

Identità della monodia medievale

Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese

Le teorie ritmiche degli ultimi due secoli applicate alla monodia profana medioevale sono state numerose, di breve fortuna, e presto abbandonate. Dopo continue proposte inefficaci, la musicologia, ammessa l'impossibilità di dare una definizione univoca, ha scelto di non darne nessuna. Come mostra l'esempio, al predominio mensurale che caratterizzava le prime edizioni (a) è subentrato il disinteresse per gli aspetti metrico-ritmici (b):¹

a Gennrich 1924
Qan vei la lau-de - ta mo - ver De joi sas a - las con - tral rai

b Van der Werf 1984
Qan vei la lau-de - ta mo - ver De joi sas a - las con - tra:l rai

[ex. 01]

Gli sforzi che si sono succeduti per ottenere tanto 'nulla' raccontano una parte significativa dello sviluppo problematico della filologia musicale, almeno medievistica. Con questo contributo vorrei provare a proporre alcune soluzioni editoriali che possano mettere in relazione le ragioni della musica con quelle della metrica, sia come strumento di lavoro per le moderne esecuzioni, sia per riconsiderare il ruolo della musica nella soluzione di alcuni problemi metrici, ben consapevole che la trasmissione scritta di un testo diffusosi oralmente, oltre a non dare informazioni sulla durata dei suoni, è solo una pallida astrazione di quanto veniva cantato.²

¹ Nell'esempio: F. Gennrich, *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 7 (1924), pp. 65-98: 68; H. van der Werf, *Chansons of the Trouvères: A Study in Rhythmic and Melodic Analysis*, New York, Columbia University, 1964, p. 62.

² Esplicito qui le mie convinzioni: se i versi di una lirica nascono probabilmente in simbiosi con la scrittura, la composizione musicale quasi certamente no, e la sua diffusione è in prevalenza orale. Se la trascrizione di canzoni (per lo più tarda) ha avuto modo di giovare di brogliacci scritti per i testi, non altrettanto si può dire per la musica, la cui prima redazione è in genere la trascrizione di una circostanza performativa. Pur convinto che l'oralità sia dominante nella trasmissione della lirica medievale d'altra parte possiamo 'immaginare' quella musica solo sulla base dei testi superstiti e continuo a credere, con gli aggiustamenti del caso, nell'efficacia dell'approccio filologico. Del resto, come scriveva Gianfranco Contini nel suo *Breviario di ecdotica*: «tradizione scritta e tradizione orale non possono obbedire a logi-

Tenterò quindi di presentare i problemi ritmici della monodia medievale e i modi con cui potrebbero essere gestiti, mettendo in evidenza come la scelta di non affrontarli non sia semplice rinuncia, ma reale fraintendimento delle prerogative della poesia medievale.

Ho circoscritto il terreno di lavoro alle antiche laudi – attento tuttavia alla monodia in altre lingue – in parte perché ambito meno indagato, e in parte per mostrare come il problema ritmico, affrontato senz'esito in passato soprattutto in merito alla lirica francese e provenzale, percorra gli stessi pregiudizi anche in altri contesti linguistici. Le laudi inoltre, con il frequente ritorno a moduli melodici simili, meglio evidenziano le difficoltà del rapporto fra testo e musica. Spero che le proposte qui avanzate potranno essere raccolte – anche per contrapporre ragioni diverse dalle mie – da chi meglio di me saprà muoversi fra le insidie metriche di altre lingue.

Principi teorici

Oggi riconosciamo un canto strofico sulla base di alcune prerogative necessarie, senza le quali ci apparirebbe altra cosa. Per ora mi limito a elencarle, dopo ne chiarirò il senso:

- a) una melodia rimane riconoscibile se non muta la posizione degli accenti musicali;
- b) i principali accenti testuali coincidono con quelli musicali;
- c) melodie simili con testo diverso conservano comunque la posizione degli accenti musicali.

Nessuno può dire se la monodia medievale si sia comportata effettivamente così, ma tutte le forme strofiche, sia di tradizione scritta, sia orale, anche improvvisata, seguono da sempre tali principi, o almeno li seguono da quando è possibile testimoniare. Se i canti del XIII secolo fossero stati altra cosa dovrei immaginare modi del cantare la cui tradizione si sia improvvisamente interrotta. Preferisco pensare che non sia così: sarebbe irragionevole avere sette secoli di storia della musica sostanzialmente coerenti, scaturiti da una 'preistoria' diversa. E d'altra parte immaginare un contesto culturale così estraneo alla sensibilità attuale da non poterlo riconoscere rende velleitaria ogni ricostruzione.

Molte delle teorie proposte in passato hanno rivendicato una condizione di 'alterità medioevale' per giustificare forme di canto diverse da quelle moderne. Anzi, spesso è

che formali diverse» (Torino, Einaudi, 1986, p. 32; 21992, p. 86). Cfr. inoltre l'ottima sintesi sulla contrapposizione oralità/scrittura nell'aggiornamento di D'A. S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1993, p. 32 (1 ed. 1961).

parso che le eccentricità fossero ricercate appositamente per creare la distanza culturale – perché il Medioevo *deve* essere altro: che è in effetti il suo fascino più seducente. La melodia che chiude la strofa della lauda *Venite a laudare* pubblicata da Clemente Terni (1988), adotta modi che cambiano ad ogni strofa: per numero di note, accento melodico e (mancata) corrispondenza con l'accento testuale.³ Questa la chiusa delle prime quattro strofe:

al tuo fi - liol, Vir - go pi - a.
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.

[ex. 02]

Ripetizioni melodiche di questo tipo senza elementi di sovrapposibilità (generate editorialmente sulla base della prima strofa), sembrano cosa molto diversa dal moderno concetto di ripresa strofica. L'inconveniente, giustificato in ragione della distanza culturale, diventa garanzia di autenticità. Terni argomenta sulla base di trattati che parlano d'altro, applica teorie accentuative diverse fra versi con numero pari o dispari di sillabe, e poi alla fine applica i modi del gregoriano novecentesco. È il caso più appariscente di un'artificiosità creata allo scopo di ottenere un canto ieratico, distante dalle attese comuni, dove la stessa stroficità è motivo di disagio, perché troppo vicina alla canzone popolare.⁴

³ T88, pp. 1-3 (per le abbreviazioni v. oltre nota 6).

⁴ Il tradizionale rapporto fra lauda e ballata è stato recentemente ribadito nel bell'articolo di F. Zimei 'Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore'. *Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, «Studi musicali», n.s. 1 (2010), pp. 313-43. Tale rapporto era già stato affrontato in F. Liuzzi, *Ballata e lauda: alle origini della lirica musicale italiana*, «Regia Accademia di Santa Cecilia: Annuario», 346-7 (1930-31), pp. 1-18; rist. in A. Della Corte, *Disegno storico dell'arte musicale*, Torino, Paravia, 41937. Benché Liuzzi l'ammettesse solo da un punto di vista formale, la proposta fu mal accolta in ambiente devoto. Alla ballata si è preferito contrapporre i legami, peraltro reali, con le rappresentazioni drammatiche e la sequenza; cfr. E. Monaci, *Appunti per la storia del teatro italiano: Uffizi drammatici dei Disciplinati*, «Rivista di filologia romanza», 1 (1874), pp. 235-71, 2 (1875), pp. 29-42; G. Ippoliti, *Dalle sequenze alle laudi: Ragioni di storia e di metrica*, Osimo, tip. di Campocavallo, 1914; V. De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, Le Monnier, 1943, 21967. Anche il rapporto con lo *zajal* arabo ha prodotto ampia discussione: R. Menéndez-Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, «Bulletin hispanique», 40 (1938), pp. 337-423; H. Spanke, *La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones*,

Limitatamente alle laudi antiche, i due soli codici con musica superstiti – il cortonese (*Cort*) e il fiorentino (*BR18*)⁵ – in meno di un secolo sono stati editati integralmente 9 e 4 volte, oltre a un numero imprecisato di edizioni parziali.⁶

«Anuario musical», 1 (1946), pp. 5–18; A. Roncaglia, *Nella preistoria della lauda: Ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del suo inizio*, Spoleto, Panetto & Petrelli, 1962, pp. 460–75; H. Anglès, *La musica de las cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio*, 3 voll., Barcelona, Dip. prov. de Barcelona Bibl. Central, 1943 [ii], 1958 [iii], 1964 [i]: vol. iii/1, pp. 393 e segg. Per una lettura critica della sopravvivenza delle forme zagialesche v. M. S. Lannutti, *Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo, F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 337–62. Una panoramica delle varie teorie in merito alle origini del genere è in A. Ziino, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968.

⁵ Cortona, Bibl. Comunale, cod. 91; Firenze, Bibl. Nazionale, Banco Rari 18. Per un elenco aggiornato sui frammenti musicali superstiti v. A. Ziino, *Ritmo musicale, anisosillabismo e tradizione orale nella laude italiana del Trecento*, in *Sul verso cantato: La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di M. Agamennone and F. Giannattasio, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 69–88: 72 nota 3; cui si può aggiungere: *I manoscritti della letteratura italiana delle origini: Firenze, Biblioteca nazionale centrale*, a cura di S. Bertelli, Tavarnuzze, Sismel Ed. del Galluzzo, 2002, n. 100, e tavv. 27-28; A. Ziino, *Tre laudi musicali in un frammento fiorentino del Trecento*, «Studi musicali», n.s. v/1 (2014), pp. 91-109, e Id., *Aggiunte al laudario di Sant'Agnese*, «Studi musicali», n.s. vii/2 (2016), pp. 259-285.

⁶ Ecco la lista delle edizioni integrali di *Cort* (con le abbreviazioni usate in questo articolo):

- L35 F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, Ist. Poligr. dello Stato, 1935.
- G35 G. Brunacci, *Le Laude del laudario Cortonese secondo la trascrizione in musica figurata dell'acc. can. don Nicola Garzi*, e *Testo letterario della II parte del Laudario cortonese Codice 91 Accademia Etrusca*, «Anuario dell'accademia Etrusca di Cortona», 2 (1935), pp. 13-84.
- C57 *42 Laudi francescane dal Laudario cortonese, XIII secolo, trascritte da G. Canuto e armonizzate da N. Praglia*, Roma, Praglia, 1957.
- B65 C. M. Barr, *The Laude Francescane and the Disciplinati of Thirteenth Century Umbria and Tuscany: A Critical Study of the Cortona Codex 91*, PhD, Washington, The Catholic University of America, 1965.
- E80 *Il laudario cortonese n. 91*, a cura di P. M. Ernetti and L. Rossi Leidi, Roma, Edi-Pan, 1980.
- L87 *Il Laudario di Cortona*, a cura di L. Lucchi [con i facsimili di Liuzzi; e i testi tratti dall'ed. 1986 di G. Varanini (v. nota 17)], Vicenza, Lief, 1987; 1 ed. parziale: *Laude cortonesi*, Verona, Fiorini, 1974.
- T88 *Il laudario di Cortona: Testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca comunale di Cortona: Anonimi del sec. XIII*, a cura di C. Terni, Perugia, Regione dell'Umbria; Scandicci, La nuova Italia, 1988; ²1992.
- D96 *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, hrsg. von M. Dürrer, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1996.
- T02 H. Tischler, *The Earliest Laude: The Cortona Hymnal*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2002.

Tenterò a questo punto di identificare il problema di fondo rimasto irrisolto, per proporre una strada alternativa. Vorrei in questo modo ribaltare i canoni della restituzione testuale della filologia romanza e porre la ragioni ritmiche della musica prioritarie, rispetto a quelle metriche del testo.⁷ L'idea alla base è che un poeta, come spiegava Dante nel *De vulgari eloquentia*, deve avere prioritariamente in testa una struttura formale e ritmica che gli viene offerta *in primis* dalla musica (anche solo idealmente concepita): su questa struttura ritmica adatterà la metrica del testo.

Accento ritmico

Oltre alle altezze, una tema musicale non è fatto solo da una successione di valori (durate), ma dal 'peso' delle sue note (accenti). Non importa se il tema dell'*Inno alla gioia* di Beethoven sia scritto a valori uguali:



[ex. 03]

Lo si riconosce anche perché ha un andamento trocaico (♂♂♂ etc.). Se ne altero le durate, come avviene da b. 655, l'orecchio è comunque in grado di identificarlo:



[ex. 04]

La ragione è che i tempi forti coincidono (in questo caso all'attacco e a metà battuta):



[ex. 05]

Le quattro edizioni di BR18 sono in L35, D96 e (senza *Cort*):

G79 Henry J. Grossi, *The Fourteenth Century Florentine Laudario Magliabechiano II.1.122 (B.R. 18): A Transcription and Study*, PhD, Washington, The Catholic University of America, 1979.

W95 *The Florence Laudario: An edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18*, ed. by Blake Wilson e Nello Barbieri, Madison, A-R Editions, 1995.

Il prezioso contributo di M. Gozzi, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, «Philomusica on-line», 9/2 (2010), pp. 114-74 – fra i pochi che affronti seriamente il problema della restituzione delle laudi – registra 11 edizioni di *Cort* (pp. 114, 167), ma dall'elenco va eliminato F. Stichtenoth, *Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona, Libr. Pubbl. 91 und Florenz, Magl. II.1.122*, PhD, Universität Göttingen, 1923, che edita solo pochi brani, e l'edizione del 1977 di Canuto che è una riproposizione di C57: il padre redentorista Antonio Canuto è detto nel '57 «G. Canuto» forse adottando il nome secolare; del resto l'ed. 1977 è postuma, essendo il suo autore morto da cinque anni.

⁷ Userò le parole 'ritmico' e 'metrico' per distinguere gli accenti rispettivamente della musica e del testo.

Se invece sposto i tempi forti in posizione debole, come fa Beethoven da b. 343, la riconoscibilità del tema è estremamente ardua, anche per un ascoltatore esperto:



[ex. 06]

Non perché il ritmo sia mutato, ma perché, in base agli accenti, ora il tema assume una nuova fisionomia (qui trasposta in *re* per meglio confrontarla alla precedente):



[ex. 07]

Perché una melodia sia riconoscibile, ovvero mantenga la sua identità, deve quindi conservare i suoi accenti.⁸ Questo significa che stabilire quale suono sia accentato e quale no è compito indispensabile del musicologo al fine di dare identità alla melodia. Ecco perché una restituzione alla Van der Werf rimane sostanzialmente inutilizzabile, mentre la proposta di Gennrich, apparentemente più ‘musicale’, è solo una fra le molte possibili restituzioni — e che però rivela criteri di restituzione che non assecondano le esigenze accentuative del testo (obbligando per esempio a cantare *làudeta*, invece del corretto *laudéta*, come mostrato sopra).

La mia convinzione pertanto è che la melodia determini gli accenti del verso e che l’instabilità metrica (dovuta all’indeterminatezza dell’accento interno del verso) sia solo apparente perché la regolarità accentuativa è controllata dalla musica.

Accento metrico

Se testo e musica hanno i principali accenti coincidenti, il modo più semplice per individuare quelli della musica — che purtroppo la monodia medievale non registra —

⁸ La ragione per cui il nostro ascolto ‘semplifica’ una melodia privilegiando i tempi forti è stato affrontato introducendo il concetto di *time-span reduction* (TSR) nell’ormai classico F. Lerdahl and R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge MA, The MIT press, 1983, 21996. Il volume, dopo aver discusso dei modi con cui il nostro orecchio isola (*grouping*) elementi musicali coerenti (§ 3) e ne coglie il ritmo (§ 4), affronta il processo di semplificazione (*reduction*) messo in atto all’ascolto (§ 5), attraverso la segmentazione del decorso musicale (§ 6) e la selezione di elementi privilegiati (§ 8). Una serie di regole identificano da un lato gli elementi fondanti (*well-formedness rules* = WFR), dall’altro il grado di immediatezza con cui vengono applicate tali regole (*preference rules* = PR). La prima TSR PR (p. 160) è proprio quella che spiega perché di una melodia si percepiscano soprattutto i suoi tempi forti. Non dissimile, seppur estraneo alle teorie psicoacustiche, è il concetto di melodia-tipo (*melody type*) usato per spiegare ad esempio il processo di centonizzazione delle melodie medievali e descritto in H. Powers, *Mode*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1st ed., London, Macmillan, 1980, vol. 12, pp. 376-79.

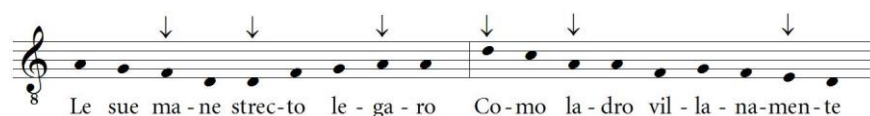
è farli corrispondere a quelli *metrici* del testo.⁹ Sembra un'ovvietà, ma la sua applicazione è spesso problematica, al punto da indurre molti studiosi a trascurarla consapevolmente. Eppure questa corrispondenza è da sempre osservata in tutti i generi musicali, antichi, moderni, colti, popolari. Fa eccezione il canto gregoriano, almeno nella ricostruzione solesmense la cui prassi, peraltro basata su una prosa *non* strofica, è un'invenzione del tardo Ottocento.¹⁰

Sarà utile un esempio: è possibile individuare i tempi forti (accenti) della lauda *De la crudel morte de Cristo* a partire dalle toniche delle parole plurisillabe (*crudél, mòrte, Cristo...*) – non un sistema infallibile ma almeno un punto di partenza:¹¹



[ex. 08]

Il confronto fra melodie su testi diversi è quasi sempre possibile nelle laudi, per la corrispondenza frequente fra ripresa e parte conclusiva della strofa.¹² In questo caso la melodia qui proposta ricompare, appena variata, in corrispondenza degli ultimi due versi della strofa: anche qui i tempi forti (*màne, strècto, legàro...*) cadono coerentemente sulle stesse altezze (*fa, re, la...*):¹³



[ex. 09]

⁹ È il processo inverso rispetto a quello operato dal poeta che in genere ha in testa la griglia ritmica della strofa e vi adatta la metrica dei versi (il fatto che vi sia chi compone senza pensare alla musica è influente: l'adattamento metrico-ritmico avverrà in fase esecutiva).

¹⁰ Circa la 'costruzione' del modo moderno di cantare il gregoriano v. K. Bergeron, *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, University of California press, 1998, e K. Ellis, *The Politics of Plainchant in Fin-the-Siècle France*, Farnham, Ashgate, 2013. Sul rapporto fra accento testuale e musicale nella tradizione liturgica v. oltre nota 20.

¹¹ Considero i monosillabi – articoli, preposizioni etc. – metricamente neutri e quindi dipendenti dall'accento ritmico che, come detto, prevale su quello metrico.

¹² Meno frequenti i casi di contraffattura fra laudi; cfr. A. Ziino, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milan and Napoli, 1973, pp. 653-77.

¹³ Il secondo verso ("Como ladro...") è privo di notazione per omissione del copista, la ricostruzione è congetturale – cfr. T. Karp, *Editing the Cortona Laudario*, «Journal of Musicology», 11 (1993), pp. 73-105: 97 – ma qui il raffronto è comunque relativo al primo verso.

Facendo coincidere gli accenti, la sovrapposizione delle melodie è immediata e quelle che sembrano note in più (losanghe nell'esempio qui sotto) in realtà sono anticipazioni del tempo forte successivo (i trattini sul rigo precedono la nota accentata):¹⁴

[ex. 10]

Dal momento che la musica occidentale ha sempre agito su base isocrona, non è difficile immaginare che i tempi forti cadano in corrispondenza della battuta. All'interprete rimane la libertà di gestire le note fra gli accenti, distribuire le sillabe non accentate, stabilire il velocità, l'accompagnamento, il carattere.

L'esempio mostra che a prescindere dalla distribuzione interna dell'accento metrico, la melodia è in grado comunque di conservare la sua identità e riconoscibilità ritmica. Non è quindi necessario alterare il testo per ritrovare un presunto isosillabismo di cui la poesia cantata non ha bisogno, basta stabilire una melodia con accenti propri e il verso, anche irregolare, può adattarsi.

Ripetizione strofica della melodia

Come mostra l'esempio precedente, due novenari (ripresa: «De la crudel morte de Cristo» e prima strofa: «Le sue mane stretto legaro») subiscono adattamenti melodici per far corrispondere all'accento ritmico la diversa distribuzione metrica del testo (3-1-3-2 vs 2-2-3-2). Di fatto si tratta di un accorgimento che la pratica estemporanea realizza spontaneamente per fare in modo che due parole con tonica non coincidente (*crudél, màne*) si ritrovino a cadere nella stessa posizione forte. Tale 'aggiustamento' va esteso all'intonazione di tutte le strofe, in modo che ogni verso riesca a conservare contemporaneamente l'accento ritmico e quello metrico:

¹⁴ La scelta di cantare *àmaraménte* e non *amàraménte* segue la dialefe indotta dal salto di terza dopo *pianga*.

- 8 De la cru-del mor-te de Cri-sto Ogn'hom pian-ga a-ma-ra-men-te
1. Le sue ma-ne strec-to le-ga-ro Co-mo la-dro vil-la-na-men-te
 2. Mel-liò li fo-ra non es-ser na-to K'a-ver pec-ca-to sì du-ra-men-te
 3. D'o-gne par-te fo'n san-gui-na-to Commo fal-so a-ma-ra-men-te
 4. Da li Iu-der fo con-dem-pna-to De quel-la fal-sa ri-a__ gen-te
 5. Sbri-ga-ta-men-te sia posto_en cro-ce Ke non tur-bi tut-ta la gen-te
 6. Fa-cen-do bef-fe l'im-pu-ta-ro Ke Dio s'è fac-to fal-sa-men-te
 7. Se tu se' Cri-sto da Dio man-da-to De-scen-de giù se-cu-ra-men-te
 8. Da lo ne-mi-co k'è 'ngan-na-o Per u-no po-mo sì vil-men-te
 9. Ve-di-e-lo'n cro-ce mol-t'e-ra tri-sto Et do-lo-ro-so de la__ men-te
 10. Stan-do tor-men-to for-te_et a-ma-ro De lo suo cor-po per la__ gen-te
 11. Cungran do-lo-re for-te pian-ge-va Di-cen-do: Tri-sta las-sa do-len-te

[ex. 11]

Il levare occasionale introdotto nella seconda strofa presenta in questo caso una doppia opzione (*la, re*) a seconda che lo si consideri anticipazione del tempo successivo o suddivisione del precedente (assai probabile alla strofa 9, introducendo una sinalefe).¹⁵

Ho preferito enfatizzare le toniche di *Facéndo* (strofa 6) e *Vedièlo*, e ho introdotto un levare nel secondo verso (*K'avér, De quélla* etc.), ma non sarebbe stato un problema cantare *Fàcendo, Védièlo* e *K'àver, Dé quella* etc. perché quegli accenti non sono portanti. Come infatti la ritmica della melodia alterna forme toniche e atone, anche gli accenti melodici (qui alla battuta: *la fa re la | re la fa mi*) alternano, per lo stesso principio, forme più o meno marcate.¹⁶ L'*ictus* fisso sulla rima di fine verso (il più forte di tutti) permette, alternando accenti forti e deboli, di averne un altro in posizione pari (ovvero: *la fa re la | re la fa mi*). Ciò produce un'attrazione su due cardini portanti per ogni verso a cui il testo aderisce fedelmente essendo concepito, benché con qualche libertà, come doppio quinario: un quinario per ogni accento forte (riprodotti gli ultimi due versi di ogni strofa):¹⁷

¹⁵ Il fenomeno, noto con il termine musicale di 'anacrusi', è ben sintetizzato in M. S. Lannutti, *Anisillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, «Studi medievali», ser. III, 35 (1994), pp. 1-66: § 1.2. Circa l'assorbimento musicale dell'anacrusi al verso precedente cfr. *ibidem*, p. 36.

¹⁶ Quarto MWFR (*metrical well-formedness rule*) in Lerdahl-Jackendoff, *Generative Theory*, p. 69 (cfr. sopra nota 8).

¹⁷ L'ovvietà di questa lettura metrica è contraddetta dal fatto che nessuna delle nove edizioni di *Cort* sembra riconoscere il doppio quinario, né tantomeno le tre edizioni solo testuali: G. Mazzoni, *Laudi cortonesi del secolo XIII*, «Il propugnatore», 2 (1889), pp. 205-70; 3 (1890), pp. 1-48 (rist. in «Atti del Regio Istituto Veneto», sez. III/2, 1891); *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 5 voll. a cura di G. Varanini et al.,

| | | | | |
|-----|-------------------------|---------------------------|-------------------------|-----------------------|
| | la → fa | re → la | re → la | fa → mi |
| 1. | Le sue mane | stricto legaro | Como ladro | villanamente |
| 2. | Mellio li fora | non essar nato | K'aver peccato | sì duramente |
| 3. | D'ogne parte | fo 'nsanguinato | Commo falso | amaramente |
| 4. | Da li luder | fo condempnato | De quella falsa | ria gente |
| 5. | Sbrigatam ente | sia posto en croce | Ke non turbi | tutta la gente |
| 6. | Facendo beffe | l'imputaro | Ke Dio s'è facto | falsamente |
| 7. | Se tu se' Cristo | da Dio mandato | Descende giù | securamente |
| 8. | Da lo nemico | ke 'ngannao | Per uno pomo | sì vilemente |
| 9. | Vediolo 'n croce | molt'era tristo | Et doloroso | de la mente |
| 10. | Stando tormento | forte et amaro | De lo suo corpo | per la gente |
| 11. | Cum gran dolore | forte piangeva | Dicendo: Trista | lassa dolente |

[ex. 12]

Spostamenti d'accento rimangono comunque possibili sugli accenti deboli e, per esempio, al secondo verso della strofa 7 si potrà cantare indifferentemente *Descénde* o *Déscende* perché il punto d'appoggio, o accento sintattico, cade sulla successiva sillaba *giù* (accento forte).

Non sembri una forzatura questa sorta di griglia metrica regolare, perché la pratica orale e la memoria hanno bisogno di strutture semplici su cui poi poter creare slittamenti, anticipazioni, ritardi etc. per dar varietà al canto. Un'edizione dovrà cercare al possibile di ricostruire questa sorta di griglia-base che permetta la reiterazione strofica: al contrario la conservazione di anomalie o errori ritmici, a cominciare dalla mancata corrispondenza accentuativa fra musica e verso, produrrà melodie prive di spina dorsale, una sorta di declamato senza nessuna forza mnemonica, che è quanto di meno probabile questi canti dovevano essere.

Si potrebbe obiettare che questo è un caso 'semplice', proprio per la presenza di versi 'corti' (doppi quinari), ma da un lato la frammentazione del verso (anche se non apparente) è una soluzione frequente, dall'altro simili condizioni si verificano anche in versi lunghi come il decasillabo (v. in Appendice n. 3 l'edizione di *Oi me lasso*).

Adattare versi di metro diverso è la norma nelle laudi, dove ipermetrie e ipometrie sono sistematiche (*De la crudel* oscilla da settenari a endecasillabi), ma una griglia ritmico-melodica permette alla recitazione cantata di dare uniformità alla strofa. Del resto le moderne esecuzioni – quando non seguono uno stile 'gregoriano' (valori uguali con fermata a fine verso) – usano spontaneamente un criterio simile a questo per conservare l'identità melodica senza perdere i principali accenti testuali.¹⁸ Nel caso mostrato, la soluzione più semplice è la scansione binaria:

Firenze, Olschki, 1981-1985; *Laudario di Cortona*, a cura di A. M. Guarnieri, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1991. Fa eccezione Lannutti, *Anisosillabismo*, p. 56, la cui opportuna individuazione del doppio quinario non è stata in seguito raccolta da Gozzi, *Sulla necessità*, p. 142-3.

¹⁸ Penso ad esempio alla bella incisione del 1997 de La Reverdie (*Legenda Aurea*, Arcana A304), accompagnata, eccezionalmente in questo caso, da significative considerazioni teoriche sintetizzate in Livia



[ex. 13]

Ma si potrebbe anche usare, all'interno della battuta, modelli ritmici diversi, per esempio ternari (seppur poco probabile in una lauda processionale come questa):¹⁹



[ex. 14]

Un'edizione, che possa essere anche strumento di lavoro per chi esegue queste musiche, dovrebbe però evitare di adottare la moderna battuta proprio perché le possibilità di resa sono molteplici e la sua scelta rimane soluzione legata al gusto di interpreti e pubblico. Al contrario evidenziare gli accenti testuali e musicali è indispensabile per dar senso alla parola e riconoscere la ciclicità della strofa. Un'edizione attenta a questi aspetti permette poi a chi preferisse un'esecuzione 'gregoriana', almeno di tipo accen-tuativo, di riconoscere a colpo d'occhio gli accenti del testo, soprattutto se in una lingua non familiare all'interprete.²⁰

Caffagni, *L'interpretazione ritmica della lauda monodica: status quaestionis*, «Musica antica», 12/1 (1998), pp. 5-22.

¹⁹ Un andamento ternario (a meno che non sia accelerato al punto da poter essere considerato un binario composto) appare impraticabile nel canto processionale, perché è il passo a stabilire il tempo.

²⁰ Il legame fra accento melodico e testuale è stato rilevato anche nelle forme sillabiche della prosa liturgica; cfr. E. Jammers, *Der gregorianische Rhythmus: Antiphonale Studien*, Strassburg, Heitz, 1937; rist. Baden-Baden, 1981; W. Lipphardt, *Studien zur Rhythmik der Antiphonen*, «Die Musikforschung», 3 (1950), pp. 47-60, 224-36. L'adattamento della stessa melodia a testi diversi (anche per numero di sillabe), tipico della tradizione gregoriana, mostra infatti una corrispondenza fra suono forte ad accento tonico. Malgrado si sia in generale preferito distinguere il peso delle sedi sillabiche attraverso la durata (forte/debole = lunga/breve), la sintesi offerta in D. Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, Clarendon press, 1993, pp. 380-2, almeno nella sua esemplificazione sinottica, mette ben in luce la corrispondenza accentuativa con una soluzione editoriale molto simile a quella qui proposta. Purtroppo tale teoria è stata raccolta solo da E. Cardine (*Semiologia gregoriana*, Roma, Pontificio istituto di musica sacra, 1968, ²1979, pp. 27a-b) con lo scopo di corroborare la tradizione solesmense. Cardine ha usato la pulsività del verso per attribuire alle sillabe una lunghezza non comprimibile, corrispondente ad una scansione isocrona, ed elaborare la celebre teoria del 'tempo sillabico', sorta di rilettura dell'equalismo di Mocquereau.

Correttivi

La forma della lauda, come la maggior parte delle forme liriche medievali, organizza la strofa prevalentemente in Barform ($\alpha\alpha\beta$), usando per la ‘ripresa’ – come accennato sopra – la stessa melodia della ‘volta’ o seconda parte della strofa (β):²¹

| | | |
|--|---|--------------------|
| <i>De la crudel morte de Cristo ogn'hom pianga amaramente.</i> | } β | Ripresa |
| Quando Iuderi Cristo pilliaro d'ogne parte lo circondaro, le sue mane stretto legaro como ladro villanamente. | - α piede - α piede } β volta | } Stanza (Barform) |

Non è l'unica forma musicale adottata dalla lauda, ma quella di gran lunga più diffusa. Oltre a poter sovrapporre ripresa e volta, è possibile mettere in rapporto anche i due piedi (o ‘mutazioni’) che usano la stessa melodia:



[ex. 15]

Qui i due piedi non appaiono interamente sovrapponibili perché, forse per errore del copista, l'accento forte (frecce) cade prima sul *la* e poi sul *re*. Dal momento che è più probabile avere una tonica all'acuto,²² si può ipotizzare che il secondo piede sia quello corretto. A questo punto è possibile che l'antigrafo musicale proponesse una forma più breve di «Quando Iuderi» (ad esempio: «Poi Iuderi») o uno sdoppiamento della prima o seconda nota, in ogni caso il primo piede conta una sillaba in più rispetto al successivo. Lo slittamento fra sillabe e note è un'alterazione che si verifica spesso e che un insistito feticismo per le fonti tende a non voler correggere. È quantomeno curioso che le correzioni delle altezze, massicce nel repertorio laudistico, siano ormai

²¹ La concomitanza di forme simili (tutte di fatto Barform) appartenenti a generi diversi, problema sensibile per la lauda (v. sopra nota 4), si spiega riconoscendo l'impianto costruttivo di base ($\alpha\alpha\beta$) quale elemento fondante per tutte le forme semplici – ancora vitale nelle *formes fixes* trecentesche e nelle successive forme brevi, come villanelle e strambotti (sulla sopravvivenza secolare della Barform cfr. D. Daoimi, *Trovatore amante spia*, Lucca, 2015, pp. 250–5). Non si tratta cioè di relazioni formali dirette, per cui diventa necessario riconoscere paternità e filiazioni, ma di una spontanea gestione della ripetizione melodica che prescinde dal contesto culturale. Ovviamente per riconoscere l'impianto a Barform è indispensabile non frammentare la melodia sulla base del testo. Scrivere *ABABCDEF* per identificare la struttura melodica di otto versi fa perdere di vista la forma essenziale: più corretto e significativo $\alpha\alpha\beta$ (dove $\alpha = AB$, e $\beta = CDEF$). Similmente, come la rima della ripresa si segnala separatamente dalla strofa (in genere con *xyz*), anche la melodia deve essere individuata a partire dalla strofa e non dalla ripresa: quindi $\beta|\alpha\alpha\beta$ e non $\alpha|\beta\beta\alpha$ che rende irriconoscibile la Barform.

²² Cfr. considerazioni simili in Ziino, *Ritmo musicale*, p. 79.

diventate diffuse nelle più recenti edizioni,²³ ma al contrario qualunque aggiustamento del testo venga percepito come una violenza all'originale. Operando il piccolo spostamento di *Iudéri* è possibile far corrispondere sempre gli accenti testuali a quelli musicali permettendo di conservare la ripetizione melodica del doppio piede:²⁴

Quando iuderi xp'o pillaro dogne p'te lo circu'daro

1. Quan-do lu - de - ri Cri-sto pil - lia-ro D'o - gne__ par - te lo cir-cun-da-ro
2. Tren-ta de-nar__ fo lo mer-ca-to Ke fe-ce Ju - da et fo pa - ga - to
3. A la co-lon-na fo__ spo-lia-to Per tut-to'l cor-po fla - gel - la - to
4. Po'_il me - nar__ a__ Pi - la-to E nel con-sel - lio a - de-man-da-to
5. Tut - ti gri-da-ro al - ta vo-ce: Mo - ia'l__ fal - so mo-ia ve - lo - ce
6. Nel suo__ vul-to li__ spu-ta-ro E la sua bar - ba si la pe - la - ro
7. Poi ke'n__ cro-ce fo kia-vel - la-to Da li Iu - de - ri fo de - si - gna-to
8. Lo san-to la - to san-gue me-na-o Et tut - ti no - i re-com-pa - ra - o
9. San Io - van-ni lo van-ge - li-sto Quando guar-da - va suo__ ma - ie-stro
10. Li soicom-pa-gni l'a-ban-do-na-ro Tut - ti fu - gie - ro e lui la - scia-ro
11. Mol - t'e - ra tri - sta san-cta Ma - ri - a Quando'l suo fi-glio_en cro-ce ve - de - a

[ex. 16]

È evidente che, fissati i tempi forti, le durate delle sillabe rimarranno oscillanti, proprio al fine di rendere al meglio la comprensibilità della parola e quindi la narrazione del verso. È forse questa la ragione per cui, in epoca mensurale, i copisti hanno preferito un tipo di notazione non misurato (modernamente interpretato come arcaico). Queste melodie non giustappongono durate, sillabiche o neumatiche che siano, ma s'innestano sul respiro ritmico. Ogni tentativo di 'contare' la lunghezza del singolo suono – principio vincolante per la notazione mensurale – sarebbe stato innaturalmente condizionante per un canto strofico, dove all'interno della cellula ritmica le durate oscillano da strofa a strofa in ragione del numero e dal tipo di sillaba.²⁵

Le altre lingue

Assumersi la responsabilità d'intonare tutte le strofe, verificando che anche nelle ripetizioni melodiche il rapporto con gli accenti non venga alterato, è la vera chiave di volta per dare un senso alla poesia medievale.

²³ Una casistica significativa degli errori prodotti nelle prime edizioni, per eccessiva fedeltà al manoscritto, è stata rilevata da Karp, *Editing the Cortona Laudario*.

²⁴ La mancanza di chiavi, lacuna del manoscritto, ha prodotto, a partire da L35 le più improbabili e francamente insequibili trascrizioni.

²⁵ Considerazioni simili, con tuttavia soluzioni diverse dalle mie, sono in R. Pensom, *Performing the Medieval Lyric: a Metrical-Accentual Approach*, «Performance Practice Review», 10/2 (1997), pp. 1-12: 8.

Si potrebbe obiettare che la condizione instabile del metro laudistico, invece di essere un problema, agevola la ricollocazione dell'accento del testo, mentre in altre lingue la regolarità del numero delle sillabe e l'instabilità di posizione dell'accento tonico (fisso solo nell'uscita rimata) rende il procedimento impraticabile.

L'obiezione è vera quasi esclusivamente per il provenzale e il francese, perché il tedesco e il galego-portoghese²⁶ presentano regolarità accentuative interne che rendono l'applicazione di questo criterio assai spontanea. Non è un caso infatti che le prime teorie mensurali sulla monodia nascano proprio in ambito germanico. Il grosso della lirica galega – con particolare riferimento alle *Cantigas de S. Maria* – reca inoltre una notazione semimensurale che, integrando le osservazioni proposte in queste pagine, permette una trascrizione molto fedele ai moduli ritmici originari.

Al contrario, la lirica francese e provenzale unisce all'oscillazione dell'accento interno (come in italiano) un verso dove ipometrie e ipermetrie sono rare. Pertanto lo spostamento dalla sede propria di una sillaba accentata altera un testo apparentemente corretto, disincentivando qualunque intervento. Nella celebre *Chanterai por mon corage* (RS 21) il comune andamento tetico tipico degli *eptasyllabes* è occasionalmente disatteso da alcuni versi che sfuggono al modello malgrado la melodia non cambi (traggo il testo dal cod. M).²⁷

| | 1 ^a | 2 ^a | > 3 ^a | 4 ^a | 5 ^a | 6 ^a | > 7 ^a | 8 ^a | musica |
|---|----------------|----------------|----------------------|---------------------|----------------|----------------|---------------------|----------------|--------|
| | Chan- Que | te- ie | rai vueill | por re- | mon con- | co- for- | ra- ter | ge | } α |
| 3 | Car Ne | a- vueill | vec mo- | mon rir | grant na | da- fo- | ma- ler | ge | } α |
| 6 | Quant Ne | de voi | la nu- | ter- lui | re re- | sau- tor- | va- ner | ge | } α |
| | Ou Le | cil cuer | est quant | qui ien | mas- oi | so- par- | a- ler | ge | } β |

Il collocamento degli accenti forti in 3^a e 7^a sede (e quelli deboli in 1^a e 5^a) muta ai versi 4-6.²⁸ Ripetendosi la stessa melodia tre volte ($\alpha\alpha\alpha\beta$) tale distribuzione metrica si rivela problematica. È pertanto assai probabile che nel contesto orale in cui circolava la

²⁶ Come noto la lingua della lirica cortese rimane il galego anche in ambiente castigliano, mentre l'area catalana predilige il provenzale per le forme poetiche strofiche; cfr. V. Bertolucci, C. Alvar e S. Asperti, *Storia delle letterature medievali romanze: L'area iberica*, Roma, Laterza, 1999, 2004, p. 6 e segg.

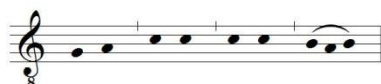
²⁷ L'edizione critica più recente e affidabile è in *Guiot de Dijon. Canzoni*, a cura di M. S. Lannutti, Tavar-nuzze, Sismel Ed. del Galluzzo, 1999, pp. 18-49.

²⁸ Si potrebbero anche ipotizzare accenti in 1^a, 4^a e 7^a, soluzione che, pur gestibile per la prima strofa, funziona però assai male con le altre e soprattutto è incompatibile con il *refrain* la cui melodia $\alpha\beta$ vincola agli stessi accenti della strofa.

lirica cortese tale sfasamento venisse corretto spontaneamente introducendo un levare (verso 4) o accorpendo due sillabe nella stessa sede (verso 5):

| | | | | | | | | | |
|---|----|----------------|----------------|---------------------|----------------|----------------|----------------|---------------------|----------------|
| | | 1 ^a | 2 ^a | > 3 ^a | 4 ^a | 5 ^a | 6 ^a | > 7 ^a | 8 ^a |
| 4 | Ne | vueill | mo- | rir | | na | fo- | ler | |
| 5 | | Quant | de la | ter- | re | | sau- | va- | ge |

La melodia, copiata d'altra mano, e forse da un antigrafo musicale separato da quello del testo, in genere non tiene conto di tali adattamenti, tuttavia in alcuni casi conserva elementi che sembrano rivelare la sua origine regolare. Nel cod. M il verso «Ne vueill morir na foler», invece di usare la melodia comune ai versi 2 e 6:



[ex. 17]

si adotta, nel solo verso 4 – quello con accento spostato – tre *do* al posto di quattro, quasi a suggerire che non v'è nulla in 4^a sede e che il levare dev'essere tacitamente integrato:



[ex. 18]

Il cod. K per i versi 2 e 6 usa una melodia parzialmente diversa da M, ovvero:²⁹



[ex. 19]

che muta lievemente, anche in questo caso, al solo verso 4, suggerendo di nuovo un levare del verso senza mutare gli accenti (*sol sol do si*):



[ex. 20]

In generale la mancata corrispondenza dell'accento metrico con quello musicale appare in gran parte introdotta per intervento del copista, forse per correggere eventuali iper/ipometrie del verso.³⁰ Il verso che ad esempio apre la seconda strofa – sempre dal cod. M – sposta l'accento dalla 3^a alla 4^a sede:

²⁹ In KON la strofa non adotta la Barform a tre piedi di MT ($\alpha\alpha\alpha\beta$), ma un'insolita forma che non trova corrispondenze altrove ($\alpha\beta\beta\beta$).

³⁰ È lo stesso errore che producono gli editori moderni quando trascurano gli aspetti musicali. Si veda per esempio qui in Appendice n. 3 il caso discusso di *Oi me lasso e freddo* in realzione all'ed. di Contini.

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a
 Je sou- fer- **rai** mon da- **ma-** ge

tuttavia lo stesso verso nel cod. K ha accento regolare in 3^a:

Souf- fre- **rai** en tel es- **ta-** ge

Non è improbabile che in origine il verso fosse ipometro (poniamo, «Sufferai mon damage») e che in fase di trascrizione sia stato corretto in M aggiungendo «Je» (con spostamento d'accento) e in K modificando la seconda metà del verso (senza spostamento). Quest'ipotesi spiegherebbe perché i canzonieri, prodotti a fini prevalentemente letterari, restituiscano lezioni così controllate e regolari in merito a metrica e rima.³¹

Potrei proseguire: il verso 3 di *Chanterai* secondo il cod. M è perfettamente cantabile, ma se si segue la lezione di K si ha un'anticipazione dell'accento in 2^a sede:

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a
 Qu'a- **ve-** ques mon grant da- **ma-** ge

Al contrario il verso 6 nel cod. M reca l'accento spostato, mentre in K non ci sono inconvenienti:

Ne voi **mes** nul re- tor- **ner**

Non è detto che si tratti di alterazioni, potrebbero essere semplici sfasamenti che il cantore sapeva spontaneamente correggere, ma non è improbabile che molte delle varianti presenti nei canzonieri siano il risultato di un tentativo di uniformare, quando trascritti, versi giudicati irregolari.³²

Il ruolo dell'edizione

Un buon criterio delle moderne edizioni dovrebbe essere quello non solo d'individuare sempre gli accenti interni del verso e quindi l'impianto ritmico della strofa, ma soprattutto introdurre quei suggerimenti che, pur preservando le opzioni del testimone, permettano di cantare la lirica con regolarità accentuativa.

³¹ Se i laudari notati appaiono meno rigorosi a una restituzione isosillabica, si deve alla tradizione testuale più esigua, quindi con meno fasi di riscrittura e minori interventi correttivi.

³² Cfr. D. De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei Cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale: Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua: 7-9 aprile 1960*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, p. 119-138: 129.

I canzonieri, che registrano una condizione della poesia lirica al suo declinare, sono infatti una restituzione artificiale del canto medievale, la cui condizione ideale era prevalentemente orale, anche quando concepita per iscritto.³³ Un'edizione dovrebbe servire a comprendere il fenomeno culturale che ha prodotto e fruito quelle musiche, mentre ci si è preoccupati soprattutto di 'conservare' i testi. Di fronte a più testimoni musicali, insieme alla restituzione semidiplomatica (comunque necessaria) è preferibile un'edizione di sintesi, dove le varianti possano diventare suggerimenti per esecuzioni possibili, non casistica di diffrazioni. Non si tratta di nostalgia del metodo lachmanniano: in mancanza di un archetipo identificabile meglio creare un modello, pur fittizio, però in grado di veicolare correttamente il testo, elemento forte della lirica medievale.

Se riconosciamo che le melodie dei canzonieri (e così i loro antigrafii) sono solo una delle possibili restituzioni delle multiformi manifestazioni dell'esecuzione – superando l'atteggiamento rinunciatario delle moderne edizioni che operano per accumulo – possiamo provare a immaginare la morfologia orale originaria che, attraverso altezze, pulsazioni melodiche e griglia metrica, restituisce la fisionomia altrimenti perduta del canto medievale. Si tratta di un'utopia ovviamente, ma le varianti testuali devono essere intese come spia di manifestazioni possibili non come tradizione di uno stato originario, perché tale stato non esiste o è comunque polimorfo. Un cantore non solo non avrà mai eseguito i suoi versi sempre uguali, ma già di strofa in strofa avrà prodotto interferenze e alterazioni. Eppure quel canto rimane se stesso e riconoscibile perché pochi elementi ne hanno connotato la natura.

Sulla base di quanto sopravvive possiamo almeno tentare di individuare quegli elementi propri di ogni lirica: non il testo (che cambia di strofa in strofa), né la melodia (che può subire diminuzioni, puntature, enfasi), ma una griglia ritmico-melodica semplice, magari di due, tre, quattro note chiave per frase a cui un'esecuzione accorta agguincerà il carattere che è proprio di quel canto.³⁴ Tale carattere è certamente perduto, ma può essere immaginato sulla base dei contenuti del testo. Lo schema metrico-intervallare invece – l'elemento forte della melodia, la sua carta d'identità insomma – giace fra gli errori e le interferenze estemporanee fissate nel testo: come tale

³³ Cfr. sopra nota 2.

³⁴ Similmente all'interno del neuma melismatico è importante, in fase esecutiva, scegliere la nota di riferimento, ma è sconsigliabile stabilirlo editorialmente. In origine vi sarà certamente stata una nota principale ma, se in alcuni casi è evidente (o si può ipotizzare in base a varianti non melismatiche), perlopiù l'identificazione è incerta. Correttamente Caffagni (*L'interpretazione ritmica*, p. 18) individua sempre la nota principale del melisma come elemento performativo, non a fini editoriali.

si può provare a ricostruirlo, almeno per approssimazione, per permettere una resurrezione di quel canto mediato dalle possibili esecuzioni che se ne vorranno offrire. L'Appendice che segue offre una realizzazione pratica dei principi qui esposti.

Appendice

Propongo di seguito l'edizione di alcune laudi per esemplificare i principi suggeriti nell'articolo, non per mostrare un modello editoriale. Pertanto la restituzione, l'apparato e la bibliografia sono limitati agli aspetti utili all'esempio (il testo è modernizzato secondo l'uso diffuso per il volgare).

- Agn* 'Laudario di Sant'Agnese' (frammenti) — F. Zimei, *New Light on the so-called Laudario di Sant'Agnese*, «Musica Disciplina», 56 (2011), pp. 463-90; Ziino, *Aggiunte*.
- Aret* Arezzo, Bibl. Comunale, 180 — G. Landini, *Il codice aretino 180*, Roma, Tipografia editrice nazionale, 1912.
- Ars* Paris, Bibl. de l'Arsenal, 8521 — G. Mazzatinti, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, 3 voll., Roma, Bencini, 1886-8, vol. III, pp. 192-417; E. Staaff, *Le laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliothéque de l'Arsenal de Paris: etude linguistique introduction, texte, notes, glossaire*, Uppsala, Almqvist & Wikksells; Leipzig, Harrassowitz, 1931.
- BR18* Firenze, Bibl. Nazionale, Banco Rari 18.
- BR19* Firenze, Bibl. Nazionale, Banco Rari 19 — C. Del Popolo, *Il laudario della Compagnia di San Gilio*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1990.
- Chig* Roma, Bibl. Vaticana, Chig. L.VII.266.
- Cort* Cortona, Bibl. Comunale, 91.
- Fior* Firenze, Arch. Arcivescovile — E. Cecconi, *Laudi di una Compagnia fiorentina del secolo XIV fin qui inedite*, Firenze, Tip. all'insegna di S. Antonino, 1870; G. Aranci, *Il laudario fiorentino del Trecento*, Firenze, Aleph Edizioni, 2002.
- Luc^a* Lucca, Arch. di Stato, 93 — A. Ziino, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, «Cultura neolatina», 31 (1971), pp. 295-312.
- Nap²* Napoli, Bibl. Nazionale, XIII.C.98 — F. Mancini, *Un'attestazione mediana di Cortonese XXXIV*, «Giornale italiano di filologia», n.s. 7 (1976), pp. 241-66.
- O* Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, IX.153; cfr. A. Moschetti, *I codici marciani continenti Laude di Jacopone da Todi*, Venezia, 1888, Tipografia dell'Ancora, p. 41.
- Pal* Firenze, Bibl. Nazionale, Palatino 331.
- Petti* Todi, Bibl. Comunale, 194 — *Un'antologia secentesca di poesia religiosa*, «Bollettino della Deputaz. di Storia Patria per l'Umbria», 19/2-3 (1970), pp. 3-154.
- Spith* 'Laudario Spithöver' (perduto) — F. Mancini, *Jacopone da Todi. Laude*, Bari, Laterza, 1974, 42006, p. 425 nota 1.
- Tud* Todi, Bibl. Comunale, 194 — E. Menestò *et al.*, *I manoscritti medievali della Biblioteca Comunale 'L. Leonii' di Todi*, 5 voll., Spoleto, CISAM, 2008.

Suggerisco inoltre il seguente siglario per non confondere la metrica italiana con quella di altre lingue a base ossitona, in tal modo sarà possibile relazionare metri simili, per esempio *endecasillabi* con *decasyllabes* (E/10), senza il disagio di far corrispondere numeri diversi:

I = monosillabo, B = bisillabo, T = trisillabo, Q = quadrisillabo, V = quinario, S = senario, Z = settenario, O = ottonario, N = novenario, X = decasillabo, E = endecasillabo, D = dodecasillabo

1. Co' la madre del beato

| | | |
|-------------|--------------------|---|
| <i>Agn</i> | f. 62 | L35/i, p. 223; A. Ziino, <i>Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento</i> , «Studi musicali», 7 (1978), pp. 39–83, tav. 4; D95/ii, p. 208 (n. 4). |
| <i>Aret</i> | n. 24 | Non collazionato. |
| <i>Ars</i> | f. 69 (i-viii) | Mazzatinti, <i>Inventario</i> , p. 286 (n. 39); Staaf, <i>Laudario</i> , p. 105 (n. 39). |
| <i>BR18</i> | f. 30 (i-vii) | L35/ii, p. 84 (T/M, n. 19); W95, pp. xli, 26 (T/M, n. 21); D95/i, p. 116, D95/ii, p. 84 (M, n. 19). |
| <i>BR19</i> | f. 4 | Solo nell'indice, f. iv perduto. |
| <i>Fior</i> | n. 24 (ii, i, iii) | Cecconi, <i>Laudi</i> , p. 18; Aranci, <i>Laudario</i> , p. 52. |

metro, rima, musica: OO | OO OO — xx | aa ax — α | α α

In questo esempio in forma litanica (la strofa ripete due volte il tema della ripresa), la regolarità del verso e la correttezza dell'originale rendono l'edizione pressoché priva di problemi. Merita attenzione la *clivis* con primo suono strofico riproposta sempre in 5^a sede che sembra voler sottolineare il peso ritmico della sillaba (accortezza assente nel frammento di *Agn*). Si può decidere di cantare in levare il verso 6.3 («perché piangia in voce piano») e porre tre sillabe in due nell'ipermetro 7.3 («se m'hai tolto lo mio dolçore») o adottare la lezione di *Ars* regolarmente ottonaria.

—[testo]—

| | | |
|--|----|---|
| <i>Co' la madre del beato gaudiam k'è risuscitato.</i> | 4. | Perch'ell'era la radice della fe' conservatrice, però prim'a la nodrice apparì, viso smerato. |
| 1. Suscitat'è l'alta vita, Iesu, manna savorita: alla gemma rosa aulita apparì glorificato. | 5. | Poi apparve all'amorosa, quando stava dolorosa Magdalena gratiosa, con unguento apparecchiato. |
| 2. Suscitat'è 'l salvatore che morìo per nostro amore: alla madre, virgo flore, apparit'è 'l gillio 'rnato; | 6. | Apparì Cristo sovrano quasi in forma d'ortolano: perché piangia, 'n voce piano con dolceça l'ha parlato. |
| 3. sança alcuna dubitança alla madre di pietança, poi che non ne sia certança nel vangelio nominato. | 7. | Quella dixè: "Per amore piango Cristo redemptore: se m'hai tolto lo mio dolçore, dimmi dove l'hai portato. |

1.4 apparitte il giglio ornato *Ars Fior* — 2.3 alla madre *Ars Fior*] om. *BR18* — 2.4 apparì glorificato *Ars Fior* — 3.3 certança] ricordanza *Ars* — 4.2 conservatrice] conoscitrice *Ars* — 4.3 nodrice *Ars*] radice *BR18* — 5.1 Poi apparve] Poi nell'orto *Ars* — 7.3 se m'hai tollo il mio dolçore *Ars*

Agn

Col la ma dre del be

BR18

R Co la ma dre del be a to gaudiam ke ri su sci ta to

1. Su sci ta te lal ta vi ta ih̄s manna sa vo ri ta
al la gem ma ro sa auli ta ap pa ri glo ri fi ca to

2. Su sci ta tel sal va to re che mo rio per no stro

Co' la ma - dre del be - a - to gau-diam k'è ri - su - sci - ta - to
1. Su - sci - ta - t'è l'al - ta vi - ta Ie - su man - na sa - vo - ri - ta
al - la gem - ma ro - sa_au - li - ta ap - pa - ri glo - ri - fi - ca - to
2. Su - sci - ta - t'è'l sal - va - to - re che mo - rio per no - stro_a - mo - re
al - la ma - dre vir - go flo - re ap - pa - ri - t'è'l gil - lio'r - na - to

[ex. 21]

a) Strophicus con valore ritmico — *b) Pes (si-re)* corretto in *si-do* (edizione) sulla base del secondo emistichio della ripresa e delle strofe corrispondenti — *c)* Frase di fantasia (note bianche) introdotta nel restauro cinquecentesco: il *custos* originario non corrisponde — *d)* Nota aggiunta (*do*) per gestire la sillabazione: la sinalefe la rende superflua — *e)* *Distropha* di sillabazione ricondotta a suono unitario — *f)* Caso simile a *d* ma qui il *torculus* perde l'ultimo suono e diventa *pes*

2. *Pastor e principe beato*

- Ars* f. 147 (i-iii) Mazzatinti, *Inventario*, p. 382 (n. 83); Staaf, *Laudario*, p. 214 (n. 83).
BR18 f. 63b (i-iii) L35/ii, 179 (T/M, n. 42); W95, p. lxxv, 53 (T/M, n. 47); D95/ii, p. 117 (M, n. 41).
BR19 f. 36 (i-xxii) Del Popolo, *Laudario*, pp. 318-26 (n. 54).
Fior n. 56 (i, iii) Cecconi, *Laudi*, p. 35; Aranci, *Laudario*, p. 143
Chig, Luc^a Non collazionati.

metro, rima, musica: 00 | 00 00 — xx | aa ax — α | α α

contrafactum di *Co' la madre del beato*; cfr. Ziino, *Adattamenti*, pp. 654-655.

La melodia di *Co' la madre* è riutilizzata per *Pastor e principe beato*, un brano la cui metrica è parzialmente diversa (molti novenari) e che obbliga a numerosi correttivi. Sarebbe stato comunque possibile ricostruire il modello ritmico anche in assenza di *Co' la madre* perché l'andamento in levare e il corrispettivo adeguamento si rende necessario in ragione dell'ipermetria.

—[testo]—

- | | |
|--|---|
| <i>Pastor e principe beato san Pier da Cristo molto amato.</i> | 2. Con fervore lo seguitasti, lo salvatore cu' tanto amasti; le reti e 'l mondo abandonasti tosto che v'ebbe vocati. |
| 1. Lungo 'l mar di Galilea pescando te con sancto Andrea Giesù passò per la rivera dopo a-ssé si t'ha vocato. | 3. Co' la rete de l'amore ti prese il dolce redemptore: et sopra tucti di fervore fosti privilegiato. |

R.2 san *Ars BR19 Fior*] *santo BR18* — Pier] Piero *Ars BR18 BR19 Fior* — 1.2 te *Ars Fior*] om. *BR18 BR19* — 1.4 a-ssé] sse *BR18*— 2.1 fervore] fervor *Ars* — 2.3 e 'l mondo] et lo mondo *Ars* — 2.4 t'ebbe vocato *Ars*] v'ebbe vocati *BR18* v'ebbe vocato *BR19* — 3.2 ti prese *BR19*] vi prese *BR18* te trasse *Ars* trasse *Fior* — dolce *Ars BR19 Fior*] om. *BR18* — 3.3 et *Ars BR19*] om. *BR18 Fior* — 3.4 fosti *Ars Fior*] tu fosti *BR18 BR19*

—[musica]—

BR18

R Pa store prin ci pe be a to san to piero da cri sto mol to ama to

1. Lun gol mar di ga li le a pes can do con san cto andre a
gie su pas so p' la ri ve ra do po sse si ta vo ca to

2. Con fer vo re lo

Pa-stor e prin-ci - pe be - a - to San Pier da Cri-sto mol - to_a-ma-to

1. Lun-go'l mar di Ga-li - le - a Pe-scan-do te con san-cto_An-dre - a
Gie-su pas -sò per la ri - ve - ra Do-po,as -sé si t'ha vo - ca - to

2. Con fer -vo - re lo se - gui - ta - sti Lo sal - va - tor cu' tan - to_a-ma-sti
Le re - ti_e'l mon-do_a-ban-do - na - sti To - sto che t'eb - be vo - ca - to

3. Co' la re - te de l'a - mo - re Vi pre - se_il dol - ce re - dem - pto - re
Et so - pra tuc - ti di fer - vo - re Fo - sti pri - vi - le - gi - a - to

[ex. 22]

a) L'ipermetria non riconosciuta dal notatore (omessa una nota) obbliga ad introdurre un levare — b) Incerto il senso della plica (cfr. d); l'edizione riduce, a scopo esemplificativo, *santo Piero* in *san Pier* per uniformarsi al modulo in levare delle strofe, ma non sarebbe un problema conservare l'ipermetria — c) L'uso dello *strophicus* rivela la dipendenza da *Co' la madre* — d) Plica aggiunta per sillabazione: la sinalefe la rende superflua (ma la sua presenza andrà segnalata perché offre elementi interessanti all'esecuzione) — e) Frase di fantasia introdotta in fase di restauro — f) Distrofa, residuo dell'antigrafo (cfr. c), poi spezzata per gestire l'ipermetria che tuttavia meglio si risolve con un levare

3. *Oi me lasso e freddo*

- Cort* f. 85 (i-xiii) L35/i, p. 409 (T/M, n. 34); Anglès, *La musica*, vol. iii/2, App., p. 68 (M); G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; 42004, vol. II, p. 48 (T); Ziino, *Strutture*, es. 16 (M); Varanini, *Laude cortonesi*, vol. 1/1, pp. 240-5 (T, n. 35); Guarnieri, *Laudario*, pp. 182-96 (T); D96/i, p. 109, D96/ii, p. 44 (M, n. 34).
- Nap², O, Petti, Tud* Non collazionati; cfr. A. Ziino, *Sequenza, sirventese e laude a proposito di Oime lasso e freddo lo mio core*, in *Musicologie médiévale: Notations et séquences, conférence proceedings* (CNRS, 6-7.ix.1982), éd. par Michel Huglo, Paris, Champion, 1987, pp. 247-257.
- Spith*
— (i-xi)^a Perduto.
F. Tresatti, *Le poesie spirituali del B. Iacopone da Todi*, Venezia, Nicolò, Misserini, 1617, p. 894; (^a) le strofe viii-ix sono invertite.

metro, rima, musica: EV | E E EV — bx | a a ax — $\alpha \beta$ | $\alpha \alpha \beta$

Il brano, di cui riporto solo 7 strofe su 13, mostra come pochi correttivi (sia melodici che ritmici) rendano perfettamente sovrapponibili ripresa ($\alpha\beta$) e strofa ($\alpha\alpha\beta$) organizzata nella forma tipica a Barform.

Tutti gli endecasillabi adottano sempre la forma 3-2-2-2-2. Occasionali ipometrie non compromettono la regolarità degli accenti perché cantare meno sillabe è sempre possibile (sottolineati i casi nello schema a destra):

| | | |
|-----|---|-----------|
| 1.3 | Ke per amor non vivi fer-vente | 3-2-2-1-2 |
| 3.1 | Seguita l' amor che po valere | 2-2-2-2-2 |
| 3.2 | Più ke tutto 'l mondo a possedere | 2-2-2-2-2 |
| 5.2 | E restregnar tutto in ella mente | 2-2-2-2-2 |
| 6.1 | Odi e intende bel mio core | 2-1-2-2-2 |
| 7.1 | Fine pone a la tua conoscenza | 2-2-2-2-2 |

Ma se le presunte sillaba mancanti sono integrate in posizione scorretta la griglia musicale (in questo esempio assai regolare) si altera e gli accenti si spostano. Nei sei casi mostrati le correzioni proposte nell'edizione di Contini (1960) vanno contro una spontanea intonazione del verso:

| | | |
|-----|--|-----------|
| 1.3 | Che per amore non vivi fervente | 3-3-3-2 |
| 3.1 | Seguita l' amore che po valere | 2-2-3-2-2 |
| 3.2 | Più che tutto lo mondo a possedere | 2-3-2-2-2 |
| 5.2 | E restregnare tutto in ella mente | 2-3-2-2-2 |
| 6.1 | Odi e intende ben lo mio core | 3-2-2-2-2 |
| 7.1 | Fine pone a la tüa conoscenza | 2-3-2-2-2 |

La correzione a 6.1 non scardina gli accenti ma relega il "core" a terza persona, quando invece per il poeta è seconda, come mostrano i versi successivi. Simili correzioni, dovute a chi non ha nozione della musica, sono frequenti nei canzonieri e sono il vero proplema che si frappone a una corretta ricostruzione di queste melodie.

Cort (a)

R OI me lasso e freddo lo mio core ke no' sospiri tarfo p' amore ke tu morisse

1. Il core donaresti talso scono sce'te

vil lano cieco pigro e negli ge'te ke p' amor no' vpi ferrete sì ke languise

(d)

(b)

(c)

(a)

β

α

Oi me — *Las-so,e fred-do lo mio co-re* *Ké non so-spi-ri tan-to per a-mo-re* *Ke tu mo-ris-se*
 1. Mo-ri- do-vre-sti fal-so sco-no-scen-te
 Vil-la-no cie-co pi-gro,e ne-gli-gen-te Ke per a-mor non vi-vi-fer-ven-te Sì che lan-guis-se

2. Lan-gui-sci ri-pen-san-do la tua no-ia
 Ke de l'a-mor le-sù t'à tol-ta gio-ia Pre-go cor mi-o la mia vi-ta cro-ia Più non se-guis-se

3. Se-gui-ta l'a-mor ke po' va-le-re
 Più ke tut-to'l mon-do,a pos-se-de-re So-til-li-a-te cor mio,a ben vi-de-re Or non fal-lis-se

4. Fal-lir cor mi-o spes-so te-re-tro-vo
 Se del mio,a-mor lo de-si-de-rio tro-vo S'tu de' pen-sar lui es-ser pe-na pro-vo Or no'n-d'o-scis-se

5. U-scir ne con-ver-rea d'en-tr'a la gen-te
 E re-stre-gnar tut-to,en el-la men-te De tu-to'l mon-do non par-la-re nien-te Et no'n-de,u-dis-se

6. O-di-e-in-ten-de bel mio co-re
 A-con-cia-te,a gau-de-re de l'a-mo-re Vor-rea ke Deo pen-sa-re,a tut-te l'o-re Mai non fe-mis-se

7. Fi-ne-po-ne,a la tua sco-no-scen-za
 A la tua gran pi-gri-tia,e ne-gli-gen-tia Vor-rea ke de l'a-mo-re,o-be-di-en-za Non te par-tis-se

[musica]

[ex. 23]

a) Corretto *do* in *re* su modello del passo analogo nella strofa — b) La correzione dell'ipermetria (*morire dovaresti* - > *morir dovresti*) dà uniformità, ma non è indispensabile: l'arco melodico rimane intatto — c) Slittamento a destra del testo per posizionare correttamente gli accenti — d) Similmente ma a sinistra

4. Sia laudato san Francesco

| | | |
|-------------------|-----------------------------|--|
| <i>Agn</i> | f. 118v | A. Ziino, <i>Aggiunte</i> , p. 268, n. 3, tav. 4. |
| <i>Ars</i> | f. 155 (i-xix) ^a | Mazzatinti, <i>Inventario</i> , p. 395 (n. 97); Staaf, <i>Laudario</i> , p. 227 (n. 97); (a) strofe viii-x omesse. |
| <i>Aret, Triv</i> | | Non collazionati. |
| <i>Cort</i> | f. 93 (i-xix) ^b | L35/i, p. 422 (T/M, n. 37); Varanini, <i>Laude cortonesi</i> , vol. i/1, pp. 256-62 (T, n. 38); Guarnieri, <i>Laudario</i> , pp. 206-12 (T); D96/i, p. 110, D96/ii, p. 47 (M, n. 37); (b) strofe v-vi invertite. |
| <i>BR18</i> | f. 119 (i-vi) | L35/ii, p. 353 (T/M, n. 78); W95, p. xxxii, xlvi, xciv, 101 (T/M, n. 87); D96/i, p. 129, D96/ii, p. 182 (M, n. 78). |
| <i>BR19</i> | f. 51 (i-xix) | Del Popolo, <i>Laudario</i> , pp. 437-40 (n. 82). |
| <i>Fior</i> | n. 71 (i, iv) | Cecconi, <i>Laudi</i> , p. 44; Aranci, <i>Laudario</i> , p. 113. |
| <i>Pal</i> | f. 58 | Cfr. L. Frati, <i>Giunte agli Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali</i> , «Archivum Romanicum», 3 (1919), pp. 62-94: 75. |

metro, rima, musica: 00 S | 00 00 — bc x | aa ax — $\alpha \beta$ | $\alpha \alpha'$ (= $\alpha \beta \delta$ | $\alpha \beta \alpha \gamma$)

Il brano è presente sia in *Cort* che in *BR18*; il frammento di *Agn*, recentemente portato alla luce, mostra una versione assai fiorita che tuttavia conserva i suoni portanti. L'edizione di sintesi permette di riconoscere smagliature ed errori. In particolare: la mutazione di chiave (apparato: *b*), lo spostamento in alto di una terza (*g*), la mancata anacrusi di «A Cristo» (*e*) e gli slittamenti di «piaghe fo signato» e «ciò che avea». Tutti gli editori di *Cort* hanno trascritto il brano conservando la chiave di Do (*b*) e aggiungendo a quella di Fa l'armatura di un *fa* diesis (L35, L87, T88), mentre solo L87 e T02 correggono gli sfasamenti del testo. In merito a *BR18* invece W95 e D96 si limitano a riconoscere il salto di terza, ma non emendano gli slittamenti testuali.

Non ho editato l'intero testo perché lungo e facilmente adattabile ai quattro ottonari trocaici della strofa. Nella lezione di *Cort* i versi soprannumerari si riducono a tre casi:

a) Ipermetria per anacrusi – 9 sillabe in levare (1|2-2-2-2) al posto delle 8 trocaiche (2-2-2-2), cioè :

4.4 el Saraphyn consolatore — 6.3 lo mondo k'era entenebrato — 7.1 A laude de la trinitatde — 13.2 apostolo per povertade — 14.1 Mostrò la tūa sanctitade — 14.3 l'uccelli da te predicate — 17.1 E in terra e in mare et in omni lato (dove *et* → *e*)

Le ipermetrie possono eventualmente essere corrette accogliendo le soluzioni di altri testimoni. È il caso per esempio di 12.4 («di **te** Francesco franco **core**») che in *BR19* è «**de** Francesco franco **core**». Quando la collazione non aiuta – il decasillabo in 8.2 («De cristo sono seguitatori») pur ottonario in *BR19* («De Cristo seguitatori») sposta gli accenti obbligando a cantare «Cristo» – si può emendare conservando l'anacrusi e introducendo un troncamento: «De **Cristo son seguitatori**»; oppure prevedendo contemporaneamente l'anacrusi e tre sillabe (dattiliche) al posto di due (trocaiche): «de **Cristo sono seguitatori**» (1|2-2-3-2).

b) Tre sillabe al posto di due – in una qualunque delle quattro sedi: 3-2-2-2, 2-3-2-2, 2-2-3-2 *etc.* Se non si vuole creare una provvisoria ternarietà alcuni versi possono anche essere emendati accogliendo la soluzione di altri testimoni (in questo caso *BR19*):

| | <i>Cort</i> | <i>BR19</i> |
|------|----------------------------------|------------------------------|
| 2.4 | como dicono le scripture | como dicon le scrittore |
| 4.3 | lo qual pianto li torna in canto | lo qual pianto torno incanto |
| 5.3 | de salvare da perdemento | di salvar da perdimento |
| 6.4 | Recevette grande splendore | ricevette gran splendore |
| 14.2 | e la pura fidelitade | e la pura fedeltade |
| 16.2 | cieki e ratracti tu sanasti | et attratti liberasti |
| 19.2 | tu ne governa e ne conduce | tu governa e ne conduce |

Ma in genere è meglio conservare le ternarietà piuttosto che introdurre troncamenti (la comodità di pronuncia è la spia per la soluzione migliore):

- 3.1 **Entra li quali non fu trovato** (3-2-2-2, o anche «qual»)
 7.2 **Ordine tre da lui plantate** (3-2-2-2, o anche «Ordin»)
 15.3 **La passione renovellasti** (2-3-2-2, o anche «passion»)

c) Accenti spostati (anche senza ipermetrie): in tal caso sarà la musica a suggerire la distribuzione che meglio rende intelligibile il testo:

- 8.1 **Li povari frati minori** (1|2-1-3-2, per non cantare “frati”)
 9.3 **vergeni donne rinchiuse** (2-1-3-2, per non cantare “donne”)

—[musica]—

The musical score consists of several systems. The first system shows the vocal line for 'Cort' with lyrics 'R Sialau dato san frai cesco que li ca par vee'cro ce fixo como re de'pto'. Annotations include downward arrows above the notes and circled letters 'b' and 'd'. The second system shows 'Agn' with lyrics 'R Sialau dato san frai cesco quel ca par ve cru'. Annotations include a circled 'a'. The third system shows 'BR18' with lyrics 'R Sialau dato san frai cesco que cheapar ve cru ci fixo come re demp tore'. Annotations include a circled 'c'. Below these are piano accompaniment staves with dynamic markings α and β . The fourth system shows two vocal lines with lyrics '1. A xpo fo confi gurato de le piaghe fo si gna to' and '1. A cristo confi gurato de le pia che fue si gnato'. Annotations include circled 'e' and 'f'. The fifth system shows piano accompaniment with dynamic marking α . The sixth system shows two vocal lines with lyrics 'em p' cio kavea por tato scripto in core lu suo amore' and 'in per cio che avea portato scrip to in core lo suo amore'. Annotations include circled 'i' and 'h'. The seventh system shows piano accompaniment with dynamic marking α_1 .

[ex. 24]

a) Aggiunto *re* (di passaggio): solo in *Agn* — b) Col cambio rigo la nuova chiave è erroneamente di Do, ma dovrebbe esser Fa; ipermetria prodotta da *queli* ma la musica non intona *-li* — c) Anticipazione del tempo forte per la sillabazione: la sinalefe la rende superflua (né ricompare nei passi analoghi o in *Cort*) — d) La plicatura del *pes* rende il *sol* nota d'appoggio, preferibile pertanto la soluzione di *BR18* — e) Il levare ha prodotto lo slittamento del testo, obbligando a introdurre un *sol* in più in *Cort* e a omettere una sillaba in *BR18* — f) Sillaba mancante, cfr. *e* — g) Il passo soprassegnato è erroneamente scritto una terza sopra (errore probabilmente dovuto all'antigrafo) — h) L'anticipazione del testo (dal secondo *sol* di “ciò”) e sinalefe riposiziona gli accenti ed evita di ribattere il *fa* — i) Il *do* per la prima *a-* di *amore* è probabilmente nota aggiunta che nelle altre strofe, mancando la sillaba, non è necessario eseguire.

5. Sovrana sì ne' sembianti

BR18 f. 11 (i-vi) L35/ii, p. 35 (T/M, n. 8); W95, pp. xx, xl, liv, 12 (T/M, n. 8);
D96/i, p. 114; D96/ii, p. 72 (M, n. 8).

metro, rima, musica: OO | O O OO — bx | a a ax — β | $\alpha\alpha\beta$

Quest'ultimo esempio mostra come gestire anche una lauda ampiamente fiorita come *Sovrana sì ne' sembianti* (la presenza di fioriture a volte è usata come argomento per rifiutare le restituzioni mensurali, cfr. E80, p. 8, e Cattin, *Melodie cortonesi*, p. 487). Si tratta di uno dei rari casi in cui il notatore copia la musica anche sulla seconda strofa, rendendo evidente l'instabilità del testo scritto. In merito al tema α il copista, forse in difficoltà a sillabare «gratiosa», ha spezzato e riaccorpato i neumi. Tema β : nella prima ripetizione (prima strofa) il doppio *fa* come è inteso come scansione di «Di-o». Avendo poi diviso nella ripresa «pi-en» e il *climacus* collegato il notatore, ricopiando la melodia alla prima strofa, si ritrova ad anticipare la seconda sillaba di «grande». Nella seconda strofa invece non s'avvede che «Nel presepo lo portasti» è un ipermetro da risolvere in levare, probabilmente facendo sinalefe con la fine del verso precedente (anche in questo caso aggiunge un nota alla fine). La lezione di «povertà sembranza» è invece una delle numerose varianti estemporanee che il cantore introduceva liberamente, ed è utile lasciarla per offrire soluzioni alternative.

La conferma che questa ricostruzione ha un suo fondamento si attesta nel ricorrere del *porrectus* in levare che risolve, in sede accentata, a *re* (α) e a *si* (β) – una formula melodica che probabilmente caratterizzava il brano:



[ex. 25]

Infine non sembri una contraddizione «**Sovrana**» con gli accenti apparentemente spostati, perché in casi ampiamenti melismatici come questo l'intero neuma viene, eventualmente, a costituire battuta a sé, di fatto accentando tutte le sillabe.

BR18

R SO vra na sine sem bianti thesor piendi pie tança.

So - vra - na — si ne' sem-bian - ti The-sor pien di pie - tan-ça

1. Con piu parla et piu abelli sce quella rosa che au lorisce

2. Gratosia che porta sti dio et homo tulata sti

1. Con più per - le più a-bel - li - sce Quel-la ro - sa che au-lo - ri - sce
 2. Gra-ti - o - sa che por - ta - sti Dio et ho - mo tu - te - la - sti Et
 3. A - ve man - na gau - dio ple - na Ke - so - a - ve au - lor me - na
 4. Po - mer pie - no di dol - ço - ra In o - gne ma - nu per noi ò - ra
 5. Li - pa - stor fue di se - gna - to Gau - dio ma - gno an - nun - tia - to
 6. L'u - no a l'al - tro pre - se a di - re: In Be - tleem vo - lem tran - si - re

con dolçor dio parto rette caduce grande benenan ça.

et nel pre sepo lo porta sti fue di poverta sembrança.

Con dol-çor Dio parto - ri - sce C'a-du-ce gran-de be-ne-nan-ça
 Nel pre-se - po lo por-ta - sti Fue di po-ver-tà sembran-ça
 Dol - ce can - to di se - re - na Sembra la tu - a ri - cordan-ça
 Se'e - xau-di - ta si-ne mo - ra Di-nançi ad re di pi - e - tan-ça A
 Il Se - gnor là ovi era na - to Che sa - pes-ser la cer-tan-ça
 Cio k'è dec - to in ve - ni - re Di si gran-de al - le-gran-za

[ex. 26]

a) Frase di fantasia (tratteggio) introdotta in fase di restauro (nel primo caso il *custos* non corrisponde) — b) Diversa dalla corrispettiva battuta (bisillaba) della strofa: un esempio di come varianti melodiche non alterino la riconoscibilità del tema — c) Senza senso *parla et*, corretto in *perle* — d) Chiusa improbabile su *si* corretta in analogia col secondo piede e passo corrispondente della seconda strofa — e) Senza senso *tulatasti*, corretto in *tutelasti* — f) Torculus erroneamente notato un tono sotto (cfr. primo piede) — g) Rima anomala di *partorette*, corretto in *partorisce*