lauda 24 (*De la crudel morte de Cristo*).
- TAV. V. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, prima parte del laudario, cc. 60r e v; vv. 49-60 della lauda 27 (*Iesù Cristo glorioso*) e vv. 1-6 della lauda 28 (*Laudamo la resurrezione*); nella c. sg. la parola *sermone* e le note musicali corrispondenti.
- TAV. VI. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, prima parte del laudario, cc. 82v e 83r; vv. 204-212 della lauda 33 (*Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama*) e vv. 1-5 della lauda 34 (*Stomme allegro et latioso*).
- TAV. VII. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, prima parte del laudario, cc. 83v e 84r; vv. 6-20 della lauda 34 (*Stomme allegro et latioso*).
- TAV. VIII. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, prima parte del laudario, c. 88v; vv. 49-55 della lauda 35 (*Oimè lasso e freddo lo mio core*) e vv. 1-6 della lauda 36 (*Chi vol[e] lo mondo desprecçare*).
- TAV. IX. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, seconda parte del laudario, c. 123r e v; vv. 1-12 della lauda 46 (*Benedicti e'laudati*).
- TAV. X. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, seconda parte del laudario, c. 136r; vv. 1-11 della lauda 48 (*Alleluia, alleluia, - alto re di gloria*).
- TAV. XI. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, seconda parte del laudario, c. 152r; vv. 188-204 della lauda 57 (*Un piangere amoroso lamentando*).
- TAV. XII. – Cortona, Bibl. Comunale, 91, seconda parte del laudario, c. 165v; vv. 1-18 della lauda 63 (*Onne homo laudi con amore*).

