

Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona

Marco Gozzi

Università degli studi di Trento

marco.gozzi@unitn.it

Il laudario Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, Ms. 91 ha ricevuto sinora una particolare attenzione da parte degli studiosi, con ben undici edizioni integrali in trascrizione moderna. Eppure nessun moderno editore sembra aver considerato con la dovuta attenzione l'estrema scorrettezza delle lezioni musicali di questo codice. Il codice cortonese è zeppo di errori e dunque di problemi filologici, raramente individuati dagli editori e non sempre facili da sanare, ma talvolta chiaramente risolvibili. Lo stato delle edizioni si ripercuote sulle edizioni discografiche e concertistiche. Il contributo intende mostrare la necessità, principalmente attraverso la considerazione delle prime cinque laude del codice, di una nuova edizione che restituisca un poco di bellezza e di verità a questo martoriato repertorio.

The Laudario Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, MS. 91 was till now studied by many scholars and there are eleven complete modern editions of the codex. Yet no modern editor seems to have considered with due attention to the extreme wrongness of musical lessons of this manuscript. The Cortona Laudario is chock full of errors and therefore of philological problems, rarely detected by editors and not always easy to heal, but sometime clearly solvable. Recordings and concerts devoted to the Cortona laude are almost all based on the unreliable editions. The contribution is intended to show the need, primarily through the consideration of the first five laude of the manuscript, of a new edition that returns a bit of beauty and truth in this battered repertoire.

Il laudario Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91 è un codice celeberrimo,¹ assai più noto del suo compagno di poco più giovane: il laudario magliabechiano Banco Rari 18 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (*olim* Ms. mus. II-I-122; si veda WILSON - BARBIERI 1995), unico altro testimone con notazione per il repertorio della lauda italiana a trasmissione monodica tra XIII e XIV secolo.

Il laudario cortonese è stato oggetto di numerosi studi, ed esistono ben undici edizioni integrali in trascrizione moderna, elencate nella TABELLA 1: sette hanno una qualche pretesa di scientificità (LIUZZI 1935, GARZI 1936, ERNETTI 1980, LUCCHI 1987, TERNI 1988, DÜRRER 1993 e TISCHLER 2002); due sono tesi di dottorato inedite: la prima pionieristica impresa di Friedrich Stichtenoth si svolse sotto la guida di Friedrich Ludwig tra le due guerre (STICHTENOTH 1923), mentre la tesi di Cyrilla Barr è del 1965 e precede di ventitrè anni la sua monografia sulla lauda (BARR 1988); due sono diffuse trascrizioni destinate ai pratici, con testi spesso rivisitati e strofe eliminate; la prima reca anche l'armonizzazione (G. CANUTO 1957 e A. CANUTO 1977).

Nonostante tutto questo, oppure anche a causa di questi lavori, il laudario è un codice maltrattato e frainteso, e il suo prezioso contenuto è massacrato da editori ed esecutori moderni.

Sinora non si è mai usato correttamente lo strumento della filologia musicale nelle moderne edizioni (che hanno poi una forte ricaduta sulle esecuzioni e sulle incisioni discografiche) per restituire un poco di verità a questo martoriato repertorio.

L'intento del contributo è mostrare l'evidenza di questa affermazione attraverso la considerazione delle prime cinque laude del codice cortonese. La limitazione alle prime cinque laude (su quarantasei tramandate dal codice, ossia un campione di circa un decimo del totale) è comunque più che sufficiente a mostrare:

- 1) il poco accurato lavoro sinora fatto sul testo musicale, per il quale si indicheranno proposte emendative;
- 2) la scarsa attenzione a fenomeni generali che riguardano la notazione, lo stile e le peculiarità della trasmissione di questo singolare testimone;
- 3) la necessità di proporre, e discutere, nuovi e più coraggiosi criteri di edizione che riguardino i canti a trasmissione monodica del periodo medievale con o senza concordanze.

Non si affronta in questa sede il problema dello stato terribile delle incisioni discografiche che derivano dalle inaffidabili edizioni moderne, ma si tratta dell'aspetto più appariscente del fenomeno: gli appassionati hanno accesso a melodie (e talvolta anche a intere strofe di testo) create nel Novecento da editori moderni che hanno creduto di restituire la forma originaria delle laude o il loro 'spirito', restituendo invece solo la loro idea del repertorio.

¹ Ringrazio Giacomo Baroffio, Angelo Rusconi, Agostino Ziino e Francesco Zimei per aver discusso con me la versione iniziale del lavoro, e per aver proposto preziose osservazioni.

In realtà gli studiosi, a partire da Liuzzi, sottolineano la scorrettezza del laudario cortonese, ma quasi nessuno trae poi le dovute conclusioni rispetto ai necessari e pesanti interventi emendativi sul testo che spettano al moderno editore.

Il copista musicale del laudario cortonese non era un inetto, ma semplicemente copiava, e copiava abbastanza distrattamente (sullo stato di molti codici medievali si veda almeno AVALLE - MONTEROSSO 1965, p. 50), preoccupato soprattutto dalla sostanza *grafica* (non semiologica) del segno e conscio che quasi nessuno avrebbe letto quelle note per cantarle, perché quel libro serviva al massimo per ricordare le parole, non le melodie, che erano ben conosciute a memoria da tutti.

L'impressione è che lo scriba abbia copiato le note da un codice con una grafia che utilizzava un rigo di tre linee, con frequenti cambi di chiave. Il problema è che molti degli errori presenti nel codice del tardo Duecento sono riproposti tali e quali dagli editori moderni, in questo caso un poco più colpevoli, perché loro si pretenderebbero che le trascrizioni fossero una guida per gli esecutori: le edizioni moderne sono prescrittive, i codici antichi sono solo vagamente descrittivi.

Lauda n. 1: *Venite a laudare*

La lauda che apre il codice: *Venite a laudare* (FIGURA 1), è una sorta di manifesto dei laudesi di Cortona, la cui confraternita era intitolata a Santa Maria.



Figura 1. Ms. 91, c. 1r/v

La ripresa della lauda, destinata all'esecuzione di tutti i confratelli in alternanza alle strofe cantate dal solista, è un invito a lodare la Vergine nel canto. Ecco il testo della ripresa e della prima strofa, con la loro scansione metrica:

Venite a laudare	-+----+-
per amor[e] e cantare	--+----+-
l'amorosa vergene Maria!	--+--+----+-
Maria gloriosa, biata	-+---+---+-
sempre si' molto laudata;	+---+---+-
pregiam ke ne si' avocata	-+---+---+-
al tuo filioli, virgo pia!	---+---+---+-

Si consideri anzitutto la ripresa, piuttosto anomala metricamente, eppure di grande contenuto espressivo. Tutti gli editori propongono una lezione diversa del secondo verso: *per amore cantare*, che mi sembra non significhi nulla, o che sia quasi la parodia di uno straniero che parla con i verbi all'infinito. La lezione qui proposta è confortata da quella presente nell'indice del laudario (c. 133r, FIGURA 2), che legge: "Venite a laudare per amore. et [segno tironiano] cantare" e possiede anche un altro vantaggio, oltre a quello di ripristinare il senso: aiuta ad intravedere una nascosta struttura ritmica di doppi quaternari (con ritmo uguale: --+-), ossia ottonari ricchi di assonanze (*a laudare per amore / e cantare l'amorosa*), che regolarizzano in qualche modo l'apparente confusione metrica della ripresa, che è formata da due settenari e da una specie di decasillabo (che è probabilmente un endecasillabo ipometro).

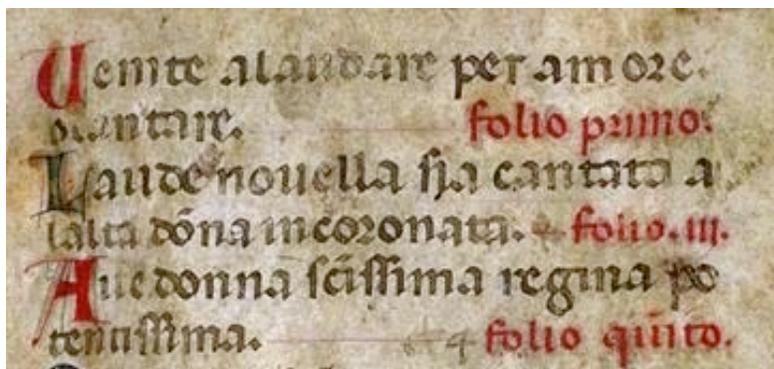


Figura 2. Ms. 91, c. 133r: indice originale del contenuto.

Si potrebbe perfino forzare la lettura metrica, normalizzando la ripresa ad una successione di quaternari con senario finale:

Venite	- + -
a laudare	-- + -
per amor[e]	-- + [-]
e cantare	-- + -
l'amorosa	-- + -
Vergene Maria!	+ --- + -

Si noti subito la forte dialefe fra *venite* e *a*, che sottolinea proprio questa separazione voluta, prima dell'inizio di un ritmo quasi regolare, assimilabile a quello dell'ottonario. Il testo è un invito a tutti i laudesi (e per estensione a tutti gli uomini) ad unirsi nella lode cantata di Maria (definita 'amorosa', ossia 'amorevole') per un motivo semplice: 'per amore'. Non sfugga la parentela di questo esordio di invito al canto comune con i primi versetti di moltissime sequenze latine medievali (ELFVING 1962 elenca e discute i mille modi utilizzati da questo repertorio per tradurre i verbi lodare o cantare): si tratta di un'ulteriore affinità del repertorio laudistico con la produzione versificata mediolatina d'uso liturgico e paraliturgico, in particolare inni, sequenze e tropi.

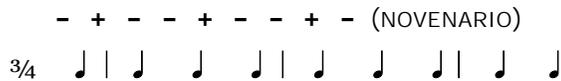
Dal punto di vista ritmico il testo della strofa contrasta fortemente con la ripresa: lo schema delle scansioni indica infatti un solido impianto in novenari con qualche ipometria; si può ricorrere qui alla nozione di 'tempo vuoto' introdotta da Gianfranco Contini (CONTINI 1960, pp. XIX-XX), che interessa in questo caso i versi pari della prima strofa. Non si tratta di ottonari, o di ottonari-novenari, come spesso si è scritto. Certo la formula 'ottonario-novenario' risolve ogni problema, ma la semplice osservazione delle scansioni definisce (talvolta) il metro e offre la possibilità di classificare diversamente ottonari e novenari. Il ritmo dei versi è in questo caso chiaramente riconducibile al pattern tipico del novenario (il trisillabo tre volte ripetuto, come lo chiama Dante),² che implica un metro musicale ternario.

Ben diversa è la situazione dell'ottonario (che è a base trocaica), e che si incontra ad esempio in *Fresca vergene donzella*, *La virtù celestiale* o *Ave pulchra margarita* (ossia negli inizi delle strofe nelle laude 2, 3 e 6 del cortonese):

(+) - + - (+) - + - (OTTONARIO)

² *De Vulgari eloquentia*, II, v: *Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit, vel propter fastidium absolevit* [Il novenario invece, poiché sembrava un trisillabo ripetuto tre volte, o non fu mai in onore, o per essere venuto a noia cadde in disuso] (BLASUCCI 1965, 233).

Questa scansione trocaica dell'ottonario, ampiamente notata e discussa da Liuzzi (che però solitamente utilizza il metro di 4/4, anziché di 2/2, nella traduzione del *pattern* del verso), genera un metro musicale binario (se si postula una durata isosillabica del fluire melodico: ogni sillaba metrica avrebbe all'incirca lo stesso valore, qui indicato con la semiminima), mentre il novenario suggerisce un regolare metro ternario (l'accento torna regolarmente ogni tre posizioni):



Per semplicità nell'esempio è indicato il tempo di $\frac{3}{4}$, ma l'indicazione corretta sarebbe il tempo composto di $\frac{9}{4}$, con il battere solo sull'ultima sillaba tonica del verso, che realizza proprio un fluire ciclico di tre terzine di posizioni sillabiche.

Tutta la prima lauda, che comprende quindici strofe, è costruita con la tecnica delle *coblas capfinidas* (la prima parola di ogni strofa riprende l'ultima parola della precedente):³

Pietosa regina sovrana,
conforta la mente ch'è vana;
grande medicina ke sana
aiutane per tua cortisia.

Cortese, ke fai grandi doni,
l'amor tuo non ci abandoni;
pregànte che tu ne perdoni
tutta la nostra villania.

Villani peccatori semo stati
amando la carne e li peccati;
viden ke n'à 'l mondo engannati,
defendane la tua gran bailia.

Bailia ne dona e potentia,
o madre, de far penitentia;
volemo a te fare obedientia
e stare a la tua signoria.

Signoria k'afrauchi lo core
è la tua, madre d'amore;
se 'l sapesse lo peccatore
a te, donna, retornaria.

³ L'edizione segue la grafia del codice, con la sola distinzione di *u* vocale e *v* consonante, con l'inserimento della punteggiatura, degli apostrofi e degli accenti, con maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno.

Retorni a tua gran fidança
l'omo cum grande sperança,
ke tu li farai perdonança
più k'a domandar non saperia.

Sapesse la gente cristiana,
k'è sconoscente e villana,
gustar da te, dolçe fontana,
d'amarte più gran sete avarea.

Avente per nostra richeça,
volente, sovrana belleça;
ki tua non sente dolceça
tropp'è la sua vita ria.

Ria vita dei peccatori,
che non pensano nelli lor cori;
de tanto gaudio son fuori
ke lingua contar nol porrea.

Potrebbe t'aver per amança
e tutta sentir delectança
chi ben ti portasse liança
nel cuor, 'sì come dovrea.

Dovrebbe ciascun rifrutare
per te tutto 'l mondo d'amare,
e te, dolçe madre, laudare
col più dolçe filioli che sia.

Siate a piacere, gloriosa,
ki canta tua lauda amorosa;
de farli la mente studiosa
ke laudi ben, nocte e dia.

Diana stella lucente,
letitia de tutta la gente,
tutto 'l mondo è perdente
sença la tua vigoria.

Vigorosa, potente, beata,
per te è questa laude cantata;
tu se' la nostra avvocata,
la più fedel ke mai sia.

Ma si consideri ora il testo musicale. La chiave mancava; Liuzzi osserva che: «come sembra indicare una leggerissima traccia, ho supposto una chiave di *do* sulla riga mediana del primo sistema» (LIUZZI 1935, I, 257). La visione con lampada di Wood dell'originale evidenzia una piccola chiave di *do* copiata da mano seriore sul rigo giusto, ma comunque bisogna verificare l'altezza melodica dal contesto, dato che questo segno seriore potrebbe non essere

corretto. Le possibilità, considerato l'intero *corpus* cortonese riguardo ad estensione e *finalis* delle laude, si riducono a due sole: inizio e *finalis a re* oppure a *sol*. Se la *finalis* fosse a *re* la lauda non potrebbe che avere un attacco della strofa a *la* (unica nota su linea con le possibilità offerte dalle chiavi impiegate per il tetragramma), ma questo eliminerebbe la chiara rima musicale fra ripresa e strofa (che avrebbe anomala chiusura su un *la grave*, per giunta fuori tono). La *finalis* e la nota di inizio del pezzo sono dunque sulla nota *sol* e tutta la melodia si muove in un solare e squillante *tetrardus* autentico.

Nella ripresa ci sono alcuni segni notazionali talvolta trascurati dagli editori. Il primo segno è la *plica* sulla prima sillaba della parola *laudare*, l'altro segno è la linea verticale che attraversa il rigo. Ci sono sei linee verticali nella notazione della prima lauda. Tutte tranne una sono in corrispondenza della fine del verso. Una è invece posta dopo una culminanza, prima della cadenza finale e divide l'ultimo verso in due emistichi (*al tuo filliol / virgo pia*). Hanno tutte valore di breve pausa musicale, come accade anche nelle altre laude del codice. La linea verticale è anche dopo la parola *cantare*, tra penultimo e ultimo verso della ripresa (non segnalata da Dürer forse perché invisibile a chi lavora sulle riproduzioni). Queste linee sono significative per una restituzione corretta della prassi, riguardano talvolta solo la prima strofa, ma sono spesso trascurate o non viste dagli editori.

Il rapporto testo-musica *nella ripresa* di ciascuna lauda è straordinariamente efficace e congruente, poiché quella musica è sempre associata a quel testo. In *Venite a laudare* si osserva non solo il rispetto degli accenti del testo attraverso le culminanze melodiche, ma anche la sottolineatura delle parole più rilevanti attraverso le culminanze più importanti dell'intera frase melodica: *laudàre, amòr[e], vèrgene*; interessante poi la rima anche melodica tra *laudare* e *cantare*, che lega sintatticamente i due verbi e chiarisce il senso. E che il rapporto testo-musica nel cortonese sia molto curato, anche nelle sue sfumature apparentemente minime, è testimoniato anche dall'uso della *plica*.

Plica

Il termine *plica* (dal latino *plicare*, piegare) è utilizzato dai teorici per indicare sin dal XIII secolo le forme liquescenti della notazione quadrata (POTHIER 1895; HILEY 1984; NELSON 1993).

Una delle attestazioni più antiche del termine, e tra le pochissime riferite al canto piano, si trova nel trattato *Summa Musice* (ca. 1200), dove si legge: *Plica dicitur a plicando et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem* (PAGE 1991, 153). Molte altre citazioni, assai più note, si trovano invece nei trattati di polifonia e riguardano il valore ritmico della *plica* nella notazione mensurale.

Forme plicate si incontrano sia nel canto liturgico, sia nei repertori in lingua volgare (laude, *cantigas*, *cansos*, *lieder* ecc.) dei secoli XII-XV. Non esiste uno studio d'insieme sul significato della *plica* nei diversi repertori duecenteschi.

Nella notazione del laudario di Cortona si incontrano quarantatrè occorrenze di forme plicate, la TABELLA 2 ne riporta l'elenco.

Pellegrino Ernetti scrive invece: «Il [neuma] liquescente, falsamente chiamato "plica" dai mensuralisti, è usato in tutto il Laudario soltanto sei volte: una alla prima lauda, una alla trentunesima lauda, tre volte alla trentaduesima lauda e una alla trentatreesima. Esso ha il valore gregoriano» (ERNETTI - ROSSI LEIDI 1980, 17).

L'uso della plica non è né sistematico né sempre legato a fenomeni di ortofonia di tipo liquescente.⁴

La plica nel laudario di Cortona sembra indicare due fenomeni diversi, anche se in qualche modo imparentati; è infatti la rappresentazione grafica di: *a*) un'articolazione fonetica complessa, assimilabile alla liquescenza nel repertorio in latino del canto cristiano liturgico; *b*) un indugio ritmico, quasi sempre in coincidenza di una culminanza melodica. È chiaro che anche il fenomeno *a* richiede a volte un indugio e che in un canto metrico in volgare italiano l'accento tonico principale dei sintagmi è rilevato nell'esecuzione da una amplificazione dinamica della sillaba, spesso associata ad un lieve allungamento del suono. Scorrendo la Tabella 2, però, ci si accorge che spesso la forma plicata non coincide con la sillaba accentata della parola: n. 7: *amore*; 27: *resurrectione*; 28: *alumina* [e] (dove la vocale in sinalefe non è nemmeno stata scritta); 31: *adorata* e *savorosa*; 33: *rimembrando*; 35: *pensare*; 39: *d'essere*; 43: *novel*; 44: *Cristo*; 45 *sancti* apostoli.

Nella prima lauda del cortonese la sillaba iniziale della parola '*laudare*' ha la plica (come '*laudata*' nella strofa, anche se di lettura incerta), ma *laude*, *gaudente* e *aulorita* (e molti altri casi delle laude successive) non mostrano forme plicate. Altro esempio: la parola *Christo* in *De la crudel* mostra la plica sulla prima sillaba (*Chri-*) nella ripresa ma non nella strofa, e nella lauda *Amor dolze* mostra la plica sulla sillaba finale (*-sto*). Per questo, forse, Liuzzi ritenne che il fenomeno non avesse rilevanza e lo liquidò così: «Quanto alla plica, il suo significato più comune, nei nostri manoscritti, sembra quello di mera varietà grafica della nota semplice, senza un valore a sé» (LIUZZI 1935, I, 190).

Identico approccio ha Clemente Terni, che scrive: «La *virga* e il *punctum*, compresa la *plicata*, che si incontra solo in caso di pronuncia difficile, li ho tradotti con un *punctum* nella trascrizione semidiplomatica, e nella versione con la croma» (TERNI 1988, XVII).

⁴ Maria Sofia Lannutti dedica alcune pagine al fenomeno, assimilandolo unicamente alla liquescenza (LANNUTTI 1994, 15-21: § 2.2. *La liquescenza*).

Non è vero che la forma plicata “si incontra solo in caso di pronuncia difficile”, che sarebbe quello legato a fenomeni di tipo liquescente. La plica non si trova con sistematicità nei luoghi classici del fenomeno liquescente e non richiede l’aggiunta di semivocali o di note supplementari smorzate; più probabilmente richiede semplicemente al cantore un moderato indugio sulla sillaba (senza stravolgere il fluire ritmico, dunque un semplice ‘rubato’), in modo da porre attenzione alla corretta pronuncia di dittonghi, di scontri consonantici, di sillabe accentate (si vedano gli esempi nelle laude 6 e 32, che riguardano tutti la sillaba ‘ta’), ma soprattutto prescrive di valorizzare alcune culminanze melodiche, indipendentemente dall’articolazione sillabica e anche quando le sillabe in culminanza non sono già accentate. È un segnale di attenzione al rapporto testo-musica nella posizione indicata, che si deve tradurre in un accento agogico che spesso si somma ad un accento melodico (ossia alla culminanza) e solo talvolta anche ad un accento dinamico dovuto alla presenza di una sillaba tonica della parola.

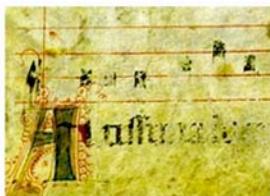
La FIGURA 3 mostra alcuni esempi di forme plicate del laudario cortonese che rispondono ai canoni del fenomeno liquescente così come si osserva anche nel repertorio del canto cristiano liturgico, la FIGURA 4, invece, mostra altre occorrenze che riguardano culminanze melodiche prive di scontri consonantici o di dittonghi.



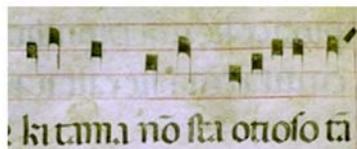
Figura 3. Alcuni esempi di forme plicate nel laudario cortonese.



Madonna santa Maria; c. 8v: faite *prego*



Altissima luce; c. 17r: *lucē*



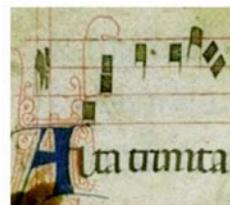
Tropo perde 'l tempo; c. 72v: ki t'ama non sta otioso *tā*



Ave regina gloriosa; c. 13r: et *alegreza*



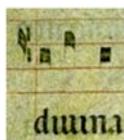
Altissima luce; c. 17v: *amore*



Alta trinità beata; c. 70r: *trinità*



Da ciel venne; c. 15r: Nella *cità*



Altissima luce; c. 18r: *divina*



Magdalena; c. 100v: d'essere



Da ciel venne; c. 15r: in *cità*



Spirito sancto glorioso; c. 65r: *gaudio*



Benedicti e llaudati; c. 123r: *sancti* apostoli

Figura 4. Forme di plica nel laudario cortonese che riguardano culminanze melodiche prive di scontri consonantici o di dittonghi.

L'impressione è poi che lo scriba della notazione non sempre abbia registrato le pliche presenti nell'antigrafo da cui copiava. La presenza della plica, seppur episodica, rivela comunque una grande attenzione alle sfumature esecutive della linea vocale. La forma plicata non credo possa suggerire in alcun modo fenomeni di abbellimento (tipo trilli, gruppetti, note di volta superiori o inferiori o simili) o suoni smorzati come ipotizza qualche studioso e qualche esecutore, ma richiede solo una particolare attenzione alla corretta resa dell'articolazione melodica in rapporto al testo letterario; in sostanza segnala la necessità di un indugio ritmico (più o meno lungo a seconda del contesto) o di un'enfasi dinamica sulla nota interessata dal segno.

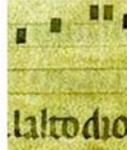
Si osservi ora la strofa della prima lauda nella FIGURA 1. Si incontra qui il secondo fenomeno importante del codice, che appare già sulla prima parola della strofa: *Maria*.

Sineresi e sinalefe con due note parigrado

Il copista del codice cortonese ha un uso scrittorio (derivato con ogni probabilità dal suo antigrafo) che traduce spesso (ma non sistematicamente) normali situazioni di sineresi e di sinalefe con due note pari grado, ad indicare che non c'è elisione, ma che le due vocali devono essere pronunciate distintamente, anche se appartenenti alla stessa posizione o sillaba metrica (nella FIGURA 5 sono riprodotti alcuni esempi del fenomeno).



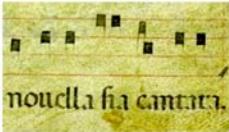
Venite a laudare; c. 1r: Maria gloriosa



Gloria 'n cielo; 43v: l'alto Dio



Magdalena degna; 100v: degge Dio per noi



Laudè novella sia cantata; c. 3v: novella sia cantata



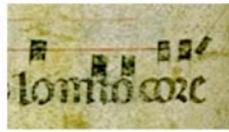
Iesu Christo; 58v: voi precederà



Faciamo laude; c. 113v: a lor pia gente



Ave donna santissima; c. 5v: colla gratia



Oimè lasso; 85v: lo mio core



San Iovanni; 115r: Dio per sua gran



Gloria 'n cielo; 43v: Gloria 'n cielo



Sia laudato san Francesco; c. 93r: Sia laudato



Benedicti et laudati; c. 123r: sempre siate

Figura 5. Esempi del frequente modo di notare la sineresi con due note parigrado ribattute da parte dello scriba del laudario cortonese.

Le tre note all'unisono sulla parola *Maria* (che apre la strofa della prima lauda del cortonese) possono essere interpretate come esempio di ipermetria apparente (LANNUTTI 1994, 37-40, 46), si può poi osservare che emulano l'uso scrittorio tipico della poesia mediolatina (LANNUTTI 1994, 11-12), ma soprat-

tutto rappresentano un modo (non sistematico, ma frequente) di notare la sineresi con due note ribattute da parte dello scriba della musica, che quasi certamente deriva questa caratteristica scrittoria dall'antigrafo (o dagli antigrafi).

E non vale qui l'obiezione che subito prima, alla fine della ripresa, la stessa parola – *Maria* – sia effettivamente con la dieresi e dunque realmente di tre sillabe: di norma le parole sono sineretiche all'interno del verso e dieretiche (ossia con uscita piana) in posizione di rima; è questa una regola della versificazione italiana, come mostra splendidamente questa quartina di limpidi settenari metastasiani:

Perché, se mia tu sei,
perché, se tuo son io,
perché temer, ben mio,
ch'io manchi mai di fé?

Mia, tuo, io e *mai* sono sineretici e monosillabici perché all'interno del verso, *se-i, i-o* e *mi-o* in posizione di rima sono invece dieretici e occupano due sillabe metriche. Lo stesso fenomeno avviene logicamente con la sinalefe, come mostrato nella FIGURA 6.

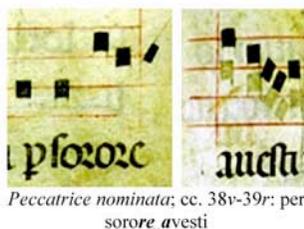
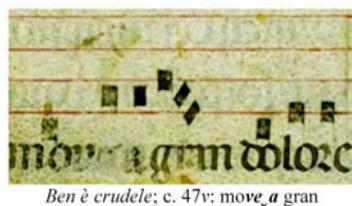


Figura 6. Esempi del frequente modo di notare la sinalefe con due note parigrado ribattute da parte dello scriba del laudario cortonese.

In una buona edizione moderna tutte queste note parigrado, che Sofia Lannutti ha ottimamente censito e chiamato “dieresi e dialefi imposte dal notatore” (LANNUTTI 1994, 12, 13, 22, 39, 44-50, 64), devono essere scritte con la consueta grafia destinata a sineresi e sinalefe, ossia con una sola singola nota per ciascuna sillaba metrica o posizione. L’esecutore saprà certamente tradurre correttamente il segno grafico moderno, pronunciando distintamente le due vocali, ma all’interno dell’unità di tempo sillabica, riproducendo così lo stesso esito voluto dalla grafia originaria. La FIGURA 7 mostra alcuni esempi di questo modo di procedere. Si noti nell’ultimo esempio il *voi* sineretico su un’unica nota e subito dopo la sinalefe ‘dolze_amore’ resa con due note parigrado.

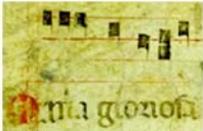
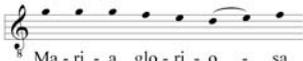
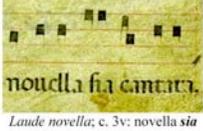
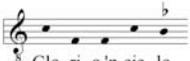
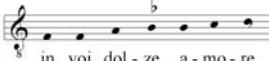
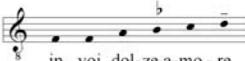
	NO (ma come trascrivono tutti)	SI
 <i>Venite a laudare; c. 1r: Maria</i>	 Ma - ri - a glo - ri - o - sa	 Ma - ria glo - ri - o - sa
 <i>Laude novellar; c. 3v: novella sia</i>	 no - vel - la si - a can - ta - ta	 no - vel - la sia can - ta - ta
 <i>Gloria 'n cielo; 43v: Gloria 'n cielo</i>	 Glo - ri - a 'n cie - lo	 Glo - ria 'n cie - lo
 <i>Altissima luce; c. 17v: dolce amore</i>	 in voi dol - ze a - mo - re	 in voi dol - ze a - mo - re

Figura 7. diversi modi di tradurre le note ribattute.

Certamente il problema ha forti ripercussioni sull’ipotesi di ricostruzione ritmica della lauda, quale che sia. In qualsiasi prospettiva (isocrona, isosillabica o altro) è chiaro che l’esecuzione distinta dei due suoni della sineresi, non abbreviati rispetto al contesto (esecuzione suggerita dalla trascrizione che si crede ‘filologica’, con le due note separate), crea una forte perturbazione nella regolarità metrica, rende un pessimo servizio alla sostanza musicale e non può essere utilizzata per le strofe successive alla prima; si veda nella FIGURA 8 la trascrizione di Antonio Canuto, con l’errata disposizione delle sillabe per le

due strofe successive alla prima causata proprio dall'errata comprensione del fenomeno su *Maria*.

I. Soli poi Tutti *Fine*

Ve-ni-te a laudare, per amo-re can-ta-re, l'amoro-sa Ver-gi-ne Mari-a.

Soli

Ma ri a, glori o-sa, be-a-ta, sem-pre si'mol to lauda-ta,
Pie-to-sa Re-gi-na so-vra-na, con-for-ta la men-te ch'è va-na;
Da tutte le gen-ti in vo-ca-ta, per te que-sta lau-da can-ta-ta;

D.C. Fine

pre-giam che ne si' av-vo-ca-ta pres-so il Figliuol, Vir-go pi-a,
gran-de me-di-ci-na che sa-na, a-iu-ta-ne per cor-te-si-a.
Tu sei Madre nostra adora-ta la più fedel che mai si-a.

Figura 8. Trascrizione di CANUTO 1977, con l'errata disposizione delle sillabe.

La questione non riguarda solo il repertorio della lauda monodica: i copisti italiani di canti polifonici del Trecento e del primo Quattrocento sono abituati a tradurre le sinalefi con due note distinte, o talvolta con una *ligatura* parigrado (note ravvicinate a significare la fusione dei due valori, nella notazione italiana trecentesca). La FIGURA 9 mostra la trascrizione di una sezione del madrigale di Jacopo da Bologna su testo di Petrarca *Non al so amante più Diana piacque* tratta dal codice Paris, Bibliothèque nationale, fonds italien 568. Se l'editore fornisce solo il testo del primo terzetto del madrigale (come purtroppo spesso accade) è portato a tradurre la sinalefe 'so_amante' come fa il codice, spezzando la semibreve in due minime (esempio A), ma se aggiungiamo il testo del secondo terzetto (esempio B), ci accorgiamo che è assai più corretto, nella trascrizione moderna, tradurre quella sinalefe con un'unica nota.

ESEMPIO A

5

al so a-man-te più Di-a-na pia - -

al so a-man - te più Di - a - na

ESEMPIO B

5

al so a-man-te più Di-a-na pia - -

me la pa-stu-rel-la al-pe-stra e cru -

al so a-man - te più Di - a - na

me la pa- stu - rel- la al- pe-stra e

Figura 9. Dal madrigale di Jacopo da Bologna su testo di Petrarca *Non al so amante*.

L'attenzione degli scribi medievali per il fenomeno della sinalefe (segnalata graficamente con le note parigrado ribattute) non deve far pensare che nel Trecento le sinalefi si cantassero in modo rigorosamente misurato e che le due vocali fossero eseguite con uno 'staccato' secco o fossero distinte in modo netto; la consuetudine dello sdoppiamento è un puro fatto grafico, correttamente traducibile in tutti i casi con la fusione delle due vocali in un'unica nota, come si vede nell'esempio B. L'esecutore moderno naturalmente tradurrà questa scrittura con un corretto passaggio morbido tra le due vocali, mentre la scrittura dell'ESEMPIO A potrebbe indurlo a misurare rigidamente e a staccare troppo le due vocali. Anche la versione della voce di *tenor* tramandata dal codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (FIGURA 10) utilizza una semiografia corrispondente alla moderna grafia utilizzata nell'esempio B.



Figura 10. Inizio della voce di Tenor del madrigale *Non al so amante* in FP.

La semplice consuetudine degli scribi medievali di separare talvolta le note in presenza di sineresi e sinalefe causa pessime trascrizioni moderne soprattutto nel caso in cui la sillaba interessata dal fenomeno sia musicata con due o tre note, quindi non su nota singola. In *Venite a laudare* questo caso si incontra all'inizio del terzo verso della strofa, sull'ultima sillaba della parola *preghiam*. In questo caso la sillaba interessata dalla sineresi è musicata con tre note, di cui due parigrado (FIGURA 11A).



Figura 11. Facsimile (A), trascrizione letterale falsamente filologica (B) e trascrizione corretta (C) della sillaba sineretica *-ghiam* di 'preghiam' nella strofa di *Venite a laudare*.

È chiaro che il tipo impacciato di scrittura 11A vuole semplicemente suggerire una traduzione che si può correttamente esprimere in notazione

moderna secondo quanto compare in FIGURA 11C, ma che, trascritto alla lettera (come preferiscono generalmente fare gli editori moderni), introduce una dieresi non richiesta, antimusicale, antiritmica e nemica di una fluida pronuncia del testo, come illustrato in FIGURA 11B.

Anche in questo caso la questione risulta più evidente considerando le strofe successive alla prima, che non tollerano di mantenere la versione 11B, ma si adattano perfettamente alla scrittura 11C, come mostrato in FIGURA 12.



Figura 12

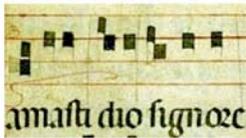
Alcuni editori moderni (TERNI 1988, 1; DÜRRER 1993, 7; KARP 1999, 96; TISCHLER 2002, 1) preferiscono mantenere alla lettera la grafia arcaica che, seguita talvolta pedissequamente dai moderni interpreti nonostante la sua difficoltà e absurdità, diventa un insulto alla musica prima che alla musicologia e alla lingua italiana.

Nel laudario cortonese ricorrono diversi casi simili di sillabe metriche musicate su due note distinte (non parigrado) e interessate da sineresi o da sinalefe, alcune di queste sono raccolte nella FIGURA 13, con proposta di corrispondente trascrizione. Gli ultimi due esempi della figura riuardano casi in cui il notatore invece di scrivere la nota che riguarda la seconda vocale della sinalefe alla stessa altezza della nota precedente, la scrive come parigrado della seguente. È anche questo un fenomeno abbastanza comune nel cortonese e come tale va osservato e riconosciuto; certamente il moderno trascrittore non dovrebbe essere tratto in inganno da questo *usus scribendi*, eppure molte edizioni anche recenti riproducono acriticamente l'antica grafia, che diventa errata e incantabile nella moderna semiografia.

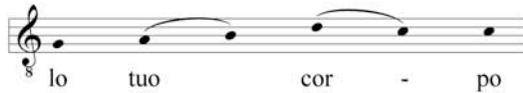
L'ultimo problema di una certa consistenza che riguarda la notazione di questa prima lauda (dopo chiavi, stanghette, pliche e figure metriche) è la lettura melodica della strofa e ci riporta al primo punto: le chiavi e il loro frequentissimo cambiamento.

La strofa inizia con una chiave diversa sia da quella della prima sia della seconda riga. Tra la fine della ripresa e l'inizio della strofa c'è con ogni probabilità un salto di ottava, abbastanza frequente nel codice cortonese (si incontra anche in altre tredici laude: *Altissima luce*, *Fami cantar*, *Regina sovrana*, *Ave vergene gaudente*, *O divina virgo*, *Peccatrice nominata*, *Ben è crudele*, *Iesu Christo glorioso*, *Laudamo la resurrectione*, *Spirito sancto da servire*, *Alta trinità beata*, *Ciascun ke fede sente*, *Ogn'uom canti novel canto*).

Il salto di sesta (intervallo di difficile intonazione ed escluso dal linguaggio del canto liturgico) tra *finalis* e inizio strofa è attestato nel cortonese solo in altri due casi di errore di chiave, eppure, a partire da Liuzzi, i moderni trascrittori (e di conseguenza gli esecutori) non esitano a partire con questo intervallo, con la conseguenza che quasi tutta la strofa (ossia la sezione fino alla girata di pagina) è trascritta una terza sotto.



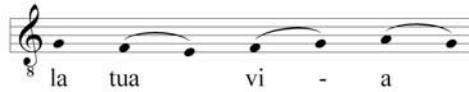
O Maria, Dei cella, c. 27v



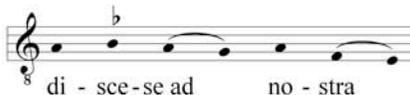
Iesu Christo, c. 58r



Spiritu sancto, c. 63r



Spirito sancto da servire, c. 68v



Ben è crudel, c. 48r (parigrado con la nota successiva, non precedente)



Stomme allegro, c. 83v (parigrado con la nota successiva, non precedente)

Figura 13. Esempi di sineresi e sinalefe (tre note scritte, due reali).

Le FIGURE 14-20 mostrano qualche trascrizione della lauda che apre il codice cortonese in alcune delle edizioni integrali elencate nella TABELLA 1. Anzitutto si deve considerare LIUZZI 1935, 256-257 (FIGURA 14), da cui molti editori successivi traggono spunto. Non mi soffermo sui valori ritmici della strofa, che mostrano scelte piuttosto arbitrarie (al contrario di quanto avviene in altre laude) e che tendono ad ingabbiare artificialmente il ritmo in un metro binario (2/4) invece che ternario. I difetti maggiori sono la strofa una terza sotto, fino al cambio di pagina (*ke ne*), e *Ma-ri-a* con scrittura che suggerisce una chiara dieresi di due tempi sillabici e non sineresi. Corretta è invece la traduzione di *preghiam*.

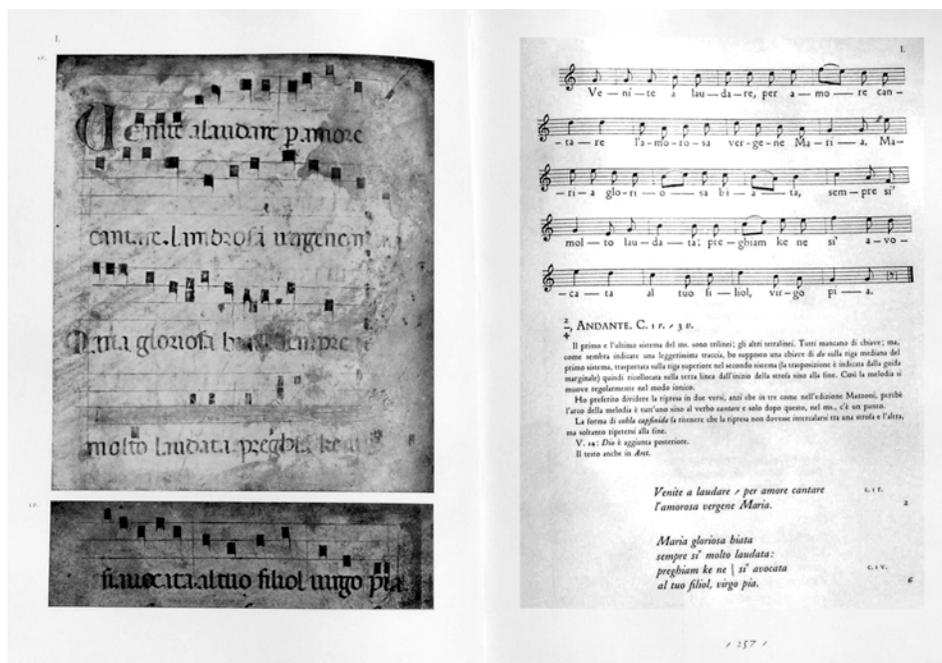


Figura 14. Facsimile e trascrizione della prima strofa di *Venite a laudare* in Liuzzi 1935, pp. 256-257.

Il secondo esempio è tratto da ERNETTI 1980 (FIGURA 15), che utilizza il principio della trascrizione isoritmica (tutte le note con lo stesso valore). La nota (1) richiama la presenza della 'nota liquescente' sulla «a» di *laudare*; la nota n. (2), invece, è un farneticante discorso sulla presenza di un inesistente *pes fa-sol*, che Ernetti vede nella sua riproduzione, evidentemente di scarsa qualità:

(2) Nel manoscritto è un *pes*, purtroppo omesso o non visto dai vari trascrittori, compreso il Liuzzi (p. 257), ma è chiaro e vistoso; il «fa» sottotonica riporta la melodia al tetrardus antico con effetto arcaico popolare (ERNETTI 1980, 21).

Anche qui la strofa è una terza sotto e *Maria* è di tre sillabe. L'apposizione delle sillabe nelle strofe successive alla prima è allucinante.

Ritornello

(1)

Ve - ni - te a lau - da - re, per a - mo - re can -
 - ta - re l'a - mo - ro - sa ver - ge - ne Ma - ri - a.

Strofe

1. Ma - ri - a glo - ri - o - sa bi - a - ta sem - pre
 2. Pi - e - to - sa re - gi - na so - vra - na, con - for -
 3. Vi - go - ro - sa po - ten - te bi - a - ta, per te é

1. si' mol - to lau - da - ta; pre - ghiam ke ne si' a -
 2. ta la men - te ch'é va - na; gran - de me - di - ci - na
 3. que - sta lau - de can - ta - ta; Tu se' la no - stra a -

(2)

1. -vo ca - ta al tuo fi - liol, vir - go pi - a. ____
 2. ke sa - na, a - iu - ta - ne per tua cor - ti - si - a. ____
 3. -vo ca - ta, la piú fe - del ke mai si - a. ____

Figura 15. Trascrizione di *Venite a laudare* in ERNETTI 1980, p. 21.

La FIGURA 16 mostra la trascrizione di Luigi Lucchi del 1987.

Ve - ni - te a lau - da - re, per a - mo - re can - ta - re
 l'a - mo - ro - sa ver - ge - ne Ma - ri - a! Ma - ri - a glo - ri - o - sa, bi -
 - a - ta sem - pre sia mol - to lau - da - ta: pre - ghiam
 ke ne' si' a - vo - ca - ta al tuo fi - liol, vir - go pi - a!

Figura 16. Trascrizione della prima strofa di *Venite a laudare* in LUCCHI 1987, p. 93.

L'edizione di Lucchi è preceduta da una importante *excusatio* intitolata 'Giustificazione':

Intonando con isocronia le note della lauda cortonese, avvertimmo frequentemente la presenza di strutture ritmiche articolate con *ictus* periodici. Pensammo che quelle presenze si sarebbero potute considerare suggerimenti per un tentativo di ricostruzione strutturale, da fare, s'intende, con umiltà e senza preconcetti. Un tentativo il cui esito, ne eravamo coscienti, poteva essere considerato, o poco o molto, arbitrario. (LUCCHI 1987, 9)

Questo spiega la veste ritmica delle trascrizioni, talvolta ulteriormente giustificata nel commento alle singole laude. In verità nelle trascrizioni Lucchi deroga spesso dall'intonazione isocrona (tutte le note dello stesso valore) e la deroga non è giustificata da argomenti convincenti. Ma bisognerebbe d'altra parte discutere preliminarmente sulla bontà o meno dell'isocronismo, che ha sempre l'enorme difetto di distruggere il ritmo del verso in presenza di melismi che non siano sull'ultima sillaba. In ogni caso la strofa è ancora per buona parte una terza sotto e *Maria* è ancora di tre sillabe. La plica non è rilevata, ma *preghiam* sembra sillabato correttamente.

Clemente Terni (TERNI 1988, 1: FIGURA 17) è il primo a proporre correttamente l'intonazione della strofa con inizio a *sol*, ma ribatte *Ma-ri-a* e peggiora la lettura del penultimo verso (*preghiam che ne si' avocata*), con falso filologismo. La plica è indicata (ma solo nella trascrizione ritmica) con il trattino orizzontale, secondo un'ottima intuizione. Dettata da grande pratica musicale è anche l'alternanza proposta fra solista e coro. Meno riuscita è l'apposizione del testo per le strofe successive alla prima, ma il fatto di scrivere tutte le strofe sotto la notazione è comunque un grande aiuto per i pratici, che possono eventualmente correggere con facilità sul testo musicato le scelte sbagliate.

132

1 Solo Coro

Ve-ni-te a lau-da-re, per a-mo-re can-ta-re l'a-mo-ro-sa Ver-ge-ne Ma-ri-a.

Solo

Ma-ri-a glo-ri-o-sa bi-a-ta, sem-pre si mol-to lau-da-ta: pre-ghi-am ke

Coro

ne si a-vo-ca-ta al tuo fi-liol, Virgo pi-a. Pi-e-to-sa re-gi-na so-vra-

Coro

na, con-forta la men-te k'è va-na; gran-de me-di-ci-na ke sa-na, a-iu-ta-

Solo

ne per tua cor-ti-si-a. Cor-te-se ke fai gran-di do-ni, l'a-mor tuo mainon ci ab-

Coro

ban-do-ni: pre-gan-te che tu ne per-do-ni tut-ta la no-stro vil-la-ni-a.

Figura 17. Inizio della trascrizione della lauda *Venite a laudare* in TERNI 1988, p. 1

Dürrer (DÜRRER 1993, 1: FIGURA 18) riconosce la plica, trova la corretta altezza melodica, ma fallisce su *Ma-ri-a* e su *preghiam*. La sua trascrizione vuole anche essere d'aiuto agli esecutori nel computo sillabico, dato che ogni sillaba metrica sia della ripresa sia della strofa è incolonnata ordinatamente sotto la numerazione progressiva da 1 a 10. Tuttavia proprio questo espediente grafico fa capire come *Maria* sia considerata erroneamente da Dürrer parola di tre sillabe e dunque il verso sia ritenuto un decasillabo anziché un novenario, con

gravi problemi per l'applicazione del testo delle strofe successive. *Preghiam*, nonostante sia trascritto letteralmente, è almeno considerato bisillabico e ottima è la disposizione dell'ultimo verso della strofa che fa capire quali siano le due note mancanti rispetto alle dieci sillabe del verso finale della ripresa (e degli altri versi di dieci sillabe delle strofe successive).

Karp (KARP 1993, 96: FIGURA 19) trascrive come Dürrer (che forse non conosce), ma senza considerare la plica.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Refrain

Ve- ni- te a lau- da- re

Per a- mo- re can- ta- re

L' a- mo- ro- sa ver- ge- ne Ma- ri- a

Strophe

Ma- ri- a glo- ri- o- sa bi- a- ta

Sem- pre si' mol- to lau- da- ta

Pre- ghi-am ke ne* si' a- vo- ca- ta

Al tuo fi- liol vir- go pi- a

Figura 18. Trascrizione della prima strofa di *Venite a laudare* in DÜRRER 1993, p. 1.

Figura 19. Trascrizione della prima strofa di *Venite a laudare* in KARP 1993, p. 96.

L'ultimo esempio (FIGURA 20) riguarda GARZI 1935 e TISCHLER 2002, quasi il primo e l'ultimo, accumulati da un attacco della strofa a *do*. Però Garzi stabilisce correttamente il rapporto con la ripresa, che mostra anch'essa la *finalis* a *do*, mentre Tischler inventa un improbabile intervallo di quarta fra ripresa e strofa, con il solito recupero della melodia corretta nelle ultime tredici note (che compaiono nel verso della prima carta del laudario, con chiave corretta). Mostruosa è la sillabazione di Garzi (*Ve-ni-te a la-u-da-re*), ma altrettanto mostruose sono le soluzioni ritmiche e melodiche di Tischler, *Ma-ri-a* e *pre-ghi-am* compresi, che si commentano da sole.

1) No clefs are given; in order to reflect the presumed melodic mode throughout, the C-clef is assumed in the five staves as follows: on line 2 of the 3-line staves 1 and 5; on line 4 of the 4-line staves 2 (here indicated by a custos at the end of staff 1) to 4; Liuzzi and others assume the C-clef in staves 3-4 on line 3; 2) this note is nearly washed out; em. Liuzzi; 3) the preceding 4 letters and the one following are illegible; em. Liuzzi; 4) this word washed out; em. Liuzzi; 5) 14 stanzas follow.

Figura 20. Trascrizione di *Venite a laudare* in GARZI 1935 e TISCHLER 2002.

Nella rassegna non figura la versione di Giorgio Canuto (che certamente ha la strofa una terza sotto come Antonio Canuto – cfr. FIGURA 8 – e improbabili soluzioni del testo) e non figurano altre edizioni destinate ai pratici, solitamente copiate da Liuzzi, ma è necessario soffermarsi un poco sulla versione della lauda che compare in uno studio recente sul cortonese, con pretese analitiche, di Lucia Ciliberti (CILIBERTI 2000, 271). La FIGURA 21 riproduce la trascrizione che compare in questo articolo.

A

1 Ve - ni - te a lau - da - re, 2 per a - mo - re can - ta - re

3 l'a - mo - ro - sa ver - ge - ne Ma - ri - a.

B

3 Ma - ri - a glo - ri - o - sa bi - a - ta,

5 sem - pre si' mol - to lau - da - ta:

A

6 pre - ghi - am ke ne si' a - vo - ca - ta

7 al tuo fi - liol, vir - go pi - a.

A (a) (b) (c)
1 2 3

B (d) (e + a^f)
4 5

C (aⁱ + b) (c)
6 7

Figura 21. Trascrizione e analisi formale di *Venite a laudare* in CILIBERTI 2000, 271.

A parte gli evidenti errori di stampa (la stanghetta prima dell'ultima nota della prima riga e il 4° verso indicato come 3°) e i soliti *Ma-ri-a* e *pre-ghi-am*, il fatto che gran parte della strofa sia una terza sotto causa gravi deduzioni

errate nell'analisi. Condurre esami formali, costruire tabelle, istituire confronti strutturali e melodici, approntare considerazioni sul rapporto testo-musica su testi musicali errati è purtroppo inutile.

A proposito di stranezze analitiche bisogna anche ricordare l'affermazione di Giampaolo Mele che riconosce la stessa melodia di *Venite a laudare* nell'antifona ritmica *Ave, Virgo sanctissima*, assai diffusa nei libri liturgici spagnoli anche a stampa⁵ e il cui testo è stato reso celeberrimo dalla fortunata e imitata intonazione polifonica di Francisco Guerrero. Scrive Mele:

Altrettanto rilevante è l'aspetto musicale [dell'antifona], di valore oggettivamente eccezionale. Infatti, la melodia non è altro che un ampliamento, con melismi, della musica della lauda I, *Venite a laudare*, del celebre manoscritto 91, della fine del Duecento. (MELE 2009, 39)

Se così fosse realmente si tratterebbe di un importante travaso di un frammento di tradizione laudistica in quella liturgica. Purtroppo *Ave, Virgo sanctissima* ha maggiori affinità con il Kyrie *de Angelis* (Vaticano VIII) che non con il ritornello della lauda che apre il cortonese.⁶

Anche tutte le edizioni discografiche di *Venite a laudare* che ho potuto ascoltare iniziano la strofa una terza sotto, causando una totale estraniamento della melodia dal chiaro modo *tetrardus*.

Pubblicare una presumibilmente corretta lettura melodica della prima strofa con la moderna notazione ibrida a pallini utilizzata nelle Figure 18, 19 e 21 non risolve affatto due problemi centrali per chi voglia cantare il repertorio laudistico: il problema ritmico e il corretto rapporto sillabe-note delle strofe successive alla prima.

Si tratta di altri aspetti spesso trascurati dai moderni editori: siamo di fronte a semplici canzoni strofiche. Nel laudario cortonese è riportata l'intonazione musicale del ritornello e della prima strofa, con tutte le attenzioni alle particolarità testuali della prima strofa (oscillazioni anisosillabiche, culminanze - accentate e non - sottolineate talvolta da forme plicate, pause interne eccetera). Il moderno trascrittore, se vuol fornire un testo adatto all'esecuzione, deve intervenire utilizzando le moderne convenzioni di scrittura e deve dunque tradurre gli usi grafici arcaici in segni moderni, secondo il loro originario significato semiologico, proponendo soluzioni efficaci non solo per la prima strofa, ma anche per tutte le successive (Terni ci ha provato, con esiti purtroppo non sempre felici).

⁵ Cfr. http://www.plainsong.org.uk/assets/downloads/AveVirgo_Turner_A4.pdf

⁶ Nella nota 101 di MELE 2009, 67 si trova scritto: "La struttura strofica di *Ave virgo sanctissima* in relazione a *Venite a laudare*, è analizzata in MELE, *Una sconosciuta antifona* cit., pp. 64-66". Ma in MELE 1989, 64-66 si trovano invece solo le trascrizioni diplomatiche dell'antifona tratte dagli unici due testimoni manoscritti conosciuti dallo studioso e nell'articolo non si fa il minimo cenno alla lauda cortonese.

Il problema dell'apposizione del testo delle strofe successive alla prima in presenza di forti oscillazioni anisosillabiche deve essere risolto di volta in volta con molto pragmatismo. Si discute qui, come esempio, il problema degli ultimi versi delle strofe di *Venite a Laudare*.⁷

Ecco uno schema delle quindici occorrenze che si dovrebbero cantare sulla stessa melodia:

STROFA	VERSO	SILLABE	SCANSIONE
1	al tuo filioli, virgo pia!	8	----+ +-+-
2	aiutane per tua cortisia.	10	-+----+---+
3	tutta la nostra villania.	9	+---+----+-
4	defendane la tua gran bailia.	10	-+----+---+
5	e stare a la tua signoria.	9	-+---+ ---+
6	a te, donna, retornaria.	9	-++- ----+
7	più k'adomandar non saperia.	10	+----+----+-
8	d'amarte più gran sete avarea.	10	-+----+---+
9	tropp'è la sua vita ria.	8	+++ +--+
10	ke lingua contar nol porrea.	9	-+---+ ---+
11	nel cuor, sì come dovrea.	8	-+--+ -+-
12	col più dolçe filioli che sia.	9	-----+ -+-
13	ke laudi ben, nocte e dia.	8	-+++ +--+
14	sença la tua vigoria.	8	+++ -+-
15	la più fedel ke mai sia.	8	----+ ---+

Lo schema evidenzia non solo le ampie oscillazioni anisosillabiche dei versi (da 8 a 10 sillabe), ma anche la loro grande diversità ritmica, difficilmente assimilabile al ritmo fisso del novenario che si riscontra in quasi tutti gli altri versi delle strofe. Il fatto non deve sorprendere, poiché l'ultimo verso della strofa in questa lauda ha proprio il compito di preparare, con l'aiuto della rima musicale, la transizione dal metro ternario della strofa a quello binario della ripresa.

Ricordo che il verso finale della strofa (che nella sua prima apparizione ha solo otto sillabe metriche e dunque otto note) ha una chiara e strutturale rima musicale con l'ultimo verso della ripresa (*l'amorosa Vergene Maria*) di dieci sillabe e dieci note. È chiaro che quando il verso finale ha dieci sillabe (come

⁷ Lo stesso esempio è discusso in ZIINO 2002, pp. 77-83, che giunge a conclusioni diverse.

nelle strofe 2, 4, 7 e 8) si può musicare esattamente come *l'amorosa Vergene Maria*, mentre se le sillabe sono nove bisogna eliminare una delle due note che mancano anche in *al tuo filiol virgo pia*. La nota appropriata va scelta in base alla scansione. Questo semplice ragionamento non è operato da Terni, che preferisce invece raddoppiare note parigrado della melodia del verso di otto sillabe. La trascrizione di FIGURA 22 propone la corretta intonazione delle prime tre strofe e del ritornello di *Venite a laudare* secondo i principi esposti (le note tra parentesi quadre si cantano solo se esiste la sillaba di testo corrispondente).

Ripresa

Ve - ni - te a lau - da - re per a - mo - r[e] e can - ta - re
l'a - mo - ro - sa ver - ge - ne Ma - ri - a.

Stanza

1.Ma - ria glo - ri - o - sa, bi - a - ta, sem - pre si' mol - to lau - da - ta;
2.Pie - to - sa re - gi - na so - vra - na, con - for - ta la men - te ch'è va - na,
3.Cor - te - se, ke fai gran - di do - ni, l'a - mor tuo non ci a - ban - do - ni:
pre - ghiam ke ne si' a - vo - ca - ta al tuo fi - liol, vir - go pi
gran - de me - di - ci - na ke sa - na, a - iu - ta - ne per tua cor - ti - si - a.
pre - gàn - te che tu ne per - do - ni tut - ta la no - stra vil - la - ni - a.

Figura 22. Trascrizione della ripresa e delle prime tre strofa di *Venite a laudare*.

Sul ritmo delle laude è stato scritto molto.⁸ Non entro nella polemica, non riassumo qui le diverse soluzioni adottate di volta in volta dagli editori, propongo solo un'ipotesi nuova che mi sembra funzionare, basata su due cardini: l'isosillabismo prevalente da una parte (ossia l'ipotesi che tutte le sillabe siano da cantare con valore simile) e la regolare ricorrenza (isocrona) degli accenti musicali (dato che in questo stile anche la musica ha i suoi diritti) guidati dagli accenti testuali. L'isocronismo accentuativo delle frasi testuali prevale sull'isosillabismo; si veda, ad esempio, il ritornello di *Venite* (primo sistema di FIGURA 24), dove la sillaba *-mo-* di *amore* dovrebbe valere come le altre e invece viene raddoppiata a causa della chiara simmetria ritmica richiamata dagli accenti del testo che tornano ogni quattro note. Entrambi i principi di ricostruzione ritmica non possono essere applicati rigidamente e dogmaticamente, ma devono essere funzionali alla resa delle simmetrie e delle regolarità del metro musicale, ricavato dal ritmo testuale (che talvolta è stemperato o piegato dal ritmo musicale). Ecco allora una proposta di edizione pratica, che esplicita per gli esecutori queste ipotesi di ricostruzione ritmica e pone il testo di tutte le strofe sotto le note (FIGURA 24).

Il principio dell'isosillabismo prevalente, che significa che la sillaba metrica rappresenta l'unità di misura musicale, è proposto e ben spiegato da MONTEROSSO 1962, 492-493. Questo principio trova conferma nell'osservazioni delle versioni multiple della stessa lauda o delle variazioni che si trovano nelle rime musicali tra i versi finali di ripresa e stanza; in questi passi paralleli si trova spesso, ad esempio, la cadenza *re re* da una parte e nel passo parallelo *re-mi-re re*: evidentemente la fioritura si deve cantare nello stesso tempo sillabico.

Il principio della regolarità metrica (già chiaramente intuito da Liuzzi) nasce invece dalla evidente e banale esigenza di cantori non professionisti di cantare con buona sincronia ritmica e dalla frequente simmetria dei testi versificati (ottonario: ---+---+---; novenario: -+---+--- -+---+---; doppio senario: -+---+--- -+---+---; 'archetipo' giambico dell'endecasillabo: -+---+---+---+---), che richiama ed impone un equivalente procedere strutturato ed uniforme dell'intonazione musicale, con ritorno regolare degli accenti ogni quattro, tre o due sillabe metriche. Questi schemi astratti di regolare periodicità a cui rimanda chiaramente la metrica dei testi possono facilmente trovare efficace traduzione in corrispondenti metri musicali binari o ternari, che permettono di cantare le laude sillabiche (che sono la stragrande maggioranza nel cortonese) in modo semplice, adeguato e rispettoso degli accenti del testo. Si tratta di una proposta, di un'ipotesi. Non dell'interpretazione 'autentica'.

Propongo un solo esempio per spiegare l'ipotesi: il ritornello della lauda narrativa *De la crudel morte de Christo* (c. 51r), che mostra un testo apparen-

⁸ Sul problema si vedano almeno, oltre alle prefazioni e le considerazioni in molte delle edizioni integrali, MONTEROSSO 1962, ANGLÉS 1968 e la sintesi di CATTIN 1981 (ristampato in CATTIN 2003, 355-388). Spunti di riflessione anche in ANGELETTI 1995, CAFFAGNI 1998 e ZIINO 2002.

temente privo di simmetrie e ricorrenze dal punto di vista ritmico, con un forte scontro di arsi tra quarta e quinta posizione del primo verso, e dunque ideale per studiare una situazione complessa e irregolare:

De la crudel morte de Christo - - - + - - - + -
 on'hom pianga amaramente. - + - - - - - + -

Uno sguardo più attento, suggerito anche dall'intonazione musicale che vuole una dialefe fra *pianga* e *amaramente*, vede tuttavia il testo strutturato in quattro emistichi fortemente asimmetrici, ma che prefigurano la possibilità di una serie di ricorrenze isocrone:

De la crudel - - - +
 morte de Christo + - - + -
 on'hom pianga - + + -
 amaramente. - - - + -

Per permettere ad un gruppo di cantori non professionisti di andare insieme ritmicamente nell'intonare questo ritornello ci sono due sole strade: o cantare tutte le note di uguale valore (isocronia dei valori delle note; FIGURA 23, esempio A), oppure utilizzare una regolare ricorrenza degli accenti musicali che coincida con quella degli accenti tonici delle parole (isocronia metrica). Questa seconda soluzione può essere ingabbiata in un metro ben determinato: ternario (FIGURA 23, esempio B) o binario (FIGURA 23, esempio C), oppure essere un poco più libera (FIGURA 23, esempio D).

A

De la cru - del mor - te de Cri - sto on' hom pian - ga a - ma - ra - men - te!

B

De la cru - del mor - te de Cri - sto on' hom pian - ga a - ma - ra - men - te!

C

De la cru - del mor - te de Cri - sto on' hom pian - ga a - ma - ra - men - te!

D

De la cru - del mor - te de Cri - sto on' hom pian - ga a - ma - ra - men - te!

Figura 23. Alcune possibili trascrizioni ritmiche del ritornello della lauda *De la crudel*.

Trascrizione di Marco Gozzi

Ripresa

Ve - ni - te a lau - da - re per a - mo - r[e] e can - ta - re

l'a - mo - ro - sa ver - ge - ne Ma - ri - a.

Strofe

1.Ma - ria glo - ri - o - sa, bi - a - ta, sem - pre si' mol - to lau - da - ta; pre -

2.Pie - to - sa re - gi - na so - vra - na, con - for - ta la men - te ch'è va - na, gran -

3.Cor - te - se, ke fai gran - di do - ni, l'a - mor tuo non ci a - ban - do - ni: pre -

ghiam ke ne si' a - vo - ca - ta al tuo fi - liol, vir - go pi - a!

de me - di - ci - na ke sa - na, a - iu - ta - ne per tua cor - ti - si - a.

gàn - te che tu ne per - do - ni tut - ta la no - stra vil - la - ni - a.

4.Vil - lani pec - ca - tori se - mo sta - ti a - man - do la car - ne e i pec - ca - ti; vi -

5.Bai - li - a ne do - na e po - ten - tia, o ma - dre, de far pe - ni - ten - tia; vo -

6.Si - gno - ria k'a - fran - chi lo co - re è la tua, ma - dre d'a - mo - re; se l'

den ke n'à l' mon - do en - gan - na - ti, de - fen - da - ne la tua gran bai - li - a.

le - mo a te fa - re o - be - dien - tia e sta - re a la tua si - gno - ri - a.

sa - pes - se lo pec - ca - to - re a te, don - na, re - tor - na - ri - a.

Figura 24a. Edizione pratica completa di *Venite a laudare* (ripresa e strofe 1-6).

7. Re - tor - ni a tua gran fi - dan - ça l'o - mo cum gran-de spe-ran-ça, ke
8. Sa - pes - se la gen - te cri - stia - na, k'è sco - no - scente e vil - la - na, gu -
9. A - ven - te per no - stra ri - che - ça, vo - len - te, so - vra - na bel - le - ça; ki
tu li fa - rai per - do - nan - ça più k'a - do - man - dar non sa - pe - ri - a.
star da te, dol - çe fon - ta - na, d'a - mar - te più gran se - te a - va - re - a.
tu - a non sen - te dol - ce - ça trop - p'è la sua vi - ta ri - a.

10. Ri - a vi - ta dei pec - ca - to - ri, che non pen - san nel - li lor co - ri; de
11. Po - treb - be t'a - ver per a - man - ça e tut - ta sen - tir de - lec - tan - ça chi
12. Do - vreb - be cia - scun ri - fru - ta - re per te tut - to 'l mon - do d'a - ma - re, e
tan - to gau - di - o son fuo - ri ke lin - gua con - tar nol por - re - a.
ben ti por - tas - se li - an - ça nel cuor, 'si co - me do - vre - a.
te, dol - çe ma - dre, lau - da - re col più dol - çe fi - liol che si - a.

13. Si - a - te a pia - ce - re, glo - rio - sa, ki can - ta tua lau - da a - mo - ro - sa; de
14. Di - a - na stel - la lu - cen - te, le - ti - tia de tut - ta la gen - te,
15. Vigo - ro - sa, po - ten - te, be - a - ta, per te è que - sta lau - de can - ta - ta; tu
far - li la men - te stu - dio - sa ke lau - di ben, noc - te e di - a.
tut - to il mon - do è per - den - te sen - ça la tua vi - go - ri - a.
se' la nos - tra a - vo - ca - ta, la più fe - del ke mai si - a.

Figura 24b. Edizione pratica completa di *Venite a laudare* (strofe 7-15).

È evidente che gli scribi del tardo Duecento sarebbero stati perfettamente in grado di esprimere facilmente con la notazione mensurale gli esempi *B* e *C*, ma probabilmente è la lauda che non partecipa della natura rigidamente proporzionale espressa da queste notazioni. La soluzione *A* sembra del tutto artificiosa ed esemplata su un diverso repertorio, che è quello del canto liturgico in latino su testi non versificati, che certamente ha qualche affinità col repertorio laudistico, ma che è destinato a cantori professionisti, non a dilettanti. Inoltre i canti con testo metrico del repertorio liturgico (in particolare inni e sequenze) sono spesso tramandati con notazione proporzionale dai testimoni e si discute ancora se non abbiano avuto anch'essi una veste mensurale, sin dai primi esempi ambrosiani, con alternanza di note lunghe e note brevi (Gozzi 2005, 8-14). La soluzione *D* sembra essere perciò una buona ipotesi di lavoro, che rispetta anche le pause indicate nel codice dalle stanghette verticali dopo *crudel* e dopo *Cristo*, e che salva la natura quasi isosillabica del canto, pur offrendo una struttura simmetrica alla frase che permette di cantare facilmente insieme. A ben guardare la soluzione *D*, eseguita con un piccolo indugio sulle prime note delle tre terzine è estremamente vicina alla soluzione *C* (che coincide con quella di LIUZZI 1935, 355) e neppure tanto lontana dalla versione *B* (che assomiglia molto da vicino a quella proposta da LUCCHI 1987, 169). Quest'ultima valorizza anche la plica su *Chri*-sto e musicalmente sembra la più elegante ed efficace ad un orecchio moderno. L'ambito della prassi disvela sempre possibilità nuove e diverse, che il segno notazionale antico o moderno può ingabbiare come vuole, ma che la viva pratica musicale traduce mutevolmente. I laudesi non sapevano leggere la notazione: cantavano per imitazione.

Naturalmente tutto si complica in presenza di melismi estesi (di almeno cinque note), su cui si dirà qualcosa a proposito della lauda n. 3, *Ave donna santissima*, che presenta il fenomeno.

Per la corretta restituzione della strofa di *De la crudel* si vedano STEVENS 1990, 438-439; KARP 1993, 96 e ZIINO 2000, 83-85.

Lauda n. 2: *Laude novella sia cantata*

La seconda lauda tramandata dal laudario cortonese (se ne veda il facsimile in FIGURA 25) ha molti aspetti in comune con la prima: un metro nettamente differenziato della ripresa rispetto alla strofa, un testo di lode alla madonna, il problema delle chiavi – qui palesemente errate in alcuni punti –, l'uso di sineresi indicate con due note pari grado, oltre a questioni nuove.

C'è, ad esempio, una sinalefe ("*onna_*encoronata") le cui note non solo sono ad altezza diversa, ma anche separate da una stanghetta verticale, c'è il problema del *si* (bemolle o naturale?), c'è la strofa che usa moltissimo materiale melodico della ripresa, c'è la citazione iniziale dell'inno *Ave, maris*

stella e la grande somiglianza di intonazione con la melodia della lauda *Amor dolze senza pare* (ultima dello strato originario del codice, ma notata una quarta sopra rispetto a *Lauda novella*).



Figura 25. Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91, cc. 3v-4r: fine della lauda d'apertura e inizio della seconda lauda: *Lauda novella sia cantata*.

La scansione ritmica del testo evidenzia la sorprendente regolarità della versificazione; vi è un solo verso ipermetro tra i trentasei ottonari delle nove strofe, ossia il terzo verso della sesta strofa: *a tutta gente port'amore*, che si risolve con il principio dell'anacrusi, ossia aggiungendo una nota parigrado all'inizio del verso.

Laude novella sia cantata	+ - - + - + - + - +
a l'alta donna encoronata!	- + - + - - - + - +
1. Fresca vergene donçella,	+ - + - - - - + - +
primo fior, rosa novella,	+ - - + - - - + - +
tutto 'l mondo a te s'apella,	+ - - + - - - + - +
nella bon'or fosti nata.	+ - - + - - - + - +
2. Fonte se' d'acqua surgente,	+ - - + - - - + - +
madre de Dio vivente;	+ - - + - - - + - +
tu se' luce de la gente,	+ - + - - - - + - +
sovra li angeli exaltata.	+ - + - - - - + - +

3. Tu se' verga, tu se' fiore,	+--+--+--
tu se' luna de splendore;	+-----+
voluntà avemo e core	---+--+--
de venir a te, ornata.	---+--+--
4. Tu se' rosa, tu se' gillio,	+--+--+--
tu portasti el dolce Fillio,	+--+--+--
però, donna, sì m'empillio	---+--+--
de laudar te, honorata.	---+--+--
5. Archa se' d'umiltade,	+-----+
vaso d'ogne sanctitade;	+-----+
en te venne deitade :	---+--+--
d'angel foste salutata.	+-----+
6. De le vergin se' verdore,	---+--+--
de le spose se' honore;	---+--+--
a tutta gente port'amore	-+--+--+--
tanto se' ingratiata.	+-----+
7. Nulla lingua pò contare	+--+--+--
come tu se' da laudare;	+--+--+--
lo tuo nome fa tremare	---+--+--
Sathanàs a mille fiata.	---+--+--
8. Pregot', avvocata mia	+-----+
ke ne metti en bona via;	---+--+--
questa nostra compagnia	+-----+
siate sempre commendata.	+-----+
9. Commendànte questa terra,	---+--+--
che la guardi d'ogne guerra;	---+--+--
ben s'enganna e tropp'erra	+--+--+--
ki t'afende, o beata!	+--+--+--

I versi della ripresa potrebbero anche essere letti come doppi quinari in questo modo, enfatizzando la rima interna *novella* / *donzella* con il primo verso della prima strofa:

Laude novella sia cantata	+----+ / +----+
a l'alta donna encoronata!	-+--+ / ----+

In realtà ritieniamo con Liuzzi (LIUZZI 1935, I, 200) che la ripresa non sia in doppi quinari, bensì in novenari: questa lettura è corroborata dal fatto che dopo *novella* e *donna* non vi sono nel testo letterario i consueti punti che indicano la fine del verso, presenti con sistematicità almeno fino a carta 24r del laudario cortonese.

Liuzzi va ancora oltre, e si ingegna a contrarre ulteriormente il ritmo dei novenari (questa volta a base giambica) assimilandolo a quello dell'ottonario (LIUZZI 1935, I, 200):

Il valore ritmico dell'anacrusi, nel corso del pezzo, deve ottenersi abbreviando in misura corrispondente la durata della nota e sillaba finale della frase che precede. Ecco due novenari ritmati come ottonari mediante contrazione di sillabe atone (A) ed anacrusi (B):

Laude novella si-a can-ta-ta A l'al-ta don-na en-co-ro-na-ta
 A, contrazione B, anacrusi —, elisione

Il problema fondamentale di questa lauda non è tuttavia il metro del ritornello, ma è che qui, a parte Karp che propone finalmente una versione emendata (FIGURA 26), tutti i trascrittori moderni (LIUZZI 1935, 261; ANGLES 1968, 58; CANUTO 1977, 3; ZIINO 1968, 45; TERNI 1988, 3-4; LUCCHI 1987, 98; DÜRRER 1993, 8; TISCHLER 2002, n. 2) – e dunque anche tutte le edizioni discografiche – propongono sezioni più o meno vaste della seconda strofa una terza sotto.

EXAMPLE 5. Emended version of *Laude novella*.

Cfr. Amor dolçe
 senza pare

86

Lau - de no - vel - la si - a can - ta - ta
 A l'al - ta don - na en - co - ro - na - ta. Fine
 Fre - sca ver - ge - ne don - çel - la,
 Pri - mo fior, ro - sa no - vel - la,
 Tut - to'l mon - do a te s'a - pel - la,
 Nel - la bo - nor fo - sti na - ta. D.C.

Figura 26. Trascrizione di *Laude novella* (KARP 1993, 86).

Dürrer (DÜRRER 1993, 8; FIGURA 27) si accorge del problema, ma lascia tre note una terza sotto ("Pri-mo fior ro-sa"). Eppure nel manoscritto c'è il

chiarissimo segnale dell'improbabilissimo salto di sesta discendente su *primo*, che deve semplicemente essere riportato alla sua verità di quarta giusta (*re la*) perché tutta la strofa possa essere letta senza problemi alla sua vera altezza, rivelando le chiare parentele melodiche con la ripresa.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Refrain

Lau- de no- vel- la si- a can- ta- ta
A l'al- ta don- na en- co- ro- na- ta

Strophe

Fre- sca ver- ge- ne don- zel- la
Pri- mo fior ro- sa no- vel- la
Tut- to'l mon- do a te s'a- pel- la
Nel- la bon' or' fo- sti na- ta

Figura 27. Trascrizione di *Laude novella* (DÜRER 1993, 8).

Certamente le chiavi sono sbagliate, ma per chi non è distratto vi è anche l'evidentissima rasatura delle note (alzate poi erroneamente d'una terza) su *donzella. pri-* che corrobora l'emendazione proposta da Karp. Il problema del *si* (bemolle o naturale?) è pacatamente discusso in modo convincente da Herlinger (HERLINGER 2010); alle sue osservazioni si deve aggiungere l'evidente derivazione della melodia della lauda dall'inno *Ave maris stella* (che prevede il *si* naturale) e la chiara parentela con la lauda *Amor dolze senza pare* (a c. 117v dello stesso codice), trasposta una quarta sopra ripetto a *Laude novella* e con un evidente *mi*, non *mi* bemolle.

Ecco dunque, nella FIGURA 28, la trascrizione completa della seconda lauda. L'edizione tiene conto delle osservazioni fatte sulle figure metriche (nella ripresa come nella strofa ricorrono casi in cui il notatore invece di scrivere la nota sopra la seconda vocale della sinalefe alla stessa altezza della nota precedente, la scrive come parigrado della seguente, come accade negli ultimi due esempi della FIGURA 13) e della palese riscrittura seriore che riguarda le

tre note finali del ritornello. La lezione originaria era in rima musicale con la strofa (*re re*, poi cambiata in *re-mi-re re*) ed è qui mantenuta.

Trascrizione di Marco Gozzi

Ripresa

Lau - de no - vel - la sia can - ta - ta a l'al - ta don - na en - co - ro - na - ta!

Strofe

1. Fre - sca ver - ge - ne don - çel - la, pri - mo fior, ro - sa₃ no - vel - la, tut - to 'l
 2. Fon - te se' d'ac - qua sur - gen - te, ma - dre de Di - o vi - ven - te; tu se'
 3. Tu se' ver - ga, tu se' fio - re, tu se' lu - na de splen - do - re; vo - lun -

mon - do a te s'a - pel - la, nel - la bo - n'or fo - sti na - ta.
 lu - ce de la gen - te, so - vra li an - ge - li ex - al - ta - ta.
 tà a - ve - mo e co - re de ve - nir a te, or - na - ta.

4. Tu se' ro - sa, tu se' gil - lio, tu por - tas - ti el dol - ce Fil - lio, pe - rò,
 5. Ar - cha se' d'u - mi - li - ta - de, va - so d'o - gne sanc - ti - ta - de; en te
 6. De le ver - gin se' ver - do - re, de le spo - se se' ho - no - re; a tut - ta

don - na, si m'en - pil - lio de lau - dar te, ho - no - ra - ta.
 ven - ne de - i - ta - de: d'an - gel fos - te sa - lu - ta - ta.
 gen - te port' a - mo - re tan - to se' in - gra - ti - a - ta.

7. Nul - la lin - gua pò con - ta - re co - me tu se' da₃ lau - da - re; lo tuo
 8. Pre - got', a - vo - ca - ta mi - a ke ne met - ti en bo - na vi - a; que - sta
 9. Com - men - dån - te que - sta ter - ra, che la guar - di d'o - gne guer - ra; ben s'en -

no - me fa tre - ma - re Sa - tha - nàs a mil - le fia - ta.
 nos - tra com - pa - ni - a sia - te sem - pre com - men - da - ta.
 gan - na e trop - p'er - ra ki t'a - fen - de, o be - a - ta!

Figura 28. Edizione completa di *Lauda novella*.

Lauda n. 3: *Ave, donna santissima*

Questa lauda (FIGURA 29) sembra avere pochi problemi dal punto di vista degli errori nel testo musicale: si nota solo l'evidente sbaglio nel segnare una chiave di *do* al posto di una chiave di *fa* nell'ultimo sistema: il *custos* suggerisce con chiarezza la correzione necessaria.



Figura 29. Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91, cc. 5v-6r: inizio della terza lauda: *Ave, donna santissima*.

Per questa lauda vi è poi anche il conforto della concordanza con il Laudario Magliabechiano (cc. 48v-49r), che può aiutare a dirimere qualche dubbio. La FIGURA 30 riporta il facsimile con trascrizione da LIUZZI 1935, 135-137.

In verità, proprio il confronto tra le due versioni mostra la problematicità di alcune lezioni in entrambi i codici. Su *celestiale* c'è probabilmente una diffrazione nella tradizione (FIGURA 31) che pone qualche interrogativo sulla giustezza della cadenza in Cortona (*mi-re re* al posto di *re-do re?*), ma soprattutto nel laudario Magliabechiano, con una fermata a *mi*. Forse la melodia originaria era più semplice e lineare, ma complicata da quella vocale tonica su *clivis*, ma con dieresi: *celesti'ale*, difficile da tradurre nella notazione per gli scribi, che di solito hanno a che fare con dieresi solo apparenti, non reali.



Figura 30. Facsimile e trascrizione di *Ave, donna sanctissima* dal laudario magliabechiano (cc. 48v-49r) in Liuzzi 1935, pp. 135-137.

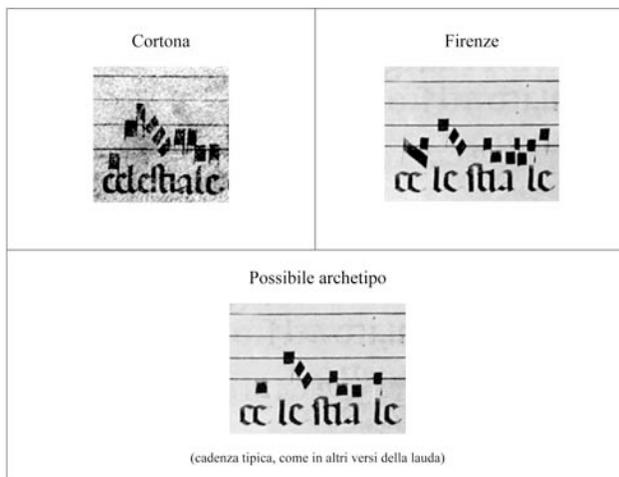


Figura 31.

La FIGURA 32 mostra l'edizione di Dürrer (DÜRRER 1993, 9) con a destra una ricostruzione ritmica ad accentuazione isocrona ("Ave donna santissima, regina potentissima"), che ristabilisce anche i probabili raggruppamenti corretti delle note nella cadenza finale della ripresa attraverso il confronto con il Banco Rari 18 e il passo parallelo della strofa.

La Figura 33 mostra invece l'intera lauda in edizione pratica, con le sue ventun strofe, che raccontano un inedito dialogo tra Maria e san Tommaso.

The image displays two columns of musical notation for the lauda 'Ave donna santissima'. The left column represents the original edition by Dürrer (1993), and the right column represents a reconstructed rhythmic version. Each column contains six staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'A-ve don-na san-tis-si-ma, re-gi-na po-ten-tis-si-ma, La-ver-tù ce-le-sti-a-le col-la gra-ti-a su-per-na-le En-te vir-go vir-gi-na-le Di-sce-se be-ni-gnis-si-ma'. The reconstructed version on the right uses a 6/8 time signature and includes rhythmic markings such as accents and slurs to indicate the proposed isochronous rhythm.

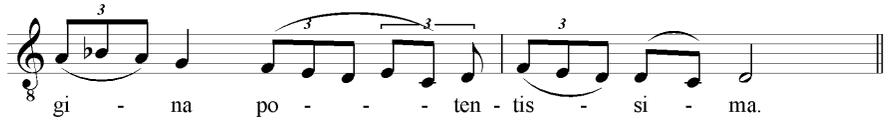
Figura 32. Ritornello e prima stanza della lauda *Ave donna santissima* dal laudario cortonese nella trascrizione di DÜRRER 1993, 9 (a sinistra) e in una ipotesi di ricostruzione ritmica (a destra).

Il problema principale è qui rappresentato dai due melismi di cinque note su 'potentissima' e su 'celestiale'. Si può osservare come per queste due parole ci siano importanti deroghe all'isosillabismo nella trascrizione ritmica proposta: le sillabe *-ten-* di *potentissima* e *-sti-* di *celestiale* valgono un terzo rispetto a tutte le altre. Un melisma di cinque note non può occupare un'unica posizione sillabica, poiché diventa troppo veloce, soprattutto per un'esecuzione da parte di tutti i laudesi. Melismi di cinque note si incontrano in sei sole laude del cortonese (ma vi sono esempi anche di melismi da sei note in due laude e di sette in altre tre); i melismi si trovano sempre nella penultima e ultima sillaba di un verso, dove è più naturale un rallentamento, al contrario di quanto avviene in questa lauda. La trascrizione ritmica proposta ristabilisce infine le simmetrie melodico-ritmiche delle cadenze nelle tre importanti parole sdrucchiole conclusive dei settenari (*santissima*, a *la*; *potentissima* e *benignissima*, a *re*).

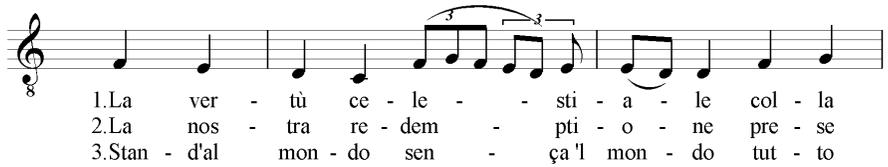
Trascrizione di Marco Gozzi



A - ve don - na san - tis ³ - si - ma, re -



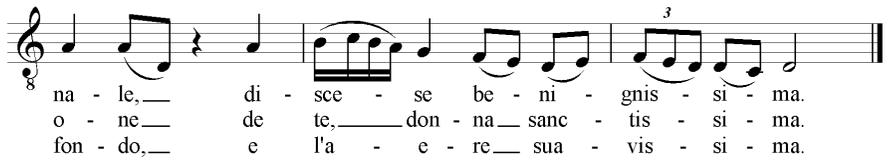
gi - na po - - - ten - tis - si - ma.



1. La ver - tù ce - le - - sti - a - le col - la
2. La nos - tra re - dem - - pti - o - ne pre - se
3. Stan - d'al mon - do sen - ça'l mon - do tut - to



gra - tia su - per - na - le en te, vir - go vir - gi -
en - car - na - ti - o - ne k'è sen - ça cor - rup - ti -
fo per te___ io - con - do: lo su - per - no e'l___ pro -



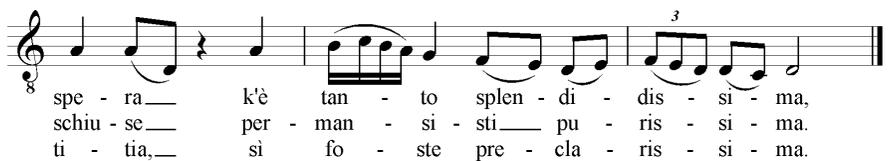
na - le,___ di - sce - se be - ni - gnis - si - ma.
o - ne___ de te,___ don - na sanc - tis - si - ma.
fon - do,___ e l'a - e - re___ sua - vis - si - ma.



4. Qua - si co - me la___ vi - tre - ra quan - do i
5. stan - do col - le por - - te kiu - se en te
6. Al - tre - si per tua___ mun - di - tia ven - ne'l



rai del so - le la fie - ra den - tro pas - sa quel - la
Cri - sto se___ ren - chiu - se: quan - do de te___ de -
sol de la___ iu - sti - tia in te, don - na di___ le -



spe - ra___ k'è tan - to splen - di - dis - si - ma,
schiu - se___ per - man - si - sti___ pu - ris - si - ma.
ti - tia,___ si fo - ste pre - cla - ris - si - ma.



7. Tu se' por - ta e tu se' do - mo: di te
8. Per la tua sci - en - tia pu - ra con - ser -
9. Di - man - da - sti per pic - tan - ça de li a -



nac - que Di - u et ho - mo, ar - bo - re col dol - çe
va - sti la scrip - tu - ra: tut - ta gen - te s'a - si -
pos - toli con - so - lan - ça a la tu - a trans - mu -



po - mo, ke sem - pre sta flo - ris - si - ma.
cu - ra a te, don - na pu - ris - si - ma.
tan - ça, lor com - pa - nia ca - ris - si - ma.



10. Pe - rò k'el - li - no e - ran gi - ti per lo
11. Quan - do tu sta - vi in o - ra - re si fòr
12. Co - gno - sces - ti ben per cer - to ke la -



mon - do dis - par - ti - ti, per tuo pre - go fòr re -
fac - ti a - du - na - re: non do - vé' più di - mo -
scia - vi lo de - ser - to: su nel cie - lo, k'e - ra a -



di - ti da - van - t'a te, gau - dis - si - ma.
ra - re, re - gi - na gen - ti - lis - si - ma.
per - to, an - da - sti, di - lec - tis - si - ma!



13. In lor ma - ni ti mu - ta - sti: cre - do
14. A cos - tume k'e - ra u - si - ta - to si eb -
15. Sanc' To - mas - so ve - ra - men - te non e -



ke t'a - dor - men - ta - sti, ad al - tra vi - ta trans - la -
be - ro col - lo - ca - to lo suo cor - po con - se -
ra co'l - lor pre - sen - te: si ve - ni - a to - sta -

ta - sti sem - pre mai se - cu - ris - si - ma.
cra - to cum pi - e - tà gran - dis - si - ma.
men - te da - van - te a la bel - lis - si - ma.

16. Quan - do nel mon - te ve - ni - a vid - de la
17. El - li plan - ge e kia - mò mol - to, de la - cre -
18. Già mai quin - ce non me mu - to, si non

don - na ke sa - li - a, li an - ge - li sua com - pa -
me si la - va 'l vol - to: "The - sau - ro ke mi se'
mi dai del tuo a - iu - to: fà si ke mi sia cre -

ni - a, tut - ta l'ai - re ple - nis - si - ma.
tol - to, gem - ma pre - ti - o - sis - si - ma!
du - to, don - na lau - da - bi - lis - si - ma."

19. La ra - i - na se de - stren - ge: vid - de
20. "To - mas - so, ques - to te ne por - ta, col - li a -
21. Ben si mo - ve a que - sto pac - to per con -

ben ke non s'in - fi - gne, in pre - sen - te si di -
pos - toli ti con - for - ta; di k'io so' vi - va, non so'
tar tut - to lo fac - to, co - me a - re - ca 'l gran - d'a -

scin - ge, ké tan - to è cor - te - sis - si - ma.
mor - ta: non fui mai si bal - dis - si - ma!"
cat - to di la più no - bi - lis - si - ma."

Figura 33. Edizione completa della lauda *Ave donna santissima*

Lauda n. 4: *Madonna santa Maria*

Il problema di questa lauda (FIGURA 34) è che solo la ripresa, composta da ben quattro versi, mostra la notazione musicale. La strofa, anch'essa di quattro versi con schema zagialesco (*aaax*), è priva di notazione.

Ecco il testo della ripresa e della prima strofa:

Madonna santa, Maria,
mercé de noi peccatori!
Fai te prego al dolçe Cristo
ke ne degia perdonare!

Madonna sancta, Maria,
che n'ai mostrata la via,
or escacia ogn'eresia,
receve ki vol tornare.

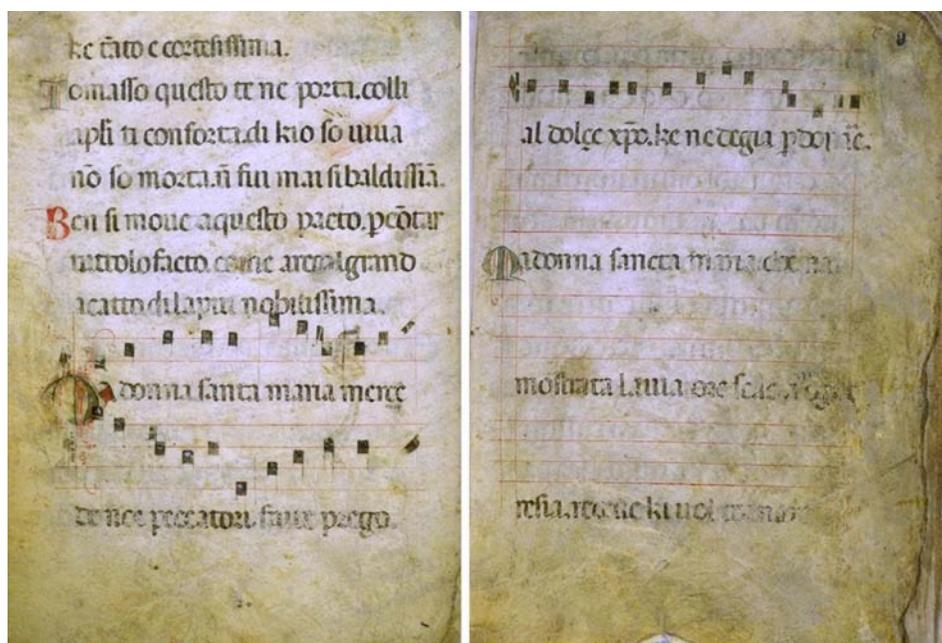


Figura 34. Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91, cc. 8v-9r: *Madonna santa Maria*.

Anche le successive quartine delle strofe hanno lo schema delle rime della prima (*bbbx, cccx*). Si noti che la ripresa non ha rime, tutti i versi sono irrelati (*Maria, peccatori, Cristo, perdonare*); questo fatto si spiega con l'osservazione che la quartina rappresenta un'invocazione litanica in volgare dei flagellanti di Perugia, che è anche riportata letteralmente – ma in traduzione latina – da un cronista duecentesco (Bartolomeo Scriba negli *Annales Ianuenses*, in *M.G.H. Scriptores*, vol. XVIII, 241): “Domina sancta Maria recipite peccatores, et rogetis Jesum Christum ut nobis parcere debeat” (TERNI

1988, LXVI e GUARNIERI 1991, 29). Non si conoscono altri esempi di lauda con ripresa di quattro versi e strofe pure di quattro.

Vi sono alcune ipotesi possibili per la mancanza della musica delle strofe: a) il copista del testo, vedendo l'antigrafo che conteneva entrambe le melodie notate, ha lasciato il posto per la notazione anche della strofa; il copista musicale, in un secondo momento, ha realizzato che le melodie erano identiche e non ha ripetuto la notazione sotto la strofa; b) la musica della strofa (come quella della lauda successiva, anch'essa priva di notazione) è diventata nel frattempo indisponibile al copista del testo musicale. Questa seconda ipotesi è più probabile e significherebbe che la lauda è incompleta (ZILNO 1968, 26).

Dato che l'argomento della lauda è penitenziale e adatto ai flagellanti (compare nel laudario dei battuti di Udine; cfr. LIUZZI 1935, I, 246 ripreso in BARR 1988, 15-16; e si è già vista la derivazione della ripresa dall'invocazione dei flagellanti perugini), la strofa potrebbe essere stata intonata su una forma molto recitativa e monotona, simile ai due versi conclusivi della ripresa, del tipo delle formule di tono salmodico usate appunto dai flagellanti per le loro laude di contrizione.

L'attacco è in chiaro *Protus* autentico, con *tenor a la*. Ciò che non convince assolutamente, ma che è così riproposto a cominciare da LIUZZI 1935, 271 (FIGURA 35), seguito da GARZI 1935, 16; ERNETTI 1980, 24; LUCCHI 1987, 105; DÜRRER 1993, 10 (solo TERNI 1988, 10 emenda), è il salto di quinta discendente (che si presume quinta giusta, quindi con *sib*) conclusivo del secondo verso.

L'altra anomalia è la cadenza finale non conclusiva e a *mi*, *finalis* mai utilizzata altrove e certamente estranea al primo modo, evidentemente da emendare.

The image shows a musical score for a lauda. It consists of four staves of music in G-clef (treble clef) with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a fermata and a double bar line. The second staff ends with a fermata and a double bar line. The third staff ends with a fermata and a double bar line. The fourth staff ends with a fermata and a double bar line. The lyrics are: Ma-don-na san-ta Ma-ri-a, mer-cé de noi pec-ca-to-ri; fai-te pie-go al dol-çe Cri-sto ke ne de-gia per-do-na-re.

Figura 35. La lauda *Madonna santa Maria* nella trascrizione di LIUZZI 1935, 271.

Karp (KARP 1993, 88) propone l'emendazione visibile in FIGURA 36, non del tutto convincente per la *finalis* estranea al modo.

Ma - don - na san - ta Ma - ri - a,
 Mer - cé de noi pec - ca - to - ri;
 Fai - te pre - go al dol - ce Cri - sto
 Ke ne de - gia per - do - na - re.

Figura 36. La lauda *Madonna santa Maria* nella trascrizione di KARP 1993, 88.

Per questa lauda sembrano possibili tre ipotesi di ricostruzione:

- le strofe successive alla prima si cantano sulla melodia (ripetuta e aperta) dei due versi conclusivi della ripresa e la vera ripresa può essere rappresentata dai soli primi due versi, con chiara cadenza alla *finalis* nella versione emendata (*Madonna santa Maria, mercé de noi peccator!*);
- si deve pensare di mantenere l'altezza melodica dell'ultimo verso, ma considerare errata l'ultima nota (*mi* al posto di *re*) e riproducendo così una linea melodica compiuta che è possibile ripetere anche per ognuna delle strofe;
- quella indicata nella nuova emendazione potrebbe essere la forma compiuta della sola ripresa, mentre la musica per le strofe sarebbe perduta.

Quest'ultima ipotesi, in verità, sembra la più plausibile, anche perché nel codice manca la notazione pure alla lauda successiva (*Ave Maria gratia plena*, c. 10r), che era forse nello stesso foglio della strofa di *Madonna santa Maria*, ma è anche l'ipotesi meno soddisfacente per chi vorrebbe oggi poter cantare la lauda per intero.

L'ipotesi b), che prevede la ripetizione identica della stessa melodia per la ripresa e per tutte le strofe, è già stata proposta da molti studiosi, a partire da Liuzzi (LIUZZI 1935, I, 271: "Probabilmente la melodia si ripeteva identica in tutte le quartine"), ripresa da Higinio Anglés (ANGLÉS, 1964, 492, che la considera "canción sin reprise"), da Clemente Terni (TERNI 1988, LXVI, "lauda a forma innodica"), e da Agostino Ziino (ZIINO 1968, 26) e può essere giustifi-

cata dall'appartenenza di questo testo al repertorio dei disciplinati, diverso da quello dei laudesi, e dalle seguenti considerazioni offerte da Francesco Zimei:⁹

Nella sua veste primigenia è probabile che *Madonna sancta Maria* consistesse nella semplice invocazione alla Vergine della ripresa, destinata a essere ripetuta a oltranza, come accade di solito nelle processioni popolari. L'esistenza di un nucleo originario, circoscritto alla prima quartina, parrebbe d'altronde comprovata dalla mancanza di un impianto rimico definito, mentre le successive, caratterizzate da uno schema di tipo zagialesco (*aaax*, *bbbx*, ecc., alla stregua delle strofe di ballata) e dal continuo cambio di soggetto potrebbero essere il frutto di un processo di sedimentazione, fenomeno frequente nella circolazione della poesia devota. Questa proliferazione testuale, alterando la struttura del brano, potrebbe aver indotto il compilatore del laudario cortonese a equivocarne il carattere, prevedendo nel *layout* delle cc. 8v-9r sei sistemi tetralinei, come nei normali casi di ripresa e strofa, solo la metà dei quali poi effettivamente riempiti. Ciò induce a credere che l'intonazione pervenuta sia comunque di senso compiuto e vada ripetuta per ogni quartina.

Zimei propone anche di evitare l'introduzione del *si bemolle*, invocando la presenza di inflessioni analoghe, sempre cantate con il *si naturale*, in melodie popolari tuttora diffuse in Umbria e Abruzzo.

Per chi invece vuole a tutti i costi eseguire *Madonna santa Maria* considerandola una vera lauda e sfruttando il materiale melodico della sola ripresa, può utilizzare il buon compromesso ricostruttivo, del tutto ipotetico ma che tiene conto delle considerazioni fatte sinora, rappresentato dalla trascrizione in FIGURA 37, che mantiene la ripresa anomala di quattro versi (nel rispetto dell'invocazione tipica dei flagellanti), ricostruisce la strofa con aperto e chiuso, e considera anche la cadenza del secondo verso a *mi* e la rima musicale consueta fra strofa e ripresa.

La strofa assume in questo modo quel carattere recitativo sulla *repercussio* (*la*), simile ai toni salmodici, che si può vedere anche nell'altra lauda in primo modo e di argomento pertinente ai flagellanti che è *De la crudel* (c. 51r), quasi sempre cantata con errata corda di recita a *re* anziché a *la* a causa della pessima trascrizione di Liuzzi, dovuta alla mancanza di chiave (LIUZZI 1935, 355), e talvolta anche con l'ultimo verso fantasiosamente ricostruito secondo quella terribile versione (dato che manca la notazione nel codice sopra il testo *como ladro villanamente*), senza tener conto della consueta e naturalissima rima musicale con l'ultimo verso della ripresa. La struttura narrativa della lauda, che ha suggerito all'intonatore il ricorso ad una sorta di tono salmodico recitativo per la strofa, spiega anche le forti e particolari oscillazioni anisossilabiche rilevate nel testo di *De la crudel* da Sofia Lannutti (LANNUTTI 1994, 6, 56, 62), che in un simile, e particolare, contesto musicale sono perfettamente assorbite senza problemi.

⁹ Lettera del 4.10.2010.

Ripresa

Ma - don - na san - ta, Ma - ri - a, _____
 mer - çé de noi pec - ca - to - ri!
 Fai - te pre - go al dol - çe Cri - sto
 ke ne de - gia per - do - na - re.

Strofa

Ma - don - na san - ta, Ma - ri - a,
 che n'ài mo - stra - ta la vi - a,
 or es - ca - cia ogn' e - re - si - a,
 re - ce - ve ki vol tor - na - re.

Figura 37. Ipotetica ricostruzione della lauda incompleta *Madonna santa Maria*.

Lauda n. 5: *Ave regina gloriosa*

Alle cc. 12v-13r del laudario cortonese compare la lauda *Ave regina gloriosa* (FIGURA 38), che segue la lauda *Ave Maria gratia plena*, priva di notazione, ossia con il rigo rimasto vuoto. Si tratta quindi della sesta lauda tramandata dal cortonese, ma della quinta con notazione.

Il problema in questo caso non è che la ripresa sia priva di chiave (data la struttura melodica ripetitiva AB CBAB non ci sono grossi problemi ad individuare correttamente la posizione delle chiavi mancanti), ma è rappre-

sentato da due salti di settima ascendente: il primo fra secondo e terzo verso della strofa, ancora (forse e in qualche modo) plausibile, l'altro tra la fine della strofa (destinata al solista) e l'attacco della ripresa da parte di tutti i laudesi, quindi improponibile perché destinato a dilettanti.



Figura 38. Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91, cc. 12v-13r: inizio della quinta lauda con notazione: *Ave regina gloriosa*.

Nessuno degli editori moderni azzarda una qualche emendazione. Propongo timidamente che le prime cinque posizioni della ripresa e del terzo verso (*Ave regina* e *Fresca rosa et au-*) siano da cantare una terza sotto.

La FIGURA 39 mostra la trascrizione integrale della lauda secondo questa ipotesi emendativa. La trascrizione è condotta postulando il valore sillabico costante (qui rappresentato dalla semiminima). La ripresa mostra il primo verso dattilico (qui tradotto in metro ternario) e il secondo trocaico, come ad impianto trocaico è anche la maggioranza dei versi della strofa. Ma dattilici sono anche, con ogni evidenza, altri versi, come il secondo verso della prima strofa: *splendida luce clarita*, i due iniziali della seconda (*Ave, regina adorata*, / *virgene madre beata*), il secondo della quarta (*virgene madre donzella*) i tre versi finali della settima e della undicesima (*fructo cum dolçe savore*, / *stella cum grande splendore*, / *madre de nostra salvança e quando ti stanno davanti*; / *laude cum dulçi bei canti* / *cantan cum gran iubilança*); i due finali dell'ottava (*tutta iocunda et gioiosa*, / *madre de gran delectança*) e il verso finale (*dalli de te consolança!*).

Trascrizione di Marco Gozzi

Ripresa

A-ve, re - gi - na glo₃ - rio - sa, ple - na d'o - gne con - so - lan - za.

Strofe

1.A-ve, pul - cra mar - ga - ri - ta, splen - di - da lu - ce cla - ri - ta;
 2.A-ve, re - gi - na a - do - ra - ta, vir - ge - ne ma - dre be - a - ta;
 3.A-ve, sca - la per la qua - le de - sce - se la De - i - ta - de

fres - ca ro - sa et au - lo₃ - ri - ta, nos - tro gau - dio et a - le - gran - ça!
 poi ke fo - sti sa - lu - ta - ta, ma - dre se' de gran pie - tan - ça.
 et pre - se in te u - ma - ni - ta - de per da - re se - gu - ran - ça.

4.A-ve, re - lu - cen - te stel - la, vir - ge - ne, ma - dre don - çel - la;
 5.A-ve, vir - go im - pe - ri - a - le! Ma - dre se' de gran pie - ta - de:
 6.A-ve, pa - ra - di - si por - ta, di la qua - le lu - ce è or - ta:

a - lor che ti chia - ma - sti an₃ - cil - la, fe - ce in te Dio ri - po - san - ça.
 tu se' quel - la per la qua - le noi se - mo for di du - bi - tan - ça.
 ki enn il tuo no - me si con - for - ta, ben s'a - pren - de a buo - na a - man - ça.

7.A-ve, flore cum bel - lo o - do - re, fruc - to cum dol - çe sa - vo - re,
 8.A-ve, vir - go pre - ti - o - sa, più de nul - la a - mo - ro - sa,
 9.A-ve, ma - dre in - co - ro - na - ta, so - vra i cie - li e - xal - ta - ta,

stel - la cum gran - de splen₃ - do - re, ma - dre de no - stra sal - van - ça.
 tut - ta io - cun - da et gio - io - sa, ma - dre de gran de - lec - tan - ça.
 da tutti i sanc - ti ve - ne - ra - ta; dei pec - ca - to - ri se' spe - ran - ça.

Figura 39a. Edizione completa di *Ave regina gloriosa* (strofe 1-9).

10. A-ve, por - to de sa - lu - te, ki ben t'a - ma tu l'a - iu - te;
 11. A-ve, di - ce lli tuoi a - man - ti quan - do ti stan - no da - van - ti;
 12. A-ve, vir - ga di ra - di - ce, di le - sù dol - ce nu - tri - ce;

guar - da - ne di far ca - du - te, trai - ci for di du - bi - tan - ça.
 lau - de cum dul - çi bei can - ti can - tan cum gran iu - bi - lan - ça.
 chi le tu - e lau - de di - ce dal - li de te con - so - lan - ça!

Figura 40b. Edizione completa di *Ave regina gloriosa* (strofe 10-12).

Si è dunque scelta per la trascrizione una cangiante multimetria da due quarti a quattro quarti.

Per concludere: come ha già mostrato Karp con i suoi esempi (KARP 1993) e come credo di aver fatto almeno intravedere attraverso la considerazione delle sole prime cinque laude con notazione del codice cortonese, si tratta di un piccolo ma preziosissimo repertorio che ha ancora un grande bisogno di lavoro filologico e critico sui testi musicali. Questa necessità è condivisa da tutti i repertori medievali, in misura più o meno cogente, ma è piuttosto singolare che il più antico monumento di canti in volgare italiano sia stato così maltrattato da studiosi ed esecutori.

Bisogna avere l'umiltà di riconoscere che le nostre ricostruzioni filologiche si basano ancora su molte ipotesi e non possono essere definitive. Se nel 2010, dopo quasi un secolo di ricerche scientifiche sul laudario di Cortona, non siamo ancora in grado di dare un significato sicuro al segno della plica, una fisionomia certa al ritmo dei versi e all'altezza melodica di diverse frasi, significa che a) c'è ancora molto da studiare, b) bisogna mettere in atto tutte le strategie filologiche per la ricostruzione adeguata di un testo il più possibile corretto e rispettoso dello stile e delle convenzioni dell'epoca in cui fu messo per iscritto, ma altrettanto rispettoso delle odierne convenzioni di scrittura, nella coscienza che si tratta sempre di una ricostruzione fra le tante possibili, c) bisogna che gli esecutori si rivolgano a buone edizioni critiche (dichiarando il nome del curatore dell'edizione nei libretti allegati alle incisioni o nelle note di sala dei concerti) evitando avventure dilettantesche su testi musicali di grande difficoltà ecdotica e gravi proclami come "noi leggiamo direttamente dai facsimili". Se un cantore moderno legge alla lettera ciò che scrive il laudario cortonese, legge spesso strafalcioni madornali: intere frasi trasposte

di terza, ipercorrettismi, ingarbugliate e contraddittorie soluzioni notazionali, note prive di alterazioni necessarie e via dicendo.

I filologi musicali, d'altro canto, devono mostrarsi più coraggiosi e più attenti ai problemi di ricostruzione della prassi. Soprattutto non possono nascondersi dietro il nulla meccanico di alcuni apparati, che non distinguono nemmeno tra varianti ed errori e non valutano le varianti.

Un errore è un errore, e in un codice zeppo di errori come il laudario cortonese ogni anomalia stilistica deve far scattare l'ipotesi di un possibile guasto o fraintendimento. Ma ogni caso deve essere poi vagliato criticamente e l'eventuale emendazione deve essere proposta con solidi argomenti.

Ogni valutazione analitica di un repertorio (o anche solo di un singolo brano appartenente ad un repertorio) si può fare solo dopo l'adeguata ricostruzione di un buon testo critico dell'intero *corpus*.

Purtroppo il laudario di Cortona non gode ancora del privilegio di un'adeguata edizione critica, nonostante i lodevoli tentativi di diversi studiosi e attende ancora ricercatori preparati che restituiscano al repertorio laudistico un poco di quella verità e di quella bellezza che sinora gli sono state sottratte.

TABELLA 1

EDIZIONI INTEGRALI DEL LAUDARIO CORTONESE

- 1) FRIEDRICH STICHTENOTH, *Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona, Libr. pubbl. 91 und Florenz, Magl. II, I, 122*, Universität Göttingen, Ph. D. Diss., 1923.
- 2) FERNANDO LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., [Roma], La Libreria dello Stato, 1935.
- 3) NICOLA GARZI, *Le Laude del laudario Cortonese secondo la trascrizione in musica figurata dell'Acc. Can. Don Nicola Garzi*, «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», II (1935), pp. 13-36.
- 4) *42 Laudi francescane dal Laudario cortonese, XIII secolo*, trascritte da G[iorgio] Canuto e armonizzate da N. Praglia, Roma, Praglia, 1957.
- 5) CYRILLA M. BARR, *The Laude francescane and the Disciplinati of thirteenth century Umbria and Tuscany : a critical study of the Cortona Codex 91*, Ph. D. diss, Washington D.C., The Catholic University of America, 1965.
- 6) ANTONIO CANUTO, *42 Laudi francescane dal Laudario cortonese del XIII secolo scritte direttamente dai Codici Originali*, Cortona, edizioni Padri Redentoristi, 1977.
- 7) PELLEGRINO M. ERNETTI - LAURA ROSSI LEIDI, *Il laudario cortonese n. 91*, Roma, Edi-Pan, 1980.
- 8) LUIGI LUCCHI, *Il laudario di Cortona*, testi editi da Giorgio Varanini e da Luigi Banfi, Vicenza, LIEF, 1987.
- 9) CLEMENTE TERNI, *Laudario di Cortona : testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1988.
- 10) MARTIN DÜRRER, *Altitalienische Laudemelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1993.
- 11) HANS TISCHLER, *The earliest laude: The Cortona hymnal*, Institute of Mediæval Music Ottawa, Canada, 2002.

TABELLA 2

FORME PLICATE NEL LAUDARIO CORTONESE

N	Incipit	Nella ripresa	Nella strofa	Note
1	Venite a laudare	<i>laudare</i>	<i>laudata</i>	
4	Madonna santa Maria		<i>prego</i>	
5	Ave regina gloriosa		<i>alegranza</i>	culminanza
6	Da ciel venne		<i>cià; cià</i>	culminanza
7	Altissima luce	<i>luce; amore</i>	<i>divina</i>	culminanza
8	Fami cantar l'amor	<i>di la; gaudente</i>		1 ^a culminanza
9	O Maria d'omelia		<i>quando</i>	culminanza
11	Ave Dei genitrix		<i>Consignata; altra</i>	
12	O Maria Dei cella	<i>sempiterna</i>		
13	Ave vergene gaudente		<i>biamche</i>	
15	Salve, salve		<i>amor nostro; et via</i>	segue lo scontro
16	Vergene donzella		<i>collaudata</i>	
18	Cristo è nato		<i>fare acquisto</i>	nella 2 ^a versione
19	Gloria 'n cielo		<i>maravellioso</i>	
20	Stella nova		<i>mundo</i>	<i>quando e mondo no</i>
23	De la crudel	<i>Christo</i>		nella strofa senza plica
24	Dami conforto	<i>conforto; perfecta</i>		nella strofa senza plica
27	Laudamo la resurrectione	<i>resurrectione</i>		culminanza
28	Spiritu sancto dolze		<i>Alumina [e]</i>	culminanza
29	Spirito sancto glorioso	<i>sancto</i>	<i>gaudioso</i>	
31	Alta Trinità beata	<i>Trinità; adorata</i>	<i>savorosa</i>	
32	Troppo perde 'l tempo		<i>t'ama; non sta; tanto</i>	'ta' toniche
33	Stomme allegro	<i>rimembrando</i>		culminanza
35	Chi vole lo mondo	<i>pensare</i>		culminanza
39	Magdalena		<i>d'essare</i>	culminanza
43	Ogn'om canti novel canto	<i>novel</i>		culminanza
44	Amor dolce senza pare	<i>Amor; Cristo</i>	<i>Amor senza</i>	culminanza
45	Benedicti e llaudati	<i>Sancti apostoli</i>		culminanza

Bibliografia

- ANGELETTI V. (1995), *Le interpretazioni ritmiche delle laude*, «Esercizi musica e spettacolo», 14/5 n.s., pp. 5-18.
- ANGLÉS H. (1964), *La música de las Cantigas de Santa María, del rey Alfonso el Sabio*, 3 voll. in 4 tomi, Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central, Barcelona, 1943-64 (sulla lauda italiana: vol. III/2, pp. 483-516).
- ANGLÉS H. (1968), *The musical notation and rhythm of the Italian laude*, in: *Essays in musicology, a birthday offering for Willi Apel*, a cura di Hans Tischler, Indiana University, Bloomington (Indiana), pp. 51-60.
- ARANCI G. (2002), *Il laudario fiorentino del Trecento*, Aleph, Montespertoli (FI).
- AVALLE D. S. - MONTEROSSO R. (1965), *Sponsus: dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- BARR C. (1965), *The Laude francescane and the Disciplinati of thirteenth century Umbria and Tuscany: a critical study of the Cortona Codex 91*, Ph. D. diss., The Catholic University of America, Washington D.C.
- BARR C. (1978), *Lauda singing and the tradition of the disciplinati. Mandato: a reconstruction of two text of the office of tenebrae*, in *L'ars nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena - Certaldo, 19-22 luglio 1975)*, a cura di Agostino Ziino, Comune di Certaldo, Certaldo, pp. 21-44.
- BARR C. (1988), *The monophonic lauda and the lay religious confraternities of Tuscany and Umbria in the late Middle Ages*, Western Michigan University, Kalamazoo.
- BLASUCCI L. (1965), *Dante Alighieri: tutte le opere*, Sansoni, Firenze.
- BRUNACCI G. (1935), *Testo letterario delle Laudi della II parte del cod. 91*, «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», II, pp. 39-84.
- CAFFAGNI L. (1998), *L'interpretazione ritmica della lauda monodica: status quaestionis*, «Musica Antica», XII, pp. 5-22.
- CANUTO A. (1977), *42 Laudi francescane dal Laudario cortonense del XIII secolo scritte direttamente dai codici originali*, edizioni Padri Redentoristi, Cortona.
- CANUTO G. (1957), *42 Laudi francescane dal Laudario cortonense, XIII secolo*, trascritte da G. Canuto e armonizzate da N. Praglia, Praglia, Roma.
- CATTIN G. (1958), *Contributi alla storia della lauda spirituale: sulla evoluzione musicale e letteraria della lauda nei secoli XIV e XV*, «Quadrivium», II, pp. 45-75

- CATTIN G. (1981), *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in VARANINI G. - BANFI L. - CERUTI BURGIO A. (1981-1985), vol. 1/2, pp. 479-516.
- CATTIN G. (1991), *La monodia nel medioevo*, E.D.T., Torino, pp. 174-182.
- CATTIN G. (2003), *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia, Torre d'Orfeo, Roma (Istituto di Paleografia Musicale - Roma, Ser. 3; Miscellanea, 3).
- CILIBERTI L. (2000), *Tracce di tradizione orale nel Laudario «Cortona 91»*, «Musica e storia», 8/1, pp. 257-297.
- CONTINI G. (1960), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- D'ACCONE F. A. (1970), *Le compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'ars nova*, in: *L'ars nova italiana del Trecento III, secondo convegno internazionale: 17-22 luglio 1969*, a cura di F. Alberto Gallo, Comune di Certaldo, Certaldo, pp. 253-280.
- D'ACCONE F. A. (1975), *Alcune note sulle compagnie fiorentine dei laudesi durante il quattrocento*, «Rivista italiana di musicologia», X, pp. 86-114.
- DAMILANO P. (1962), *Laudi latine in un Antifonario bobbiense del Trecento*, «Collectanea historiae musicae», III, pp. 15-58.
- DE BARTHOLOMAEIS V. (1943), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., Le Monnier, Firenze.
- DE BARTHOLOMAEIS V. (1952), *Origini della poesia drammatica italiana*, Società Editrice Internazionale, Torino.
- DEL POPOLO C. (1990), *Laude fiorentine*, 2 voll., Olschki, Firenze (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa. Studi e testi, 10).
- DOGLIO F. (1984), *Erode furente e i magi cristiani, dall'Officium stellae alle laudi drammatiche perugine*, in: *Atti del IV colloquio della Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Union printing, Viterbo, pp. 275-295.
- DÜRRER M. (1993), *Altitalienische Laudemelodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 voll., Bärenreiter, Kassel.
- ELFVING L. (1962), *Etude lexicographique sur les séquences limousines*, Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- ERNETTI P. M. - ROSSI LEIDI L. (1980), *Il laudario cortonese n. 91*, Edi-Pan, Roma.
- GARZI N. (1935), *Le Laude del laudario Cortonese secondo la trascrizione in musica figurata dell'Acc. Can. Don Nicola Garzi*, «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», II, pp. 13-36.

- GHISI F. (1962), *Gli aspetti musicali della lauda fra il XIV e il XV secolo, prima metà*, in: *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, a cura di Bjorn Hjelmborg e Soren Sorensen, Hansen, Copenhagen, pp. 51-58.
- GOZZI M. (1994), *I laudari trentini*, in: *Musica e società nella storia trentina*, a cura di Rossana Dalmonte, U.C.T., Trento, pp. 151-178.
- GOZZI M. (2005), *Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEL*, in *Il canto fratto: l'altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi, Parma - Arezzo, 3-6 dicembre 2003*, a cura di Marco Gozzi e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 7-58.
- GROSSI H. J. (1979), *The fourteenth century Florentine laudario magliabechiano 11, 1, 122 (B. R. 18): a transcription and study*, Ph. D., The Catholic University of America.
- GUARNIERI A. M. (1991), *Laudario di Cortona*, Centro Studi Alto Medioevo, Spoleto.
- HERLINGER J. (2010), *Musica ficta in Cortona Laudario*, «Philomusica online», 9/3, pp. 95-116. <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/610/607>.
- HILEY D. (1984), *The Plica and Liquescence*, in *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam*, 2 voll., Institute of Medieval Music, Henryville-Ottawa-Binningen, II, pp. 379-391.
- KARP T. C. (1993), *Editing the Cortona Laudario*, «The journal of musicology», 11/1, pp. 73-105.
- LANNUTTI M. S. (1994), *Anisosillabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona*, «Studi medievali», XXXV, pp. 1-66.
- LAZZERI Z. (1934), *I capitoli della compagnia dei disciplinati di Cortona (anno 1300) e il Laudario dell'Accademia Etrusca*, «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», I, pp. 120-152.
- LIUZZI F. (1932), *La passione nell'intonazione del Laudario 91 di Cortona (secolo XIII)*, De Santis, Roma.
- LIUZZI F. (1935), *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., La Libreria dello Stato, Roma.
- LUCCHI L. (1987), *Il laudario di Cortona*, testi editi da Giorgio Varanini e da Luigi Banfi, LIEF, Vicenza.
- MANCINI F. (1990), *Il laudario «Froncini» dei Disciplinati di Assisi (sec. XIV)*, Olschki, Firenze (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa. Studi e testi, 11).
- MELE G. (1989), *Una sconosciuta antifona mariana in B.A.V. Ottob. Lat. 527 e in A.C.O.P. XIII (Sardegna)*, «Studi Gregoriani», V, pp. 59-70.
- MELE G. (2009), *Die ac Nocte. I codici Liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, AM&D edizioni, Cagliari

- MONTEROSSO R. (1962), *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in: *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260). Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960*, Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia, pp. 476-494.
- NELSON K. E. (1993), *Duration and the Plica. Plainchant in Spain during the Fifteenth Century and the First Half of the Sixteenth Century*, «Revista de Musicología», 16/4, pp. 2306-2315.
- PAGE C. (1991), *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PAGNOTTA L. (1995), *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- POTHIER J. (1895), *De la plique dans le plain-chant*, «Revue du chant grégorien», III, pp. 55-59.
- RIGHINI D. (1996), *La melopea primitiva francescana di Giuliano da Spira e le intonazioni del Laudario di Cortona*, «Studi Medievali», XXXVII/1, pp. 339-346.
- STEVENS J. (1990), *Medieval song*, in *The new Oxford history of music. II: The early Middle Ages to 1300*; Oxford University Press, New York-Oxford, pp. 357-444.
- STICHTENOTH F. (1923), *Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona, Libr. pubbl. 91 und Florenz, Magl. II, I, 122*, Universität Göttingen, Ph. D. Diss..
- TERNI C. (1964), *Per una edizione critica del «Laudario di Cortona» (codice 91 dell'Accademia Etrusca di Cortona)*, «Chigiana», XXI (N.S. I), pp. 111-129.
- TERNI C. (1976), *Dalla lauda al madrigale spirituale: una precisazione*, «Studi medievali», XVII, pp. 907-11.
- TERNI C. (1988), *Laudario di Cortona: testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona*, La Nuova Italia Editrice, Firenze (Quaderni del Centro per il Collegamento degli Studi Medievali e Umanistici nell'Università di Perugia, 20).
- TISCHLER H. (2002), *The earliest laude: the Cortona hymnal*, Institute of Mediæval Music Ottawa, Canada.
- VARANINI G. - BANFI L. - CERUTI BURGIO A. (1981-1985), *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin*, 4 voll. in 5 tomi, Olschki, Firenze.
- VARANINI G. (1966), *Di una malnota testimonianza manoscritta di tre laudi cortonesi*, «Annali dell'Università di Padova - Facoltà di lingue in Verona», Serie 2, vol. I, Verona.
- VARANINI G. (1985), *La più antica lauda volgare in onore di Sant'Antonio : artificio retorico tosco-aretino, contenuti agiografici patavini*, in:

- Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio: Convegno internazionale di studi, 1-4 ottobre 1981, Padova-Monselice*, Istituto per la storia ecclesiastica padovana Padova pp. 425-456.
- VON FISCHER K. (1970), *Quelques remarques sur les relations entre les Laudesi et les compositeurs florentins du Trecento*, in: *L'ars nova italiana del Trecento III, secondo convegno internazionale: 17-22 luglio 1969*, a cura di F. Alberto Gallo, Comune di Certaldo, Certaldo, pp. 247-252
- WILSON B. (1992), *Music and merchants: the laudesi companies of republican Florence*, Clarendon press, Oxford.
- WILSON B. (1996), *Indagine sul Laudario fiorentino (Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. Banco Rari 18)*, «Rivista italiana di musicologia», XXXI/2, pp. 243-280.
- WILSON B. (1997), *Madrigal, lauda, and local style in trecento Florence*, «The journal of musicology», XV/2, pp. 137-177.
- WILSON B. - BARBIERI N. (1995), *The Florence Laudario: an edition of Florence, Biblioteca nazionale centrale, Banco rari 18*, A-R editions, Madison.
- ZIINO A. (1968), *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, 2 voll., Palermo, Lo Monaco, 1968.
- ZIINO A. (1971a), «*Con humiltà di core*»: *Ipotesi su un caso di adattamento musicale*, «Quadrivium», 12, pp. 71-79.
- ZIINO A. (1971b), *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, «Cultura neolatina», XXXI, pp. 295-312.
- ZIINO A. (1973), *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Ricciardi, Milano - Napoli, pp. 653-669.
- ZIINO A. (1975), *Aspetti della tradizione orale nella musica medievale*, in: *L'etnomusicologia in Italia*, Flaccovio, Palermo, pp.169-194.
- ZIINO A. (1978), *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, «Studi musicali», VII, pp. 39-83.
- ZIINO A. (1985), *Osservazioni sulla melodia della 39° lauda cortonese in onore di sant'Antonio*, in: *Storia e cultura a Padova nell' età di sant'Antonio, convegno internazionale di studi, 1-4 ottobre 1981, Padova-Monselice*, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova, pp. 442-445.
- ZIINO A. (1987), *Sequenza, sirventese e laude a proposito di «Oimé lasso e freddo lo mio core»*, in: *Musicologie médiévale: notations et séquences, actes de la Table ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'histoire des textes, 6-7 septembre 1982*, a cura di Michel Huglo, Librairie H. Champion, Paris.
- ZIINO A. (1988), *Il canto delle laudi durante il Trecento: tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in *La musica nel tempo di Dante*, atti a

cura di Luigi Pestalozza, Unicopli, Milano (Quaderni di Musica/Realtà, 19), pp. 113-129.

- ZIINO A. (1989), *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in: *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 voll., Mucchi, Modena, vol. 4, pp. 1465-1502.
- ZIINO A. (2000), *Echi della "Passione" nelle laudi musicali del Due-Trecento*, in: *Le voci della Passione: atti del convegno di studi, Roma, 30-31 marzo 2000*, a cura di A. Bini, AlfaStudio, Bologna, pp. 69-106.
- ZIINO A. (2001), «Ascoltiam con la mente / quelli angelici canti». *Materiali per lo studio della laude del Due-Trecento*, in: *Fiori musicologici: studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo 70. compleanno*, a cura di F. Seydoux, Pàtron, Bologna, pp. 605-631.
- ZIINO A. (2002), *Ritmo musicale, anisosillabismo e tradizione orale nella laude italiana del Trecento*, in: *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di M. Agamennone e F. Giannattasio, Il Poligrafo, Padova, pp. 69-88.
- ZIINO A. - ZIMEI F. (1999a), *Nuovi frammenti di un disperso laudario fiorentino*, in *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzani, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 485-505.
- ZIINO A. - ZIMEI F. (1999b), *Quattro frammenti inediti del disperso laudario di Pacino di Bonaguida*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV/1, pp. 3-45.

Marco Gozzi è professore di Musicologia presso l'Università di Trento. Ha pubblicato estesamente sul canto fratto, sui libri liturgici, sul Trecento e sul Quattrocento. È il responsabile scientifico del progetto di digitalizzazione e messa in rete dei codici musicali trentini del Quattrocento. È stato coordinatore nazionale del progetto interuniversitario RAPHAEL. Per ulteriori notizie: <http://people.lett.unitn.it/gozzi/>.

Marco Gozzi is a professor of musicology at Trent University. His research enterprise of cataloguing and digitalizing the seven Trent codices of the 15th century is available on-line. From 2002 to 2006 he was National coordinator of the inter-university project RAPHAEL (*Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements in Plainchant 1350-1750*). He is also a performer. See : <http://people.lett.unitn.it/gozzi/>.