

## L'ineluttabile devozione Editoria musicale e lauda francescana

di *Davide Daolmi*

Con la locuzione “lauda francescana” ci si riferisce alla lauda antica, risalente al XIII-XIV secolo, genere solitamente ricondotto all'ambito sacro. Tale identificazione, consolidatasi nel XX secolo, merita di essere riconsiderata perché, intesa troppo spesso in termini esclusivi, ha alterato un'adeguata comprensione del ruolo sociale della lauda. Le ragioni della sua stretta relazione con un contesto religioso sono in parte legate alla figura di Francesco d'Assisi, in parte alla storiografia musicologica di primo Novecento: la lauda, nella riscoperta del medioevo polifonico e sacro, diventava il primo tassello “italico” di un'evoluzione teleologica della creatività musicale culminante in Beethoven. In questo senso diventava l'unico prodotto poetico italiano pre-trecentesco di cui si fosse conservata, seppur occasionalmente, anche la musica.

Francesco non era estraneo al canto e amava in particolare le melodie occitaniche:

Talora – come ho visto con i miei occhi – [Francesco] raccoglieva un legno da terra, e mentre lo teneva sul braccio sinistro, con la destra prendeva un archetto tenuto curvo da un filo e ve lo passava sopra accompagnandosi con movimenti adatti come fosse una viella, e cantava in francese le lodi del Signore (Tommaso da Celano, *Vita seconda*, 127).

A partire da queste testimonianze, per quanto incerte, sarebbe stato possibile riconoscere uno *status* diverso alla produzione laudistica, assai più vicina alla canzone cortese; produzione, quella della lauda, che di fatto rivela una fase primigenia popolare e forsanche religiosa, ma comunque svincolata da categorie liturgiche. In seguito, appare ancor meno legata all'ufficialità del rito, essendo propria di un ambito connesso alle esigenze promozionali di ricche famiglie mercantili che sovvenzionavano congregazioni con un'importante attività canora.

La riconsiderazione in merito al genere musicale ha ricadute significative sull'odierna prassi esecutiva, condizionata anche e soprattutto da un'ipertruffica restituzione editoriale, il cui disagio di fondo sta proprio nel numero impressionante di pubblicazioni prodotte. A fronte di un *corpus* documentario tutto sommato contenuto – due soli sono i codici notati: il Cortonese e il Fiorentino –, le edizioni musicali “integrali” di queste due fonti, tutte apparse negli ultimi ottant'anni, sono state almeno una dozzina (cfr. *Appendice*). Si tratta di un numero impressionante, se si pensa che la maggior parte dei codici monodici medievali non gode nemmeno di un'edizione.

Le prime restituzioni sorgono sulla scia del fervore francescano che segue entrambe le guerre. Successivamente, le edizioni di laudi italiane prodotte dopo il 1980, non estranee all'ideologia democristiana, preferirono piegare le finalità del *corpus* poetico due-trecentesco verso un'italianità popolare e clericale. Il formalismo filologico della musicologia degli anni Novanta (Cook, 2005, cap. 6), limitandosi a una restituzione poco interessata alla ricontestualizzazione storica, lasciò queste musiche in un limbo artificiale confermandone, per omissione, il connotato esclusivamente religioso e, di fatto, indirizzando anche la produzione editoriale straniera. Quand'anche poi la collocazione sacro/profano fosse stata discussa in questi lavori, le forme editoriali adottate per la musica sono rimaste legate al canto liturgico, restituendo le laudi in forme più vicine al canto gregoriano che alla canzone monodica.

Per riconsiderare il ruolo della lauda nella cultura di fine Duecento e ammettere che la musica rimane indistinguibile da quella della lirica cortese varrà la pena focalizzare un paio di prerogative. La prima: la notazione utilizzata nei testimoni, come in tutta la monodia più antica, è completamente priva di informazioni relative a ritmo e durata dei suoni, benché la redazione dei manoscritti si attesti in un'epoca in cui la notazione mensurale era già conosciuta. La seconda: la lauda ha una forma strofica rigorosa. L'elemento caratterizzante è la ripresa, che – similmente al *refrain* della canzone trobadorica – intercala le strofe e inoltre apre il canto. Il *refrain* contraddistingue le forme più popolari della canzone e la lauda (inseparabile dalla ripresa) si rifà proprio a questo modello meno colto.

Il problema di genere che qui tento di porre – collocando la lauda fuori dai modi sacri, per ricondurla alla canzone – è, sia chiaro, tutto moderno. La netta distinzione fra musica del rito e musica della festa è in-

fatti una creazione del secondo Ottocento. In passato non si adottavano stili diversi per cantare Dio o celebrare le grazie di una dama, cambiava semmai lo “spazio” in cui fare musica. E così è stato fino al Settecento. Le sonate “da chiesa” di Arcangelo Corelli, ad esempio, non propongono un trattamento armonico diverso da quelle “da camera” e, a parte qualche distinzione formale, si riconoscevano tali in relazione al luogo in cui venivano eseguite.

Certo la liturgia, prevalentemente prosaica e non strofica, è altra cosa rispetto a una *chanson*, ma quando le forme corrispondono, le differenze svaniscono. Un inno (sacro) metrico e strofico non doveva cioè essere eseguito in modi molto diversi da un sirventese (profano). Del resto, miniature e capitelli del XII-XIII secolo mostrano monaci che cantano il rito danzando con strumenti a percussione, campanelli, piatti, tamburi, abbracciando arpe, vielle, salteri, ghironde.

## Una prassi in recente evoluzione

Oggi – e con “oggi” intendo la produzione degli ultimissimi anni – fortunatamente si registrano esecuzioni molto diversificate della produzione laudistica. Un censimento anche sommario delle soluzioni interpretative che propone YouTube della celebre *Laude novella sia cantata*, censimento limitato a esecuzioni successive al 2000, restituisce quasi una ventina di casi, i più significativi dei quali possono essere organizzati come nella tabella 1.

L'aspetto più significativo è l'incomunicabilità fra ciò che ho definito esecuzione “devozionale” – in sostanza sovrapponibile alla moderna interpretazione del canto gregoriano – e tutto il resto, sia questa una pratica “storicamente informata” o più propriamente *folk* o, su un piano ancora diverso, vicina alla *world music*. L'esecuzione “devozionale” è sempre a cappella, a volte con accenni di polifonia, ma non esce dal moderno immaginario liturgico. Tutte le altre proposte prevedono l'uso di strumenti musicali e l'innesto di modelli ritmici sulla melodia.

Va osservato che la produzione non commerciale, a cui si affianca quella popolare diffusa su YouTube (ad esempio, i canti di una festa di paese), è per la quasi totalità “devozionale”. Il modello a cui fa riferimento è tradizionale, vicino alle pratiche musicali sacre consolidate, mentre l'uso

TABELLA I

Esecuzioni della *Laude novella sia cantata*

Tipo di esecuzione	Esecuzioni non commerciali	Esecuzioni professionali
Devozionale	Georgetown University Coro Alpi Cozie Schola <del>Cantorum</del> <del>della cattedrale</del> di San Leo Giovanni Vianini	Early Music New York Armoniosoincanto
Storicamente informato		Capella de Ministrers la Reverdie Joglaresa Ensemble Renaissance
<i>Folk music</i>		Musica Officinalis Early Music Freiburg Ensemble Oni Wytars The Artisans
<i>World music</i>		Qntal Mediæval Bæbes

di ritmi e strumenti – di recentissimo indirizzo – si ritrova solo quando la lauda s’inserisce nell’ormai acquisita pratica dell’*early music* (ovvero in forme esecutive con un connotato espressivo che prende consapevolmente le distanze dalla tradizione classica).

Seppur riconducibile solo ad ambienti colti e “specializzati”, la lauda sembra esprimere pertanto, almeno negli ultimi anni, una straordinaria vitalità, la cui condizione ambigua, a metà fra liturgia e intrattenimento, offre sperimentazioni a vasto raggio, assai più di quanto non tenti l’attuale produzione di generi più caratterizzati nello stile, ad esempio l’innodia liturgica o la monodia cortese. Va osservato, però, che se ci rifacciamo alle incisioni precedenti, l’ultimo decennio del secolo scorso – tutte direttamente condizionate dalla produzione editoriale –, la restituzione è pressoché sempre riconducibile ai modi “devozionali”. Se, insomma, YouTube fosse un termine di confronto statisticamente attendibile per le esecuzioni della seconda metà del Novecento, cosa che non è, avremmo esclusivamente esecuzioni “devozionali”.

## Le ragioni devozionali

Il canto liturgico – nella sua forma più emblematica, il gregoriano – ha oggi un “suono” la cui invenzione risale a poco più di un secolo fa, quando gli ambiti “sacro” e “profano” cominciarono a diffidare l’uno dell’altro. Che il canto piano (gregoriano) debba suonare nei modi cui siamo da sempre abituati lo si è stabilito più o meno a tavolino fra le mura della congregazione di Solesmes negli ultimi decenni dell’Ottocento. Lo scopo della congregazione – che ebbe straordinaria fortuna nel primo Novecento – era di costruire un’identità liturgica nettamente separata dalle derive “teatrali” che la musica sacra aveva preso nel secolo precedente (si pensi al *Requiem* di Verdi): derive che però si alimentavano di una pratica tardo-ottocentesca, ferocemente contrastata dai solesmensi, che rimaneva comunque “espressiva”, quindi “teatrale”, anche nelle sue forme ufficiali, cioè con forme di gregoriano ritmiche, policorali, con grand’organo e strumenti, che oggi disorienterebbero più di un fedele.

La necessità di una compassata imperturbabilità del rito sorse in Germania già alla fine del Settecento, e solo dal secolo successivo arriverà anche in Francia e in Italia. Negli anni Trenta del XIX secolo Felix Mendelssohn, di passaggio per Roma, ancora si stupiva della liturgia esuberante che si cantava nell’Urbe, tutta esibizione di ritmo, appoggiature e volatine improvvisate dai cantori-star della cappella vaticana.

L’inattesa fortuna del progetto nato a Solesmes si deve, da un lato, allo stupore tecnologico suscitato dai facsimili della *Paléographie musicale* stampati dalla ricca congregazione, primo esempio di riproduzione fotografica in scala di grigi di manoscritti medievali; dall’altro, a una legge del governo francese del 1901 che imponeva l’approvazione da parte dello Stato per il riconoscimento delle comunità religiose. I monaci di Solesmes, divenuti improvvisamente irregolari, furono obbligati a emigrare in Inghilterra fra il 1903 e il 1922. Fino a quel momento Roma non aveva dato alcun sostegno alle teorie musicologiche elaborate con determinazione nel ricco monastero, ma l’umiliazione dell’esilio indurrà nel 1904 il neoeletto Pio X a risarcire la congregazione incaricandola della pubblicazione della nuova *Editio Vaticana* (la raccolta ufficiale dei canti della messa), confluita poi nel popolarissimo *Liber usualis*. Da quel momento i solesmensi diventeranno l’espressione degli indirizzi estetici della liturgia cattolica, validi ancora oggi.

Le teorie musicali solesmensi in buona sostanza negano alla fisicità incontrollabile del ritmo – cioè alla componente tradizionalmente inque-

tante, demoniaca, della musica – qualunque cittadinanza all'interno del canto liturgico e, in ragione della teoria "equalista", per la quale ogni nota del canto ha per lo più la stessa durata, trascurano persino l'accento tonico del latino medievale, per non alterare l'imperturbabilità del melodiare liturgico. Il successo dell'estetica solesmense non solo produrrà uno stile sacro separato – assenza di ritmo, di strumenti, di emozione –, ma verrà accolto quale "vero suono medievale" anche in ambito profano.

La mancanza di ritmo, propria della notazione monodica medievale, permise infatti di riferire al repertorio gregoriano, cantato secondo la tecnica solesmense, gran parte della monodia latina e, con l'alibi dei contenuti morali, le stesse laudi. Resta il fatto che cantare questi testi senza ritmo contraddice profondamente la natura metrica della lauda, la forma a ballata che la caratterizza e il contesto popolare che l'ha prodotta.

## Il percorso editoriale novecentesco

Su queste basi nasceva la prima importante edizione integrale delle laudi raccolte nei due codici musicali superstiti (Cortona, Biblioteca comunale e dell'Accademia etrusca, Cod. 91; Firenze, Biblioteca nazionale, Banco Rari 18), pubblicata da Fernando Liuzzi nel 1935. Fino a quel momento la lauda non era considerata sufficientemente nobile da meritare l'interesse della filologia. Ma il fervore francescano sorto all'indomani della Prima guerra mondiale (è del 1926, ad esempio, la nascita della rivista "L'Italia Franciscana"), unitamente alla rivalutazione della tradizione italica (siamo in pieno Ventennio), ha permesso a Liuzzi di produrre un'opera insieme pionieristica e monumentale: ancor oggi l'unico studio che unisca al facsimile della musica l'edizione completa dei testi. Liuzzi usa la musica come elemento per nobilitare i versi non sempre elegantissimi, in anni in cui il canto italiano era ancora considerato una gloria indiscussa.

Sfruttando il favore dell'ideologia fascista (non certo condivisa, vista la sua origine ebraica), Liuzzi punta sull'idea di canto del popolo, ed è l'unico – con atto involontariamente eversivo – che tenta di offrire una resa ritmica della musica, riconoscendo di fatto alla lauda, anche se non in modo esplicito, lo *status* di canzone. Con la promulgazione delle leggi razziali del 1938 la Libreria di Stato ritirerà improvvisamente i due tomi di Liuzzi e lo studioso sarà costretto a emigrare negli Stati Uniti. Sebbene il suo approccio filologico oggi non sia più metodologicamente sostenibile e la sua

idea di ritmo abbia soluzioni spesso inapplicabili, il lavoro rimane tuttavia onesto, argomentato e, con gli opportuni correttivi, ancora prezioso.

Liuzzi, come tutti d'altra parte, considerava la produzione laudistica strettamente legata all'eredità di Francesco d'Assisi, quasi quest'ultimo fosse il poeta che ha preceduto Dante. Tuttavia, pur ricordando il *Cantico delle creature* quale prima lauda e primo testo poetico volgare, nella sua ricostruzione storica non potrà non ammettere le differenze formali fra le laudi del tempo di Francesco e quelle testimoniate dai laudari di cui stava proponendo l'edizione. La risposta ecclesiastica all'impostazione eccessivamente "laica" di Liuzzi è immediata. Con la scusa di liberare da sontuosità e tecnicismi i *monumenta* dello studioso, qualche mese più tardi don Nicola Garzi ritrascrive in poche paginette tutti i canti del codice cortonese secondo i principi equalistici di Solesmes. Garzi era un prete di Arezzo salito all'attenzione delle cronache per il "dattilomusicale", una macchina da scrivere per la musica che non ebbe alcuna fortuna. La sua edizione, inconsistente e approssimativa, in conseguenza delle leggi razziali sarà però l'unica circolante sino alla fine degli anni Cinquanta.

Anche la successiva edizione del 1957, a opera del padre redentorista Antonio Canuto, si inserisce nel rinnovato fermento francescano, risorto ancora più forte dopo la Seconda guerra mondiale: fermento che condurrà all'elezione di Angelo Roncalli, papa Giovanni XXIII. Il lavoro di Canuto, con accompagnamento d'organo, come usava la liturgia di quegli anni, è intitolato *42 laudi francescane* e sancisce definitivamente il legame con il santo, contribuendo al fraintendimento.

È vero che a Francesco si deve la prima lauda in volgare, ma il suo più celebre *Cantico* è qualcosa di molto diverso dal *corpus* laudistico testimoniato dai codici che si cominciano a compilare alla fine del Duecento. Il testo francescano, malgrado la rima assonanzata, non ha struttura metrica regolare e tantomeno presenta vere e proprie strofe. Il celebre codice 338 di Assisi, considerato il più antico, seppur tardo, trascrive il testo lasciando lo spazio per la musica solo alle prime righe, come si usava per i brani strofici – la musica ripetendosi uguale a ogni stanza – ma, dal momento che il modello strofico non è applicabile al *Cantico* (non a caso manca la musica), si deve supporre che il copista già partecipasse del nuovo corso della lauda cittadina modellata sulla canzone strofica, e l'applicasse erroneamente alla composizione di Francesco. Per la diversa lunghezza dei versi possiamo semmai immaginare il *Cantico* intonato in forma salmodica, cioè adottando il formulario proprio della prosa liturgica.

Il celebre brano di Francesco è stato uno degli alibi per ricondurre la pratica laudistica a quella ecclesiastica. In realtà, i canti raccolti dai laudari – rigorosamente in forma di ballata già dall'esemplare cortonese – rispondono a un'esigenza diversa. Sono infatti espressione della liturgia privata, realizzata da compagnie laudesi nei principali contesti cittadini dell'Italia centro-settentrionale, liturgia interessata a testimoniare soprattutto la moralità di chi proteggeva queste compagnie ovvero, per la quasi totalità, famiglie di mercanti e banchieri.

Le compagnie laudesi, scaturite in origine da movimenti pauperistici, segnatamente francescani, alla fine del Duecento, erano finanziate da famiglie mercantili che tenevano a libro paga cantori e strumentisti al fine di mostrare la *pietas* del protettore. Se il volgare usato da Francesco era un modo per meglio farsi comprendere e insieme contrapporsi all'elitarismo ecclesiastico, le laudi di seconda generazione partecipavano interamente dei gusti della borghesia che le finanziava: non stupisce quindi che questa pseudoliturgia di propaganda si esprimesse in forme apparentemente innodiche, ma di fatto modellate sulle canzoni cortesi, che – in quanto tradizionale espressione di eleganza e nobiltà – contribuivano, oltre che alla moralità, anche al prestigio del protettore.

Tutte le edizioni, fino a Clemente Terni (1988) compreso, sembrano non voler riconoscere il nuovo ruolo sociale della lauda. Eppure, ~~malgrado~~ il clericalismo diffuso, in Italia ebbero il plauso anche della sinistra intellettuale che aveva già preso le distanze dal lavoro di Liuzzi, percepito come “monumentalismo” fascista. Anche la cultura filocattolica di destra si oppose a Liuzzi negando, se possibile con ancor più veemenza, le ragioni ritmiche del verso metrico della lauda. Qui il fastidio era rivolto all'enfasi sul contesto popolare riconosciuto da Liuzzi, che toglieva dignità a quello che era considerato un canto sacro. In questa direzione andranno alcuni importanti contributi (in particolare Anglès, 1968; Monterosso 1962).

Padre Pellegrino Ernetti e lo stesso Clemente Terni affiancheranno alle loro edizioni l'incisione integrale delle laudi del codice cortonese. Ernetti, in quanto sacerdote esorcista e inventore di una presunta macchina del tempo, fu musicologo molto discusso ai suoi tempi, ma la sua proposta esecutiva, pur rientrando nel modello estetico acquisito, ebbe scarsa fortuna. Al contrario, quella di Terni, promossa in numerosi concerti dal cantante-studio, fu l'occasione per affermare l'efficacia della soluzione equalista. Va detto, però, che Terni per ogni lauda si limitò a intonare il

ritornello e una sola strofa. La mistificazione della sua esecuzione, più che nel mancato riconoscimento della ritmica del verso, è nell'eliminazione della ripetizione strofica, cioè della prerogativa propria del susseguirsi narrativo della canzone.

In questi anni, a parte i lavori americani di Cyrilla Barr e Henry J. Grossi – due tesi di dottorato della Catholic University di Washington, rispettivamente del 1965 e del 1979, che ovviamente assecondano il modello devozionale –, l'unica edizione che sembra voler tentare strade nuove è quella di Luigi Lucchi. La sua edizione è del 1987, ma già quindici anni prima alcune sue trascrizioni erano apparse in un volume strenna. La soluzione di Lucchi è in parte ritmica e cerca se possibile di assecondare l'accento testuale. Il suo limite è di voler adottare a tutti i costi, e senza ragione apparente, il ritmo ternario, apparentemente per distinguersi dal tempo binario prediletto da Liuzzi. Il radicalismo ritmico di Lucchi fu subito attaccato dalla musicologia accademica e, in quanto opera di un *outsider*, presto trascurato.

Purtroppo nemmeno i contributi maturi degli anni Novanta del secolo scorso riconduranno a soluzioni editoriali la ricollocazione di genere della lauda. Blake Wilson (1992) in particolare, che ha pubblicato anche un illuminante libro sul patronato mercantile della lauda matura; nel 1996 sceglie poi, come Martin Dürer, di editare la musica secondo il diplomaticismo della filologia musicale non interventista che si andava diffondendo in quegli anni. Entrambe le edizioni non solo non tentano di riconoscere la nervatura ritmica della frase musicale ma, in ossequio alle fonti, che intonano solo la prima strofa, si disinteressano della corrispondenza melodica con le successive parti testuali (non notate). La presa di distanza dalla resa pratica – questione che la musicologia ha cominciato ad affrontare solo di recente – ha avuto come effetto di avvalorare la vecchia tradizione editoriale di Ernetti e Terni, e di non concedere alle laudi lo *status* di lirica romanza, come da tempo invece è stato fatto per le *Cantigas de Santa Maria*, il corrispettivo galego delle laudi italiane.

Eppure Francesco, che come noto amava cantare canzoni in provenzale fatte salve le differenze di repertorio, sarebbe stato un buon viatico per riconoscere un interesse musicologico meno di settore e integrare la lauda negli studi sulla monodia profana in Europa. Fortunatamente la produzione esecutiva più recente, seppur distratta per quasi un secolo, ha cominciato a dare risposte che nella loro varietà – una varietà, va detto, figlia dalla mancanza tutta post-moderna di punti di riferimento – appa-

iono ~~nel loro insieme~~ più interessanti delle tante, troppe edizioni testuali apparse finora. Il riconoscimento musicologico, e quindi filologico, della direzione più recente presa dalla prassi musicale (sempre più disinteressata alla contestualizzazione liturgica) potrebbe aprire una riconsiderazione critica sull'editoria laudistica dello scorso secolo, troppo ideologicamente connotata e quindi incapace di un'adeguata ricostruzione storica della produzione laudistica due-trecentesca.

## Appendice. Edizioni musicali integrali degli unici due codici musicali superstiti

### Cortona, Biblioteca comunale e dell'Accademia etrusca, Cod. 91

- F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1935.
- G. BRUNACCI, *Le laude del laudario Cortonese secondo la trascrizione in musica figurata dell'acc. can. don Nicola Garzi + Testo letterario della II parte del Laudario cortonese Codice 91 Accademia Etrusca*, in "Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona", 2, 1935, pp. 13-84.
- 42 *laudi francescane dal laudario cortonese, XIII secolo*, trascritte da G. Canuto e armonizzate da N. Praglia, Praglia, Roma 1957.
- C. M. BARR, *The Laude Francescane and the Disciplinati of Thirteenth Century Umbria and Tuscany: A Critical Study of the Cortona Codex 91*, PhD, The Catholic University of America, Washington DC 1965.
- P. M. ERNETTI, L. ROSSI LEIDI (a cura di), *Il laudario cortonese n. 91*, Edi-Pan, Roma 1980.
- L. LUCCHI (a cura di), *Il Laudario di Cortona* [con i facsimili di Liuzzi e i testi di Varanini (1985)], LIEF, Vicenza 1987 (1ª ed. parz. in Id., *Laude cortonesi*, Fiorini, Verona 1974).
- C. TERNI (a cura di), *Il laudario di Cortona: testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona. Anonimi del sec. XIII*, La Nuova Italia, Scandicci 1988 (2ª ed. 1992).
- M. DÜRRER (Hrsg.), *Altitalienische Laudenmelodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 voll., Bärenreiter, Kassel 1996.
- H. TISCHLER, *The Earliest Laude: The Cortona Hymnal*, Institute of Mediaeval Music, Ottawa 2002.

Firenze, Biblioteca nazionale, Banco Rari 18  
(*olim* Magliabechiano II.I.122)

- F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1935.
- H. J. GROSSI, *The Fourteenth-Century Florentine Laudario Magliabechiano II.I.122 (B.R.18): A Transcription and Study*, PhD, The Catholic University of America, Washington DC 1979.
- B. WILSON, N. BARBIERI (eds.), *The Florence Laudario: An Edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18*, A-R Editions, Madison (WI) 1995.
- M. DÜRRER (Hrsg.), *Altitalienische Laudenmelodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 voll., Bärenreiter, Kassel 1996.

## Bibliografia ragionata

Il testo più importante sulla lauda e la sua collocazione storica è B. WILSON (= Wilson, 1992), *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*, Clarendon, Oxford 1992. Una buona sintesi è la voce *Lauda*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., Macmillan, London 2001, XIV, pp. 367-74 (ed. on-line Oxford Music Online).

La bibliografia qui segnalata può essere completata con A. ZIINO, *La laude musicale del Due-Trecento. Nuove fonti scritte e tradizione orale*, in "Cultura Neolatina", 46, 1986, pp. 251-91 (rist. in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 voll., Mucchi, Modena 1989, IV, pp. 1465-502); L. CILIBERTI, *Tracce di tradizione orale nel Laudario Cortona 91*, in "Musica e Storia", 8, 2000, 1, pp. 257-97; M. GOZZI, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, in "Philomusica on-line", 9, 2010, 2, pp. 114-74; F. ZIMEI, «*Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore*». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata, in "Studi Musicali", n.s., 1, 2010, pp. 313-43; D. DAOLMI, *Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese: una proposta*, in "Il Saggiatore Musicale", in corso di stampa.

Per una sintesi, anche bibliografica, sulle trasformazioni della musica sacra fra Ottocento e Novecento, si segnalano F. RIVA, *Il dibattito sulla musica sacra nella Francia di Rossini*, in D. Daolmi (a cura di), *Gioachino Rossini. Petite messe solennelle. Testi introduttivi*, Fondazione Rossini, Pesaro 2013, pp. 97-106; P. COLLINS (ed.), *Renewal and Resistance: Catholic Church Music from the 1850s to Vatican II*, Peter Lang, Oxford 2010. Sul ruolo dominante della congregazione di Solesmes, si veda

K. BERGERON, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, University of California Press, Berkeley 1998; K. ELLIS, *The Politics of Plainchant in fin-the-siècle France*, Ashgate, Farnham 2013. Sulla *cantiga* e la sua tradizione esecutiva, cfr. i contributi di J. T. SNOW, L. J. WAISMAN, S. DISALVO e G. P. ROSSI in G. V. Huseby, M. Plesch (eds.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, Gourmet Musical Editions, Buenos Aires 2013.

Altri testi citati nel capitolo: H. ANGLÈS (= Anglès, 1958), *Las laudi italianas de los siglos XII y XIV. Su notacion y su ritmo*, in Id., *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 voll., Diputacion Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, Barcelona 1943-64, III, 2, 1958, pp. 483-516; R. MONTEROSSO (= Monteroso, 1962), *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario del suo inizio (Perugia 1260)*, Unione arti grafiche, Città di Castello 1962, pp. 476-94 (rist. Centro di ricerca e di studio sul movimento dei Disciplinati, Perugia 1986); H. ANGLÈS (= Anglès, 1968), *The Musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*, in H. Tischler (ed.), *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel*, School of Music Indiana University, Bloomington 1968, pp. 51-60 (rist. in J. Lopez-Calo, ed., *Hygini Angles Scripta musicologica*, 3 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1975-76, III, pp. 543-54); N. COOK (= Cook, 2005), *Musica. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2005 (ed. or. *Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1998, 2<sup>nd</sup> ed. 2000). Tommaso da Celano è stato citato da *Fonti francescane*, Editio minor, Assisi 1986, cap. XC, par. 127.