

**La poesia cantata  
tra oralità e scrittura:  
testo, musica, performance**

a cura di  
**Agnese Bee - Angelica Vomera**



Dal Medioevo all'Età Contemporanea molte forme di poesia si tramandano in testi che ne cristallizzano la dimensione orale e performativa attraverso la scrittura. Le discipline letterarie e musicali studiano laude, frottole, canti di tradizione orale come puro testo o mera intonazione, spesso dimenticando che una prospettiva di analisi non può escludere l'altra. Nell'affrontare un'ampia casistica di generi e contesti, *La poesia cantata tra oralità e scrittura: testo, musica, performance* pone l'attenzione sulla performance coniugando musicologia, filologia, letteratura, teatrologia ed etnomusicologia. Il volume prende le mosse dal convegno che si è tenuto a Trento il 28 e 29 maggio 2024, all'Università di Trento e in Fondazione Bruno Kessler, nell'ambito del progetto EU-ERC AdG LAUDARE, diretto da Francesco Zimei, e vi propone altri studi conformi all'obiettivo del lavoro editoriale. Il dialogo fra studiosi che operano abitualmente in campi di indagine distanti è il risultato più significativo del progetto da cui è nato questo libro.

AGNESE BEE e ANGELICA VOMERA sono dottorande in musicologia all'Università di Trento all'interno del progetto EU-ERC AdG LAUDARE, nell'ambito del quale nasce questo volume. Bee ha pubblicato, con Marco Gozzi, *Il Pontificale Romanum nelle edizioni cinquecentesche della Biblioteca Laurence Feininger di Trento* per la LIM. Vomera, dottore in lettere presso l'Università di Torino e la Sorbonne Nouvelle Paris 3, ha pubblicato su «Le Moyen Français», «Textus&Musica», «Philomusica online», «Brill» e «Recercare» (LIM) attorno a poesia e musica del Tre-Quattrocento.

## Studi e Ricerche

34

DIREZIONE

Irene Zavattero

COMITATO SCIENTIFICO

Tiziana Faitini

Andrea Giorgi

Igor Santos Salazar

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.



Funded by the European Union (Horizon Programme for Research and Innovation 2021-2027, ERC Advanced Grant “The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)”, acronym LAUDARE, project no. 101054750). Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

La poesia cantata  
tra oralità e scrittura:  
testo, musica, performance

a cura di  
Agnese Bee e Angelica Vomera

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Pubblicato da  
Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
casaeditrice@unitn.it  
www.unitn.it

Collana Studi e Ricerche n. 34  
Direttrice: Irene Zavattero  
Segretaria di redazione: Francesca Comboni  
Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
<https://www.lettere.unitn.it/221/collana-studi-e-ricerche>  
e-mail: [collane.lett@unitn.it](mailto:collane.lett@unitn.it)

Impaginazione: Matteo Bianco

ISBN 978-88-5541-137-0 (edizione cartacea)  
ISBN 978-88-5541-138-7 (edizione digitale)  
DOI 10.15168/11572\_469220

© 2025 Gli autori / le autrici

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



## SOMMARIO

<i>Prefazione</i> di Francesco Zimei	VII
<i>Introduzione</i> di Agnese Bee e Angelica Vomera	XI
MARCO GOZZI, <i>Le laude si cantano, perché scriverle? Dal testo al contesto del Laudario di Cortona: quello che il segno non dice del canto</i>	3
CARLA MARIA BINO, <i>Studiare le laude drammatiche. Metodologie e problemi</i>	31
THOMAS PERSICO, <i>Per l'edizione delle laude «cantasi come» su melodie dell'Ars nova</i>	47
AGNESE BEE - ANGELICA VOMERA, <i>Come si canta quando si canta come. Novità su Appostol del figliuol di Dio (BAV, Chigi L.VII.266) e Dolce speranza del cor mio (I-MC 871)</i>	69
LUCIA MARCHI, <i>Dal contrafactum al modello, e non viceversa. Riflessioni sui rapporti tra laude e canti carnascialeschi</i>	91
BLAKE WILSON, <i>Orality and Writing in Serafino Aquilano's Creative Process</i>	121
LUCA DEGL'INNOCENTI, <i>«Io vo' dire una frottola». Appunti sulla frottola come poesia performativa (dal Tre al Cinquecento)</i>	145
GUIDO RASCHIERI, <i>«La canzom l'è fata per cantare». Repertori e pratiche vocali nell'Italia del Nord</i>	167
GIUSEPPE GIORDANO, <i>Di santi, madonne, uomini e animali. Canti agiografici siciliani fra scrittura e oralità</i>	189

CRISTINA GHIRARDINI, <i>La persistenza dell'ottava rima nel canto di tradizione orale in lingua italiana</i>	211
<i>Indice dei nomi</i>	253

MARCO GOZZI

LE LAUDE SI CANTANO, PERCHÉ SCRIVERLE?  
DAL TESTO AL CONTESTO DEL LAUDARIO DI CORTONA:  
QUELLO CHE IL SEGNO NON DICE DEL CANTO

1. *Introduzione*

Il contributo si concentra sulla poesia cantata del Duecento, ossia sulla lauda medievale, in particolare sul repertorio laudistico tramandato con notazione nel più antico laudario conosciuto, ora conservato a Cortona. Di fatto il repertorio di laude si cantava a memoria, però tra chi cantava c'era almeno un solista che utilizzava un libro, il laudario, come ausilio alla memoria. La dimensione e la composizione dell'organico coinvolto nell'esecuzione delle laudi trovano solo debolissimi indizi nel doppio testo – testo poetico e testo musicale – del manoscritto cortonese.

Il manoscritto Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia etrusca, cod. 91 (d'ora in poi abbreviato con la sigla *Cort*)<sup>1</sup> è il più antico e il più importante laudario con notazione musicale che possediamo: appartiene alla fine del tredicesimo secolo, ma fu completato attorno agli anni Sessanta del Trecento. È l'unico laudario con notazione sopravvissuto

---

<sup>1</sup> Facsimile in M. Gozzi - F. Zimei (a cura di), *Il Laudario di Cortona. Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91. Facsimile e studio critico. Volume I: facsimile*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2015 («Venite a laudare». Studi e facsimili sulla lauda italiana, 1).

del Duecento, il più antico in assoluto, in pergamena, scritto calligraficamente, da un copista professionista, con belle iniziali filigranate esemplate da un miniatore professionista; è preziosissimo (anche se scorrettissimo, soprattutto nelle lezioni musicali), ma non è sontuoso, non è lussuoso, non è di grande formato, non ha miniature a piena pagina o appariscenti, perché è nato in un ambiente povero, francescano: era usato come un libro liturgico, e del libro liturgico ha tutte le caratteristiche.<sup>2</sup> Stessa struttura, ossia identica progettazione strutturale (secondo la successione delle feste dell'anno liturgico: una prima sezione di laude mariane seguita da laude del Temporale e poi del Santorale) e progettazione spaziale: *layout* della pagina identico, con la stessa disposizione degli elementi (con ampio margine inferiore), stessa rigatura e impaginazione, stessa ornamentazione, stessa aggiunta di iniziali miniate alternativamente rosse e blu alla fine della copiatura (da parte del miniatore), stessa scrittura testuale e musicale (prima strofa con notazione, strofe seguenti solo testuali). Le uniche differenze tra questo laudario notato e un libro liturgico-musicale coevo sono la lingua del testo (qui volgare italiano, là latino) e le rubriche, che in questo laudario non compaiono.

Il laudario era dunque usato come un libro liturgico, per cantare laude durante le riunioni paraliturgiche di un'umile confraternita nella chiesa di San Francesco a Cortona, ai tempi di Santa Margherita († 1297) e per molti anni ancora.

Oltre alla questione dell'organico, ossia di chi cantava le laude, ce ne sono altre. Quante cose il segno del laudario non dice? Moltissime. Eppure, come testimonianza diretta e tangibile dell'esecuzione delle laude cortonesi abbiamo solo i

---

<sup>2</sup> Cfr. M. Gozzi, «*Iesu Cristo, la fraterna tu la cresce e la governa*»: il *Laudario di Cortona come testimone di un'esperienza confraternale*, in P. Bruschetti (a cura di), *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2020, pp. 149-168: 150-151.

due testi (quello letterario e quello musicale) di un manoscritto di quasi settecentocinquanta anni fa.

Possiamo fare il passaggio che il titolo del convegno suggeriva, ossia la transizione da testo e musica a *performance*? Certo che possiamo, anzi dobbiamo, se vogliamo capire qualcosa dell'essenza di quella esperienza antica di più di sette secoli; il problema è che una *performance* di oggi risponde sempre ai parametri musicali di oggi, non di settecentotrenta anni fa, ed è quindi – sempre – una vaghissima approssimazione alla *performance* medievale. Teniamo conto che se anche la moderna esecuzione fosse una perfetta ricostruzione di quella originale (cosa peraltro impossibile), sono le nostre orecchie (ossia le nostre percezioni) ad essere cambiate. Il nostro modo di ascoltare musica è molto diverso da quello di sette secoli fa: noi conosciamo generi musicali che possiedono forme, sonorità, volumi e strumenti sconosciuti al mondo medievale. Del resto, nel momento in cui io canto una lauda (e quella lauda è stata inventata per essere cantata) devo decidere, devo prendere partito, rispetto a molti aspetti non scritti e fondamentali della *performance* musicale. Elenco solo i più evidenti, ma prima vorrei ricordare ancora alcune ovvietà spesso dimenticate sia dai moderni esecutori di musica medievale sia dagli editori e dai trascrittori.

La *performance* si nutre sempre di contemporaneità, di moda, di gusto condiviso, di convenzioni condivise, ma dipende anche molto dalla competenza musicale dei singoli esecutori. In uno spazio sacro formalizzato come la liturgia – e come le paraliturgie dei laudesi – sono più importanti le consuetudini e gli usi liturgici degli usi e delle competenze musicali. In campo liturgico i documenti ecclesiastici ufficiali hanno sempre richiamato più al decoro e alla convenienza dei comportamenti durante la preghiera cantata, che non agli aspetti strettamente musicali, anche se si può ricordare la celebre bolla *Docta sanctorum patrum* (promulgata da Avignone nel 1324 circa da papa Giovanni XXII, e siamo dunque negli

anni in cui il Laudario di Cortona era sicuramente usato), che cita *hoqueti*, semibrevis, minime e discanti fioriti (quindi concetti molto tecnici, da addetti ai lavori) come prassi da condannare rispetto alla pacata *gravitas* del canto liturgico.<sup>3</sup>

Ricordo infine che il canto liturgico in latino (il cosiddetto ‘gregoriano’) era destinato principalmente a cantori molto esperti e preparati, mentre il canto delle laude era destinato principalmente a cantori non professionisti, ai quali le melodie erano insegnate a memoria, per imitazione, senza particolari richieste tecniche.

## 2. *L'organico musicale*

L'organico si definisce come il complesso di voci e, eventualmente, di strumentisti, necessari per l'esecuzione di una determinata composizione musicale. È chiaro che per la lauda l'organico può andare da una sola persona (donna, uomo, bambino, bambina, anziana, anziano), ad un gruppo solo vocale (da tre a cento cantori; solo uomini, uomini con bambini, uomini e donne con bambini e bambine, e via dicendo) ad un gruppo vocale e strumentale, eccetera. È certamente diverso se una linea vocale è cantata da una sola persona (un o una solista, un adulto o un bambino), o da un coro (e quale coro? Numeroso – 80 elementi – oppure piccolo – cinque voci; solo maschile, solo femminile, misto, con bambini, senza bambini, di soli bambini, di professionisti, di semiprofessionisti o di dilettanti, colti o meno colti, con e senza strumenti musicali, con o senza percussioni) e se è accompagnata o no

---

<sup>3</sup> Per una edizione (con traduzione italiana e commento) della bolla *Docta sanctorum*, si veda M. Gozzi, *Canto gregoriano e canto fratto*, in G. Gabrielli, *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, Provincia autonoma di Trento - Soprintendenza per i Beni librari e archivistici, Trento 2005 («Patrimonio storico e artistico del Trentino», 28), pp. 17-47: 30-33.

da strumenti. Tutti cantano tutto? Certe parti sono solistiche, certe altre d'insieme? Tutte le laude erano cantate allo stesso modo? O c'erano laude speciali (ad esempio le laude processionali, le laude drammatiche, le laude dialogiche)? Certamente i modi di canto possono essere stati – e sono anche oggi – molto diversi fra loro.

La normale destinazione esecutiva di una lauda duecentesca scritta nel Laudario di Cortona, che ha la forma della ballata, è la seguente (nella *fig. 1* è mostrata la trascrizione di Martin Dürer<sup>4</sup> della ripresa e della prima strofa della lauda *O divina virgo flore*, a c.32v del laudario cortonese): un solista guida l'esecuzione stando davanti al laudario, che è posto sul leggio<sup>5</sup> e propone *la ripresa* della lauda (in modo che la confraternita ricordi bene la melodia che dovrà poi cantare), i laudesi (probabilmente non più di una dozzina di uomini) ripetono immediatamente *la ripresa*, il solista esegue poi tutta *la strofa* e infine ci sono i laudesi che riattaccano *la ripresa*;<sup>6</sup> segue poi l'alternanza fra strofe e ripresa. Il numero di strofe nel Cortonese – per quanto riguarda le laude con notazione – va da quattro (per *Cristo è nato et humanato*, n. 19 e *Faciam laude a tutt'i sancti*, n. 42) a ben cinquantaquattro (n. 40: *Magdalena degna da laudare*).

---

<sup>4</sup> M. Dürer, *Altitalienische Laudenmelodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 voll., Bärenreiter, Kassel 1993, vol. 2, p. 20.

<sup>5</sup> M. Gozzi, «*Iesu Cristo, la fraterna tu la cresce e la governa*», pp. 151-152.

<sup>6</sup> Per il contesto delle esecuzioni con l'uso del Laudario, si veda, oltre al saggio citato nella nota precedente, F. Zimei, *Il Laudario di Cortona nel suo contesto d'uso*, in P. Bruschetti (a cura di), *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2020, pp. 169-86 e F. Zimei, *Lo spazio sacro della confraternita laudese*, in stampa.

The image displays a musical score for the lauda "O divina virgo flore" from the Cortonese laudario. The score is organized into two main sections: the *Ripresa* and the *Strophe*. The *Ripresa* section consists of two lines of music, labeled A and B. The *Strophe* section follows, starting with the label "Strophe" and containing four lines of music. The first line of the *Strophe* is labeled C, and the second line is labeled B. The final two lines of the *Strophe* are grouped together and labeled VOLTA. The lyrics are written below the notes, and the structural labels are placed to the right of the staves.

O di- vi- na vir- go flo- re  
 Au- lo- ri- ta d'o- gne au- lo- re

*Strophe*

Tu se' flor ke sem- pre gra- ne  
 Mol- ta gra- tia in te per- ma- ne  
 Tu por- ta- sti'l vi- no e pa- ne  
 Cio- è'l no- stro re- dem- pto- re

A  
 B  
 C  
 B  
 A  
 B

RIPRESA  
 PRIMA MUTAZIONE  
 SECONDA MUTAZIONE  
 VOLTA

Fig. 1 - Ripresa e prima strofa della lauda *O divina virgo flore*, a c.32v del laudario cortonese.

La struttura musicale della lauda mostra normalmente alcuni indizi che confermano la destinazione all'organico descritto: tra *volta* e *ripresa* c'è normalmente la rima musicale (spesso la *volta* è musicalmente identica o quasi identica alla *ripresa*, come in questo caso); questo significa che quando i laudesi sentono la fine della frase musicale che conoscono al termine della strofa, tocca a loro cantare la *ripresa*. Nelle laude con notazione del cortonese tra la fine della *ripresa* e l'inizio della strofa si incontra spesso un salto di ottava (si vedano le laude n. 1, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 18, 23, 27, 28, 31, 32, 39, 44),<sup>7</sup> segno di un frequente innalzamento

<sup>7</sup> La numerazione qui utilizzata per le laude segue quella del facsimile citato alla nota 1. Per una trascrizione in notazione moderna di *ripresa* e prima strofa di ogni lauda del Cortonese, non troppo viziata dai molti errori presenti nel codice, si può utilizzare l'edizione di Martin Dürer citata alla nota 4. Per una valutazione delle edi-

dell'estensione vocale all'attacco delle strofe. Le mutazioni all'inizio di molte strofe di lauda hanno infatti spesso un'intonazione più elaborata e/o più acuta ed estesa rispetto alla ripresa, poiché il solista aveva maggiori capacità esecutive e possedeva un'estensione vocale maggiore rispetto alla media dei laudesi.

Non tutte le laude del Cortonese, però, sono destinate a quest'organico di semplice alternanza fra solista e confratelli laudesi. Vi sono laude molto ampie, con lunghi melismi, forse destinate interamente ad un solista (si vedano, ad esempio, le laude n. 3 – *Ave donna santissima*, 19 – *Cristo è nato et humanato*, 22 – *Plangiamo quel crudel basciare*, 40 – *Magdalena, degna da laudare*, 41 – *L'alto prenze arcangelo lucente*, come accade anche per molte laude per i santi di *BR18*, ossia del codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano II.I.122 = Barco Rari 18),<sup>8</sup> e vi sono laude processionali, il cui ritornello è destinato probabilmente a tutti gli abitanti di Cortona che partecipavano alla processione, mentre le strofe sono destinate al piccolo gruppo di laudesi della confraternita, come la n. 4, *Madonna Santa Maria*, nata originariamente come canto processionale dei Disciplinati di Perugia; la n. 7, *Da ciel venne messo novello* per la processione dell'Annunciazione; e la n. 24, *De la crudel morte de Cristo*, per la processione del Venerdì santo.

Wilson osserva che nel codice *BR18* le due laude per sant'Agostino (particolarmente venerato dagli Agostiniani di Santo Spirito dove era usato il laudario *BR18*) sono entrambe basate sulla stessa melodia (fig. 2), che in *Cort* ha il testo *Ciascun ke fede sente* (*Cort*, n. 39, c.96r – scritta erroneamente una terza sotto –; in *BR18* *Ciascun che fede sente* è la lauda n. 69, c.106r): *Sancto Augustin*

---

zioni moderne del laudario cortonese si veda D. Daolmi, *L'imbarazzo della monodia medievale: il caso editoriale delle laudi*, «Studi Musicali», XIII/1 (2022), pp. 7-42.

<sup>8</sup> Facsimile del codice *BR18*: <<https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004335151>> (ultima consultazione 1.11.2024). B. Wilson, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Clarendon Press, Oxford 1992, p. 157 osserva che tra le laude della sezione dedicata al Santorale in *BR18* si incontrano molte melodie con melismi assai fioriti, che richiedono un virtuosismo considerevole da parte dell'esecutore.

*doctore* (BR18, c.98r), che è ancora una versione sillabica di questa melodia, mentre *Gaudiamo tucti quanti*, che la precede (BR18, c.96v), mostra la versione fiorita.<sup>9</sup>

Cia- scun ke fe- de sen- te  
 Ve- gn'a lau- dar so- ven- te  
 L'al- to sant' An- to- ni- o be- a- to

Ripresa della lauda *Ciascun ke fede sente*, Cort, n. 39, c.96r.

Cia- scun che fe- de (et) sen- te  
 Ve- gna a lau- dar so- ven- te\*  
 L'al- to san- cto An- to- ni- o be- a- to

Ripresa della lauda *Ciascun che fede sente*, BR18, n. 69, c.106r.

San- cto A- go- stin doc- to- r[e]  
 Con- fes- sor et pa- sto- re  
 Et pien di sa- pi- en- ti- a si' lau- da- to

Ripresa della lauda *Sancto Agostin doctore*, BR18, n. 65, c.98r.

<sup>9</sup> B. Wilson, *Music and Merchants*, p. 158.

Gau- di- a- mo tuc- ti quan- ti

Et fac- ciam dol- ci can- ti

Al be- a- to A- gu- stin som- mo doc- to-

Ripresa della lauda *Gaudiamo tuci quanti*, BR18, n. 64, c.96v.

Fig. 2 - Quattro laude per sant'Agostino, con varianti della stessa melodia: la versione in *Cort* è erroneamente scritta una terza sotto, altre tre sono tramandate dal codice BR18.

A ciascuna diversa funzione di una lauda, dunque, corrispondevano probabilmente organici diversi, anche se lo standard era rappresentato dall'alternanza solista/laudesi. Sugli strumenti si tornerà tra poco.

### 3. La vocalità

La vocalità, ossia il timbro delle voci e il tipo di emissione, è un aspetto non trascurabile della *performance*. Il discorso vale anche per il canto cristiano liturgico a trasmissione monodica (il cosiddetto 'gregoriano'), per il quale i teorici medievali raccomandano spesso la voce 'piena' e intellegibile, che non coincide con la debole e ieratica sonorità di alcuni ensemble moderni.

Nelle esecuzioni moderne di laude si incontrano scelte molto varie, come per altri generi di musica medievale: vocalità simili a quella dei pastori sardi, dei cantori coranici o di solisti che operano la cantillazione della Thorà, o ancora approcci sguaiati e 'popolari', dall'intonazione approssimativa, voci gridate, auliche, pulite, impostate, con vibrato, senza vibrato, ecc.; ma qui, a parte i solisti, siamo di fronte ad un canto che era normalmente affidato alla gente comu-

ne, nel caso del laudario di Cortona ad artigiani o ad appartenenti al ceto medio di un piccolo borgo medievale. Per cui non occorrerebbe – per la parte corale – affidare l’esecuzione a cantori professionisti, con una vocalità impostata (tanto meno una vocalità lirica con potenza di suono e vibrato operistico), ma nemmeno a cantori moderni, assai educati musicalmente in Conservatorio, che piegano il loro timbro impostato e potente in modo artificiale a cercare una vocalità ‘popolare’ e sguaiata per sembrare più ‘medievali’ o a qualsiasi tentativo di simulazione artificiosa del presunto suono antico. La vocalità di un giovane coro di dilettanti (anche un coro parrocchiale va bene, se abituato a cantare insieme, purché l’età media non superi i sessant’anni) è forse la sonorità che può avvicinare l’ascoltatore moderno all’esperienza originaria di un’esecuzione laudistica.

#### 4. *La pronuncia del volgare italiano*

La pronuncia del volgare italiano varia e variava non solo da provincia a provincia, ma anche da paese a paese, secondo le inflessioni dialettali toscana, umbra, cortonese-aretina, perugina, senese e via dicendo; nel convento di San Francesco ai tempi del Cortonese c’erano frati di diversa età e provenienza.

Ma vi sono altre questioni; si consideri, ad esempio, l’oscillazione fra «dolze» e «dolce» in *Amor dolze senza pare* (*Cort*, c.117v). Nel codice cortonese la ‘z’ è scritta come ‘c cedigliata’ (ossia ‘ç’). In *Cort* si possono osservare direttamente le oscillazioni di grafia: a c.117v si legge *Amor dolçe*; a c.118v, invece, *Dolce amore* e *Amor grande, dolc’e fino*; a c.119v ancora *Dolce amore*, ma nella carta successiva si torna alla ‘c cedigliata’ con *Amor dolçe* e *sì dolçe a gustare*; al verso dello stesso foglio (c.120v) ancora *Dolçe amore amoroso / cum dolçore savoroso*. Varanini nella sua edizione<sup>10</sup> sce-

---

<sup>10</sup> G. Varanini - L. Banfi - A. Ceruti Burgio (a cura di), *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin*, 4 voll. in 5 tomi, Olschki, Firenze 1981-1985; vol. 1, p. 304.

glie correttamente di mantenere tutte queste oscillazioni; l'esecutore deve decidere cosa fare e tre sono le opzioni possibili: 1) potrà mantenere l'oscillazione di pronuncia tra la 'c' dolce e la 'z', 2) potrà uniformare tutto a 'c' o a 'z' (a suo capriccio), oppure 3) potrà tentare di pronunciare un suono intermedio, come quello che in tedesco si indica con *tsch*.

La domanda reale è: si tratta di un'oscillazione puramente grafica e in fase esecutiva le parole «dolçe» e «dolce» sarebbero pronunciate allo stesso modo? Non è probabile. Cito il parere di un esperto, a cui sempre si deve fare riferimento per sciogliere dubbi di questo genere:

È pur vero che ci sono alcuni testi arcaici dell'area centrale che usano la *c* cedigliata anche per rappresentare in modo indubitabile l'affricata palatale sorda (cioè il suono iniziale del nostro "cena"), ma si tratta di situazioni molto particolari e, appunto, arcaiche, che qui non possono essere chiamate in causa.

Qui infatti abbiamo a che fare con *dolçe*, da leggere certamente con l'affricata dentale sorda (la nostra *z* di "calza"), perché è un ben noto allotropo (cioè variante) dovuto a influsso galloromanzo (prov. *dolç*, *doutz*) ed è tipico della lingua poetica duecentesca: la forma è già ben presente nei Siciliani (cioè nella tradizione toscanizzata) e poi nella poesia siculo-toscana e toscana di quel secolo (cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Einaudi, Torino 1968, § 265 e R. Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico*, Accademia della Crusca, Firenze 2003, pp. 124-128). La forma *dolce* è invece quella locale, con l'affricata palatale sorda (cioè, appunto, la *c* di "cena"). Anche nell'esecuzione converrebbe mantenere questa oscillazione, perché non c'è alcuna ragione per sovraestendere né il tipo *dolce* (da leggere "dolce") né il tipo *dolçe* (da leggere: "dolze").<sup>11</sup>

Questo è solo un piccolo esempio di una delle molte scelte che l'esecutore moderno deve affrontare nella resa della pronuncia corretta (o almeno vicina a quanto pensava lo scriba di quel testo) di un testimone in volgare italiano del Duecento. Come in tutte le attualizzazioni esecutive moderne c'è da chiedersi poi se sia necessario (e utile, e possibile) riprodurre anche le minime infles-

---

<sup>11</sup> Comunicazione privata di Nello Bertoletti (mail del 7.2.2025).

sioni antiche di pronuncia, come avviene in alcune registrazioni che ricostruiscono la dizione di un testo liturgico in latino da parte di cantori francesi dei secoli XIII-XIV.

### 5. *L'ambitus e il pitch*

L'altezza assoluta (il *pitch*) delle note scritte nel Laudario cortonese non può essere considerata quella odierna, con il *la* 440 Hz imposto per legge. In assenza di un accompagnamento con uno strumento ad accordatura fissa come l'organo, l'intonazione della nota di partenza di una lauda era decisa dal cantore solista in base alla migliore cantabilità del ritornello per la compagnia di laudesi, ovvero decisa in base all'*ambitus* più comodo di esecuzione da parte di tutti i cantori, che possedevano tessiture diverse (da tenore, da baritono o da basso per le voci maschili; da soprano, mezzosoprano o contralto per le voci femminili e per i bambini, quando c'erano). Questo *ambitus* può essere individuato attorno all'ottava che oggi va dal *do*<sub>2</sub> al *do*<sub>3</sub> per le voci maschili e dal *do*<sub>3</sub> al *do*<sub>4</sub> (*c-c'* secondo l'uso anglosassone) per le voci femminili e per i bambini. Il canto di laude da parte delle donne è certamente documentato solo nei pochi casi di confraternite miste, esisteva però certamente una vasta diffusione del canto delle laudi al femminile nei numerosi conventi e monasteri di tutta Italia, dove suore e monache praticavano quotidianamente questi repertori.

La trasposizione delle laude rispetto al *pitch* con cui sono scritte è comunque un fenomeno frequentissimo, ben testimoniato dal Laudario. Le laude scritte in *tetrardus* autentico (il modo di *sol*, che si estende fino al *sol* o al *la* acuto), ad esempio, erano con ogni probabilità sempre trasposte almeno una quarta al grave, per permettere a dei cantori non professionisti di cantare in un *ambitus* adatto a voci con diverse estensioni, spesso non particolarmente estese.

Riguardo alle laude in *tetrardus* autentico, che sviluppano la ripresa in una zona troppo acuta per l'estensione vocale di

cantori non professionisti (l'ottava *sol-sol* è circa una quinta sopra rispetto all'ottava che risulta comoda per tutti i registri vocali, come si è detto), si osserva la diffusa tendenza a scrivere la strofa (destinata al solista) all'altezza reale del modo, mentre la ripresa è talvolta notata una quinta sotto (con *finalis* a *do*), in un'estensione certamente più adatta ad una confraternita di laudesi;<sup>12</sup> questo accade, ad esempio, in *O Maria d'omelia* (*Cort*, n. 10, c.22r), e solo nel primo verso di *Laudiamo la resurrectione* (*Cort*, n. 28, c.60r) e spiega anche, con ogni probabilità, il dilemma del notatore (e/o del copista dell'antigrafo) nello scrivere la chiave della prima lauda di *Cort: Venite a laudare* (c.1r), dilemma brillantemente e felicemente risolto con l'omissione della chiave. Vi sono laude in *sol* in *Cort*, che in *BR18* sono in *do*, come *Faciam laude a tutt'i sancti* (anche se in *Tritus plagale*, con estensione limitata ad una sesta, che non eccede mai il *re* acuto: *Cort*, n. 42, c.112v; *BR18*, c.133r; anche nel frammento di Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-22, 128 in *sol* come in *Cort*)<sup>13</sup> e *Sia laudato San Francesco* (*Cort*, n. 38, c.93r; *BR18*, c.119r). In *Cort* sono scritte interamente in *do* le laude n. 25 – *Dami conforto Dio* (c.53r) e 32 – *Alta Trinità beata* (c.70r, che mostra le due frasi-verso della ripresa interamente derivate dai versi 1 e 7 di *Sia laudato San Francesco*). La lauda *Cristo è nato* è in *sol* in *Cort* (n. 10, c.39v) e in *do* in *BR18* (c.11r) e nel frammento di Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-15, 393.<sup>14</sup>

La spiegazione più economica di questo fenomeno, e di altre anomalie che si osservano in *Cort*, è la probabile mancanza di molti segni di chiave in diversi manoscritti da cui sono state derivate le lezioni di *Cort*, o nei loro antigrafì. La mancanza della

---

<sup>12</sup> Sul problema si veda anche A. Ziino - F. Zimei, *Quattro frammenti inediti del disperso laudario di Pacino di Bonaguida*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV/1 (1999), pp. 3-45: 30-35.

<sup>13</sup> Edita in A. Ziino, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, «Studi musicali», VII (1978), pp. 39-83: 42-43 e 80.

<sup>14</sup> Edita in A. Ziino, *Laudi e miniature*, pp. 51-52 e 82.

chiave nelle laude in *Tetrardus* può essere una scelta voluta: la scrittura con chiave di *do* implicherebbe una corretta attribuzione modale del pezzo, ma un'errata collocazione nello spazio sonoro (con tessitura troppo acuta per cantori non professionisti), viceversa una scrittura con la chiave di *fa* tradirebbe la modalità (portando la *finalis* a *do*), ma corrisponderebbe alla reale altezza melodica dell'esecuzione canora: è un dilemma che si può evitare eliminando le chiavi nella scrittura.

Le confraternite laiche di laudesi (non professionisti) non cantavano certamente con agio i ritornelli che si estendevano sopra il *mi*.

Infine vi sono gli errori veri e propri nella tradizione, che talvolta non sono rilevabili senza un confronto tra codici con notazione. Invito a riconsiderare l'esempio di *Ciascun che fede sente* (fig. 1), in *Cort*, n. 39, c.96r – scritta (erroneamente?) una terza sotto, con *finalis* a *re* –; in *BR18*: *Ciascun che fede sente* è la lauda n. 69, c.106r, con *finalis* a *fa*. Se è la stessa melodia (come è quasi certo, dato che si trova adattata anche ad altre tre laude in *fa* di *BR18*: *Gaudiamo tutti quanti*, *Sancto Agostin doctore* oltre a *A tutt'or dobbiam laudare* in *Luc*<sup>1</sup>), leggendo da *Cort* bisogna dunque inserire *fa*# e *do*# per avere un corretto rapporto degli intervalli nella melodia. È possibile che nell'antigrafo da cui fu copiata la versione di *Cort* mancasse la chiave e che il copista abbia utilizzato la più consueta *finalis* a *re*, scrivendo la lauda in *protus* (modalità più utilizzata) piuttosto che in *tritus* e realizzando anche un ambito più comodo per i cantori.

## 6. Il tipo di scala utilizzata (e relativo temperamento)

Quali scale erano d'uso normale nel Medioevo? Certamente non la scala temperata, che era sconosciuta in quell'epoca a livello esecutivo. I sistemi teorici conosciuti e utilizzati per la divisione del monocordo nel Medioevo erano la scala pitagorica (una scala diatonica caratterizzata da intervalli puri di quinta e

di quarta),<sup>15</sup> la scala descritta nell'opera conosciuta come *Sectio canonis* e attribuita a Euclide<sup>16</sup> e la divisione esposta da Boezio nel suo *De institutione musica* (cap. IV.5-11),<sup>17</sup> che tutto il Medioevo conosce.

Riferirsi oggi a una di quelle scale e a uno di quei temperamenti storici è la cosa più desiderabile nell'esecuzione di laude medievali, soprattutto se si utilizza per le strofe la prassi della *secundatio* (si veda più avanti il paragrafo 8).

### 7. Gli strumenti musicali

Per quanto riguarda l'uso degli strumenti musicali è possibile che fossero usati per sostenere l'intonazione nel momento in cui le laude erano insegnate la domenica pomeriggio e anche, talvolta, per accompagnare o per fare preludi, interludi o code strumentali, in particolare nei momenti solistici e/o nelle processioni.

È bene definire in cosa poteva consistere l'«accompagnamento» delle laude per uno strumento a corda: una seconda voce? Il semplice raddoppio della voce-base? Accordi o arpeggi (per il liuto)? L'ipotesi più economica, ma non suffragata da alcun documento, è che si trattasse di una *secundatio* nota contro nota, secondo l'usuale prassi della polifonia semplice (su cui si veda il prossimo paragrafo), utilizzata anche diffusamente

---

<sup>15</sup> Cfr. R. Crocker, *Pythagorean Mathematics and Music*, «Journal of Aesthetics and Art criticism», 22 (1963-64), pp. 189-198, 325-335.

<sup>16</sup> Si veda A. Barker, *The Euclidean Sectio Canonis*, in *Greek Musical Writings II*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 190-208.

<sup>17</sup> A.M.S. Boethius, *De institutione musica*, in J.P. Migne (ed.), *Patrologia cursus completus, series latina*, 221 voll., Garnier, Paris 1844-1904, vol. 63, pp. 1245-1286, accessibile in *Thesaurus Musicarum Latinarum*: <<https://chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEDIM4>> (ultimo accesso 1.2.2025). Traduzione italiana in G. Marzi (a cura di), *An. M.T. Severini Boethii De Institutione musica*, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 1990.

per il canto liturgico in latino. Per i casi più semplici non è da escludere l'uso di un bordone tenuto (se lo strumento era ad arco) o di un *tenor* con pochissimo movimento melodico del tipo di quelli che si osservano nelle sezioni finali dei Laudari fiorentini del XIV secolo *BR18* e *BR19*<sup>18</sup> per i 'mottetti' latini, e che hanno la funzione principale di sostenere l'intonazione.

Nella reale pratica di canto delle laude in chiesa è difficile che fossero usati gli strumenti, così come sappiamo che gli strumenti non erano utilizzati in presbiterio, normalmente, durante tutte le forme ordinarie di liturgia latina all'epoca. Per l'uso all'aperto, invece, – come nel caso delle processioni – si può ritenere che non sia da escludere l'uso di strumenti a fiato, in particolare *tubicines* e *tibicines*, ossia trombe dritte e piffari (o cialamelli, o bombarde, nella taglia grave), con anche l'uso di percussioni (naccheroni e tamburi). Così (con due trombe e due bombarde, più i naccheroni) era composto il tipico ensemble che va sotto il nome di 'alta musica', come mostra l'iconografia, contrapposto alla 'bassa musica', che è il gruppo di strumentisti che produce invece un piccolo volume sonoro, e che può essere composto ad esempio da un liuto e da una viella (spesso usati in interno) o da un flauto.

## 8. *La secundatio*

Nel canto cristiano liturgico medievale, in tutte le cattedrali, le collegiate e le chiese di conventi e monasteri, la prassi usuale per i canti del *proprium missae* (ed anche per quelli dell'*ordinarium* in molti casi) era la *secundatio*, ossia l'amplificazione in polifonia semplice nota contro nota, attraverso una seconda

---

<sup>18</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Barco Rari 19, il facsimile a colori del manoscritto si trova, sfogliabile, all'indirizzo: <<https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004335471>> (ultimo accesso 1.11.2024).

voce non scritta, come documentato in numerosi trattati di teoria musicale e nei libri liturgici, in particolare gli Ordinarii.<sup>19</sup> Si può pensare che anche per le laude fosse utilizzata come usuale per le strofe la stessa prassi, in presenza di più di un cantore solista: la prassi della *secundatio* era una delle abilità che i bambini imparavano a scuola.<sup>20</sup> Il fenomeno è incerto per quanto riguarda un piccolo centro come Cortona nei giorni feriali, ma assai probabile nelle occasioni festive. Per una città importante come Firenze,<sup>21</sup> dove abbondavano i cantori professionisti o semi-professionisti, è da considerare la regola sin dai primi anni del Trecento, dove lo stesso Laudario *BR18* ci parla anche di molte laude interamente destinate ai solisti e dunque di un cambio di destinazione del repertorio, che in pochi anni assumerà anche il carattere della polifonia d'arte, non più della polifonia improvvisata.

Fondamentale resta una testimonianza, presente nell'abbozzo di statuto dei Raccomandati di Santa Maria del Mercato di Gubbio, vergato nel 1399, dove si dice «Homines infrascripti sic induti ire debent omni sabato [...] semper sucinando laudes»:<sup>22</sup> il

---

<sup>19</sup> Si veda ad esempio, G. Cattin, 'Secundare' e 'succinere': Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento, «Musica e storia», III (1995), pp. 41-120; M. Gozzi, *Le polifonie semplici del Codex 457 di Innsbruck e la loro edizione critica e pratica*, in F. Facchin (a cura di), *Polifonie semplici*. Atti del convegno internazionale di studi, Arezzo, 28-30 dicembre 2001, Fondazione Guido d'Arezzo, Arezzo 2003 (Quaderni di Polifonie, 1), pp. 65-108; M. Gozzi, *La nuova immagine del canto cristiano liturgico. Elementi ritmici, polifonia semplice e contesti rituali nella storia del cosiddetto gregoriano*, in K. Pietschmann (a cura di), *Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI.: Positionen - Entwicklungen - Kontexte*, Bärenreiter, Kassel 2012 («Analecta musicologica», 47), pp. 81-94.

<sup>20</sup> Sull'importanza della scuola si veda M. Gozzi, *Gregoriano e lauda: alcune annotazioni sull'esperienza musicale liturgica e devozionale dei cattolici al tempo di Dante*, «Philomusica on-line», 22 (2023), pp. 1-41.

<sup>21</sup> G. Cattin, *Novità dalla cattedrale di Firenze: polifonia tropi e sequenze nella seconda metà del XII secolo*, «Musica e Storia», VI/I (1998), pp. 7-36.

<sup>22</sup> Si veda A. Ziino, *Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in L. Pestalozza (a cura di), *La musica al tempo di Dante*, Unicopli, Milano 1988, pp. 113-129: 116.

verbo utilizzato per descrivere la prassi della polifonia semplice è proprio quel *succinere* che Cattin ha riconosciuto come termine tecnico per descrivere l'usuale *secundatio*.<sup>23</sup> Essendo un'attività che si svolge all'aperto è molto plausibile che questa prassi polifonica fosse accompagnata dagli strumenti sonori di un' 'alta'.

### 9. Il ritmo e il tempo (beat)

Qui si affronta per ultimo, ma si tratta del primo problema, rispetto alla *performance*. Assieme al testo poetico è principalmente il ritmo a costruire la sostanza musicale di una lauda, più della melodia. Si consideri, a questo proposito, un esempio semplice di una filastrocca assai connotata ritmicamente e tramandata principalmente per via orale (esattamente come avviene per le laude): *Giro giro tondo*. La frase finale della filastrocca, mostrata in figura 3, può concludere sia al grave sia all'acuto, senza compromettere seriamente la percezione della chiara identità del pezzo e nelle diverse tradizioni può trovare l'una o l'altra conclusione; le due conclusioni sono tra loro melodicamente assai divergenti. Significa che nei componimenti di questo tipo la melodia è meno peculiare musicalmente del ritmo.



Fig. 3 - La frase finale della filastrocca *Giro giro tondo*, che può concludere sia al grave sia all'acuto.

<sup>23</sup> G. Cattin, 'Secundare' e 'succinere'.

La notazione musicale del codice cortonese non è totalmente muta dal punto di vista ritmico: vi sono le culminanze melodiche (che segnano gli accenti melodici, soprattutto nelle riprese), vi sono alcune particolari forme delle note, come le forme *pligate* (che segnalano accenti agogici e talvolta dinamici) o alcuni allungamenti del corpo della nota che hanno un significato ritmico. Lo stesso accade per inni, sequenze e tropi con testo metrico in ambito mediolatino. Alcune laude sono ricostruibili nella loro struttura metrico-ritmica, altre invece non sono chiaramente leggibili e collegabili con sicurezza ad un ritmo ben preciso e a un metro determinato: anche con l'aiuto fornito dal testo letterario la ricostruzione dei valori delle note rimane comunque fortemente congetturale.

I principi sinora invocati per la ricostruzione ritmica delle laude cortonesi sono l'isocronismo (tutte le note di uguale durata, come nelle edizioni di Canuto, Ernetti e Terni)<sup>24</sup> e l'isosillabismo (tutte le sillabe di uguale durata, a cominciare dalla pionieristica e monumentale edizione di Fernando Liuzzi).<sup>25</sup> Sono due principi che se applicati rigorosamente e rigidamente in alcuni casi sono devastanti e snaturano il fluire ritmico marcato, ma cantabile della lauda-ballata: non si dimentichi che le laude sono ballate e che le 'ballate' si chiamano così perché si ballano e dunque, come osserva Dante,<sup>26</sup> hanno bisogno dei *plausores* (fig. 4), ossia di coloro che scandiscono il ritmo: i percussionisti.

---

<sup>24</sup> 42 *Laudi francescane dal Laudario cortonese, XIII secolo*, trascritte da G. Canuto e armonizzate da N. Praglia, Praglia, Roma 1957; edizione ristampata postuma senza armonizzazione, come A. Canuto, 42 *Laudi francescane dal Laudario cortonese del XIII secolo scritte direttamente dai Codici Originali*, Edizioni Padri Redentoristi, Cortona 1977; P. Ernetti - L. Rossi Leidi, *Il laudario cortonese n. 91*, Edi-Pan, Roma 1980; C. Terni, *Laudario di Cortona: testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca Comunale di Cortona*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1988.

<sup>25</sup> F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., [Roma], La Libreria dello Stato, 1935.

<sup>26</sup> D. Alighieri, *De Vulgari Eloquentia II, III*. Sulla traduzione di *plausores* si veda T. Persico, «*Indigent enim plausoribus*» (De vulgari eloquentia, II III, 5): *indizi di pratica esecutiva per ballate e «soni» d'inizio Tre-*



Fig. 4 - *Plausores*, ossia percussionisti, dalla copia del *De institutione musica* di Boezio conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. VA 14, c.47r.

L'esecuzione musicale con applicazione del principio dell'isocronismo trasforma le laude-ballate in canti gregorianeggianti (ma in volgare), privi di scheletro ritmico e il rigido isosillabismo diventa poco praticabile quando ci sono tre, quattro o più note per sillaba.

Gli elementi, da poco scoperti, che rappresentano la svolta di una plausibile ricostruzione del ritmo della lauda cortonese sono: l'isocronia del *tactus* (che normalmente comprende

---

*cento*, in A. Romagnoli - D. Sabaino - R. Tibaldi - P. Zappalà (a cura di), *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela*, ETS, Pisa 2018, pp. 953-966.

due sillabe di testo), la possibilità di introdurre metri binari composti (ossia con un *tactus* suddiviso in tre e non in due, laddove la melodia mostri elementi che lo suggeriscano) e infine l'applicazione ad alcune laude di pattern ritmici stereotipati, ben conosciuti da tutti perché insegnati nelle scuole e praticati in liturgia, come quelli utilizzati per gli inni in strofa saffica.<sup>27</sup>

Esemplifico brevemente con pochi esempi. Si consideri la lauda *O divina virgo flore*, già mostrata in figura 1: la prima frase-verso è sillabica, ad esclusione della penultima sillaba, che mostra un *climacus* (ossia un neuma discendente di tre note). Il gruppo cadenzale di tre note più una si incontra spesso nelle laude di *Cort* e con ogni probabilità deve essere eseguito con le quattro note di valore uguale all'interno di un *beat*, come mostra la ricostruzione ritmica di figura 5.



Fig. 5 - Ipotesi di ricostruzione ritmica del ritornello della lauda  
*O divina virgo flore* (*Cort*, c.32v).

L'esempio in figura 5 mostra il principio dell'isocronia del *tactus*, che funziona molto bene in molte laude in ottonari. Il principio isosillabico, invece, utilizzato ad esempio da Liuzzi, porterebbe a interpretare il gruppo cadenzale in questo modo (fig. 6):

<sup>27</sup> Una prima riflessione su questi temi si trova in M. Gozzi, *Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico*, in A. Lovato (a cura di), *Una musica est universalis: l'eredità culturale di Giulio Cattin*, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, Padova 2018, pp. 65-96 e in M. Gozzi, *Illustre e comune nel canto religioso medievale*.



È evidente che questa ipotesi di ricostruzione ritmica crea una schizofrenica accelerazione dei melismi superiori alle due note, eppure moltissime esecuzioni moderne praticano questo tipo di ricostruzione.

Il secondo esempio vuole mostrare la possibilità (e a volte la necessità) di introdurre una ricostruzione delle laude con metro ternario (o binario composto), laddove ci siano elementi forti che la suggeriscano. La magnifica lauda *Amor dolçe sença pare* (*Cort*, c.117v), da tutti interpretata e cantata con metro binario, mostra alcuni segnali inequivocabili di un *tactus* ternario (come i gruppi di 1 + 2 note – che suggeriscono la quantità breve più lunga delle sillabe – e le *pliche*), che distende opportunamente il melisma su «sença» e attribuisce significato alla *plica* altrimenti inspiegabile sulla sillaba atona di *Cristo*. La figura 7 mostra le due ricostruzioni ritmiche del ritornello: la prima binaria, con evidente quartina di sedicesimi su «sença», assai problematica per cantori non professionisti e che enfatizza la rigidità schematica e antimusicale del principio isosillabico; la seconda ricostruzione, invece, asseconda morbidamente anche gli scontri di arsi (*amor dolçe*) e rende tutto cantabile e danzante.

A - mor dol - çe\_ sen - ça \_\_\_ pa - re se' tu, Cri - sto, per a - ma - re.

A - mor\_ dol - çe\_ sen - ça \_\_\_ pa - re se' tu, Cri - sto, per\_ a - ma - re.

Fig. 7 - Due diverse ricostruzioni ritmiche del ritornello della lauda *Amor dolçe sença pare* (*Cort*, c.117v).

Tra le diverse laude con probabile *tactus* ternario presenti ancora in *Cort*, dato che possiedono segnali evidenti che portano a questa ricostruzione, considero qui solo tre esempi, sempre con testo in ottonari: *Salve salve virgo pia* (n. 16, c.34v; cfr. il ritornello in *fig. 8*) e *Salutiam divotamente* (n. 47, c.131v; cfr. il ritornello in *fig. 9*), che mostrano frequenti gruppi di 2+1 note, ossia *clivis* più *punctum* (come in «virgo», «pia», «gemma» in *Salve salve*, ad esempio) o – più raramente – *pes* più *punctum*; *Stomme allegro e latioso* (n. 34, c.82v; il ritornello è trascritto in *fig. 10*), che mostra invece – sin dall'*incipit* del brano – reiterate ripetizioni del gruppo di una più due note, come si è visto in *Amor dolçe sença pare*.

Sal- ve sal- ve vir- go pi- a

Ge- ma splen- di- da Ma- ri- a

Sal - ve, sal - ve vir - go pi - a,

gem - ma splen - di - da — Ma - ri - a.

Fig. 8 - Ritornello della lauda *Salve salve virgo pia* (*Cort*, n. 16, c.34v), con frequenti gruppi di 2 + 1 note, e sua ipotetica ricostruzione ritmica espressa in notazione mensurale moderna.

Sa-lu-ti-am di-vo-ta-men-te  
L'al-ta ver-ge-ne\* be-a-ta  
Et di-ci-mo: A-ve Ma-ri-a  
Sem-pre sia da-nu-i lau-da-ta

Sa - lu - tiam di - vo - ta - men - te l' al - ta  
ver - ge - ne be - a - ta e di - cia - mo A - ve, Ma -  
ri - a, sem - pre sia da nu - i lau - da - ta'.

Fig. 9 - Ritornello della lauda *Salutiam divotamente* (*Cort.*, n. 47, c.131v), con frequenti gruppi di 2 + 1 note, e sua ipotetica ricostruzione ritmica.

The image displays two musical versions of the lauda 'Stomme allegro e latioso'. The top version is the original notation, consisting of four staves of music in a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Stomme allegro et latioso, Questo mondo delectando, Ma'l iudicio rimembrando, Sto dolente e pauroso'. The notation includes various note values, rests, and accidentals (a flat sign). The bottom version is a reconstructed rhythmic notation, consisting of three staves of music in a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Stomme allegro e latioso questo mondo delectando, ma'l iudicio rimembrando sto dolente e pauroso'. This version uses a simplified rhythmic notation with vertical stems and horizontal lines to represent note durations, with a 'b' symbol above the first staff.

Fig. 10 - Ritornello della lauda *Stomme allegro e latioso* (*Cort*, n. 34, c.82v), con frequenti gruppi di 1 + 2 note, e sua ipotetica ricostruzione ritmica.

Due altre laude da eseguire indubitalmente con metro ternario, e su questo paiono d'accordo tutti i trascrittori che utilizzano un sistema di notazione proporzionale e tutti gli esecutori, sono *Altissima luce* (*Cort*, c.17r) e il suo *contrafactum*: *Regina sovrana* (*Cort*, c.24r).

L'utilizzo di metri ternari non deve stupire, poiché anche nella produzione della sequenza mediolatina del Duecento, nei casi in cui le sequenze siano tramandate con notazione mensu-

rale, si può vedere che l'assoluta maggioranza delle intonazioni possiede un metro ternario.<sup>28</sup>

Il terzo grande grimaldello che permette di forzare lo scrigno che custodisce gelosamente la ricchezza ritmica della lauda medievale è la considerazione di alcuni pattern ritmici associati da tempi antichissimi ad alcune strutture metriche come quella della strofa saffica, su cui si cantavano molti inni del repertorio liturgico. Le grammatiche latine contengono talvolta questi pattern notati.<sup>29</sup>

Uno dei pattern più usati, per i quinari, per il primo o il secondo emistichio di molti endecasillabi, per la facile trasformazione di un ottonario a note uguali con un novenario (anche qui in sostituzione della prima o della seconda parte del verso, che da 4 + 4 sillabe diventa 4 + 5 o 5 + 4 sillabe) è questo (*fig. 11*):



Fig. 11 - Un pattern ritmico diffusissimo nella lauda italiana del Duecento.

Questo *pattern* è l'assoluto protagonista dell'intera lauda processionale *De la crudel morte de Cristo* (*Cort*, n. 24, c.51r), dove rappresenta anche il pulsare ossessivo delle percussioni che accompagnano il gesto,<sup>30</sup> ma è anche la prima parte del più ampio pattern di esecuzione della strofa saffica (*fig. 12*):



Fig. 12 - Il pattern ritmico stereotipato utilizzato per i primi versi di molti inni latini in strofa saffica.

<sup>28</sup> Si vedano, ad esempio, le trentadue sequenze del XIII secolo analizzate e trascritte nel capitolo *Sequenze* in M. Gozzi (a cura di), *Cantus fractus italiano: un'antologia*, Georg Olms, Hildesheim - Zürich - New York 2012 («Musica mensurabilis», Band 4), pp. 43-134.

<sup>29</sup> Mi permetto di rimandare a M. Gozzi, *Illustre e comune*, pp. 98-101.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 95-97.

Questa struttura ritmica, ben conosciuta anche dai bambini nello studio della poesia latina, pur essendo di undici sillabe, è utilizzata, con l'inserimento di qualche melisma, per rendere plastico l'ottonario della celebre lauda *Sia laudato San Francesco* (Cort, n. 38, c.93r; se ne veda il ritornello nella fig. 13).

Sia lau - da - to San \_\_\_ Fran - ces - co, quel c'a -  
par - ve'n cro - ce - fi - xo, co - mo re - dem - pto - re.

Fig. 13 - Il ritornello della lauda *Sia laudato San Francesco*  
(Cort, n. 38, c.93r).

La perfetta corrispondenza del pattern alla melodia conferma anche il trascrittore nella giustezza dell'intuizione della traduzione ritmica del gruppo 3 + 1, già visto in figura 5.

Con l'inversione dei due emistichi il *pattern* della strofa saffica è invece utilizzato nei ritornelli in endecasillabi delle laude *Vergene donzella* (Cort, n. 17, c.36v) e *Troppo perde 'l tempo* (Cort, n. 33, c.72r).

In questo modo è possibile ipotizzare una struttura rimica con *tactus* isocrono per molti tipi di versi italiani, dal quaternario all'endecasillabo, scardinando le logiche della metrica accentuativa spesso associate a questi repertori. Il tema sarà ripreso, con maggiore dettaglio e vigore, nello studio critico sul Laudario di Cortona di prossima pubblicazione.

Certamente c'è ancora molto da lavorare sul ritmo della lauda-ballata, ma qualche nuovo e promettente spiraglio si è aperto.

