

MARCO GOZZI

Illustre e comune nel canto religioso medievale*

Riassunto

Il contributo affronta il tema del convegno attraverso la considerazione dell'esperienza musicale medievale di area umbro-toscana al tempo di Dante. Mette a confronto due diffuse realtà di canto dell'epoca: da una parte il cosiddetto 'canto gregoriano', con testo latino, ossia la lingua musicale 'illustre' e 'alta', destinata a cantori professionisti o comunque specializzati; dall'altra parte la lingua musicale comune, che è quella della lauda, con testo in volgare italiano, destinata a laici devoti senza istruzione musicale; una lingua musicale volutamente semplice e 'comune' come grammatica, come sintassi, come punteggiatura musicale, come ritmo, in piena sintonia con la semplicità di lessico, di sintassi e di morfologia dei testi intonati.

Abstract

The contribution addresses the theme of the conference by considering the medieval musical experience of the Umbro-Tuscan area in Dante's time. It compares two widespread singing realities of the time: on the one hand, the so-called 'Gregorian chant', with a Latin text, i.e. the 'illustrious' and 'high' musical language, intended for professional or in any case specialised

* La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente contributo è parte integrante del progetto ERC Advanced Grant "The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)", PI Francesco Zimei.



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.

singers; on the other hand, the common musical language, which is that of the lauda, with a vernacular Italian text, intended for devout laymen without musical instruction; a deliberately simple and 'common' musical language in terms of grammar, syntax, musical punctuation and rhythm, in full harmony with the simplicity of vocabulary, syntax and morphology of the sung texts.

La musicologia, come anche la musica, sono normalmente escluse dalle riflessioni linguistiche, ma è un peccato¹. Grazie alla collega Serenella Baggio per aver compreso che includere la voce della lingua musicale nel dibattito è una buona idea.

Affronterò il tema del convegno, 'Lingua illustre, lingua comune', attraverso la considerazione dell'esperienza musicale medievale italiana di area umbro-toscana, attorno al tempo di Dante Alighieri. E ricordo Dante, poiché da una parte l'aggettivo 'illustre' legato alla lingua richiama immediatamente la locuzione 'volgare illustre' che permea il *De vulgari eloquentia*, dall'altra parte chi si occupa di poesia medievale sa bene che nel *De vulgari eloquentia* Dante coinvolge a pieno titolo la musica nella trattazione, sia per quanto riguarda il suono e il ritmo della lingua, sia per quanto riguarda l'intonazione musicale, che ha a che fare in modo sostanziale con la struttura della canzone. Viceversa credo sia assai poco proficuo continuare a studiare e ad approfondire esperienze come quella dei trovatori e dei trovieri come se fossero 'letterature' (quindi dal punto di vista esclusivo del testo letterario), dimenticando che si tratta di canzoni, che per viaggiare, per diffondersi, per essere fruite, per vivere usano la musica e l'oralità, non principalmente il segno scritto o la pergamena.

Mi soffermo dunque brevemente su due lingue musicali sposate a testi sacri, una lingua molto illustre, che è quello del cosiddetto 'canto gregoriano' (su testo latino), che più propriamente bisognerebbe chiamare "canto cristiano liturgico di rito latino occidentale della Chiesa cattolica romana a trasmissione prevalentemente monodica", lingua destinata a cantori professionisti, o comunque specializzati, e una lingua musicale comune, che è quella della lauda medievale: una lingua musicale volutamente semplice (come grammatica, come sintassi, come punteggiatura musicale), come sono intenzionalmente semplici il lessico, la sintassi e la morfologia dei testi intonati nelle laude (anche se sono creati da poeti assai esperti tecnicamente).

¹ Sulla musica come linguaggio si veda almeno il classico Pagnini 1974.

Pongo l'attenzione su pochi esempi significativi, per spiegare brevemente la diversità – ma anche le comunanze – tra queste due lingue musicali.

In splendoribus sanctorum

Il primo esempio che propongo, per recuperare alcune idee di fondo sul canto 'gregoriano' e per evidenziare le specificità di questo linguaggio, è il canto di comunione *In splendoribus sanctorum*, ossia il breve *communio* della prima delle tre Messe di Natale, quella di mezzanotte. In FIGURA 1 è mostrato il canto come appare nel *Graduale* domenicano degli inizi del Trecento Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms 2781 (c. 45r-v), con la sua trascrizione².

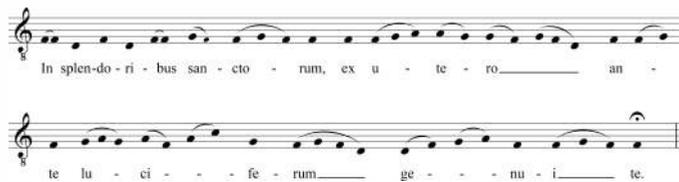


FIGURA 1. Il *communio* *In splendoribus sanctorum* nel *Graduale-Kyriale* del sec. XIV Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms 2781 (c. 45r-v), con la sua trascrizione

² La descrizione e la riproduzione facsimilare integrale a colori del codice si può

Sono solo cinquanta secondi di canto, ma di grande espressività, che mostrano il consueto rapporto fra testo letterario e testo musicale nei canti 'gregoriani' del *proprium missae*. Il testo è tratto dal salmo 109: *Dixit Dominus Domino meo*, un salmo profetico, che parla come un oracolo delle prerogative del Messia: regalità e sacerdozio. È un testo celebre, in quanto si tratta di un salmo che dal medioevo era eseguito nei vesperi di tutte le domeniche e delle feste, che dunque tutti i cattolici del XIV secolo conoscevano e ascoltavano almeno una volta alla settimana.

Il versetto del Salmo 109 qui utilizzato (che è in realtà solo il secondo emistichio del terzo versetto del salmo) ha una tradizione complessa e dubbia dal punto di vista della critica del testo: il testo masoretico ha una lezione totalmente differente e problematica. La vulgata ha appunto: «In splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genui te» («Tra gli splendori dei santi, prima della stella del mattino ti ho generato dal mio seno», oppure, come recita la Bibbia di Gerusalemme, edizione ufficiale della Conferenza Episcopale: «Tra santi splendori, dal seno dell'aurora ti ho generato»). Si tratta perciò di una profezia contenuta in un salmo, trasformata in annuncio cristiano: Gesù è generato (*genitum, non factum*) prima dell'aurora, «natura mirante» (come dice *l'Alma redemptoris*), ossia nello splendore e nello stupore di tutto il creato.

Tutto qui è piccolo dal punto di vista musicale, tutto è contenuto, perché non deve sfidare il clangore esterno, e perché non è musica, ma preghiera cantata. Se cantiamo queste note senza testo, la melodia non ha alcun senso, non è più comprensibile, non è una melodia che ha senso da sola. La melodia gregoriana predilige il grado congiunto e si muove in un ambito ristretto; l'analisi delle cadenze mostra in questo *communio* due soli tipi principali di conclusione della frase, una (quella di *utero* e quella, identica, di *luciferum*) è evitata, non terminale, e rilancia il discorso melodico (*fa sol fa re*); l'altra (in corrispondenza della pausa testuale segnalata dalla virgola e alla fine del pezzo) è invece il tipo di cadenza conclusiva, che termina sulla nota *finalis* (*fa*), nota cardine del modo e di tutto il brano. Non è forse questa una lingua? Certo che è una lingua, con la sua sintassi musicale, le sue regole musicali (la modalità, l'*ambitus* definito, il ritmo, gli accenti, le formule melodiche stereotipate, come le cadenze), la sua punteggiatura (fatta di pause più o meno preparate dalle cadenze), ma si tratta di una lingua sonora che è abbarbicata al testo latino; totalmente

simbiotica col testo, respira col testo, vive col testo, segue e amplifica (con discrezione) il senso e la struttura del testo.

La melodia presenta alcune caratteristiche del repertorio musicale arcaico come, ad esempio, l'utilizzo della scala pentatonica [*re fa sol la do*], con l'esclusione del *mi* e del *si*. Il canto, poi, è costituito dalla semplice ornamentazione di un'unica nota, la *finalis fa*. I diversi incisi del testo sono perfettamente tradotti in incisi musicali coerenti e chiaramente conclusi con cadenze. Gli accenti tonici delle parole sono sempre sottolineati da una culminanza melodica e quanto più una parola è ritenuta significativa, tanto più è importante la sua espansione melodica.

Tutto il brano si muove in un ambito assai ristretto: sotto la *finalis* c'è solo il *re* e non si sale sopra la terza dalla *finalis* tranne che sulla parola *luciferum*, in cui l'espansione melodica raggiunge il *do* acuto. Questa importante e inaspettata enfasi su *luciferum* ci parla di una sottolineatura poetica, di un potente rimando metaforico al pianeta Venere («Lo bel pianeto che d'amar conforta» per Dante³; la «diana stella» di molti altri testi), che nel mondo medievale richiama nessi culturali e religiosi molteplici e profondi.

Una cosa si può osservare da subito: la stretta aderenza della melodia alla sintassi del testo, qui osservata attraverso le cadenze, ma vi è una ricchezza di sfumature incredibile anche in tutto il resto del repertorio. Si deve perciò sottolineare il nesso costitutivo che lega parola e musica in questo tipo di repertorio: la linea melodica non vive autonomamente, è innalzamento, potenziamento, approfondimento (ed anche dunque esegesi) del testo, si muove e respira col testo, segue e potenzia le strutture ritmiche e sintattiche del testo e ne sottolinea le parole semanticamente più importanti. Non c'è nulla di sentimentale in questo linguaggio musicale, non c'è nulla del modo moderno di intendere la musica, dove si cerca l'emozione, l'evasione, il sogno. Qui è esattamente il contrario: la musica non traduce e non desidera tradurre in alcun modo gli 'affetti' del testo, i sentimenti, le emozioni, è attenta soprattutto alla sintassi e alla grammatica; fa appello alla ragione e allo stupore originario della creatura di fronte alla realtà per come è. La musica lascia al testo tutta la potenza espressiva; non si accolla l'onere dell'espressività, come sarà dalla fine del Cinquecento in poi.

L'«inventore» di questa melodia (come di tante altre del repertorio gregoriano) l'ha costruita a servizio del testo: è una amplificazione del testo, parola per parola, sintagma per sintagma, fin nelle pieghe più remo-

³ *Purgatorio*, I, 19.

te; ma il legame profondo tra testo e intonazione musicale nel repertorio gregoriano più antico cambia sensibilmente quando osserviamo invece altri canti, che pure appartengono a pieno titolo allo stesso repertorio di canto liturgico, ma che possiedono testi metrici e strofici.

I salmi, che sono il maggior serbatoio di testi per musica del canto 'gregoriano' medievale, nella traduzione latina di san Gerolamo sono testi in prosa, non strutturati metricamente e tanto meno organizzati in strofe. Ma nel medioevo hanno una grande fortuna e un enorme utilizzo nella didattica (per studiare la grammatica e la sintassi latina, la teologia, la musica, per fare catechesi e per molte altre cose) due fondamentali forme del repertorio gregoriano di straordinaria importanza: l'inno e la sequenza. Da queste due strutture musicali deriva anche la stragrande maggioranza della produzione poetico musicale non liturgica del medioevo: la *cansò* trobadorica, la *chanson* trovierica, la lauda italiana, la *cantiga* galego-portoghese (*cantiga de amor* e *cantiga de santa Maria*), la produzione di Minnesänger e Meistersinger e via dicendo.

Victimae paschali laudes

Ed ecco dunque il secondo esempio da considerare: la sequenza *Victimae paschali laudes*, attribuita a Vipone (Wipo) di Borgogna (ca. 990-1050)⁴, e dunque appartenente al periodo che i musicologi chiamano 'di transizione' tra la forma in prosa e la forma metrica, con testo ancora non metrico e strofico, ma con coppie (*copulae*) di versetti identici per numero di sillabe, e con numerose assonanze: è la lingua musicale illustre con un testo letterario proiettato in altre dimensioni rispetto ai canti del *proprium missae*; si tratta sempre di preghiera, ma l'aspetto musicale comincia ad essere più sostanziale, più prepotentemente autonomo, melodicamente più interessante e cantabile. Ne vediamo in FIGURA 2 la versione che si incontra nella sezione finale (da c. 72r a 99r) del laudario fiorentino trecentesco ora a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 19, sezione che contiene canti in latino con notazione, mentre la parte iniziale del volume (assai più cospicua) contiene solo testi di laude privi di intonazione musicale. La sequenza *Victimae* è a c. 75r⁵. Il manoscritto fiorentino

⁴ Su questa sequenza si veda almeno Gozzi 2013.

⁵ La descrizione e la riproduzione facsimilare integrale a colori del codice si può consultare all'indirizzo: <<http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004335471#page/1/mode/2up>> (9.3.2023).

mostra la triplice ripetizione del “Dic nobis Maria”, che rende la domanda rivolta a tre diverse Marie (le ‘tre Marie’ citate al verso 7 della lauda *Iesu Cristo glorioso* a c. 57 del Laudario di Cortona e così ricordate dall’evangelista Marco: “Et cum transisset sabbatum, Maria Magdalene, et Maria Jacobi, et Salome emerunt aromata ut venientes ungerent Jesum”; *Mc 16, 1*): la prima, Maria di Magdala, risponde: “Sepulchrum Christi viventis...”; la seconda Maria, madre di Giacomo e di Giuseppe, risponde: “Angelicis testes...”; la terza Maria, chiamata Salome dall’evangelista Marco, risponde “Surrexit Christus...”. Nella trascrizione (FIGURA 3) si è preferito non reiterare il versetto *Dic nobis* per evidenziare la struttura originaria della sequenza, con forma musicale ABBCCDD (le lettere maiuscole indicano i versetti musicali e si noti che i versetti B sono quasi uguali ai versetti D e che la clausola cadenzale discendente *sol fa mi re* è onnipresente, sia alla fine dei versetti sia all’interno degli stessi come marcatore della conclusione di numerose frasi-verso).

Data la ricchezza musicale, qui è il testo che si deve piegare a riprodurre il numero di sillabe del *versus* precedente (‘lo numero che alla nota è necessario’)⁶. Il pensiero musicale si struttura appunto in frasi-verso: la frase musicale coincide con la misura del verso.

Nella versione fiorentina della sequenza il linguaggio musicale fa uso di un lessico ‘moderno’, con una scala diatonica spalmata sulla modalità del *Protus* (il modo di *re*), che in un solo punto (*dic nobis*) sprofonda nell’ambito del modo plagale, ma se guardiamo la trascrizione di un codice bolzanino (FIGURA 4)⁷, scritta nel ‘dialetto musicale’ tedesco (con la cadenza di molte frasi o semifrasi che è sempre *mi-fa re* anziché *mi re*, che deriva da un più arcaico *fa-fa re*), capiamo che questo pezzo è nato con una scala molto diversa e assai più arcaica, che è quella pentatonica, già vista nel *communio In splendoribus*. Il codice bolzanino non è più antico, ma conserva le sfumature dialettali arcaiche di una lingua liturgico-musicale rimasta isolata. Anche nel codice bolzanino il linguaggio si è modernizzato, ma ancora sullo sfondo si riconoscono le vestigia della melodia originaria.

⁶ “E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone *tornata*, però che li dicatori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n’acorgesse, rade volte la puosi coll’ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario; ma fecila quando alcuna cosa in adornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell’altre vedere si potrà”. *Convivio*, Trattato II, cap. XI, 2-3.

⁷ Sul contesto d’uso del codice Bolzano, Museo Civico, ms 7/3, si veda Gozzi 2018, pp. 29-53.

Le sequenze composte nel tempo di Dante, ma anche prima a giudicare da quelle citate da Salimbene da Parma nella sua *Cronica*, hanno ormai un linguaggio fortemente modale, lo stesso che mostrano anche gli inni, le cui melodie noi conosciamo solo da manoscritti relativamente recenti, a partire dal XIII secolo: il più antico innario ambrosiano, scoperto dieci anni fa, è infatti il codice Trino, Biblioteca Civica, MS 2, della prima metà del Duecento⁸.

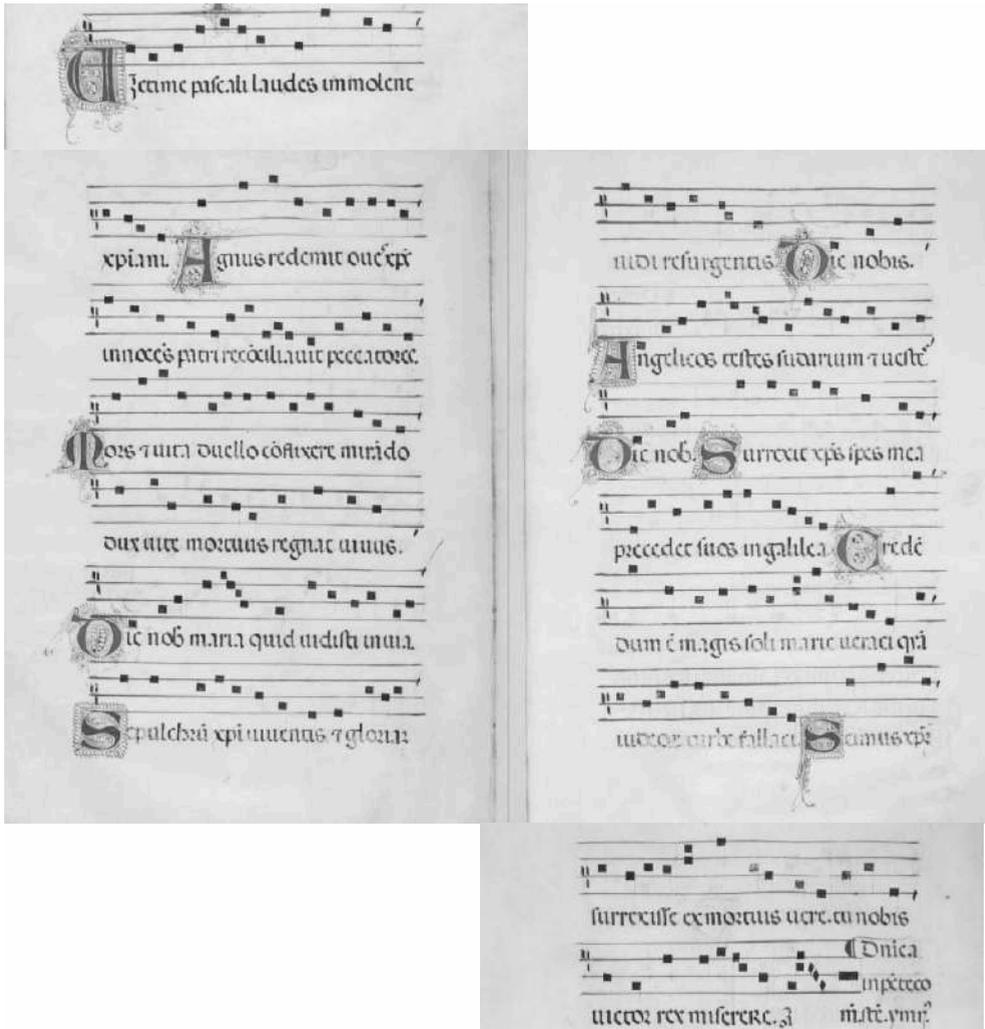


FIGURA 2. La sequenza *Victimae paschali laudes* nella sezione finale del laudario Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 19, cc. 75r-76v

⁸ Sull'innario di Trino si veda Brusa-Gavinelli 2013.

Vic - ti - me pas - cha - li lau - des im - mo - lent Chri - sti - a - ni. A - gnus re - de - mit
o - ves: Chri - stus in - no - cens Pa - tri re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res.
Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do: dux vi - tae mor - tu - us,
re - gnat vi - vus. Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?
Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - tis et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis.
An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um et ves - tes. Sur - re - xit Chri - stus spes me - a:
pre - ce - det su - os in Ga - li - le - am. Cre - den - dum est ma - gis so - li
Ma - ri - e ve - ra - ci quam Iu - de - o - rum tur - be fal - la - ci.
Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se ex mor - tu - is ve - re, tu no - bis,
vic - tor Rex, mi - se - re - re. A - - - - - men.

FIGURA 3. Trascrizione della sequenza *Victimae paschali laudes* dal laudario Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 19, cc. 75r-76v

1. Vic - ti - me pas - cha - li lau - des im - mo - lent Chri - sti - a - ni.

2a. A - gnus re - de - mit o - ves: Chri - stus in - no - cens Pa - tri
2b. Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do:
re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res. 3a. Dic no - bis Ma - ri - a,
dux vi - te mor - tu - us, re - gnat vi - vus. 3b. An - ge - li - cos tes - tes,
quid vi - di - sti in vi - a? Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - tis
su - da - ri - um et ves - tes. Sur - re - xit Chri - stus spes me - a:
et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis. 4a. Creden - dum est ma - gis
pre - ce - det su - os in Ga - li - le - am. 4b. Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se ex mor - tu - is ve - re,
tu no - bis, vic - tor Rex, mi - se - re - re. Al - le - lu - ia.

FIGURA 4. La sequenza *Victimae paschali laudes* nella versione in 'dialetto musicale' tedesco che si legge nel codice Bolzano, Museo Civico, ms. 7/3

In FIGURA 4 il testo dei versetti 4a e 4b risulta intonato su melodie che mostrano solo piccole varianti nella prima parte, mentre nel laudario Banco Rari 19 di Firenze i versetti 4a e 4b differiscono molto soprattutto nella seconda parte ("quam Iudeorum turbe fallaci" dovrebbe avere la stessa intonazione di "tu nobis, victor rex, miserere"): è possibile che si tratti di lezioni corrotte del manoscritto, data la grande scorrettezza della

tradizione scritta per quanto riguarda questo tipo di repertorio, che era tramandato principalmente attraverso la tradizione orale.

Aeterne rerum conditor

Il repertorio innodico del canto cristiano liturgico spinge ulteriormente il rapporto testo-musica nella direzione di una ancor maggiore autonomia dell'intonazione musicale rispetto alla versificazione, poiché qui la forma è strofica e dunque la stessa frase musicale serve per intonare tutte le strofe dell'inno, con parole sempre diverse. In questo caso anche la lingua musicale diventa 'poetica', ossia strutturata simmetricamente e si adatta alla metrica del testo: ciascuna frase melodica si plasma sul singolo verso, ed è la struttura metrica che garantisce la regolarità delle frasi melodiche e la loro compatibilità con testi diversi.

Un esempio tipico è l'inno *Aeterne rerum conditor*, il cui testo è di sant'Ambrogio,⁹ ma le cui melodie (presenti in vari codici) non è dato sapere quale antichità abbiano, dato che i più antichi innari con notazione diastematica risalgono solo al Duecento.

La FIGURA 5 mostra la trascrizione dell'inno *Aeterne rerum conditor* come compare nel Salterio-Innario Oristano, Archivio della Cattedrale, P.XIII (secc. XIV-XV), a c. 25r. La lingua illustre del canto cristiano liturgico è applicata anche a testi metrici e strofici. Secondo quanto racconta sant'Agostino gli inni ambrosiani erano inizialmente destinati al popolo; è questo il linguaggio musicale che influenzerà tutta la produzione musicale in lingua volgare, con testi di altissimo valore letterario (canzoni dei trovatori e dei trovieri, lieder dei Minnesanger, ecc.), ma musicalmente semplice, spessissimo di stile sillabico (una sillaba – una nota).

L'inno *Aeterne* nella versione di Oristano mostra anche il ritmo, basato sulla metrica quantitativa classica: il dimetro giambico è tradotto con *semibreves* per le sillabe brevi e *breves* per le sillabe lunghe gravate da *ictus*; la sillaba finale di ciascun verso (indicata con la minima coronata nella trascrizione) è una *longa*. La *longa* si trova anche sulla seconda sillaba della parole finale (*fastidium*), ad indicare il rallentando prima della cadenza finale della strofa.

Anche il metro e il ritmo della lingua musicale si modellano dunque e si adattano alla metrica del testo letterario in dimetri giambici acatalettici.

⁹ Bibliografia, elenco delle edizioni e facsimile dell'inno in: G. Mele, "Aeterne rerum conditor": musica e poesia in 150 anni di edizioni e studi, in Mele 2012, pp. 155-169.

Questo diventa il rapporto essenziale tra testo e musica: l'intonazione musicale non riguarda più le parole, i sintagmi e le frasi, ma riguarda il verso e la quantità delle sue sillabe, in quanto struttura metrica che accoglie di volta in volta parole diverse.

Ae - ter - ne re - rum con - di - tor, noc - tem di - em-que qui re - gis et
 tem - po - rum das tem - po - ra, ut al - le - ves fa - sti - di - um.

FIGURA 5. Trascrizione dell'inno *Aeterne rerum conditor* nel Salterio-Innario Oristano, Archivio della Cattedrale, P.XIII (c. 25r)

Il periodo musicale che forma ogni strofa, come mostra la FIGURA 5, assume così una precisa simmetria e regolarità, può essere suddiviso in due frasi (la prima di proposta e la seconda, cadenzale, di risposta), ciascuna composta da due semifrasì ritmicamente uguali (che coincidono con i versi giambici di otto sillabe), con cadenze non conclusive, che formano un pensiero musicale coerente e adattabile a qualsiasi testo con lo stesso metro.

Al contrario di quanto accade nel *communio* *In splendoribus* (FIGURA 1), l'inno possiede una veste musicale cantabile, talvolta danzante, con un ritmo ben definito e riconoscibile, con una melodia simmetrica, facilmente memorizzabile e che può tranquillamente essere fruita anche come pezzo strumentale autonomo. Questo è il motivo per cui la struttura strofica dell'inno è alla base di tutte le forme musicali su testo metrico in lingua volgare del medioevo europeo.

Ed ecco allora gli esempi relativi alla lingua musicale comune, quella della lauda duecentesca con testo in volgare, la cui struttura è derivata principalmente dall'innodia latina per quanto riguarda le stanze, ma che si arricchisce di un elemento peculiare: il ritornello, ossia la ripresa, dato che assume la forma della ballata italiana, che è anche la forma del *virelai* francese.

De la crudel morte de Cristo

Il celebre laudario di Cortona, copiato per la confraternita di Santa Maria e San Francesco attiva presso la chiesa del convento di San Francesco di Cortona (edificato da frate Elia attorno al 1245) è il più antico testimone con musica di laude italiane e risale alla fine del Duecento¹⁰. La lauda *De la crudel morte de Cristo*, che compare da c. 51r a c. 53r del Laudario (FIGURA 6), è una lauda molto particolare per diversi aspetti. Il fatto che nel codice manchi l'intonazione musicale dell'ultimo verso non è una grande perdita: la tipica struttura della lauda-ballata prevede che la volta abbia la stessa melodia della ripresa, e dunque il verso finale della strofa (*como ladro, villanamente*) deve essere cantato sulla stessa musica del verso finale della ripresa (*on'hom pianga amaramente*). Si tratta di una lauda che nelle sue undici strofe tetrastiche di quinari doppi racconta la passione di Cristo; l'icastica ripresa, invece, invita ciascuno a cantare la morte di Cristo, ricordando quel fatto e piangendo tristemente.

L'intonazione musicale è particolarmente interessante, sia dal punto di vista melodico, sia ritmico, nonostante la notazione del codice non riveli nulla del chiaro ritmo e del contesto scandito dalle percussioni in cui era immersa l'esecuzione di questa lauda processionale, particolarmente adatta alla processione del Venerdì Santo per le vie di Cortona.

La melodia di *De la crudel* deriva integralmente, attraverso la tecnica della centonizzazione, dalla sequenza *Victimae paschali laudes*, come dimostra la FIGURA 7 (per *Victimae* si confrontino anche le FIGURE 3 e 4): il primo verso della ripresa e il terzo della strofa derivano dagli incisi *innocens Patri recon-* e il simmetrico *-xere mirando dux vi-* della *copula 2* e si conclude sul doppio *la* preceduto dal *sol*, formula cadenzale alla dominante del modo che caratterizza anche *-mit oves* e *duello* (*copula 2*), come pure *magis so-* e *surrexisse* della *copula 4*; i versi conclusivi di ripresa e strofa sono invece una variazione dell'inciso iniziale di *Victimae* (l'attacco è all'ottava superiore, ma la parentela è evidente) e certamente la cadenza *sol fa mi re* (che conclude la ripresa della lauda) ritorna per ben 14 volte nella sequenza (si veda la FIGURA 3) e ne rappresenta anche la clausola finale, prima dell'*Amen*; le due mutazioni (i due versi iniziali della strofa) ricalcano gli attacchi della *copula 2* (*Agnus redemit oves* e *Mors et vita duello*), come anche della *copula 4* (*Credendum est magi soli* e *Scimus Christum surrexisse*).

¹⁰ La bibliografia sul codice è vasta; dal punto di vista dei testi e della descrizione del codice il lavoro più accurato è VARANINI-BANFI-CERUTI BURGIO 1985; tra le dieci edizioni integrali in trascrizione moderna, talvolta accompagnate da ampi commenti, sono da ricordare solo LIUZZI 1935 e DÜRREER 1993; per gli aspetti filologico-musicali cfr. GOZZI 2010; sulla questione del ritmo GOZZI 2018b e DAOLMI 2019; sul contesto GOZZI 2020 e ZIMEI 2020.

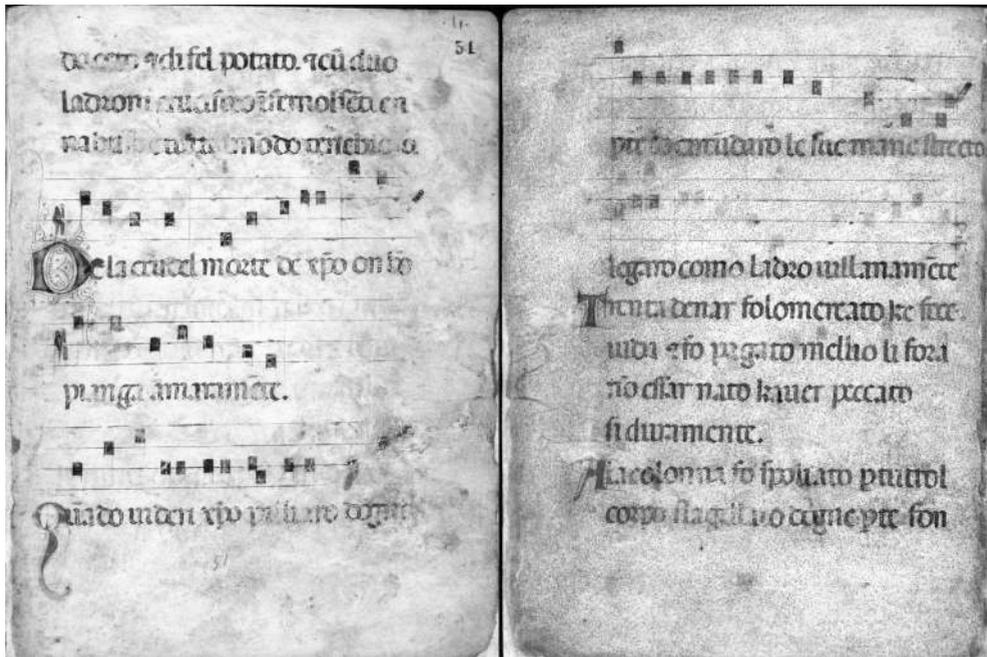


FIGURA 6. Inizio della lauda *De la crudel morte de Cristo* nel *Laudario di Cortona*, c. 51r-v

Ma cosa rende del tutto nuova l'intonazione di *De la crudel* rispetto alla sequenza da cui è tratto il suo materiale melodico? Il ritmo. Nonostante la lauda possieda uno stile perfettamente sillabico (ogni sillaba di testo corrisponde ad una singola nota), cantare *De la crudel* con il ritmo isocrono (ossia con tutte le note dello stesso valore) com'era nel 'gregoriano' del tardo Duecento, oppure in stile isosillabico (ossia con tutte le sillabe dello stesso valore), che è lo stesso, significa non comprendere la struttura fortemente ritmica del testo, che grida il *pattern* ritmico stereotipato dell'incedere processionale, scandito dalle percussioni. Questo *pattern* corrisponde al metro del quinario piano con *incipit* dattilico (tipo: "Quando iuderi", "Cristo pilliaro", "morte de Cristo", "strecto legaro" o "tutta la gente"):



I numerosi versi di quattro sillabe anziché cinque (come: “On’hom pianga”, oppure “d’ogne parte” o “le sue mane”) non provocano alcuna perturbazione ritmica, poiché le due sillabe brevi (seconda e terza posizione dei quinari) sono fuse in un’unica sillaba lunga dei quaternari. Ne deriva una ricostruzione ritmica del ritornello (FIGURA 8), da reiterare anche nelle strofe, che in modo per nulla sorprendente coincide con quella proposta in Liuzzi 1935, che giunse a questa ipotesi ricostruttiva per altra via. Per un’ipotetica trascrizione moderna completa della lauda con il suo ritmo si veda Gozzi 2020, pp. 167-168.

The image shows two musical scores side-by-side. The left score is for 'De la crudel' and is divided into 'Refrain' and 'Strophe' sections. The 'Refrain' section has ten numbered measures (1-10) above it. The lyrics are: 'De la cru-del mor-te de Cri-sto' and 'O- n'hom pian- ga a- ma- ra- men- te'. The 'Strophe' section has four staves of music with lyrics: 'Quan- do iu- de- ri Cri- sto pil- lis- ro', 'D'o- gne par- te lo cir- cun- da- ro', 'Le sue ma- ne strec- to le- ga- ro', and 'Co- mo la- dro vil- la- na- men- te'. The right score is for 'Victimae paschali laudes' and has two staves of music with lyrics: 'in- no- cens Pa- tri re- con- de- o- rum tur' and 'Vic- ti- me pas- cha- li lau- des'. Below the right score is the instruction 'Volta, uguale alla Ripresa'.

FIGURA 7. Confronto fra la trascrizione di *De la crudel* (da DÜRRER 1993, a sinistra) e la melodia di *Victimae paschali laudes* (a destra)

The image shows a musical score for the refrain of 'De la crudel'. The top staff is a melody in 3/2 time with lyrics: 'De la cru - del mor - te de Cri - sto on hom pian - ga a - ma - ra - men - te!'. The bottom staff is labeled 'Percussioni' and shows a rhythmic pattern of 'x' marks on a staff, representing the beat structure of the medieval tamburi.

FIGURA 8. Ritornello della lauda *De la crudel* (Cort, c. 51r), con sotteso il ritmo stereotipato della processione quaresimale, affidato ai tamburi medievali, che scandisce il passo.

Sia laudato san Francesco

Il mondo musicale della lauda, come si è appena visto, deve moltissimo alla forma della sequenza mediolatina e in particolare alle sequenze del XII e XIII secolo, che erano composte su testi latini con una struttura metrica ben definita e talvolta erano anche tramandate con notazione proporzionale¹¹. L'altra forma che ha avuto enorme influenza sulla lauda è l'inno. I metri latini utilizzati nelle sequenze e negli inni sono spesso assimilabili ai metri della laude in volgare italiano (versi latini come l'ottosillabo piano o l'eptasillabo proparossitono corrispondono – in un tessuto sillabico – all'ottonario italiano; i primi tre versi di una strofa saffica sono assimilabili agli endecasillabi, e via dicendo), ed è importante sottolineare come in tutte le scuole europee (monastiche, parrocchiali o capitolari) gli inni e le sequenze – imparate a memoria dagli studenti cantando – fossero la base non solo dello studio della poesia latina, ma di molti altri contenuti che interessavano i programmi scolastici del medioevo e della prima età moderna. Nelle scuole e anche nelle università si memorizzavano i ritmi dei metri classici attraverso formule musicali, che erano riportate anche nelle grammatiche latine¹². Un caso emblematico è quello del docente dell'università di Padova Francesco Negri (*Franciscus Niger*), che nel 1480 pubblicò a Venezia per i tipi di Teodoro Franco una *Grammatica* latina dove, nel *Liber octavus*, intitolato *De metrica oratione et carminum qualitibus*, per la prima volta nella storia uno stampatore usa caratteri mobili per la notazione musicale. Le intonazioni musicali presenti nella *Grammatica* di Negri, con il loro ritmo, servono ad illustrare le strutture ritmiche dei metri latini e a farle riconoscere e memorizzare agli studenti. Questa tradizione è certamente molto più antica e assai utilizzata sin dal IX secolo. Il libro di Negri ebbe una grande fortuna e fu ristampato numerose volte (solo in Italia altre quattro volte: nel 1502, 1507, 1508 e 1514; due altre edizioni uscirono a Basilea per i tipi di Jakob Wolff nel 1499 e nel 1500). Le edizioni di Basilea tramandano il ritmo stereotipato che si incontra con estrema facilità nel Quattro e nel Cinquecento associato a inni liturgici in strofe saffiche; eccone la trascrizione (FIGURA 9):

¹¹ Per numerosi esempi di sequenze tramandate con notazione mensurale, si veda Gozzi 2012, pp. 42-134.

¹² Sulla questione si veda Gozzi 2020b.

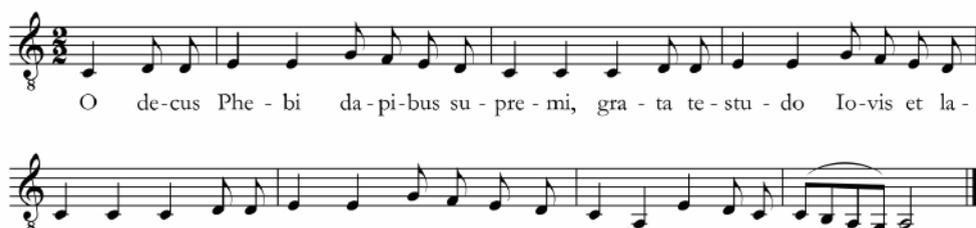


FIGURA 9. Trascrizione dello schema ritmico-melodico della strofa saffica nella *Grammatica* di Franciscus Niger, Basel, Jacobus de Pfortzheim, 1500, cc. 78v-79r

Questo *pattern* ritmico stereotipato, applicato nell'esempio all'ultima strofa della trentaduesima Ode (con incipit *Poscimus, si quid vacui sub umbra*, dedicata alla cetra) del primo libro di Orazio: *O decus Phebi dapibus supremi*, disegna lo stesso metro che possiede il celeberrimo inno *Ut queant laxis resonare fibris*, da cui Guido pomposiano agli inizi dell'XI secolo derivò i nomi delle note. Certamente anche l'inno *Ut queant*, con la sua melodia inventata da Guido per ricordare l'altezza delle note, fu insegnato e cantato in molte scuole europee medievali con lo stesso ritmo stereotipato di Figura 9 (si vedano le Figure 10 e 11).



FIGURA 10. Lo schema ritmico-melodico della strofa saffica (ab, ab, ab, a')



FIGURA 11. Versione semplificata e mensuralizzata dell'inno *Ut queant laxis* dal codice München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14965a (XI sec.), c. 1v

La Figura 10 mostra come il pattern ritmico su cui si cantava la strofa saffica fosse formato da due brevi incisi: il primo (a) coincide con la struttura ritmica del quinario che si incontra anche nella lauda *De la crudel*, e rappresenta anche il tipico ritmo ossessivo suonato dai tamburi in processione; il secondo (b) è invece l'usuale pattern nell'intonazione del senario piano: quattro veloci note in levare che scaricano il loro dinamismo sul battere della sillaba tonica finale del verso. Sono incisi che affiorano in molte situazioni: solo per fare un esempio – probabilmente noto a tutti –, sono gli stessi incisi che si incontrano nella filastrocca per bambini *Giro, giro tondo*: “casca la terra” mostra l'inciso ritmico (a), “tutti giù per terra” (ma anche “Giro, giro tondo”) mostra l'inciso ritmico (b). Di fronte ad archetipi ritmici e melodici ricorrenti è possibile solo prendere atto di realtà diffuse e persistenti nei secoli, spesso legate al mondo scolastico. Risulta difficile pensare che versi laudistici che mostrano con chiarezza questi pattern ritmici (come ad esempio *ki nol sentisse nol saprie parlare* della lauda *Troppo perde 'l tempo*) non fossero cantati – laddove in stile sillabico – con il noto ritmo stereotipato (quello di *O decus Phebi dapibus supremi* in Figura 9 o quello, identico, di *Ut queant laxis resonare fibris* di Figura 11), conosciuto dai bambini sin dai tempi della scuola.

La questione del ritmo è dunque una questione cruciale nella ricostruzione della lingua della lauda duecentesca italiana.

La melodia di *Sia laudato san Francesco* è molto nota al grande pubblico perché è diventata – con parole cambiate – la canzone *Fratello sole, sorella luna*, cantata da Claudio Baglioni nella colonna sonora dell'omonimo film di Franco Zeffirelli del 1972. L'arrangiamento di Riz Ortolani ne ha fatto un *contrafactum* sulle parole *Dolce sentire come nel mio cuore*. Nella sua versione originale, tramandata dal codice Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91 a c. 93r, questa lauda è un ottimo esempio di come l'applicazione di un pattern ritmico/melodico si adatti a testi con tipi di versi molto differenti, che possono andare dal settenario all'endecasillabo.

In questo caso il pattern ritmico dei primi versi della strofa saffica è applicato non all'endecasillabo (dove ogni sillaba riceverebbe una nota), ma all'ottonario, con qualche melisma (sillabe che possiedono due o tre note per ciascuna), come mostra la FIGURA 12. La lauda, in *tetrardus*, è trascritta qui una quinta sotto, ossia all'altezza melodica reale in cui era probabilmente eseguita, come prova anche la versione della stessa lauda nel codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18, c. 119r, che mostra la *finalis* a *do*.

Sia lau - da - to San Fran - ces - co, quei c'a -
 par - ve'n cro - ce - fi - xo, co - mo re - dem - pto re.
 A Cri - sto fo con - fi - gu - ra - to: de le pia - ghe fo si -
 gna - to em - per - ciò k'a - vea por - ta - to scrip - to'n co - re lu suo a - mo - re.

FIGURA 12. La lauda *Sia laudato san Francesco* (Laudario di Cortona, c. 93r), con ipotetica ricostruzione ritmica basata sul pattern utilizzato anche nella strofa saffica.

Amor dolce senza pare

La lauda che conclude la serie di componimenti con notazione vergati di seguito dallo scriba principale del Laudario di Cortona è *Amor dolce senza pare*, a c. 117v. È scritta con un'estensione assai acuta, in un modo con *finalis a sol*, ma la sua reale altezza di esecuzione è chiaramente indicata dall'evidente citazione che si incontra già nel primo verso, e che permea di sé tutta la lauda, dell'attacco dell'inno *Ave maris stella*.

Anche in questo caso è solo la ricostruzione ritmica che restituisce senso e coerenza al testo musicale e che trasforma quella citazione dalla lingua aulica del gregoriano in un linguaggio comune e familiare ai laici. Nelle trascrizioni con interpretazione ritmica (a partire da Liuzzi 1935, I, p. 460) e nelle esecuzioni moderne questa lauda è cantata in metro binario, con la conseguenza che il melisma di quattro note sulla sillaba finale di 'senza' (che ritorna uguale nel primo e nel terzo verso della stanza) deve essere cantato molto velocemente e crea un'improvvisa e inopportuna accelerazione del ritmo, che costringe anche a prendere uno stacco del tempo più lento del dovuto.

Per una corretta ricostruzione del ritmo penso che si debba tener conto dell'importante segnale rappresentato dalla presenza di due note sulle sillabe finali delle parole iniziali: "Amor" e "dolze", che suggerisce di av-

viare un metro ternario. Ne deriva (Figura 13) una ricostruzione con *pattern* prevalente formato da una successione breve-lunga, breve-lunga, che distende il melisma di quattro note e che conferisce alla lauda una fisionomia danzante e cantabile, proiettandola in dimensioni totalmente estranee al mondo del canto gregoriano. Eppure gli ingredienti melodici derivano quasi esclusivamente dal canto gregoriano. Lo stesso accade per la poesia: i concetti espressi nella lauda sono anche teologicamente profondi (il “se’ tu Padre in sostanza” deriva dal passo del Credo che definisce Cristo “consubstantialem Patri”), ma in questo canto dolce e lieve il lessico e la sintassi sciolgono ogni spigolosità.

Così come i testi delle laude, costruiti da autori sapienti che controllano molto bene morfologia e sintassi, pur usando un lessico volutamente ‘comune’ e ‘basso’, le intonazioni musicali delle laude sono costruite sapientemente da materiale illustre, rafforzato e reso pieno di “dolcezza di musica e d’armonia”¹³ con i nuovi ingredienti ritmici e con la forma musicale della ballata, che, come dice lapalissianamente il trattatello conosciuto come *Capitulum de vocibus applicatis verbis*,¹⁴ si chiama ‘ballata’ perché si balla.

A - mor dol-ze_ sen-za_ pa-re se' tu, Cri-sto, per a - ma - re.

A - mor sen-za_ co-min - cian-za se' tu: Pa - dre in_ sub-stan-za,
Dol - ce a - mo-re, tu se' _ spe-me; ki ben a - ma sem - pre te - me,

in Tri - ni - tà_ per a - man-za Fil-lio et Spi-ri - tu_ re - gna - re.
na-sce e cre-sce del tuo_ se - me ke bon frut-to fa_ gra - na - re.

FIGURA 13. Trascrizione di ripresa e prime due stanze della lauda *Amor dolze senza pare* dal Laudario di Cortona, c. 117v, con ricostruzione ritmica in metro ternario

¹³ «Sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. [...] E questa è la

Riferimenti bibliografici

- Brusa – Gavinelli 2013 = G. Brusa – S. Gavinelli, «Il più antico innario ambrosiano tra i manoscritti della Biblioteca civica di Trino», *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 34, 2013, pp. 9-98.
- Burkard – Huck 2002 = T. Burkard – O. Huck, *Voces applicatae verbis: Ein musicologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert*, «Acta Musicologica», 74 (2002), pp. 1-34.
- Cantus fractus* 2012 = *Cantus fractus italiano: un'antologia*, a cura di M. Gozzi, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 2012 (Musica mensurabilis, Band 4).
- Daolmi 2019 = D. Daolmi, *Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese*, «Il Saggiatore Musicale», XXV (2019), pp. 159-189.
- Dürre 1993 = M. Dürre, *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz. I: Textteil; II: Notenteil*, 2 voll., Kassel, 1993
- Gozzi – Luisi 2005 = M. Gozzi – F. Luisi (ed.), *Il canto fratto: l'altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi, Parma - Arezzo, 3-6 dicembre 2003*, Roma, Torre d'Orfeo, 2005.
- Gozzi 2010 = M. Gozzi, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario cortonese*, in «Philomusica on-line», 9/2 (2010), pp. 114-174.
- Gozzi 2013 = M. Gozzi, 'Victimae paschali laudes' tra canto piano e polifonia con particolare riguardo ai codici di Trento, in: *I codici musicali trentini del Quattrocento: nuove scoperte, nuove edizioni e nuovi strumenti informatici. Atti del convegno internazionale di studi, Trento, Castello del Buonconsiglio, 28-29 novembre 2009*, a cura di Danilo Curti-Feininger e Marco Gozzi, Trento - Lucca, Centro di eccellenza Laurence K. J. Feininger - Libreria Musicale Italiana, 2013, pp. 118-155.
- Gozzi 2018 = M. Gozzi, *I libri liturgico-musicali nel Museo civico di Bolzano*, in: Gionata Brusa, *I codici liturgico-musicali presso il Museo civico di Bolzano; Ms. 1304 (Messale cistercense del 1296); Ms. 7/3 (Vesperale-Graduale-Kyriale-Prosario del sec. XV); Ms. 7/4 (Graduale-Kyriale-Prosario del 1430)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018 (Monumenta Liturgiae et Cantus, 4), pp. 15-54.
- Gozzi 2018b = M. Gozzi, *Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico*, in: *Una musica est universalis: l'eredità culturale di Giulio Cattin*, a cura di A. Lovato, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, 2018 (Atti, documenti e testi, n.s., 1), pp. 65-96.

cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono trasmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno». [Dante, Convivio I, 7].

¹⁴ Edizione in Burkard - Huck 2002.

- Gozzi 2020 = M. Gozzi, «*Iesu Cristo, la fraterna tu la cresce e la governa*»: il *Laudario di Cortona* come testimone di un'esperienza confraternale, in *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, a cura di P. Bruschetti, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2020, pp. 149-168.
- Graduale* 2011 = *Graduale novum: editio magis critica iuxta SC 117 seu Graduale sanctae Romanae Ecclesiae Pauli PP. VI cura recognitum*, Regensburg - Città del Vaticano, ConBrio Verlagsgesellschaft - Libreria Editrice Vaticana, 2011.
- Laudario* 2015 = *Il Laudario di Cortona. Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 91. Facsimile e studio critico. Volume I: facsimile*, a cura di M. Gozzi - F. Zimei, Lucca, LIM, 2015.
- Liuzzi 1935 = F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, La Libreria dello Stato, 1935.
- Mele 2012 = G. Mele, *Manuale di innologia. Introduzione all'innodia dei secoli IV-XVII in occidente. Volume I: Fonti e strumenti*, Cagliari, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, 2012.
- Pagnini 1974 = M. Pagnini, *Lingua e musica: proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- Varanini-Banfi-Ceruti Burgio 1985 = G. Varanini - L. Banfi - A. Ceruti Burgio, *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin*, 4 voll. in 5 tomi, Firenze, 1981-1985.
- Zimei 2020 = F. Zimei, *Il Laudario di Cortona nel suo contesto d'uso*, in *Frate Elia, i laici e le associazioni laicali cortonesi*, a cura di Paolo Bruschetti, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2020, pp. 169-186.