

IL LINGUAGGIO MUSICALE DELLE LAUDE CORTONESI

VITTORIO ANGELETTI *

Nella storia della letteratura devozionale in lingua volgare, il laudario di Cortona si colloca com'è noto tra i monumenti musicali più antichi e autorevoli¹.

L'origine del genere laudistico va messa in relazione con la fioritura letteraria del XIII secolo e con la fondamentale esperienza di portata storica e culturale - in senso ampio - degli Ordini Mendicanti, ma soprattutto di Francesco d'Assisi (1182-1226) e dei Francescani che portarono avanti un radicale rinnovamento della vita religiosa, morale e spirituale del tempo. Riuscendo a far presa su larghi strati della popolazione, i Francescani si posero alla guida spirituale dei gruppi di laici devoti (comunità composte da individui di eterogenea provenienza sociale e culturale, ma accomunati da una medesima ansia di rigenerazione) che si riunivano con regolarità nel sodalizio confraternale per pregare e cantare.

* *Relazione presentata il 21 giugno 1997.*

¹ *Codice 91* della Biblioteca comunale di Cortona (AR), della seconda metà del XIII secolo, costituito da una prima serie di quarantasei laude (testi e musica) e da una seconda serie di diciannove laude (solo testi). Cfr. *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. 1, tomo I (a cura di G. Varanini), Firenze 1981, con l'edizione critica dei testi delle laude e una ricca documentazione sulle fonti dei testi medesimi.

Nacque in questo contesto una delle espressioni più intense e significative della spiritualità francescana, la lauda che, combinando testo e musica, si rivelò anche un efficace strumento pedagogico attraverso il quale i Francescani riuscivano ad insegnare con un linguaggio alla portata di tutti le complesse verità di fede (i dogmi della Trinità e dell'Incarnazione), il culto dei santi (soprattutto della Madonna), il ciclo dell'anno liturgico, con particolare attenzione alla Passione e Morte del Signore, e altri temi a carattere morale e dottrinario (contrizione, giudizio finale e morte).

I testi, tutti anonimi tranne quattro che recano il nome dell'autore, attingono a fonti sacre molteplici che rimandano alle Scritture, ai Padri della Chiesa, agli scrittori ecclesiastici, all'innodia mediolatina e a qualche testimonianza agiografica.

Dal punto di vista musicale non è facile sintetizzare un fenomeno così articolato e composito come quello della lauda, ma sono comunque individuabili alcuni caratteri di fondo che definiscono questo particolare repertorio. Le laude sono componimenti monodici, scritti in una notazione musicale identica a quella ufficiale della Chiesa Romana².

Le melodie si appoggiano ad un testo poetico in volgare avente struttura di *ballata*, che è un genere lirico di origine popolare e che presuppone l'alternanza di un coro, per l'esecuzione del ritornello (più orecchiabile e più facilmente

² È la notazione corale quadrata, ben chiara dal punto di vista diastematico (abbiamo quindi neumi semplici e composti su righe tetralinche con chiavi), anche se per noi oggi è piuttosto arduo ricostruirne il ritmo: si è perduta, infatti, la continuità storica dell'esecuzione di tali canti. Cfr. F. LUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I, Roma 1934, pagg. 177-191. Sulle differenti impostazioni del problema ritmico nel repertorio laudistico, cfr. V. ANGELETTI, *Le interpretazioni ritmiche delle laude cortonesi*, in "Esercizi. Musica e Spettacolo", XIV, n.s., 1995, pagg. 5-18.

memorizzabile) e di uno o più solisti, cioè cantori con maggiore esperienza ai quali spettavano le strofe (con qualche possibile difficoltà nelle intonazioni).

Già ad un primo ascolto, la lauda rivela un carattere improntato a semplicità ed una evidente tendenza alla sillabicità delle melodie, cosa che comporta un indissolubile legame tra testo e musica: ad ogni sillaba del testo, infatti, corrisponde solitamente una nota o un gruppo limitato di note.

Ne deriva che la melodia non può essere privata delle parole, in quanto fin dall'origine è stata pensata in funzione di un testo e di un metro codificato; è impossibile perciò separare il piano testuale da quello musicale.

Se le melodie strettamente sillabiche costituiscono i due terzi dell'intero laudario, sono relativamente poche quelle in cui figurano le maggiori ornamentazioni o i melismi (che sono gruppi di note appoggiate ad una sola sillaba del testo), i quali sottolineano ed esaltano determinate parole o attributi dell'argomento al centro della lauda.

L'*ambitus* delle melodie laudistiche non supera normalmente l'ottava e chiunque, in linea di massima, può intonare almeno la *ripresa* che si trova ad una tessitura più bassa ed è quindi più accessibile; nella *strofa* il solista può imbattersi invece in intervalli più ampi o presi di salto, ma si tratta comunque di difficoltà piuttosto relative per il cantore moderno.

Lo stretto legame testo-musica trova un importante riscontro anche nell'elaborazione del materiale melodico. La ripresa infatti, oltre che cornice al componimento, è anche fattore di forte coesione interna tra le strofe, poiché le frasi musicali che articolano una lauda possono riproporsi più e più volte nel corso della stessa composizione, attribuendo così alla lauda-ballata una struttura composita ma sostanzialmente unitaria; mentre la

ripetizione di semifrasi ed incisi melodici, su gradi diversi della scala, comporta inevitabilmente delle modificazioni interne degli intervalli e mutamenti ritmici ed espressivi di questi frammenti musicali. La spiegazione più convincente della reiterazione dello stesso materiale melodico consiste verosimilmente nella maggior facilità con cui gli esecutori potevano memorizzare i canti.

Un altro elemento che può essere collegato al precedente aspetto è la presenza nel laudario di melodie contraffatte. La pratica della *contraffactio* era molto diffusa e consisteva nell'adattare nuovi testi a musiche preesistenti, così che gli studiosi cercano, tra enormi difficoltà, di individuare le melodie originali e quelle derivate.

Mettendo a confronto musiche e testi di provenienza anche molto diversificata (molte composizioni profane derivano infatti più o meno direttamente da brani sacri), si possono rilevare le modifiche che interessano la struttura metrica, ritmica e musicale delle laude nella loro interezza.

Un caso significativo di *contraffactio* interessa la prima frase-verso di due laude: *Alta Trinita beata* e *Sia laudato san Francesco*³. Il M^o Clemente Terni, noto studioso della lauda, osserva che se la seconda lauda deriva dalla prima, come alcune valutazioni di ordine melodico indurrebbero a credere, gli ignoti autori dei due brani avrebbero identificato nel santo, la cui venerazione fu molto forte fin dalle origini, l'ipostasi (umanizzazione) della Trinità: la somiglianza del motivo melodico sarebbe una dimostrazione di questa teoria.

In un altro caso la melodia di un celebre inno mariano, *Ave maris stella*, è stata integralmente ripresa nella lauda *Amor dolce sença pare*, mentre un noto motivo pastorale francese del '200 è

³ C. TERNI, *Laudario di Cortona*, Perugia-Firenze 1988, pagg. 91 e 117.

servito come modello per la bellissima lauda che apre la raccolta *Venite a laudare*⁴.

Per comprendere meglio la diffusa pratica della *contraffactio* nel costume medievale, è necessario far riferimento alla tradizione orale, di gran lunga prevalente su quella scritta, e non solo per i notevoli costi della pergamena su cui i canti erano abitualmente riportati; le testimonianze scritte pervenute, sicuramente una minima parte di quelle redatte in origine, riguardano soprattutto il canto sacro (liturgico e paraliturgico) e in misura minore quello profano.

Senza dubbio la tradizione orale comportava adattamenti e manomissioni, contrazioni e varianti per ogni melodia, alterandone la forma originaria.

L'aspetto che forse più di ogni altro ha attirato giustamente l'interesse degli studiosi concerne il rapporto tra la lauda e il canto gregoriano, prezioso e vastissimo repertorio ufficiale della Chiesa dal quale i musicisti attingevano anche per nuove composizioni. Che rapporto intercorre dunque fra la lauda e la tradizione?

Indubbiamente il contributo del canto gregoriano, soprattutto della produzione paraliturgica (salmodia, innodia, liturgia delle ore e uffici ritmici), è stato fondamentale e già i primi studiosi moderni, circa settant'anni fa, riscontrarono somiglianze formali della lauda con le litanie, gli inni e le sequenze⁵.

Alcuni dei procedimenti compositivi che rimandano al passato sono: l'*incipit* salmodico, ossia quelle note caratteristiche

⁴ L. LUCCHEI, *Il laudario di Cortona*, Vicenza 1987, pagg. 100 e. 265-266; W. WIORA, *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen*, in *Miscelânea en homenage a mons. Higinio Anglés*, Barcelona 1958-1961, vol. II, pagg. 993-1008.

⁵ LIUZZI, *op. cit.*, pagg. 226-231.

che aprono la composizione e servono da intonazione (il più diffuso è il frammento tipico del I modo), l'indugiare della melodia sulla corda di recita o *tenor*, gli elementi di ornamentazione, come ad esempio la ripercussione di una medesima nota o il volteggiare della melodia attorno ad un grado della scala modale (in questo caso il canto è fondamentalmente statico e non avanza).

Ma se da un lato le melodie laudistiche presentano ascendenze e aspetti in qualche modo riconducibili alla ufficialità, non mancano certo gli elementi di differenziazione rispetto al canto gregoriano, che si individuano nei salti melodici più arditi affidati al solista, nei rapporti intervallari inconsueti che dilatano l'ambitus melodico, nella gamma della serie diatonica e nella oscillazione modale (quando cioè non è ben chiaro il modo d'impianto) e sono da considerare indice di un nuovo gusto musicale, affermatosi nel XIII secolo, sul quale - non è da escludere - pare aver influito la coeva produzione profana e di estrazione popolare/folklorica, testimoniata tuttavia solo da riferimenti indiretti e frammentari.

A conclusione di queste considerazioni sulla musica delle laude, possiamo ritenere che tali melodie, in particolare quelle incentrate sulla Madonna e alcune di quelle sulla Passione, conservano inalterato il loro fascino e il loro slancio devozionale⁶.

È da auspicare, perciò, che un pubblico quanto più possibile

⁶ Per ulteriori approfondimenti sulle laude cortonesi, oltre alla bibliografia citata nelle note, si rimanda, per quando riguarda i lavori più recenti, a: A. ZIINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, 2 voll., Palermo 1968; J. STEVENS e F. PRIZER, *Lauda*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol. X, pagg. 538-543; G. CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in *Lauda cortonesi dal sec. XIII al XV*, a cura di L. Banfi, vol. I, tomo II, Firenze 1981, pagg. 481-517.

ampio e variegato abbia l'opportunità di conoscere e apprezzare il repertorio laudistico nella sua interezza e complessità, attraverso più ricche ed aggiornate riproduzioni discografiche ma soprattutto con una presenza più consistente nei programmi concertistici di musica corale⁷.

⁷ Tra le recenti edizioni discografiche con selezioni di laude, segnaliamo quella che a nostro avviso più si avvicina allo spirito dei componimenti: *L'albero delle laudi. I Cantori di Assisi*, dir. Evangelista Nicolini O.F.M., Edizioni Pro Civitate Christiana.