

DAVIDE DAOLMI

Milano

IDENTITÀ DELLA MONODIA MEDIEVALE
METRO E RITMO FRA LAUDI ITALIANE E LIRICA CORTESE

Negli ultimi due secoli sono state elaborate numerose teorie ritmiche con l'intento d'interpretare la monodia profana medievale: pur avendo goduto di qualche fortuna, in seguito sono state tutte abbandonate. Dopo tante proposte inefficaci, la musicologia, ammessa l'impossibilità di convenire su una teoria univoca, ha scelto di trascurare il problema. Come mostra l'esempio qui sotto, al predominio mensurale che caratterizzava le prime edizioni (*a*) è subentrato il disinteresse per gli aspetti metrico-ritmici (*b*):¹

a Gennrich 1924



b Van der Werf 1984



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 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

¹ L'esempio è tratto da F. GENNRICH, *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VII, 1924, pp. 65-98: 68; H. VAN DER WERF, *Chansons of the Trouvères: A Study in Rhythmic and Melodic Analysis*, Ph.D. diss., New York, Columbia University, 1964, p. 62.

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 restituzione di quanto veniva effettivamente cantato.²

Tenterò quindi di presentare i problemi ritmici della monodia medievale e proporre delle modalità 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, rivolgendo tuttavia lo sguardo anche alla monodia in altre lingue, perché quello laudistico è ambito meno indagato, e in parte per mostrare come sul problema ritmico, in passato affrontato senza esito soprattutto per ciò che concerne la lirica francese e provenzale, gravino gli stessi pregiudizi anche in altri contesti linguistici. Le laudi inoltre, con il frequente ritorno di moduli melodici simili, meglio evidenziano le difficoltà del rapporto fra testo e musica. Mi auguro che le proposte qui avanzate possano essere raccolte – anche per contrapporvi ragioni diverse dalle mie – da chi meglio di me saprà muoversi fra le insidie metriche di altre lingue.

Principii teorici

Oggi il canto *strofico* si lascia individuare sulla scorta di alcune prerogative necessarie, senza le quali ci apparirebbe altra cosa. Per ora mi limito a elencarle, poi ne chiarirò il senso:

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

² Se i versi di una lirica nascono probabilmente in simbiosi con la scrittura, non così avviene, quasi certamente, per la composizione musicale, la cui 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 tuttavia accettando che l'oralità sia dominante nella trasmissione della lirica medievale, d'altra parte si può "immaginare" quella musica solo sulla scorta dei testi superstiti e perciò continuo a credere, con gli aggiustamenti del caso, nell'efficacia dell'approccio filologico. Del resto, come scriveva Gianfranco Contini nel suo *Breviario di ecdotica* (1986), «tradizione scritta e tradizione orale non possono obbedire a logiche formali diverse» (Torino, Einaudi, 1992, 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* (1961), Torino, Einaudi, 1993, p. 32.

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 principii, o almeno li seguono da quando è possibile testimoniarlo. Se i canti del secolo XIII fossero stati altra cosa dovrei immaginare modi del cantare la cui tradizione si sia improvvisamente interrotta. Preferisco pensare che non sia così: sarebbe irragionevole trovarsi di fronte a sette secoli di storia della musica sostanzialmente coerenti, ma 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 medievale" per giustificare forme di canto diverse da quelle moderne. Anzi, spesso è parso che le eccentricità fossero ricercate appositamente per creare distanza culturale: perché il Medioevo *deve* essere altro, e in effetti è questo 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 a 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.

Ripetizioni melodiche di questo tipo senza elementi di sovrapposibilità (generate editorialmente sulla scorta della prima strofa), sembrano cosa molto diversa dal moderno concetto di 'ripresa strofica'. L'inconveniente, giustificato in ragione della distanza culturale, diventa garanzia di autenti-

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

cià. Terni argomenta sulla base di trattati che parlano d'altro, applica teorie accentuative diverse fra versi con numero pari o dispari di sillabe, e finisce per applicare i modi del gregoriano novecentesco. È questo il caso più appariscente di un'artificiosità creata allo scopo di ottenere un canto ieratico, distante dalle attese comuni, dove la stroficità stessa è motivo di disagio, perché troppo vicina alla canzone popolare.⁴

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 nove e quattro volte rispettivamente, oltre a un numero imprecisato di edizioni parziali.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., I, 2010, pp. 313-343. Tale rapporto era già stato discusso in F. LIUZZI, *Ballata e lauda: alle origini della lirica musicale italiana*, «Regia Accademia di Santa Cecilia: Annuario», n. 346-347, 1930-31, p. 118; rist. in A. DELLA CORTE, *Disegno storico dell'arte musicale* (1926), 4ª ed., Torino, Paravia, 1937. 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 dell'Umbria*, «Rivista di Filologia romanza», I, 1874, pp. 235-271; II, 1875, pp. 29-42; G. IPPOLITI, *Dalle sequenze alle laudi. Ragioni di storia e di metrica*, Osimo, Tipografia di Campocavallo, 1914; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Lauda drammatiche e rappresentazioni sacre* (1943), 2ª ed., 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1967. Anche il rapporto con lo zajal arabo ha prodotto ampia discussione: R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, «Bulletin hispanique», XL, 1938, pp. 337-423; H. SPANKE, *La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones*, «Anuario musical», I, 1946, pp. 5-18; A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio* (Perugia, 1260), Spoleto, Panetto & Petrelli, 1962, pp. 460-475; H. SPANKE, *Estudio crítico. Die Metrik der cantigas*, in H. ANGLÈS, *La música de las cantigas de santa Maria del rey Alfonso el Sabio*, III/1, Barcelona, Diputación provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1958, p. 393 sg. Per una lettura critica circa la sopravvivenza delle forme zagialesche, si veda 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 e F. Gambino, 2 voll., Padova, Unipress, 2009, pp. 337-362. Una panoramica delle teorie in merito alle origini del genere figura in A. ZIINO, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968.

⁵ Cfr. Cortona, Biblioteca Comunale, cod. 91; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18. Per un elenco aggiornato sui frammenti musicali superstiti, si veda A. ZIINO, *Ritmo musicale, anisosillabismo e tradizione orale nella laude italiana del Trecento* (1989), in *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di M. Agamennone e F. Gianattasio, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 69-88: 72 nota 3, cui si possono aggiungere *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, a cura di S. Bertelli, Tavarnuzze-Impruneta, SISMEI - Edizioni del Galluzzo, 2002, n. 100 e tav. 27-28; A. ZIINO, *Tre laudi musicali in un frammento fiorentino del Trecento*, «Studi musicali», n.s., V, 2014, pp. 91-109; Id., *Aggiunte al laudario di Sant'Agnese*, «Studi musicali», n.s., VII, 2016, pp. 259-285.

⁶ Ecco la lista delle edizioni integrali di *Cort* (con le abbreviazioni impiegate in questo articolo): L35 = F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, Istituto poligrafico 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*, «Annuario dell'Accademia etrusca di Cortona», II, 1935, pp. 13-84; C57 = *42 laudi francescane dal laudario cortonese, XIII secolo*, trascritte da G. Canuto e armoniz-

Lo si riconosce anche per l'andamento trocaico (‘—’— ecc.). Se se ne alterano le durate, come avviene da batt. 655, l'orecchio è comunque in grado di identificarlo:



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



Se invece si spostano i tempi forti in posizione debole, come fa Beethoven da batt. 343, la riconoscibilità del tema risulta estremamente ardua, anche per un ascoltatore esperto:



Ciò avviene non perché il ritmo sia mutato, ma perché, in base agli accenti, il tema assume ora una nuova fisionomia (lo si traspone in Re per meglio confrontarlo alla versione precedente):



Perché una melodia sia riconoscibile, ovvero mantenga la sua identità, deve quindi conservare i suoi accenti.⁸ Questo significa che stabilire qua-

⁸ La ragione per cui il nostro ascolto “semplifica” una melodia privilegiando i tempi forti è stato affrontato nell’ormai classico FR. LERDAHL - R. JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), Cambridge, MA, MIT Press, 1996, e si riassume nel concetto di *time-span reduction* (TSR). Il volume, dopo aver discusso dei modi con cui il nostro orecchio isola (*grouping*) elementi musicali coerenti e ne coglie il ritmo, affronta il processo di semplificazione (*reduction*) messo in atto all’ascolto attraverso la segmentazione del decorso musicale e la selezione di elementi privilegiati. 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 è proprio quella che spiega perché di una melodia si percepiscano

le 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, che peraltro adotta criteri che non assecondano le esigenze accentuative del testo (obbligando nell’esempio precedente a cantare *laudeta*, invece del corretto *laudeta*).

Sulla scorta di queste considerazioni la melodia assume un ruolo dominante nel determinare gli accenti del verso. L’instabilità metrica (dovuta all’indeterminatezza dell’accento interno del verso) è pertanto solo apparente perché la regolarità accentuativa è comunque controllata dalla musica.

Accento metrico

Se testo e musica condividono gli accenti principali, il modo più semplice per individuare quelli della musica, che la monodia medievale non registra, 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 e moderni, elevati o popolari. Fa eccezione il canto gregoriano, almeno nella ricostruzione moderna, ovvero d’impostazione solesmense, la cui prassi, peraltro basata su una prosa non strofica, è un’invenzione tardo-ottocentesca.¹⁰

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

soprattutto i suoi tempi forti. Non dissimile, seppur estraneo alle teorie psicoacustiche, è il concetto di ‘melodia-tipo’ (*melody type*) impiegato per spiegare per esempio il processo di centonizzazione delle melodie medievali e descritto in H. S. POWERS, “voce” *Mode*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1^a ed., London, Macmillan, 1980, XII, pp. 376-379.

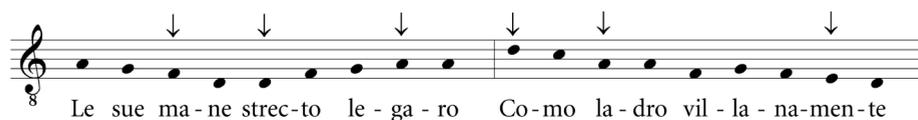
⁹ È il processo inverso rispetto a quello operato dal poeta, che di norma ha in testa la griglia ritmica della strofa e vi adatta la metrica dei versi (il fatto che vi sia chi compone senza pensare alla musica è ininfluente: l’adattamento metrico-ritmico avverrà in fase esecutiva).

¹⁰ Circa la “costruzione” del modo moderno di cantare il gregoriano, cfr. 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-Burlington, Ashgate, 2013. Sul rapporto fra accento testuale e musicale nella tradizione liturgica, cfr. *infra* la nota 20.

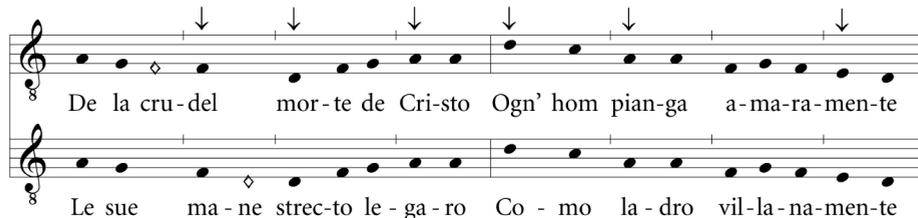
¹¹ Considero i monosillabi – articoli, preposizioni, eccetera – metricamente neutri e quindi dipendenti dall’accento ritmico che, come detto, prevale su quello metrico.



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 proposta ricompare, appena variata, in corrispondenza degli ultimi due versi della strofa: anche qui i tempi forti (*mane, stricto, legaro, ...*) cadono coerentemente sulle stesse altezze (Fa, Re, La, ...):¹³



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



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 accen-

¹² Meno frequenti, ma comunque utili a questo approccio, anche i casi di contraffattura fra laudi: cfr. A. ZUINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 653-679.

¹³ Il secondo verso («come ladro villanamente») è privo di notazione per omissione del copista; la ricostruzione è dunque congetturale: cfr. TH. KARP, *Editing the Cortona Laudario*, «Journal of Musicology», XI, 1993, pp. 73-105: 97; qui il raffronto è comunque relativo al primo verso.

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

ti, distribuire le sillabe non accentate, stabilire la 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 adattarvisi.

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 sì che la diversa distribuzione metrica del testo corrisponda all'accento ritmico (rispettivamente, 3-1-3-2 vs 2-2-3-2 note). Di fatto si tratta di un accorgimento che la pratica estemporanea realizza spontaneamente per fare in modo che due parole con tonica non coincidente (*crudel, mane*) si ritrovino a cadere nella stessa posizione forte. Tale "aggiustamento" va esteso all'intonazione di tutte le strofe, in modo che ciascun verso riesca a conservare contemporaneamente l'accento ritmico e quello metrico (nell'esempio, la ripresa e gli ultimi due versi di ogni strofa):

DE la crudel morte de xp'o onho' pianga amaramente
le sue mane stretto legaro como ladro uillanamente

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-lio 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 Com-mo 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. Cum gran do-lo-re for-te pian-ge-va Di-cen-do: Tri-sta las-sa do-len-te

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 *Facendo* (strofa 6) e *Vediolo* (strofa 9), e ho introdotto un levare nel secondo verso (*K'aver, De quella, ecc.*), ma non sarebbe stato un problema cantare *Facendo, Vediolo e K'aver, De quella, eccetera*, perché quegli accenti non sono portanti. Come infatti la ritmica della melodia alterna forme toniche e atone, così 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 (vengono qui riprodotti solo gli ultimi due versi di ogni strofa):¹⁷

	La Fa	Re La	Re La	Fa Mi
1.	Le sue <u>mane</u>	strecto <u>legaro</u>	Como <u>ladro</u>	villanamente
2.	Mellio li <u>fora</u>	non esser <u>nato</u>	K'aver peccato	sì duramente
3.	D'ogne <u>parte</u>	fo 'nsanguinato	Commo <u>falso</u>	amaramente
4.	Da li <u>Iuder</u>	fo condempnato	De quella <u>falsa</u>	ria <u>gente</u>
5.	Sbrigatam <u>ente</u>	sia posto en <u>croce</u>	Ke non <u>turbi</u>	tutta la <u>gente</u>
6.	Facendo <u>beffe</u>	l'imputaro	Ke Dio s'è <u>facto</u>	falsamente
7.	Se tu se' <u>Cristo</u>	da Dio mandato	Descende <u>giù</u>	securamente
8.	Da lo <u>nemico</u>	ke 'ngannao	Per uno <u>pomo</u>	sì vilmente
9.	Vediolo 'n <u>croce</u>	molt'era <u>tristo</u>	Et doloroso	de la <u>mente</u>
10.	Stando tor <u>mento</u>	forte et <u>amaro</u>	De lo suo <u>corpo</u>	per la <u>gente</u>
11.	Cum gran <u>dolore</u>	forte piangeva	Dicendo: <u>Trista</u>	lassa dol <u>ente</u>

¹⁵ Il fenomeno, noto come 'anacrusi', è ben sintetizzato in M. S. LANNUTTI, *Anisossilabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona*, «Studi medievali», s. III, XXXV, 1994, pp. 1-66: § 1.2. Circa l'assorbimento musicale dell'anacrusi al verso precedente, cfr. *ibid.*, p. 36.

¹⁶ Quarto MWFR (*metrical well-formedness rule*) in LERDAHL - JACKENDOFF, *A Generative Theory* cit., p. 69.

¹⁷ L'ovvietà di questa lettura metrica è contraddetta dal fatto che nessuna delle nove edizioni di *Cort*, né tantomeno le tre edizioni solo testuali, sembrano riconoscere il doppio quinario: cfr. G. MAZZONI, *Laudi cortonesi del secolo XIII*, «Il Propugnatore», n.s., II, 1889, pp. 205-270; III, 1890, pp. 1-48 (rist. in «Atti del Regio Istituto veneto», sez. III/2, 1891); *Laudes cortonesi dal secolo XIII al XV*, 5 voll., a cura di G. Varanini, L. Banfi e A. Ceruti Burgio, Firenze, Leo S. Olschki, 1981-85; *Laudario di Cortona*, a cura di A. M. Guarnieri, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1991. Fa eccezione LANNUTTI, *Anisossilabismo* cit., p. 56; nondimeno, la sua opportuna individuazione del doppio quinario non è stata in seguito raccolta da GOZZI, *Sulla necessità* cit., p. 142 sg.

Spostamenti d'accento rimangono comunque possibili sugli accenti deboli e, per esempio, al secondo verso della strofa 7 si potrà cantare indifferentemente *Descende* o *Descende* 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, eccetera, 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 più lontano dalla realtà di questi canti.

Si potrebbe obiettare che questo è un caso semplice proprio per la presenza di versi corti (doppi quinari): nondimeno, 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 (cfr. in Appendice, qui alle pp. 182-184, l'edizione di «Oi me lasso e freddo», n. 3).

Nelle laudi, dove ipermetrie e ipometrie sono sistematiche, adattare versi di metro differente è la norma («De la crudel» presenta versi che oscillano da sette a undici sillabe), 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) – impiegano 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:



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

¹⁸ Penso per esempio alla bella incisione della Reverdie (*Legenda aurea*, Arcana A304, 1997), alla quale hanno fatto seguito significative considerazioni teoriche sintetizzate in L. CAF-FAGNI, *L'interpretazione ritmica della lauda monodica: status quaestionis*, «Musica antica», XII, 1998, pp. 5-22.

¹⁹ Un andamento ternario (a meno che non sia accelerato al punto da poter esser consi-



Un'edizione che si ponga anche quale strumento di lavoro per chi esegue queste musiche dovrebbe però evitare di adottare la moderna battuta proprio perché le possibilità di restituzioni ritmiche sono molteplici e le scelte sono legate 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 consentirebbe poi a chi preferisse un'esecuzione "gregoriana", almeno di tipo accentuativo, di cogliere a colpo d'occhio gli accenti del testo, soprattutto se in una lingua non familiare all'interprete.²⁰

Correttivi

La forma della lauda, come la maggior parte delle forme liriche medievali, organizza la strofa per lo più in barform ($\alpha\alpha\beta$), impiegando per la ripresa – come si è accennato – la stessa melodia della volta o seconda parte della strofa (β):²¹

derato un binario composto) appare impraticabile nel canto processionale, giacché 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 mit einer Übertragung der Introitus und Offiziantsantiphonen des 1. Tones* (1937), Baden-Baden, Körner, 1981; W. LIPPARDT, *Studien zur Rhythmik der Antiphonen*, «Die Musikforschung», III, 1950, pp. 47-60 e 224-236. L'adattamento della stessa melodia a testi diversi (anche per numero di sillabe), tipico della tradizione gregoriana, mostra infatti una corrispondenza fra suono forte e accento tonico. Sebbene abbia 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, 1993, pp. 380-382, almeno nella sua esemplificazione sinottica mette bene in luce la corrispondenza accentuativa mediante una soluzione editoriale molto simile a quella qui proposta. Purtroppo tale teoria è stata raccolta solo da E. CARDINE, *Semiologia gregoriana* (1968), Roma, Pontificio Istituto di Musica sacra, 1979, 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 a una scansione isocrona, ed elaborare la celebrata teoria del 'tempo sillabico', una sorta di rilettura dell'equalismo di dom André Mocquereau.

²¹ La concomitanza di forme simili – di fatto, tutte barform – appartenenti a generi diversi, problema sensibile per la lauda (cfr. *supra* la 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. DAOLMI, *Trovatore amante spia*, Lucca, LIM, 2015, pp. 250-255). Non si tratta cioè di relazioni formali dirette, per cui diventa necessario riconosce-

*De la crudel morte de Cristo
ogn'hom pianga amaramente.*

} β

ripresa

Quando Iuderi Cristo pilliaro
d'ogne parte lo circundaro,
le sue mane stretto legaro
como ladro villanamente.

- α piede
- α piede
} β volta

} stanza (barform)

La barform non è l'unica forma musicale adottata dalla lauda, ma è quella di gran lunga più diffusa. Pertanto, oltre a sovrapporre ripresa e volta, è possibile mettere in rapporto anche i due piedi (o mutazioni) che impiegano la stessa melodia:

8 Quan-do Iu - de - ri Cri - sto pil - lia - ro D' o - gne par - te lo cir - cun - da - ro

Qui i due piedi non appaiono interamente sovrapponibili perché, forse per errore del copista, l'accento forte (in corrispondenza delle frecce) cade prima sul La e poi sul Re. Dal momento che è più probabile che la tonica si presenti all'acuto,²² si può ipotizzare che il secondo piede sia quello corretto. È quindi possibile che l'antigrafo musicale proponesse una forma più breve di «Quando Iuderi» (per 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, nelle edizioni più recenti siano ormai diffuse,²³ ma al contrario un qualsivoglia aggiustamento del testo venga percepito come una violenza all'originale. Se si opera il piccolo spostamento di *Iuderi* è possibile far corrispondere sempre gli accenti testuali

re 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 scorta del testo. Scrivere ABABCDEF per identificare la struttura melodica di otto versi fa perdere di vista la forma essenziale: più corretto e significativo $\alpha\beta$ (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 $\beta|\alpha\beta$ e non $\alpha|\beta\beta\alpha$, che rende irriconoscibile la barform.

²² Considerazioni simili in ZIINO, *Ritmo musicale* cit., p. 79.

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

a quelli musicali, permettendo di conservare la ripetizione melodica del doppio piede:²⁴

1. Quando 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 sì 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 Quan - do guar - da - va suo _ ma - ie - stro
10. Li soicom - pa - gni l' a - ban - do - na - ro Tut - ti fu - gè - ro e lui la - scia - ro
11. Mol - t' e - ra tri - sta san - cta Ma - ri - a Quan - do' l suo fi - glio en cro - ce ve - de - a

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, in cui all'interno della cellula ritmica le durate oscillano da strofa a strofa in ragione del numero e del 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 al-

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

²⁵ Considerazioni simili, benché propongano soluzioni diverse dalle mie, sono in R. PENSON, *Performing the Medieval Lyric: A Metrical-Accentual Approach*, «Performance Practice Review», X, n. 2, 1997, pp. 1-12: 8.

terato, è la vera chiave di volta per dare un senso alla poesia medievale. 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 santa María* – reca inoltre una notazione semi-mensurale 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 qualsivoglia intervento. Nella celebre «Chanterai por mon corage» (RS 21)²⁷ il comune andamento trocaico tipico degli *heptasyllabes* è occasionalmente disatteso da alcuni versi che sfuggono al modello nonostante la melodia non cambi (traggo il testo dal cod. M):²⁸

	1 ^a	2 ^a	> 3 ^a	4 ^a	5 ^a	> 6 ^a	7 ^a	8 ^a	MUSICA
	Chan-	te-	rai	por	mon	co-	ra-	ge	} α
	Que	je	vueill	re-	con-	for-	ter,		
3	Car	a-	vec	mon	grant	da-	ma-	ge	} α
	Ne	vueill	mo-	rir	n'a-	fo-	ler		
	Quant	de	la	ter-	re	sau-	va-	ge	} α
6	Ne	voi	nu-	lui	re-	tor-	ner		
	Ou	cil	est	qui	m'as-	so-	a-	ge	} β
	Le	cuer,	quant	j'en	oi	par-	ler,		

²⁶ Com'è 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 - S. ASPERTI, *Storia delle letterature medievali romanze d'area iberica* (1999), Roma, Laterza, 2004, pp. 6 sgg.

²⁷ Cfr. H. SPANKE, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzosischen Liedes*, Leiden, Brill, 1955, a cui si rimanda per le sigle di seguito impiegate per identificare i canzonieri francesi.

²⁸ L'edizione critica più recente è in *Guiot de Dijon. Canzoni*, a cura di M. S. Lannutti, Tavernuzze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 18-49.

Il collocamento degli accenti forti in 3^a e 7^a sede (e quelli deboli in 1^a e 5^a) muta ai versi 4-6.²⁹ 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 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		n'a-	fo-	ler	
5	Quant	de la	ter-	re		sau-	va-	ge

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



reca, nel solo verso 4 – proprio 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:



Per i versi 2 e 6 il cod. K usa una melodia parzialmente diversa da M, ovvero:³⁰



²⁹ 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 nelle altre, e soprattutto è incompatibile con il refrain la cui melodia $\alpha\beta$ vincola agli stessi accenti della strofa.

³⁰ Nel codice 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 ($\alpha\beta\beta\beta$).

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):



In generale, la mancata corrispondenza dell'accento metrico con quello musicale è possibile sia stata introdotta per intervento del copista, forse per correggere eventuali iper/ipometrie del verso.³¹ Il verso che per esempio apre la seconda strofa – sempre dal cod. M – sposta l'accento dalla 3^a alla 4^a sede:

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

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

Sou-	fre-	rai	en	tel	es-	ta-	ge
------	------	------------	----	-----	-----	------------	----

Non è improbabile che in origine il verso fosse ipometro (poniamo, «Suffrerai 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.³²

Potrei proseguire: il verso 3 di «Chanterai por mon corage» 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-	vec-	ques	mon	grant	da-	ma-	ge

³¹ È lo stesso errore che producono gli editori moderni quando trascurano gli aspetti musicali. Si veda per esempio qui nell'Appendice il caso di «Oï me lasso e freddo» (n. 3) in relazione all'edizione Contini.

³² Se i laudari notati paiono meno rigorosi a una restituzione isosillabica, potrei ipotizzare che ciò si debba alla tradizione testuale più esigua, quindi con meno fasi di riscrittura e minori interventi correttivi.

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

		>				>
1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a
Ne	voi	mes	nul	re-	tor-	ner

Non è detto che si tratti di alterazioni; potrebbe trattarsi di 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.³³

Il ruolo dell'edizione

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

I canzonieri, che registrano una condizione della poesia lirica al suo declinare, sono una restituzione artificiale del canto medievale, la cui condizione ideale era prevalentemente orale, anche quando concepita per iscritto.³⁴ Un'edizione dovrebbe servire a comprendere il fenomeno culturale che ha prodotto e fruito di 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, ove 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 antigrafici) sono solo una delle possibili restituzioni delle multiformi manifestazioni dell'esecuzione – superando l'atteggiamento rinunciatario delle edizioni moderne che operano per accumulo –, possiamo provare a immaginare la morfologia orale originaria che, attraverso altezze, pulsazioni melodiche

³³ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 119-138: 129.

³⁴ Cfr. *supra* la nota 2.

e griglia metrica, restituisce la fisionomia altrimenti perduta del canto medievale. Com'è ovvio, si tratta di un'utopia, 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 sé stesso e riconoscibile perché pochi elementi ne hanno connotato la natura.

Sulla scorta 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 aggiungerà il carattere che è proprio di quel canto.³⁵ Tale carattere è certamente perduto, ma può essere immaginato sulla base dei contenuti del testo. Lo schema metrico-intervallare – l'elemento forte della melodia, la sua carta d'identità, insomma – giace invece fra gli errori e le interferenze estemporanee fissate nel testo: come tale 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 principii qui esposti.

³⁵ 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 questa è evidente (o si può ipotizzare in base a varianti non melismatiche), perlopiù l'identificazione è incerta. Correttamente CAF-FAGNI, *L'interpretazione ritmica* cit., p. 18, individua sempre la nota principale del melisma come elemento performativo, e non a fini editoriali.

APPENDICE

Propongo di seguito l'edizione di alcune laudi per esemplificare i principii suggeriti nell'articolo, non per presentare 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).

Queste le sigle impiegate: *Agn* = Laudario di Sant'Agnese (frammenti; cfr. F. ZIMEI, *New Light on the So-called "laudario di Sant'Agnese"*, «Musica Disciplina», LVI, 2011, pp. 463-490; ZIINO, *Aggiunte cit.*); *Aret* = Arezzo, Biblioteca Comunale, 180 (cfr. G. LANDINI, *Il codice aretino 180*, Roma, Tipografia editrice nazionale, 1912); *Ars* = Paris, Bibliothèq.ue de l'Arsenal, 8521 (cfr. G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, III, Firenze-Roma, Bencini, 1888, pp. 192-417; E. STAAFF, *Le laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliothèq.ue de l'Arsenal de Paris: étude linguistique. Introduction, texte, notes, glossaire*, Uppsala-Leipzig, Almqvist & Wikksells, 1931); *BR18* = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18; *BR19* = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 19 (cfr. C. DEL POPOLO, *Il laudario della Compagnia di San Gilio*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 1990); *Chig* = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VII.266; *Cort* = Cortona, Biblioteca Comunale, 91; *Fior* = Firenze, Archivio Arcivescovile (cfr. E. CECCONI, *Laudi di una compagnia fiorentina del secolo XIV fin qui inedite*, Firenze, Tipografia all'insegna di S. Antonino, 1870; G. ARANCI, *Il laudario fiorentino del Trecento*, Montespertoli, Aleph, 2002); *Luc^a* = Lucca, Archivio di Stato, 93 (cfr. A. ZIINO, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, «Cultura neolatina», XXXI, 1971, pp. 295-312); *Nap²* = Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale, XIII.C.98 (cfr. F. MANCINI, *Un'attestazione mediana di Cortonese XXXIV*, «Giornale italiano di Filologia», n.s., VII, 1976, pp. 241-266); *O* = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, IX.153 (cfr. A. MOSCHETTI, *I codici marciani continenti laude di Jacopone da Todi*, Venezia, Tipografia dell'Ancora, 1888, p. 41); *Pal* = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 331; *Petti* = Todi, Biblioteca Comunale, 194 (cfr. *Un'antologia secentesca di poesia religiosa*, «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», XIX, nn. 2-3, 1970, pp. 3-154); *Spith* = Laudario Spithöver (perduto; cfr. F. MANCINI, *Jacopone da Todi. Laude* (1974), Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 425 nota 1); *Tud* = Todi, Biblioteca Comunale, 194 (cfr. *I manoscritti medievali della Biblioteca Comunale "L. Leonii" di Todi*, 5 voll., a cura di E. Menestò et al., Spoleto, Centro Studi sull'Alto Medioevo, 2008).

Ogni scheda è introdotta dall'elenco dei testimoni (con bibliografia specifica), cui segue la struttura del brano (metro, rima, musica), ovvero i versi che compongono la strofa (secondo il siglario che segue), l'uscita rimica e la forma musicale. Identifico il tipo di verso con una lettera maiuscola 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 = ottenario, N = novenario, X = decasillabo, E = endecasillabo, D = dodecasillabo.

1. «Co' la madre del beato»

<i>Agn</i>	c. 62	<i>L35/I</i> , p. 223; A. ZIINO, <i>Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento</i> , «Studi musicali», VII, 1978, pp. 39-83, tav. 4; <i>D95/ii</i> , p. 208 (n. 4)
<i>Aret</i>	n. 24	non collazionato
<i>Ars</i>	c. 69 (i-viii)	MAZZATINTI, <i>Inventario cit.</i> , p. 286 (n. 39); STAAFF, <i>Le laudario cit.</i> , p. 105 (n. 39)
<i>BR18</i>	c. 30 (i-vii)	<i>L35/II</i> , p. 84 (T/M, n. 19); <i>W95</i> , p. xli, 26 (T/M, n. 21); <i>D95/I</i> , p. 116, <i>D95/II</i> , p. 84 (M, n. 19)
<i>BR19</i>	–	solo nell'indice; c. iv perduta
<i>Fior</i>	n. 24 (ii, i, iii)	CECCONI, <i>Laudi cit.</i> , p. 18; ARANCI, <i>Il laudario cit.</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.

*Co' la madre del beato
gaudiam k'è risuscitato*

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

1.4 apparite il giglio ornato *Ars Fior* – 2.3 alla madre] om. *BR18* – 2.4 apparì glorificato *Ars Fior* – 3.3 certança] ricordanza *Ars* – 4.2 conservatrice] conoscitrice

Ars – 4.3 nodrice] 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 ihs 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 le - 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'èl 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'èl gil - lior - na - to

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*) il Do mancante sembra essere destinato alla *a*- di «amore»

2. «Pastor e principe beato»

Ars	c. 147 (i-iii)	MAZZATINTI, <i>Inventario</i> cit., p. 382 (n. 83); STAAFF, <i>Le laudario</i> cit., p. 214 (n. 83)
BR18	c. 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	c. 36 (i-xxii)	DEL POPOLO, <i>Il laudario</i> cit., pp. 318-326 (n. 54)
Fior	n. 56 (i, iii)	CECCONI, <i>Laudi</i> cit., p. 35; ARANCI, <i>Il laudario</i> cit., p. 143
Chig, Luc ^a		non collazionati

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

contrafactum di «Co' la madre del beato»: cfr. ZIINO, *Adattamenti* cit., p. 654 sg.

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

Pastor e principe beato
san Pier da Cristo molto amato.

1. Lungo 'l mar di Galilea
pescando te con sancto Andrea
Giesù passò per la rivera
dopo a-ssé si t'ha vocato.

2. Con fervore lo seguitasti,
lo salvatore cu' tanto amasti;
le reti e 'l mondo abandonasti
tosto che v'ebbe vocati.

3. Co' la rete de l'amore
ti prese il dolce redemptore:
et sopra tucti di fervore
fosti privilegiato.

R.2 san] santo BR18 – Pier] Piero Ars BR18 BR19 Fior – 1.2 te] 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] v'ebbe vocati BR18 v'ebbe vocato BR19 – 3.2 ti prese] vi prese BR18 te trasse Ars trasse Fior – dolce] om. BR18 – 3.3 et] om. BR18 Fior – 3.4 fosti] tu fosti BR18 BR19

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 pescan 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

a) l'ipermetria, non riconosciuta dal notatore (omessa una nota), obbliga a 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 del beato» – 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 del codice – 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	c. 85 (i-xiii)	L35/I, p. 409 (T/M, n. 34); ANGLÈS, <i>La música cit.</i> , III/2, App., p. 68 (M); G. CONTINI, <i>Poeti del Duecento</i> (1960), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2004, II, p. 48 (T); ZIINO, <i>Strutture cit.</i> , es. 16 (M); <i>Lauda cortonesi dal secolo XIII al XV cit.</i> qui alla nota 17, I/1, pp. 240-245 (T, n. 35); <i>Laudario di Cortona</i> , a cura di Guarnieri cit. qui alla nota 17, pp. 182-196 (T); D96/I, p. 109, D96/II, p. 44 (M, n. 34)
Nap ² , O, Petti, Tud		non collazionati; cfr. A. ZIINO, <i>Sequenza, sirventese e lauda a proposito di «Oime lasso e freddo lo mio core»</i> , in <i>Musicologie médiévale: notations et séquences</i> , a cura di M. Huglo, Paris, Champion, 1987, pp. 247-257
Spith		perduto
–	(i-xi) ^a	F. TRESATTI, <i>Le poesie spirituali del b. Iacopone da Todi</i> , Venezia, Misserini, 1617, p. 894; (^a) le strofe viii-ix sono invertite

metro, rima, musica: EV | E E EV – bx | a a ax – α β | α α β

Il brano, di cui riporto solo 7 strofe su 13, mostra come pochi correttivi (sia melodici sia ritmici) rendano perfettamente sovrapponibili ripresa (αβ) e strofa (ααβ) 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 seguente):

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

Cort ^(a)

R OI me ^(b) lasso e fredo lo mio core ke no' sospiri ta'to p' amore ke tu morisse
1. No rire dovaresti ^(c) falso scono sce' te
vil lano cieco pigro e ^(d) ke p' amor no' viji fervete si ke languise

^(a) ^(b) ^(c) ^(d)
8 *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-rir do-vre-sti fal-so sco-no-scen-te
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
Pù ke tut-to'l mon-do,a pos-se-de-re So-til-li-a-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-nis-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

Ma se le presunte sillabe 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	C he per a more non v ivi f ervente	3-3-3-2
3.1	S eguita l' a more che p o' v alere	2-2-3-2-2
3.2	P iù che t utto lo m ondo a p ossedere	2-3-2-2-2
5.2	E restregnare t utto in e lla m ente	2-3-2-2-2
6.1	O di e i ntende b en lo m ïo c ore	3-2-2-2-2
7.1	F ine p one a la t üa c onoscenza	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 trascura la musica, sono frequenti nei canzonieri e costituiscono il vero ostacolo a una corretta ricostruzione di queste melodie.

[cfr. p. 183] *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>	c. 118v	ZIINO, <i>Aggiunte</i> cit., p. 268, n. 3, tav. 4
<i>Ars</i>	c. 155 (i-xix) ^a	MAZZATINTI, <i>Inventario</i> cit., p. 395 (n. 97); STAAFF, <i>Le laudario</i> cit., p. 227 (n. 97); (^a) strofe viii-x omesse
<i>Aret, Triv</i>		non collazionati
<i>Cort</i>	c. 93 (i-xix) ^b	<i>L35/I</i> , p. 422 (T/M, n. 37); <i>Laude cortonesi dal secolo XIII al XV</i> cit. qui alla nota 17, I/1, pp. 256-262 (T, n. 38); <i>Laudario di Cortona</i> , a cura di Guarnieri cit. qui alla nota 17, pp. 206-212 (T); <i>D96/I</i> , p. 110, <i>D96/II</i> , p. 47 (M, n. 37); (^b) strofe v-vi invertite
<i>BR18</i>	c. 119 (i-vi)	<i>L35/II</i> , p. 353 (T/M, n. 78); <i>W95</i> , p. xxxii, XLVIII, xciv, 101 (T/M, n. 87); <i>D96/I</i> , p. 129, <i>D96/II</i> , p. 182 (M, n. 78)
<i>BR19</i>	c. 51 (i-xix)	DEL POPOLO, <i>Il laudario</i> cit., pp. 437-440 (n. 82)
<i>Fior</i>	n. 71 (i, iv)	CECCONI, <i>Laudi</i> cit., p. 44; ARANCI, <i>Il laudario</i> cit., p. 113
<i>Pal</i>	c. 58	L. FRATI, <i>Giunte agli "Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali"</i> , «Archivum Romanicum», III, 1919, pp. 62-94: 75

metro, rima, musica: OO S | OO OO – bc x | aa ax – α β | α α' (= αβ δ | αβ αγ)

Il brano è presente sia in *Cort* sia in *BR18*; il frammento di *Agn*, di recente portato alla luce, mostra una versione assai fiorita che conserva in ogni caso i suoni por-

tanti. 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 un diesis in armatura alla chiave di Fa (*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 tùa 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 ecc. 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 scritte
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 altri casi 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 rinchiuso (2-1-3-2, per non cantare 'donne')

Cort ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ (b) ↓ ↓ ↓ (a) ↓ ↓ ↓

R Sla lau da to san fra' cesco que li ca par ve'e'cro ce fixo conto re de'pto'

Agn (a)

R Sla lau da to san fran cesco quel ca par ve cru

BR18 (c)

R Sla lau da to san fran cesco que cheapar ve cru ci fixo come re demp tore

Agn α *BR18* β

Sialau-da - to san Fran-ce-sco Que'ch'a-par-ve cru - ci - fi-xo Co-me redem-pto - re

(e)

1. A xp'io confi gurato de le piaghe fo si gna to

(f) (g)

1. A cristo confi gurato de le pia che fue si gnato

α

A Cri-sto fo con - fi - gu - ra - to De le pia - ghe fo si - gna - to

(i)

em p' cio kavea por tato scripto in core lu suo amore

(h)

in per cio che avea portato scrip to in core lo suo amore

α₁ *BR18*

Em-per-ciò k'a-vea por-ta-to Scripto_in-co-re lu suo_a-mo-re

a) aggiunto Re (di passaggio): solo in *Agn – b*) col cambio rigo la nuova chiave è erroneamente di Do, ma dovrebbe essere di 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 la sinalefe riposizionano gli accenti ed evitano di ribattere il Fa – *i*) il Do per la prima *a-* di «amore» è probabilmente una nota aggiunta che nelle altre strofe, mancando la sillaba, non è necessario eseguire

5. «Sovrana sì ne' sembianti»

BR18 c. 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 | ααβ

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 G. CATTIN, *Melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV* cit. qui alla nota 17, I/II, 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 è inteso come scansione di «Di-o». Avendo poi diviso nella ripresa «pi-en» e il climacus collegato, il notatore, nel ricopiare 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 una nota alla fine). La lezione di «povertà sembrança» 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 ritmica ha un suo fondamento si ritrova 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:



Infine non sembri una contraddizione «Sovrana» con gli accenti apparentemente spostati, perché in casi ampiamente 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 bian ti 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. Gratiōsa 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 par-to - 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 sem-bran-ça
 Dol - ce — can - to di se - re - na Sem-bra la tu - a ri-cor-dan-ça
 Se' e - xau-di - ta si-ne mo - ra Di-nan-çi ad re — di pi - e-tan-ça A
 Il — Se - gnor — là o-vi-e-ra 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

a) frase di fantasia introdotta in fase di restauro (nel primo caso il custos non corrisponde) – b) diversa dalla corrispondente 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 «tula-tasti», corretto in «tutelasti» – f) torculus erroneamente notato un tono sotto (cfr. il primo piede) – g) rima anomala di «partorette», corretto in «partorisce».

ABSTRACT – Although rhythmic interpretation of medieval monophony has been debated for over two centuries, no final conclusion has yet been reached. The main stumbling block for musicological theories has always been the interaction between the rhythmic structure of the text and the music. On the other hand, philologists have generally preferred to ignore the problem. Strophic songs, in particular, with their melodic repetitions and texts with unstable metrical *facies*, have always seemed to represent an insurmountable problem.

This article attempts to solve the problem by suggesting that song lyrics have a double level of accentuation, verbal and musical. In this way, the music is given the role of main structure and the text rests on it coherently given the flow dictated by its metre. The starting point of the article is the repertory of the thirteenth and fourteenth-century *lauda*, that is, rather repetitive strophic forms with not very rigorous metrical structures in a language, Italian, which has a strong tonic accent. The choice of works that are ostensibly not particularly disciplined from a metrical point of view is designed precisely to show that less rigour in textual reconstruction is a sign of greater proximity to oral tradition. The interpretative model proposed here should not, however, be limited to the *lauda*. In fact, the article proposes carrying out a similar investigation into the distinctive peculiarities of other languages in medieval song.