

«Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore».  
Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata\*  
Francesco Zimei

*Equivoci e limiti d'una notazione 'simbolica'*

Il corredo notazionale dei laudari monodici due-trecenteschi giunti sino a noi – di tipo quadrato e dunque fisiologicamente indifferente a opzioni ritmiche o mensurali – continua a suscitare notevoli problemi interpretativi, spingendo a chiedersi quale debba essere, al riguardo, il corretto approccio *filologico*. A scapito del valore semantico del termine – poco adatto, malgrado gli sforzi degli editori, alla restituzione pratica di opere di questo tipo, considerata l'esiguità dei dati trascritti su carta – gli indirizzi oscillano infatti tra la mensuralizzazione dei valori, ottenuta adattando le melodie entro moduli ritmici precostituiti ovvero desunta direttamente dalla struttura metrica del verso, e un generico isocroni-

\* Quest'articolo è tratto dall'omonima relazione letta al Convegno internazionale «*Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato*». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*, tenuto a Collazzone il 7 e 8 luglio 2006 in occasione del settimo centenario della morte di Iacopone da Todi. Essendo venuta meno, per ragioni amministrative, la pubblicazione degli Atti – e con essa il riconoscimento dei meriti –, desidero ringraziare in questa sede Valerio Annicchiarico e Carla Vivarelli per la squisita accoglienza ricevuta in quei giorni ed Ernesto Mainoldi, curatore del potenziale volume, per le numerose premure. Sono parimenti grato a Miklós Boskovits, Gabriele Fattorini, Giovanni Lattanzi, Francesca Pasut ed Enrico Santangelo per avermi cortesemente fornito, o aiutato a reperire, le immagini qui pubblicate.

smo, senz'altro più rispettoso delle fonti sotto il profilo semiologico, tuttavia destinato a sortire intonazioni dall'incedere prosastico, sulla falsariga del repertorio 'gregoriano': prospettiva, in tutta evidenza, difficilmente conciliabile con le forme di ballata. Senza addentrarsi nel pelago d'ipotesi e soluzioni prospettate dalla musicologia – per le quali si rinvia senz'altro all'ampio *excursus* critico pubblicato da Giulio Cattin nel 1981 a corredo dell'edizione integrale dei testi cortonesi<sup>1</sup> – occorre anzitutto interrogarsi sulla reale funzione dei libri di laude.

In primo luogo, osservando le varianti melodiche di alcuni brani o la struttura stessa di molte intonazioni, caratterizzate da reiterazioni tematiche e simmetrie tipiche della melica popolare, risulta ormai pacifico il fatto che la tradizione laudistica manoscritta, come è stato efficacemente dimostrato da Agostino Ziino, presupponesse «una pratica di tipo orale fondata in larga misura sulla memorizzazione»;<sup>2</sup> sempre in tema di 'popolarità', quantomeno sotto il profilo della ricezione, non bisogna poi dimenticare come l'oralità fosse condizione necessaria anche nella *contrafactio*, giacché l'uso – tipico, appunto, delle laude – di adattare testi a musiche preesistenti non poteva che far leva sulla preventiva acquisizione mnemonica di quest'ultime.

Ma anche a prescindere da atteggiamenti scrittorî più o meno consapevoli o dal carattere formulare delle melodie, appare ad esempio sintomatico che le medesime intonazioni, persino quando destinate a un ambiente culturale tutto sommato omogeneo come quello fiorentino di metà Trecento, si trovino talvolta notate ad altezze differenti; è quanto si riscontra confrontando alcune laude del codice BR 18, proveniente com'è noto dal complesso di Santo Spirito,<sup>3</sup> con le versioni tra-

1 GIULIO CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a c. di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, Firenze, Olschki, 1981-1985, I, pp. 481-517, rist. in *Giulio Cattin: Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, a c. di Patrizia Dalla Vecchia, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 2003, pp. 355-387.

2 AGOSTINO ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 653-669:657. Un ulteriore e decisivo contributo alla questione dell'oralità si può leggere in 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, 1989, IV, pp. 1465-1502.

3 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari, 18. Si vedano al riguardo le edizioni di FERNANDO LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1935, II, e di BLAKE WILSON-NELLO BARBIERI, *The Florence Laudario: an Edition of Florence*, Biblioteca

mandate dal cosiddetto Laudario di Sant'Agnese al Carmine<sup>4</sup> – benché i due luoghi si trovino entrambi in Oltrarno, per giunta a pochi passi di distanza l'uno dall'altro. Tantopiù che in quel tempo a Firenze, com'ebbe a notare Frank D'Accone nelle sue diurne e proficue consultazioni della contabilità confraternale, «i cantori prestavano la loro opera contemporaneamente presso diverse compagnie»,<sup>5</sup> a presupporre che, malgrado le risultanze della tradizione manoscritta, la circolazione del repertorio avvenisse in modo sostanzialmente uniforme.

Tutto ciò pone la necessità di sceverare *ab origine* il rapporto di dipendenza della lauda cantata dalla sua forma scritta, allo stesso modo in cui oggi si trovano costretti a farlo, inevitabilmente, editori e interpreti. D'altronde, in un periodo in cui l'alfabetizzazione musicale era circoscritta solo ad alcune frange del mondo ecclesiastico oltre che ai cultori dell'*ars musica*, risulta difficile credere che i laudari corredati di melodia – non a caso un'esigua minoranza rispetto a quelli puramente letterari – svolgessero un ruolo sostanziale nelle affollate riunioni dei sodalizi. La stessa figura – per dirla con Blake Wilson – del «professional laudese», deputata nelle assemblee all'esecuzione delle parti solistiche,

*Nazionale Centrale, Banco Rari 18, Madison (Wisconsin), A-R Editions, 1995* (“Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance”, 29).

4 Sotto questo nome si è soliti designare un gruppo di frammenti miniati intorno al 1330 dalla bottega di Pacino di Bonaguida e conservati in varie collezioni pubbliche e private d'Europa e d'America. Cfr. AGOSTINO ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, «Studi musicali», VII, 1978, pp. 39-83; ID., *La laude musicale del Due-Trecento* cit.; AGOSTINO ZIINO-FRANCESCO 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 c. di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzi, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 485-505; ID-ID., *Quattro frammenti inediti del disperso laudario di Pacino di Bonaguida*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV, 1999, pp. 3-45. Proprio a quest'ultimo saggio si rinvia per una disamina – caso per caso – delle suddette varianti e per le connesse implicazioni, sia di ordine modale che pratico.

5 FRANK A. D'ACCONE, *Le compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, Atti del secondo convegno internazionale (Certaldo, 17-22 luglio 1969), a c. di Franco Alberto Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1970, pp. 253-280: 267. Nella fattispecie D'Accone analizza il caso di due cantori stipendiati, Giovanni di Giuliano detto Ciancha, cardaiuolo, e Nofri di Giovanni, vaiaio, attivi tra la fine del Trecento e i primordi del Quattrocento nella compagnia di Orsanmichele, in quella di San Zanobi e in quella di San Pietro Martire. Vari altri esempi di laudesi itineranti si trovano descritti in BLAKE WILSON, *Music and Merchants: the Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon Press, 1992, particolarmente alle pp. 141-149 e 247-252.

essendo abitualmente reclutata nel ceto artigiano e mercantile,<sup>6</sup> fondava in genere la propria abilità su un'esperienza di tipo pratico, dunque difficilmente compatibile con la capacità di leggere le note.<sup>7</sup>

Svincolando il canto delle laude dalla loro fissazione su carta è evidente, a questo punto, che la compilazione dei laudari 'solfati' dovesse rispondere, in seno alle confraternite, a esigenze di tutt'altra natura, paragonabili piuttosto alle ragioni che hanno portato a distinguere, fra i canzonieri, i manoscritti d'uso da quelli di rappresentanza;<sup>8</sup> rilievi peraltro non confinati alla sfera laica, visto che a conclusioni analoghe – malgrado la riconosciuta familiarità dei religiosi con la musica scritta – si è pervenuti ormai anche riguardo ai libri liturgici:

I libri medievali con musica non sono libri di musica in senso moderno. Con ciò non si nega che, in qualche situazione particolare, potessero essere utilizzati anche per ricordare il movimento di una melodia o addirittura per leggere le note. Ma questa funzione sembra costituire un'eccezione. La maggiore utilità "musicale" dei codici risiedeva nel fatto di ricordare ai cantori i brani che essi dovevano eseguire, in quale giorno e in quale successione. Di là da quest'aspetto, il loro valore precipuo è da ricercarsi nella valenza simbolica. Quest'ultima è sottolineata, fra l'altro, dai (son tuosi) apparati iconografici che arricchiscono molti esemplari, senza che la magnificenza delle miniature apporti un pur minimo contributo alla pratica musicale.<sup>9</sup>

Proprio fattori come la presenza di elementi grafico-ornamentali e l'organizzazione liturgica dei contenuti, comuni a buona parte dei laudari, inducono ad

6 Cfr. WILSON, *Music and Merchants* cit., *ibidem*.

7 Cfr. anche ZIINO, *La laude musicale del Due-Trecento* cit., pp. 1483-1484, secondo il quale «il fatto che la stragrande maggioranza dei laudari ci tramandi solo i testi poetici e non le musiche ad essi associate induce a pensare che le melodie sulle quali venivano intonate le varie laude fossero cantate, in generale, da cantori professionisti o semiprofessionisti i quali o le conoscevano a memoria, per tradizione orale, o tutt'al più si saranno serviti, come supporto per la memorizzazione, di fogli volanti o di rotuli, ora perduti».

8 La distinzione, con esempi dell'uno e dell'altro tipo e la relativa bibliografia, è stata esaustivamente illustrata in JOHN STINSON, *I manoscritti musicali del Trecento*, e in VINCENZO BORGHETTI, *Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a c. di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004 ("De charta", 7), rispettivamente pp. 65-87 e 89-114.

9 GIACOMO BAROFFIO, *I codici liturgici musicali, con particolare attenzione ai codici italiani*, in *Il libro di musica* cit., pp. 21-41: 23-24. Cfr. anche ID., *I libri con musica: sono libri di musica?*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, a c. di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1999, pp. 9-12.

associarne la tipologia a quella dei libri sacri, mettendo in luce, delle fonti in esame, quella funzione simbolica nella quale cogliere una delle chiavi di lettura più autentiche della cultura confraternale, con riflessi evidenti sulle sue architetture, sui suoi riti, sulle sue suppellettili: l'adesione a un modello esemplare, di marcato stampo ecclesiastico.<sup>10</sup> È logico, pertanto, che un siffatto processo di assimilazione fosse destinato a coinvolgere anche l'eventuale testo musicale. Un caso palpabile può ad esempio riconoscersi nella stretta parentela tra la *mise en page* di alcuni fogli del citato Laudario di Sant'Agnese e quella dell'Antifonario v del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta (Figure 1 e 2); somiglianza dovuta, evidentemente, non solo alla comune provenienza dall'*atelier* di Pacino di Bonaguida, ma anche a una precisa volontà mimetica della committenza secolare.

In sostanza, la notazione quadrata dei laudari non dev'essere più considerata come il frutto di una cultura retrospettiva o, addirittura, di una scarsa pratica della *mensura* da parte degli amanuensi,<sup>11</sup> ma, al contrario, come la prova di una ricercata emulazione del gusto ecclesiastico nei suoi connotati più esteriori. Onde evitare il perpetuarsi di fuorvianti equivoci sarà dunque necessario tracciare un netto discrimine tra forme e contenuti, ricercando la linea di confine nella diversa natura di gesti, contesti e sensibilità. A parte gli aspetti propriamente devoti, nelle manifestazioni confraternali protagonista è infatti l'esaltazione del vincolo sociale,<sup>12</sup> ove la liturgia si 'laicizza' nella celebrazione dell'appartenenza esclusiva al sodalizio, mettendo a nudo le radici di un particolarismo che fu, nel Medioevo, condizione essenziale per lo sviluppo della coscienza popolare.

Questo clima, alimentato dall'uso canonico della lingua volgare, costituiva il naturale presupposto per l'adozione dei parametri stilistici che ne regolavano l'espressione lirica: il che basta, già di per sé, a spiegare come mai gran parte delle laude di quest'epoca sia stata modellata su forme di ballata.

10 WILSON, *Music and Merchants* cit., p. 18, chiosando OTTO CLEMEN, *Die Volksfrömmigkeit des ausgehenden Mittelalters*, Dresden-Leipzig, Ungelenk, 1937, p. 7, osserva al proposito come «liturgical practices and settings transformed an association of pious lay people into a microcosm of the Church, an 'ecclesiola in ecclesia'».

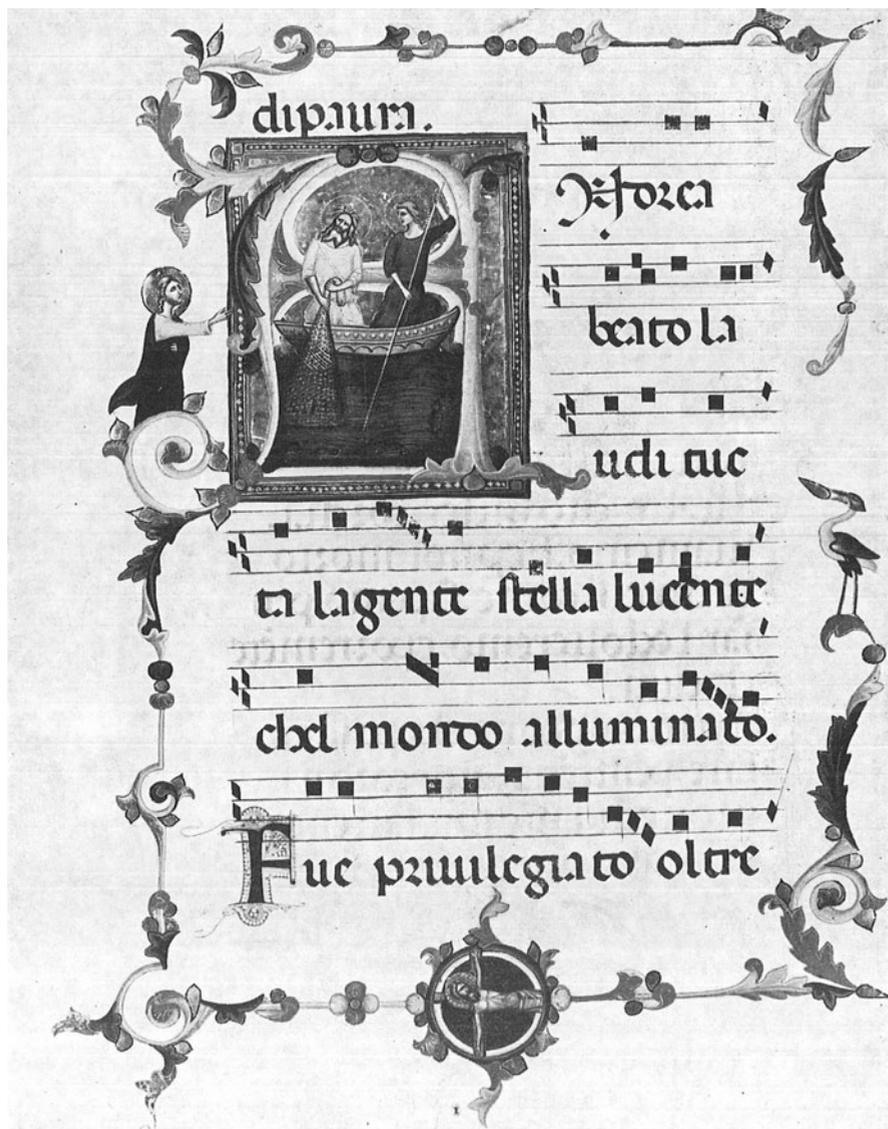
11 È l'ipotesi formulata a più riprese da Higinio Anglés. Si veda in particolare il suo *The Musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*, in *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel*, ed. by Hans Tischler, Bloomington, Indiana University, 1968, pp. 543-554.

12 Negli Statuti della compagnia fiorentina di San Zanobi (1428), il capitolo XXIII, «Del modo del fare le nostre feste di Sancta Maria et di Sancto Zenobio», prescrive ad esempio che «i capitani et

FIGURA 1: Pacino di Bonaguida, pagina miniata dell'Antifonario v (già A.4) del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta. Particolare del responsorio pasquale *Angelus Domini descendit de celo*. Foto di Luigi Artini per il *Corpus of Florentine Painting* (per gentile concessione).



FIGURA 2: Pacino di Bonaguida, pagina miniata del cosiddetto Laudario di Sant'Agnese al Carmine. Particolare della lauda *Andrea beato laudi tucta la gente* (da ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento* cit., Tav. 1b). Come si può notare, il layout, organizzato su sei sistemi tetralineari, presenta un grande capolettera istoriato – da cui si dipartono abbondanti fregi fitomorfi – e una figurazione nel decoro inferiore, proprio come l'Antifonario che precede.



*Dalla forma alla sostanza: un percorso indiziario*

Sancita spesso dall'effettiva *contrafactio* di originali profani – si pensi al congruo numero di ballate arsnovistiche attestate dai 'cantasi come'<sup>13</sup> – la formale equazione tra lauda e ballata doveva pertanto avere in sé connaturato, proprio perché mirata a garantire la possibilità di una ricezione automatica da parte dei confratelli, il trasferimento sulla composizione 'travestita' delle modalità esecutive intrinseche al brano originario. Donde la necessità, in primo luogo, di 'riabilitare', tra gli aspetti sostanziali – ancorché latenti – della produzione laudistica, la previsione di un ritmo ben definito, proprio perché concepito, almeno potenzialmente, per essere danzato.

Più arduo, invece, specie per l'idea che ci si è fatta oggi giorno delle laude, accettare che il testo devozionale – considerando il cambio, per così dire, di 'destinazione d'uso' – recepisce anche le indicazioni coreutiche connesse al modello profano. Sulle quali, val bene rimarcarlo, la trattatistica del periodo risulta peraltro assai concorde: «Ballade dicuntur ballade quia ballantur», recita ad esempio con efficace tautologia l'anonimo autore del *Capitulum de vocibus applicatis verbis*;<sup>14</sup> Antonio da Tempo, da par suo, conferma che le ballate «can-

consiglieri che saranno nel mese di maggio nel principio di decto mese chiamino et eleggino sei festaiuoli o otto per decta festa adornare et fare. Li quali così chiamati abbino per otto di dinanzi aconciare il decto gonfalone per decto modo di sopra et lampanaio. Et di sotto appicare i nostri drappelloni che si faranno per i nostri capitani et consiglieri, o altri singolari persone di nostra compagnia, [...]. Provegginno di fiori, rose, viuole et quello pare a' decti festaiu[o]li per aconciare et adornare i scudi et compassi come è d'usanza. Et più di due trombetti, sonatori, laudesi abbino a invitare per le laude della vigilia, e scuola, et per la sera di decta festa [...]

(WILSON, *Music and Merchants* cit., p. 234).

13 Molti di questi brani sono stati editi da ELISABETH DIEDERICH, *Die Anfänge der mehrstimmige Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tutzing, Schneider, 1986, pp. 48-86 e 284-295. Un elenco completo dei titoli e dei relativi abbinamenti è stato invece appena pubblicato in BLAKE WILSON, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The «Cantasi Come» Tradition ca. 1375-1550*, Firenze, Olschki, 2008 ("Italian Medieval and Renaissance Studies", 9).

14 Editto da SANTORRE DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, «Studi Medievali», II, 1906-1907, pp. 59-82, e discusso – soprattutto negli aspetti che c'interessano – da NINO PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, G. Mori e figli, 1962, III, pp. 42-54 («Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», VIII, 1961) ripubbl. in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 90-102.

tantur et coreizantur»,<sup>15</sup> riecheggiato da Gidino da Sommacampagna, secondo il quale «a lo canto delle ditte ballate o sia canzone le persone ballano e danzano, e perché a lo canto de loro le persone ballano elle sono appellate ballate». <sup>16</sup>

Fernando Liuzzi, primo editore del *Laudario* di Cortona e di BR 18, dopo aver sfiorato per un istante questo dubbio, risolse tuttavia di escludere categoricamente ogni nesso fra lauda e ballata suscettibile di oltrepassare il mero apparen-tamento metrico-formale:

Non già che la ballata abbia procreato da sé la lauda, da specie, come si diceva, a sottospecie. E nemmeno che per superficialità o cedevolezza del sentimento religioso la lauda abbia rubato alla ballata, con frivola ed equivoca furberia, movenze e melodie, in un secolo d'intensa fede quale fu il Duecento.<sup>17</sup>

L'affermazione proviene da lontano, e trae debiti presupposti dalla condanna morale che accompagnava il ballo già dai tempi dei Padri della Chiesa,<sup>18</sup> sortendo apposita codificazione in diversi concili<sup>19</sup> sino a divenire uno dei temi portanti dell'oratoria cristiana medievale, la quale giunse a fissare nell'anatema contro *joca et saltationes*, ritenute forme di origine pagana o ispirate dal demonio in persona, un opportuno antidoto sociale. Ne riassume i motivi una plastica allegoria, formulata dal teologo Jacques de Vitry all'alba del XIII secolo ma gridata dai pulpiti fin oltre le soglie dell'età moderna: «chorea est circulus, cuius centrum est diabolus». <sup>20</sup>

15 *Summa artis rithimici* (1332), edita in ANTONIO DA TEMPO, *Trattato delle rime volgari*, a c. di Giusto Grion, Bologna, G. Romagnoli, 1869, rist. anastatica Bologna, Forni, 1970, p. 117.

16 GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari*, a c. di Giovanni Battista Carlo Giuliari, Bologna, G. Romagnoli, 1870, pp. 69-70. Il trattato è ascrivibile agli anni 1381-1384.

17 LIUZZI, *La lauda* cit., I, p. 19.

18 È assai noto, ad esempio, il giudizio di san Giovanni Crisostomo, secondo cui «ubi enim saltatio, ibi diabolus».

19 Si ricordano, in particolare, il terzo Concilio di Toledo (589), quello di Auxerre (603) e i due tenuti a Roma nell'826 e nell'853; in quest'ultimo si affermò fra l'altro che «sunt quidam, et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus atque sanctorum natalitiis, non pro eorum quibus debent delectantur desiderii advenire, sed ballando verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo, [...] advenire procurant». Cfr. FELICE MORETTI, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari, Edipuglia, 2001, pp. 147-155 e relativa bibliografia.

20 Un riassunto esaustivo di queste posizioni si trova in ALESSANDRO ARCANGELI,  *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella, 2000, pp. 69-105.

Con siffatte premesse, adombrare per le laude un'eventualità di questo genere equivarrebbe quasi a un sospetto di eresia. Ad ogni modo, non sappiamo se per *forma mentis* o per opportuna cautela, gli studi successivi si sono contentati di affrontare la questione in termini puramente simbolici, limitandosi a interpretare la circolarità della forma ballatistica solo in rapporto al carattere responsoriale delle intonazioni, basate – come si sa – sulla regolare alternanza fra solista e coro.

Ma fu davvero così? Sgombrando il campo da fattori pregiudiziali il dilemma inevitabilmente riaffiora, col suo carico di risvolti culturali e sociali, sì da suggerire alcune riflessioni intorno a interessanti spunti d'indagine. Stante l'ovvia mancanza di regole scritte – oltreché univoche – circa le esecuzioni laudistiche (trattasi d'altronde di un argomento fisiologicamente refrattario ad approcci positivisti e istanze classificatorie), si adotterà nella fattispecie un criterio comparatistico, vagliando gli indizi disponibili alla luce della storia della mentalità e del costume.

a. È logico supporre, anzitutto, che i divieti contro le danze rappresentassero *in actu* la prova stessa della loro effettiva pratica, proprio perché altrimenti non ci sarebbe stato alcun motivo di sanzionarne la violazione. Tralasciando gli aspetti generali cui in precedenza si accennava, particolarmente significativa appare ad esempio la censura, dovuta alla penna del predicatore pisano Domenico Cavalca (†1342), dei balli fatti «il dì delle feste»:

In quelli balli si fa espressamente contro a tutti i sette sacramenti della chiesa. Ed in prima dico, che fanno contro al battesimo, perocché rompono la fede e la promessa che fanno, o altri per loro, cioè che renunzia al diavolo ed a ogni pompa. Che certa cosa è che si fanno ed usano le vanità e le pompe vane, le quali sono ne' balli sempre opera del diavolo; e questo si dimostra in ciò, che sempre ne' balli si procede da mano manca, dalla quale, come dice il Vangelo, staranno i dannati.<sup>21</sup>

Quest'interferenza del sostrato popolare sulle pratiche religiose si fa emblematica quando l'autore passa a trattare casi in cui le danze sono addirittura parte stessa della liturgia:

Ma singolarmente è grande offesa di Dio, quando queste cose si fanno in luoghi ecclesiastici ed a Dio consecrati e deputati: e massimamente quando per questo s'impedisce il divino ufficio. [...] Ma questo non pare che oggidì si pensi, anzi veggiamo continuamente, e massimamente per le ville e per lo contado, che nelle chiese si

21 DOMENICO CAVALCA, *Il pungilingua*, a c. di Giovanni Gaetano Bottari, Milano, Silvestri, 1837, p. 252.

fanno questi maledetti balli e giuochi, sicché pare che studiosamente per più dispetto di Dio l'uomo il vada a offendere a casa sua. E così e questo e ogni altro peccato è più grave farlo in tempo festivo. E però dice Agostino, che molto è meglio ne' dì festivi e di domenica lavorare e zappare che cantare e ballare.<sup>22</sup>

L'ambientazione dei balli nelle chiese, specie se concomitanti col «divino ufficio»,<sup>23</sup> trova riscontro anche in documenti normativi come un decreto sinodale promulgato nel 1270, allo scopo di arginare il fenomeno, dal vescovo di Torino Goffredo di Montanaro, o l'ammonizione canonica che, ancora nel 1553, la curia siracusana si vedrà costretta a infliggere a preti e laici adusi a tenere in chiesa «tripudia seu choreas».<sup>24</sup> Tracce di simili pratiche emergono peraltro dalle stesse fonti musicali: un caso significativo – tanto per rimanere in Italia – è ad esempio quello del Codice di Faenza, che tramanda ben due *Benedicamus Domino* – brani, cioè, d'innegabile collocazione liturgica – abbinati a basse danze.<sup>25</sup> Dunque, se tale era la situazione in ambito ecclesiastico, non si può certo escludere, a maggior ragione, che ciò avvenisse anche in un contesto intimamente secolare come quello delle confraternite.

b. Altri interessanti indizi sulla possibilità di un'attuazione coreutica delle laude emergono direttamente dai laudari, in forza di quella che potremmo definire una certa 'autoreferenzialità' della letteratura di genere. Considerando la varietà di riferimenti musicali, sia teorici che pratici, impiegata nel linguaggio poetico confraternale,<sup>26</sup> fatta inoltre la dovuta tara sugli usi formulari e sulle frequenti rap-

22 CAVALCA, *Il pungilingua* cit. pp. 242-243.

23 Sull'uso ecclesiastico – assai diffuso nell'Europa medievale – di danzare durante la liturgia si veda in particolare JEANNINE HOROWITZ, *Les danses cléricales dans les églises au Moyen Âge*, «Le Moyen Âge», xcv, 1989, pp. 279-292.

24 MORETTI, *La ragione del sorriso* cit., p. 148.

25 Si tratta, in particolare, di *Collinetto* (cc. 56v-57r), preceduta a sua volta da due istampite, e di *Soventt mes pas* (c. 94v), ove il nesso con la formula di congedo si estende a due pagine vespertine (*Magnificat*, *Ave Maris stella*). Ringrazio Pedro Memelsdorff per la cortese segnalazione. Su tali aspetti si veda il suo *The Transmission and Creation of the Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy: Codex Faenza 117*, PhD diss., Utrecht University, 2009, parte 2, capitoli 3.2, 5.4.

26 Un'interessante rassegna di questi *tópoi* si legge in AGOSTINO ZIINO, «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 LXX compleanno*, raccolti da François Seydoux con la collaborazione di Giuliano Castellani e Axel Leuthold, Bologna, Patron, 2001, pp. 605-631.

presentazioni del mondo ultraterreno, dense di attributi sonori ma evidentemente avulse – per via del loro significato allegorico – da qualsiasi nesso con la realtà, è possibile infatti cogliere in alcuni testi comportamenti o attitudini verosimilmente riferibili all’attività stessa dei sodalizi depositari. In *Nollo pensai giamai*, trådita dal ms. Palatino 168 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con la rubrica «D’alquanti spirituali li quali in fervore di spirito dançaro»,<sup>27</sup> il tema centrale è ad esempio lo svolgimento – descritto in prima persona dal protagonista – di un ballo devozionale irrefrenabile nel suo slancio mistico – benché il registro adottato, quasi a fugare soverchie insinuazioni morali, tenda ugualmente all’auto-apologia:

	Nollo pensai giamai Jesu di dançare alla dança ma lla tua innamorança Jesu ci farà giocondare.	
I	Nollo arei pensato ch’adivenir potesse d’essere sì ’nfiammato ch’io mi ci aprendesse; ma ll’amor del beato sì mmi sforçò et disse ch’io non mi sottraesse di dançare alla dança: nella tua innamorança Giesu ci farai giocondare.	5     10
II	Non vi maravigliate se alla dança dançai; colli dolci mie’ frati sì mmi mossi et andai poi dissi “Innamorati, non dançate ora mai”. Già non mi ricordai s’i’ fu’ entrato alla dança; tanto senti’ allegrança Jesu non si potria contare.	15     20

27 *Incipit* a c. 28v. Si riporta qui la trascrizione pubblicata in LIUZZI, *La lauda* cit., I, pp. 215-216. Si tratta, secondo lo studioso, di una «eccezione» al fatto «che alle melodie di laude [non] convenissero crudi ritmi danzanti» (p. 195). Il brano è attestato anche nel Laudario pisano 8521 della biblioteca parigina dell’Arsenal.

In alcuni casi la finalità coreutica si fa addirittura esplicita e il messaggio devozionale finisce per tradursi in un vero e proprio invito a ballare. Basti pensare alla celebre lauda guittoniana *Vegna, vegna, chi vole giocundare, / e a la danza se tegna*, i cui risvolti pratici non sembrano dar luogo a dubbi, o, ancor più, all'adespota *Chi vuol ballare a rigoletto*, tramandata dal Laudario dei Bianchi Chig. L VII, 266 della Biblioteca Apostolica Vaticana,<sup>28</sup> ove la danza, incalzante e gioiosa, assurge a perfetto emblema d'una specifica ritualità comunitaria:

	Chi vuol ballare a rigoletto muova il passo all'organetto.	
I	Muova il passo al dolcie suono, lo schanbietto facci buono achordando il pie' col suono chome suona l'angioletto.	5

A circostanziare l'indiscusso legame pratico con la musica (purtroppo non pervenuta) che lo rivestiva, il testo in esame contiene peraltro specifiche nozioni coreografiche, dalle quali si evince che il *rigoletto* veniva ballato in tondo tenendosi per mano:<sup>29</sup>

V	Tutti presi per la mano, ciaschun seghui lo prossimano, l'uno aiuti lo suo frate, non ci sia amore infetto.	20
VI	Balliam forte innamorati, ongniun pigli li suoi frati, ongniu[n] non sia rocho et canti chi vuol esser qui eletto.	25

Le strofe successive non mancano inoltre di illustrare come in questo tipo di danza si praticasse lo *scambietto*, ossia un passo in cui, con un saltello, si portano

28 Testo alla c. 78r-v. La lauda si trova anche in altre fonti di origine fiorentina: il ms. Cl. IX, 77 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, appartenuto alla compagnia dei Battuti di San Zanobi, e i mss. Magl. XXXV, 119 e Palat. 172 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

29 Si veda al proposito il recente saggio di ROBERT NOSOW, *Dancing the Rigoletto*, «Journal of Musicology», XXIV, 2007, pp. 407-446, efficace analisi dei riferimenti letterari pervenuti su questa forma di ballo sociale e sul relativo contesto storico.

avanti velocemente i piedi in modo alternato («attenti al far dello *schanbietto*»),<sup>30</sup> secondo uno schema ben documentato anche sul piano iconografico (Tavola 1):

- |    |   |    |
|----|---|----|
| ix | Muoviti oltre o tu che balli,<br>qui non s'usa i passi radi<br>e guai a tte se ttu cci cadi,<br>attenti al far dello schanbietto. | 35 |
| x  | Chi à deboli ghanbe o bracci<br>d'entrar qui non si inpacci<br>ché sarebbe preso a' lacci<br>del saltare a passo stretto.         | 40 |

Che il riferimento alla danza non sia simbolico è provato anche dal fatto che un'altra lauda del codice chigiano, *In su quell'alto monte*, ricalcata su un'omonima canzone a ballo di tradizione popolare, sia significativamente rubricata «a rigioletto», cioè con un'indicazione che, non corrispondendo a nessuna precisa forma poetica,<sup>31</sup> doveva necessariamente riguardare la prassi esecutiva. Peraltro il brano – di cui si conserva un'intonazione a tre voci nel *Primo libro delle laudi spirituali* di Serafino Razzi (1563) – fu a sua volta contraffatto dal Savonarola, autore – malgrado la sua proverbiale intransigenza – di almeno tre laude contrassegnate dalla dicitura «cantasi a ballo»: <sup>32</sup> indizio difficilmente equivocabile, specie se messo a confronto con una testimonianza attribuita al discepolo Jacopo Nardi, secondo il quale

30 Sullo *scambietto*, in letteratura, esistono numerose testimonianze. Del periodo in esame, proprio in ambito fiorentino, si consideri ad esempio quest'ottava, tratta da *La Beca di Dicomano* di Luigi Pulci: «Abbate tutte quante passione, / fanciulle, che la Beca è la più bella / e canta sopr'un cembol di ragione / e del color dell'aria ha la gonnella / e mena ben la danza in quel riddone: / non c'è più dolce grappola quant'ella, / ch'i' mi sollucro quand'ella *scambietta* / di procurar più sù che-lla scarpetta». *Luigi Pulci e quattordici cantari*, a c. di Ermanno Cavazzoni e Daniela Marcheschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, p. 706 (corsivo nostro).

31 NOSOW, *Dancing the Rigioletto* cit., pp. 409-410, enumera infatti due diverse tipologie di testi – ballate minori e barzellette – associate nelle fonti a tale denominazione; dato confermato anche da un passo della *Novella della Lisetta Levaldini*, ove Piero Viniziano, nel descrivere una festa tenuta nel rione fiorentino di Borgo Pinti durante il carnevale 1424, narra che «fu ordinato un rigioletto tondo» nel quale furono «cantate più e diverse canzoni» (p. 416).

32 Un'illuminante analisi sulle caratteristiche metriche di questi brani e sulla loro forte potenzialità coreutica si trova in FRANCESCO LUISI, *Cantasi a ballo. Annotazioni formali su alcune laude savonaroliane*, in *Una città e il suo profeta: Firenze di fronte al Savonarola*, a c. di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Edizioni del Galluzzo-Sismel, 2001, pp. 425-449.

Alla sola danza perdonò fra Girolamo, e rallegrò spesso il carnevale facendo mettere in ballo tondo co' più ferventi cittadini gli stessi suoi frati sulla piazza di San Marco, ove ballando e saltando, con entusiastiche voci gridavano, per troppa devozione sacrileghi, esser gioconda e santa cosa impazzire per Cristo, e cantavano certe bizzarre canzoni a ballo composte da Girolamo Benivieni, il più lodato poeta de' suoi tempi.<sup>33</sup>

c. Anche volendo isolare, per un istante, la forte matrice popolare di questi balli, i fondamenti 'ideologici' delle danze confraternali potrebbero cogliersi nondimeno nella ricercata ascendenza di alcuni testi da conclamati modelli biblici.<sup>34</sup> Sancito peraltro da significative identità terminologiche – riconoscibili ad esempio già nella liturgia del Mattutino, che alle *Laudes* prescrive la recita dei salmi CXLVIII-CL, o nell'uso sinonimico di *cantico* per lauda<sup>35</sup> – tale rapporto, opportunamente mitizzato, poteva dunque ergersi a 'nobile' pretesto per atteggiare, in seno ai sodalizi, gesti e movenze d'ideale tradizione davidica. Come avrà a ricordare lo stesso Guglielmo Ebreo da Pesaro, il principale esponente dell'arte coreutica nel Quattrocento, il re israelita infatti «più volte collo suo amoroso e sonante salterio, et agiunto insieme el tribolato popolo, con festevole et onesto danzare e con l'ermonia del dolce canto commovea l'irato e potente Iddio a piatosa e suavissima pacie»;<sup>36</sup> argomento evidentemente idoneo a ispirare il tono di certi statuti duecenteschi e lettere di fraternità come quella che il 2 settembre 1272 il vescovo senese Bernardo Gallerani inviò alla congregazione di Santa Maria e San Domenico per la concessione di un'indulgenza:

Votis pia petentium tanto libentius inclinamur, quanto per eorum obsequia grata Deo in celis angeli iubilant, dum principes psallentibus congratulantur iunguntur, vox

33 JACOPO NARDI, *Istorie della Città di Firenze*, a c. di Agenore Gelli, Firenze, Felice Le Monnier, 1858, I, p. 93.

34 Basti citare le *Laudes creaturarum* di san Francesco d'Assisi, tradizionale prototipo della letteratura laudistica, parzialmente esemplate, com'è noto, sul Salmo CXLVIII e sul *Cantico dei tre fanciulli* (*Daniele*, 3, 51-89).

35 Assai prima di apparire rubricato, sin dall'edizione Bonaccorsi (1490), in diverse laude iacoponiche, il lemma figura ad esempio nel trecentesco *Fiore d'Italia* del carmelitano Guido da Pisa: «Allora Moise compose una laude divina, la qual si chiama cantico e comincia in questa forma: cantiamo a Dio, che gloriosamente è onorificato».

36 GUGLIELMO EBREO, *Trattato dell'arte del ballo. Testo inedito del secolo XV*, a c. di Francesco Zambrini, Bologna, Romagnoli, 1873, rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, p. 5.

resonat in excelsis, celestis post patrem et virginem sequendo curia choreiçat, edificatur ecclesia, devotio fidelium aumentetur et debita peccatoribus remittuntur.<sup>37</sup>

L'idea che se ne ricava è, infatti, quella d'una suggestiva immagine di giubilo confraternale proiettata in un contesto simbolico, reso esemplare, sintomaticamente, proprio dall'associazione di salmi e danze.

d. Non mancano tuttavia fonti in cui il collegamento fra il canto delle laude e certe gestualità rituali sembra essere espressamente prescritto: è quanto si legge ad esempio nei capitoli dei disciplinati senesi di San Domenico in Campo Regio (1344-48), secondo i quali al priore spettava designare, tra gli altri, «uno sagrestano, el quale guardi le cose sacre et sia atto a rispondere et aitare a la messa et a ordinare chi *canti ne le discipline*». <sup>38</sup> Gilles Gérard Meersseman, dopo aver premesso che «purtroppo non ci è stata fornita alcuna prova storica per un esempio concreto di una ballata ballabile ad uso dei disciplinati», giudica questo passo un'espressione «piuttosto vaga, né si sa se voglia dire che i confratelli si flagellavano quando il cantore eseguiva il suo pezzo, o se tutti insieme cantavano la ripresa sul cui ritmo ballabile si davano la disciplina. Ma forse entrambe le interpretazioni restano opinabili». <sup>39</sup> Confrontando però lo statuto senese con la seconda strofa di una lauda abbastanza diffusa quale *Regina pretiosa*, <sup>40</sup> si può notare come nell'esaltare il ruolo del flagellante il testo finisca con l'associarne la ritmata disciplina a un vero e proprio ballo:

II            Nella divina corte  
              n'aspecta ciascum giorno, inmantenente  
              aperte son le porte:  
              chi bene à facto vada sicuramente,

37 Archivio di Stato di Siena, Diplomatico Bichi Borghese, ms. K 176, cit. in GILLES GÉRARD MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, Roma, Herder, 1977, II, pp. 1038-1039.

38 Archivio di Stato di Siena, Resti ecclesiastici, n. 682, edito in GIULIO PRUNAI, *I capitoli della compagnia di San Domenico in Campo Regio*, «Bullettino senese di storia patria», XLVII, 1940, pp. 132-156, cit. in MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis* cit., II, pp. 649-665 (nostro il corsivo).

39 MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis* cit., I, p. 507.

40 Attestata da BR 18, dal Laudario della Compagnia di San Gilio (BR 19) e dal Fior, un manoscritto senza segnatura conservato presso l'archivio della Curia arcivescovile di Firenze.

sarà ben ricevuto;  
 se egli avrà il cuor pentuto  
*vadasi scoriando a questa dança.*<sup>41</sup>

15

Quest'ostentato sincronismo tra lo *scoriare* e il danzare, più che limitarsi a indicare «il momento della disciplina», come pure è stato sostenuto,<sup>42</sup> potrebbe d'altronde assimilarsi al caratteristico dondolio processionale attestato, sotto vari nomi e forme, dalla tradizione popolare: basti pensare alla *cunnulella*, classico incedere di due passi avanti e uno indietro praticato il Venerdì Santo a Sessa Aurunca,<sup>43</sup> o alle varie sopravvivenze del cadenzato *tripudium saliare*,<sup>44</sup> documentate in età medievale proprio in relazione a certo repertorio devoto, come nel caso del *Llibre Vermell* di Montserrat:

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia Beate Marie de Monte Serrato volunt *cantare et trepidiare*, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi *honestas ac devotas cantilenas cantare*, idcirco superius et inferius alique sunt scripte.<sup>45</sup>

E infatti, nelle medesime carte, il celebre manoscritto catalano tramanda alcuni canti in cui la prescrizione coreutica appare espressamente certificata:

- † c. 22r: *Stella splendens* («cantilena ad trepidium rotundum»);
- † c. 23v: *Los set goyts* («Ballada dels goytxs de Nostre Dona en vulgar cathallan a ball redon»);
- † c. 24r: *Cuncti simus concanentes* («a ball redon»);
- † c. 24v: *Polorum regina* («a ball redon»).

Perfettamente omologhi delle laude, questi brani oltretutto non rappresentano un caso isolato nel panorama devoto dell'Europa medievale. Si pensi soltanto ai

41 BR 18, cc. 51r-52v, edito in LIUZZI, *La lauda* cit., II, pp. 144-146: 145 (corsivo nostro).

42 *Laude fiorentine*, 1: *Il Laudario della Compagnia di San Gilio*, a c. di Concetto Del Popolo, Firenze, Olschki, 1990, p. 280.

43 Sull'argomento cfr. PIETRO PERROTTA, *La Settimana Santa a Sessa Aurunca*, Ferrara, Gabriele Corbo, 1986.

44 Danza processionale prerogativa dei Salii, sacerdoti dell'antica Roma riuniti in una *sodalitas* votata al culto di Marte. Cfr. JEAN-CLAUDE FREDOUILLE, *Dizionario Larousse della civiltà romana*, Roma, Gremese, 2001, s.v. «Salii».

45 Biblioteca dell'Abbazia di Montserrat, ms. 1, c. 22r (nostri i corsivi). Per contro i pellegrini «debent conversari honeste in via veniendo, stando et redeundo, vitando cantilenas vanas atque tripudia inhonesta» (c. 77r). Cfr. HIGINI ANGLÉS, *El «Llibre Vermell» de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*, «Anuario Musical», X, 1955, pp. 45-77: 54.

*carol* inglesi, basati anch'essi sull'alternanza fra ripresa (*burden*) e strofa, e alla loro dichiarata affinità, tramite il modello francese, alle *carole* di dantesca memoria,<sup>46</sup> ove – fors'anche grazie alla sapiente mediazione francescana – il sentimento popolare riusciva, senza alcuna contraddizione, a conciliare religione e ballo dando vita ad animate danze circolari nelle feste e della Vergine e della Natività.<sup>47</sup>

e. Proprio pensando al Natale, tale ricorrenza apparirebbe densa di nessi coreutici anche in Italia se certe cospicue tradizioni, come le *novene* intonate dagli zampognari su temi di pive e saltarelli, non fossero ormai declassate a meri reperti etnografici, degni – in quanto tali – di suscitare solo l'interesse degli studiosi di *world music*. Eppure, al di là di ogni ragionevole dubbio di sincretismo culturale, esse non a caso rivelano significativi punti di contatto con uno dei testi più noti del repertorio laudistico natalizio: si allude a *Dolce Vergine Maria*, componimento di probabile ambito minoritico variamente attribuito dalle fonti a Ugo Panziera, Iacopone da Todi o Giovanni da Terranova,<sup>48</sup> il quale in BR 18 si trova associato a una melodia che, malgrado la predetta refrattarietà della notazione quadrata e alcune incertezze di scrittura – specie nelle cadenze –, sembra effettivamente ricalcare una danza popolare dal vivace andamento ternario. Onde poter cogliere appieno tale peculiarità se ne propone in sinossi l'*incipit* in un'efficace traduzione ritmica, resa possibile dalla rilevata esistenza – alla stregua d'una fortuita 'stele di Rosetta' – di forti legami intertestuali con un brano di analoga collocazione liturgica come *Verbum caro factum est*<sup>49</sup> – qui in una versione mensurale della prima metà del Quattrocento:<sup>50</sup>

46 «Così Beatrice; e quelle anime liete / si fero spere sopra fissi poli, / fiammando, volte, a guisa di comete. / E come cerchi in tempra d'oriuoli / si giran sì, che 'l primo a chi pon mente / quieto pare, e l'ultimo che voli; / così quelle carole, diferente/mente danzando, de la sua ricchezza / mi facieno stimar veloci e lente» (*Paradiso*, XXIV, 10-18).

47 Cfr. *The Early English Carols*, ed. by Richard L. Greene, Oxford, Clarendon Press, 1971<sup>2</sup>; JOHN E. STEVENS, *sub voce* «Carol» (1-2) in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan, 2001, vol. 5, pp. 162-170.

48 Cfr. LIUZZI, *La lauda* cit., I, pp. 163-164.

49 La stretta parentela tematica, pressoché dichiarata ove si consideri la forte centralità – pur con funzioni logiche diverse – della «Vergine Maria», induce anzi a pensare che la lauda possa essere stata concepita proprio come parafrasi di quest'ultimo.

50 Avezzano, Archivio della Diocesi dei Marsi, ms. P, Rocca di Botte, 5/25, c. 1r. Pubblicato in FRANCESCO ZIMEI, *Music in small italian villages: a new source of fifteenth-century polyphony from*

BR 18, c. 57r

Dol - ce Ver - gi - ne Ma - ri - a

Rocca di Botte, c. 1r

Ver - bum ca - ro fac - tum est...

Ver - bum ca - ro fac - tum est...

A supporto del nesso – evidentemente non casuale, ma ancora tutto da indagare – fra devozione natalizia e ballo soccorre inoltre un interessante indizio iconografico relativo a un particolare della *Natività* affrescata intorno al 1460 da Andrea Delitio nella Cattedrale di Atri (Tavole 2 e 3). Sullo sfondo del dipinto, occupato da un campo lungo con castelli all’orizzonte, agiscono due distinti gruppi di personaggi: a sinistra i classici pastori (uno dei quali dotato di piva), a destra invece alcuni giovani in abito borghese intenti a danzare, al suono della zampogna,<sup>51</sup> un ballo tondo a catena aperta. A dar pregnanza alla scena, la sottostante didascalia recita, con elegante *calembour*, «Quando Christo nacque alla rhotta de Bethelem», invitando a cogliere nella parola «rhotta» due distinti significati: il primo come aferesi di ‘grotta’, il secondo – più ammiccante – come sintomatica allusione alla *rotta*, cioè al tipo di danza raffigurato.

f. Sempre in tema di balli rituali, restando per un momento in Abruzzo, merita di essere ricordata un’antica tradizione aquilana fatta risalire a Celestino v, consacrato papa il 29 agosto 1294 in quella basilica di Santa Maria di Collemaggio

*Rocca di Botte*, «Studi musicali», xxxvi, 2007, pp. 21-63: 45-46. Del brano Fabio Carboni e Agostino Ziino hanno da poco identificato due concordanze – rispettivamente a due e a tre voci – per l’edizione delle quali si rinvia al loro saggio *Laudi e inni polifonici in un codice francescano della fine del xv secolo*, in *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, ed. by Kristine Forney and Jeremy L. Smith, Hillsdale, N.Y., Pendragon Press, 2011 (in corso di stampa).

<sup>51</sup> Si noti come la diversa caratterizzazione organologica dei due strumenti (la piva è dotata di un solo *chanter* mentre la zampogna ne ha due) sia fatta qui corrispondere, attraverso il rivestimento dell’otre, a differenti ranghi sociali: l’uno è infatti in pelle di pecora, l’altro di una pregiata stoffa rossa.

dove, in ricordo della sua incoronazione, stabilì un'annuale indulgenza plenaria, precorrendo i motivi del grande Giubileo. Nella circostanza, l'invito «universis Christifidelibus» a celebrare la ricorrenza «hymnis et canticis», testimoniato da una congrua produzione di laude, sortì con ratifica comunale l'istituzione «pro salute animarum» di un concomitante ballo propiziatorio da effettuarsi in tutta la città nei quattro giorni antecedenti la festa, proponendo allo scopo tre maestri di danza per ogni quartiere. A sostegno della 'necessità' di questo ballo e dei *soni* sui quali veniva praticato,<sup>52</sup> il 10 maggio 1434 fu promulgato addirittura uno statuto che vincolava ogni camerlengo all'osservanza di quel rito con giuramento da prestare al momento dell'entrata in carica, stabilendo la pena del taglio della lingua, seguita dall'esilio a vita, nei confronti degli eventuali detrattori;<sup>53</sup> preoccupazione in fin dei conti legittima, considerando la quantità di prediche e ammonimenti contro le danze tramandata dalla letteratura religiosa del periodo.

### *Verso una ritrovata consapevolezza*

Non mancano tuttavia le eccezioni. Ci riferiamo all'atteggiamento tollerante – talora persino propizio, come si notava per l'area anglosassone – mostrato dall'ordine francescano, che sulla questione poté valersi di una *auctoritas* del peso di Bonaventura da Bagnoregio, secondo il quale «ludus chorearum non est malum secundum se» e occorre piuttosto valutare i motivi per cui si balla.<sup>54</sup> Una posizio-

52 Il termine, impiegato in età moderna a designare la semplice esecuzione di pezzi strumentali, chiarisce bene come in origine i cittadini si trovassero a danzare vere e proprie ballate sacre. ANTONIO DA TEMPO, *Trattato delle rime volgari* cit., p. 120, trattando *De ballatis mediis et earum formis*, sostiene ad esempio che «Mediae ballatae respectu magnarum et aliarum sequentium dicuntur quae sunt alterius minoris numeri versuum et syllabarum. Et appellantur vulgariter *soni* omnes ballatae mediae, licet et aliquando dicantur vulgariter *sonarelli* respectu magnorum sonuum» (corsivi nostri).

53 Cfr. FRANCESCO ZIMEI, *Dalle laude ai "soni". Aspetti musicali della devozione aquilana a san Pietro Celestino*, in «... Et facciam dolci canti». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a c. di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni e Annunziato Pugliese, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, I, pp. 135-158: 157; ID., *I «cantici» del Perdono. Laude e 'soni' nella devozione aquilana a san Pietro Celestino*, tesi dottorale, Università di Roma "Tor Vergata", 2007, pp. 293-294.

54 Cfr. ARCANGELI, *Davide o Salomè?* cit., pp. 82-83: «Bonaventura enumera quattro cause che possono rendere la danza repressibile: circostanze di modo (quando è lascivo), di fine (se si fa per

ne certamente favorita da quella nuova visione della natura, destinata a soppiantare il pessimismo cristiano medievale, che portò al diretto recupero d'una coscienza corporea e alla valorizzazione simbolica della carne – si pensi all'esaltazione dell'umanità di Cristo, al culto delle reliquie, alle stesse stimate del santo Fondatore –, creando i presupposti per un'applicazione 'devota' della cultura coreutica. Di tale prospettiva – pressoché sovrapponibile, negli aspetti sostanziali, al concetto stesso di *contrafactio*<sup>55</sup> – ci offre precisa testimonianza, emblematicamente, un prolifico autore di laude come Ugo Panziera (†1330 circa), codificandone caratteri e condizioni nel primo dei suoi *Trattati spirituali*,<sup>56</sup> dove la danza, al pari del «cantare» e del «sonare», viene addirittura paragonata ad attività esemplari come «predicare, fare e far fare elemosine»:

III. Nullo dilecto perché sia dilecto è virtù né peccato. El peccato è nel dilecto in prenderlo da colui che non lo debbe prendere: e nel luogo: e nel tempo: e nel modo: e nel quanto. La seconda parte della vita activa sta in pene corporali e nelle faticose operationi e in diversi tormenti e morte per Christo sostenere: avengha che nulla pena perché sia pena è vitio né virtù. La vita activa ha non tanto i sentimenti corporali per instrumento: ma ella ha tutto el corpo in exercitio: alcuna volta in pene: alcuna volta in dilecti: cioè cantare sonare ballare predicare fare e far fare elemosine: e molti altri acti sono di loro natura delectabili e virtuosi con le circostantie che alle virtù si rispondono.

La compiuta realizzazione di questi «dilecti» attiene, secondo Panziera, alla sfera trascendente; ma la musica del Paradiso, ingrediente privilegiato di tutte le rappresentazioni a sfondo edificante, anziché costituire – coerentemente con le proprie funzioni simboliche – un parametro astratto, di pura idealità, diviene qui oggetto d'una minuziosa trattazione pratica, rivelando meriti e abilità squisitamente umane:

provocare il desiderio), di tempo (se è di tristezza), di persona (se ecclesiastica). Se si escludono queste, ballare è moralmente ammissibile».

55 Entrambe le situazioni sembrano infatti ispirarsi al principio bonaventuriano «non est malum secundum se»: come nella danza non è esecrabile l'atto in sé, ma il fine per cui è praticato, nella *contrafactio* non è il ritmo o la melodia del modello profano a motivare il travestimento, ma la 'pericolosità' morale del testo.

56 *Incominciano alcuni singolari tractati di frate Ugo Panziera de frati minori [...]*, Firenze, Antonio Miscomini, 1492.

VII. In paradiso hanno e' sancti corporali exercitii ne' quali sono secondo l'ordine della loro dispositione sempre in acto: de' quali tutti sono perfecti maestri in cantare, ballare, sonare. Al bene cantare bisognano quattro cose. La voce buona, bella, alta e bassa quanto alla superna harmonia si richiede. Al bene sonare ne bisognano altre quattro. La mano forte, lieve, lo instrumento fino e perfectamente temperato. Al ben ballare ne bisognano altre quattro. El corpo bello, forte, leggiere e ornatamente vestito. Et insieme con tutte bisogna l'arte.

Una puntuale trasposizione poetica di questi concetti è offerta dalla pseudoiacoponica «*Laus de coreis Paradisy*» *Iesù nostro Signore / prendi i nostri cory*, presente in diversi codici<sup>57</sup> (prevalentemente di origine francescana), il cui argomento è un suggestivo parallelo fra la realtà spirituale e il mondo cortese attraverso la sublimazione di modelli terreni efficacemente complementari, quali la musica e il ballo. A parte l'evidente dimensione allegorica, è interessante notare, nella fattispecie, come le forme descritte siano collocate in modo da costituire i termini d'un funzionale sillogismo, quasi a volerne mettere in luce, sotto l'aspetto pratico, la contestuale 'proprietà transitiva': lauda → ballata → rota. Eccone di seguito i passi salienti:

	Iesù nostro Signore prendi i nostri cory.	
I	Or odite una novella che contarò de vita eterna, una laude tanto bella tucta piena de amore.	5
II	Or odite una ballata che per amor fo trovata, l'anima serria impazzata s'ella sentisse dello amore.	10

57 Fonte Colombo, Biblioteca del Convento, ms. G. 11, 50, da cui l'edizione qui riprodotta (*Laude sacre riprodotte da un codice del secolo xv appartenente alla biblioteca del Convento di Fonte Colombo presso Rieti*, a c. di Corrado Zacchetti, Oneglia, Eredi Ghilini, 1898, pp. 25-29); Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai", ms. D 7.15; Berlin, Staatsbibliothek, ms. Hamilton 348; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laurenziano-Rediano 119, XL1; L'Aquila, Archivio di Stato, ms. A.C.A., S. 71; Padova, Biblioteca Universitaria, ms. misc. 769; Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds it., ms. 559; Roma, Biblioteca Spithöver (dismessa), ms. s.s. (attualmente irreperibile); Todi, Biblioteca Comunale, ms. 195ter; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, mss. Cl. 1X, 145 e 230.

- |     |  |    |
|-----|--|----|
| III | Una rota se fa in cielo<br>con tucti santi in quel giardino,<br>là dove sta l'amor divino<br>che-lli infiamma dell'amore.    |    |
| IV  | In quella rota vanno li sancti<br>con l'angely tucty quanty,<br>a quello sposo stanno davanty<br>et tucty danzano per amore. | 15 |
| V   | In quella rota è un'allegranza<br>de uno amore desmisuranza,<br>tucti vanno ad una danza<br>per amor del Salvatore.          | 20 |

Come si può vedere, la danza del Paradiso qui rappresentata ben riassume il senso dei «corporali exercitii» descritti dal Panziera con riferimento ai santi, «perfecti maestri in cantare, ballare, sonare». Al «bene cantare» provvedono gli angeli:

- |        |   |     |
|--------|---|-----|
| xxviii | Tucti li angely fanno un canto<br>dell'amore àno preso tanto,<br>sempre dicono: «Sancto, sancto»<br>per amor del Salvatore. | 111 |
|--------|---|-----|

Al «bene sonare», invece, si attaglia perfettamente la nona strofa, utilizzando oltretutto un preciso termine tecnico («sony») per caratterizzare la musica destinata alla danza:<sup>58</sup>

- |    |   |    |
|----|---|----|
| ix | David propheta si è el giollare,<br>sì dolcemente sa sonare,<br>par che faccia addormentare<br>tanto son dolci quillj sony. | 35 |
|----|---|----|

Il «ben ballare», tema centrale della lauda, è poi debitamente circostanziato. Un corpo «bello, forte, leggiere» è ad esempio quello di san Pietro:

- |      |  |    |
|------|--|----|
| xiii | Chi vedesse sancto Pietro<br>che pareva che fusse anticho, | 51 |
|------|--|----|

58 Cfr. nota 52.

egli è sì iniovenito  
che pare che sia un garzone.

Ma anche gli altri santi, abili a destreggiarsi nelle rapide evoluzioni d'una danza strutturata – come già visto in altri casi – a catena aperta («quella rota se renfrange»), cioè con inversione del senso all'intonazione della volta (Tavola 4), ostentano giovanile vigore:

VII	Tucti quanti àndo le gerlande, pareno joveni de trenta annj, quella rota se renfrange, omne cosa pare amore.	30
-----	---	----

Il loro corpo, inoltre, è sempre «ornatamente vestito»:

VI	Sonno vestiti di vergato bianco et roscio intramezato, le gerlande al mezo el capo, ben mi pargon amatory.	25
----	---	----

[...]

XI	Amendue li san Gihannj son vestiti ad novj tagli, àndo tante belle gerlande perché forono grandy amatory.	45
----	--	----

Così caratterizzato, il tema della danza dei santi ricorre anche nel repertorio di un anonimo pittore attivo nell'entroterra medio-adriatico durante il primo quarto del xv secolo, di cui rimangono importanti testimonianze negli affreschi del *Giudizio universale* di Amatrice, Castignano e – in condizioni assai più leggibili – Loreto Aprutino:<sup>59</sup> qui, dopo aver attraversato l'esile ponte del Purgatorio ed

59 I tre cicli, conservati rispettivamente nelle chiese di San Francesco – non a caso il più antico, a confermare, del soggetto, l'ambito minoritico –, San Pietro Apostolo e Santa Maria in Piano, definiscono un'importante personalità del gotico internazionale, alla quale ha dedicato ampi studi Cristiana Pasqualetti. Si vedano, in particolare, i suoi *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino'* (11), «Prospettiva», CXVII-CXVIII, 2005, pp. 63-100, e *Il Giudizio Universale di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino*, in

essere state sottoposte da san Michele alla rituale pesatura, le anime dei beati raggiungono la Torre del Paradiso e, attraverso una botola, salgono al piano superiore, ricevendo dagli angeli nuove vesti prima di arrivare al terrazzo, dove, inghirlandati, con la palma in mano e sotto una pioggia di rose, al suono della musica celeste danno vita a un festoso ballo tondo (Tavola 5).

Fra i dettagli rappresentati, sia sul versante letterario che figurativo, merita particolare attenzione questo insistere sull'abbigliamento dei danzatori e sulla presenza delle «gerlande», tipico corredo di balli e processioni legate a festività pagane poi riversatesi – mutando ovviamente di segno – nella tradizione cristiana medievale, come il solstizio d'estate, associato al giorno di san Giovanni Battista, o il più noto Calendimaggio, qui descritto dalla trecentesca *Cronica* di Giovanni Villani in una vivace ambientazione fiorentina:

Ogni anno la sera del calen di maggio si faceano le brigate e compagnie di gentili giovani *vestiti di nuovo*, e facendo corti coperte di drappi e zendadi, e chiuse di legname in più parti della città; e simile di donne e di pulcelle, andando per la terra *ballando con ordine*, e signore accoppiate, con gli strumenti e *colle ghirlande di fiori in capo*, stando in giuochi e in allegrezze, e in desinari e cene.<sup>60</sup>

Considerando ad esempio – a chiudere idealmente il nostro cerchio – la fortuna che proprio una canzone a ballo per il Calendimaggio come *Ben venga maggio* ebbe quale modello di *contrafacta* laudistici,<sup>61</sup> non è a questo punto inverosimile immaginare che alcuni membri di dette «brigate e compagnie», ritrovandosi a cantare insieme nelle assemblee confraternali, riproducessero meccanicamente le stesse modalità esecutive, ricche d'intrinseche movenze, connesse all'intonazione originaria.

Tutto ciò prospetta la necessità di riconsiderare *ab imis* il rapporto tra lauda e ballata, riconoscendo fra i suoi più immediati risvolti quelle potenzialità coreuti-

*Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a c. di Valentino Pace, testo di Marcello Angehen, contributi di Peter K. Klein *et alii*, Milano, Ultraya, 2006, pp. 228-231.

60 Libro VII, capitolo 132. Edizione in GIOVANNI VILLANI, *Cronica*, Firenze, Magheri, 1823, rist. anastatica Roma, Multigrafica, 1980, II, p. 340 (corsivi nostri).

61 Un elenco completo è in FRANCESCO LUISI, "Ben venga Maggio". *Dalla canzone a ballo alla "Commedia di Maggio"*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Atti del congresso internazionale di studi (Firenze, 15-17 giugno 1992), a c. di Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 1993, pp. 195-218: 206-211.

che ovviamente impossibili da elevare a sistema, ma pienamente legittime se inquadrare nella varia e naturale casistica della produzione vocale devota. La quantità di dati prodotti e le precise concordanze storiche, sociali e – non da ultimo – documentali sottraggono infatti il fenomeno alla tentazione di una lettura esclusivamente simbolica, maturando la consapevolezza che la ‘cristallizzazione’ scrittoria e l’appartenenza a un *milieu* culturale reso mitico da tante straordinarie testimonianze d’arte non abbiano mai privato la lauda del suo carattere nativo – e felicemente promiscuo – di espressione popolare.

TAVOLA 1: Luca della Robbia, *Scena di rigoletto*, particolare della cantoria di Santa Maria del Fiore (ca. 1438). Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Lo *scambietto* è particolarmente evidente nel primo e nel terzo fanciullo di spalle da sinistra.



TAVOLA 2: Andrea Delitio, *Natività* (ca. 1460). Atri, Cattedrale di Santa Maria Assunta.



TAVOLA 3: Andrea Delitio, *Natività* (ca. 1460). Atri, Cattedrale di Santa Maria Assunta, particolare.



TAVOLA 4: Ambrogio Lorenzetti, *Gli effetti del Buon Governo in città* (ca. 1338), particolare. Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove. Questa danza a catena aperta utilizza la stessa figura “a ponte” descritta al v. 29 («quella rota se renfrange») della citata *Laus de coreis Paradisy*.



TAVOLA 5: Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino, *Giudizio Universale* (secondo decennio del XV secolo), particolare della Torre del Paradiso. Loreto Aprutino, chiesa di Santa Maria in Piano.

