

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER L'UMBRIA •  
PERUGIA

Appendici al BOLLETTINO, N. 9

---

R. MONTEROSSO

**IL LINGUAGGIO MUSICALE DELLA LAUDA  
DUGENTESCA**

*Estratto da Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario  
dal suo inizio (Perugia 1260). Atti del Convegno Internazionale  
Perugia, 25-28 settembre 1960*

3024-5

1962

MERCOLEDÌ 28 SETTEMBRE 1961, ore 9

Perugia, Aula Magna della Facoltà di Lettere

Presiede: prof. RAFFAELLO MORGHEN

Il Presidente dà la parola al prof. Raffaello Monterosso, il quale svolge la relazione su

### IL LINGUAGGIO MUSICALE DELLA LAUDA DUGENTESCA

La fioritura della lauda monodica medievale, attestata a noi essenzialmente da due monumenti musicali superstiti, il cod. Cortonese 91 e il Magliabechiano II, I, 122 (ora B. R. 18 della Biblioteca Nazionale di Firenze), costituisce indubbiamente la più importante testimonianza della musica in Italia nel secolo XIII<sup>(1)</sup>. Non a caso ci pare di dover usare l'espressione « musica in Italia » anziché « musica italiana ». La ricerca dei caratteri distintivi dell'arte musicale nei diversi paesi europei è, almeno sino a tutto il secolo XIII, impresa che gli atteggiamenti nazionalistici di storici delle passate generazioni hanno rivelato del tutto vana e sterile. Eppure non sono passati nemmeno trent'anni da quando un musicologo per altro validissimo, Heinrich Besseler, tutt'oggi vivente, si esprimeva in questi termini<sup>(2)</sup>: « La vita musicale italiana nel M. E. comincia tardi . . . Le prime manifestazioni musicali italiane sono strettamente modellate sulla *canso trobadorica* o sul *virelai* francese. Manca però alla lauda il senso vario e alato della elasticità . . . ». In sostanza, per il Besseler, la prima forma musicale italiana, la lauda, non sarebbe stata se non una sottospecie di altre forme provenzali e francesi; e, anche dal punto di vista intrinseco, la melodia della lauda, con la sua ricca veste melismatica, farebbe pensare allo stile melodico dei trovatori, o alla musica sacra,

(1) Sicuramente il patrimonio musicale laudistico era assai più vasto di quello giunto sino a noi. Particolarmente deplorabile la perdita del ms. Magliabechiano XXXVI, 28, del sec. XIV, che conteneva 160 laude con note musicali, ed era di proprietà della « Compagnia de le laudi che si cantano ne la Chiesa de' Frati d'Ognisanti di Firenze dell'ordine degli umiliati ». Il ms. risulta mancante dal 1883 (cfr. B. BECHERINI, *Catalogo dei mss. musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, 1959, pp. 89-90).

(2) *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, p. 152 sgg.

sempre dell'orbita provenzale. Tale atteggiamento del Besseler, del resto coerente con tutta l'impostazione fortemente nazionalistica della sua opera, e pregiudizialmente contrario alla musica italiana, non poteva non suscitare l'eccitata reazione del più benemerito tra gli studiosi moderni della Lauda, il compianto Fernando Liuzzi, la cui prefazione all'edizione monumentale dei mss. cortonese e magliabechiano è tutta una vigorosa ed appassionata difesa dell'autocrazia, della originalità, della italianità della lauda musicale, i cui rapporti con il *virelai* e con altre forme strofiche francesi sarebbero vaghi e tenui. Nel proclamarne la relativa autonomia di fronte alla ballata, di cui non rappresenterebbe affatto una sottospecie, il Liuzzi dimostrava di considerarla una tardiva forse, ma certo importantissima affermazione del genio creativo della nostra terra, scaturita dall'esuberanza del sentimento religioso umbro, assai da vicino aderente alla tematica offerta dal testo letterario, sino al punto da rivelare la presenza, nei due codici, di precise individualità poetiche e musicali a un tempo, tra cui, gigantesca, quella di Jacopone. Forse non era nemmeno il caso di ricordare queste ormai invecchiatissime prese di posizione a sfondo nazionalistico, se non valesse la pena di sottolineare che gli atteggiamenti universalistici di cui è permeato in gran parte il Medio Evo si riflettono anche nella musica, senza distinzioni apprezzabili di influssi culturali o artistici a sfondo regionale. L'espressione più diretta della cristianità medievale, il canto gregoriano, non rivela affatto, tranne che nelle particolarità semiografiche, alcuna differenziazione sostanziale. Forse il canto mozarabico o il canto gallicano avevano prerogative che li distinguevano dal canto romano universale, ma per noi è impossibile precisare quali fossero tali differenze: e anche la più ardita riforma del canto gregoriano, quella iniziata da S. Stefano Harding e proseguita da S. Bernardo, è legata a un principio che non distrugge la fondamentale unità del canto sacro, ma anzi, la rinforza. Quando i cistercensi osservavano che le singole *scholae* interpretavano con troppa libertà i segni musicali dei codici, e ne facevano risalire la causa agli arbitrii e alle corrottele dei singoli *praecentores*, si proponevano un austero ritorno alle origini, una riforma in senso conservatore, affinché non venisse intaccata la genuinità del canto primigenio, e non intendevano affatto dar vita a un nuovo stile melurgico. Il loro scopo era di far sì che, ovunque si cantassero le lodi del Signore, unico fosse il linguaggio musicale. Lo stesso discorso vale per la sequenza del tipo notkeriano. Comunque si giudichi l'autenticità della lettera di Notker, chiaro è

il principio informatore del nuovo costume musicale: si trattava di un invincibile anelito a introdurre elementi personali nel corpo rigido e alieno da novità della tradizione liturgica romana. Al posto dei lunghi melismi, si introducono canti sillabici: ma il fenomeno non è legato, come ha supposto qualche storico moderno, alle particolarità razziali dei germanici, sempre poco propensi al canto vocalizzato. Notker, monaco sangallese, avrebbe perciò tentato di sostituire agli svolazzanti melismi dei giubili alleluiatici la rigida sillabazione delle sequenze solo perché lo stile florido non è congeniale con la vocalità germanica (1). Ma se si fosse trattato solo di un espediente legato al particolarismo fonetico dei tedeschi, non si capisce perché il canto sillabico, d'altronde già largamente praticato sin dal iv secolo negli inni ambrosiani, a loro volta mediati dall'innodia siriana e bizantina, avrebbe avuta tanta e così immediata fortuna anche al di fuori dei conventi di lingua tedesca, sino a diventare il canto per eccellenza di quasi tutto il basso M. E.: nell'innodia seriore, nella sequenza vitorina, nella monodia su testi profani, e anche nella lauda su testi italiani. Lo stesso discorso fatto per il canto gregoriano (ossia che, al di fuori delle differenze paleografiche, per cui ogni centro scrittorio usava una propria famiglia neumatica, non esistono, se non in misura trascurabile, deviazioni dalla sostanziale unicità della tradizione melodica), vale anche per tutte le altre forme musicali medievali di ispirazione liturgica: inni, tropi e sequenze. Purtroppo, la tradizione ms. di tali forme è posteriore, anche di molti secoli, all'epoca in cui questi canti furono redatti: basti pensare all'innario trivulziano 347, scritto nel sec. xiv, e che contiene musiche certamente assai più arcaiche: non è affatto da escludere, in base a una attenta analisi intrinseca, che il *Deus creator omnium*, la cui musica S. Agostino ci attesta essere stata composta dallo stesso S. Ambrogio, sia presentato, nel cod. trivulziano, in una veste melodica assai vicina a quella che dovette essere la stesura primitiva. Il fatto dunque che la tradizione ms. di queste forme sia così tarda, ci impedisce di attribuire con sicurezza i vari codd. a centri scrittorii ben precisi: pure, interrogando con pazienza i numerosissimi sequenziari dei secoli xii-xiv, molti dei quali certamente scritti in Italia, cantati in Italia, e contenenti melodie composte in Italia, non ci sentiremmo in alcun modo

(1) V. al riguardo: A. BONACCORSI, *Un nuovo codice dell'« Ars Nova », il cod. Lucchese*, in *Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei*, serie VIII, *Memorie*, 1948, pag. 539 sgg.

di dimostrare che la produzione sequenziale italiana manifesti differenze da quella, poniamo, di coeva origine francese o germanica.

Ci sembra dunque che il problema delle «tarde» origini della musica italiana in genere, e della lauda in ispecie, sia, così formulato, altrettanto improponibile di quello delle «tarde» origini della letteratura italiana. Purtroppo la storia musicale, e non solo italiana, è arretrata, in fatto di metodologia, di almeno cinquanta o anche ottanta anni nei confronti della filologia romanza, che da tempo ha abbandonato gli schemi cari a romantici e a positivisti circa le origini della letteratura italiana. La musica italiana non nasce affatto tardi, e le laude non ne sono la prima espressione. In Italia si sono certamente composti inni, di tipo sillabico, almeno sin dall'epoca ambrosiana; in Italia sono state certamente composte melodie accolte nei vari gradualii o antifonarii scritti nei più lontani centri grafici d'Europa; in Italia si sono composti inni di tipo quantitativo e di tipo accentuativo; in Italia si sono composte sequenze. In Italia non meno che nelle altre regioni europee. Forse i musicologi non hanno sempre tenuto presente che, se mai ci fu epoca propizia agli scambi culturali ed artistici più liberali, questa fu proprio il M. E. Centri scrittorii e *scholae* si scambiavano i loro libroni corali, come è documentato dai codici di cui possiamo seguire le varie peregrinazioni; monaci artisti si trasferivano da un cenobio all'altro, portando seco la propria esperienza, e apprendendo a loro volta ciò che la tradizione locale offriva loro; le melodie circolavano liberamente, e spesso venivano destinate a usi diversi da quelli per cui in principio erano state concepite. La pratica del travestimento, consistente nell'adattare a una data melodia un testo radicalmente nuovo, è assai antica, e documentabile con sicurezza almeno a partire dal secolo ix. Molti dei trovatori vennero in Italia, portando seco il loro fardello di incantevoli melodie, che indubbiamente piacquero, e furono ricantate, e andarono a costituire una sorta di riserva segreta, che poteva inconsciamente tornare alla memoria del compositore locale. In questo ambiente di vasta liberalizzazione culturale, in questa atmosfera di ampio universalismo (si direbbe che gli ideali del Sacro Romano Impero, così presto naufragati nel particolarismo politico, e malinconicamente vagheggiati, a distanza, da Dante, abbiano resistito più a lungo nel campo culturale, e soprattutto in quello musicale), in questo ambiente dunque si inserisce la storia della lauda dugentesca italiana. Preceduta storicamente dalle forme musicali comuni anche ad altre regioni europee (canto gregoriano, inni, sequenze) essa raccolse esperienze che già

altri ambienti culturali avevano praticate, e le fece proprie. Ma indubbiamente, accanto a laude in cui si sente il contatto immediato e diretto con la melodia profana di Provenza e di Francia, ci sono anche parecchie laude che, per la loro ispirazione interiore, non risentono in maniera tangibile di influssi esterni; e saranno proprio questi i componimenti nati non per forza di imitazione, ma direttamente ispirati da quella medesima interiorità di commozione e di esaltazione religiosa di cui ci rimangono testimonianze così notevoli nei monumenti letterari.

Tralasciando il discorso sulle origini della lauda, ricordiamo ora brevemente coloro che a tutt'oggi si sono già occupati dell'argomento. Sino al 1935, l'anno in cui il Liuzzi pubblicava in una splendida edizione i due mss. principali (1), pochi e frettolosi sono gli accenni che gli storici dedicano alla lauda musicale. Non erano mancati, sin lì, i tentativi volenterosi di interpretare i complessi problemi metrici di Jacopone, da parte dello Schmitt e del Galli (2). Ma, da un punto di vista musicale, l'unico che se ne occupi con un poco d'attenzione è il Ludwig (3): egli si limita tuttavia a osservare le differenze tra i due laudari, il cortonese e il magliabechiano, notando giustamente che le laude del magliabechiano rivelano una struttura più elaborata del cortonese. Egli riporta anzi qualche esempio dall'uno e dall'altro codice, per meglio documentare tale progresso riscontrato nel ms. fiorentino, ma rinuncia poi a trarre le conseguenze di tale premessa: conseguenze che non sono poche nè lievi. Qualche anno più tardi, Fr. Gennrich, nel celebre *Formenlehre* (4), irto di complicati quanto poco utili schemi formali, come se i problemi di musica potessero essere risolti con un formulario succedaneo di un manuale d'algebra, dedica qualche riga, con sufficiente degnazione, anche alla lauda, per dire che la forma lauda deriva dal *virelai*, e forse non è estraneo anche l'influsso del *versus alleluatico*. Intanto il Liuzzi, che aveva pubblicato, in riviste varie, saggi parziali sull'opera musicale di Jacopone e sui rapporti fra lauda e ballata, con l'edizione completa del 1935 portava

(1) F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma 1935, 2 voll.

(2) J. SCHMITT, *La metrica di fra' Jacopone*, in *Studi Medievali*, vol. I, 1905, pp. 513-560; G. GALLI, *I disciplinati dell'Umbria e le loro laudi*, in *GSLI*, Suppl. 9, 1906, p. 75 sgg.

(3) F. LUDWIG, *Weltliche Lyrik*, in *Handbuch der Musikgeschichte von G. Adler*, Berlin 1930, vol. I, p. 167 sgg.

(4) Halle 1932, p. 73 sgg.

un grandissimo contributo alla conoscenza diretta della lauda. Indubbiamente, gran parte del suo lavoro sente già, e in misura grave, il peso del tempo; a parte i criteri da lui seguiti per la trascrizione delle melodie, su cui ci fermeremo più avanti, la stessa introduzione è in larga misura discutibile. Sinceramente ed entusiasticamente innamorato della lauda, ne fece il centro motore della musica italiana del Due e del Trecento; ne proclamò a gran voce l'assoluta autonomia nei confronti di ogni altro genere, *in primis* la ballata; insomma, ne esaltò la bellezza con un calore che termina spesso in chiave di retorica. Eppure sarebbe gravemente ingiusto disconoscere a lui il merito principale, e fino ad oggi insuperato, per la conoscenza della lauda: egli ha avuto il coraggio di impostare tanti problemi, principale fra tutti quello della trascrizione, e proprio grazie alla sua impostazione e alla sua coraggiosa risoluzione noi siamo in grado, oggi, di proseguire un dibattito che nulla ha perduto del suo fascino. Del resto, dopo di lui, pochi hanno portato altri contributi di qualche importanza. Delle recensioni all'opera del Liuzzi, due sole contengono elementi costruttivi, quella dello Handschin, e quella della Rokseth (1); per il resto, gli storici più moderni (il Bessler, il Reese, il Westrup e lo Jeppesen) non aggiungono nulla a quanto già sapevamo. Anzi, essi sembrano concordi a lasciar cadere l'appassionato appello del Liuzzi per una più equa valutazione del fenomeno, e, mentre si diffondono su altri aspetti della monodia medievale, per la lauda insistono, con pedantesca monotonia, sulla sua derivazione dal *virelai*. O, se ne parlano, ne dicono male, come il Bessler. Il quale forse può essere stato indotto a calcare la mano anche dalla superficiale osservazione delle trascrizioni date dal Liuzzi. Il Bessler, cui non si possono certo imputare angosce cartesiane al riguardo, deve aver preso per infallibile e definitivo il sistema proposto dal Liuzzi; sistema che, per il suo schematicismo un po' meccanico, può ingenerare l'impressione di una certa rigidità nel susseguirsi delle frasi musicali. Questo fatto porta all'ovvia considerazione che, prima di parlare di origini, vita, morte e trasfigurazione della lauda, è indispensabile tentare quanto sta in noi perché i segni musicali usati nel codice possano tradursi nei simboli usati dalla musica moderna, senza che, durante il passaggio, la melodia originale corra il rischio di deformarsi.

(1) J. HANDSCHIN, *Ueber die «Laude»*, in *Acta Musicologica*, X, 1938, p. 14 sgg.; Y. ROKSETH, *Les Laude et leur édition par M. Liuzzi*, in *Romania* LXV, 1939, p. 383 sgg.

Dal punto di vista paleografico, il problema si pone nei seguenti termini. La notazione dei mss. cortonese e magliabechiano è comunemente detta *corale italiana* o corale romana, per distinguerla da quella detta corale gotica, propria dei mss. medievali germanici. In sostanza, essa è composta di sole note quadrate, in forma di punti caudati o *virgae*, semplici o plicati, e di *ligaturae* o *coniuncturae*, che comprendono gruppi da due a quattro, cinque o più note legate insieme. Questo tipo di notazione, adoperato per la musica monodica dall'XI-XII al XIV secolo, rappresenta l'ultimo stadio di trasformazione (meglio sarebbe chiamarla dissoluzione) delle precedenti notazioni neumatiche. In seguito a un graduale processo di evoluzione grafica, di cui è perfettamente superfluo seguire qui le singole fasi, i neumi, con cui si era espressa la notazione del canto gregoriano dal IX all'XI secolo, abbandonano i tratti più o meno ampiamente svolazzanti, e si uniformano in segni convenzionali, resi d'altronde necessari dalla presenza del rigo musicale, il quale richiedeva una precisione assoluta nel collocare ogni punto sopra o sotto il rigo. Fu così compiuto un gran passo avanti verso la chiarezza inequivocabile della linea melodica; sfortunatamente, le innovazioni di Guido d'Arezzo, cui si deve tale mutamento sostanziale, non si accompagnarono con una simbologia altrettanto precisa per indicare i valori di durata. Si ebbe così un duplice, e in apparenza contraddittorio, fenomeno: le notazioni neumatiche dei secoli IX-XI, più o meno imprecise dal punto di vista melodico, erano ricchissime di indicazioni ritmiche, che segnalavano con notevole approssimazione l'andamento agogico della frase, e, indirettamente, anche le durate relative dei singoli suoni; invece le notazioni di tipo guidonico, che riuscirono a stabilire in maniera non equivoca l'altezza dei suoni, non furono in grado di sostituire la vecchia simbologia con una nuova che fosse esplicita almeno come l'antica nel determinare sia la durata dei suoni, sia la loro organizzazione nell'economia ritmica di tutto il periodo musicale. Pertanto, la ricchissima tradizione ms. del canto gregoriano può essere nettamente divisa in due gruppi: da una parte, i mss. preguidonici, più o meno incapaci di esprimere l'altezza melodica dei suoni, ma ricchi di segni dinamico-agogici; dall'altra, i mss. guidonici e postguidonici, che si valgono di un rigo variamente dotato di linee, ma in cui le note, ridotte a semplici quadrati o losanghe, non forniscono più alcuna indicazione, nemmeno di massima, circa la struttura ritmica della frase. Le testimonianze dei teorici confermano in pieno questa bipartizione fondamentale. Gli scritti anteriori alla riforma di Guido (Remigius

Altisidoriensis, Huchald, Odone di Cluny, e lo stesso Guido) sono concordi nell'attestare che, sulla scorta della tradizione orale - la *magisterialis auctoritas* - i suoni hanno durata non uguale, bensì variata e proporzionalmente reciproca; si cantano non seguendo il ritmo delle parole, né secondo regole fisse e generali, ma in modo da distinguere, entro ogni componimento, frasi e semifrasi e incisi, ciascuno dei quali formato da note di lunghezza differente. I teorici vissuti nella seconda metà dell'XI secolo (e tra questi Bernone di Reichenau e Aribone lo Scolastico, scoliasta di Guido), che assistettero all'improvviso disperdersi della tradizione ritmica, si esprimono in maniera da richiamare rigorosamente all'ordine coloro che attentavano all'integrità della *magisterialis auctoritas*. Ecco le parole di Bernone: « Verum etiam pervigili observandum est cura, ut attendas in neumis ubi ratae sonorum morulae breviores, ubi vero sint metiendae productiores, ne raptim et minime diu proferas quod diutius et productius praecinere statuit magisterialis auctoritas » (1). E Aribone: « Antiquitus fuit magna circumspectio, non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quidlibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quae consideratio iam dudum obiit, immo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem » (2). Infine, i teorici delle generazioni successive, a cominciare da Johannes Affligemensis, sino a Walter Odington, Elia Salomon, Jeronimus de Moravia e tanti altri, parlano invariabilmente di un *cantus firmus*, o *planus*, fatto cioè di note tutte uguali, della stessa durata. L'opera di dissoluzione fu quanto mai rapida: bastò che una generazione non potesse più attingere all'insegnamento orale - reso del resto superfluo dalla comodità della nuova scrittura guidonica, che risparmiava la fatica improba di apprendere a memoria l'immenso patrimonio melurgico - e subito gli antichi segni ritmici divennero muti, né furono più ricopiati nei codici postguidonici. *Sic rebus stantibus*, non si riesce assolutamente a comprendere il motivo per cui Dom André Mocquereau, per altro così benemerito nell'opera di restaurazione della romana cantilena, abbia preferito, per ciò che riguarda la ricostruzione ritmica della melodia gregoriana, rifarsi a quella deplorabile consuetudine che si diffuse dopo la scomparsa della tradizione

(1) *Prologus in tonarium* (GERBERT, *Scriptores*, II, 77 a).

(2) *De Musica*, edidit Jos. Smits van Waesberghe, Roma 1951, p. 49 (Gerbert, *Scriptores*, II, 227 a).

ritmica. Egli, tanto sollecito di riportare il canto gregoriano alla purezza delle origini, preferì invece sancire con la sua autorità una prassi che ha ricostruito il gregoriano di oggi come era cantato nella fase di decadenza, dopo l'XI secolo, a note metricamente tutte uguali. Gli sforzi congiunti che vengono compiuti da più parti lasciano tuttavia bene sperare che non sia lontano ormai il momento in cui potremo trascrivere i codici anteriori all'XI secolo in tutti i loro elementi, melodici e ritmici; la tradizione più antica, esplicita ritmicamente e vaga melodicamente, riuscirà a fondersi con la tradizione seriore, melodicamente esatta ma ritmicamente muta. E assisteremo allora alla riscoperta delle melodie gregoriane come erano cantate nel periodo aureo della loro storia, e non come ce le ha tramandate un'epoca di decadenza.

Esiste dunque un vuoto nella storia della notazione: un lasso di tempo di circa due secoli, durante i quali è scomparsa la vecchia notazione neumatico-ritmica, e non si sono ancora affermate le nuove notazioni mensurali, la cui progressiva diffusione fu accelerata dalla pratica polifonica che rendeva indispensabile l'uso di una semiografia di pronta decifrazione da parte delle varie sezioni costituenti la massa corale. Durante questa lunga zona crepuscolare, si diffusero e vennero fissate sulla pergamena le nuove esperienze monodiche della sequenza vittorina, dei trovatori, trovieri e Minnesänger, e della lauda. Esclusa pertanto la possibilità di ricavare dalla notazione quadrata corale delle laude (ci occupiamo qui per brevità della sola lauda, ma il discorso potrebbe valere, con opportune estensioni, anche per la restante produzione monodica) una qualsiasi indicazione ritmica intrinseca, rimangono solo due possibilità: o cantare le laude applicando ad esse il malvezzo del canto gregoriano decadente, ossia a note uguali (una sorta di *cantus planus* su testo volgare) o ricercare nella struttura metrica del testo un appiglio per la ricostruzione ritmica. Altra soluzione, francamente, non vediamo: e saremo grati se qualcuno ci indicasse un'alternativa.

La prima ipotesi ci pare senz'altro da escludere. Una ritmica musicale basata su note tutte dello stesso valore è un nonsenso, proprio dal punto di vista musicale. Il Mocquereau ha difeso con accanimento la sua teoria, che ha cercato di giustificare facendo ricorso al ritmo libero, da lui definito come ritmo oratorio, basato, ma solo in piccolissima parte, sulle clausole ritmiche della prosa numerosa. Sebbene il canto gregoriano si trovi quasi esclusivamente applicato a testi in prosa, la pratica moderna di questi ultimi cinquant'anni,

in cui si è tentato di cantare il gregoriano col « ritmo oratorio », ha dimostrato che è impossibile sovrapporre gli incisi musicali, fatti di due o di tre tempi primi, alle frasi del testo. Eppure queste ultime sono prive di una cadenza accentuativa obbligatoriamente ricorrente, e perciò stesso più suscettibili di ricevere passivamente una cadenza musicale. Continuo si manifesta l'urto fra l'accento oratorio della frase testuale, e gli *ictus* dei due o dei tre tempi primi musicali, continuamente ricorrenti in una sorta di frenetica e ossessiva danzerella. È inutile voler a tutti i costi il compromesso: o si ha il coraggio di cantare il gregoriano come era nei secoli della decadenza, ossia applicando ad esso quella « morositas » di cui ci parlano tanti teorici, e allora lo si trasformi pure in un seguito di note lunghe, spogliato di ogni residuo significato d'arte; oppure non si cerchi di conservare il principio decadente delle note uguali, ravvivandolo artificialmente con gli sbilenchi passi di danza del due e del tre, nella vana illusoria ricerca di dar un significato artistico alla piatta uniformità di un freddo balbettio. Artificialmente, ho detto; perché chiunque abbia pratica di *scholae cantorum* dei seminari, sa benissimo quale e quanta fatica occorre, pur col sussidio della moderna notazione, per far imparare ai giovani il cosiddetto ritmo oratorio, che essi sentono innaturale, per forza d'istinto; e quanto facilmente e totalmente essi lo disimparino, come può certificare chiunque entri in una chiesa e oda un celebrante intonare un qualunque versiculo di canto fermo. Per di più, la romana cantilena è organizzata, dal punto di vista strutturale e tonale, su basi del tutto differenti dalle nostre: la melodia gregoriana possiede una sua ampiezza spaziale quasi infinita, scarsamente punteggiata o appesantita da cicli cadenzali continuamente ricorrenti: le frasi e le semifrasi si svolgono con la più ampia libertà, non vincolate da alcuna rigida simmetria periodica. La melodia delle laude presenta invece tutt'altre caratteristiche: spesso tonalmente chiara e definita, tanto che potrebbe senz'altro essere attribuita a uno dei nostri modi e toni, possiede una struttura architettonicamente moderna di domande e risposte, di *antecedente* e *conseguente*: applicare a tali melodie il principio delle note a valori uguali, vorrebbe dire distruggere quello che già c'è, annullare questa immediata appercettibilità costruttiva, che dà alle laude un sapore così inconfondibilmente moderno. Peggio ancora l'altra considerazione, che il testo non è in prosa, bensì in versi: e se è già difficilissimo sovrapporre il ritmo oratorio della musica a un testo in prosa, sarebbe follia far cozzare tra di loro i due ritmi diversissimi, quello artificiale della musica e quello, oggettivamente preesistente,

dei versi. E del resto, nessuno ha mai tentato seriamente di applicare alle laude il ritmo libero gregoriano. Lo si è tentato per le melodie trobadoriche, la cui problematica è sotto molti aspetti affine a quella delle laude; con risultati che è più caritatevole passare sotto silenzio.

Rimane dunque la seconda possibilità: quella di individuare il ritmo musicale partendo dalla ritmica testuale. Questa è appunto la via che ha seguito il Liuzzi, facendo propri e coordinando più razionalmente analoghi precedenti tentativi di Hugo Riemann e di Friedrich Ludwig (1).

Il Liuzzi parte dall'assioma che le melodie ricevono il loro ritmo dalla poesia stessa cui si trovano legate. In pratica, posto che il verso più semplice e più frequente della lauda è l'ottonario piano, le cui sillabe toniche ricorrono di regola in prima, terza, quinta e settima sede, la metrica musicale che con tutta spontaneità s'attaglia a tale verso è formata da quattro piedi musicali, ciascuno di due tempi eguali, uno tetico o forte, l'altro arstico o debole, raggruppabili o in quattro battute di due quarti l'una, o in due di quattro quarti, con l'avvertenza fondamentale di mettere i quattro accenti ordinari del verso sui tempi musicali forti o tetici. Naturalmente, questo schema ideale è solo raramente presente, perché i versi possono essere ipometri, ipermetri, maggiori o minori dell'ottonario, e così via. Così il Liuzzi si trova obbligato a suggerire accorgimenti di ogni genere, autentiche acrobazie, giustificati col vecchio principio che la melodia ha funzione equilibratrice del ritmo poetico: « il verso può essere errato o extravagante, e la melodia lo assesta in un ordine regolare » (2). Senonché, per il Liuzzi, ordine regolare significa la moderna battuta, di due o di quattro o di sei quarti: ed è veramente strabiliante che il Liuzzi (e altri con lui) fossero convinti che davvero le confraternite dei disciplinati si prefiggessero, prima di iniziare il canto di una lauda, uno schema modellato sulla nostra moderna battuta, la cui pratica verrebbe in tal modo ad essere anticipata di almeno quattro secoli; e si sforzassero, grazie a un prodigioso intuito, di far quadrare i loro versi entro lo Schema. Di più: anche ammesso che i disciplinati avessero preventivamente compiuto un regolare corso di teoria e di solfeggio moderni, si da assestare la prima strofa della lauda entro lo Schema, come si sarebbero regolati per le strofe successive? È noto

(1) H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, I, 2, (Leipzig 1905), p. 224 sgg.; F. LUDWIG, *op. cit.*, p. 207 sgg.

(2) F. LIUZZI, *op. cit.*, vol. I, p. 203.

che i codici riportano la melodia solo per la prima strofa, e le altre sono date senza musica; ovviamente esse si cantavano sul modello della prima. Ora, nelle laude, non vige affatto la pseudo legge della corresponsione strofica, per cui le strofe successive alla prima debbano avere i versi esattamente conformati come quelli della prima; in tal modo è ovvio che lo Schema andrebbe riplasmato di nuovo per ogni diversa strofa. Il Liuzzi non può ammettere tale eventualità, che significherebbe la distruzione del suo sistema. Analizzando la lauda *Tropo perde il tempo chi ben non l'ama*, che egli attribuisce *tout court* a Jacopone (mentre sull'autenticità di essa gli editori moderni nutrono forti dubbi), il Liuzzi osserva che il primo verso, *Tropo perde il tempo chi ben non l'ama*, non sembra nemmeno un endecasillabo, avendo gli accenti sulla 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>. Come si spiega una simile irregolarità? Semplicemente perché, uniti i versi a *quella* melodia, la scondanza scompare: il ritmo melodico avvolge in eguale andamento, e con piena naturalezza, così gli endecasillabi ad accento spostato come quelli normali. Geneticamente parlando, il perché non può trovarsi se non nella circostanza che i versi si siano prodotti col canto. A questa ipotesi si possono muovere due gravi obiezioni. La prima è questa: secondo il Liuzzi, il ritmo della melodia è ricavabile dal ritmo del verso; quest'ultimo però, a sua volta, va sistemato tenendo conto del ritmo melodico: il che è un circolo vizioso. In secondo luogo: se anche fosse vero che la musica, questa gran panacea universale, potesse turare le falle versificatorie delle laude con musica, come si potrebbero sistemare le laude senza musica? Le prime sarebbero le elette, e le seconde le reprobe? A riprova, continua il Liuzzi, si osservi la composizione delle strofe successive: quelle che, una volta creato il modello strofico con la rispettiva intonazione, dovettero essere elaborate con attenzione prevalentemente letteraria, e, come oggi si direbbe, a tavolino. L'affermazione del Liuzzi ci pare di una gravità senza limiti: solo le prime strofe sarebbero le « ispirate », composte in unità di intenti tra poesia e musica, e le successive costituirebbero poco più che una fredda esercitazione. Affermazione del tutto gratuita, in sede estetica, e che oltre tutto non risolve l'interrogativo iniziale: posto che lo Schema può essere faticosamente adattato solo alla prima strofa, cui le altre strofe non riescono ad aderire, possono le strofe successive adottare ciascuna un proprio Schema? Mai più, risponde la Rokseth: sarebbe una « hérésie musicale » (1).

(1) *Op. cit.*, p. 388.

L'eresia musicale, da un punto di vista musicale e non pedantesco, consiste caso mai non nel fatto che una melodia, conservando intatte le durate dei singoli suoni, possa assumere raggruppamenti volta a volta differenti: ch  si tratterebbe di una differenza puramente visiva, e praticamente insensibile all'orecchio. L'eresia musicale sta nel pretendere che i cantori delle confraternite dovessero, prima di intonare ogni verso, compiere un rapidissimo bilancio preventivo, e vedere quante battute (in senso moderno) sarebbero riusciti a riempire con quel verso. Un altro di coloro che recensirono l'opera del Liuzzi – il compianto Handschin – tent  di impostare la questione per altra via, rifacendosi ai volenterosi ma, gi  nel 1935, superatissimi studi dello Schmitt sulla metrica jaconica. Lo Schmitt, come   noto, trovava una precisa corrispondenza tra l'endecasillabo saffico latino o l'asclepiadeo minore latino, e gli endecasillabi delle laude (1). Secondo lo Handschin, facile   creare una corrispondenza precisa tra un verso latino e una figurazione musicale moderna: basta far corrispondere l'arsi a una semiminima e la tesi a una o pi  crome. Di conseguenza, basterebbe stabilire che il verso A corrisponde a un saffico, e subito vi sarebbe lo schema A pronto ad accoglierlo: che il verso B corrisponde a un asclepiadeo, e anche l  ci sarebbe lo schema B; e cos  via. Solo che, continua lo Handschin,   raro sapere sempre a quale esatto tipo di verso latino ogni lauda pu  essere ricollegata: se lo sapessimo, possederemmo la chiave per ogni trascrizione. L'unica soluzione pertanto, secondo il musicologo svizzero, consiste nel ricercare l'idea platonica del ritmo di ciascuna lauda, al di l  e al di sopra della analisi puntuale ed esatta dei versi singoli. Qualcosa del genere era anche nelle intenzioni della Rokseth, la quale postulava per ogni lauda uno schema ritmico-musicale unico, che fosse una sorta di media aritmetica fra tutte le varianti accentuative presenti nell'intero componimento. In che cosa possa consistere questo ritmo ideale, lo Handschin non dimostra praticamente: la Rokseth s , e dagli esempi da lei adottati risulta chiaro che, partendo da principi basilari quasi identici, la stessa lauda si presenta trascritta, da lei e dal Liuzzi, in due maniere radicalmente dissimili (2).

Dalla presente esposizione, forse non sufficientemente chiara per esigenze di brevity, risulta in ogni modo la necessit  di una inda-

(1) Sulla dissoluzione della metrica latina e sulla trasformazione di determinati metri classici in versi mediolatini a base ritmica, v. anche G. LOTE, *Histoire du vers français*, Paris 1949-51, vol. I.

(2) *Op. cit.*, pp. 391-394.

gine pi  accurata della metrica laudistica in generale. Solo cinquant'anni fa, il problema non esisteva o quasi, se il Galli poteva scrivere che i metri delle laude non sono n  vari n  complessi (1). Lo schema – egli osservava –   prevalentemente quello della ballata; quanto alla struttura dei versi, nulla gli pareva degno d'osservazione, poich  i versi delle laude non erano fatti da poeti, ma da verseggiatori pi  o meno abili. Tuttavia ogni irregolarit  poteva essere sanata dalla musica: fenomeno non nuovo n  straordinario in poesie popolari, scritte per essere cantate, anche se su melodie « senza pretesa ». In questi ultimi anni, per contro, il problema ritmico delle laude e della poesia italiana delle origini,   stato ripreso accuratamente in esame, sia direttamente, nelle pi  recenti edizioni jaconiche, sia indirettamente da coloro che, in varia misura, si sono occupati della poesia italiana dugentesca.

Non sar  forse inutile, nel tentare a nostra volta una modesta chiarificazione, rifarsi ad alcuni principi basilari, che, se pur esposti da trattatisti remotissimi quali Damone, Platone e Aristosseno, conservano intatta la loro validit . Discutendo delle differenze tra metro e ritmo, Damone (ripreso da Aristosseno, e, con alcune modificazioni, da Quintiliano, nel IX libro delle *Institutiones*, 4, 45, sgg.) permette a noi di inferire che il metro   un concetto essenzialmente quantitativo, una unit  di misura, basata su una successione di piedi uguali. L'esametro   un metro, appunto perch  esso   costituito integralmente di dattili (o dei loro equivalenti per  $\epsilon\nu\omega\sigma\tau\epsilon$ , gli spondei). Il ritmo invece   una successione di piedi differenti per misura, ma uguali nel flusso che li governa. Una successione, anche disordinata, di dattili e di trochei, era ritmo, perch  i piedi venivano tenuti insieme dalla stessa base o flusso ritmico discendente, dalla lunga alla breve; una successione di anapesti e di giambi era pure ritmo, perch  legata dal medesimo flusso ascendente, dalla breve alla lunga (2). Di qui un facile parallelismo, che ogni musicista   in grado di intendere immediatamente: il metro corrisponde alla moderna battuta, che   un concetto di esclusiva misura, ed   formato di una medesima quantit  numerica fissa ( $4/4$ ,  $3/4$ , e cos  via). Il ritmo musicale risulta invece da una somma di battute, raggruppate tra di loro senza nessun ordine

(1) *Op. cit.*, p. 70 sgg.

(2) Per una pi  vasta impostazione e discussione, v. soprattutto C. DEL GRANDE, *Damone metrico*, in *Giornale Italiano di Filologia*, I, 1, 1948, e poi in *Filologia minore*, Napoli 1956, p. 197 sgg.

preciso, e che, con il loro vario collegamento, meglio detto fraseggio, danno anima e significato alla melodia, alla composizione musicale.

Anziché andare alla ricerca, per quanto concerne l'origine dei singoli versi italiani, di modelli latini prefissati (ricerca che si è rivelata sino ad oggi scarsamente fruttuosa), meglio forse sarebbe prendere quale punto di partenza il piede: entità che per gli antichi era metrica e ritmica al tempo stesso (metrica in quanto successione di tempi primi, ritmica in quanto sentita come movimento melodico o ascendente, se il flusso era anapestico, o discendente, se il flusso era dattilico), ma che, nella poesia medievale, diviene metro e accentuazione insieme. In altri termini: per i greci e forse per i latini, un piede (e quindi un verso) era sentito come movimento melodico procedente o dal basso all'alto, o viceversa. Nel passaggio dalla metrica cosiddetta quantitativa a quella cosiddetta accentuativa, la misura del piede si fa costante a causa del livellamento dei tempi primi sotto l'unità di misura presso che invariabile della sillaba, mentre il ritmo è dato non più da un flusso melodico, bensì da una successione, variata fin che si vuole, di accenti collocati obbligatoriamente su quello che era un tempo l'arsi, e che ora è solo la prima sede del piede accentuativo.

Tra le documentazioni offerte dai teorici dell'epoca, una delle più significative ci pare quella di Guido d'Arezzo, nel cap. XV del *Micrologus*. Il musicografo comincia con lo stabilire una precisa relazione tra morfologia poetica e musicale: « Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt pthongi, id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque solae vel duplicatae neuman, id est partem, constituunt cantilena; et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum . . . Tenor vero, id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionis existit ». E cioè: il *tenor* (da *teneo*, la nota trattenuta, di maggior durata) ha una durata proporzionalmente maggiore a seconda che si trovi al termine di una sillaba, ossia di un breve inciso, oppure di una *pars* o di una *distinctio*, la frase musicale completa. « Sicque opus est ut metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo brevior, aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat ». Da qui risulta non solo una riprova che, nel canto gregoriano, le singole note avevano una durata proporzional-

mente reciproca, ma che tale durata era esemplata sul modello dei piedi metrici, composti di sillabe lunghe e di sillabe brevi. « Ac sumopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione [canti basati sul ripetersi di una stessa nota] tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus . . . ». Il passo, di per sé un poco involuto, è spiegato dallo scoliasta Aribone (1). Di lì risulta che i singoli periodi, o i membri di frase, non possono essere buttati giù alla rinfusa dal compositore, ma che tra l'uno e l'altro vi devono essere precisi rapporti di simmetria e di ordine, salva sempre la libertà inventiva del compositore. Altro che ritmo libero! Altro che successione disordinata di *due* e di *tre*!

Ma ecco, ancora di Guido, quanto ci interessa più da vicino: « Proponat sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum . . . Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum ». Ossia: bisogna stare bene attenti a non mettere di seguito una serie ininterrotta di frasi musicali formate solo da due incisi: occorre alternarli con frasi di tre e di quattro incisi. *Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc alios iungere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas componant*. Ecco la testimonianza principale. La poesia lirica risulta dall'unione di piedi differenti. È il medesimo concetto del ritmo visto più sopra: piedi uguali non danno ritmo, ma solo metro. Così in musica una successione isocrona di battute non ha senso: solo dalla loro diversa combinazione scaturisce il ritmo (2).

Raccogliamo tutti gli elementi sin qui considerati. Per gli antichi, un conto era il verso metricamente inteso, pura somma di elementi numerici, e un conto era il ritmo, che aveva per base la combinazione di piedi differenti. La stessa concezione si trasferì intatta nella poesia musicale del Medio Evo, con la probabile differenza che, al posto della variabile durata di ogni sillaba (concetto quantitativo) si sostituì

(1) *De musica*, cit., pp. 48-50.

(2) Un eccellente contributo alla chiarificazione del problema è dato da J. W. A. VOLLAERTS, *Rhythmic proportions in early medieval ecclesiastical chant*, Leiden 1960, p. 168 sgg.

il principio della maggiore accentuazione della sillaba arstica. L'importante è che, così come nella poesia, anche nella musica fosse requisito indispensabile l'alternò succedersi di piedi metrici, variamente combinati in modo da dar vita al ritmo. Al tempo aureo del canto gregoriano, sino all'epoca guidonica, questa mobile alternanza dei piedi musicali era fatta sentire con la diversa durata dei singoli suoni, brevi gli uni, lunghi gli altri. Caduta in temporanea dimenticanza, per uno sciagurato accidente della tradizione manoscritta, la concezione proporzionale del più antico gregoriano, nella nuova musica monodica di ispirazione extraliturgica o profana (trovatori, laude) i diversi piedi si organizzano sull'unica base rimasta in vigore, la sillaba. Essa assurge a dignità di nuova unità di misura musicale: già da tempo unità di misura del piede accentuativo, ora raccoglie entro di sé le note musicali che le si accompagnano, uniformandole: se a una sillaba corrisponde una sola nota, questa dura quanto la sillaba stessa; ma se più note si accompagnano alla sillaba, esse riducono proporzionalmente la loro durata per uniformarsi, entro limiti non assolutamente rigidi, al tempo base della sillaba. Questa è la lezione che noi apprendiamo dai teorici postguidoniani. Esiste quindi, a quanto pare, un ben preciso parallelismo. Come la perdita della metrica quantitativa, che assegnava ad ogni sillaba un suo particolare valore di durata, porta all'isocronia sillabica, così la perdita delle durate proporzionali nel canto monodico gregoriano porta all'isocronia dei trovatori e dei laudesi. Non per questo vien meno il ritmo. Esso continua a farsi sentire come un'alternanza di misure diverse: e queste diverse misure sono date proprio dal vario raggrupparsi delle sillabe (e delle note, isolate o in gruppi, che a esse si accompagnano) nei diversi piedi.

Giunti a questo punto, la soluzione si impone da sé. L'analisi metrica di gran parte della poesia medio e neo latina dovrebbe essere condotta non cercando un preciso parallelismo (finora non dimostrato) tra i metri classici e i metri della nuova poesia accentuativa, e nemmeno (e peggio!) tentando di risolvere quelle che a noi paiono anomalie alla luce della prassi petrarchesca o della precettistica bembesca. Se noi analizziamo un verso medio o neolatino, facilmente scopriamo in esso una immediata scomponibilità in piedi, naturalmente accentuativi, di varia misura appunto perché il differente alternarsi degli accenti surroga la diversa intonazione melodica ascendente o discendente, propria della metrica quantitativa ormai scomparsa. Dattili e trochei, giambi e anapesti (sempre ritmicamente intesi) si alternano senz'altra simmetria che non sia quella di ricreare, anche

mediante procedimenti di  $\lambda\acute{o}\sigma\iota\varsigma$  e di  $\acute{\epsilon}\nu\omega\sigma\iota\varsigma$ , un nuovo senso del ritmo, che possa rimpiazzare onorevolmente il ritmo degli antichi. La scansione per piedi annulla automaticamente, e senz'ombra di sforzo, ogni fenomeno che ai più vecchi studiosi era apparso inspiegabile se non ricorrendo alle assurde ipotesi o dell'errore da parte del poeta, o della irregolarità, e che i più recenti studiosi hanno classificato col nome di anisosillabismo, senza dare, di esso, altra spiegazione, se non la solita, e insoddisfacentissima, che poi ogni magagna era sanata dalla musica. Isolati i singoli piedi, la nostra metrica musicale moderna ci viene facilmente in soccorso, adattando a ogni piede una battuta propria, ciascuna ovviamente dotata di un suo tempo forte, che cade con immediata naturalezza sulla sillaba arstica di ogni piede. Il procedimento musicale cui facciamo ricorso, pur alternando continuamente misure di differente lunghezza, quasi avessimo a che fare con partiture di Debussy o di Stravinskij, poteva essere senza alcuno sforzo realizzato anche dai cantori medievali, i quali, senza bisogno di alcuna cognizione musicale specifica, facevano immediatamente coincidere, per istinto, il piede metrico e il piede musicale.

Agli effetti pratici, ne risulta una declamazione di una morbidezza assoluta, senza schemi preconcepi, senza che mai sia necessario forzare la linea melodica o la flessuosità della declamazione. Né osta a questa interpretazione un passo di Pietro Elia, che insegnava letteratura a Parigi verso il 1150, citato da Georges Lote<sup>(1)</sup> come la chiave di volta di una sua discutibilissima interpretazione della ritmica poetico-musicale del M. E., basata sull'allungamento quantitativo della vocale (e della corrispondente nota musicale) finale, senza alcun riguardo per l'accentuazione ictica delle singole parole: «Accentus est modulatio vocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicimus propter cantilenas, ubi accentum non servamus». Io proporrei di intendere in senso limitativo: *quelle* cantilene, in cui non rispettiamo l'accento. Non è certo detto che tutta la monodia medievale si regga sui principi postulati più sopra; da una parte, il canto gregoriano preguidonico, che molto probabilmente possedeva una specifica lunghezza quantitativa per ogni singola nota, poteva non concedere all'accento delle parole un rilievo particolare; in secondo luogo, la trascrizione musicale di un testo sicuramente metrico, se fatto, come da noi suggerito, assegnando valori lunghi alle sillabe

(1) *Op. cit.*, vol. I p. 79; cfr. anche D. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, t. II, 1927, p. 163 n. 1.

lunghe, e valori brevi alle sillabe brevi, farebbe quasi dimenticare l'esistenza di un accento autonomo della parola. In sostanza, saremmo propensi a ritenere validissima la testimonianza di Pietro Elia, ma limitatamente a determinate forme di cantilena, mentre ci pare da respingere se riferita alla monodia su testi decisamente non metrici, di chiara natura accentuativa.

Il discorso sui procedimenti da impiegare per la trascrizione ci ha portati forse troppo lontano, non lasciando ormai più il tempo di analizzare il linguaggio delle laude da un punto di vista solamente estetico. Ma, una volta di più, è evidente che estetica e filologia non sono scindibili. Anche la filologia è estetica, e di quella buona, se, nel trascrivere, essa arriva a offrire un testo il meno deformato possibile, e non viziato in partenza da grossi pregiudizi, che potrebbero facilmente condurre (e anzi hanno già condotto) l'esteta puro fuori strada. Si imporrebbe quindi la necessità di una trascrizione *ex novo* delle laude, e, al tempo stesso, di una revisione critica di tutto il patrimonio musicale gregoriano, delle melodie trobadoriche, trovieriche, spagnole, tedesche. Solo quando avremo sotto gli occhi una panoramica sufficientemente completa della monodia medievale, sarà possibile discutere, e non su labili fundamenta, di derivazioni, di influssi reciproci, di scuole, di tendenze, e anche di valore artistico assoluto; dopo, non prima. Per ora, ogni giudizio avrebbe valore solo provvisorio, e rischierebbe di venir travolto nel momento stesso in cui è formulato. Mi sia consentita solo un'ultima citazione. Ancora nel cap. XV del *Micrologus*, Guido espone, in poche righe, il suo manifesto estetico: « Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis iocundae, in prosperis exultantes et reliqua ». Non tutto, nelle laude umbre del Duecento, raggiunge un livello artistico assoluto; ma molte laude che sette secoli or sono risuonavano nelle vallate che ancor oggi contempliamo raccolti, sembrano davvero incarnare e tradurre in pratica gli ideali dell'austero monaco aretino.

Presidente Prof. MORGHEN: *La relazione del prof. Monterosso ha celebrato quelle nozze fra filologia e musica, che ci hanno veramente spiegato il velo, che per noi specialmente, puri filologi e storici, si addensava sul problema così affascinante delle origini della musica medievale.*

*E di ciò dobbiamo ringraziare con particolare calore il relatore.*