San Francesco e la musica negli 800 anni della morte del santo.

La lauda italiana del XIII secolo, con uno sguardo al repertorio delle Clarisse nel monastero di santa Kinga.



Giotto, Estasi di san Francesco, Basilica superiore di Assisi, fine XIII secolo

In Italia nel 2025 e nel 2026 si sono celebrati due importanti anniversari. In particolare, quest'anno ci sono state tante iniziative culturali dedicate a san Francesco (1181/82-1226) per ricordare la sua figura in occasione dell'ottavo centenario della morte. È opportuno non dimenticare che Francesco, insieme a santa Caterina da Siena (1347-1380), è il santo patrono d'Italia e che, data la sua importanza anche a livello popolare, dal momento che è morto il 3 ottobre del 1226, lo scorso anno è stata approvata la legge che ha ripristinato il 4 ottobre come festa nazionale. Nel 2025, invece, si sono celebrati gli 800 della prima lauda medievale italiana in lingua volgare[1], ossia la *Laudes Creaturarum*, più nota come *Cantico delle creature*, scritta sempre da san Francesco. Anche questo anniversario ha visto tante iniziative culturali, tra cui numerosi concerti ai quali ho avuto la possibilità di partecipare anch'io con il mio ensemble Il Giardino delle Muse, specializzato proprio nel repertorio medievale. Nonostante tutte queste belle e importanti manifestazioni, ho però avuto l'impressione che il rapporto tra il "Poverello di Assisi" e la musica, che, come vedremo, sarà molto importante nella vita del santo, non abbia avuto la giusta attenzione. Per affrontare questo argomento, che ritengo interessante e che ci

[1] M. Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, pag.1

permette di avere una visione ancora più completa della personalità di Francesco, prenderò come fonte principale per le informazioni che intendo approfondire le testimonianze contenute all'interno della *Compilazione di Assisi degli scritti di frate Leone e compagni*[2], manoscritto redatto tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo dai confratelli di san Francesco.

«*Altissimu, onnipotente, bon Segnore/ tue so' le laude, la gloria e l'honore et/ onne benedictione..*» sono le parole con cui inizia la celeberrima *Laudes Creaturarum*. Nella *Compilazione di Assisi*, al capitolo *Nasce il Cantico delle Creature*[3], ci viene descritta in maniera poetica e toccante il momento in cui Francesco inizia a scrivere la lauda:

«*Una notte, riflettendo il beato Francesco alle tante tribolazioni che aveva, fu mosso a pietà verso sé stesso e disse in cuor suo: «Signore, vieni in soccorso alle mie infermità, affinché io sia capace di sopportarle con pazienza!»…. E [il Signore] gli disse: «Allora, fratello, rallegrati e giubila pienamente nelle tue infermità e tribolazioni; d'ora in poi vivi nella serenità, come se tu fossi già nel mio regno».*

«Voglio quindi, a lode di lui e a mia consolazione e per edificazione del prossimo, comporre una nuova lauda del Signore riguardo alle sue creature.

E postosi a sedere, si concentrò a riflettere e poi disse: Altissimo, onnipotente, bon Segnore… E vi fece sopra la melodia, che insegnò ai suoi compagni. Il suo spirito era immerso in così grande dolcezza e consolazione, che voleva mandare a chiamare frate Pacifico– che nel secolo veniva detto «il re dei versi» ed era gentilissimo maestro di canto– e assegnargli alcuni frati buoni e spirituali, affinché andassero per il mondo a predicare e lodare Dio».

Come ci confermano sia la *Compilazione di Assisi* sia la *Vita secunda Sancti Francisci*[4] scritta da Tommaso da Celano (ca. 1190 – ca.1265)[5], san Francesco compone il *Cantico delle creature* in un momento particolarmente difficile, ossia nell'ultimo anno della sua vita quando era molto malato. Il "Poverello" soffriva di forti dolori agli occhi a causa di un'infezione contratta dopo che

[2] Fonti Francescane, Editrici Francescane, Padova 2004

[3] Fonti Francescane, Compilazione di Assisi, Nasce il cantico delle creature, 1614-1615, pagg. 946-948

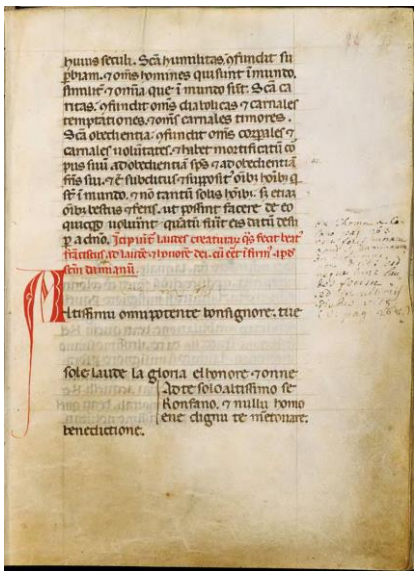
[4] «*In quella circostanza [ossia poco prima di morire, Francesco] compose alcune Lodi delle creature, in cui le invita a lodare, come è loro possibile il Creatore*».

[5] Tommaso da Celano è stato un frate francescano che ha conosciuto personalmente san Francesco. Nella sua attività di scrittore e di poeta, ha redatto due biografie dedicate al fondatore dell'ordine a cui apparteneva: *Vita prima S. Francisci*, realizzata tra il 1228 e il 1229, e una *Vita secunda S. Francisci*, elaborata tra il 1246 e il 1247. Le due *Vita* non sono in contrapposizione ma si integrano a vicenda. Tra il 1247 e il 1257 seguirà una terza vita su san Francesco dal titolo *Tractatus de miraculis S. Francisci*. È considerato il probabile autore della sequenza *Dies irae*. Nel 1255 scriverà la *Legenda S. Clarae Virginis*, dedicata a santa Chiara, ossia alla fondatrice dell'ordine delle clarisse, il ramo femminile dei francescani.

era stato in Terra Santa, che lo aveva reso quasi cieco. L'infezione gli provocava una lacrimazione costante e un fastidio alla luce del sole. A tutto questo si aggiungeva un forte mal di stomaco, che gli procurava dei conati di vomito e sangue. In questi momenti

«*in cui più era torturato dal male, intonava lui stesso le Laudi del Signore, e poi le faceva cantare dai suoi compagni per riuscire a dimenticare, nella considerazione della lode di Dio, l'acerbità delle sue malattie e delle sue sofferenze. E fece così fino al giorno della sua morte*»[6].

Da questi racconti veniamo a conoscenza di informazioni molto importanti. Innanzitutto apprendiamo che san Francesco scrisse il *Cantico delle creature* nell'ultimo anno della sua vita quando la sua salute era ormai precaria. Inoltre, dal punto di vista musicale, sappiamo che il santo di Assisi «*intonava…e poi… faceva cantare*» le laudi delle creature dai suoi confratelli. A questo si deve aggiungere un fatto, per me sensazionale, ossia che Francesco, oltre ai versi del *Cantico*, compose anche la musica. Un'ulteriore prova che il *Cantico* fosse rivestito di note e cantato la troviamo nel più antico manoscritto che contiene la *Laudes Creaturarum*[7] risalente al XIII secolo (figura 1), nel quale osserviamo che i primi tre versi sono tra loro spaziati.



1- Codice 338 ff. 33-34, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento di San Francesco

Gli spazi servivano per inserire i righi musicali su cui collocare le note. Purtroppo, però, come si può vedere, la musica di Francesco non ci è giunta e questa è, dal mio punto di vista, una perdita molto grave. La capacità del santo di Assisi di comporre musica verrà confermata, come scriverò più avanti, a proposito del repertorio musicale delle clarisse. Dalle citazioni che ho

[6] Fonti Francescane, Compilazione di Assisi, Nasce il cantico delle creature, 1614-1615, pag. 948
[7] Assisi, Biblioteca del Sacro Convento di San Francesco, Codice 338 ff. 33-34.

riportato emergono anche delle informazioni legate all'esecuzione della lauda, che trovo molto interessanti e che, per chi si dedica al repertorio medievale, dovrebbero essere tenute in considerazione. In alcuni frangenti, infatti, leggiamo che il *Cantico delle creature* era cantato dal solo Francesco, in altri che era eseguito dai suoi confratelli. Nel primo caso, quindi, si tratta di un'esecuzione a voce sola, nel secondo in forma corale. Ciò dimostra che non esisteva un'unica modalità di interpretazione della lauda ma che, a seconda dell'occasione, essa prevedeva delle esecuzioni differenti.

Un altro punto molto toccante sul rapporto tra Francesco e la musica lo ritroviamo nel capitolo della *Compilazione* intitolato *La cetra angelica*[8]. Il racconto si apre con queste parole:

«*All'epoca in cui il beato Francesco stava presso Rieti, alloggiando per alcuni giorni in una camera di Teobaldo Saraceno per motivo del suo male d'occhi, disse una volta a uno dei suoi compagni, che nel mondo aveva imparato a suonare la cetra…*».

Da questa breve citazione veniamo a sapere che Francesco, già malato agli occhi, quando era «*nel mondo*», ossia prima di abbracciare gli insegnamenti del Signore e di fondare l'ordine che porta il suo nome, «*aveva imparato a suonare la cetra*».

Nella *Compilazione*, il cui testo è in latino, la *cetra* è chiamata *cythara*, termine che si traduce correttamente con *cetra*, ma che, curiosamente, oggi è spesso indicata come *lira*. Riuscire però a individuare con precisione quale fosse lo strumento suonato dal santo non è scontato. La parola *cythara*, infatti, nella trattatistica medievale poteva indicare diversi strumenti, come, per esempio, la *cetra* o l'arpa. La *cythara*, a sua volta, poteva essere sia a corde pizzicate sia, a partire dall'XI secolo, ad arco. Io credo che la *cythara* suonata da Francesco fosse quella a corde pizzicate, strumento che si può vedere nell'immagine sottostante (figura 2).



[8] Fonti Francescane, Compilazione di Assisi, Nasce il cantico delle creature, 1594, pag. 929

2- Bibbia di Worms, circa 1260

La mia deduzione deriva in primo luogo dal fatto che, come si può leggere nel passo successivo dello stesso capitolo della *Compilazione*, accanto alla *cetra* viene già nominata l'arpa. In secondo luogo, nell'iconografia medievale re Davide, il salmista per eccellenza, viene raffigurato con l'arpa o con la cetra a pizzico. Nella figura 2 è rappresentato proprio re Davide con la cetra. È dunque probabile che lo strumento suonato da san Francesco fosse appunto la cetra a pizzico.

Proseguendo con la lettura della *Compilazione*, vediamo che il santo, parlando con un suo confratello, gli dice:

«*Fratello, i figli di questo secolo non sono sensibili alle cose divine. Usano gli strumenti musicali, come cetre, arpe a dieci corde e altri, per la vanità e il peccato, contro il volere di Dio, mentre nei tempi antichi i santi uomini li utilizzavano per la lode di Dio e il sollievo dello spirito. Io vorrei che tu procurassi di nascosto una cetra da qualche galantuomo, e mi facessi con essa una melodia adatta. Ne approfitteremo per accompagnare le parole e le lodi del Signore. Il mio corpo è afflitto da una grande infermità e sofferenza; così, per mezzo della cetra, bramerei alleviare il dolore fisico, trasformandolo in letizia e consolazione dello spirito*». *Il beato Francesco infatti aveva composto alcune laudi al Signore durante la sua malattia e talora le faceva dire dai suoi compagni a gloria di Dio e a conforto della sua anima, come pure allo scopo di edificare il prossimo*».

Da questo passaggio possiamo ricavare due informazioni importanti. La prima riguarda il fatto che, per l'esecuzione cantata della *Laudes Creaturarum*, san Francesco poteva prevedere anche l'accompagnamento strumentale. Questa indicazione di prassi esecutiva è, per chi, come me, si dedica a questo repertorio, molto importante, perché apre possibilità interpretative che possono essere estese al repertorio laudistico in generale. La seconda riguarda il ruolo e la funzione che il santo di Assisi attribuiva alla musica. Per Francesco la musica, e in modo particolare il suono della cetra, aveva la capacità di «*alleviare il dolore fisico, trasformandolo in letizia e consolazione dello spirito…… e a conforto della sua anima*….». Alla musica, dunque, il "Poverello" attribuisce un potere lenitivo del dolore e delle sofferenze dovute alla malattia. Questa sorta di terapia medica *ante litteram* descritta da Francesco è stata ripresa ai nostri giorni e viene utilizza con una certa frequenza. Inoltre per il santo di Assisi, probabilmente rifacendosi in parte alle teorie filosofiche di Platone e Aristotele, la musica ha il compito di «*edificare il prossimo*», ossia di educare l'essere umano in senso etico, avvicinandolo il più possibile, secondo le intenzioni di san Francesco, ai comandamenti del Signore.

Tornando alla *Compilazione di Assisi*, nel capitolo *Giubilo in lingua francese*[9] troviamo un'altra sorprendente descrizione del rapporto tra il santo di Assisi e la musica:

«*A volte si comportava così. Quando la dolcissima melodia dello spirito gli ribolliva nel petto, si manifestava all'esterno con suoni in francese, e la vena dell'ispirazione divina, che il suo orecchio percepiva furtivamente, traboccava in un giubilo in francese. Talora – come ho visto con i miei occhi – raccoglieva un legno per terra e, mentre lo teneva sul braccio sinistro, con la destra prendeva un archetto tenuto curvo da un filo e ve lo passava sopra accompagnandosi con movimenti adatti come se fosse una viella, e cantava in francese le lodi del Signore. Ben presto tutto questo tripudio terminava in lacrime e il giubilo si stemperava in compianto della passione del Signore*»

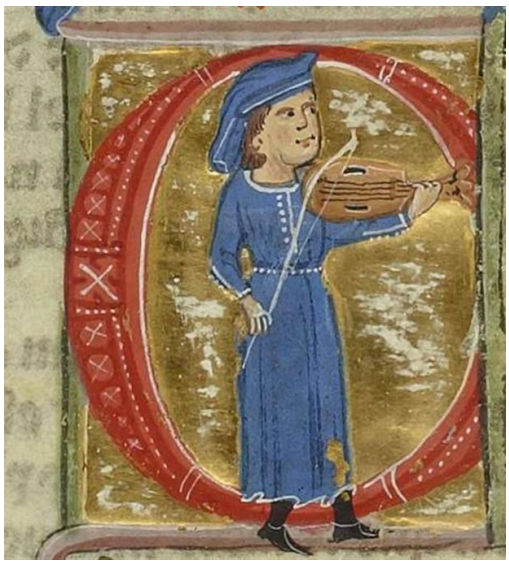
Da questa testimonianza apprendiamo innanzitutto che Francesco quando aveva l'«*ispirazione divina*» era in grado di improvvisare cantando dei versi sacri in francese. Questa dote, certamente non comune, ci ricorda, una volta di più, le capacità musicali e poetiche del santo. Tale abilità, per quanto riguarda il testo, è ancora maggiore dal momento che non avviene nella lingua italiana ma in francese. Questo mi fa presupporre che Francesco conosca molto bene quest'ultimo idioma. A questo punto sorge spontanea la domanda su come e quando il "poverello" abbia imparato il francese. Innanzitutto è importante ricordare che il primo nome con cui la madre battezzò il santo è Giovanni. Successivamente il padre, Pietro di Bernardone, che era un ricco mercante di stoffe e che commerciava con la Francia, decise di chiamare il figlio Francesco, ossia "*il francese*", come omaggio alla terra con cui intratteneva gli affari e da cui derivavano le sue ricchezze. Pietro di Bernardone per questioni lavorative parlava francese? La madre di Francesco era una nobildonna che si chiamava Giovanna, più nota come Monna Pica di Bourlemont[10], la cui origine era, forse, provenzale. La capacità di Francesco di saper parlare il francese (o il provenzale?) derivava forse dagli insegnamenti della madre? Non bisogna, allo stesso tempo, dimenticare che san Francesco nacque in una famiglia ricca e che molto probabilmente la sua educazione prevedeva, com'era tipico tra le persone benestanti dell'epoca, la conoscenza sia del francese, o del provenzale, sia, nei casi migliori e con chi aveva predisposizione, della musica teorica e pratica[11]. Aggiungo, ad ulteriore possibile conferma della formazione musicale del santo, che Francesco sino ai quattordici anni ha frequentato la scuola presso la cattedrale di San Giorgio di Assisi (oggi, al suo posto sorge la basilica di Santa Chiara), i cui insegnanti erano dei canonici. È quindi probabile che in questi anni Francesco si sia

[9] Fonti Francescane, Compilazione di Assisi, Giubilo in lingua francese, 1567, pag. 901

[10] Sulla madre di Francesco ci sono più ipotesi che certezze.

[11] La Musica, a livello teorico e filosofico, faceva parte degli insegnamenti delle Arti Liberali all'interno del Quadrivio insieme all'Aritmetica, Geometria e Astronomia.

avvicinato alla musica attraverso l'apprendimento del canto gregoriano. Ricordo che il provenzale, nell'Italia tra il XII e il XIII secolo, era la lingua utilizzata per la poesia profana, tanto che sia i trovatori occitani ospitati nelle più importanti corti della penisola[12], sia i trovatori italiani[13] poetavano in occitano. Inoltre il fatto che Francesco, sempre come leggiamo nella precedente citazione della *Compilazione*, mimasse di suonare la «*viella, e cantava*» lo fa veramente rassomigliare a un trovatore o a un giullare.



Il trovatore Perdignon mentre suona la viella, MS **I** 49

La similitudine tra Francesco e il giullare non è né casuale né frutto di una mia intuizione, ma è riconducibile dello stesso santo. Sempre nel capitolo *Nasce il Cantico delle creature*[14], possiamo leggere che

«*[Francesco] Voleva che dapprima uno di essi, capace di predicare, rivolgesse al popolo un sermone, finito il quale tutti insieme cantassero le Laudi del Signore, come giullari di Dio. Quando fossero terminate le Laudi, il predicatore doveva dire al popolo: «Noi siamo i giullari del Signore e la ricompensa che desideriamo da voi è questa: che viviate nella vera penitenza. E aggiunse: «Che cosa sono i servi di Dio, se non i suoi giullari che devono commuovere il cuore degli uomini ed elevarli alla gioia spirituale?*»

[12] Tra le principali corti italiane che hanno ospitato i trovatori ricordo: i Malaspina presso Oramala e Mulazzo, i Bonifacio in Monferrato, gli Este a Padova, i da Romano a Treviso, i Traversari a Ravenna e la corte di Federico II di Svevia in Puglia e Sicilia.

[13] Sordello da Goito, Lanfranco Cigala, Bartolomeo Zorzi, Bonifacio Calvo, Percivalle e Simone Doria, Rubertino Buvalelli e Alberico da Romano.

[14] Fonti Francescane, Compilazione di Assisi, Nasce il Cantico delle creature, 1615, pag. 948

Il fatto che Francesco si paragoni al giullare naturalmente non è frutto del caso. Il giullare e la giullaressa, sono figure fondamentali all'interno della società medievale legate al mondo della musica, della poesia e della danza. Sebbene sia complicato definire le figure dei giullari e delle giullaresse, è possibile, semplificando, dividerli in due tipologie. I primi possono essere classificati come giullari e giullaresse "di corte", ed erano artisti preparati e, in alcuni casi, indispensabili nel veicolare le composizioni trobadoriche. I secondi, invece, sono i giullari e le giullaresse "di piazza", che erano visti dal clero come dei peccatori incalliti. Questi erano molto poveri, facevano una vita da girovaghi ed erano professionisti musicalmente poco preparati, tanto che i trovatori li detestavano perché erano convinti che rovinassero le loro composizioni. Al contrario, però, il popolo amava molto le loro esibizioni perché portavano una ventata di allegria. È probabile che Francesco, data la sua vita basata sulla povertà materiale ma dalla grande ricchezza spirituale, si riferisse specialmente a questi ultimi, i quali erano anch'essi molto poveri ma, allo stesso tempo, donavano gioia ai più umili. Non a caso il "Poverello" sostiene che il compito dei giullari è quello di commuovere ed elevare il cuore degli esseri umani alla gioia spirituale. L'idea che la musica debba commuovere ed elevare lo Spirito è, come ho già scritto a proposito del rapporto musica e malattia, un concetto molto moderno, tanto che, pur con tutte le differenze estetiche e stilistiche del caso, lo ritroveremo, ad esempio, ben quattro secoli dopo nella barocca teoria degli affetti. Un'altra preziosa informazione, in questo caso maggiormente legata a una possibile idea di prassi esecutiva, ci dice che le *Laudi* devono essere cantate da tutti, come farebbero i giullari. Questa indicazione, senza voler forzare le parole di Francesco, mi fa pensare a un'esecuzione corale e strumentale del *Cantico delle creature* piuttosto allegra e, perché no, magari anche su un ritmo di danza. Un'idea, questa, ben lontana da un canto più simile al gregoriano, o comunque di tipo meditativo. In Francesco, quindi, le lodi al Signore devono essere gioiose, così come felice deve essere una vita vissuta in una serena penitenza.

Un altro passaggio molto interessante che descrive il legame tra san Francesco e la musica lo ritroviamo, sempre nella *Compilazione di Assisi*, nel capitolo *Un cantico per le clarisse*[15]:

«*Sempre in quei giorni e nello stesso luogo, dopo che il beato Francesco ebbe composto le Laudi del Signore riguardo alle creature, fece anche sante parole con melodia a maggior consolazione delle povere signore del monastero di San Damiano, soprattutto perché le sapeva contrariate per la sua infermità*».

Da queste poche righe veniamo a conoscenza del fatto che Francesco, durante la sua malattia agli occhi e allo stomaco, è accudito nel monastero di San Damiano, dove si trovavano le Clarisse,

[15] Fonti Francescane, Compilazione di Assisi, Nasce il Cantico delle creature, 1617, pag. 950

ossia il corrispettivo femminile dei francescani. L'ordine delle Clarisse venne fondato e retto da santa Chiara da Assisi (1193 - 1253) sul modello di quello creato dal suo grande amico e mentore Francesco.



4-Giotto, Santa Chiara, Chiesa di Santa Croce, Firenze 1317/28

Anche di queste composizioni, purtroppo, non ci è giunta la melodia, ma solo il testo[16]. Nonostante tutto, però, il passo della *Compilazione* ci testimonia, ancora una volta, la capacità poetica e compositiva di Francesco, oltre alla sua umanità verso chi sta soffrendo. Il gesto generoso da parte del santo di Assisi, nel voler rincuorare le sue consorelle attraverso la musica e la poesia, sembrerebbe però contrastare con quelle che sarebbero diventate le durissime regole delle monache di San Damiano approvate da papa Innocenzo IV il 9 agosto del 1253, due giorni prima della morte di santa Chiara. Nella *Forma di vita dell'Ordine delle Sorelle Povere*, questo il titolo della regola delle Clarisse, nella parte chiamata *Dell'ufficio divino e del digiuno. Della Confessione e Comunione* al primo punto si legge:

[16] Fonti Francescane, 263/1

«*Le sorelle che sanno leggere celebrino l'ufficio divino secondo la consuetudine dei frati minori, e perciò potranno avere i breviari, leggendo senza canto*»[17].

Secondo questa regola, quindi, l'*Ufficio Divino*, che corrisponde alla nostra *Liturgia delle Ore*, non doveva essere cantato ma solo recitato. La "povertà" dell'*Ufficio Divino* doveva rispecchiare l'idea generale di una vita vissuta in maniera essenziale, e quindi tutto ciò che si faceva, compreso l'*Ufficio Divino*, doveva evidenziare questa aspirazione alla semplicità come forma di preghiera a Dio. Dieci anni dopo la morte di santa Chiara, papa Urbano IV nel 1263 scrisse una nuova regola dal titolo *Datum apud Urbem Veterem, decimo quinto kalendas novembris, pontificatus nostri anno tertio* (Dato presso Orvieto, il quindicesimo giorno prima delle calende di novembre[18], nel terzo anno del nostro pontificato)[19]. Le nuove disposizioni papali determinarono la scissione delle clarisse in *damianite*, ossia le Clarisse fedeli alla regola di santa Chiara scritta presso il monastero di san Damiano, e le *urbaniste*, quelle, cioè, che seguivano le nuove indicazioni del papa. La regola di Urbano IV era più liberale della precedente, tanto che dava la possibilità alle suore di possedere beni e di poter cantare. Alla badessa, inoltre, veniva lasciata la facoltà di promuovere l'istruzione musicale delle suore più colte e dotate[20]. Qual era dunque la musica che si faceva in un monastero di clarisse? Se la ricostruzione dei repertori musicali all'interno dei monasteri femminili medievali è, salvo rare e splendide eccezioni[21], estremamente difficile da identificare, in realtà, grazie forse alla regola di Urbano IV, da due conventi polacchi di clarisse *urbaniste* ci sono giunti degli esempi delle possibili musiche che queste monache eseguivano. Il primo monastero si trovava a Cracovia, o più precisamente a Skała, e venne fondato da Salomea di Polonia (1211/12-1268) intorno al 1257. Il secondo convento era a Stary Sącz e venne fatto costruire nel 1280 dalla granduchessa di Polonia santa Kinga d'Ungheria (ca. 1224-1292). Prima di proseguire nella disamina del possibile repertorio musicale che veniva cantato nel monastero di Stary Sącz è importante riportare qualche breve

[17] https://www.ofsliguria.it/wp-content/uploads/2017/09/Regola-CdA.pdf

[18] Il quindicesimo giorno prima delle calende di novembre corrisponde al 18 novembre.

[19] La storia della regola delle clarisse prevede che, dopo le iniziali indicazioni di san Francesco, nel 1215 dovettero, in base alla disposizione del XIII canone del Concilio Lateranense IV, adottare la regola benedettina. Nel 1218 il cardinale Ugolino de Conti di Segni, futuro papa Gregorio IX, formulò una nuova regola particolarmente rigida che prevedeva l'obbligo della clausura. Nel frattempo Chiara rivide questa regola e fece quella che poi papa Innocenzo IV approvò nel 1253. Nel 1263 uscirà la nuova regola di papa Urbano IV.

[20] Agnieszka Budzinska – Bennet, *Poor Clares, rich in music: unique polyphonic Benedicamus Domino settings from southern Polish convents in the late 13th and early 14th centuries*. Agnieszka Budzinska Mus polifonica polacca.pdf

[21] Mi riferisco in particolare alla musica che Pietro Abelardo ha composto per il monastero del Paracleto dove Eloisa ne era la badessa, e al *Codex Las Huelgas* utilizzato dalle monache cistercensi nel monastero di Santa María de la Real de Las Huelgas che si trova nelle vicinanze della cittadina di Burgos. A questi si aggiunge il caso legato al monastero benedettino retto dalla badessa Ildegard von Bingen (1098-1179), le cui composizioni musicali, data la loro particolarità, sono un *unicum* nel panorama del canto gregoriano. Un altro importante esempio lo ritroviamo in Herrad von Landsberg (1130-1195), badessa del convento di Hohenburg. Nel suo *Hortus deliciarum* vediamo qualche sua breve composizione musicale.

dato biografico della santa per capirne meglio la personalità e il contesto familiare nel quale crebbe. Il padre di Kinga era il re d'Ungheria Bela IV (1206-1270), mentre sua madre era la regina bizantina Maria Lascaris (1207/8-1270), nota anche come Maria Laskarysa. Tra i suoi dieci fratelli e sorelle, Santa Kinga ebbe due sorelle che seguirono le sue orme abbracciando la vita religiosa: la prima è la ben nota santa Margherita d'Ungheria (1242-1271), che era una suora domenicana. La seconda, sebbene nata in Ungheria, è conosciuta come la beata Jolanda di Polonia (1235-1298), la quale, dal momento che era sposata con il duca della Grande Polonia Boleslao *il Pio* (1224/7-1279), inizialmente apparteneva all'ordine secolare del *Terz'Ordine francescano*. Questo ordine era stato fondato sempre da san Francesco, insieme al Primo Ordine, che era quello francescano, e al Secondo Ordine, che era quello delle Clarisse. Nel 1279 Jolanda rimase vedova e decise di farsi monaca clarissa, entrando nel medesimo convento dove vivevano sua sorella Kinga e sua figlia. Una volta morta Kinga, Jolanda si trasferì nel monastero polacco di Gniezno, da lei stessa fondato, per sfuggire alle invasioni mongole, e qui morì. A loro volta Kinga, Margherita e Jolanda erano le nipoti di santa Elisabetta d'Ungheria (1207-1231), la quale, una volta rimasta vedova di Ludovico IV di Turingia detto *il santo* (1200-1227), in qualità di principessa abbracciò anch'essa il *Terz'Ordine francescano*[22]. Da queste informazioni si può capire che santa Kinga crebbe in un contesto familiare molto religioso, fortemente segnato dagli insegnamenti di san Francesco. Non stupisce, quindi, che Kinga volle diventare una monaca clarissa. Oltre a un profondo sentimento religioso, la santa aveva una grande passione per la musica. A questo proposito, in una tarda e anonima *Vita et miracula Sanctae Kyngae Ducisse Cracoviensis* (*Vita e miracoli di santa Kinga, duchessa di Cracovia*) scritta nel 1401 e successivamente rielaborata nel 1447, leggiamo che la badessa durante i canti del Mattutino «*...et quanto melius et devocius sorores cantabant, tanto plus ex devocione ipsius voces angelice resonabant in auribus eius*» (…e quanto meglio e devotamente cantavano le sorelle, tanto più, per la sua devozione, le loro voci angeliche risuonavano nelle sue orecchie)[23]. Grazie a questo suo interesse, Kinga fece in modo che nel suo convento ci fossero numerosi graduali e antifonari. Tra i vari altri libri di musica ce n'era uno che conteneva una sessantina di *organa* e mottetti polifonici appartenenti alla parigina Scuola di Notre-Dame e che si ritrovano nello splendido *Magnus Liber Organi* di Leonino e Perotinus. Oltre a queste composizioni sono rimaste anche delle polifonie a due voci sul *tenor* del *Benedicamus Domino*. Questa tipologia di musica appartiene al genere del *cantus planus binatim* (canto piano a due voci), ossia a quelle composizioni in cui, data una *vox principalis* costituita dal *tenor* gregoriano, la parte di

[22] Sebbene non esista più il documento, si narra che la santa, grazie alla sua attività di caritatevole assistenza ai frati francescani in Turingia, ricevette da san Francesco una lettera piena di benedizioni. Santa Elisabetta d'Ungheria - La Nuova Bussola Quotidiana

[23] Agnieszka Budzinska – Bennet, *Poor Clares, rich in music: unique polyphonic Benedicamus Domino settings from southern Polish convents in the late 13th and early 14th centuries*

discantus, cioè la *vox organalis*, veniva improvvisata seguendo le regole contrappuntistiche del XIII secolo. Queste informazioni suggeriscono che le monache polacche sapevano eseguire il canto gregoriano, la nuova polifonia proveniente da Parigi e, infine, che avevano la capacità di improvvisare un canto a due voci. Ciò significa che le Clarisse *urbaniste* avevano ricevuto un'istruzione musicale al passo con i tempi e che erano provviste di ottime capacità musicali. Poco prima di morire, il 25 luglio del 1292, santa Kinga ebbe la grazia e il conforto di avere una visione di san Francesco[24].

Da quanto ho scritto sinora è possibile osservare come la figura di san Francesco, attraverso i suoi insegnamenti e la sua stessa vita, abbia avuto da subito un'influenza enorme nei percorsi spirituali delle persone di ogni estrazione sociale e culturale del suo tempo.



Giotto, San Francesco riceve le stimmate, Basilica superiore di Assisi, fine XIII secolo

Se da un lato, purtroppo, non ci è più rimasta la musica che san Francesco avrebbe scritto sia per il *Cantico delle Creature*, sia per le Clarisse del monastero di san Damiano, dall'altro, per nostra fortuna, abbiamo due laudi con musica espressamente dedicate al santo di Assisi. Le due melodie, dal titolo *Laudar vollio per amore* e *Sia laudato San Francesco*, sono conservate nel preziosissimo *Laudario di Cortona 91*[25], manoscritto risalente agli ultimi trent'anni del XIII

[24] https://www.santiebeati.it/dettaglio/91017

[25] Cortona (AR), Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, MS 91

secolo. La musica di *Sia laudato San Francesco* si ritrova anche nel laudario *Magliabechiano 18*[26], codice compilato nella prima metà del XIV secolo. Questi sono i due laudari più importanti in cui è presente la notazione musicale[27]. Il *Laudario di Cortona 91*[28] contiene in tutto 46 melodie, dove *Laudar vollio per amore* è la numero 36, mentre *Sia laudato San Francesco* corrisponde alla 37. Nel *Magliabechiano 18*[29] troviamo 89 melodie e *Sia laudato San Francesco* è la 78[30]. A questi due fondamentali manoscritti se ne devono aggiungere altri che contengono sia qualche melodia intera, sia, soprattutto, dei frammenti[31]. Di questi ultimi codici, due risultano, a loro volta, essere i principali: uno è conservato nell'Archivio di Stato di Lucca[32] e l'altro sempre a Firenze[33]. È interessante osservare che nei vari laudari musicali è possibile ritrovare le stesse laudi con le medesime melodie, sebbene tra di esse ci possano essere delle differenze anche importanti. Ai codici contenenti la musica si devono aggiungere i numerosi manoscritti che hanno i testi, ma sono privi della notazione musicale. La presenza di un buon numero di manoscritti che ci hanno tramandato il repertorio laudistico sia con la notazione musicale, sia senza, testimonia la grande vitalità della lauda volgare nell'Italia del XIII secolo. Per nostra fortuna la sopravvivenza e la conservazione di questo repertorio si devono al fatto che la maggior parte delle confraternite di laudesi decise di raccogliere le proprie laudi in grandi codici antologici. Lo stesso *Laudario di Cortona 91* apparteneva alla Fraternità di Santa Maria delle Laude, la quale aveva sede a Cortona nella chiesa dedicata proprio a San Francesco. Il *Magliabechiano 18* invece era di proprietà della compagnia di Santa Maria delle Laude di Santo Spirito che si riuniva nella chiesa agostiniana di Santo Spirito a Firenze.

Prima di proseguire nell'analisi delle due laudi dedicate a san Francesco penso che per poter comprendere meglio questo repertorio e la sua importanza storica sia doveroso soffermarsi sulle ragioni per cui nacquero le confraternite di laudesi e su quale fosse lo scopo ultimo della lauda. Sebbene non si possa indicare la data precisa di nascita dei laudesi, è però possibile stabilire che già prima della seconda metà del XIII secolo esistevano delle confraternite composte da laici che si riunivano per eseguire dei canti sacri al di fuori della liturgia. Nonostante i canti di questo periodo non ci siano giunti, è stato, tuttavia, ipotizzato che essi potessero già avere dei testi in

[26] Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Laudario Banco Rari 18 (ex Magliabechiana II, I, 122)
[27] M. Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, pag.2
[28] https://imslp.org/wiki/Laudario_di_Cortona_(Anonymous)
[29] https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004335151
[30] M. Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, pag.2
[31] A.Ziino, *Laudi e miniature fiorentine del primo trecento*, Studi musicali 7 (1978), pagg. 39-83
[32] 93 - Archivio di Stato, Lucca
[33] Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiana XXXVI 28

volgare che derivavano o parafrasavano degli originali latini[34]. Sull'uso del volgare per il testo di una lauda della prima metà del XIII secolo il *Cantico delle Creature* di Francesco è, ancora una volta, una testimonianza e un punto di partenza fondamentale. Allo stesso tempo particolarmente importante, più per ragioni formali che linguistiche, è anche *Rayna potentissima, sovra el cel siti asaltata*, componimento poetico in volgare interamente dedicato alla figura di Maria. Si tratta della più antica lassa monorima (strofa tipica della poesia medievale francese composta da un numero variabile di versi ottonari, decasillabi e dodecasillabi) che possediamo, scritta probabilmente prima del 1254, la cui struttura è simile a quella che poi diventerà la forma classica della lauda.

Da un punto di vista storico e sociale un forte impulso alla nascita delle confraternite di laudesi lo si deve a diversi fattori. Il primo è rappresentato dalle predicazioni dei frati francescani e domenicani. Non si deve infatti dimenticare che i secoli XII e XIII furono segnati da continue lotte politiche tra il potere spirituale e quello temporale. In un contesto così precario, incerto e pericoloso, i frati predicavano la pace e quindi fu naturale che il popolo si stringesse attorno a loro, con il desiderio di ampliare l'impegno liturgico, la propria edificazione religiosa e la pratica penitenziale, ma anche per mettere in pratica la solidarietà e il reciproco sostegno. Gli incontri tra i laudesi, però, potevano variare tra pochi momenti all'anno e la cadenza settimanale, a seconda delle confraternite[35]. In questo clima così fortemente spirituale, la lauda cantata divenne uno dei mezzi più efficaci per comprendere e meditare i testi sacri. Grazie alla musica, che aiutava la memorizzazione dei versi poetici, il fedele riusciva con più facilità a praticare il metodo della *ruminatio*, ossia a "masticare" e a "digerire" i concetti religiosi attraverso una costante ripetizione. Nei testi delle laudi, infatti, venivano narrate le vite dei santi, come nel caso di quelle dedicate a san Francesco, oppure di personaggi biblici. Naturalmente non mancavano episodi relativi ad alcuni fatti raccontati nei Vangeli, sui quali il fedele veniva chiamato a riflettere e, possibilmente, a modellare il proprio comportamento. L'autore dei testi delle laudi traeva dunque ispirazione dalle Sacre Scritture e poi li rielaborava in maniera personale. Ogni confraternita, a sua volta, scriveva le proprie laudi, le quali venivano successivamente scambiate con quelle di altre confraternite, andando così a formare una tradizione laudistica diffusa. Questo è, probabilmente, uno dei possibili motivi per cui talune laudi si ritrovano in più manoscritti[36]. Sebbene la quasi totalità delle laudi sia anonima, in realtà nel *Cortona 91* ce ne sono 4, precisamente le numero 7, 13, 29 e 45, che sappiamo essere

[34] M. Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, pag.1

[35] E. Del Zotto, *«Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo.*, Tesi di laurea aacc 2022/2023, pagg. 13-15

[36] E. Del Zotto, *«Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo.*, Tesi di laurea aacc 2022/2023, pagg. 18-19

di Ser Garzo. Il suo nome, unica informazione che conosciamo su di lui, ci è noto perché compare alla fine dell'ultima strofa delle laudi indicate. Altre laudi, che nei manoscritti antologici risultano attribuite al frate francescano Jacopone da Todi (ca. 1240–1306), in realtà sono apocrife. Tali attribuzioni si devono, molto probabilmente, alla fama delle circa 100 laudi in volgare che Jacopone effettivamente scrisse.

Un secondo fattore che agevolò la diffusione sia della lauda, sia delle confraternite di laudesi, fu sicuramente la componente linguistica. Tra il XII e il XIII secolo, in un momento di grande afflato religioso, il latino, lingua in cui erano scritti, letti e recitati i testi sacri, non era più sufficiente per le nuove esigenze spirituali dei laici, i quali difficilmente lo comprendevano. Ecco quindi che al di fuori delle chiese e dei monasteri, dove il latino veniva mantenuto per tutte le funzioni religiose, l'introduzione del volgare cercava di rispondere maggiormente alle nuove esigenze e sensibilità dei laici, dimostrandosi una soluzione particolarmente efficace. La trasposizione di alcuni testi sacri dal latino al volgare, però, non si limitava ad una traduzione, ma prevedeva una più complessa rielaborazione, costituita da interpolazioni e ampliamenti scritti, come abbiamo visto, degli stessi laici delle confraternite. Una volta rimodellato, il testo veniva musicato ed era pronto per la già ricordata *ruminatio*[37]. Ancora una volta è esemplare in questo senso il *Cantico delle Creature* di san Francesco, il quale costituisce non soltanto una traduzione, ma, soprattutto, una rielaborazione del Salmo 148. Se in questo salmo si prevede che le creature debbano lodare il Signore, nel *Cantico*, invece, si loda il Signore per aver dato origine alle creature. Inoltre se nel salmo le creature vengono solamente elencate, nella lauda del santo di Assisi a ognuna di esse viene data una caratteristica. Il *Cantico* di Francesco termina con la lode a "sorella morte", tema questo del tutto assente nel salmo[38]. Ecco i due componimenti a confronto:

[1] Alleluia. Lodate il Signore dai cieli, lodatelo nell'alto dei cieli. *[2] Lodatelo, voi tutti, suoi angeli, lodatelo, voi tutte, sue schiere.* *[3] Lodatelo, sole e luna, lodatelo, voi tutte, fulgide stelle.*	Altissimu, onnipotente, bon Signore, tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione. Ad te solo, Altissimo, se konfano, et nullu homo ène dignu te mentovare. Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature, spetialmente messor lo frate sole, lo qual'è

[37] E. Del Zotto, *«Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo.*, Tesi di laurea aacc 2022/2023, pagg. 13-15

[38] E. Del Zotto, *«Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo.*, Tesi di laurea aacc 2022/2023, pagg. 32, 36 e 38

[4] Lodatelo, cieli dei cieli, voi acque al di sopra dei cieli. *[5] Lodino tutti il nome del Signore, perché egli disse e furono creati. [* *6] Li ha stabiliti per sempre, ha posto una legge che non passa.* *[7] Lodate il Signore dalla terra, mostri marini e voi tutti abissi,* *[8] fuoco e grandine, neve e nebbia, vento di bufera che obbedisce alla sua parola,* *[9] monti e voi tutte, colline, alberi da frutto e tutti voi, cedri,* *[10] voi fiere e tutte le bestie, rettili e uccelli alati.* *[11] I re della terra e i popoli tutti, i governanti e i giudici della terra,* *[12] i giovani e le fanciulle, i vecchi insieme ai bambini* *[13] lodino il nome del Signore: perché solo il suo nome è sublime, la sua gloria risplende sulla terra e nei cieli.* *[14] Egli ha sollevato la potenza del suo popolo. È canto di lode per tutti i suoi fedeli, per i figli di Israele, popolo che egli ama. Alleluia.*	iorno, et allumini noi per lui. Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore: de te, Altissimo, porta significatione. Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle: in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle. Laudato si', mi' Signore, per frate vento et per aere et nubilo et sereno et onne tempo, per lo quale a le tue creature dài sustentamento. Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua, la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta. Laudato si', mi' Signore, per frate focu, per lo quale ennallumini la nocte: ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte. Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra, la quale ne sustenta et governa, et produce diversi fructi con coloriti flori et herba. Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore et sostengo infirmitate et tribulatione. Beati quelli ke 'l sosterrano in pace, ka da te, Altissimo, sirano incoronati. Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale, da la quale nullu homo vivente pò skappare: guai a cquelli che morrano ne le peccata mortali; beati quelli che trovarà ne le tue sanctissime voluntati, ka la morte secunda no 'l farrà male.

	Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate e serviateli cum grande humilitate.

Tra gli altri possibili fattori che hanno determinato la nascita delle confraternite di laudesi vanno sicuramente annoverate anche le processioni penitenziali. Un momento di particolare importanza in questo senso si verificò nel 1233, il cosiddetto *Anno dell'Alleluia*, quando nelle città italiane, soprattutto del Centro-Nord[39], si assistette a queste processioni, durante le quali la lode a Dio veniva espressa con la parola *Alleluia*. Lodare il Signore utilizzando l'*Alleluia* derivava dai Salmi 148, 149 e 150, i quali erano recitati durante l'ufficio canonico del Mattutino[40]. Una rappresentazione molto vivida di ciò che poteva avvenire durante questi atti penitenziali ci viene offerta da Salimbene da Parma (1221-1288) il quale nella sua *Cronica*, opera letteraria scritta intorno al 1282-1283, descrive la predicazione del frate domenicano Giovanni da Vicenza:

Nam primo venit Parmam frater Benedictus, qui dicebatur frater de Cornetta, homo simplex et illiteratus et bone innocentie et honeste vite, quem vidi et familiariter cognovi Parme et postmodum Pisis […]. Taliter iste indurus ibat cum tuba sua et in ecclesiis et in plateis predicabat et Deum laudabat, quem sequebatur maxima puerorum multitudo, frequentis cum ramis arborum et candelis accensis. Sed et ego super murum palatii episccopi, quod tunc temporis edificabatur, vidi pluries predicantem et Deum laudantem. Et inchoabat laudes suas hoc modo et in vulgari dicebat:

Laudato et benedhetto et glorificato sia lo Patre!

Et pueri alta voce quod dixerat repetebant. Et postea eadem verba repetebat addendo:

sia lo Spiritu Sancto! Et postea:

Alleluia! Alleluia! Alleluia!

[39] E. Del Zotto, *«Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo.*, Tesi di laurea aacc 2022/2023, pag.15

[40] E. Del Zotto, *«Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo.*, Tesi di laurea aacc 2022/2023, pag.12

Deinde bucinabat et postea predicabat, dicendo aliqua bona verba ad laudem Dei. Et postmodum, in fine predicationis, beatam Virginem salutabat[41].

(Per prima cosa giunse a Parma frate Benedetto, che era chiamato frate della Cornetta, uomo semplice e illetterato, di buona innocenza e di vita onesta, che vidi e conobbi familiarmente a Parma e in seguito a Pisa […].

Costui dunque, in questo modo, andava in giro con la sua tromba e predicava nelle chiese e nelle piazze e lodava Dio; lo seguiva una grandissima moltitudine di bambini, spesso con rami d'albero e candele accese.

Anch'io, dalla cinta muraria del palazzo del vescovo, che allora era in costruzione, lo vidi più volte predicare e lodare Dio. E iniziava le sue lodi in questo modo e diceva in volgare:

«Lodato e benedetto e glorificato sia il Padre!»

E i bambini, a gran voce, ripetevano ciò che aveva detto. Poi ripeteva le stesse parole aggiungendo:

«Sia lo Spirito Santo!»

E poi:

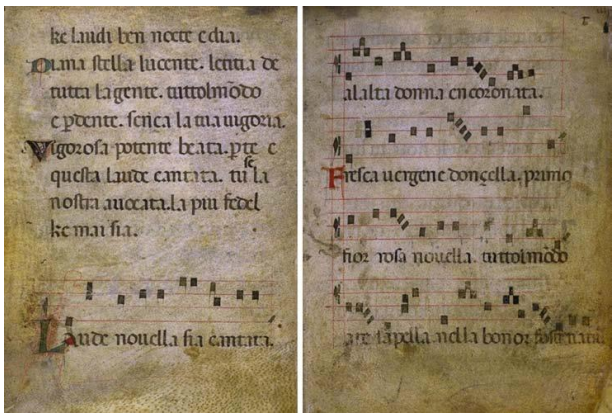
«Alleluia! Alleluia! Alleluia!»

Quindi suonava la tromba e poi predicava, dicendo alcune buone parole a lode di Dio. E in seguito, alla fine della predicazione, salutava la Beata Vergine).

Questo è il clima storico e spirituale nel quale nacquero i codici *Cortona 91* e *Magliabechiano 18* dove ritroviamo le due laudi dedicate a san Francesco. L'importanza storica e musicale di questi due manoscritti, ai quali si aggiungono sicuramente anche quelli che riportano solo dei frammenti di notazione musicale, risiede, oltre alla bellezza delle melodie in sé, nel fatto che essi rappresentano le uniche testimonianze musicali con testo in volgare pienamente italiane precedenti al periodo dell'Ars Nova. Ricordo infatti che, intorno al 1230, i canzonieri della Scuola siciliana riportano solamente la lirica in volgare dei poeti italiani e dei trovatori, a loro volta tradotti in "italiano", senza la notazione musicale. Fanno eccezione, come possibili

[41] E. Del Zotto, *«Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo.*, Tesi di laurea aacc 2022/2023, pag. 12

testimonianze di una lirica volgare italiana con musica, il *Frammento piacentino* e, pur con le cautele del caso, due liriche contenute nella *Carta ravennate*[42], tutti esempi risalenti sempre ai primi trent'anni del XIII secolo. Passando ora alla descrizione del *Cortona 91* e del *Magliabechiano 18* è possibile osservare che le melodie sono tutte monodiche e sono scritte in notazione neumatica quadrata nera, del tutto simile a quella utilizzata per il canto gregoriano (figura 1).



1-Cortona 91, Laude novella sia cantata, 3v-5v

Questo tipo di notazione pone una domanda essenziale dal momento che tra i versi e la musica si verifica una forte contraddizione: se le laudi sono scritte con un testo metrico, e quindi si prestano a un'esecuzione ritmica, per quale motivo l'amanuense ha scelto la notazione gregoriana la quale, notoriamente, non ha un ritmo definito? Ricordo che quando i codici contenenti le melodie delle laudi vennero compilati esisteva già da diversi decenni la notazione della Scuola di Notre–Dame, in cui, a seconda di come venivano raggruppati i neumi iniziali di una composizione attraverso le *ligature*, si poteva capire se il brano andava eseguito con una suddivisione ternaria del primo modo, o del secondo, ecc. Una possibile ipotesi sul motivo che ha spinto il copista a usare questo tipo di notazione potrebbe essere la seguente: «*In sostanza, la notazione quadrata dei laudari non dev'essere più considerata come il frutto di una cultura retrospettiva o, addirittura, di una scarsa pratica della mensura da parte degli amanuensi, ma, al contrario, come la prova di una ricercata emulazione del gusto ecclesiastico nei suoi connotati più esteriori*»[43]. La conseguenza di questa «*emulazione*» ha però comportato il fatto che oggi siamo praticamente nell'impossibilità di dare una trascrizione delle laudi che abbiano una ritmica univoca, certa e condivisa da musicologi e interpreti. Tralasciando momentaneamente

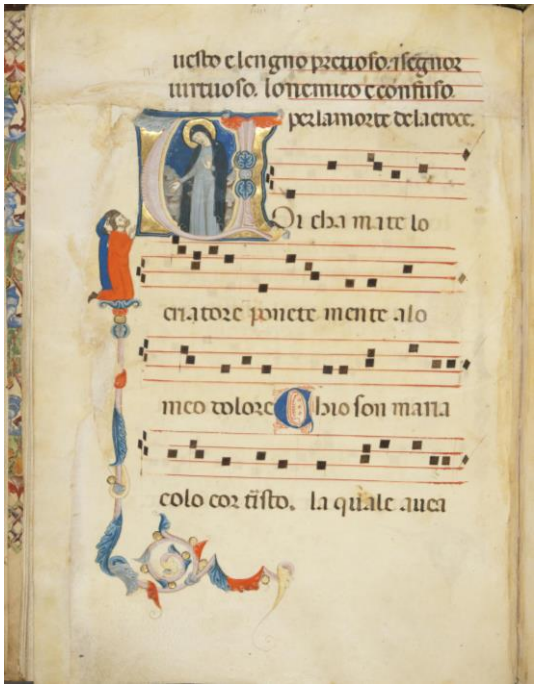
[42] D. Sabaino, *INTONAZIONI D'AMORE IN VOLGARE TRA LA FINE DEL SECOLO XII E L'INIZIO DEL XIII RIFLESSIONI E IPOTESI SUI. RAPPORTO MUSICA-POE.S[A NELLA CARTA RAVENNATE 118TER E NEL FRAMMENTO PIACENTINO ARCHIVIO CAPITOLARE DI SANT'ANTONINO, CASS C. 49, FR 10**, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2005, pagg.85-122

[43] F. Zimei, «*Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pag. 317

questo aspetto fondamentale per chi deve affrontare il repertorio laudistico e tornando alla descrizione del *Cortona 91* e del *Magliabechiano 18*, è possibile osservare che il notatore ha utilizzato alternativamente sia la chiave di Do sia quella di Fa. La musica è scritta generalmente su tetragrammi in un formato piuttosto grande, tanto che nel *Cortona 91* si trovano quattro righi per ogni pagina, mentre nel *Magliabechiano 18* ce ne sono generalmente cinque. Tutte le melodie contenute nei vari manoscritti sono anonime. In alcuni casi è possibile riscontrare l'utilizzo di sezioni di melodie per più laudi anche quando la metrica del testo è differente. Probabilmente l'autore delle melodie utilizzava delle formule melodiche fisse come mezzo per semplificare la memorizzazione del repertorio, dal momento che l'esecuzione delle laudi, come la quasi totalità della musica di questo periodo, avveniva attraverso la memoria. Sempre legato al problema della notazione è fondamentale avere la consapevolezza che *«… il Laudario di Cortona è zeppo di errori per quanto riguarda le lezioni musicali e anche solo la corretta determinazione delle altezze melodiche solleva questioni complesse e richiede competenze multiple, genera molte ipotesi e poche certezze»*[44]. Uno dei motivi potrebbe risiedere nel fatto che «*Il copista musicale del laudario cortonese non era un inetto, ma semplicemente copiava, e copiava abbastanza distrattamente…preoccupato soprattutto della sostanza grafica (non semiologica) del segno e conscio che quasi nessuno avrebbe letto quelle note per cantarle, perché quel libro serviva al massimo per ricordare le parole, non le melodie, che erano ben conosciute a memoria*»[45]. Un ulteriore motivo potrebbe essere che forse «*…lo scriba abbia copiato le note da un codice con una grafia che utilizzava un rigo di tre linee, con frequenti cambi di chiavi»*[46]*.* In questi casi basta anche una minima distrazione e difficilmente ci sia accorge di aver commesso un errore che magari si protrae per un intero verso o anche molto di più. Nonostante questo aspetto così importante, e conosciuto già da F. Liuzzi quando nel 1930 fece la prima edizione del *Cortona 91*, gli «*….errori presenti nel codice del tardo Duecento sono riproposti tali e quali dagli editori moderni, in questo caso un poco più colpevoli, perché loro sì pretenderebbero che le trascrizioni fossero una guida per gli esecutori: le edizioni moderne sono prescrittive, i codici antichi solo vagamente descrittivi*»[47]. Da queste due ultime citazioni emergono altrettante considerazioni. La prima riguarda la possibilità che il laudario *Cortona 91* derivi da un antigrafo di cui, purtroppo, si sono perse le tracce. La seconda invece si sofferma sulla differenza fondamentale che c'era tra il Medioevo e il nostro tempo relativamente al rapporto tra la scrittura musicale e la sua esecuzione. Come vedremo entrando nello specifico delle due laudi

[44] M. Gozzi, *Le melodie cortonesi. Nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico*, del 2018, pag. 3
[45] M. Gozzi, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale, 2010, pag. 116
[46] M. Gozzi, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale, 2010, pag. 116
[47] M. Gozzi, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale, 2010, pag. 116

dedicate a san Francesco questo sarà un aspetto particolarmente importante. Mi piace infine ricordare che il *Magliabechiano 18*, contrariamente al *Cortona 91*, presenta delle splendide miniature ed è riccamente ornato (figura 2).



2-Magliabechiano 18, Voi ch'amate lo criatore

Da un punto di vista formale è stato ormai accertato che le laudi *«… hanno la forma della ballata, come ha ottimamente ribadito Francesco Zimei, e che dunque possiedono «un ritmo ben definito, proprio perché concepito, almeno potenzialmente, per essere danzato»*[48]. Questo è un punto nodale per quanto riguarda sia l'approccio musicologico, sia quello esecutivo a questo repertorio. Se infatti la lauda ha la forma di una ballata e la ballata, come viene descritta da un anonimo grammatico dell'inizio del XIV secolo nel suo *Capitulum de vocibus applicatis verbis*[49], è definita tautologicamente «*Ballade dicuntur ballade quia ballantur*»[50] (Le ballate si definiscono ballate perché si ballano), significa oggi questo repertorio dovrebbe essere riproposto, a maggior ragione, in forma ritmica. Se la lauda ha la forma della ballata, sorge spontanea la seguente domanda: le laudi effettivamente si ballavano? Le testimonianze dell'epoca ci confermano la presenza di *«…interessanti indizi sulla possibilità di un'attuazione coreutica delle laude emergono direttamente dai laudari… Considerando la varietà di*

[48] M. Gozzi, *Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico*, in *Una musica est universalis: l'eredità culturale di Giulio Cattin*, Padova, Accademia Galileiana di Scienze ed Arti, 2018, pag. 10

[49] N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi Editore, Torino, 1984, pagg. 90-91

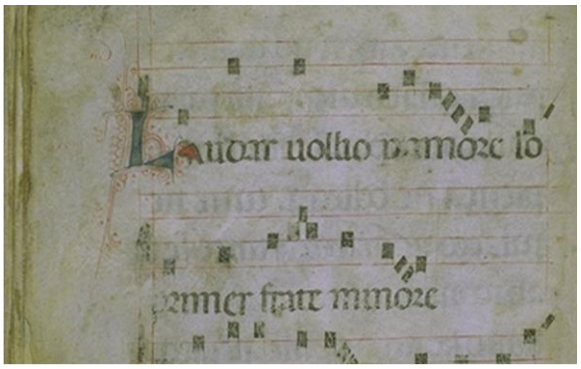
[50] F. Zimei, *«Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pag.320

riferimenti musicali, sia teorici che pratici,… è possibile infatti cogliere in alcuni testi comportamenti o attitudini verosimilmente riferibili all'attività stessa dei sodalizi depositari. In Nollo pensai giamai, tràdita dal ms. Palatino 168 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con la rubrica «D'alquanti spirituali li quali in fervore di spirito dançaro», il tema centrale è ad esempio lo svolgimento – descritto in prima persona dal protagonista – di un ballo devozionale irrefrenabile nel suo slancio mistico…..In alcuni casi la finalità coreutica si fa addirittura esplicita e il messaggio devozionale finisce per tradursi in un vero e proprio invito a ballare. Basti pensare alla celebre lauda guittoniana Vegna, vegna, chi vole giocundare, / e a la danza se tegna, i cui risvolti pratici non sembrano dar luogo a dubbi, o, ancor più, all'adespota Chi vuol ballare a righoletto, tramandata dal Laudario dei Bianchi Chig. L VII, 266 della Biblioteca Apostolica Vaticana, 28 ove la danza, incalzante e gioiosa, assurge a perfetto emblema d'una specifica ritualità comunitaria…»[51]. In base ai documenti appena citati, ai quali, come ulteriore conferma, paradossalmente, si aggiungono quelli della chiesa che vietava questi tipi di balli[52], è possibile immaginare che le laudi fossero effettivamente ballate. Facendo però riferimento alla mia esperienza di esecutore e di studioso, mi sono accorto che alcune laudi, in base alla musica e al testo, si prestano a un'esecuzione coreutica, mentre altre decisamente no. Pertanto è fondamentale valutare attentamente ogni singolo caso. Allo stesso tempo, credo che anche quelle laudi che non si prestino a essere ballate debbano avere, in generale, una struttura ritmica ben definita. L'insieme di tutte queste informazioni che riguardano sia l'aspetto metrico del testo, sia la forma della ballata, porta a concludere quanto la questione ritmica sia centrale per una corretta restituzione musicale di queste magnifiche composizioni. Come vedremo, le due laudi dedicate a san Francesco esemplificano molto bene quanto ho scritto sinora.

La prima lauda dedicata al santo di Assisi, presente nel *Laudario di Cortona 91*, si intitola *Laudar vollio per amore*. Nella figura 3 vediamo il manoscritto con il ritornello:

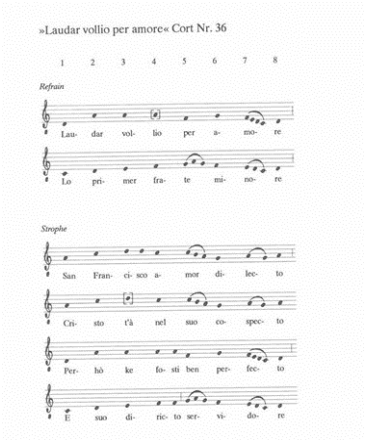
[51] F. Zimei, *«Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pagg.324-325

[52] F. Zimei, *«Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pag.322



3-Laudario di Cortona 91, *Laudar vollio per amore*

Questa è la versione semidiplomatica di M. Dürrer[53] (figura 4):



4-Laudario di Cortona 91, *Laudar vollio per amore*

Come si può notare l'edizione del Dürrer è immediatamente più leggibile, sia per quanto riguarda l'altezza delle note, le quali sono inserite nel pentagramma attraverso la sola testa, sia per quanto riguarda la lettura del testo e il suo allineamento con la musica. Molto chiare sono anche le sedi sillabiche, grazie alla numerazione posta sopra il primo rigo. Se quindi la versione del musicologo tedesco ci restituisce una visione della lauda che nelle intenzioni vuole essere simile al manoscritto, di fatto, però, come scrive lo stesso Dürrer nella sua Introduzione «*Nelle trascrizioni si rinuncia invece completamente a qualsiasi interpretazione ritmica*»[54]. Ho già avuto modo di scrivere che, in realtà, la restituzione del repertorio laudistico dovrebbe prevedere una versione ritmica. Questo è sicuramente un punto estremamente delicato per quanto riguarda il repertorio monodico del XIII secolo, poiché coinvolge sia alcuni aspetti legati alla

[53] M. Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, pag.46

[54] M. Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, pag.5

filologia musicale, sia all'esecuzione. Se, infatti, il musicologo tedesco ci avesse consegnato una versione *mensurata* di questa lauda, inevitabilmente ne avrebbe fornito una propria "interpretazione" e, di conseguenza, l'esecutore ne sarebbe stato fortemente condizionato. Dobbiamo infatti partire dal presupposto che qualunque trascrizione in notazione moderna del repertorio medievale, che sia non mensurale o mensurale, diventi immediatamente una "interpretazione". Questa problematica è infatti presente anche nelle trascrizioni delle composizioni, per esempio, della Scuola di Notre–Dame, nelle quali, grazie a una serie di regole, ci viene fornita un'indicazione ritmica. Esiste quindi una possibile soluzione a questa *impasse*? Partendo dal presupposto che, come ho già in parte avuto modo di sottolineare, il manoscritto non veniva utilizzato per leggere la musica ma aveva, sostanzialmente, la funzione di copia d'archivio per consultare il testo poetico, si deve avere *«… la chiara consapevolezza che la trasmissione scritta di un testo diffusosi principalmente per via orale è solo la pallida immagine di quanto veniva cantato»*[55]. È anche vero che, come scrive M. Gozzi, sempre a proposito del repertorio laudistico, «*la notazione mensurale non è sempre lo strumento migliore per tradurre una realtà ritmica complessa, di prevalente tradizione orale e nata più di settecento anni fa, le cui articolazioni interne possono variare…*»[56]. Da queste parole si comprende ulteriormente quanto sia complesso il problema. Allo stesso tempo, emerge come, purtroppo, la sola notazione ci dica ben poco su quella che poteva essere la reale esecuzione di una lauda. Dal momento che la scrittura musicale in sé non ci è di nessun aiuto, i musicologi hanno pensato che un appiglio sicuro per dare un ritmo alla melodia potesse essere quello di rifarsi alla metrica dei versi. Se da un punto di vista teorico questa soluzione ha la sua validità, in realtà, nella pratica, presenta delle insidie sia musicologiche, sia prettamente musicali. La prima di queste consiste nel fatto che insigni musicologi, attraverso motivazioni ben argomentate sulla questione metrica, di fronte a una medesima lauda sono giunti a risultati diversi e contrastanti. Come prova di quello che sto scrivendo, basta confrontare le varie edizioni del *Laudario 91* per rendersene conto[57]. La seconda insidia di questo metodo si riscontra soprattutto quando si passa dalle laudi sillabiche a quelle melismatiche. Infatti, i melismi, che sono ornamenti scritti, talvolta per poter essere fatti rientrare all'interno dell'unità sillabica, si trasformano in gruppi di note del valore ritmico ridottissimo, andando così a creare, da un punto di vista esecutivo, delle improvvise accelerazioni ritmiche che non trovano una giustificazione musicale. A questo si deve aggiungere che, a livello testuale, si possono trovare, prevalentemente dalla seconda strofa in avanti, delle ipometrie o ipermetrie. Poiché le irregolarità metriche devono essere ricondotte

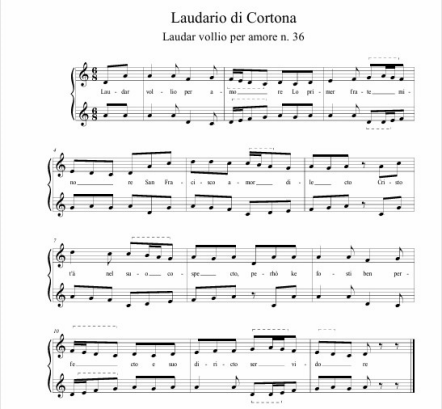
[55] M. Gozzi, *Le melodie cortonesi. Nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico*, del 2018, pag. 6
[56] M. Gozzi, *Le melodie cortonesi. Nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico*, del 2018, pag. 6
[57] Le edizioni integrali del laudario di Cortona 91 sono in totale 11. Si tratta di edizioni tra loro molto differenti. La prima edizione risale al 1923, la più recente al 2002.

sempre all'interno dello schema metrico-letterario di base, musicalmente si devono applicare delle aumentazioni o delle riduzioni dei valori delle note. Anche in questo caso, i risultati musicali non sempre si dimostrano convincenti[58]. Date le difficoltà oggettive di questo tipo di approccio, personalmente mi trovo perfettamente d'accordo con D. Daolmi quando scrive che «*Vorrei in questo modo ribaltare i canoni della restituzione testuale della filologia romanza e porre prioritariamente le ragioni ritmiche della musica rispetto a quelle metriche del testo*»[59]. L'idea di anteporre le ragioni musicali a quelle testuali, per me, dopo anni di studio e di prassi quotidiana su questo repertorio, rimane un punto fondamentale e irrinunciabile. Partendo da queste considerazioni, nel momento in cui ho voluto eseguire e registrare per l'etichetta Brilliant il CD dedicato a san Francesco, dal titolo "*Il Giullare di Dio": San Francesco e la musica del suo tempo. La musica sacra e profana del XII-XIII secolo per celebrare gli 800 anni della morte del santo*, ho deciso di fare una *mia* versione ritmica delle varie laudi. Per arrivare alla *mia* versione ritmica, naturalmente, ho tenuto conto della metrica testuale e ho anche fatto riferimento a uno schema ritmico modale, ma, allo stesso tempo, mi sono concentrato prevalentemente sulla logica musicale. Dopo aver trascritto la lauda alla quale sto lavorando, operazione che può richiedere mesi o anni di tentativi, se, nell'eseguirla, mi accorgo che ogni singola nota possiede una propria logica musicale convincente, allora considero valida la *mia* versione. Questo approccio libero da preconcetti mi ha portato, come nel caso della lauda numero 4, intitolata *Madonna Santa Maria* che ci è arrivata incompleta, a usare alternativamente sia il ritmo libero, sia quello mensurato. Naturalmente, sono ben conscio della possibilità che il mio approccio possa essere contestato, ma, come ho già detto, credo che il "discorso" musicale debba sempre prevalere. Dal mio punto di vista, quindi, la possibilità di rifarsi alla metrica testuale e, contemporaneamente, ai modi ritmici deve essere vista come una delle diverse opzioni a cui attingere, e non una regola da seguire a ogni costo. Ci tengo però a sottolineare che, prima di arrivare a creare la *mia* versione ritmica, ho eseguito alcune tra le diverse soluzioni proposte dai musicologi e, sebbene ritenga che abbiano hanno tutte una loro validità, in realtà c'è sempre almeno un punto in cui il mio senso musicale si perde. Da qui la necessità di una *mia* versione, la quale non ha nessuna pretesa di verità. Nella figura 4 si vede il risultato del mio lavoro sulla lauda *Laudar vollio per amore*:

[58] G. Cattin, *Il Medioevo I*, edt, Torino, 1987, pag. 168.
[59] D. Daolmi, *Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese*, 2019, pag.163

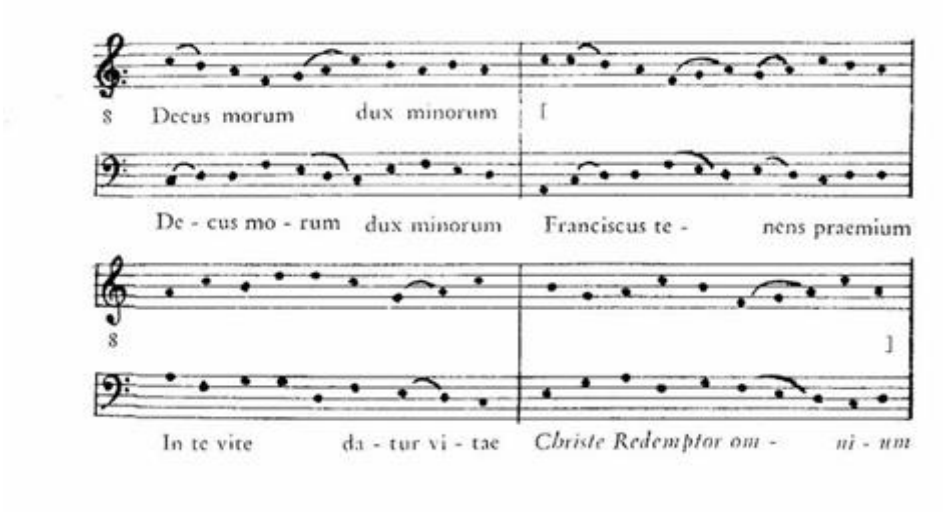


Di questa bellissima lauda, la difficoltà maggiore che ho riscontrato nel realizzare una trascrizione ritmica è stata quella di far coincidere la metrica del testo con la melodia, perché, così com'è riportata nel manoscritto, presenta delle irregolarità. Come base di partenza per la mia versione ho utilizzato una trascrizione che si trova in rete[60], riconducibile alla "*pro manuscripto* a cura del **CLF** Centro Liturgico Francescano Basilica ss. Apostoli-Roma". Anche in questo caso ho modificato alcune soluzioni ritmiche e alcune note alterate che non mi convincevano. Per questa lauda ho dovuto apportare anche alcune piccole modifiche rispetto al manoscritto per quanto riguarda il rapporto tra la metrica del testo e la melodia, perché, in alcuni casi, come ho già avuto modo di scrivere, non coincidono. Inoltre, partendo dal presupposto che la prassi esecutiva di questo repertorio prevedesse una buona dose di improvvisazione, ho ipotizzato che tra le possibili tecniche improvvisative attestate fin dal XIII secolo vi fosse anche la possibilità di creare una seconda voce che contrappuntasse con la melodia originale. Di seguito (figura 5) riporto la lauda a due voci.



[60] https://it.scribd.com/document/397995320/Laudar-Volio-per-Amore

Nel Duecento questa tecnica, che veniva applicata al canto gregoriano, era abbastanza comune, tanto che rimase in voga sino al XVI secolo. A questo procedimento oggi abbiamo dato il nome di *cantus planus binatim* (canto piano a due voci). Il risultato musicale finale, così come il suono che ne scaturisce al momento dell'esecuzione, si avvicina a quello delle *clausule* della Scuola di Notre–Dame. Per scrivere la seconda voce mi sono rifatto sia agli esempi che ci sono rimasti di *cantus planus binatim*, sia ad alcune regole contrappuntistiche che ritroviamo nel *Trattato vaticano sull'Organum*, manoscritto compilato proprio nella prima metà del XIII secolo. Accanto all'idea della possibilità di improvvisare una seconda voce, mi fa piacere ricordare che questa prassi, applicata proprio al repertorio dedicato al santo di Assisi, trova un'ulteriore conferma in un dato storico. Infatti nel manoscritto *Palatino 472*, conservato a Firenze presso la Biblioteca Centrale, si trova il brano a due voci *Decus morum dux minorum*, la cui composizione è riconducibile proprio all'ambiente poetico-musicale francescano del XIII secolo[61] (figura 6):



6- *Decus morum dux minorum*

Mi piace concludere su *Laudar vollio per amore*, pensando che, in questa versione, rientra tra quelle laudi che si potrebbero ballare.

Prima di passare ad analizzare musicalmente *Sia laudato San Francesco*, vorrei soffermarmi brevemente sul significato del testo. A questo proposito trovo molto interessante quanto scrive Del Zotto:

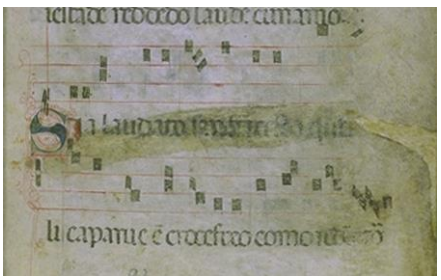
[61] F. A. Gallo, «Cantus planus binatim». Polifonica primitiva in fonti tardive, Quadrivium, Bologna 1966, pagg. 88-89

«*Il componimento fa riferimento ad un santo che recentemente aveva suscitato scalpore con la sua scelta di vita e che successivamente diventò un esempio sul modo di vivere la fede cristiana. Francesco è rappresentato come Gesù crocefisso, egli viene «configurato» (v. 4) a Cristo: abbracciare la croce non costituisce solo un'adesione spirituale, ma significa assumere l'immagine di Dio-uomo, nudo in croce. Dunque Francesco diventa incarnazione del dolore, ma la sua è una sofferenza con un senso positivo perché è simbolo di un amore gratuito. Ciò che Francesco pensava diventava conforme a ciò che egli era: umile e povero. Secondo Auerbach «tutto quello che egli fece fu una rappresentazione» poiché «trasformava il suo impulso interiore nella condotta esteriore». Francesco si conformò al messaggio evangelico e lo visse in prima persona, interiorizzando la parola sacra*»[62].

Probabilmente, uno dei motivi che hanno reso questa lauda molto nota già a suo tempo potrebbe essere proprio il contenuto del testo, il quale, come vedremo, è cantato su una melodia particolarmente bella e decisamente orecchiabile. Non a caso, sono tanti i laudari in cui, oltre al *Cortona 91* e al *Magliabechiano 18*, ritroviamo queste strofe, sebbene prive di notazione. Tra questi si ricordano: Arezzo, Biblioteca Comunale, Fraternita dei laici 180; Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 8521; Firenze, Archivio della curia Arcivescovile (non numerato); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, BR 19 (olim Magl. II.I.212); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino, 168; Milano, Biblioteca Trivulziana, 535.

Il fatto che il testo di questa lauda fosse così diffuso ci permette in parte di comprendere meglio qual era la visione religiosa del XIII secolo e anche di capire, come ho già avuto modo di ricordare, con quali gesti concreti i fedeli cercassero di avvicinarsi alla prassi evangelica.

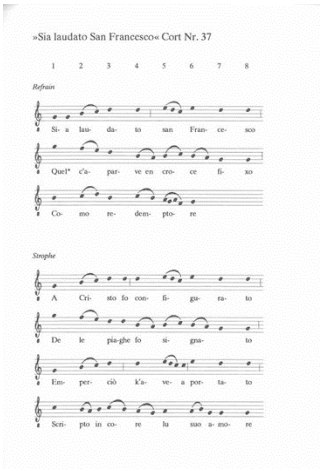
Passando all'aspetto musicale di *Sia laudato San Francesco*, nella figura 7 si può vedere l'*incipit* del ritornello così come appare nel *Laudario di Cortona 91*:



7-Cortona 91, Sia laudato San Francesco, 93-96

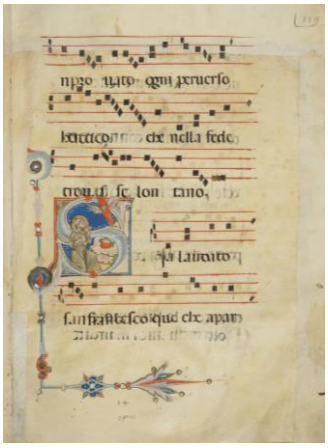
[62] E. Del Zotto, *«Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo.*, Tesi di laurea aacc 2022/2023, pag. 26

Nella figura 8 ho riportato la trascrizione integrale della lauda del *Cortona 91* realizzata dal Dürrer:



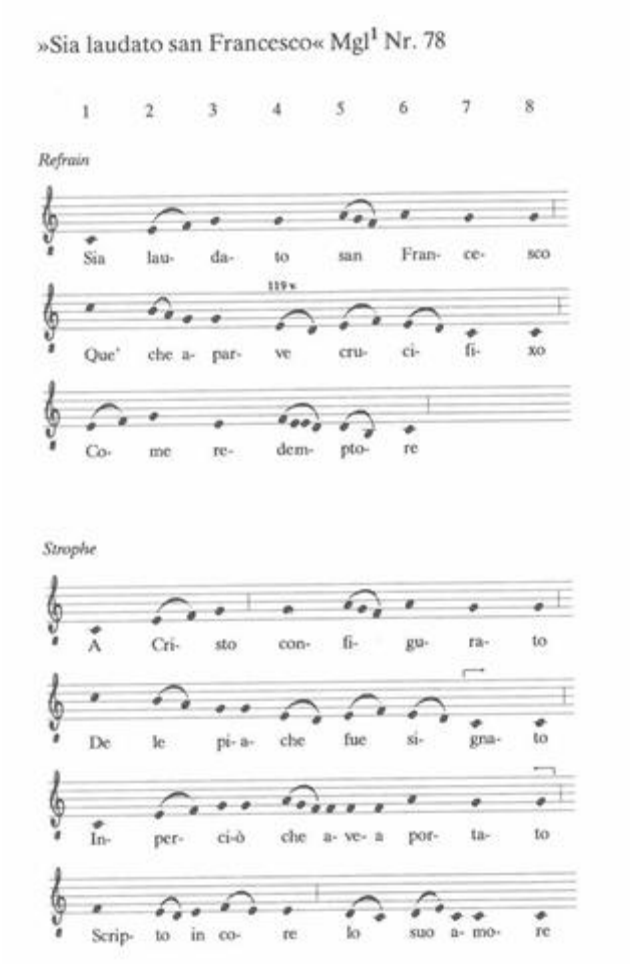
8-M. Dürrer, Sia laudato san Francesco

Ecco invece come ci viene riportato l'inizio del ritornello dal *Magliabechiano 18*:



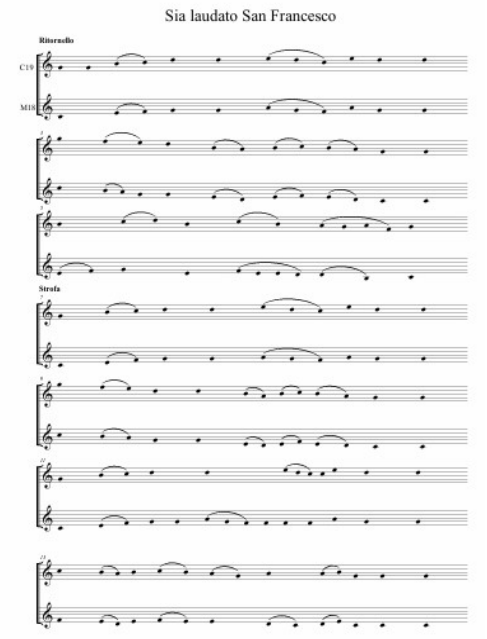
9-Magliabechiano 18, Sia laudato san Francesco

Nella figura 10 si trova la versione del *Magliabechiano 18*, sempre del Dürrer:

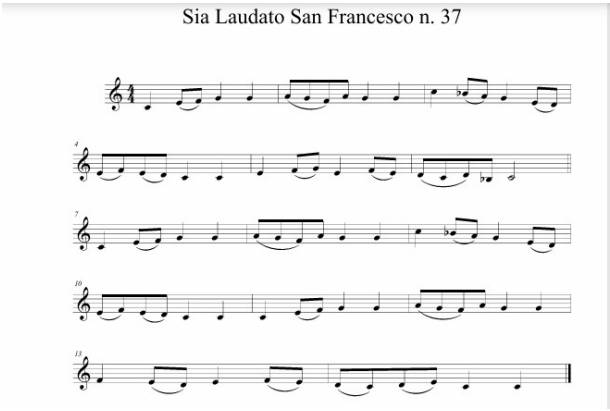


10-M. Dürrer, Sia laudato san Francesco

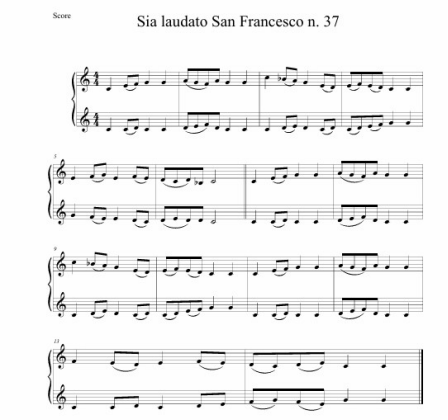
Prima di proseguire nell'analisi della lauda, mi fa piacere soffermarmi sulla splendida miniatura che adorna la lettera *S* iniziale, nella quale è rappresentato il momento miracoloso in cui san Francesco, sul monte della Verna, riceve le stimmate, episodio che viene narrato nel testo della composizione. Confrontando la melodia presente nei due manoscritti, si osservano delle differenze significative. Per evidenziarle più facilmente ho sovrapposto le due versioni (figura 11):



Dall'analisi delle due versioni, la prima differenza che si nota è la diversa modalità in cui sono state scritte le melodie. Personalmente sono portato a pensare che la modalità più corretta sia quella del *Magliabechiano 18* perché quella del *Cortona 91* è troppo acuta. Nella musica di questo periodo è, infatti, abbastanza raro trovare delle melodie che si spingono così tanto verso l'acuto. La seconda differenza, che deriva proprio dalla diversa modalità, riguarda le ultime due note del ritornello. Nel *Cortona 91* tra la penultima e l'ultima nota del ritornello c'è un tono, mentre nel *Magliabechiano 18* troviamo un semitono. La differenza melodica è davvero notevole, tanto da far sembrare particolarmente moderna la cadenza finale del manoscritto cortonese. Ricordo che nel *Cortona 91* non ci sono segni di alterazione. La stessa problematica si riscontra tra le prime due note del secondo verso del ritornello, dove, ancora una volta, nel *Cortona 91* c'è un tono mentre nel *Magliabechiano 18* c'è un semitono. Un'altra diversità evidente è l'inizio della lauda: nel manoscritto cortonese la melodia inizia con due note alla stessa altezza, mentre in quello fiorentino c'è un intervallo di terza maggiore. Queste sono, secondo me, le differenze più significative, anche se, osservando attentamente le due versioni, se ne individuano altre, sempre di carattere melodico. Senza soffermarmi eccessivamente nei vari passaggi che mi hanno portato a realizzare la *mia* versione di *Sia Laudato San Francesco*, il risultato finale è il seguente:



Dal momento che ritengo l'estensione di questa lauda troppo sbilanciata verso l'acuto, la prima operazione che ho fatto è stata quella di trasportarla una quinta sotto, così come si vede nel *Magliabechiano 18*. Nella trascrizione ritmica di *Sia laudato San Francesco*, la difficoltà maggiore che ho incontrato è stata quella, ancora una volta, di far coincidere la metrica del testo con la melodia. Il caso più evidente si verifica nel passaggio tra la fine del ritornello e l'inizio della prima strofa. La prima sillaba della strofa, infatti, dovrebbe essere in levare e non in battere, come invece si vede nel manoscritto, e ciò comporta, di conseguenza, che l'ultima nota del ritornello debba essere doppia. Aggiungo, a conferma dell'uso di un medesimo materiale musicale per più composizioni, che le prime due battute di questa lauda sono identiche a quelle di *Alta trinità beata*, che nel *Laudario di Cortona 91* corrisponde al numero 31. Anche in questo caso, come già in *Laudar vollio par amore*, ho composto una seconda voce:



Credo che, contrariamente alla lauda precedente, *Sia laudato San Francesco* non rientri del tutto tra quelle che, nonostante abbiano una struttura ritmica definita, sia ballabile.

In conclusione mi fa piacere poter dire che il repertorio laudistico è musicalmente straordinario. Le melodie sono tutte molto coinvolgenti e i versi poetici, nella loro apparente semplicità, hanno la capacità di farci capire con estrema immediatezza il senso profondo del messaggio religioso

così come era percepito e vissuto dalle donne e dagli uomini del XIII secolo. Io credo che la diffusione della lauda musicale in volgare sia dovuta in buona parte a san Francesco, il quale aveva raggiunto una grande notorietà presso il popolo grazie proprio al suo esempio di vita vissuta seguendo le parole del Vangelo, e che i versi di *Altissimu, omnipotente bon Segnore* rispecchiano perfettamente. È forse possibile ritrovare nelle melodie del *Cortona 91* e nel *Magliabechiano 18* un'eco di quelle perdute che ha composto Francesco? Naturalmente non ho una risposta certa, anche se a me piace pensare che sia così. Avendo la fortuna e la possibilità di suonare queste straordinarie composizioni in tanti concerti, ogni volta ho riscontrato che la reazione del pubblico ascoltando queste musiche è quello di un rinnovato stupore e di una ritrovata, autentica ed essenziale spiritualità.

Simone Erre