

RITMO MUSICALE, ANISOSILLABISMO  
E TRADIZIONE ORALE  
NELLA LAUDE ITALIANA DEL TRECENTO

*Agostino Ziino*

*Ad Aurelio Roncaglia*

Da moltissimi anni, com'è noto, si discute sul problema relativo al "ritmo" con il quale si dovrebbero o potrebbero cantare alcuni repertori medievali monodici trasmessici attraverso una semiografia musicale non misurata: ci riferiamo, ovviamente, alle canzoni dei Trovatori e dei Trovieri, alle *Cantigas de Santa Maria*, ma anche alle laudi del Due-Trecento. Con questo breve intervento non intendo certo dare un contributo nuovo od originale all'annoso e spinoso problema, contributo che a mio parere potrebbe venire solo dalla scoperta di nuovi elementi oggettivi.

Sulla base del materiale conosciuto sono state discusse, in linea teorica e puramente astratta, tutte le possibili soluzioni e tutte le possibili interpretazioni, ma si tratta pur sempre di punti di vista, di scelte, del tutto personali e soggettive, quindi poco "scientifiche", se per "scienza" intendiamo solo il riscontro nelle fonti documentarie o l'*evidence* fondata su prove concrete e oggettive. I lavori di tutti gli studiosi che si sono occupati di questo problema, da Riemann, Aubry, Beck, Anglés, Husmann, Gennrich fino a Liuzzi, Sesini, Monterosso, Terni, Lucchi o Le Vot – solo per citarne alcuni –, sono soltanto teorie, spesso anche ben motivate e supportate, ma rimangono pur sempre delle teorie, delle ipotesi, basate per lo più su elementi di diversa natura, e su considerazioni non sempre pertinenti al settore specifico. L'unico dato incontrovertibile potrebbe venire dalla semiografia musicale, qualora fosse di tipo misurato, ma purtroppo, come sappiamo, non lo è. Essa non esprime la durata delle singole note; di conseguenza, quindi, qualsiasi struttura ritmica si dia ad una melodia laudistica o trovadorica è di per sé stessa una struttura imposta o

calata dall'alto, alla quale la musica in questione dovrebbe per forza di cose adattarsi.

La scrittura musicale impiegata per questi repertori monodici medievali è – come si è or ora detto – quella cosiddetta “quadrata”, derivata da quella neumatica ed utilizzata già da molto tempo per il canto liturgico occidentale, il cosiddetto “canto gregoriano”. Trattandosi, come si è accennato prima, di una scrittura musicale totalmente priva di indicazioni ritmiche o di durata desumibili anche dalla forma delle note singole o in *ligatura*, almeno dal XII secolo in poi, gli studiosi del canto gregoriano, già a partire dai monaci benedettini di Solesmes, hanno elaborato la teoria del cosiddetto “ritmo libero”, secondo la quale il canto liturgico verrebbe cantato – semplificando molto – sulla base di un ritmo articolato in raggruppamenti binari e ternari che si succedono o si alternano liberamente, a seconda dei casi e delle diverse situazioni testuali. Non tutti gli studiosi, ovviamente, sono d'accordo con questa teoria, che oggi, comunque, gode del maggior credito e che viene adottata da quasi tutti coloro – solisti o cori – che praticano il canto gregoriano.

Un tipo di scrittura musicale molto simile a questo è stato impiegato per fissare su pergamena anche un certo – purtroppo limitato – numero di canti appartenenti ai repertori monodici, lirici e devozionali, prima citati. Si osservi però che nel XIII e XIV secolo, epoca nella quale fu redatta la maggior parte di questi codici – laudari o canzonieri che siano –, esisteva già una semiografia musicale abbastanza avanzata ed elaborata che permetteva di indicare con sufficiente chiarezza e precisione sia la durata di ogni singolo suono rispetto agli altri, sia il ritmo generale da assegnare alle diverse sezioni della composizione musicale. Quindi, se gli amanuensi, per tramandare ai posteri attraverso la pergamena le laudi monodiche o i canti lirici dei Trovatori, hanno utilizzato la scrittura quadrata adoperata normalmente e tradizionalmente per il canto liturgico pur avendo a loro disposizione un tipo di scrittura più raffinata ed elaborata, ciò vuol dire, a mio parere, che la musica che si apprestavano a copiare non solo non era compatibile con questa semiografia più recente, ma, soprattutto, che non è stata nemmeno concepita, fin dall'origine, secondo quei principi ritmici di cui questa semiografia è espres-

sione. Su questo, credo si possa essere tutti d'accordo. Ma, allora, ci si chiede: a quali principi ritmici o a quali tipologie ritmiche rispondevano le laudi italiane o le canzoni dei Trovatori? È possibile saperlo? Forse sì, ma è comunque molto difficile, innanzitutto per motivi metodologici, in quanto noi tendiamo a trasferire nel lontano Medioevo il *nostro* concetto di “ritmo”, cerchiamo di rintracciare nel pensiero e nella mentalità medievali ciò che per *noi* è “il ritmo”, ciò che *noi* definiamo tale.

C'è comunque da osservare che se i testi liturgici, anche quelli cantati, sono in massima parte prosastici, tranne gli inni, i tropi, le sequenze e gli Uffici ritmici, i testi appartenenti alla tradizione lirica provenzale/antico-francese e a quella laudistica italiana sono metrici, ovvero in versi. Ora, non so esattamente quanto questa diversità riguardo alla natura dei testi possa o meno influire sull'organizzazione ritmica della musica che serve ad intonarli, mi sembra però che nel caso di testi poetici, diversamente da quelli in prosa, le varie frasi musicali in generale siano concepite per lo più secondo la struttura sticométrica e strofica del testo. Questo fatto dovrebbe comportare, quindi, una suddivisione interna dell'intera linea melodica, in base alla quale ad ogni verso dovrebbe corrispondere, in linea di massima, una frase musicale. Se poi si tratta di strutture musicali a “forma fissa”, come ad esempio la *canço* trovadorica, la *chanson* francese, il *virelai*, la *ballade*, le *cantigas* galego-portoghesi o la ballata italiana (compresa la lauda in forma di ballata), allora alcune di queste frasi musicali saranno ripetute, spesso anche con varianti, in punti fissi della struttura, a seconda della forma musicale adottata. Inoltre, molto spesso anche le singole frasi musicali collegate ciascuna ad un verso – specialmente nel repertorio delle laudi – vengono a loro volta suddivise in due sezioni, corrispondenti ciascuna ad un emistichio (del verso). Ora, tutto questo non può non dipendere da una concezione della musica che la riconosce come intimamente legata alla poesia, alle sue strutture strofiche, metriche, ritmiche e accentuative.

Quanto ho affermato, comunque, non deve essere eccessivamente enfaticizzato o, peggio ancora, considerato quasi come un dogma assoluto, categorico e con valore normativo, tassativo. Difatti, per restare nel campo della lauda italiana che mi è più familiare, credo di

aver dimostrato, in tema di strutture strofiche, quanta indipendenza ci possa essere, talvolta, tra la struttura metrica o rimica e quella musicale<sup>1</sup>, oppure quanta libertà e varietà di adattamenti siano osservabili nella pratica della *contrafactio*<sup>2</sup>.

Ma le difficoltà maggiori, di fondo, per comprendere correttamente, anche sul piano metodologico, tutti questi fenomeni ed i problemi ad essi connessi derivano, a mio parere, dal fatto che ci troviamo ad analizzare una produzione musicale di tradizione squisitamente orale (oggi ovviamente del tutto perduta) solo attraverso alcune – pochissime – fonti scritte fortunatamente giunte fino a noi<sup>3</sup>. Ma questa, per assurdo, è proprio la grande distorsione di fondo; difatti

<sup>1</sup> Cfr. A. ZIINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco 1968.

<sup>2</sup> Cfr. A. ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi 1973: 653-669; ID., *Aspetti della tradizione orale nella musica medievale*, in *L'Etnomusicologia in Italia*, a cura di D. CARPITELLA, Palermo, Flaccovio 1975: 169-194; ID., *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*, Modena, Mucchi Editore 1989, vol. IV: 1465-1502.

<sup>3</sup> Per quanto concerne le laudi ci sono pervenuti solo due manoscritti (Laudari) ancora integri, o quasi: il codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona (sigla: Cort) ed il codice Banco Rari 18 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (sigla: BR 18); entrambi questi codici sono stati pubblicati per la prima volta da F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, La Libreria dello Stato 1935; il codice di Cortona è stato ripubblicato recentemente anche da L. LUCCHI, *Il Laudario di Cortona*, Vicenza, L.I.E.F. 1987; da C. TERNI, *Laudario di Cortona*, Firenze, La Nuova Italia 1988; e da M. DÜRREER, *Altitalienische Laudenmelodien*, Kassel, Bärenreiter 1996. Sui frammenti di Lucca, Archivio di Stato, ms. 93 si vedano: A. ZIINO, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, "Cultura Neolatina", XXXI (1971): 295-312; A.M. TERRUGGIA, *Aggiunta al laudario frammentato dell'Archivio di Stato di Lucca*, "Studi e Problemi di Critica Testuale", 12, aprile 1976: 5-26; A. ZIINO, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del motetto in Italia durante il XIV secolo*, "Rivista Italiana di Musicologia", X (1975): 20-31. Sul Laudario minciato da Pacino di Bonaguada e dal "Maestro delle Effigi Domenicane" si vedano: A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, "Studi Musicali", VII (1978): 39-83; ID., *La laude musicale del Due-Trecento*, cit.; A. ZIINO - F. ZIMEI, *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 A. DELFINO e M.T. ROSA BAREZZANI, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo 1999: 485-505; A. ZIINO - F. ZIMEI, *Quattro frammenti inediti del disperso Laudario di Pacino di Bonaguada*, "Rivista Italiana di Musicologia", XXXIV (1999): 3-45; C. BARR, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*,

la melica di tradizione orale, o comunque nata e sviluppatasi in regime di oralità, ha, come sappiamo, caratteri così specifici e particolari, sia costituzionali che di trasmissione, da rendere quasi improponibile, sul piano metodologico, un'analisi fondata solo su fonti scritte, e per giunta molto carenti di informazioni per quanto concerne il livello performativo, che per la musica cantata è senza dubbio l'aspetto più importante e quindi per noi più interessante. Tale distorsione diverrebbe ancora più vistosa e grave, qualora considerassimo la lauda come appartenente a quella fascia culturale e a quella tradizione musicale che, con un brutto termine, oggi per fortuna non più accettabile, se non altro per la sua genericità, chiamiamo "popolare"<sup>4</sup>. Comunque sia, l'unico punto di riferimento certo sono quei pochissimi codici, i cosiddetti laudari, che ci sono rimasti. Ma, quale era la

Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications 1988: 126-129; di questo Laudario frammentario è in corso di stampa un'edizione in facsimile a colori a cura di G. FREULER, A. ZIINO e F. ZIMEI per la Casa editrice LIM-Libreria Musicale Italiana di Lucca. Sul frammento di Pisa, purtroppo senza notazione musicale ma con i tetragrammi rimasti vuoti, si veda GIORGIO VARANINI, *Di una malnota testimonianza manoscritta di tre laudi cortonesi*, "Università di Padova - Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona", serie II, I (1966-67). Sui manoscritti trovadorici rimando al mio articolo *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique Romane Médiévale: la Tradition des Chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, ed. M. Tyssens, Université de Liège, Liège 1991: 85-218.

<sup>4</sup> Per quanto concerne i rapporti tra le melodie laudistiche ed i canti lirici di origine più o meno profana o "popolare", Liuzzi si limita a suggerire soltanto qualche ipotesi ed alcuni accostamenti, spesso anche suggestivi. Così, ad esempio, per la lauda *Altissima luce* osserva che "una gentile aura mondana pervade il canto: non accusa esso il modello, assai prossimo forse, d'una canzone a ballo?". Per la lauda *Fami cantar l'amor di la beata* egli parla esplicitamente di "canto popolare". Riferendosi alle laudi *O Maria d'omelia se' fontana* e *Regina sovrana* afferma: "Forse la grazia e scioltezza di simili melodie, senza pregiudizio della loro antichità, può spiegarsi con l'ipotesi già affacciata, ch'esse sian tra le poche di origine profana, derivate cioè, o imitate da canzoni a ballo o da altri modelli d'arte elegante". A proposito della laude *Di tutto nostro core* presente nel ms. BR 18 osserva: "Nella trascrizione ho lasciato che la melodia serbasse quanto più possibile il nativo carattere popolare [...]. Questo doveva essere un canto vagante toscano e presenta modi oggidì ancor vivi: ora anche in Toscana il canto popolare, tra l'accento grammaticale e il metrico, sceglie sovente quest'ultimo". Anche il canto della lauda *Apostol glorioso*, sempre nel BR 18, "si vale di inflessioni popolari che ancora echeggiano entro e intorno Firenze. Tuttavia non è cosa greggia: anzi va segnalata l'attenzione con cui sono disposte e proporzionate le parti della melodia"; cfr. F. LIUZZI, *op. cit.*, vol. I: 47, 49, 117 e vol. II: 200, 219.

funzione di un codice? Serviva come libro d'uso per i cantori o per gli aderenti alla confraternita? Molto probabilmente il suo uso non era destinato ai cantori, o almeno non in tutti i casi<sup>5</sup>, in quanto si pensa che questi – salariati, professionisti, semiprofessionisti o confratelli – cantassero a memoria, senza il supporto di un testo scritto, cartaceo o pergameneo che fosse. Presumibilmente, i grandi codici, come anche i grandi canzonieri provenzali e francesi<sup>6</sup>, specialmente se miniati da un grande pittore/miniaturista<sup>7</sup>, oltre a rispondere alle esigenze del collezionismo librario, avevano anche una funzione simbolica, di “rappresentanza”, di “arredo” prezioso da mostrare al pubblico al fine di destarne la meraviglia e lo stupore. In tal senso, il codice diventava quasi il simbolo della potenza e della floridezza economica del committente, nel caso di un Laudario, una Confraternita. Non escludo, però, che essi potessero avere anche la funzione di “conservare”, di “custodire”, tutto il repertorio liturgico-musicale di una confraternita<sup>8</sup>. Se questo è vero, allora quale garanzia essi ci offrono sulla “autenticità” e sulla “validità” delle musiche ivi contenute e trascritte, tramandate fino a noi? Le numerosissime varianti tra una versione e l'altra e le differenze, spesso vistose, tra le varie lezioni melodiche da essi tramandateci, non tutte sempre riconducibili ad errori meccanici di lettura o di copiatura da parte dell'amanuense o del restauratore<sup>9</sup>, testimoniano senza dubbio la grande vivacità della tradizione orale. Detto questo, però, siamo certi che le versioni pervenute, una volta “emendate” dagli errori meccanici veri e propri, siano realmente *una, due o tre* delle *tante* versioni possibili ed effettivamente eseguite? In altre parole, fino a che punto la versione trascrit-

<sup>5</sup> Il codice di Cortona presenta qualche traccia d'uso.

<sup>6</sup> Sul problema si veda A. ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, cit.

<sup>7</sup> È il caso, ad esempio, di Pacino di Bonaguada.

<sup>8</sup> Il Laudario frammentario di Lucca (Archivio di Stato, ms. 93), BR 18, BR 19 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 19) e il cosiddetto Laudario di Pisa (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 8521) contengono in fondo una sezione di mottetti e sequenze polifonici.

<sup>9</sup> Sui problemi dell'edizione critica delle laudi si vedano: TH. KARP, *Editing the Cortona Laudario*, “The Journal of Musicology”, XI (1993): 73-105; e B. WILSON, *Indagini sul Laudario fiorentino* (Firenze, Biblioteca Nazionale, MS Banco Rari 18), “Rivista Italiana di Musicologia”, XXXI (1996): 243-280.

ta dal copista corrisponde ad una versione realmente eseguita? Quanta e quale attendibilità possiamo accordare all'amanuense? Ha copiato da un solo codice, da più codici, da fogli volanti, da raccolte individuali, oppure ha tra-scritto direttamente su pergamena una versione che conosceva a memoria? In quest'ultimo caso, trattandosi evidentemente di un cantore che era nel contempo anche copista, si passerebbe direttamente dall'oralità alla scrittura<sup>10</sup>. Come e con quale criterio, sempre che ce ne sia stato uno, gli amanuensi sistemavano le parole sotto le note o, più correttamente – date le fasi e le modalità di confezione di un codice musicale –, le note sopra le parole? Tutti questi interrogativi valgono specialmente nei casi di versione unica e trovano la loro principale spiegazione proprio nel fatto accennato in precedenza, e cioè che questi codici, presumibilmente, non servirono mai ai cantori per le loro esecuzioni, il che getta una luce di sospetto e di dubbio su tutta l'operazione di tra-scrittura compiuta dai vari amanuensi (per non parlare dei danni compiuti dai restauratori successivi, come nel caso di BR 18). Ritengo, comunque, che, estendendo ed approfondendo le ricerche, si potrà prima o poi dare una risposta credibile e documentata a qualcuno di questi interrogativi.

Un problema, nel rapporto testo-musica, è rappresentato dal fenomeno dell'anisosillabismo, per cui versi della medesima tipologia possono presentare tra loro uno scarto sillabico anche vistoso (fino a tre/quattro sillabe in più, oppure una/due in meno). Un altro fenomeno simile a questo, almeno nelle conseguenze, è dovuto al fatto che i copisti (o gli stessi cantori nel corso dell'esecuzione?) non sempre hanno rispettato le sinalefi, i dittonghi o i troncamenti; per questo motivo, alcuni versi nella versione scritta (e anche cantata?) sembrano essere ipermetri, appaiono, cioè, con alcune sillabe soprannumerarie. Questo problema diventa ancora più delicato nel caso dei Laudari o dei Canzonieri musicali. Difatti, come sappiamo, trattandosi di composizioni strofiche, gli amanuensi scrivevano normalmente soltanto la musica del ritornello (o *refrain*) e della prima stanza (solo

<sup>10</sup> In tal caso i veri o presunti errori nella posizione delle chiavi, più che essere errori meccanici di lettura o di scrittura da parte di un copista disattento, dimostrerebbero le difficoltà e le incertezze insite in questo tipo di tra-scritture basate sulla memoria del copista.

eccezionalmente hanno copiato anche la musica della seconda stanza, oppure solo l'inizio di essa). Ciò significa che non sapremo mai come i diversi cantori, nell'atto dell'esecuzione, hanno risolto, sul piano musicale, il problema dei versi anisosillabici presenti anche nelle stanze successive alla prima o come si sono comportati di fronte a sinalefi/diafele e dittonghi. Ma la questione non riguarda solo i casi ora elencati: essa va ben oltre e comprende, più in generale, tutto il problema della versificazione, dagli accenti (o *ictus*) primari e secondari che regolano il ritmo di un verso e dalla loro posizione al suo interno, fino ai diversi modi di suddividere un verso in emistichi. Questo, tuttavia, costituisce un terreno minato in quanto, se è vero che nella metrica esistono alcuni principi generali che regolano la posizione degli accenti tonici all'interno del verso, è anche vero, però, che il modo di leggere un verso è del tutto soggettivo, dal momento che si possono privilegiare solo alcuni accenti e non altri, si può dare maggiore o minore rilievo agli accenti grammaticali delle parole, come pure si possono evidenziare solo alcune parole (e i relativi accenti) rispetto ad altre o determinati agglomerati timbrici, vocalici e/o consonantici, rispetto ad altri. Ci sono, insomma, vari livelli di lettura (e, a maggior ragione, di canto) che dipendono esclusivamente dai gusti, dalla sensibilità e dagli interessi personali del lettore o del cantore. I problemi aumentano notevolmente nel caso della poesia cantata, allorquando qualche studioso (forse, anche i cantori medievali?) cerca di far coincidere l'accento tonico del verso o della parola con quello della musica o, ancora peggio, con il cosiddetto "tempo forte" della battuta. È naturale che ogni melodia abbia il suo andamento, le sue arsi e le sue tesi; ma, quali sono i principi che regolano la "melodia" medioevale, sia sotto l'aspetto intervallare che sotto quello ritmico-accentuativo? Ma, ora, sarà forse utile fare qualche esempio concreto.

Prendiamo come primo esempio le due frasi melodiche che chiudono rispettivamente il ritornello e la prima stanza della lauda *Venite a laudare per amore cantare* che "apre" il codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona (Cort) (si veda es. mus. 1). Come si può osservare, si tratta dello stesso inciso melodico, applicato la prima volta, nel ritornello, ad un verso di dieci sillabe, mentre la seconda volta è riutilizzato in forma più concisa – rispettando un principio formale

abbastanza normativo nella lauda-ballata – per intonare l'ultimo verso della prima stanza (nella volta) che, però, è di sole otto sillabe<sup>11</sup> (servirà anche per tutte le altre strofe successive)<sup>12</sup>. Ora, se andiamo a vedere l'ultimo verso delle altre stanze, noteremo, però, che, mentre alcuni sono di otto sillabe, altri sono di nove ed altri infine di dieci. Giorgio Varanini, invece, nel suo commento al Laudario 91 di Cortona afferma che l'ultimo verso del ritornello è un decasillabo trocaico, mentre i versi delle varie stanze sono ottonari/novenari<sup>13</sup>. Eccone lo schema<sup>14</sup>:

## Versi di otto sillabe

I.	al	tuo	fi- liòl	vir- go	pì- a <sup>15</sup>	(4+4, 4a, 7a)
IX.	trop-	p'è	la sua	vì- ta	rì- a	(4+4, 5a, 7a)
XI.	nel	cuor	sì cò-	me do-	vrè- a <sup>16</sup>	(5+3, 4a, 7a)
(XIV.)	sen-	ça	la tùa	vì- go-	rì- a	(4+4, 4a, 7a)
XV.	la	più	fe- dèl	ke mai	sì- a	(4+4, 4a, 7a)
(XIII.)	ke	lau-	di bèn	no- cte	e di- a	(4+4, 4a, 7a)

## Versi di nove sillabe

III.	tut-	ta	là nò-	stra vil-	la- nì- a	(5+4, 4a, 8a)
VI.	a	te	dòn- na	re- tor-	na- rì- a	(4+5, 3a, 8a)
(V.)	e	stà-	re a la	tùa si-	gno- rì- a	(5+4, 5a, 8a)
XII.	col	più	dòl- ce	fi- liòl	che sì- a	(4+5, 3a, 8a)
XIII.	ke	lä-	u- di	bèn no-	cte e di- a <sup>17</sup>	(5+4, 5a, 8a)
XIV.	sen-	ça	la tù-	a ví-	go- rì- a	(4+4, 4a, 8a)

<sup>11</sup> In realtà questo verso potrebbe essere cantato benissimo anche sulla musica dell'ultimo verso del ritornello (si veda es. mus. 2).

<sup>12</sup> Cort ne ha 15 mentre Aret (Arezzo, Biblioteca Comunale, Fraternita dei Laici, ms. 180) e Triv (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 535) ne hanno solo 11, ma nello stesso ordine.

<sup>13</sup> Cfr. G. VARANINI, *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. I, Firenze, Olschki 1981: 85.

<sup>14</sup> Il numero romano all'inizio indica la stanza; i primi due numeri all'interno delle parentesi tonde indicano la suddivisione in emistichi o semifrasi; i numeri successivi indicano la posizione delle principali sillabe accentate all'interno del verso, vale a dire le sedi sillabiche dove cadono gli accenti principali.

<sup>15</sup> Aret e Triv hanno un endecasillabo: "denante al tuo figliuolo, o virgo pia".

<sup>16</sup> Aret e Triv hanno un verso di dieci sillabe: "nel cuore sì come doveria" (6+4, accenti su 5a e 9a sillaba).

<sup>17</sup> L'abbiamo considerato di nove sillabe solo perché Giorgio Varanini indica il segno della dieresi sulla vocale "ä" della sillaba "lä(tudi)", considerando questa parola

## Versi di dieci sillabe

R.	l'a- mo- rò- sa vèr- ge- ne Ma- ri- a <sup>18</sup>	(4+6, 3a, 5a, 9a)
VII.	più k'a- dò- man- dàr non sa- pe- ri- a <sup>19</sup>	(5+5, 3a, 5a, 9a)
II.	a- iù- ta- ne per tùa cor- te- si- a <sup>20</sup>	(4+6, 2a, 6a, 9a)
IV.	de- fèn- da- ne la tùa gran bai- li- a	(4+6, 2a, 6a, 9a)
V.	e stà- re a la tùa si- gno- ri- a	(5+5, 2a, 6a, 9a)
VIII.	d'a- màr- ti più gran sè- te a- va- ri- a <sup>21</sup>	(4+6, 2a, 6a, 9a)
X.	ke lin- gua con- tàr- [e] nol por- rè- a <sup>22</sup>	(5+4, 2a, 5a, 9a)

Come si vede già da questo quadro, ci troviamo di fronte a versi di differente numero di sillabe (da otto a dieci), per alcuni dei quali, addirittura, persistono incertezze sull'esatto computo sillabico, a seconda che si considerino o meno le sinalefi, i dittonghi o i troncamenti di parola, con diverse possibilità di scansioni interne in emistichi e con varie soluzioni di letture ritmico-accentuative. Penso, comunque, che qualsiasi sia la soluzione prescelta, purchè rientri tra le diverse possibilità proposte nella tabella suindicata, tutte siano facilmente intonabili sulle due versioni melodiche presenti nel codice di Cortona (in coincidenza con un verso di dieci sillabe e uno di otto; si veda es. mus. 1), pur con qualche adattamento particolare nel caso si tratti di versi di nove sillabe (si veda es. mus. 3). Per quanto concerne

trisillaba; ma se, forse più correttamente, la consideriamo bisillaba, con il dittongo monosillabo ("lau[di]"), allora viene ad essere un verso di otto sillabe suddiviso in 4+4 con accenti sulla 4a e 7a sillaba.

<sup>18</sup> Aret e Triv hanno un vero e proprio endecasillabo: "de l'amorosa vergene Maria".

<sup>19</sup> Aret e Triv hanno un verso di undici sillabe: "più ch'adimandare non saperia", facilmente riconducibile a un decasillabo troncando la vocale finale di "adimandar(e)".

<sup>20</sup> Triv ha un verso di undici sillabe: "aiutane per la tua cortesia". Se consideriamo "tua" come bisillabo, allora questo verso, come pure gli altri due che seguono, anche in Cort diverrebbero endecasillabi.

<sup>21</sup> Aret e Triv suggeriscono una suddivisione in 6+4 con accenti sulla 2a, 5a e 9a sillaba: "d'amarti più grande compagnia".

<sup>22</sup> In realtà la lezione di Cort è: "ke lingua contar nol porrea" di nove sillabe e con il verso "contare" tronco ("contar"), ma la lezione di Triv di dieci sillabe ("che lengua contiare non porria") ci suggerisce questo emendamento che rende la lezione di Cort più soddisfacente e convincente, con suddivisione in 6+4 e accenti sulla 2a, 5a e 9a sede. La lezione di Aret è fortemente ipermetra: "che lengua d'uomo contiare nol porria", un verso di dodici sillabe ma che può essere ridotto ad un regolare endecasillabo qualora si consideri tronca la parola "d'uomo" ("d'uom").

Esempio musicale 1.

Esempio musicale 2.

la musica, una cosa importante, a mio parere, è che la nota più alta della frase musicale, un "Re", verso la quale tende tutta la tensione agogica e melodica, dandole quindi una maggiore forza e intensità d'accento rispetto alle altre, venga in qualche modo a coincidere con una sillaba accentata; in qualche caso, però, può trovarsi in corrispondenza anche di una sillaba che porta un accento solo secondario. Un ulteriore problema è rappresentato da quei versi che presentano un accento sulla seconda sillaba (ad esempio: "aiutane per tua cortesia", oppure "defëndane la tua gran bailia"). Difatti, nel caso dei decasillabi, questo accento sulla seconda sillaba sembra difficilmente conciliabile con l'andamento trocaico (nel quale la prima sillaba è accentata) che contraddistingue il presunto modello, rappresentato appunto dalla prima formulazione di questa frase melodica alla fine del ritornello ("l'amorosa vergine Maria"). Ma a questo problema si può ovviare facilmente: basta accentuare con minore intensità la seconda sillaba, in modo da rendere sempre riconoscibile la linea melodica "originale" e facilmente comprensibile, nel contempo, il testo poetico, rispettandone innanzitutto, ma con discrezione, gli accenti grammaticali.

Luigi Lucchi illustra molto bene le difficoltà alle quali andava incontro il cantore medievale (e non) nell'intonare una lauda, spe-

cialmente nel caso di un testo anisosillabico, come quello, appunto, della lauda *Venite a laudare per amore cantare*:

Facilmente immaginabile è la difficoltà dell'esecuzione. La tenera e fervorosa letizia espressa dalla linea melodica ha bisogno di un finissimo senso d'equilibrio ritmico capace di passare da un gruppo all'altro, da una sezione all'altra con tale naturalezza e spontaneità da far considerare assolutamente conseguente l'alternarsi dei gruppi stessi: per l'ascoltatore, un *dire* facile e libero.

Un *dire*, un esprimere ritmicamente vario (stilisticamente discorsivo) cui è obbligato l'esecutore per superare le difficoltà proposte dall'anisosillabismo [...].

Un uso quasi continuo di accorgimenti, dunque, i quali non infirmano l'identità melodica stilisticamente discorsiva, né quindi il suo valore significante.<sup>23</sup>

Lucchi, come ho fatto io in precedenza, mette in rilievo queste differenze di accentuazione tra un verso e l'altro in rapporto alla linea melodica del presunto "modello". Egli paragona il verso "al tuo filioli virgo pia", la cui "linea melodica ha il primo ictus sulla seconda nota", con il verso "sença la tua vigoria", nel quale "il primo ictus è sulla prima nota"<sup>24</sup>. Per fare coincidere la prima nota accentata del verso con la prima nota della frase melodica ("Do"), Lucchi ricorre alla ripetizione della nota che precede l'inizio della frase musicale suddetta – un "Re" –, tante volte quante sono le sillabe che precedono quella accentata e che deve coincidere con il "Do" (di solito si tratta di una o al massimo due sillabe/note). Egli porta come esemplificazione i seguenti versi: "ke lingua contar nol porrea", "un novenario: accento metrico sulla seconda sillaba. Nota iniziale aggiunta [un "Re"]"; "col più dolçe filioli che sia", con "due note iniziali [due "Re"] e la costituzione di una clivis per non modificare il disegno melodico"; e "aiutane per tua cortisia", "con dilatazione dei due gruppi – una nota in più ciascuno – e nota iniziale aggiunta"<sup>25</sup> (si veda es. mus. 4). Ma, aggiunge subito Lucchi a proposito di quest'ultimo verso (anticipando con ciò la mia proposta attuale), "Per i versi come questo, si potrebbe ripresentare la semifrase della ripresa da cui derivò, per restringimento, quella della volta"<sup>26</sup>, e cita, ovviamente,

<sup>23</sup> Cfr. L. LUCCHI, *op. cit.*: 94 e 96.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*: 94-95.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p. 95.

<sup>26</sup> Cfr. *ibid.*

#### Versi di otto sillabe



al tuo fi - liol vir - go pi - a  
trop - p'è la sua vi - ta ri - a  
sen - za la tua vi - go - ri - a  
la più fe - del ke mai si - a  
ke lau - di ben no - cte e di - a

#### Versi di nove sillabe



tut - ta la no - stra vil - la - ni - a  
e sta - re a la tua si - gno - ri - a  
sen - za la tu - a vi - go - ri - a



a te don - na re - tor - na - ri - a  
col più dol - ce fi - liol che si - a  
ke la - u - di ben no - cte e di - a

#### Versi di dieci sillabe



l'a - mo - ro - sa ver - ge - ne Ma - ri - a  
più k'a - do - man - dar non sa - pe - ri - a  
a - iu - ta - ne per tua cor - te - si - a  
de - fen - da - ne la tua gran bai - li - a  
e sta - re a la tua si - gno - ri - a  
d'a - mar - ti più gran se - te a - va - ri - a  
ke lin - gua con - ta - re nol po - re - a



d'a - mar - ti più gran se - te a - va - ri - a

Esempio musicale 3.

fuo - ri ke lin - gua con - tar nol por - re - a.  
 (lau-)da - re col più dol - ce fi - liol che si - a.  
 sa - na, a - iu - ta - ne per tu - a cor - ti si - a

Esempio musicale 4.

i versi “l’amorosa vergene Maria”, “più k’adomandar non saperia” e “aiutate per tua cortisia”, quest’ultimo, però, sempre “con nota iniziale aggiunta [un “Re” su “a(iutate)]]”.

Clemente Terni, invece, nella sua nuova edizione del *Laudario di Cortona*, preferisce ripetere sempre alla fine di ogni stanza (ovvero della volta) la frase melodica utilizzata nella prima stanza e risolve il problema dell’anisossillabismo ripetendo una nota o due, a seconda dei casi, all’interno della frase melodica stessa (si veda es. mus. 5)<sup>27</sup>.

L’esempio sopra riportato, vale a dire la lauda *Venite a laudare per amore cantare* dal codice di Cortona, è solo uno dei tantissimi che si potrebbero discutere relativamente a questo ordine di problemi. In questa sede, comunque, preferiamo limitarci a qualche altra riflessione su esempi già discussi da altri studiosi.

Luigi Lucchi, anche se questo non è risultato sempre chiaro da quanto esposto precedentemente, ritiene che un cambiamento degli accenti nel testo poetico determini automaticamente una diversa fisionomia ritmico-melodica della musica sulla quale esso è cantato:

Non sempre le articolazioni ritmiche e melodiche sono rigorosamente conservate nella linea che, in altra sezione della lauda, viene ripetuta.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Vedi C. TERNI, *op. cit.*, pp. 1-3.

<sup>28</sup> Vedi L. LUCCHI, *op. cit.*, p. 58.

a - iu - ta - ne per tua cor - ti - si - a.  
 tut - ta la no - stra vil - la - ni - a.  
 de - fen - da - ne la tua gran bai - li - a.  
 e sta - re a la tua si - gno - ri - a.  
 a te don - na re - tor - na - ri - a.  
 più k'a - di - man - dar non sa - pe - ri - a.  
 d'a - mar - te più gran se - te a - ve - ri - a.  
 trop - p'è la sua vi - ta ri - a.  
 che lin - gua con - tar nol por - re - a.  
 nel cuor si co - me do - vre - a.  
 col più dol - ce fi - liol che si - a.  
 ke lau - di ben not - te e di - a.  
 sen - za la tua vi - go - ri - a.  
 la più fe - del ke mai si - a

Esempio musicale 5 (trascrizione di C. Terni).

Egli prende in esame la lauda *Fami cantar l'amor di la beata*, sempre dal codice di Cortona, confrontando l'*incipit* della lauda con l'inizio, uguale melodicamente e parallelo, della volta (si veda es. mus. 6):

La struttura della lauda n. 8 [*Fami cantar l'amor di la beata*] prescinde totalmente dalla forma del testo [...]. Ma non tutti i versi della lauda hanno gli accenti metrici in uguali, corrispondenti sedi sillabiche. Inevitabile, perciò, la modificazione dell'articolazione e del senso melodico in non poche ripetizioni della linea. [...] La diversità è sensibile.<sup>29</sup>

Lucchi è quindi del parere che, spostando la posizione degli accenti all'interno di un verso, cambi non solo il senso della melodia, ma addirittura anche la sua struttura di base. Forse egli si spinge un poco troppo avanti nelle conseguenze. Un altro esempio che porta è la lauda *Troppo perde 'l tempo*, sempre dal codice cortonese, della quale confronta l'inizio della prima mutazione con quello, parallelo e corrispondente, della terza, sempre commentando: "Anche nella seguente ripetizione è ben avvertibile la diversità del senso melodico" (si veda es. mus. 7)<sup>30</sup>.

Problemi simili presenta anche la lauda *Laude novella sia cantata*, tramandata da Cort (con musica) e Aret (senza musica)<sup>31</sup>. In questa lauda, la frase melodica del primo verso si ripete, ma in forma abbreviata, anche sulla prima mutazione. Si tenga presente, però, che, mentre la ripresa è formata da un distico di doppi quinari, le stanze sono composte tutte di soli ottonari. Lucchi osserva gli spostamenti di accento tra alcuni versi (si veda es. mus. 8):

L'evidente proposito di ripetere nel primo verso delle mutazioni la linea melodica del corrispondente verso della ripresa, costrinse l'intonatore a porre, nella linea ripetuta, il primo ictus sulla quarta nota anziché sulla quinta: variante ritmica che modifica il senso melodico complessivo dell'inciso.<sup>32</sup>

Anche in questo caso egli commenta: "Sottilmente diverso il loro significato"<sup>33</sup>. Ma questo "significato" musicale, a mio parere, si può sempre "salvare", senza bisogno di alterarlo solo per un banale – ma

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Si veda G. VARANINI, *op. cit.*: 90.

<sup>32</sup> Cfr. L. LUCCHI, *op. cit.*: 99.

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*: 98.

Esempio musicale 6.

Esempio musicale 7.

Ripresa  
1° semifrase

Lau-de no - vel - la si - a can - ta - ta

linea interna

Mutazioni  
1° semifrase

Fre-sca ver-ge-ne don - - - cel - la

linea interna

## Esempio musicale 8.

non vorrei sembrare provocatorio – spostamento di accento, cercando di mantenerlo sempre uguale ed uniforme per tutta l'estensione della lauda. Sarà utile osservare, a questo proposito, che la parte della melodia che si è “ristretta”, concentrata, per essere compresa su tre sillabe (dalle originarie cinque), è la seconda semifrase, corrispondente al secondo emistichio. Questa circostanza mi fa pensare che la sezione melodica sulla quale il cantore sarebbe potuto intervenire con qualche lieve modificazione in caso di necessità – e la riduzione delle sillabe è appunto un “caso di necessità” – sia proprio questa, la seconda semifrase della prima mutazione. Le soluzioni che propongo hanno dunque lo scopo di fare in modo che la prima sillaba accentata coincida sempre con il primo “La”, senza alterare, quindi, il significato ritmico/melodico di questa prima semifrase, e che eventuali scarti sillabici in eccesso, provocati da questa operazione, siano “diluiti” e risolti nell’ambito della seconda semifrase (si veda es. mus. 9). D’altra parte, anche per quanto concerne la collocazione delle sillabe sotto le note, si osservano comportamenti diversi da parte dei vari copisti, spesso dettati anche da situazioni contingenti, come ad esempio la mancanza di spazio. Questo, ovviamente, non ci dà

Lau-de no - vel - la si - a can - ta - ta

Fre - sca ver - gen don - zel - la

Fon - te se' d'ac - qua sur - gen - te

Tu se' ver - ga, tu se' fio - re

Tu se' ro - sa, tu se' gil - lio

Ar - ca se' d'u - mi - li - ta - de // opp. Ar - ca se' d'u - mi - li - ta - de

De le ver - gin se' ver - do - re

Nul - la lin - gua pò con - ta - re

Pre - go - t'a - vo - ca - ta mi - a

Com - men - dan - te que - sta - ter - ra

## Esempio musicale 9a.

Lau - de no - vel - la si - a can - ta - ta

Fre - sca ver - ge - ne don - - - - zel - la  
 Fon - te se' d'ac - qua sur - - - - gen - te  
 Tu se' ver - ga tu se' fio - re  
 Tu se' ro - sa, tu se' gi - glio  
 Ar - ca se' d'u - mi - li - - - - ta - de  
 De - le ver - gin se' ver - - - - do - re  
 Nul - la lin - gua può con - - - - ta - re  
 Pre - go - t'a - vo - ca - ta mi - a  
 Com - men - dan - te que - sta ter - ra

Esempio musicale 9b (trascrizione di C. Terni).

alcuna garanzia sul fatto che le note poste sui vari tetragrammi corrispondano realmente alla sillaba o alle sillabe cui apparentemente sembrano coincidere.

Quanto esposto finora mi convince sempre di più che le fonti scritte pervenute fino a noi siano soltanto uno specchio molto debole, parziale e spesso anche impreciso, della realtà musicale medievale e che i cantori avessero un larghissimo margine di intervento, non solo sul piano della libera improvvisazione, ma anche su quello, certamente non meno importante, della ricerca immediata di soluzioni ad una serie di problemi, tra i quali un posto non secondario occupano alcuni di quelli discussi in questo intervento. Con quali criteri intervenivano per cercare di risolvere queste problematiche? Purtroppo non lo sappiamo, ma io non escludo che un determinato cantore, in qualche caso, abbia potuto adottare alcune delle soluzioni da me ipotizzate e proposte in questa sede.

## LA TERZA ARTICOLAZIONE: IL CALCOLO DELLA DURATA DI ENUNCIAZIONE

*Hassan Jouad*

### 1. *Il paradosso della misura del verso*

Nel corso di una ricerca – originata dalle problematiche suscitate dai dati raccolti sul campo – che conduco dall’inizio degli anni Settanta sulle produzioni versificate in chleuh (lingua berbera), ho potuto mettere in evidenza come l’enunciato versificato orale sia un *enunciato la cui lunghezza si misura in numero di segmenti*. Questa constatazione empirica mette in luce come le difficoltà che la versificazione di un enunciato solleva non possano affatto dirsi risolte quando si sia rilevata l’unità di misura del verso. Al contrario, esse hanno inizio proprio in questa fase. In effetti, ciò che rende problematica la riflessione è proprio il fatto che *l’enunciato del verso sia misurato*. Conseguentemente, ci troviamo di fronte ad una barriera costituita da due problemi, apparentemente senza soluzione:

1. Qual è la ragion d’essere della misura? In altri termini, come si spiega il fatto che l’enunciato versificato sia misurato, mentre l’enunciato *tout court* non è tale?
2. Come può la misura segmentale della lunghezza dell’enunciato conciliarsi con le leggi della morfo-sintassi e, di conseguenza, con la coerenza del senso?

È grazie al confronto con questi due interrogativi – sollevati dalla decrittazione metrica di una forma assai particolare di contesa in versi praticata in una regione dell’Alto Atlante (Jouad e Lortat-Jacob 1978) – che sono arrivato a scoprire come l’enunciato versificato improvvisato (vale a dire, realizzato con procedure di tipo orale/aurale) *non è prodotto direttamente sotto forma di parole*, ma in una *forma translessicale codificata*. E questo codice risulta derivare da una triplice articolazione dell’enunciato.