Marco Gozzi

le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico

Nel 1981 Giulio Cattin pubblicò – a conclusione del secondo tomo di un'importante edizione di testi di laude cortonesi – un saggio dal titolo *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, che faceva il punto sugli studi riguardanti il manoscritto 91 della Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona.[1]

Nel contributo Cattin analizzava i principali lavori dei colleghi musicologi sul Laudario, a partire dal monumentale lavoro di Fernando Liuzzi del 1935, discuteva brevemente le acquisizioni e le eventuali debolezze degli studi di Angles, Monterosso, Terni, Ziino, Lucchi, Ernetti e si soffermava in particolare sulla notazione, sulle strutture poetiche e musicali, sulla ricostruzione della prassi esecutiva (ripresa dopo ogni strofa o no, ruolo del solista, eccetera), sulla derivazione o meno delle forme della lauda-ballata (schemi strofici e schemi melodici) a) dallo *zajal* arabo andaluso, b) dal repertorio liturgico mediolatino (in particolare inni e sequenze), c) dalla canzone a ballo di natura popolare, sulla modalità e sugli accidenti non scritti.

Una parte consistente del saggio approfondiva ovviamente anche il problema ritmico e prospettava le ipotesi di volta in volta maturate dagli studiosi. Nel riferirsi al pionieristico lavoro di Liuzzi scriveva (p. 486):

> Sul vasto capitolo giustificativo della lettura metrica della notazione convergeranno le osservazioni critiche dei musicologi … essendo tale problema ancor oggi

(1) Giulio Cattin, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in Giorgio Varanini - Luigi Banfi - Anna Ceruti Burgio, *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, *con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin*, 4 voll. in 5 tomi, Firenze, Olschki, 1981-1985, vol. I/2, pp. 479-516. Ristampato in Giulio Cattin, *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, a cura di P. Dalla Vecchia, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, pp. 355-388.

lontano dall'aver raggiunto piena soluzione, né è possibile prevedere se ne potrà mai trovare una.

Verso la fine, dopo aver ricordato le trascrizioni di Lucchi uscite nel 1974 e la promessa edizione di Ernetti, scriveva (p. 513):

> In ogni caso non si può ignorare l'inversione di tendenza emergente da queste ultime proposte di trascrizione: il mensuralismo a tutti i costi di qualche decennio fa ha lasciato il posto a versioni che, esclusa ogni impostazione di schemi prefabbricati ed esteriori, si attengono più rispettosamente al dato paleografico.

e poco più avanti (p. 514):

> Qualcuno potrebbe osservare che siamo in fase di recessione, dato che si è attuata la *pars destruens* dei precedenti sistemi, senza reali proposte sostitutive.

E concludeva il saggio con queste parole (p. 516):

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

Cattin invitava dunque ad abbandonare il miraggio di nuove edizioni, ma da quando il suo scritto fu consegato alla redazione, sono uscite ben cinque altre edizioni integrali in trascrizione moderna (Ernetti nel 1980, Lucchi nel 1987, Terni nel 1988, Dürrer nel 1993 e Tischler nel 2002),[2] che non rappresentano sempre un miglioramento

---

(2) Pellegrino M. Ernetti - Laura Rossi Leidi, *Il Laudario Cortonese n. 91*, Roma, Edi-Pan, 1980; Luigi Lucchi, *Il laudario di Cortona*, testi editi da Giorgio Varanini e da Luigi Banfi, Vicenza, LIEF, 1987; Clemente Terni, *Laudario di Cortona: testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1988; Martin Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz,* 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1993; Hans Tischler, *The earliest laude: The Cortona hymnal*, Institute of Mediæval Music Ottawa, Canada, 2002.

rispetto alle quattro edizioni precedenti.[3] Sulla questione ritmica si sono affacciate ancora nuove ipotesi, ma non sono nate certezze.

Dal punto di vista del musicologo orientato principalmente alla speculazione teorica si potrebbe anche liquidare la questione del ritmo come secondaria, o irrisolvibile. Certamente vi sono questioni ancora più scottanti: il Laudario di Cortona[4] è zeppo di errori per quanto riguarda le lezioni musicali e anche solo la corretta determinazione delle altezze melodiche solleva questioni complesse e richiede competenze multiple, genera molte ipotesi e poche certezze. Eppure, se vogliamo che qualcosa ci dicano queste laude, dobbiamo provare a cantarle, e nel momento in cui cantiamo sulla questione ritmica (oltre che su quella melodica) dobbiamo prendere partito, perché per cantare è necessario decidere la durata delle note, oltre alla loro altezza.

Il tema del ritmo nella lauda, dopo il saggio di Cattin, conosce alcuni interventi dedicati. A parte i due saggi di Angeletti e di Ziino,[5] che non apportano nuove visioni, si segnalano i contributi di Livia Caffagni[6] e di Davide Daolmi.[7] L'intervento di Livia Caffagni, nato come seminario del II Corso di musica medievale a Pamparato nel

---

(3) Fernando Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., [Roma], La Libreria dello Stato, 1935; Nicola Garzi, *Le Laude del laudario Cortonese secondo la trascrizione in musica figurata dell'Acc. Can. Don Nicola Garzi*, «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», II, 1935, pp. 13-36; *42 Laudi francescane dal Laudario cortonense, XIII secolo*, trascritte da G. Canuto e armonizzate da N. Praglia, Roma, Praglia, 1957 (ristampata come Antonio Canuto, *42 Laudi francescane dal Laudario cortonense del XIII secolo scritte direttamente dai Codici Originali*, Cortona, edizioni Padri Redentoristi, 1977); Cyrilla M. Barr, *The Laude francescane and the Disciplinati of thirteenth century Umbria and Tuscany: a critical study of the Cortona Codex 91*, Ph. D. diss, Washington D.C., The Catholic University of America, 1965.

(4) Il manoscritto sarà d'ora in poi citato con la sigla Cort.

(5) Vittorio Angeletti, *Le interpretazioni ritmiche delle laude*, «Esercizi musica e spettacolo», n.s., 14/5, 1995, pp. 5-18; Agostino 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 e F. Giannattasio, Il Poligrafo, Padova, 2002, pp. 69-88.

(6) Livia Caffagni, *L'interpretazione ritmica della lauda monodica:* status quaestionis, «Musica Antica», XII, 1998, pp. 5-22 (<http://www.maurouberti.it/ma/pdf/ma1998.pdf>).

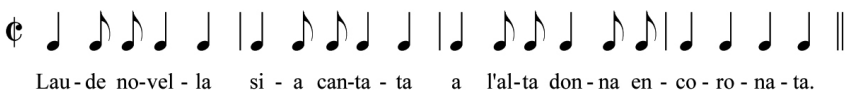
(7) Davide Daolmi, *The status of medieval monody. Rhythmic theories and the old Italian laude*, in stampa. Ringrazio Davide per avermi concesso di leggere in anteprima il suo prezioso contributo.

luglio del 1998, oltre a fare il punto e a discutere sulle diverse interpretazioni ritmiche sino ad allora proposte, indica la via seguita dal suo gruppo, *La Reverdie*, nell'esecuzione delle laude italiane:

La Reverdie si è quindi orientata verso una interpretazione decisamente ritmica delle melodie laudesi. I criteri su cui si basano le nostre trascrizioni sono i seguenti: 1) Iniziamo con una lettura ritmica del testo, nella quale esprimiamo il metro e la durata relativa delle sillabe in valore musicale; i segni di «battuta» vengono fatti corrispondere con gli accenti tonici importanti del verso. La trascrizione che ne deriva risulta quasi sempre avere un *metro regolare*, a volte ternario ma assai più spesso binario. Ciò è in aperto contrasto con le teorie di Raffaello Monterosso, che ipotizza una successione di misure di lunghezza differente, o anche strofe con numero di battute diverso fra loro. La regolarità metrica proposta dal Liuzzi (basata sulla teoria della *Vierhebigkeit* di Hugo Riemann) ci sembra assolutamente da rivalutare. Con tale schema metrico, infatti, si ottiene una regolarità di struttura che facilita l'adattamento immediato della musica alle strofe successive alla prima. 2) I neumi composti vengono da noi considerati come ornamenti di una singola nota fondamentale, che viene stabilita in base a: a) comparazioni interne ed esterne, dove possibile. Certe laude, per esempio, compaiono in entrambi i manoscritti di Cortona e di Firenze, oppure una melodia può essere utilizzata all'interno dello stesso manoscritto per musicare due testi differenti: in questi casi dalla comparazione risulta evidente il carattere ornamentale dei neumi composti. Anche Monterosso (*La tradizione melismatica,* 1970) accerta fra Cort e BR18 «una sostanziale identità delle note reali, mentre gli abbellimenti, sotto forma di melismi, differiscono più o meno sensibilmente»; b) struttura modale; c) tensione ritmica «connaturata» al neuma, secondo i risultati degli studi di Semiologia Gregoriana. Benché ovviamente non si possano applicare in blocco a questo tipo di notazione i risultati di ricerche condotte sui neumi in campo aperto, ci sembra ugualmente da tenere in considerazione il fatto che nel canto gregoriano sia ormai da escludere un'interpretazione che accentui la prima nota del gruppo neumatico, e che anzi in alcuni neumi si possa riscontrare una tensione ritmica verso l'ultima nota. 3) Un'esigenza fondamentale è quella di preservare la riconoscibilità ritmica delle frasi melodiche ricorrenti, innanzitutto perché, come giustamente sottolinea Yvonne Rokseth: «ogni lirica popolare, o almeno destinata al popolo, si basa sul ritorno periodico delle frasi melodiche che devono restare sempre simili a se stesse. Le modifiche che possono subire devono comunque lasciare intatta la loro struttura di base» (*Les Laude et leur édition*, 1939, p. 387); in secondo luogo per restare fedeli alla struttura formale della lauda-ballata che consta di *ripresa*, *piedi*, *volta,* dove la musica della *volta* è spesso quella della *ripresa* perché – come ha sottolineato più volte Agostino Ziino – la *volta* aveva la doppia funzione di anticipare la ripresa del ritornello e di indicare al coro quando doveva cantare. Anche per questo ci sembrerebbe una contraddizione cantare la ripresa con uno schema ritmico chiaro e la stanza solistica in «ritmo libero», cosa che alcuni interpreti modernamente fanno.[8]

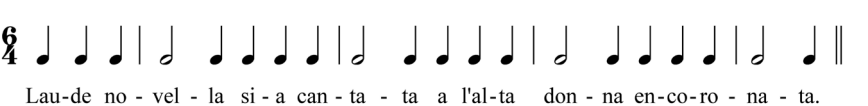
([8]) L. Caffagni, *L'interpretazione*, cit., pp. 11-13.

Vi sono alcune riflessioni condivisibili in questo approccio, ma il principale punto debole di tutto il procedimento sta all'inizio: stabilire 'a secco' il metro di una lauda, sulla sola base di «una lettura ritmica del testo» e senza interrogare la melodia (note plicate, culminanze, melismi), non è una buona idea e può portare a soluzioni molto soggettive, fantasiose e assai distanti dalla realtà. Gli esempi musicali che accompagnano il testo appena riportato (relativi ai ritornelli di *Laude novella* e di *Ave, donna sanctissima*) pongono poi ulteriori interrogativi. Mi soffermo brevemente su *Laude novella*, la cui ripresa viene letta come formata da due doppi quinari, ma la soluzione non convince.



Es. 1 - Presunto ritmo della ripresa della lauda *Laude novella*, Cort, c. 3*v*, secondo la lettura di Livia Caffagni.

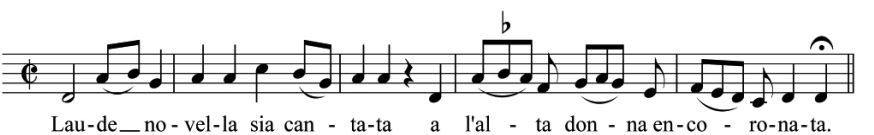
Non convince perché «gli accenti tonici importanti del verso» (che dovrebbero essere rilevati dai «segni di battuta») sono 'no*vel*la', 'can*ta*ta', '*don*na' e 'encoro*na*ta', mentre qui sono in battere le sillabe iniziali dei quinari ('*Lau*de' e '*si*a' – dieretico! –) e due sillabe atone ("*a* l'alta" e "en*co*ronata"). Non convince, inoltre, perché i primi due presunti quinari hanno l'attacco trocaico (in battere), mentre il terzo ce l'ha giambico (in levare) e il quarto è fatto di una sola parola (*encoronata*), con tre atone prima della sillaba tonica. Se fossero tutti quinari una soluzione pulita di 'lettura ritmica del testo' potrebbe essere questa:



Es. 2 - Schema astratto di durate della ripresa della lauda *Laude novella*, che attribuisce un accento agogico (minima anziché semiminima) alle quattro sillabe metriche importanti dei versi.

Ma queste sono elucubrazioni astratte e sovrastrutturali, che non fanno i conti con la sostanza melodica del testo musicale. In verità la melodia suggerisce che si tratti di versi novenari a base giambica, con

la sola inversione del primo piede che è trocaico (e che in questo modo carica di grande importanza l'accento sulla parola iniziale *Laude*); *sia* è sineretico e c'è sinalefe fra *donna* e *encoronata*.[9] Se si osserva la melodia si può vedere come il chiaro ritmo giambico del secondo verso (*a l'alta donna encoronata* -+-+---+-) sia reso in modo evidente attraverso la presenza di gruppi di tre note sulle sedi pari accentate (una mano seriore ha aggiunto addirittura il gruppo di tre note anche in cadenza: *re-mi-re re* al posto dell'originale coppia di *re*); la progressione melodica invoca poi una simmetria ritmica fra *alta* e *donna* (simmetria che non si riscontra nella lettura di Livia Caffagni proprio là dove servirebbe). Una proposta ritmica un poco meno 'distratta' rispetto alla sostanza musicale potrebbe allora essere questa (es. 3), che differisce lievemente da quella pubblicata in «Philomusica», in modo da distendere più plasticamente il secondo verso:[10]



Es. 3 - Ipotesi di ricostruzione ritmica della ripresa della lauda *Laude novella*, Cort, c. 3*v.*

Si tenga conto che la notazione mensurale non è sempre lo strumento migliore per tadurre una realtà ritmica complessa, di prevalente tradizione orale e nata più di settecento anni fa, le cui articolazioni interne possono variare (le soluzioni grafiche adottate da Livia Caffagni e da Davide Daolmi sono convincenti e potranno essere perfezionate), tuttavia ritengo che almeno per i ritornelli sia legittimo suggerire trascrizioni in notazione proporzionale, se non altro per indicare ai molti esecutori non specialisti che praticano (e speriamo praticheranno in sempre maggior numero) questo repertorio una via semplice e facilmente percorribile.

L'intervento di Davide Daolmi si segnala proprio per la chiara consapevolezza che la trasmissione scritta di un testo diffusosi principalmente per via orale è solo la pallida immagine di quanto veniva cantato. Daolmi si riferisce ai due codici e ai pochi altri frammenti

(9) Marco Gozzi, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario cortonese*, «Philomusica on-line», 9/2, 2010, pp. 114-174: 148-150. (<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/790>).

(10) *Ivi*, p. 151.

superstiti di laude a trasmissione monodica, ma anche la trasmissione delle diverse trascrizioni nelle edizioni moderne deve essere vista come 'pallida immagine' del pensiero che ha generato quelle composizioni, nonostante il fatto che un editore moderno di questo tipo di repertorio dovrebbe avere discernimento storico, possedere sicure nozioni di paleografia musicale e coscienza almeno delle elementari nozioni di filologia, tutte cose non richieste ad uno scriba medievale. L'invito agli studiosi ad osare di più, ad inserire nelle moderne trascrizioni gli aggiustamenti delle posizioni delle sillabe rispetto alle evidenti incongruenze e lezioni maldestre dei pochi codici superstiti, l'invito a mettere in atto i normali meccanismi che permettono di collocare (prima alla mente, ma poi anche per iscritto) un testo strofico su un *pattern* melodico-ritmico di una semplice ballata (introduzione di note in levare, accorpamento di due sillabe in una stessa sede per far tonare l'accento successivo e via dicendo) sono richieste minime per i moderni trascrittori ed esecutori. Daolmi documenta però come nel corso di quasi cento anni di studi e di esecuzioni, teorie impraticabili siano diventate prassi consolidate, assai difficili da scardinare.

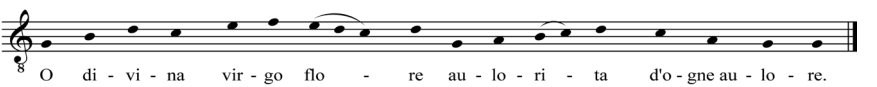
Il problema del ritmo naturalmente non riguarda solo la lauda due-trecentesca italiana, ma coinvolge una grande parte dei repertori con testo metrico (in lingua volgare e in latino) a trasmissione monodica del medioevo europeo che fanno uso della notazione quadrata amensurale, o di altre notazioni mute dal punto di vista ritmico: *cansos* dei trovatori, *chansons* dei trovieri, *cantigas de amor* e *cantigas de santa Maria*, *Lieder* di *Minnesänger* e *Meistersinger*, inni, sequenze, tropi, *piae cantiones* di vario genere e via dicendo. È ovvio che le soluzioni escogitate per un determinato repertorio in una determinata lingua non sono esportabili automaticamente a tutti gli altri repertori, tuttavia (come Daolmi mostra) esistono importanti costanti e affinità di linguaggio e dunque la questione è molto interessante non solo per il ristretto ambito della lauda italiana, ma per tutte le forme medievali con testo metrico a trasmissione monodica.

Inoltre il discorso non riguarda unicamente e principalmente i musicologi, ma soprattutto gli esecutori, che nell'interpretazione delle laude si lasciano talvolta guidare dal loro gusto e tralasciano la riflessione musicologica e la corretta interpretazione dei dati paleografici. Sempre di più, però, ci sono esecutori attenti alle ragioni della filologia, la quale filologia è amica della musica e del bello, non avversaria.

Nell'articolo in «Philomusica» ho cercato di mostrare come lo sguardo attento alla semiologia – attento cioè a cosa vogliano effettivamente significare i segni della notazione – aiuti a comprendere e a leggere la notazione medievale, mentre c'è un falso filologismo

che complica le cose, perché ad esempio mantiene grafie arcaiche, che riprodotte letteralmente nella semiografia moderna generano lezioni assurde e fuorvianti per un lettore dei nostri giorni. In quell'articolo proponevo anche una nuova ipotesi di interpretazione ritmica delle laude cortonesi, che qui vorrei dettagliare un poco.

La questione del ritmo della lauda dugentesca italiana si può tranquillamente trascurare o glissare con una trascrizione a pallini senza gambo di questo tipo:



Es. 4 - Ritornello della lauda *O divina virgo*, Cort, c. 32*v.*

Nessuno criticherà questa scelta (peralto ultimamente assai praticata), anzi molti applaudiranno perché il trascrittore non ha imposto la sua interpretazione ritmica all'esecutore. Dato che la notazione del codice – si dice – è muta dal punto di vista ritmico, deve restare muta anche per il lettore moderno, con il solo particolare che un laudese della fine del Duecento sapeva a memoria queste melodie con il loro proprio ritmo, mentre oggi è necessario un complesso sforzo esegetico per ricostruire quella tradizione orale perduta.

Ricordo, in ogni caso, che la notazione non è totalmente muta dal punto di vista ritmico. Una qualsiasi melodia, per il solo fatto di essere una melodia, foss'anche a valori uguali e con dinamica costante, contiene informazioni ritmiche, ossia racchiude accenti attraverso cui il nostro cervello può ricostruire un metro a partire dal ritmo. Perché ci sono tre tipi di accento musicale:

1) l'accento agogico, che riguarda la durata dei suoni (e dunque un suono di durata maggiore tra due di durata minore è percepito come accentato);

2) l'accento dinamico, che riguarda l'intensità dei suoni (e dunque un suono più forte del contesto è percepito come accentato);

3) l'accento tonico o melodico (anche un suono in culminanza melodica è percepito come accentato).

Riguardo ai due primi tipi di accento si dice che la notazione delle laude è muta. Certo non ci sono sforzandi o indicazioni dinamiche nella notazione quadrata medievale, però ci sono le *plicae*, le forme plicate e ad indicare le posizioni degli accenti dinamici ci sono gli accenti del testo letterario. Molte *plicae* sono su sillabe che presentano scontri consonantici con la sillaba successiva, in particolare liquida più muta,

e dunque stanno dove nella notazione del canto piano troveremmo una forma liquescente, ad indicare una richiesta di ortofonia (corretta pronuncia di un passo non agevole) non fenomeni strettamente ritmici, ma altre *plicae* stanno in tutt'altra posizione, come credo di aver mostrato.[11] Dunque un primo elemento di indugio, e quindi di accento agogico, è dato dalla *plica*. Ma c'è di più, ed è il terzo tipo di accento, che molti dimenticano: è l'accento che si può chiamare 'melodico' e che nei lessici di lingua inglese è detto «tonic accent»,[12] perfettamente rilevabile in qualsiasi linea melodica.

Dal punto di vista fisico-acustico, quindi con la possibilità che il fenomeno sia misurato strumentalmente, un suono (una nota) può essere più forte (accento dinamico), più alta (accento melodico) o di maggior durata (accento agogico) rispetto alle circostanti. Il nostro orecchio percepisce questi accenti (che si possono anche sommare tutti e tre sullo stesso suono) come marcatori che stanno all'inizio delle segmentazioni temporali: se nella loro ricorrenza si possono enucleare dei ritorni isocroni (come spesso accade nelle laude), allora c'è un metro che regola quel ritmo. Sono gli accenti che realizzano il ritmo e permettono al nostro cervello di ricostruire il metro a partire dal ritmo.

Per la lauda (come per molti altri repertori a trasmissione monodica del medioevo) è chiaro che il principale elemento di informazione ritmica è il testo letterario. Ad ogni accento di sintagma (rilevante per la scansione metrica) corrisponde un accento dinamico della prima o unica nota che insiste sulla sillaba metrica accentata del testo.

Lo studioso moderno ha quindi abbastanza elementi per consentire agli esecutori (anche dilettanti, oggi come allora) di utilizzare accenti agogici (indugi più o meno lunghi) e dinamici (intensificazioni rispettose degli accenti del testo) in modo da attuare un ritmo semplice e plausibile, ossia mettere in atto un modello di attribuzione delle durate e degli accenti che funzioni per questo repertorio, senza stravolgerne la natura e tenendo conto almeno degli indizi certi di cui disponiamo: gli accenti dinamici generati dalla pronuncia cantata del testo italiano, le pliche e gli accenti melodici del testo musicale.

Si tenga conto che il problema riguarda principalmente le riprese della lauda-ballata, 1) poiché queste erano cantate insieme dai laudesi; le strofe erano prevalentemente di pertinenza del solista, che aveva

---

(11) *Ivi*, pp. 121-124.

(12) Willi Apel, *Harward Dictionary of Music*, London, Heinemann Educational Books, 1979, p. 4.

allora e che dovrà avere anche oggi ampi margini di manovra, anche dal punto di vista ritmico; 2) perché le loro intonazioni sono state sicuramente composte sul testo e per il testo che rivestono, mentre l'intonazione musicale delle strofe deve adattarsi a molti testi diversi.

È vero anche che si tratta di semplici canzoni strofiche, almeno per quanto riguarda il manoscritto cortonese (per il codice magliabechiano – o Banco Rari 18 – della Nazionale di Firenze[13] il discorso è un po' diverso), e che anche le strofe non sono da considerare stilisticamente anarchiche rispetto al ritornello; dal punto di vista musicale c'è comunque un'evidente differenza di trattamento tra ripresa e strofe: le riprese sono meno estese, meno melismatiche, meno complesse e più 'cantabili' delle strofe.

L'altro fatto fondamentale da ricordare è che queste 'canzoni' hanno la forma della ballata, come ha ottimamente ribadito Francesco Zimei,[14] e che dunque possiedono «un ritmo ben definito, proprio perché concepito, almeno potenzialmente, per essere danzato».[15]

Quali sono i modelli storici di interpretazione ritmica sinora proposti per la lauda? I due estremi più rigidi sono:

a) l'isocronismo (o *chronos protos*), ossia il principio che vuole tutte le note di uguale durata; è la teoria che ricava dal tipo di notazione, uguale a quella del canto liturgico, l'idea che anche questo repertorio debba essere eseguito senza misura, a note prevalentemente uguali; è la soluzione adottata da Canuto, Ernetti, Terni e in parte da Lucchi nelle loro trascrizioni integrali del laudario cortonese;

b) l'isosillabismo, che significa che ciascuna sillaba (che può intonare da una a quindici note) si deve cantare complessivamente con la stessa durata; è solitamente la base di diverse trascrizioni o teorie ritmiche, si veda, ad esempio Monterosso[16] e (per altri analoghi reper-

---

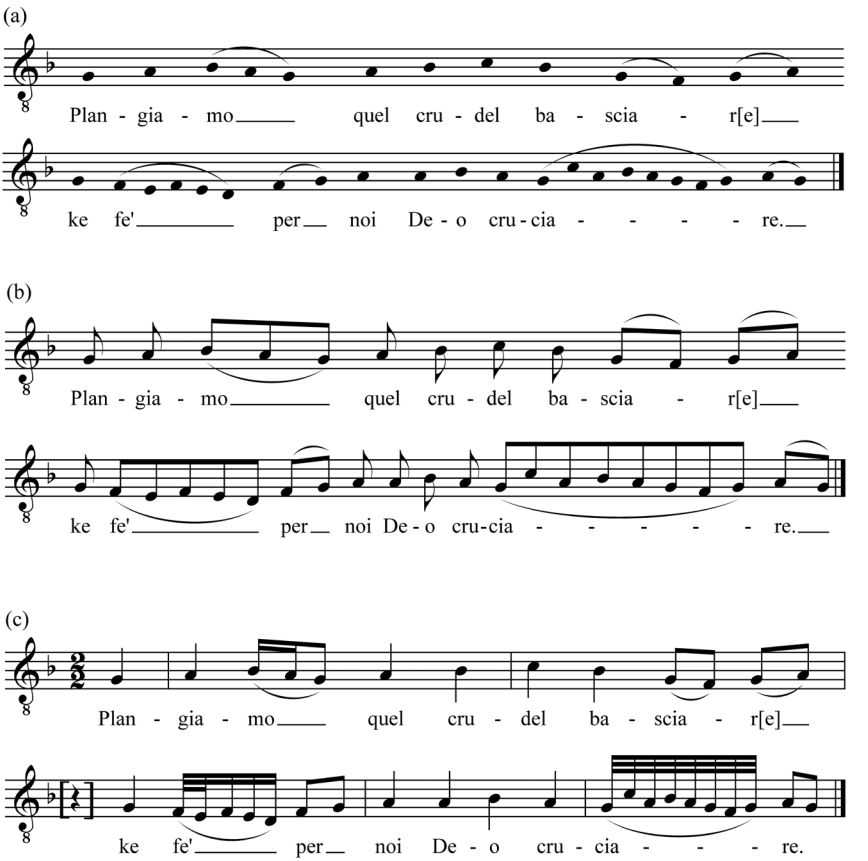
(13) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18 (Magliabechiano II.I.122).

(14) Francesco 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. 313-343.

(15) *Ivi*, p. 320.

(16) Il principio dell'isosillabismo prevalente, che significa che la sillaba metrica di un testo versificato rappresenta l'unità di misura musicale, è proposto e ben spiegato in Raffaello Monterosso, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260). Atti del convegno internazionale Perugia, 25-28 settembre 1960*, Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, 1962, pp. 476-494; 492-493. Questo principio trova conferma nell'osservazioni delle versioni multiple della stessa lauda e delle variazioni che si trovano nelle rime musicali tra i versi finali di ripresa e stanza.

tori) Stevens: «The first advantage of isosyllabic transcription and performance is that it allows both elements (poetry and melody) to flow *naturally*. The ordinary movement of formal speech is certainly closer to the isosyllabic than it is to measured».[17]



Es. 5 - Ritornello della lauda *Plangiamo quel crudel basciare*, Cort, c. 46*v*, in tre diverse trascrizioni: (a) amensurale, (b) isocrona, (c) isosillabica.

Se una lauda è sillabica (ad ogni sillaba di testo corrisponde una sola nota e viceversa) entrambi i principi sembrano funzionare bene, e generano esecuzioni assai simili nell'esito ritmico. Entrambe le teorie

(17) John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 500.

mostrano invece la loro debolezza nei canti melismatici: la prima perché ammazza il ritmo del verso (es. 5b) e genera insopportabili espansioni con dilatazione della durata delle sillabe ornate, la seconda perché genera schizofreniche accelerazioni nei valori delle note appartenenti ai melismi, soprattutto se formati da più di quattro note (es. 5c).

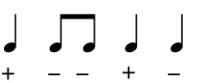
Nell'ipotesi isocrona (b), che 'gregorianizza' la lauda proiettandola in uno stile che non le è proprio, il ritmo del testo è totalmente annullato; nell'ipotesi isosillabica (c) gli accenti del testo sono rispettati e si susseguono con regolarità: il primo verso – essendo semisillabico – è molto convincente dal punto di vista ritmico, ma il secondo è totalmente impraticabile (non solo per laudesi dilettanti): la presenza sulla seconda sillaba di un melisma di cinque note (qui con i valori distribuiti secondo quanto indica Marchetto da Padova per i gruppi di cinque semibrevi indifferenziate nella polifonia mottettistica – che è operazione forse poco pertinente –, d'altra parte una quintina di sedicesimi sarebbe ancora più irragionevole) e sulla penultima sillaba di una volatina di otto trentaduesimi (quindi con valori tutto d'un tratto otto volte inferiori rispetto al normale tempo sillabico delle quattro sillabe precedenti) rivela l'assurdità e la non praticabilità di questa ipotesi, se applicata rigidamente. L'ipotesi (b) non è poi compatibile con la natura ornamentale dei melismi, che è certificata dalle versioni multiple di molte laude: in un codice si trova, ad esempio, *re re*, in un altro *re-mi-re re*.

A prescindere dagli argomenti che gli studiosi portano a sostegno di una delle due teorie, partire da una teoria ritmica e applicarla sistematicamente, rigorosamente e indistintamente a tutte le laude (e peggio ancora a tutti i repertori medievali con testo metrico a trasmissione monodica) è operazione non solo antimusicale, non solo antiscientifica e antistorica, ma che trascura molti fattori in gioco e non nasce dall'osservazione della realtà. Ingabbiare in una rigida sovrastruttura assiomaticamente predeterminata tutte le manifestazioni di una realtà di canto sacro molto variegata (perché appartenente a situazioni rituali e performative diverse, ad espressioni liturgicamente distanti come il Natale e la Quaresima, a sensibilità religiose differenti come quella dei disciplinati e quella dei laudesi, a tradizioni esecutive che derivano da forme diverse di canto, anche profano, ecc.) è una scorciatoia ottusa che trascura, oltre ai dati documentari e paleografici, l'intelligenza musicale.

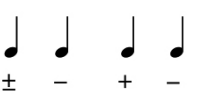
L'affermazione si documenta con evidenza nello studio dell'unico ritornello perfettamente sillabico del cortonese, che si incontra nella lauda *De la crudel* (Cort, 51*r*), una lauda molto diversa da tutte le altre per metro, tema, andamento, drammaticità e altre questioni.

Nonostante si tratti di un ritornello assolutamente sillabico, cantarlo avviando tutta la lauda in stile isocrono (oppure isosillabico, che è lo stesso) significa tradirne completamente la natura di lauda processionale quaresimale e generare un mostro moderno, che può vivere oggi nelle esecuzioni, nei concerti e nelle edizioni discografiche, ma che non ha nulla a che fare con la sua realtà ritmica originaria. Alla caricatura ritmica si aggiungono spesso anche artefatte deformazioni melodiche dell'intera strofa (a partire dalla trascrizione di Liuzzi che inizia erroneamente una quinta al grave) e estemporanee invenzioni che riguardano l'intonazione dell'ultimo verso (la cui notazione manca nel laudario cortonese, ma è evidentemente da ripetere la melodia dell'ultimo verso della ripresa, secondo la consueta rima musicale tra ripresa e strofa).

Tutto il testo della lauda *De la crudel* grida il *pattern* ritmico stereotipato dell'incedere processionale, che corrisponde al quinario piano con *incipit* dattilico (tipo: "morte de Cristo", "strecto legaro" o "tutta la gente"):[18]



I frequenti quadrisillabi, dal *pattern* +-+- ("d'ogne parte" o "como ladro") oppure --+- ("flagellato" o "l'imputaro", ad esempio), che una stretta analisi metrica del testo classificherebbe come gravi e ripetute perturbazioni anisosillabiche, vengono in questo modo assorbiti con grande facilità e naturalezza nel fluire ritmico del metro binario, questa volta senza balzelli:



Anche i cinque quinari tronchi, che si trovano sempre nel primo verso della coppia di quinari, compreso "De la crudel" (che inaugura la ripresa con la forte sottolineatura della parola *crudel*) oppure "Trenta denar", "Po' il menar", "da li iuder", "descende giù", non perturbano in alcun modo l'incedere luttuoso e mesto del ritmo stereotipato, anzi lo caricano di indugi significativi:

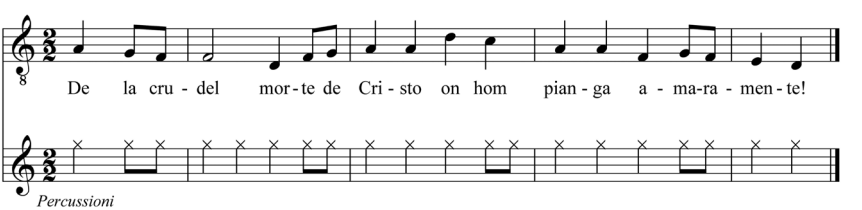
(18) Sull'ovvietà della lettura del metro di *De la crudel* come doppio quinario (quasi mai riconosciuta) si vedano le pertinenti osservazioni di D. Daolmi, *The status*, cit.

Ed è proprio nella varietà ritmica e accentuativa del testo – in altre laude assai meno fantasiosa ed esuberante – che si vede la volontà di staccarsi un poco dal martellante ritmo stereotipato, certamente sottolineato da percussioni, della processione del Venerdì santo per le vie di Cortona e di altri borghi italiani nel medioevo. Un'esplicitazione delle scansioni mostra con immediatezza il fenomeno (si noti che ben tre quadrisillabi sono concentrati nei versi sottoposti alla notazione, causando in questo modo qualche complicazione nella ricostruzione della corretta corrispondenza testo-musica nelle strofe successive alla prima, dove i quinari sono preponderanti):

De la crudel morte de Cristo	−−−+ +−−+−
on hom pianga amaramente!	−+ +− −−−+−
Quando Iuderi Cristo pilliaro	+−−+− +−−+−
d'ogne parte lo circundaro,	+− +− −−−+−
le sue mane strecto legaro	−+−+− +−−+−
como ladro, villanamente.	+− +− −−−+−
Trenta denar fo lo mercato	+−−+ +−−+−
ke fece Iuda et fo pagato.	−+−+− −+−+−
Mellio li fora non essar nato	+−−+− −+−+−
k'aver peccato sì duramente!	−+−+− +−−+−
A la colonna fo, spoliato,	−−−+− +−−+−
per tutto 'l corpo flagellato,	−+−+− −− +−
d'ogne parte fo 'nsanguinato	+− +− +−−+−
commo falso, amaramente.	+− +− −−−+−
Po' il menar a Pilato	+−−+ −− +−
e, nel consellio ademandato,	−−−+− −−−+−
da li iuder fo condempnato,	−−−+ +−−+−
de quella falsa ria gente.	−+−+− +− +−
Tutti gridaro ad alta voce:	+−−+− −+−+−
"Moia 'l falso, moia 'l veloce!	+− +− +−−+−
Sbrigatamente sia posto en croce,	−−−+− −+−+−
ke non turbi tutta la gente."	−− +− +−−+−
Nel suo vulto li sputaro,	−+−+− −− +−
e la sua barba sì la pelaro;	−−−+− +−−+−
facendo beffe, l'imputaro	−+−+− −− +−
ke Dio s'è facto, falsamente.	−+−+− −− +−
Poi ke 'n croce fo kiavellato,	+− +− +−−+−
da li iuderi fo designato:	−−−+− +−−+−
"Se tu se' Cristo, da Dio mandato,	−+−+− −+−+−
descende giù securamente!"	−+−+ −−−+−
	−+−+− +−−+−

	−+−+− +−−+−
Lo santo lato sangue menao	−+−+− −−−+−
et tutti noi recomparao	−−−+− −− +−
da lo nemico ke ’ngannao	−+−+− +−−+−
per uno pomo sì vilemente.	+− +− −−−+−
San Iovanni, lo vangelisto,	+−−+− +− +−
quando guardava suo maiestro,	−+−+− +−−+−
vedielo ’n croce: molt’era tristo	−−−+− −− +−
et doloroso de la mente.	−+−+− −−−+−
Li soi compagni l’abandonaro,	+−−+− −+−+−
tutti fugiero e lui lasciaro,	+−−+− +−−+−
stando tormento forte et amaro	−−−+− −− +−
de lo suo corpo, per la gente.	+−−+− +−−+−
Molt’era trista sancta Maria	+−−+− +−−+−
quando ’l suo filglio en croce vedea,	−+−+− +−−+−
cum gran dolore forte piangeva,	−+−+− +−−+−
dicendo: “Trista, lassa, dolente!”.	

Ne deriva la seguente ricostruzione ritmica del ritornello (es. 6), che in modo per nulla sorprendente coincide con quella proposta da Liuzzi[19] e con quella indicata come «soluzione più semplice» da Daolmi:[20]



Es. 6 - Ritornello della lauda *De la crudel morte de Cristo*, Cort, c. 51*r*, con sotteso il ritmo stereotipato della processione quaresimale, affidato ai tamburi, che scandisce il passo.

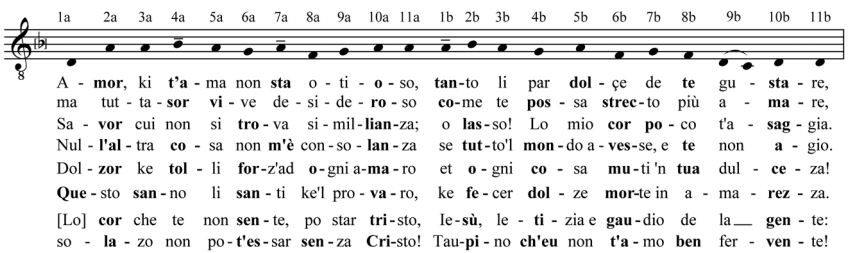
Le strofe di questa lauda processionale sono narrative, raccontano l’intera passione di Cristo. È plausibile ritenere che non fossero intonate da un solista (come accade per la maggioranza delle altre laude tramandate dal codice cortonese), poiché necessitavano di un bel gruppo di laudesi per guidare la processione all’aperto. Anche per le

(19) F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, cit., I, p. 355.
(20) D. Daolmi, *The status*, cit., ex. 12: «the easiest solution is a binary metre».

strofe è dunque doveroso ipotizzare un andamento ritmico assai vincolato dall'insistente ritmo stereotipato dei tamburi in sottofondo, e non il procedere più sciolto, con durate delle sillabe un poco oscillanti, tipico della libertà solistica delle altre laude.

Un'altra lauda sillabica del cortonese è *Troppo perde 'l tempo* (n. 33), che riempie ben ventidue pagine del codice (da c. 72*r* a c. 82*v*) essendo in endecasillabi e con ventinove lunghe strofe da sette versi ciascuna. La lauda è attribuita da vari manoscritti a Jacopone, ma «i più recenti e autorevoli editori del laudario del poeta di Todi la escludono dal novero delle autentiche».[21]

Qui è evidente che la ripresa può possedere un ritmo musicale con durate proporzionali, mentre le strofe (che fra l'altro mostrano i piedi uguali avendo struttura AB AB CDE) hanno gli accenti testuali in posizioni di volta in volta troppo diverse per poter pensare ad un *pattern* ritmico con durate diversificate che si ripete in un qualsivoglia endecasillabo (es. 7):



Es. 7 - Trascrizione dei piedi delle prime quattro strofe di *Troppo perde 'l tempo*, Cort, c. 72*r*.

La melodia è stata evidentemente composta non sulle esigenze ritmiche di tutta la prima strofa, ma solo su quelle del primo piede e della volta: si tenga conto che il secondo piede ("ma tuttasor vive desideroso / come te possa stretto più amare"), con melodia identica a quella del primo piede, mostra anch'esso la notazione scritta per esteso, ma non possiede le forme plicate (indicate con degli episemi orizzontali nella trascrizione); tuttavia l'ubicazione non consueta dell'accento melodico in settima posizione del primo endecasillabo (7a: *sta*), rilevata anche dalla presenza della plica (che si trova anche in quarta posizione – 4a: *t'a* – e nella prima posizione del verso successivo – 1b: *tan* –), genera negli altri versi (ad eccezione di "Null'altra cosa

(21) G. Varanini - L. Banfi - A. Ceruti Burgio, *Laude Cortonesi*, cit., I/1, pp. 66, 217-18.

non m'è consolanza", che possiede lo stesso ritmo) la non coincidenza di quella culminanza plicata con l'accento testuale, che normalmente è in sesta posizione (6a). La stessa cosa accade nel secondo verso, che possiede un anomalo accento in quinta sede ("tanto li par *dol*çe" – 5b: *dol* –): tutti gli altri endecasillabi hanno l'accento in sesta posizione (6b) e molti anche in quarta (4b). È evidente che questi accenti testuali cadranno su note (4b e 6b) che non possiedono alcun accento melodico, il ritmo corretto sarà comunque garantito dall'intensificazione dinamica dovuta alla pronuncia del testo; in ogni caso questa melodia, al contrario di quanto avviene in altre laude, non presenta una fisionomia ritmica connaturata, ma un continuo cangiare di posizioni accentate (accenti dinamici dati dall'esecuzione) in funzione della variabile struttura ritmica dell'endecasillabo. In casi come questo l'ipotesi isosillabica si pone come il compromesso più praticabile per un'esecuzione rispettosa del rapporto testo-musica; l'unica altra possibilità è cantare ogni strofa con un ritmo assai diverso dalla precedente (continuando a cambiare la lunghezza dei singoli suoni per costruire una periodicità stabile degli accenti a scapito delle singole note), cosa certamente possibile per un solista, ma che sembra porsi come seconda ipotesi percorribile, meno economica della prima. La terza via (che Daolmi invoca per *Chanterai por mon corage*), ossia correggere i piedi successivi al primo con continui spostamenti delle sillabe accentate, raddoppiamenti di note e accorpamenti di sillabe, non sembra in questo caso in nessun modo praticabile: la varietà è troppo accentuata per generare un qualche risultato musicalmente plausibile.

Siamo di fronte ad un caso opposto rispetto a *De la crudel* e assolutamente affine al repertorio della maggioranza delle *cansos* dei trovatori, dove ottosillabi gallo-romanzi o novenari mostrano una grande varietà di scansioni ritmiche possibili e di cesure in luoghi diversi (così come l'endecasillabo italiano), non governabili in strutture ritmico-melodiche fisse e dunque senza ritorni stabili di accenti a distanze isocrone.

Nella ripresa, viceversa, è evidente che la simmetria dei due versi non riguarda il metro, bensì proprio il ritmo:

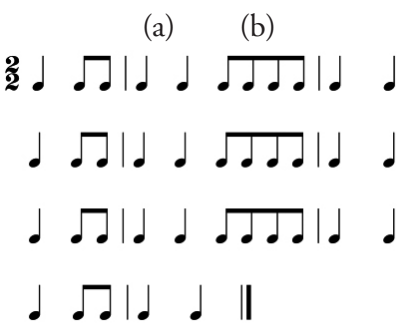
Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama,	+-+-+- -+-+-
dolz'amor, Iesù, sovr'ogn'amore!	+-+-+ ++-+-

Apparentemente si tratta di un endecasillabo seguito da un decasillabo, ma l'accento in quinta posizione non depone a favore di questa lettura. Pensare a senario più quinario è più opportuno, nonostante ci

sia da osservare che i senari a base trocaica sono molto particolari. C'è tuttavia una struttura ritmica molto conosciuta, utilizzata negli inni e in diverse composizioni mediolatine, che ricorda da vicino il ritmo di questi versi, ed è la strofa saffica; ha però i due membri invertiti (nello schema si indicano le scansioni accentuative, tralasciando la quantità):

Ut queant laxis resonare fibris	-+-+- --+-+-
mira gestorum, famuli tuorum,	+--+- +---+-
solve polluti labii reatum,	+--+- +---+-
sancte Iohannes.	+--+-

I versi della strofa saffica erano spesso tradotti con un ritmo musicale stereotipato, che tutti gli scolari nel medioevo (e anche in età moderna) imparavano a memoria per ricordare il *pattern* del metro latino:[22]



È un ritmo che si incontra in alcuni innari, nelle grammatiche, nei componimenti scolastici e persino in alcune frottole: le figg. 1 e 2 mostrano un particolare della *Grammatica* latina di Francesco Negri e il *superius* della frottola *Integer vitae* di Michele Pesenti.

Nei due membri di ogni verso abbiamo (a) il *pattern* ritmico per il quinario (che coincide con quello che abbiamo visto nella lauda processionale *De la crudel*) e (b) quello per il senario trocaico. Invertendo i due emistichi abbiamo il ritmo perfettamente congruente alla ripresa di *Troppo perde 'l tempo* (es. 8):

---

(22) Questo ritmo stereotipato per intonare la strofa saffica è ricordato anche da Jacques Handschin, *Über die Laude 'à propos d'un livre récent'*, «Acta Musicologica», X, 1938, pp. 14-31: 18.

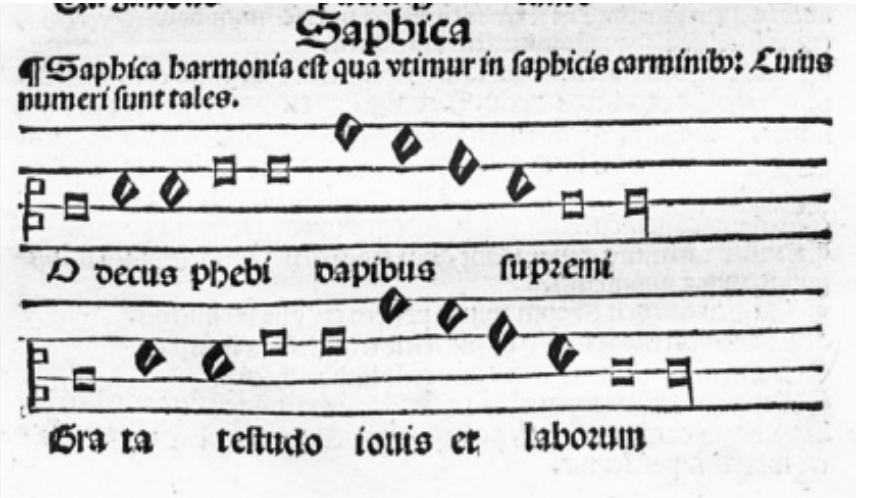


Fig. 1 - Francesco Negri, *Grammatica*, Basel, Iacob Wolff de Pfortzheim, 1499, c. 87*r*: particolare.

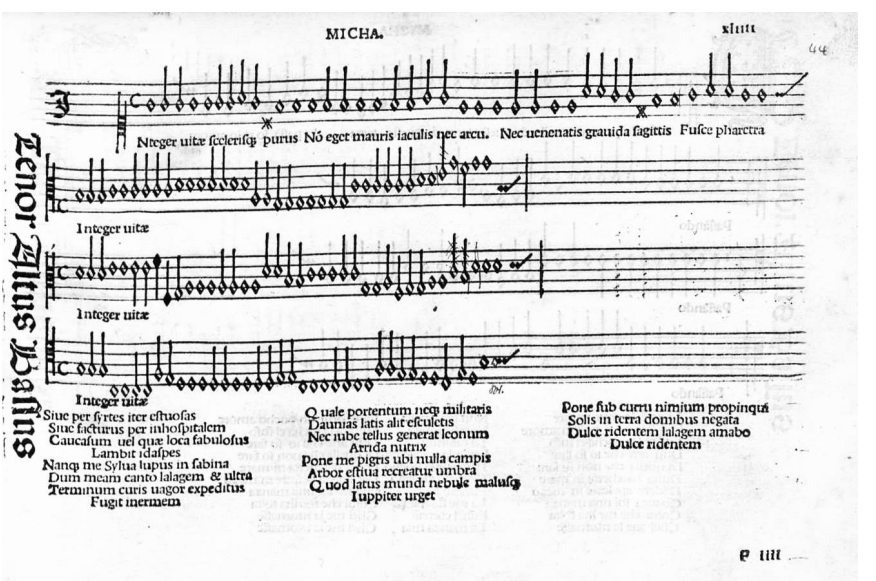
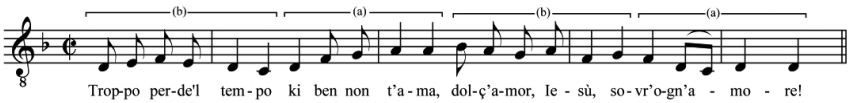


Fig. 2 - Michele Pesenti, *Integer vitae*, in *Frottole libro primo*, Venezia, O. Petrucci, 1504, c. 44*r*.



Es. 8 - Ricostruzione ritmica della ripresa della lauda *Troppo perde 'l tempo*, Cort, c. 72*r*.

Ad analoga traduzione ritmica giuse Liuzzi nella sua edizione,[23] ma se il risultato per il ritornello è plausibile, la ricostruzione ritmica della prima strofa mostra tutti i problemi osservati nell'es. 7. È un problema di cui è perfettamente conscio Liuzzi, il quale ritiene che la ricostruzione ritmico proporzionale debba comunque essere fatta, anche in situazioni di questo genere:

> L'intonazione dei versi 4 e 6: *Tanto li par dolce de te gustare* e *Come te possa strecto più amare*, consta di note uguali quanto ad intervalli ma costrette ad assumere configurazione ritmica differente. È chiaro che sopra uno stesso modulo ritmico non è possibile far combaciare l'accento sulla quinta sillaba del quarto verso e l'accento sulla quarta del sesto.[24]

L'anomalia riguarda la natura ritmica di questa particolare lauda, che è coscientemente costruita su un testo molto vario e complesso dal punto di vista ritmico; lo prova l'esistenza di un'altra lauda in endecasillabi: *L'alto prenze archangelo lucente* (Cort. n. 41, c. 110*v*), che invece possiede delle strofe assai regolari, a base giambica e dunque facilmente coercibili in un ritmo regolare, con il 'battere' nelle posizioni pari (seconda, sesta e decima, ma talvolta anche quarta e ottava). Questo tipo di versificazione ha richiesto evidentemente un grande controllo da parte dell'inventore del testo, che è stato in grado non solo di controllare il lessico (scelto perché fosse comprensibile da tutti), ma anche di semplificare le scansioni ritmiche, in modo che si adattassero facilmente a frasi-verso con chiara fisionomia ritmica, e cantabili con accentuazioni ricorrenti.

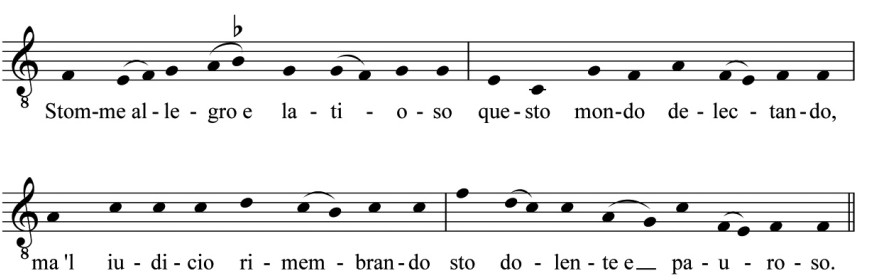
Si sono analizzate due laude anomale per molti aspetti (primo fra tutti l'uso di metri non comuni), che richiedono soluzioni ritmiche

(23) F. Liuzzi, *La lauda*, cit., I, p. 396.
(24) *Ibid*.

peculiari e che stanno ai due estremi della gamma di possibilità (schema ritmico ossessivo fisso di una lauda processionale quaresimale e complessa varietà ritmica dell'endecasillabo in una lauda meditativa). La maggioranza delle laude del cortonese è però in ottonari, ed è su questo verso che sono state costruite principalmente le teorie ritmiche. Si consideri una delle riprese più regolari dal punto di vista ritmico:

Stomme allegro e latioso	+–+–––+–
questo mondo delectando,	+–+–––+–
ma'l iudicio rimenbrando	––+–––+–
sto dolente e pauroso.	+–+–––+–

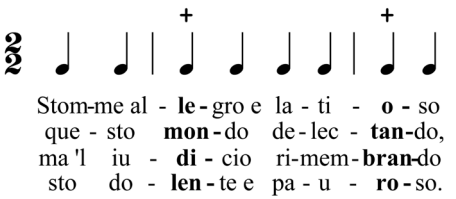
Una delle caratteristiche più tipiche dell'ottonario è quella di essere un verso simmetrico, con accentuazione fissa in terza e settima posizione, spesso divisibile in due quaternari. Anche in questa ripresa tutte le parole finali dei versi sono quadrisillabi (*latïoso*, *delectando*, *rimembrando*, *päuroso*) musicati tutti con lo stesso pattern melodico-ritmico (nota culminante, *clivis*, due note parigrado finali), nonostante le frasi-verso siano tutte diverse (ABCD). L'es. 9 propone la trascrizione amensurale di questa ripresa:



Es. 9 - La ripresa della lauda *Stomme allegro*, Cort, c. 82*v*.

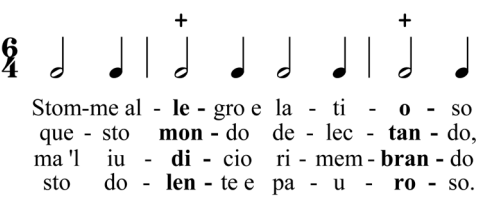
L'ottonario italiano ha un chiaro ritmo ben definito, che ha un *ictus* obbligatorio ogni quattro ricorrenze. Questo schema metrico richiama ed impone un equivalente procedere strutturato ed uniforme dell'intonazione musicale, con ritorno regolare degli accenti ogni quattro sillabe metriche. È chiaro che questo schema astratto di regolare periodicità a cui rimanda chiaramente la metrica dei testi in ottonari può facilmente trovare efficace traduzione in un corrispondente metro musicale, che permette di cantare le laude sillabiche o semisillabiche (che sono la maggioranza nel cortonese) in modo sem-

plice, adeguato e rispettoso degli accenti del testo. L'es. 10 lo traduce in un metro di 2/2:



Es. 10 - Il *pattern* ritmico dell'ottonario (con *ictus* ogni quattro occorrenze) tradotto nel metro di 2/2 ed esemplificato attraverso gli ottonari della ripresa della lauda *Stomme allegro*, Cort, c. 82*v*.

Questa traduzione sottindende un'ipotesi isosillabica, che è confermata nella maggioranza dei casi anche da altre considerazioni, ma dal punto di vista puramente musicale nulla vieterebbe di utilizzare un metro binario composto, come mostra l'es.11:



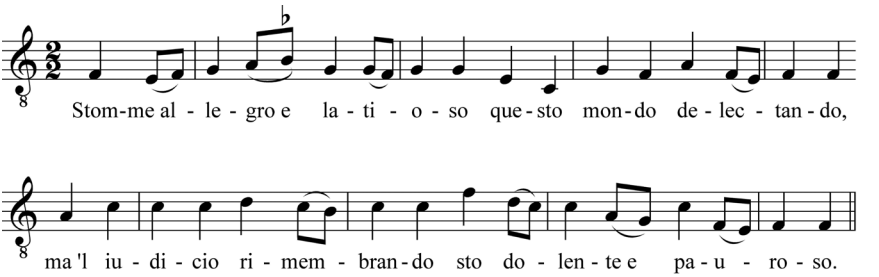
Es. 11 - Il pattern ritmico dell'ottonario (con *ictus* ogni quattro occorrenze) tradotto nel metro di 6/4 ed esemplificato attraverso gli ottonari della ripresa della lauda *Stomme allegro*, Cort, c. 82*v*.

Ecco allora nell'es. 12, la trascrizione ritmica della ripresa di Stomme allegro (quasi identica a quella proposta da Liuzzi, 25 che parte appunto dagli stessi presupposti) .

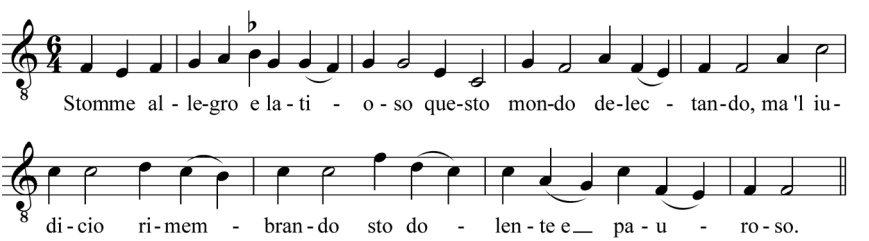
Se però qualcuno intonasse l'es. 9 con il principio isocrono si accorgerebbe che il primo e l'ultimo verso suggeriscono il metro binario composto dell'es. 13 (simile alla soluzione proposta da Lucchi).[26]

Si tratta dell'inversione del *pattern* mostrato nell'es. 11 (breve-lunga al posto di lunga-breve), ed anche questa è una possibilità, che ha il pregio di mostrare un ritmo danzante di vera ballata. La successione sulle sillabe di note singole alternate a coppie di note (1, 2,

(25) *Ivi*, p. 406.
(26) L. Lucchi, *Il laudario*, cit., p. 215.



Es. 12 - La ripresa della lauda *Stomme allegro*, Cort, c. 82*v*, tradotta nel metro di 2/2.

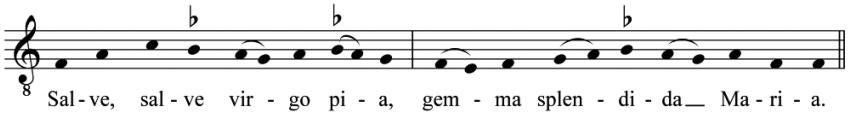


Es. 13 - La ripresa della lauda *Stomme allegro*, Cort, c. 82*v*, tradotta nel metro di 6/4.

1, 2, 1, 2, 1, 1), come nel primo e nell'ultimo ottonario della ripresa di *Stomme allegro*, si incontra anche nel primo verso della lauda *Alta trinità beata*, nella versione del codice Banco Rari 18 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze,[27] c. 5*v* (la versione melodica presente in Cort, c. 70*r*, è invece diversa), ma non trova riscontro in altre laude del cortonese.

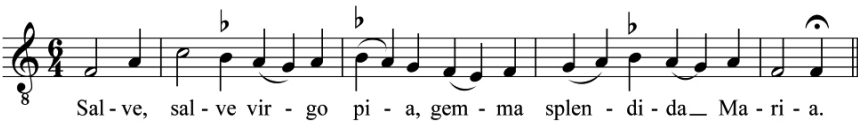
Un'altra lauda in ottonari del cortonese mostra invece una ripresa in cui sono le sedi dispari dei versi ad avere due note (quasi sempre raggruppate in una *clivis*), mentre le pari ne hanno una sola: è la lauda n. 16, *Salve, salve virgo pia* (es. 14).

([27]) Che coincide con la melodia che Charles Burney pubblicò nel secondo volume della *General history of music* del 1782 (p. 328) come *Alla trinità beata*, traendola da un perduto Laudario del 1336, che fino al 1883 era conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXXVI.28 (olim Gaddiano 44), appartenuto alla Compagnia degli Umiliati della chiesa di Ognissanti a Firenze e contenente 160 laude con notazione.



Es. 14 - La ripresa della lauda *Salve, salve virgo pia*, Cort, c. 34*v*.

Anche in questo caso la traduzione in 2/2, secondo la struttura dell'es. 10, funziona (Liuzzi indica 4/4, ma le durate corrispondono).[28] Tuttavia i raggruppamenti neumatici, anche in questo caso, paiono suggerire un metro danzante (es. 15), suggerito anche da Lucchi.[29]



es. 15 - La ripresa della lauda *Salve, salve virgo pia*, Cort, c. 34*v*, secondo una ricostruzione ritmica ternaria.

L'intonazione della strofa di questa lauda, quasi perfettamente sillabica e con struttura inusuale (ABA'C), senza rima musicale con la ripresa (e nemmeno parentele melodiche di alcun tipo), può invece benissimo essere cantata in metro binario, attuando quello stacco fra ripresa e strofa che talvolta si riscontra in Cort, a partire già dalla prima lauda, con ripresa binaria e strofa ternaria.

Le interpretazioni ritmiche ternarie sembrano apparentemente distanziare la lauda-ballata dal canto cristiano liturgico, ma è vero il contrario: questa fisionomia ritmica è tipica di un vasto repertorio mediolatino in versi che è spesso tramandato con notazione mensurale, in particolare numerose sequenze. Nell'antologia di canto fratto italiano[30] ho pubblicato trentadue esempi di sequenze italiane mensurali; di queste solo tre hanno un metro binario.

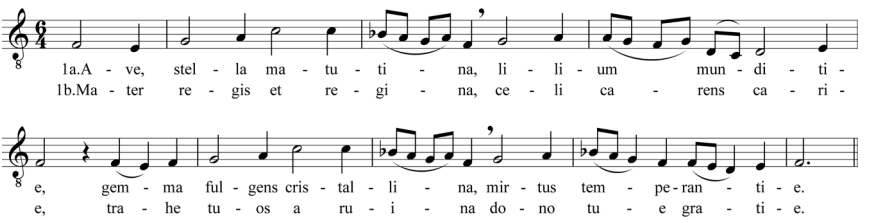
---

(28) F. Liuzzi, *La lauda*, cit., I, p. 319.

(29) L. Lucchi, *Il laudario*, cit., p. 146.

(30) Marco Gozzi, *Sequenze*, in *Cantus fractus italiano: un'antologia*, edited by M. Gozzi, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms, 2012 (Musica mensurabilis, Band 4), pp. 43-136.

Ecco solo pochi esempi; il primo è la *copula* iniziale della sequenza, *Ave stella matutina*, che si trova nel codice Siena, Convento di Santa Maria dei Servi, ms. G,[31] coevo a Cort (es. 16), studiata da Agostino Ziino:[32]



Es. 16 - Prima *copula* della sequenza *Ave stella matutina*, Siena, Convento di Santa Maria dei Servi, ms. G, c. 132*r.*

È noto come i sette fondatori dei Servi di Maria iniziarono la loro esperienza religiosa come laudesi della compagnia fiorentina detta di Santa Maria maggiore,[33] e che dunque la loro vocazione nacque cantando laude in volgare. Nei libri liturgici dei Serviti si conservano ancora alcune sequenze mensurali come questa, fortemente debitrici al linguaggio della lauda dugentesca. Si osservi la stretta parentela ritmico-musicale e di linguaggio tra gli esempi 15 e 16 (anche il testo latino usa ottonari alternati a senari sdruccioli); la parola 'gemma' è singolarmente intonata in modo identico.

Il secondo esempio mostra la sequenza-ballata *Ave, virgo, mater Christi* che si trova nel manoscritto Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, G.III.2, un Prosario-Innario-Processionale redatto tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento probabilmente per la cattedrale di Siena.[34] La sequenza-ballata (la cui ripresa è trascritta

---

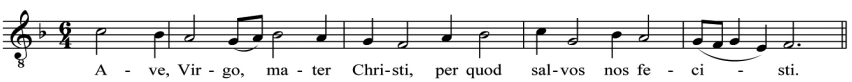
(31) Un Graduale composito in pergamena (mm 440 x 285), copiato da scribi diversi, di diversa provenienza e datazione, la cui sezione più antica risale al 1271 circa. Se ne veda la scheda in *CODEX - Inventario dei manoscritti medievali della Toscana* (http://www406.regione.toscana.it/bancadati/codex/#).

(32) Agostino Ziino, *Due sequenze del XIII secolo in notazione mensurale*, in *Letterature comparate. Problemi di metodo: Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Pàtron, 1981, pp. 1075-1105. Nuova edizione e commento in M. Gozzi, *Sequenze*, cit., pp. 51-57, 99-100.

(33) Franco Andrea Dal Pino, *I frati servi di S. Maria dalle origini all'approvazione*, Louvain, Bureau du Recueil, Bibliothèque de l'Université, 1972.

(34) Se ne veda la scheda in *CODEX - Inventario dei manoscritti medievali della Toscana* (http://www406.regione.toscana.it/bancadati/codex/#).

nell'es. 17), che possiede lo schema della ballata mezzana di ottonari (*xx aaax*), o della lauda con strofa zagialesca, è stata scoperta e studiata per primo da Agostino Ziino, pubblicata in facsimile in bianco e nero e trascritta nel IV volume degli Atti di Certaldo.[35] Di *Ave, virgo, mater Christi* esiste anche un'edizione discografica nel CD allegato agli Atti del convegno su *Il Canto fratto, l'altro gregoriano*[36] e una nuova trascrizione alle pp. 533-534 dello stesso volume; un'ulteriore discussione sulla sequenza si può trovare nell'antologia di *cantus fractus* italiano del 2012.[37]



Es. 17 - Ripresa della sequenza-ballata *Ave virgo mater Christi*,Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, G.III.2, c. 41*r.*

L'intonazione della ripresa di *Ave, virgo* è interessante, poiché il suo testo trocaico di versi di otto sillabe (del tutto assimilabile all'ottonario della lauda italiana) è musicato dapprima con ritmo trocaico (*longa-brevis longa-brevis* nell'originale), ma l'ultima parola del primo verso e tutto il secondo verso sono giambici (*brevis-longa*), dunque con il ritmo che si è incontrato nell'es. 13.

L'esempio forse più noto e diffuso di questo tipo di repertorio versificato in lingua latina è il *versus Verbum caro factum est*,[38] che nella versione del trecentesco codice di Bobbio (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. F.I.4), ha esattamente la forma di lauda-ballata, come mostra l'es. 18.

La versione di *Verbum caro* tramandata a c. 40*r* del piccolo codice Paris, Bibliothèque nationale, Latin 1343, un *Officium beate virginis Marie* fatto copiare da Carlo II d'Angiò, re di Sicilia (1285-1309), è assai simile a quella del codice bobbiese;[39] ma si deve ricordare come il pezzo sia già attestato in un codice di San Marziale del 1100 circa (senza ripresa, quindi con incipit *In hoc anni circulo*), Paris,

(35) Agostino Ziino, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, in *L'ars nova italiana del Trecento, IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 447-491.

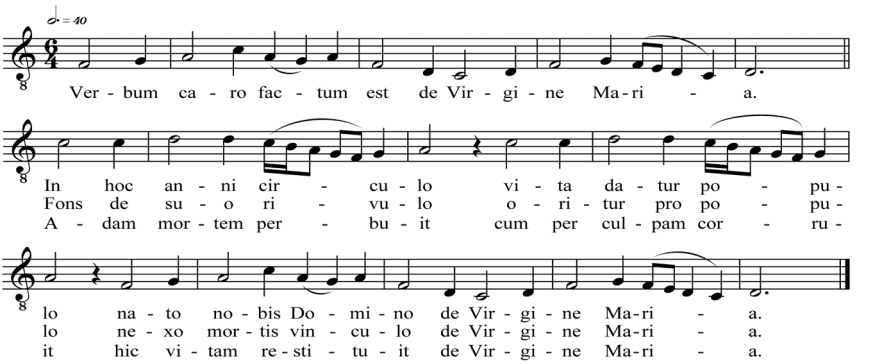
(36) *Il canto fratto: l'altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi, Parma - Arezzo, 3-6 dicembre 2003*, a cura di M. Gozzi - F. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2005.

(37) M. Gozzi, *Sequenze*, cit., pp. 46-49; nuova trascrizione alle pp. 88-89.

(38) Il pezzo è ampiamente discusso in *ivi*, pp. 61-70.

(39) Trascrizione in *ivi*, pp. 85-87.

Bibliothèque nationale de France, fonds latin 1139 (c. 48*r*), ed abbia una diffusione ampia in tutta Europa in diverse forme a trasmissione monodica o polifoniche.[40]



Es. 18 - La sequenza-ballata *Verbum caro factum est*, Torino, Biblioteca Nazionale, ms. F.I.4, c. 334*r*.

L'esempio è abbastanza eloquente (anche in relazione al mondo della lauda) sia per il ritmo ternario, sia per la struttura di lauda-ballata, sia per i melismi di cinque note, che qui però sono affidati al solista, non al 'totus corus'[41] cui è affidata la ripresa (che non contempla ornamentazioni virtuosistiche), sia per la presenza di accentuazioni sbagliate del testo (nel penultimo verso della terza strofa – *hic vitam restituit* – la parola 'vitam' è accentata sulla sillaba finale).

I pochi esempi presentati dimostrano la grande parentela stilistica e di linguaggio tra la lauda e una piccola parte di quel mondo che molti chiamano ancora 'gregoriano': quella piccola ma influentissima parte rappresentata dagli inni, dai *conductus*, da alcune sequenze e da alcuni tropi, cioè da quei canti metrici e strofici in latino ancora molto diffusi nel Due e Trecento in tutta Europa.

Come osservava Ziino già nel 1968

> Le ricerche in direzione mediolatina, intese a rintracciare i precedenti del virelai, della lauda e della ballata nei repertori paraliturgici dei tropi, delle sequenze e dei

(40) Un elenco delle principali attestazioni di questo canto in manoscritti europei si può leggere in Gozzi, *Sequenze*, pp. 63-70.

(41) Subito dopo la ripresa di *Verbum caro*, prima dell'inizio della strofa, il manoscritto Paris, Bibliothèque nationale, Latin 1343 (c. 40*r*) reca la seguente rubrica: «Iterum totus corus dicat et resumat».

conductus, sono lungi dall'essere esaurite e necessitano ancora, come si è più volte rilevato, di ulteriori approfondimenti, specialmente per quanto concerne l'aspetto musicale.[42]

Le ricerche sul ritmo della lauda possono giovarsi grandemente del confronto con questi repertori mediolatini, sia di quelli scritti con notazioni proporzionali, sia di quelli in notazione quadrata, e le acquisizioni raggiunte potranno illuminare anche la moderna esecuzione delle molte sequenze note non solo del periodo di Adamo di San Vittore, ma anche quelle precedenti (di cui racconta Salimbene da Parma nella sua *Cronaca*) e quelle successive.

A titolo di puro esempio si osservi nella fig. 3 la sequenza *Gaude virgo mater Christi* dal codice duecentesco Bari, Archivio della basilica di san Nicola, ms. 5 (85). Il codice fu fatto copiare da un manoscritto della *Sainte Chapelle* di Parigi, e fu donato da Carlo II d'Angiò (lo stesso possessore del ricordato codice Lat. 1343 della nazionale di Parigi) alla basilica di San Nicola nel 1296 per fondarla come cappella regia a modello di quella di Parigi. La prima frase-verso è quasi identica a *Amor dolze senza pare* e ad altre laude.[43] Sono gli stessi anni del cortonese, ma qui il 'compositore' è francese e il repertorio è di tutt'altra natura. Certo esiste la probabile derivazione da uno stesso modello, che è l'inno *Ave maris stella*, comunque l'esempio fa riflettere circa la permeabilità dei due mondi. Una sequenza di questo genere, con testo nella consueta forma 8p, 8p, 7pp, pone interrogativi identici a quelli del repertorio laudistico nella sua sostanza ritmica.

Un ultimo accenno è necessario rispetto alla ricerca della sempre perfetta coincidenza tra accento testuale e accento musicale (agogico e melodico, principalmente) in canzoni strofiche come le laude. Su questo punto è necessaria molta cautela. Il canto strofico ha spesso dei problemi con qualche accento e la musica ha i suoi diritti. Ci sono migliaia di canzonette di tutti i tempi con accenti stravolti o trascurati, con sinalefi esagerate e con dieresi improbabili e la tendenza di applicare ad oltranza un pattern ritmico efficace, anche se va contro il

---

(42) Agostino Ziino, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968, p. 67.

(43) Un utile elenco che raccoglie diversi *incipit* simili di laude e di altri canti medievali (la cui parentela deriva principalmente da diffuse formule modali o da evidenti citazioni di brani 'gregoriani' conosciuti) è in Agostino Ziino, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 voll., Modena, Mucchi, 1989, pp. 1465-1502: 1498-1502.

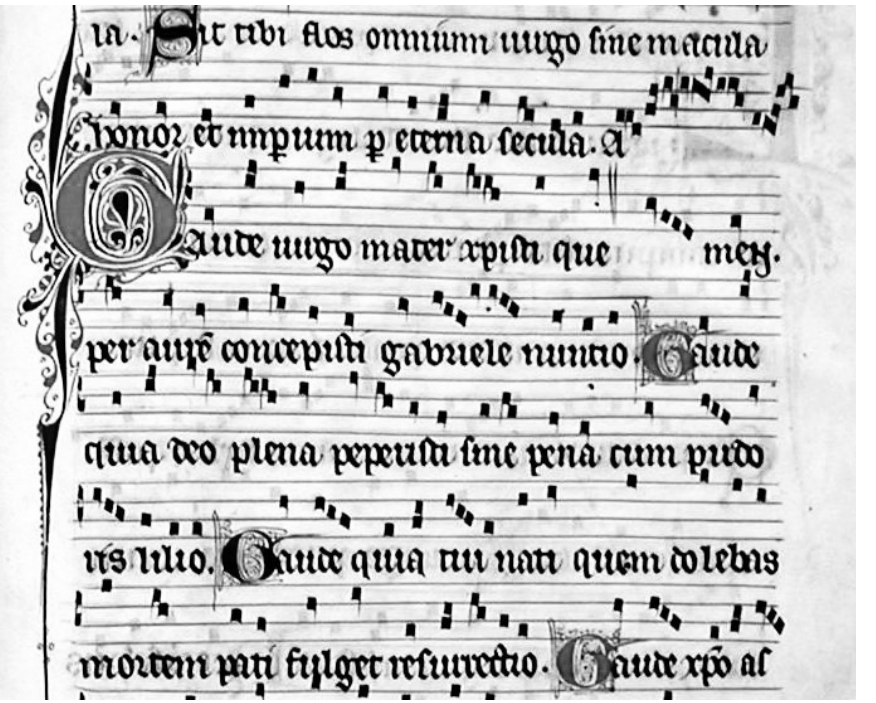


Fig. 3 -L'inizio della sequenza *Gaude virgo mater Christi* dal codice Bari, Archivio della Basilica di san Nicola, ms. 5 (85), sec. XIII, c. 301*r*.

ritmo del singolo verso, si osserva in tutta la storia dell'opera italiana. L'esempio più noto è:

*La **dò**nna è **mo**bile / qual **più**ma al **ven**to*

che diventa

***Là** donna è **mo**bile / **quàl** più mal**ven**to.*[44]

Tenuto conto che davvero ogni lauda è un mondo a sé e deve essere considerata nella sua sostanza fonica, ritmica e melodica, è pur sempre vero che siamo di fronte ad un repertorio abbastanza omogeneo, semplice da cantare, destinato a dilettanti e dal carattere, diciamo così, 'popolareggiante'.

(44) L'unico verso che non cambia la posizione dell'accento nella strofa è "muta d'accento"!

Per una ricostruzione ritmica efficace non sembra opportuno affidarsi ad un principio o ad una strategia studiata a tavolino, da applicare poi rigidamente e dogmaticamente, ma è necessario osservare bene il testo musicale, i suoi accenti, le simmetrie e le irregolarità, confrontare le possibili soluzioni con gli altri repertori della stessa epoca scritti in notazione mensurale (*cantigas*, sequenze, *conductus*) ma soprattutto considerare le molte informazioni che vengono dal testo versificato e dalla sua scansione.

Il principio della necessità di una regolarità metrica del testo musicale – già chiaramente intuito da Liuzzi – e quasi obbligatorio per le sezioni della ripresa, nasce invece dalla evidente e banale esigenza di cantori non professionisti di cantare insieme con buona sincronia ritmica e dalla frequente simmetria che si osserva nella maggioranza di quei testi versificati.

Esiste certamente il problema delle ipermetrie, delle ipometrie e dei metri diversi dall'ottonario, che però non sono quasi mai anomalie insormontabili rispetto ad una resa musicale accettabile, anche se novenario e decasillabo si comportano con la stessa varietà e libertà dell'endecasillabo e non mostrano affatto i *pattern* più moderni di trisillabo ripetuto tre volte per quanto riguarda il novenario o di metro anapestico ad accentuazione fissa (3ª, 6ª e 9ª sede) per il decasillabo. Si consideri ad esempio la ripresa in novenari della lauda *Ben è crudele e spietoso* (Cort. n. 23, c. 47*v*):

Ben è crudele e spietoso	+ - - + - - - + -
ki non si move a gran dolore	+ - - + - + - + -

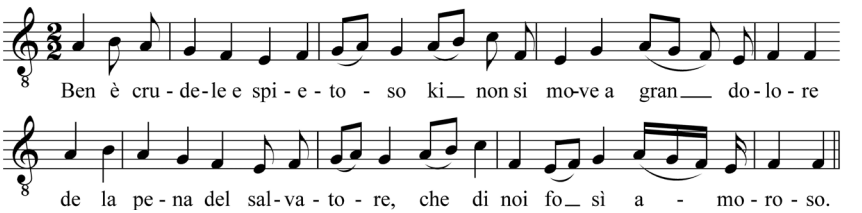
Musicalmente la struttura di questa ripresa è ABAB, ma dal punto di vista ritmico i primi due versi hanno l'accento principale in quarta sede, mentre gli altri due ce l'hanno in terza, sono cioè AABB. L'unica possibilità di una distanza isocrona fra i due accenti principali del verso nei casi di gruppi di tre sillabe è la contrazione ritmica delle due atone che precedono l'accento principale del verso:

2/2 ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ (tempo sillabico dei versi 1 e 2)
2/2 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ (tempo sillabico dei versi 3 e 4)

ed è in questo modo che Liuzzi risolve la questione.[45] L'es. 19 fornisce una trascrizione un poco migliorativa rispetto a quella di Liuzzi, ma

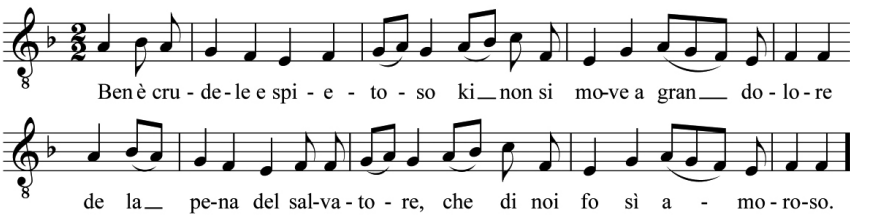
(45) F. Liuzzi, *La lauda*, cit., I, p. 350.

che ne conserva l'impianto ritmico. Le due righe sovrapposte nell'esempio hanno la stessa melodia che si ripete, ma in questa ricostruzione ritmica non sono per nulla riconoscibili come due frasi uguali.



Es. 19 - La ripresa di *Ben è crudele*, Cort, n. 23, c. 47*v* .

A prima vista sembra tornare tutto, ma osservando con attenzione c'è qualche campanello di allarme, come il melisma in cadenza finale su '*a*moroso', un poco schizofrenico. Dal punto di vista ritmico le frasi A e B dovrebbero poi avere uguali durate e posizioni coerenti di battere e levare, altrimenti nessun laudese sarebbe capace di andare insieme, ed è poco plausibile che la struttura ripetitiva sia stata studiata come abile gioco di sviluppo combinatorio. L'es. 20 replica la struttura ritmico-melodica dei due versi iniziali negli altri due, aggiustando un poco le posizioni delle sillabe di testo rispetto a quanto compare nel codice.



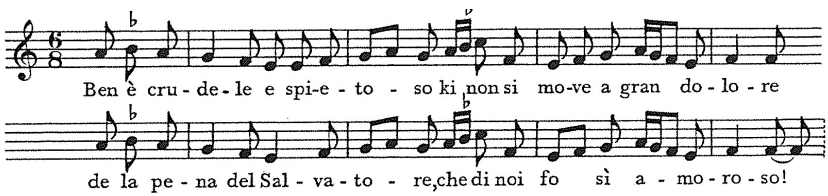
Es. 20 - La ripresa di *Ben è crudele* (Cort, c. 47*v*), con rispetto della ripetizione ritmica delle due coppie di frasi-verso.

È convincente questa ricostruzione? È indubbio che qui la ripetizione della melodia con le sue caratteristiche ritmiche è rispettata. La stessa cosa cerca di fare Lucchi[46] con il metro ternario (giocando anche su alcune sinalefi scritte male nell'originale), ma per la troppa precisione la parola 'pena' diventa 'penà' (es. 21). L'operazione è comunque consapevole, poiché Lucchi giustifica così la scelta:

(46) L. Lucchi, *Il laudario di Cortona*, cit., p. 165.

L'identità delle frasi e il loro carattere eminentemente popolare sconsigliano, a nostro avviso, ogni adeguamento dell'articolazione ritmica della linea melodica alla differente accentazione dei versi.

Ogni lauda pone interrogativi diversi, ma molte questioni nodali sono le stesse, nella ricerca di un ritmo storicamente plausibile. C'è ancora strada da fare, ma si intravvede qualche soluzione condivisa, che potrà ridonare un poco di verità al martoriato repertorio della lauda dugentesca.



Es. 21 - La ripresa di *Ben è crudele* (Cort, c. 47*v*) nellaricostruzione ritmica di Luigi Lucchi.