

QUATTRO FRAMMENTI INEDITI DEL DISPERSO LAUDARIO DI PACINO DI BONAGUIDA

Alcuni mesi or sono, in altra sede, si era avuto modo di cogliere ancora una volta i vantaggi del metodo interdisciplinare applicato alla ricerca musicologica in occasione del ritrovamento di due ulteriori frammenti, parzialmente inediti, del grande laudario musicale miniato da Pacino di Bonaguida e aiuti agli inizi del XIV secolo.¹ Le opere dell'illustre pittore, attivo a Firenze tra il 1303 e il 1330 e ritenuto oggi il caposcuola della corrente artistica detta dei 'miniaturisti',² si erano infatti rivelate l'unico possibile comune denominatore della raccolta, sciaguratamente smembrata nel corso dell'Ottocento e venduta 'al dettaglio' proprio in ragione della sua preziosità intrinseca. Per questi motivi la riacquisizione dei frammenti e la relativa analisi dei contenuti è avvenuta di pari passo con le attribuzioni progressivamente operate dagli storici dell'arte.

¹ Cfr. AGOSTINO ZIINO - FRANCESCO ZIMEI, *Nuovi frammenti di un disperso laudario fiorentino*, in *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*. A cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzani. Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 1999 («La Tradizione Musicale» 4, S. P. F. M., 2), pp. 485-505. Detti frammenti sono andati ad aggiungersi a quelli già precedentemente pubblicati in A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, «Studi Musicali», VII, 1978, pp. 39-83 e in ID., *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, vol. IV, pp. 1465-1502. Cfr. anche CYRILLA BARR, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1988 («Early Drama, Art, and Music Monograph Series», 10).

² Tra gli studi dedicati a questo artista si ricordano RICHARD OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III, Vol. VI: *The Fourteenth Century*. New York, Institute of Fine Arts, 1956, pp. 121-264; MIKLÓS BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III, Vol. IX: *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze, Giunti-Barbera, 1984, pp. 48-54; CRISTINA DE BENEDICTIS, *Pacino di Bonaguida, ad vocem*, in *The Dictionary of Art*, London, Macmillan, 1996.

Propedeutica, in tal senso, può essere considerata la ricognizione di parte della produzione miniaturistica paciniana avvenuta in occasione della mostra «Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450», tenuta tra la fine del 1994 e l'inizio del 1995 a New York presso il Metropolitan Museum of Art³ e dunque eletto punto di partenza per un'ulteriore, proficua indagine nel campo della produzione laudistica.⁴ Ne è derivata la conoscen-

³ Catalogo a cura di Laurence B. Kanter, Barbara Drake Boehm, Carl Brandon Strehle, Gaudenz Freuler, Christa C. Mayer Thurman, Pia Palladino; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994. La sezione dedicata a Pacino di Bonaguida e particolarmente al cosiddetto Laudario della Compagnia di Sant'Agnese, cui atterrebbero i frammenti suindicati, è redatta da Barbara Drake Boehm alle pp. 58-80.

⁴ Tra gli studi più importanti dedicati all'argomento si ricordano: VINCENZO DE BARTOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924 (2^a ed. Torino, SEI, 1952); GENNARO MARIA MONTI, *Le Confraternite medievali dell'alta e media Italia*, Venezia, La Nuova Italia, 1927, voll. I-II; ROBERT DAVIDSOHN, *Firenze ai tempi di Dante*, Firenze, Bemporad, 1929; FERNANDO LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1935, voll. I-II [d'ora in avanti LIUZZI, *La lauda*]; *Laudes drammatiche e Rappresentazioni sacre*, a cura di V. De Bartholomaeis, Firenze, Le Monnier, 1943, voll. I-III (rist. 1967); R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze* (trad. it. della *Geschichte von Florenz*), Firenze, Sansoni, 1957, vol. II, parte II; A. ZIINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968; *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio*, Atti del Convegno Internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962; FRANK A. D'ACCONE, *Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. III, a cura di Franco Alberto Gallo (Atti del Secondo Convegno Internazionale, 17-22 luglio 1969), Certaldo, Edizioni Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1970, pp. 253-280; IGNAZIO BALDELLI, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica Editrice, 1971; *Laudes dugentesche*, a cura di Giorgio Varanini, Padova, Antenore, 1972 («Vulgares eloquentes», 8); FRANCO MANCINI, *La poesia religiosa in Umbria e in Toscana tra decimoterzo e decimoquarto secolo*, Perugia, Edizioni Copylitart, 1973; GILLES GÉRARD MEERSSEMAN, *Ordo Fraternalitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, Roma-Padova, Herder, 1977, voll. I-III; DANIELE FUSI, *La Compagnia della Vergine Maria e di Madonna Sant'Agata di Bibbiena*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», vol. II, Firenze, Olschki, 1981, pp. 21-33; *Laudes cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi, Anna Ceruti Burgio, Firenze, Olschki, 1981-1985, voll. I-IV («Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa. Studi e Testi», V); GIULIO CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in *Laudes cortonesi dal secolo XIII al XV* cit., Firenze, Olschki, 1981, vol. I, pp. 479-515; C. BARR, *The Monophonic Lauda* cit.; A. ZIINO, *Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 113-129; *Laudes fiorentine. Il Laudario della Compagnia di San Gilio*, a cura di Concetto Del Popolo, Firenze, Olschki, 1990, voll. I-II («Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa. Studi e Testi», X) [d'ora in avanti DEL POPOLO, *Laudes fiorentine*]; DANIELE PIROZZINI, *La Società dei Laudesi di Santo Spirito di Firenze*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXXXVIII, 1992, pp. 235-269; BLAKE WILSON, *Music and Merchants: the Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon Press, 1992; THEODORE C. KARP, *Editing the Cortona Laudario*, «The Journal of Musicology», XI, n. 1, 1993, pp. 73-105; A. ZIINO, *Rime per musica e per danza*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1995, vol. II: *Il*

za di quattro nuovi frammenti ubicati in collezioni europee e americane e sinora pressoché sconosciuti dal punto di vista musicale.

Il primo frammento, proveniente dalla collezione 'Heinz Kisters', è un rettangolo di cm. 17×21 asportato da un foglio pergamenaceo di grosse dimensioni del quale costituiva la parte centrale. Il *verso* [Tav. 1, b], concepito secondo una tipologia caratteristica, raffigura con vivacità di particolari la scena dell'Adorazione dei Magi al Bambin Gesù, benedicente in braccio alla Vergine, nella grotta della Natività sovrastata dalla stella cometa. Il *recto* [Tav. 1, a], contiene invece il seguente testo poetico:⁵

Ihesù Ihesù Ihesù Ihesù,
Ihesù [dolce ad amare].

Ch'io son dolente cho' molta fatica
fami chonsolare.

Ihesù Ihesù Ihesù Ihesù,
Ihesù [dolce ad amare].

Amor dilecto del mio cuore
or damiti a trovare.

Ihesù Ihesù Ihesù Ihesù,
Ihesù [dolce ad amare].

Tra me di questo gran tormento
[che vivo in dolorare.

Ihesù Ihesù Ihesù Ihesù,
Ihesù dolce ad amare].

Si tratta del ritornello e di tre strofe – di cui l'ultima limitata al solo primo verso – della lauda *Tutor dicendo*. Restringendo il campo alle fonti laudistiche più antiche di origine toscana, esse corrispon-

Trecento, pp. 455-529; MARTIN DÜRREER, *Altitalienische Laudenmelodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften. Cortona und Florenz*, Kassel, Bärenreiter, 1996, voll. I-II («Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft», 3).

⁵ Tutti i testi contenuti in questo studio sono proposti in edizione semidiplomatica. A tal riguardo è stato effettuato il ripristino dell'assetto strofico e della corretta suddivisione dei versi; si è quindi provveduto a sciogliere le abbreviature, a introdurre moderni segni diacritici e a normalizzare l'uso delle maiuscole. Per contro si è deciso di mantenere invece inalterati i grafismi conservativi e i gruppi con valore etimologico, con l'unica funzionale eccezione di *u* e *v*, per le quali si è operata la necessaria distinzione. È stato infine introdotto il punto alto di divisione nei casi di fonosintassi.

dono rispettivamente alle strofe vi, vii, viii di BR 18,⁶ alle strofe iv e ix di *Ars*⁷ e alla strofa vi di BR 19.⁸ In *Fior*⁹ il brano non ha strofe corrispondenti. La lauda, che è presente anche in numerose altre fonti,¹⁰ si trova sempre attestata di seguito a *Lamentomi e sospiro*, di presunta tradizione iacoponica, della quale sembrerebbe essere una sorta di appendice, come ha cercato di dimostrare Fernando Liuzzi¹¹ sulla base della tradizione manoscritta e delle concordanze musicali rilevabili tra le due melodie. Non concordano tuttavia con tale ipotesi Rosanna Bettarini e Concetto Del Popolo, i quali considerano invece i due componimenti distinti l'uno dall'altro ma tramandatici in un'unica soluzione a causa di una sovrapposizione delle rispettive tradizioni.¹² Molti dubbi permangono tuttora per quanto concerne la sticometria. Del Popolo ritiene che il ritornello sia «formato da un settenario e da un novenario, con rima -are (identica a quella della lauda *Lamentomi*: è stata forse all'origine della commistione dei testi)»:

Ihesù Ihesù Ihesù,
Ihesù Ihesù dolce ad amare.

⁶ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *olim Magl.* II.I.122, ms. Banco Rari 18. Ed. in LIUZZI, *La lauda*, II. Pubblicato recentemente anche da BLAKE WILSON-NELLO BARBIERI, *The Florence Laudario: an Edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18*, Madison (Wisconsin), A-R Editions, 1995 («Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance», XXIX). Cfr. anche B. WILSON, *Indagine sul laudario fiorentino (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Banco Rari 18)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXI, n. 2, 1996, pp. 243-280.

⁷ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 8521. Ed. in *Le Laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris. Étude linguistique*, a cura di Erik Staaff, Uppsala, Almqvist & Wikselle Boktryckeri-A.-B., 1931 («Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala», 27.1).

⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 19. Ed. in DEL POPOLO, *Laude fiorentine*.

⁹ Firenze, Archivio delle Curia Arcivescovile, ms. senza segnatura. Ed. in *Laudi di una compagnia fiorentina del sec. XIV*, a cura di Eugenio Cecconi, Firenze, all'insegna di Sant'Antonino, 1870. Cfr. anche ROSANNA BETTARINI, *Notizia di un laudario*, «Studi di Filologia italiana», XXVIII, 1970, pp. 55-66.

¹⁰ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. V. E. 941, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Palat. 168, Todi, Biblioteca Comunale, ms. 194, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, codd. Ashb. 423 e Laur-Red. 119, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, cod. 1238 ('Franceschina').

¹¹ Cfr. LIUZZI, *La lauda*, I, pp. 152-159 e II, p. 48.

¹² Cfr. rispettivamente R. BETTARINI, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 193-194 e DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I, p. 195.

Le stanze, sempre secondo Del Popolo, «sembrano composte da un endecasillabo con rimalmezzo (5 + 6) ed un settenario: (a) A x». ¹³ Ed è proprio la presenza di questo settenario finale ad indurlo a ipotizzare una ripresa di doppi settenari (che nel nostro caso verrebbe ad essere: «Ihesù Ihesù Ihesù / Ihesù dolce ad amare»), ¹⁴ non tenendo però conto del fatto che in tutti i testimoni tranne che in *BR 18* la parola «Ihesù» è ripetuta sempre cinque volte anziché quattro. Al contrario, proprio il fatto che in *BR 18* vi siano solo quattro ripetizioni potrebbe a suo tempo aver indotto Liuzzi a suggerire in subordine una soluzione simile a quella proposta ai giorni nostri da Del Popolo; ciò ancorché stranamente nell'edizione del testo egli abbia preferito ridurre ulteriormente le ripetizioni della parola «Ihesù» condensando il tutto in un unico endecasillabo. ¹⁵

Sempre in tema di struttura metrica del brano, le notevoli differenze testuali tra le varie versioni – le quali giungono a presentare cospicue alterazioni nel numero delle sillabe, dovute anche a lacune o a inserzioni – non facilitano ovviamente l'adozione di criteri editoriali uniformi utili all'identificazione del metro. A tal riguardo nel frammento 'Kisters' non sono presenti i punti normalmente impiegati per segnalare la separazione tra un verso e l'altro ma, come in *BR 19*, ricorre soltanto il punto fermo alla fine di ogni strofa. Ciononostante, la sticommetria della stanza risulta chiaramente distica – come quella proposta da Del Popolo ¹⁶ – con oscillazione del primo verso tra novenario (strofe ii-iii) ed endecasillabo (strofa i), con o senza rimalmezzo, e tra senario e settenario per il secondo. In altre versioni in cui tali punti sono presenti, come per esempio in *Fior*, si dovrebbero adottare, al contrario, strofe tristiche anziché distiche con rime aax. Irregolare nelle sue indicazioni strutturali anche la versione musicata presente in *BR 18*, cc. 15v-16r [Tav. 6]: il

¹³ DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I, p. 195. Secondo Del Popolo (il quale pubblica il testo distanziando i due emistichi di ciascun endecasillabo in modo da evidenziarne la rimalmezzo) «la struttura fa pensare alle sequenze. Il testo di Mgl.² [= *BR 19*] presenta uno schema di rime in cui si possono intravedere strofe ed antistrofe (quest'ultima ripete le rime della strofe)». Rosanna Bettarini (*Jacopone e il Laudario Urbinato* cit., p. 196) dal canto suo ritiene invece che le stanze presentino «rime approssimative» e un «metro indefinibile».

¹⁴ Cfr. DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I, p. 195.

¹⁵ Cfr. LIUZZI, *La lauda*, II, p. 48.

¹⁶ Cfr. *supra*, nota 13.

testo, come nel nostro frammento, non mostra alcun punto di separazione tra un verso e l'altro ma solo alla fine di ciascuna strofa; la musica, d'altro canto, presenta due barre di divisione nella prima strofa (evidenziando il tristico) e una sola nella seconda e terza, suggerendo quindi una divisione distica.

Le notevoli analogie tra *BR 18* e i componimenti finora attestati nel laudario paciniano consentono di formulare alcune interessanti ipotesi in ordine alla posizione della lauda in seno alla raccolta. Appare anzitutto plausibile che *Tutor dicendo* – come anche in *BR 18* – facesse seguito a *Lamentomi e sospiro* in virtù di quella relazione tra le due laude confermata, come già visto in precedenza, in tutte le fonti testé indicate. Suggestivo e senz'altro particolare è invece il fatto che il frammento 'Kisters' presenti sul *verso* una dettagliata miniatura raffigurante i re Magi in adorazione del Bambino e della Vergine nell'atto di indicare la stella sopra la capanna. L'identica situazione appare prospettata in *BR 18*, dove *Tutor dicendo* è seguita dalla lauda dei Magi *Nova stella apparita* (cc. 17r-19r), brano sinora non riscontrato in altre fonti. L'analogia prosegue sul fronte iconografico, visto che anche in *BR 18 Nova stella apparita* è contrassegnata da una miniatura – in tal caso un'iniziale istoriata – raffigurante i re Magi. Qui tuttavia non si tratta propriamente di una 'Adorazione', visto che i re appaiono soli nell'atto di indicare la stella. Una miniatura più simile a quella del frammento 'Kisters' – benché collocata anch'essa all'interno di un capolettera – è invece contenuta in *BR 19* all'inizio della «Lauda della Epiphania» *Stella nuova in fra la gente*, attestata anche in *Cort*,¹⁷ in *Aret*¹⁸ e in *Triv*¹⁹ («Lauda de' Magi»): in essa appare «la Vergine col Bambino in braccio, seduta su una cassapanca; ornati floreali circondano le per-

¹⁷ Biblioteca Comunale di Cortona, ms. 91. Ed. in LIUZZI, *La lauda*, I. Pubblicato anche in *Il laudario di Cortona*, a cura di Luigi Lucchi, Vicenza, L.I.E.F.-Libreria Internazionale Edizioni Francescane, 1987 [d'ora in avanti LUCCHI, *Il laudario di Cortona*]; *Laudario di Cortona*, a cura di Clemente Terni, Perugia-Firenze, Regione dell'Umbria - La Nuova Italia Editrice, 1988 (Quaderni del «Centro per il Collegamento degli Studi Medievali e Umanistici nell'Università di Perugia», 20) [d'ora in avanti TERNI, *Laudario di Cortona*].

¹⁸ Arezzo, Biblioteca Comunale, ms. 180 della Fraternita dei Laici. Ed. a cura di Anna Ceruti Burgio in *Laude Cortonesi* cit., Firenze, Olschki, 1981, vol. II.

¹⁹ Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 535. Ed. a cura di Giorgio Varanini e Luigi Banfi in *Laude cortonesi* cit., Firenze, Olschki, 1985, vol. III.

sone dei magi, che, con il seguito, si dirigono verso la Vergine. S. Giuseppe è seduto fuori del riquadro, sotto la Vergine. L'ornato si innalza poi sul lato destro». ²⁰ Queste peculiarità iconografiche trovano l'ideale *pendant* nei rispettivi testi, benché quello di *Nova stella apparita* sembri in effetti più pertinente al carattere della scena, particolarmente nella iv strofa:

Rivedendo la stella fuôr gaudenti
ke-lli mena diritti per la via;
venn'a stare ov'era Dio vivente
k'avea tutto 'l mondo in sua balìa.
Co-llui trovaron Maria,
con amor sì l'adorârò;
e thus e myrre et auro
sì li ànno presentato. ²¹

Queste, invece, le strofe ii e iii di *Stella nuova in fra la gente* secondo la versione contenuta in *Triv*:

E' tre Masgi l'an veduto,
tosto l'ebbero conosciuto;
a lui stectero giaccuto,
a Dio padre omnipotente.

Ciaschedum col suo reame
si lo prese a seguitare
con grande uferte da laudare,
le quai fuoro molto aulente. ²²

Una volta riconosciuto, comunque, il carattere alternativo delle due laude, ²³ riterremmo forse più probabile, date le varie analogie ri-

²⁰ DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I, p. 122.

²¹ LIUZZI, *La lauda*, II, p. 57.

²² *Laude cortonesi* cit., III, p. 109. Le due strofe in *Aret* seguono, grosso modo, la versione di *Triv*. Da questi due manoscritti si distaccano invece *Cort* e *BR 19*, entrambi quali riportano negli ultimi due versi della seconda strofa: «diser: 'Nat'è lo saluto / Dio padre omnipotente'».

²³ Anche *Altissima stella lucente* in talune fonti appare legata al tema dell'epifania: in *Ars* si trova classificata «in epiphania Domini», mentre in *Triv* è definita «Lauda de' Magi». In altri codici, come forse appare più pertinente, essa viene invece inserita tra le laude della Vergine, alla quale il testo fa infatti riferimento utilizzando il concetto di stella come metafora: è il caso di *BR 18* e *BR 19* («Lauda de la vergine Maria»).

scontrate, che prima dell'asportazione del testo la miniatura del frammento 'Kisters' fosse collegata a *Nova stella apparita* secondo la concordanza con *BR 18*, dove la lauda, appunto, fa seguito a *Tutor dicendo*.

Anche il secondo frammento, conservato presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge (Marlay Cutting It. 83), appare configurato come una grande miniatura centrale di forma rettangolare (cm. 19,5×23), asportata dalla sua sede originaria. La superficie pittorica (*verso*), divisa verticalmente in due comparti, giustappone i martiri di san Pietro e san Paolo [Tav. 2, b], l'uno a sinistra, crocifisso all'ingiù tra due *metae* romane mentre due uomini ne inchiodano le estremità, l'altro a destra, appena decollato, con l'uccisore in testa a una colonna di soldati nell'atto di ringuainare la spada.

Il *recto* [Tav. 2, a], sul quale una vecchia annotazione, probabilmente da parte del primo acquirente del foglio, attesta la qualità della miniatura attraverso un'improbabile attribuzione giottesca,²⁴ presenta vistose lacune dovute all'incollatura del frammento su un cartone protettivo, poi rimosso senza osservare le dovute cautele. I brani leggibili rivelano ad ogni modo l'appartenenza del testo alla lauda *Sancto Iovanni Baptista exempro della gente*, attestata in *BR 18*, *BR 19*, *Fior e Ars*, e corrispondono precisamente all'ultimo verso della iii, alla iv, v e all'inizio della vi strofa; quest'ultima ne rappresentava quasi certamente l'*explicit*, anche qui in piena concordanza con *BR 18*, la cui versione si conclude appunto con la vi strofa. È ipotizzabile, pertanto, che il componimento – con ritornello e prima strofa 'solfati', cioè musicati – occupasse almeno tre facciate precedenti: la prima (*verso*), miniata, potrebbe aver raccolto la musica del primo distico del ritornello, la seconda (*recto*) la fine del ritornello medesimo e buona parte della prima strofa, la terza (*verso*) la fine della prima strofa, il testo della seconda e quasi tutto quello della terza, l'ultima – quella esistente e purtroppo frammen-

²⁴ Analogo errore fu commesso nell'identificazione di un altro ben noto frammento miniato del laudario, contenente l'*incipit* della lauda *Laudate la surrectione* e conservato oggi presso una collezione privata di New York. È quanto emerge dal catalogo di una vendita effettuata dall'inglese William Young Ottley nel 1838, anno che costituisce pertanto il più risalente *terminus ante quem* rispetto allo smembramento del volume. Cfr. *Painting and Illumination* cit., p. 58.

taria – la fine della terza strofa più le strofe iv, v e vi. Una coincidenza abbastanza significativa è riscontrabile anche in tal caso con la struttura di *BR 18*, dove la lauda è disposta analogamente su quattro facciate. In *BR 19* il componimento coincide nelle strofe iii-vi, proseguendo tuttavia per altre dieci stanze. Diverse, al contrario, le versioni contenute in *Fior* e *Ars*: la prima è infatti di sole due strofe mentre la seconda arriva a cinque, ma nessuna delle due presenta concordanze con il testo qui di seguito riportato, che per l'occasione si è ritenuto opportuno integrare con la lezione di *BR 18* (cc. 63r-63bisv):

[Santificòe veramente
la virtù di Dio potente;
Elysabet fue gaudente
ricevendo] tanto onore.

Quando nel v[ent]re exa[lt]asti
veramen[te proph]eta[sti]
c]h[e Cri]sto c[ui bapte]çç[asti]
era Dio no]stro s[ignore].

[Nutrice tua sancta] Maria
f[igla fu di Çac]haria
l'an[gel che dal cielo or gía
era] tuo c[ustoditore].

B[aptista fosti gratioso
da tutti desideroso
bapteçando virtudioso
pien di gratia del signore].²⁵

La miniatura collocata sul *verso* raffigura, come si è visto, in due riquadri giustapposti, i rispettivi martiri di san Pietro e san Paolo. Va anzitutto rilevato come le fonti finora conosciute non tramandino una lauda espressamente dedicata a entrambi i santi. Tuttavia si conosce almeno un componimento in onore di san Pietro, *Pastore et principe beato*, nel quale alcune strofe sono dedicate a san Paolo nelle versioni contenute in *BR 19*, *Fior* e *Ars*. In quest'ultima, addirittura, la lauda si presenta 'sdoppiata' e alla sezione

²⁵ Ed. in LIUZZI, *La lauda*, II, pp. 177-178.

dedicata a san Paolo è stato aggiunto un ritornello esemplato esattamente su quello per san Pietro, appunto per rimarcare – nonostante l'evidente incongruenza – la presunta autonomia. Al proposito Concetto Del Popolo ritiene che «tutto il testo ha la rima in x in -ato [...]: questo potrebbe spiegare la fusione di più componimenti o la scissione di uno solo in almeno due, così come attestato da *Ars* (indirettamente anche da *Fior*)». ²⁶ A parere di chi scrive potrebbe effettivamente trattarsi di un unico componimento – anche se suddiviso in due, come in *Ars* e presumibilmente in *Luc*¹ – sia per la presenza costante, in tutte le strofe, della rima in -ato, sia per l'assoluta omogeneità sticometrica e per il carattere sicuramente posticcio del *refrain* anteposto – sempre in *Ars* – alle strofe dedicate a san Paolo. In tal caso ben si adatterebbe questa lauda alla miniatura di Cambridge, dedicata appunto a entrambi i santi. Non a caso – continuando sul versante delle analogie con *BR 18* – in quest'ultima fonte a *Sancto Iovanni Baptista exempro della gente* fa seguito proprio *Pastore principe beato* (cc. 63bisv-64v).

Il terzo frammento, un foglio pergameneo di cm. 47×35 conservato un tempo presso la Lehman Collection di New York, è stato messo a disposizione grazie alla cortesia degli attuali proprietari. Il *recto*, che reca in alto al centro il numero di foliazione 'CIX' [Tav. 3], contiene gli ultimi due versi con musica della prima strofa della lauda *Sancto Bernardo amoroso* insieme ad altre tre strofe di testo che qui di seguito riportiamo:

²⁶ DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I, p. 119. In *Fior* le strofe dedicate a san Paolo – prive, tuttavia, di ritornello autonomo – sono state trascritte di seguito a quelle dedicate a san Pietro, ma da altra mano. Anche nei frammenti dell'Archivio di Stato di Lucca (ms. 93 = *Luc*¹), come in *Ars*, questa lauda sembra essere stata 'sdoppiata'; la sezione relativa a san Paolo dovrebbe aver avuto inizio a c. 57r, ora perduta, come pare indicare il 'rimando' («Pastore») presente in fondo alla carta precedente (56v), carta nella quale termina la sezione dedicata a san Pietro («Pastore et principe beato / sam Pier da Cristo molto amato»). Sulla base di tale rimando si può ipotizzare che l'*incipit* del brano dedicato a san Paolo sia, come in *Ars*, «Pastore et principe beato / sam Paulo da Cristo molto amato», parallelo quindi all'*incipit* per san Pietro ma evidentemente incongruo non solo sul piano del significato ma anche su quello sticometrico. La compresenza dei due santi nella miniatura di Cambridge giocherebbe pertanto in favore dell'accorpamento delle due laude, esattamente come avviene in *Fior*. Cfr. ANGELA MARIA TERRUGGIA, *Aggiunta al laudario frammentato dell'Archivio di Stato di Lucca*, «Studi e problemi di critica testuale», VII, n. 12, 1976, pp. 5-26: 20-22. Per l'edizione di *Luc*¹ si veda *infra*, alla nota 29.

[Sancto Bernardo amoroso,
giglio aulente dilectoso.

Ançi che tuo fosti nato
sì fosti prefigurato
d'amore] privilegiato
nobile predicatore.

La puritade in te fue tanta
che Christo la sua dolce infantia
ad te dilecto gram su' amança
revelò per grande amore.

Tosto il mondo abandonasti
col suo fiore il dispregiasti
predicando l'affermasti
k'era vano et pieno d'errore.

San Bernardo kiara stella
ke risplendesti in cestella
vite frondosa novella
fructo con suave odore.

Un primo interessante rilievo è offerto dalla configurazione del brano, le cui strofe ii, iii e iv non sono presenti nell'unica fonte attualmente conosciuta, ossia – ancora una volta – *BR 18*, qui utilizzata per integrare, fra parentesi quadre, la parte iniziale della lauda. Detto codice, ove il componimento è riportato a c. 110r-110v [Tav. 7] – anche qui con spiccate analogie, nella disposizione delle laude, rispetto al brano in esame, che sarà senz'altro cominciato a c. 108v – presenta infatti soltanto due strofe, la cui seconda e ultima non coincide con nessuna di quelle del frammento 'ex Lehman':

O Bernardo, fresc'uliva,
aquila contemplativa,
della Trinità divina
fosti sommo comprenditore.²⁷

²⁷ LIUZZI, *La lauda*, II, p. 327.

Dal punto di vista musicale la porzione di melodia tramandataci dal frammento 'ex Lehman' concorda, quasi completamente, con la lezione analoga presente in *BR 18*:

NY
pre - vi - leg - gi - a - - - to

BR18
pri - vi - le - gi - - - - a - to

BR18
che non i - spe - - - - ra

no - bi - le pre - di - ca - to - - - - re

no - bi - le pre - di - ca - - - - to - re

di - vien ricco et a - bon - - - - do - - - - so

Es. mus. 1: lauda *Sancto Bernardo amoroso* (frammento 'ex Lehman', *recto*); lauda *Sancto Bernardo amoroso* (*BR 18*, c. 110v); lauda *San Giovanni amoroso* (*BR 18*, c. 67v).

Le uniche differenze emergono in corrispondenza della parola «privilegiato». Lo iato presente in ambedue le versioni – provocando un'ipermetria (in *BR 18* «pri-vi-le-gi-a-to» anziché «pri-vi-le-gia-to») e ottenendo così un novenario in luogo del normale ottenario – è evidenziato in *BR 18* attraverso una grafia testuale chiaramente distanziata in modo da evitare la sinalefe. Nel frammento 'ex Lehman', invece, la presenza dello iato è evidenziata attraverso la scissione di un *pes subquatripunctis* in due neumi autonomi, rispettivamente un *pes* e un *climacus* di quattro note. Per questo motivo, oltre che per mancanza di spazio, il copista ha omesso una proba-

bile ultima nota – presumibilmente un *re* – sulla sillaba finale. La seconda divergenza si osserva invece in coincidenza con le note poste al di sopra della parola successiva («nobile»), che nel nostro frammento sono una terza sopra rispetto a *BR 18* (*do-la-si* anziché *la-fa-sol*).

Può essere interessante, al riguardo, confrontare la lauda *San Giovanni amoroso* (*BR 18*, c. 67r-67v), che in evidente assonanza con il brano in questione ne ricalca anche la melodia, pur con qualche variante [Tav. 8]. Questo componimento, il cui testo è presente solo in un altro manoscritto (*Fior*), potrebbe anzi essere stato il modello per un plausibile *contrafactum* (*Sancto Bernardo amoroso*), non solo perché collegato a un santo più importante e di più antica tradizione devozionale, ma anche, oltretutto, per la precedenza ostentata nel codice;²⁸ questione comunque destinata, come in numerosi altri casi, a rimanere aperta in mancanza di elementi concreti e sicuri per quanto riguarda l'ascendenza delle melodie e dei differenti testi ad esse associati.²⁹

Le possibilità di confronto tra le varie versioni sono destinate ad aumentare qualora si prendano in esame anche le partizioni interne delle singole laude (cioè la ripresa e la volta), che nei due componimenti – almeno per quanto concerne *BR 18* – sono, musicalmente parlando, pressoché identiche. In *San Giovanni amoroso*, tuttavia, la figurazione melodica su «ispera», corrispondente a quella su «privilegiato» in *BR 18*, termina, come si è già notato, su un *re* che fa parte del melisma precedente (un *pes subbipunctis*). Questo fa pensare che il copista della melodia di *Sancto Bernardo amoroso*, non avendo – come già osservato – rispettato la sinalefe, si sia poi visto costretto a staccare la nota finale dal gruppo neumatico (il suddetto *mi*, posto erroneamente in luogo del *re* di *San Giovanni*

²⁸ L'ipotesi che la lauda *Sancto Bernardo amoroso* possa essere un *contrafactum* da *San Giovanni amoroso* è rafforzata dal fatto che la rima baciata in *-oso* presente nella ripresa non è invece mai rispettata, come di norma dovrebbe accadere e come infatti giustamente avviene in *San Giovanni amoroso* alla fine di ciascuna strofa, sia di quelle appartenenti a *BR 18* che di quelle contenute nel frammento 'ex Lehman'.

²⁹ Sui *contrafacta* nel repertorio laudistico si vedano particolarmente, di A. ZIINO, le seguenti pubblicazioni: *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona* cit.; *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, «Cultura Neolatina», XXXI, 1971, pp. 295-312; *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano, Ricciardi, 1973, pp. 653-669; *La laude musicale del Due-Trecento* cit. Cfr. anche B. WILSON, *Indagine sul laudario fiorentino* cit., *passim*.

amoroso) collocandola sull'ultima sillaba *-to* attraverso una modificazione della scrittura resa mediante un *torculus* seguito da un *punctum* (*fa-sol-fa/mi*). Anche in *San Giovanni amoroso* il verso successivo si inaugura con un *la*, il quale appare più credibile se messo in rapporto al *re* precedente; è proprio questo l'elemento che ci consente di considerare il *mi* come un errore. D'altra parte, però, anche il frammento 'ex Lehman' conferma la presenza del *torculus* 'fa-sol-fa' sulla stessa sillaba. Se dunque da un lato è caduta l'ultima nota, presumibilmente per mancanza di spazio – dal momento che il copista in tale stesura non si è preoccupato di distanziare le sillabe in previsione di eventuali melismi (lo stesso fenomeno si può osservare sulla parola «predicatore») – è significativo dall'altro che anche nel foglio 'ex Lehman' l'andamento della melodia mantenga il salto di quinta presente in *San Giovanni amoroso*, innalzando quindi il tutto di una terza (*do* anziché *la*). Lo stesso copista, tuttavia, dovette aver contezza dello spostamento effettuato sulla parola «nobile» dal momento che la nota successiva, su «predicatore», risulta essere correttamente su un *re* a dispetto del relativo *custos*, il quale indicava invece un *fa*.

Un problema di portata generale è poi quello relativo alla collocazione delle sillabe del testo in corrispondenza delle singole note o dei gruppi neumatici, dal momento che non sempre i copisti, come già anticipato, disponevano il testo in previsione della melodia. Limitandoci alle due laude in esame, i soli casi in cui tale scansione appare effettuata riguardano, in *San Giovanni amoroso*, le parole «gratioso» e «abondoso» [vedi *infra*, Ess. mus. 4 e 5] e in *Sancto Bernardo amoroso* (BR 18) i già citati «privilegiato» e «predicatore» [vedi *infra*, Es. mus. 2]. Anche nel caso della parola «gratioso» la scansione sillabica 'forza la mano' al copista della melodia, costringendolo a eludere la sinalefe attraverso la scissione del *pes* 'fa-sol' in due *virgae* isolate, sotto la prima delle quali è collocata la sillaba *-o* di «gratioso» [vedi Tav. 8]. In realtà la questione è più complessa. Difatti, se ci atteniamo alla lezione musicata del codice, il verso «e-van-ge-li-sta gra-ti-o-so» risulta ipermetro (un novenario – 5 + 4 – invece del più regolare ottonario – 5 + 3 – che si avrebbe evitando il forte iato proposto da tale suddivisione). Ma osservando la notazione musicale sulla parola «evangelista» ci si accorge che i gruppi di note sono quattro e non cinque [vedi ancora Tav. 8], tanto è vero che il Liuzzi è costretto ad aggiungere una nota *recto*

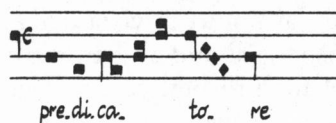
tono (*re*) sulla prima sillaba del verso.³⁰ A noi sembra piuttosto che detta sillaba (*e-*) venga 'attratta' dall'ultima del verso precedente fondendosi con esso e dando così un carattere di maggiore unità a tutta la linea melodica, quasi si trattasse di un solo verso. Sul piano metrico detta fusione realizza una episinalefe, o sinalefe intersillabica progressiva, figura nata appunto per evitare le escursioni anisosillabiche di alcuni testi poetici e qui rafforzata da un esplicito atteggiamento dell'amanuense dal punto di vista della notazione.³¹ Notazione che in tal caso consente di andare ben oltre le ragioni della prosodia, offrendo stimolanti prospettive d'indagine sui reali comportamenti metrici dell'epoca, ricchi spesso di soluzioni espressive non arguibili in base al semplice argomento testuale; così quello che oggi convenzionalmente sarebbe considerato un omogeneo distico di ottonari, raggiunge nella nostra fonte la propria coerenza sticometrica bilanciando un non prevedibile iato con un'episinalefe. Difatti il notatore, accortosi dello iato soprattutto per l'evidente distanza grafica tra le sillabe (e forse anche in previsione di un lungo melisma cantato su di esse), ha ricostruito la corretta sticometria del secondo verso prevedendo appunto un'episinalefe. Ciò appare dimostrato non solo dalla mancanza della nota sulla sillaba iniziale del secondo verso, ma anche probabilmente dal fatto che la ripresa non presenta la barra di divisione tra i due versi, come invece avviene in *Sancto Bernardo amoroso* [vedi Tav. 7]. Anche in quest'ultima lauda, tuttavia, il primo emistichio del secondo verso della ripresa («*giglio aulente dilectoso*») è trattato, dal punto di vista musicale, come un pentasillabo senza sinalefe e con la ripetizione della seconda nota (*fa*) anche sulla terza sillaba. In realtà l'ottonario e la sua suddivisione interna possono subire sfasature dal punto di vista sticometrico anche senza dover ricorrere all'analisi delle corrispondenti strutture melodiche. Difatti, ad esempio, il verso «San Giovanni amoroso», suddivisibile esattamente in 4 + 4 sillabe, diventa

³⁰ LIUZZI, *La lauda*, II, p. 194.

³¹ Un esempio interessante di episinalefe è offerto proprio dalla lauda iacoponica *Guarda che non cagi, amico*: «che frequentan co' formice / en Dio te seccan la radice», dove il secondo verso, che è un novenario giambico in luogo dell'ottonario trocaico dominante, sana la propria ipermetria mediante un'episinalefe. Cfr. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1994, alla voce 'episinalefe'. Sull'argomento cfr. anche ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, p. 106.

– in quello che appare sempre più certo essere il suo *contrafactum* – «Sancto Bernardo amoroso».

Il problema della collocazione delle sillabe è poi ovviamente collegato anche al modo in cui vengono formati i vari raggruppamenti neumatici in rapporto all'andamento melodico. Il primo raggruppamento, disposto sulla parola «(pre)dicatore», appare in *BR 18* così articolato:



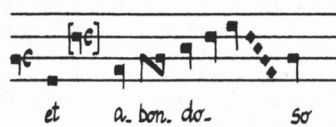
Es. mus. 2

Come si può osservare, i gruppi neumatici presenti sono un *punctum*, un secondo *punctum*, una *clivis* seguita da due figure di *pes* sulla terza sillaba, un *climacus* di quattro note sulla quarta e una *virga* finale. La stessa figurazione melodica si trova alla fine della ripresa sulla parola «dilectoso» ma con una diversa configurazione neumatica, senza peraltro una chiara corrispondenza delle sillabe – come appare anche nel frammento ‘ex Lehman’ su «predicatore» – ed è costituita da un *punctum*, una *clivis*, due figure di *pes*, di cui il secondo seguito da quattro *currentes* discendenti (*pes subquatripunctis*):



Es. mus. 3

E veniamo a *San Giovanni amoroso*. Sulla parola «abondoso» figurano rispettivamente, in corrispondenza dei passaggi già esaminati, una *virga*, un *porrectus* sulla seconda sillaba seguito da una *virga* ascendente (in sostituzione della *clivis* e del primo *pes*), da un'altra *virga* ascendente e da un *climacus* di cinque note (in luogo del *pes subquatripunctis*) sulla terza sillaba, più una *virga* finale:



Es. mus. 4

Quanto invece all'ultima parola della ripresa («gratioso»), essa presenta una *virga*, una *clivis* e un *pes* sulla seconda sillaba, una *virga* più una *clivis* di cinque note sulla terza – esattamente come in «abondoso» – e una *virga* terminale:



Es. mus. 5

Il problema a questo punto consiste nel trovare una plausibile scansione delle quattro sillabe di ciascun verso in corrispondenza dei vari gruppi neumatici. Una soluzione interessante potrebbe essere quella adottata dall'amanuense di *BR 18* in presenza della parola «predicatore» e su «privileggiato» nel frammento 'ex Lehman', ove il *pes subquatripunctis* viene suddiviso in due neumi, dei quali il primo (un *pes*) collegato alla terza sillaba e il secondo (un *climacus* di quattro note) sulla quarta [vedi Es. mus. 2]. Tale impostazione, infatti, dà perfettamente conto dello stacco tetico della melodia in coincidenza con l'accento grammaticale della penultima sillaba, evidenziato graficamente attraverso una *virga* (*fa*, prima nota del *climacus*) in luogo del più scorrevole rombo tipico delle *notae currentes* presenti nel *pes subquatripunctis*. Una scelta del copista che sembra essere in piena sintonia con la moderna teoria dello 'stacco neumatico' elaborata da Dom Eugène Cardine.³² Tuttavia, gli altri passi in cui occorre il medesimo andamento melodico sono realizzati, come si è già visto, in un'unica soluzione attraverso un *pes subquatripunctis* («dilectoso» e «privilegiato» in *Sancto Bernardo amoroso* e «ispera» in *San Giovanni amoroso*).³³

Di fronte a così svariati e differenti raggruppamenti neumatici, a così numerose figure notazionali adoperate dagli amanuensi per

³² Sullo stacco neumatico si vedano, in particolare, EUGÈNE CARDINE, *Semiologia Gregoriana*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1968, pp. 56-65 (trad. fr. dal titolo *Sémiologie grégorienne*, «Études Gregoriennes», XI, 1970, pp. 48-55) e LUIGI AGUSTONI, *Le chant grégorien. Mot et neume*, Roma, Herder, 1969, pp. 117-152.

³³ Fanno eccezione, vale ripeterlo, i melismi sulle parole «gratioso» e «abondoso» in *San Giovanni amoroso*.

esprimere graficamente la stessa linea melodica, ci si domanda quali criteri potrebbero essere adottati per individuare l'esatta corrispondenza tra sillabe e musica ai fini di una corretta collocazione del testo sotto le note. Ovviamente bisognerebbe prima capire se all'epoca esistesse realmente *un* solo modo di cantare – ossia di combinare parole e musica – o se sia al contrario possibile immaginare, per tali brani, diverse modalità esecutive. Ciò dal momento che non è assolutamente certo che i cantori operanti presso le confraternite – specialmente se in ambienti diversi – cantassero la medesima lauda tutti all'identica maniera; il che, d'altra parte, è dimostrato dalle numerose varianti consegnateci dalla tradizione manoscritta. È anche vero, tuttavia, che non possiamo esimerci dalla tentazione di stabilire una sorta di *Ur-Melodie* dalla quale sarebbero poi derivate le differenti versioni tramandate dai codici, tutte allo stesso modo 'vive' e legittime (a meno di evidenti e dimostrabili errori meccanici di copiatura) in quanto storicamente esistite.³⁴ Il problema della suddivisione sillabica e della corrispondenza del testo alla musica si fa ancora più delicato nel caso di passaggi melismatici e in presenza di uno stile melodico fortemente vocalizzato. Nel nostro caso scarso aiuto ci viene da parte degli amanuensi responsabili della copiatura del testo verbale. Essi difatti, perlopiù, non tengono conto, distanziando opportunamente le varie sillabe, della presenza di melismi a volte anche lunghi – come hanno fatto il copista del frammento 'ex Lehman' sulla parola «predicatore» e quello di *BR 18* su «dilectoso» – o per disattenzione o per mancanza di spazio oppure anche perché copiavano da un antigrafo senza notazione musicale [vedi Es. mus. 3]. Nel caso in cui essi abbiano distanziato le sillabe per permettere al copista del testo musicale di collocarvi sopra più agevolmente i melismi, non è per nulla certo che tale sillabazione coincida perfettamente con la giusta scansione melodica del brano. Spettava anzi proprio all'amanuense responsabile della copiatura delle note – operazione ovviamente successiva a quella delle parole – il compito di far coincidere i vari incisi melodici con le sillabe corrispondenti. Ma anche questo avviene di rado, e nella maggior

³⁴ Sull'argomento si veda A. ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique Romane Médiévale: la Tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, 1989, a cura di Madeleine Tyssens, Liège, 1991, pp. 85-220 («Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège» – Fascicule CCLVIII).

parte dei casi si rimane nel dubbio, come appunto nelle laude *San Giovanni amoroso* e *Sancto Bernardo amoroso*, ove il copista ha distanziato – secondo quanto si è già visto – le parole che concludono, rispettivamente, la ripresa e la prima stanza nella prima lauda e la sola prima stanza nella seconda [vedi Ess. mus. 2, 4, 5]. Come si è già avuto modo di accennare in precedenza, il copista ha cercato di distanziare, a nostro avviso, il gruppo cadenzale di note discendenti – *fa-mi-re-do* – ponendole in coincidenza con la sillaba tonica – la penultima – e presentandocelo in forma di *climacus*, la cui prima nota è appunto una *virga*, figura d'indubbio 'peso'. Questa forse non solo apparente precisione nel collocare le note sopra le sillabe potrebbe aiutarci a trovare una soluzione al problema in questione. Difatti questo inciso coincide perfettamente con quello relativo – in ambedue le laude – al primo verso sulla parola «amoroso» ed è rappresentato dall'amanuense proprio con lo stesso neuma:



Es. mus. 6

Se considerassimo questa come una sorta di *Ur-Kadenz*, quasi un 'modello' melodico, allora potremmo ipotizzare che in tutti gli altri casi considerati la penultima sillaba tonica coincidesse con l'inizio di questa cadenza, come avviene appunto nel caso di «predicatore». Questa soluzione, però, contrasta fortemente, come si è visto, con la realtà grafica e notazionale di tutte le altre versioni, prevedendo un improbabile lungo melisma, di ben sei note, sulla terz'ultima sillaba atona. Interessante è al riguardo la soluzione che sembra suggerire il copista per *San Giovanni amoroso* – presumibilmente, come dianzi notato, il modello di *Sancto Bernardo amoroso* – e consistente, stando almeno all'aspetto grafico, nel far coincidere la penultima sillaba atona con il *fa* che precede la formula cadenzale già considerata, quasiché egli volesse iniziare la cadenza proprio su tale nota (anche in questo caso una *virga* isolata). L'ultima possibilità, e forse la più convincente, è quella di considerare – come suggerisce il frammento 'ex Lehman' – tutte le note dopo la *clivis* (*re-do*) come un ampliamento della formula cadenzale e di far cantare quindi

tutta questa lunga cadenza melismatica – ben otto note – sulla penultima sillaba tonica. Ma, per accettare quest'ultima soluzione, dovremmo conoscere meglio la fenomenologia di tali cadenze, le loro articolazioni interne, i relativi processi di trasformazione e, infine, le loro differenti modalità esecutive.

Il *verso* del foglio newyorkese [Tav. 4] è invece caratterizzato, alla stregua del frammento di Cambridge precedentemente descritto, da una grande miniatura centrale contornata da fregi fogliacei e medaglioni istoriati e suddivisa in due comparti nei quali il pittore ha rappresentato le fasi finali del martirio di san Bartolomeo, con lo scorticamento e la successiva decollazione. A ciò sottostanno, ordinati in tre sistemi tetralinei, il testo e la melodia relativi a tre dei quattro versi della ripresa della lauda *Appostolo beato*, dedicata al santo:

Appostolo beato
da Gesù Cristo amato
Bartholommeo te laudiam di bon core.

La fonte, già identificata in precedenza sulla base di una fotografia soltanto parziale del foglio,³⁵ ha dato finalmente modo di recuperare, nella sua completezza, il contenuto musicale del frammento confermando quanto già a suo tempo osservato in altra sede³⁶ e cioè che la melodia – in *re* – si presenta scritta un tono sopra rispetto alla versione tramandata da *BR 18* a cc. 69v-71r [Tavv. 9-10]. In tale codice, peraltro, detta melodia viene adoperata anche per la lauda che la precede, *Di tutto nostro core*, dedicata all'apostolo Giacomo figlio di Zebedeo (cc. 68r-69v) e anch'essa in *do* [vedi Es. mus. 7, p. 23].

Tra le due versioni, a prima vista sembrerebbe essere più plausibile quella del frammento 'ex Lehman', chiaramente scritta in primo modo, lasciando dunque arguire che le altre due redazioni della melodia siano state trasposte un tono sotto. Ciò lascia oltretutto aperto il campo a possibili considerazioni in fatto di *musica ficta* e di *alterationes subintellectae*, tema sinora pressoché inesplorato nel-

³⁵ Cfr. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* cit., p. 226, tavola LXV.

³⁶ Cfr. A. ZIINO, *Laudi e miniature* cit., p. 53.

NY
Ap - po - sto - lo be - a - to da Ge - su Cri - sto a - ma - to

BR18
Ap - po - sto - lo be - a - to da Gie - so Cri - sto a - ma - to

BR18
Ap - po - sto - lo be - a - to da Gie - so Cri - sto a - ma - to

Di
Di tut - to no - stro co - re lau - diam con gran fer - vo - re

Bar
Bar - tho - lom - me - o te lau - diam di bon co - re [dan - ne]

Bar
Bar - to - lo - me - o te lau - diam di bon - co - re dan - ne

l'a - po - stol san - cito la - co - bo cle - men - te corporalmente

Es. mus. 7: lauda *Appostolo beato* (frammento 'ex Lehman', verso); lauda *Appostolo beato* (BR 18, cc. 69v-70r); lauda *Di tutto nostro core* (BR 18, cc. 68r-69v).

l'ambito della lauda monodica.³⁷ In tal caso – sempre che si tratti di una trasposizione tonale – rispetto al frammento 'ex Lehman' la versione di BR 18 dovrebbe contemplare la presenza regolare del *si bemolle* e del *mi bemolle*. Al contrario, invertendo i termini di paragone – ossia considerando originale la lezione di BR 18 – la

³⁷ Il problema della *musica ficta* è stato sinora prevalentemente trattato a proposito della polifonia medioevale. Tra gli studi più importanti dedicati all'argomento segnaliamo: EDWARD LOWINSKY, *The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music*, «The Musical Quarterly», XXXI, 1945, pp. 227-260; RICHARD HOPPIN, *Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early Fifteenth-Century Sources*, «Journal of the American Musicological Society», VI, n. 3, 1953, pp. 197-215; E. LOWINSKY, *Conflicting Views on Conflicting Signatures*, «Journal of the American Musicological Society», VII, n. 3, 1954, pp. 181-204; R. HOPPIN, *Conflicting Signatures Reviewed*, «Journal of the American Musicological Society», IX, n. 2, 1956, pp. 97-117; ALBERT SEAY, *The Fifteenth-Century Coniuncta: A Preliminary Study*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York, Norton, 1966; ID., *The Beginnings of the Coniuncta and Lorenzo Masini's 'L'Antefana'*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. III, cit., pp. 51-65; ANDREW HUGHES, *Ugolino: The Monochord and Musica Ficta*, «Musica Disciplina», XXIII, 1969, pp. 21-39; JOSEPH SMITH, 'Accidentalism' in Fourteenth-Century Music, «Revue Belge de Musicologie», XXIV, 1970, pp. 42-51; JEHOASH HIRSHBERG, *The Music of the Late Fourteenth Century: A Study in Musical Style*, Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1971; GASTON ALLAIRE, *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System: A Practical Application*, American Institute of Musicology, 1972 («Musicological Studies and Documents», 24); A. HUGHES, *Manuscripts Accidentals: Ficta in Focus 1350-1450*, American Institute of Musicology, 1972 («Musicological Studies and Documents», 27); MARGARET BENT, *Musica Recta and Musica Ficta*, «Musica Disciplina», XXVI, 1972, pp. 73-100; OLIVER ELLSWORTH, *The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal*, «Journal of Music Theory», XVII, n. 1, 1973, pp. 86-109; HANS TISCHLER, *Musica Ficta in the Parisian Organa*, «Journal of Music Theory», XVII, n. 2, 1973, pp. 310-319; ID., 'Musica Ficta' in the Thirteenth Century, «Music and Letters», LIV, n. 1, 1973, pp. 38-56; JEAN HARDEN, 'Musica Ficta' in Machaut, «Early Music», V, n. 4, 1977, pp. 473-477; GILBERT REANEY, *Transpositions and 'Key' Signatures in Late Medieval Music*, «Musica Disciplina», XXXIII, 1979, pp. 27-41; G. ALLAIRE, *Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machaut: une tentative de solution*, «Revue de Musicologie», LXVI, n. 1, 1980, pp. 27-56; M. BENT, *Diatonic Ficta*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 1-48; NICHOLAS ROUTLEY, *A Practical Guide to Musica Ficta*, «Early Music», XIII, n. 1, 1985, pp. 59-71; KAROL BERGER, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; DANIEL ZAGER, *From the Singer's Point of View: A Case Study in Hexachordal Solmization as a Guide to Musica Recta and Musica Ficta in Fifteenth-Century Vocal Music*, «Current Musicology», XLIII, n. 1, 1987, pp. 7-21; LUCY CROSS, *Chromatic Alteration and Extrahexachordal Intervals in Fourteenth-Century Polyphonic Repertoires*, Ph. D. diss., Columbia University, 1990; CHRISTIAN BERGER, *Hexachord, Mensur und Textstruktur: Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, Steiner, 1992 («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», 35); ROB WEGMAN, *Musica Ficta*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, New York, Schirmer Books, 1992, pp. 265-274; TATIANA ZANINI, *Il retroterra teorico della comparsa e dell'evoluzione della 'Musica Ficta'*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XIV, n. 1-2, 1993, pp. 3-17; THOMAS BROTHERS, *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson: An Interpretation of Manuscript Accidentals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; MARIAMICHELA RUSSO-DALE BONGE, *Musica Ficta in Thirteenth-Century Hexachordal Theory*, «Studi Musicali», XXVIII, n. 2, 1999, pp. 309-326.

melodia del frammento 'ex Lehman' dovrebbe avere sempre il *fa diesis* e il *do diesis*.

Come si è già anticipato, questo è l'unico caso sinora noto, nel quadro della lauda monodica, in cui una stessa melodia si presenti trascritta a distanza di un tono. Fenomeno davvero inconsueto anche nella produzione trobadorica dove, ugualmente, si riscontra solo il caso della '*canço*' *A penas sai don m'aprenh* di Raimon de Miraval;³⁸ lo stesso – benché non si sia per l'occasione condotta un'analisi sistematica – può arguirsi anche per il repertorio dei *Trouvères*, dove sintomatico appare il caso della '*ballade*' *De moi dolereus vos chant* di Guiot de Dijon.³⁹ La musica di quest'ultimo brano ci è stata tramandata in tre versioni da due manoscritti conservati nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi,⁴⁰ la prima delle quali (M) si presenta un tono sopra, con inizio sul *la*, rispetto alle altre due (T¹ e T²), principianti invece sul *sol*. Maria Sofia Lannutti ritiene al riguardo che si tratti di un cambiamento di modo:

I codici M da un lato e T¹ T² dall'altro riportano versioni melodicamente affini ma modalmente diverse. L'estensione dell'intonazione è molto limitata e non consente di stabilire se il modo di appartenenza è autentico o plagale. Nella versione di T¹ T² la melodia ha qualche affinità con il sesto tono salmodico e sembra quindi appartenere al modo sesto. Rispetto ad essa, la versione di M è trasportata un tono sopra e sembra appartenere al modo ottavo.⁴¹

Quanto invece alla melodia della citata '*canço*' di Raimon de Miraval essa ci è stata tramandata da due manoscritti conservati rispettivamente presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (G)⁴², dove incomincia con un *la*, e nella Bibliothèque Nationale de France (R)⁴³, dove inizia con un *sol*. Intorno a questa discrepanza Ugo Sesini si

³⁸ ALFRED PILLET - HENRY CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, M. Niemeyer, 1933, n. 406.7.

³⁹ HANS SPANKE, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, E. J. Brill, 1955, vol. I, n. 317.

⁴⁰ Rispettivamente fr. 844 (sigla 'M'), c. 174v e fr. 12615 (sigla 'T'), c. 35r (T¹) e c. 84v (T²). Le versioni sono pubblicate in *Guiot de Dijon. Canzoni*, a cura di Maria Sofia Lannutti, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 50-57.

⁴¹ *Guiot de Dijon* cit., p. 53.

⁴² S. P. 4 -olim R. 71 sup.- (sigla 'G'), c. 69r.

⁴³ Fr. 22543 (sigla 'R'), c. 87r.

limita a osservare che la versione del manoscritto R è «un tono sotto» rispetto a quella di G; non manca però di sottolineare come la lezione di quest'ultimo presenti la «tonalità omogenea di *Sol* (aut.) con finale *La*».⁴⁴ Friedrich Gennrich, dal canto suo, registra invece un'altra presunta particolarità, vale a dire che «Hs G hat von 8,6 bis zum Schluss des Lieds eine Verlagerung in die Oberterz».⁴⁵ Più interessante e articolato si presenta invece il discorso di Hendrik van der Werf nella sua recente edizione delle melodie trobadoriche.⁴⁶ Egli infatti ritiene che la discrepanza di seconda, relativa oltretutto a melodie dalla configurazione identica, costituisca un'assoluta rarità nella produzione dei Trovatori e dei Trovieri; molto più frequente al contrario appare, anche in questi repertori, la trasposizione di quarta. Nel caso di specie, partendo dal presupposto che la versione corretta sia quella in *sol* del manoscritto R, van der Werf ipotizza che il copista di G abbia inteso trascrivere la melodia una quarta sopra – partendo quindi da un *do* – ma che questa sia risultata poi di fatto abbassata di una terza (forse per un errore nella lettura della chiave), apparendo così trasposta un tono sopra rispetto alla lezione originaria; ipotesi d'altronde confortata dal fatto che a partire dalla fine del terzultimo verso la melodia risulta correttamente registrata una quarta sopra, secondo le vere intenzioni dell'amanuense.⁴⁷

Accettando anche per la produzione laudistica un ragionamento di questo tipo saremmo portati dunque a ribaltare i termini del problema così come dianzi posti: nel caso di *Appostolo beato* po-

⁴⁴ *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere Provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 SUP.*, a cura di Ugo Sesini, Torino, Chiantore, 1942, p. 257.

⁴⁵ FRIEDRICH GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt, 1958-1965, voll. I-II (Kommentar), p. 77, n. 138 («Summa Musicae Medii Aevi», Band III-IV).

⁴⁶ *The Extant Troubadour Melodies, Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, a cura di Hendrik van der Werf, Rochester-New York, 1984.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 309*: «Furthermore, up to 8,6 the melody in MS G is a second higher, and from 8,6, a fourth higher than in MS R. A discrepancy of a fourth is very usual in the troubadour and trouvère repertoires [...], while a discrepancy of a second is a rarity among versions which resemble one another closely. Thus, up to 8,6, the melody appears to have been notated a third too low». A tal riguardo van der Werf offre a pp. 307*-309* una ricostruzione della lezione di G trasportandola un tono sotto – dunque in *sol* – e addirittura con il *fa diesis* in chiave. Sul punto cfr. ELIZABETH AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. 52. Le versioni dei codici G e R sono state pubblicate anche in *Las cançons dels Trobadors*, a cura di Ismael Fernandez De La Cuesta, Tolosa, Institut d'Estudis Occitans, 1979, pp. 423-424.

tremmo insomma trovarci di fronte a una melodia originariamente scritta non in primo modo, come farebbe pensare il frammento 'ex Lehman', bensì in *do*, secondo quanto tramandatoci da *BR 18*; melodia, a questo punto, trasposta nella fonte newyorkese una quarta sopra ma 'slittata' una terza sotto per un errore di lettura della chiave.

Il vero problema, ad ogni buon conto, è quello di capire se si tratti di una semplice trasposizione tonale o piuttosto di un vero e proprio cambiamento di modo. Fernando Liuzzi non esclude al proposito che «alcune melodie di laude – segnatamente le più antiche – affondino le loro radici nell'*humus* modale gregoriana». ⁴⁸ Ciononostante, ritiene che «la sfera modale gregoriana, ne' suoi aspetti caratteristicamente arcaici, perde, nelle laudi, rapidamente terreno». ⁴⁹ Pertanto egli conclude:

Così nel loro complesso le melodie laudistiche mostrano non soltanto tendenza ma addirittura tensione verso la tonalità moderna a tipo unico maggiore ed unico minore: processo del resto perfettamente legittimo nel duecento italiano quando si pensi che se ne trovano inizi fin dal secolo XI in melodie di drammi liturgici e se ne ha copiosa conferma durante i secoli XII e XIII nelle melodie di trovèri, di trovatori ed anche di *Minnesänger*. ⁵⁰

Per quanto concerne la questione delle *alterationes subintellectae* il Liuzzi si dimostra poi molto possibilista:

Poiché ogni modo, e nel seno di questo il tono autentico e il plagale, si riferisce ad una determinata gamma, e poiché ogni gamma è caratterizzata dalla posizione rispettiva dei semitoni, ne consegue che la notazione delle

⁴⁸ LIUZZI, *La lauda*, I, p. 187. Egli così continua: «Nulla dunque ci vieta di riconoscere che, ad esempio, la terza melodia cortonese, *Ave donna* santissima, si muove nel primo modo autentico (dorico), o che la XVIII del laudario magliabechiano: *Alleluia, alleluia, alto re di gloria*, accusa la tonalità dorica trasportata nella gamma di *la* (eolica) ed è plagale, in quanto il suo ambito non oltepassa i limiti che corrono tra la seconda inferiore e la quarta superiore della finale. Ma nonostante questi esempi ed altri che sarebbe agevole aggiungere [...]».

⁴⁹ *Ibid.* Così prosegue: «Dei modi di *mi* (*deuterus* autentico e plagale) non sussiste quasi più traccia: la modalità minore si concentra sulla tonica *re* e, a fianco di questa, sulla tonica *la*, la quale comincia ad assumere funzione autonoma ed acquista anzi nuova importanza in quanto il suo intervallo di sesta, *fa*, reagisce sulla sesta naturale (*si*) della gamma di *re* costringendola ad abbassarsi di un semitono (*si bemolle*). A sua volta la modalità maggiore, salvo perduranze infrequenti dell'antico *tetrardus* (*sol* maggiore col *fa* naturale), si concentra sulla tonica *fa* e sulla tonica *do*: e quest'ultima, con influsso analogo a quello esercitato, nel modo minore, dal tono di *la* sul tono di *re*, impone il proprio intervallo di quarta giusta alla quarta eccedente del tono di *fa*, riducendo ancora il *si* naturale in *si bemolle*».

⁵⁰ *Ibid.*

melodie non aveva bisogno di indicare con segni particolari (corrispondenti ai nostri *bemolli*, *bequadri* e *diesis*) gl'intervalli semitonali, essendo questi prestabiliti nella struttura della gamma (e di conseguenza nel *modo*) in cui la melodia si svolgeva. Codesto uso di non segnalare graficamente i semitoni – costante nelle forme diatoniche gregoriane a meno che non si tratti di melodie *trasportate*, delle quali cioè sia stata mutata la *sede fonica* restando però intatto lo schema tonale a cui erano originariamente informate – codesto uso si riflette nella notazione dei nostri laudari, ove salvo eccezioni rarissime che indicheremo volta per volta, non s'incontrano segni d'alterazione né in chiave né durante il corso del rigo.⁵¹

Tali argomentazioni acquistano una valenza pratica allorché egli entra nell'ambito specifico dei problemi esecutivi e interpretativi:

La mancanza [...] di segni d'alterazione nei nostri manoscritti non autorizza affatto a supporre che essi non venissero applicati d'istinto, e secondo una tradizione ormai unanimemente accettata, nella lettura e nell'esecuzione dei canti.⁵²

Passando ora rapidamente in rassegna le varie opinioni formatesi intorno alla questione tonalità-modalità nella monodia medioevale, se Fernando Liuzzi mostrava – già più di sessant'anni fa – di propendere verso ambiti tonali maggiori e minori, in tempi più recenti Pellegrino M. Ernetti ha ribadito con fermezza posizioni ancora radicate in un terreno fortemente modale, affermando che «tutte le laude del nostro Laudario Cortonese rientrano in uno di questi quattro modi senza possibilità assoluta di uscita. Dunque anche sotto l'aspetto della costruzione 'modale', le nostre melodie sono strettamente gregoriane».⁵³ Clemente Terni, pur non dedicando una trattazione

⁵¹ LIUZZI, *La lauda*, I, p. 186.

⁵² *Ivi*, p. 188.

⁵³ PELLEGRINO M. ERNETTI O. S. B. - LAURA ROSSI LEIDI, *Il Laudario Cortonese n. 91*, Roma, Edi-Pan, 1980, p. 19. Si tratta di una fascioletto annesso all'incisione discografica integrale del laudario (PAN PRF 205/6/7/8) diretta dallo stesso Ernetti. I «quattro modi» cui egli allude sono: «1) *modo minore ordinario* il quale solo non ammette mai la sensibile come sottotonica, ma esige sempre il tono; 2) *modo minore forte* il quale, ugualmente, ha un tono come sottotonica, ed esclude categoricamente sensibile in tutte le cadenze; 3) *modo maggiore ordinario* il quale, *solo*, ammette il mezzo tono o sensibile nelle cadenze; però anche questo modo quasi sempre si sforza di evitare il semitono in cadenza per scendere alla terza minore prima della cadenza stessa; 4) *modo maggiore forte* il quale, come i primi due, non ammette mai la sensibile in cadenza, ed è il più robusto di tutti gli altri». Nell'apparato critico in calce all'edi-

specifica all'argomento, sembra comunque propendere anch'egli verso un'ottica modale, invitando a compiere una «riflessione sui modi, sì da distinguere quelli originali da quelli trasportati».⁵⁴ Theodore Karp a proposito del codice di Cortona parla invece di «tonal clarity» e di «tonal order». Egli così continua:

Well over half of the melodies occupy an authentic range, with noticeable emphases on the final, third, and fifth degrees. The structural tones are made clear by their appearance at the beginnings and ends of phrases, by relative frequency of occurrence, and by being reached or left by skip. The central function exercised by the final is generally quite marked. In some instances the underlying chain of thirds includes the seventh degree, while in others the structure depends more on the upper octave. In some five instances – including one emended through editorial intervention – the range occupies primarily the interval between the final and fifth degree. Constructions occupying the combined plagal and authentic ranges appear in *Spiritu sancto*, *dolçe amore* and in *Stomme allegro et latioso*. It is likely that *Altissima luce col grande splendore* and *Regina sovrana de gram pietade* belong to the same classification. [...] Plagal constructions occur only seldom; *Chi vole lo mondo despreççare*, *San Iovanni al mond'è nato*, and *Salutiam divotamente* furnish instances of this tonal formation. In addition, there are isolated examples that do not easily fit standard theoretical stereotypes. *Fami cantar l'amor di la beata* begins an octave above the final and descends, emphasizing the sixth and fourth degrees far more than the fifth and third. (The fourth degree is the cadential goal of the first phrase of the *ripresa*, which recurs as the first and third phrases of the strophe). It is likely that *Vergene donçella da Dio amata* was intended to have a similar form of construction, albeit one that takes the fourth degree as the initial point of departure. [...] Finally, one must mention *Onne homo ad alta voce*. This melody opens and cadences on *a* (the only example to do so).⁵⁵

Riprendendo alcune idee di Curt Sachs,⁵⁶ Hendrik van der Werf osserva che la maggioranza delle melodie dei Trovatori e dei Trovieri

zione di ogni lauda, egli usa tuttavia esplicitamente termini quali «protus», «deuterus», «tritus», e «tetrardus», sia autentici che plagali.

⁵⁴ TERNI, *Laudario di Cortona*, p. LXXVII.

⁵⁵ TH. C. KARP, *Editing the Cortona Laudario* cit., pp. 77-78.

⁵⁶ CURT SACHS, *The Wellsprings of Music*, a cura di Jaap Kunst, The Hague, Martinus Nijhoff, 1962 (trad. it. a cura di Martina Astrologo con il titolo *Le sorgenti della musica*, Tori-

rientra in due tipi fondamentali di scale, caratterizzate rispettivamente dalla presenza di quinte perfette e di terze maggiori o minori: il primo tipo comprende le scale missolidia (*sol-sol*), ionia (*do-do*) e lidia (*fa-fa*), il secondo invece le scale dorica (*re-re*), eolia (*la-la*) e frigia (*mi-mi*). Queste sei scale, a loro volta, possono essere trasportate in altrettanti sistemi basati rispettivamente sui toni di *sol* e *re*. In tal caso, venendo alle alterazioni da applicare, la scala ionia e quella lidia, trasportate in *sol*, comportano rispettivamente l'uso del *fa diesis* la prima e del *fa diesis* + *do diesis* la seconda, mentre le scale eolia e frigia, trasportate in *re*, necessitano rispettivamente la prima del *si bemolle* e la seconda del *si bemolle* + *mi bemolle*.⁵⁷ Ciò lo porta a concludere che

the examination of the melodies shows that the similarities between their scales and our scales are restricted to the distinction between major and minor and to the basis or center tone which in the medieval songs performs a function similar to that of the tonic in later music, albeit to a considerably smaller extent.⁵⁸

Tale concezione delle 'scale' medioevali affonda le radici nel presupposto che i compositori e gli esecutori della musica profana di quei tempi coltivassero atteggiamenti teorico-pratici sostanzialmente diversi rispetto a chi si trovava a operare nell'ambito ecclesiastico e liturgico. In tal senso – e venendo così agli aspetti che ci riguardano più da vicino – la tradizione laudistica oscillava, dal punto di vista musicale, sulla linea di confine tra sacro e profano, rivestendo spesso caratteri di promiscuità strutturale ed espressiva in una continua osmosi tra formulari di derivazione liturgica e generi di origine profana e 'popolare'.

Alla luce delle diverse opinioni sopra indicate sarà utile a questo punto tentare di tracciare un quadro delle melodie presenti in più fonti ma tramandate a differenti altezze.

Cristo è nato et humanato, annoverata in *Cort* (cc. 39v-43v), BR

no, Bollati Boringhieri, 1979). Cfr. anche ID., *The Road to Major*, «The Musical Quarterly», XXIX, 1943, pp. 381-404.

⁵⁷ Cfr. H. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and Their Relation to the Poems*, Utrecht, Oosthoek, 1972, pp. 52-59.

⁵⁸ ID., *The Chansons* cit., p. 58.

18 (c. 11r, privo del ritornello e di parte della prima strofa) e nel frammento di Washington⁵⁹ (solo l'*incipit*), risulta in *Cort* una quinta sopra (*sol*) rispetto alle altre due fonti (*do*). Applicando i casi enumerati da van der Werf, *BR 18* e il frammento di Washington sarebbero costruiti secondo la scala ionia, la quale, trasportata in *Cort* una quinta sopra, dovrebbe comportare l'uso sottinteso di un *fa diesis*. Se, viceversa, considerassimo come 'originale' la lezione di *Cort*, in *tetrardus* autentico, allora le altre due versioni, trasportate una quinta sotto, dovrebbero comportare tutt'al più l'impiego del *si bemolle*. Nella sua edizione del *Laudario di Cortona*, Clemente Terni suggerisce l'impiego del *si bemolle*,⁶⁰ ma che si tratti di un *si* naturale è dimostrato dalle versioni di *BR 18* e Washington, che presentano infatti una terza maggiore (*do-mi*).

In *Facciam laude a tuct'i santi*, attestata ugualmente in *Cort* (cc. 112v-114v), *BR 18* (cc. 133r-134v) e nel frammento di Washington⁶¹ (solo l'*incipit*), contrariamente al caso precedente le lezioni di *Cort* e di Washington concordano, quanto alla tessitura, cominciando entrambe con il *sol*, mentre quella di *BR 18* è una quinta sotto e inizia con un *do*. La stessa melodia, pur con qualche leggera variante, riveste il testo della lauda *Exultando in Ieso Cristo*, presente – sempre in *sol* – in *BR 18* (cc. 61v-63r) e nel frammento di Londra⁶² (solo l'*incipit*). Anche la versione di *Facciam laude a tuct'i santi* contenuta in *BR 18* potrebbe appartenere alla scala ionia, scala trasportata una quinta sotto – o una quarta sopra – nelle altre fonti (comprendendo tra queste anche la melodia di *Exultando in Ieso Cristo*); il che comporterebbe, ad ogni modo, l'uso del *fa diesis*, come difatti suggeriscono le edizioni di Liuzzi, Lucchi, Karp e Terni.⁶³ D'altro canto il fatto che la maggioranza dei testimoni pre-

⁵⁹ National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-15, 393. Ed. in A. ZIINO, *Laudi e miniature* cit., pp. 42-43 e 80.

⁶⁰ TERNI, *Laudario di Cortona*, p. 52. LIUZZI *La lauda*, I, p. 332 e LUCCHI, *Il laudario di Cortona*, p. 154, mantengono invece il *si* naturale.

⁶¹ National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-22, 128. Ed. in A. ZIINO, *Laudi e miniature* cit., pp. 55-56 e 83.

⁶² British Library, Add. 35, 254B. Ed. in ID., *Laudi e miniature* cit., pp. 51-52 e 82.

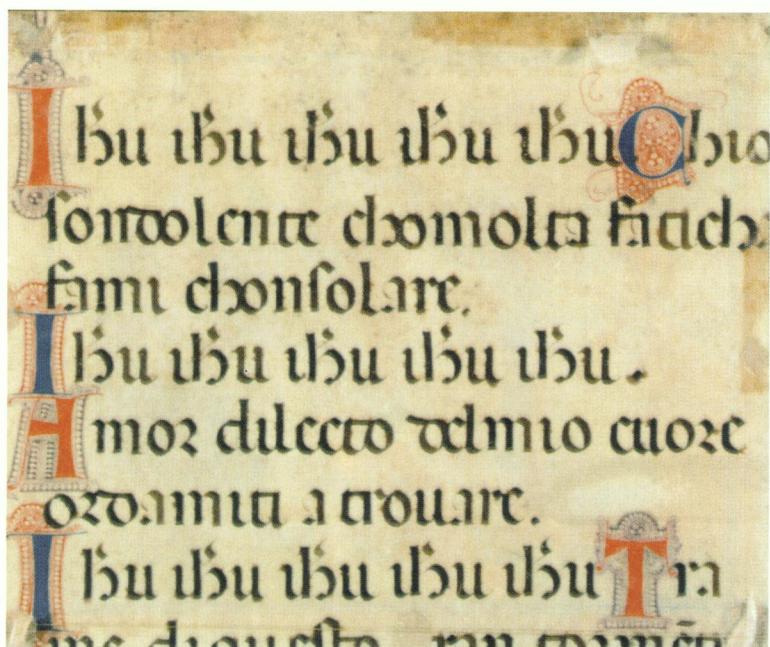
⁶³ Rispettivamente LIUZZI, *La lauda*, II, pp. 172-173 (*Exultando in Ieso Cristo*); LUCCHI, *Il laudario di Cortona*, p. 254; TH. C. KARP, *Editing the Cortona Laudario* cit., pp. 98-99; TERNI, *Laudario di Cortona*, pp. 143-144.

senti lezioni in *sol* farebbe preferire l'ipotesi che si tratti di un *tetrardus* autentico, pur con velate estensioni verso la regione plagale. In tal caso la versione di *BR 18* risulterebbe scritta anch'essa in *tetrardus* trasportato.

Laudate la surrectione, presente in *Cort* (*Laudamo la resurrectione*, cc. 60r-63r), in *BR 18* (cc. 36v-37v), pur con diverse varianti, e nel frammento di New York⁶⁴ (solo l'*incipit*), a prima vista sembrerebbe essere, insieme ad *Appostolo beato*, l'unico caso in tutto il repertorio laudistico di melodia tramandataci in due versioni di cui una trasportata un tono sotto (o, viceversa, sopra) rispetto all'altra. Infatti in *Cort* comincia con un *do* e termina una quinta sopra (*sol*); in *BR 18* è interamente in *fa*, mentre la parte di melodia conservata nel frammento di New York, pur iniziando in *fa*, coincide melodicamente con *Cort*. Si tratta, a ben vedere, di versioni decisamente non omogenee fra loro sul piano musicale – probabilmente a causa di notevoli guasti nel corso della tradizione – e tali da non consentire un corretto raffronto sul piano strutturale. L'impianto melodico di *Cort* potrebbe sembrare un *tetrardus* con oscillazioni tra l'autentico e il plagale; difatti, pur presentando come nota d'impianto il *sol*, il brano inizia una quinta sotto con il *do*.⁶⁵ Rispetto a *Cort*, tut-

⁶⁴ Collezione privata. Ed. in A. ZIINO, *Laudi e miniature* cit., pp. 45-46 e 81.

⁶⁵ Anche Theodore Karp osserva molte divergenze tra la versione di *Cort* e quella di *BR 18*, alcune delle quali, comunque, potrebbero essere attribuite ad errori di lettura delle chiavi o ad errori meccanici di copiatura. Sulla versione di *BR 18* egli così si esprime: «Unfortunately, the Florence reading is unstable itself, and, quite apart from the passage in question, does not maintain a constant intervallic relationship with the Cortona version. Banco Rari 18 provides three *figurae* for the opening of the second strophe, the second (a *climacus*) being curiously subdivided by an extended vertical stroke. It is disturbing to find that not only do the seven preliminary tones differ in detail from the corresponding opening of the initial strophe, but they differ in register. [...] This reading rises only to the seventh degree rather than the octave, and thus the second phrase begins a fourth rather than a fifth above the initial pitch. In addition, the cadence to the Florence version ends a second above the initial pitch, rather than on the same pitch, as seemingly implied in the Cortona version». Per quanto concerne la versione di *Cort*, Karp propone di trasportare tutta la linea melodica collegata al primo verso una quinta sopra, partendo quindi da un *sol* anziché da un *do*. Tale soluzione sembra essere molto convincente anche sul piano della modalità, venendo a confermare un *tetrardus* autentico. Cfr. TH. C. KARP, *Editing the Cortona Laudario* cit., pp. 78-80. Dal punto di vista musicale, in *BR 18* i due piedi sono l'uno diverso dall'altro; il secondo verso della ripresa è invece molto simile a quello corrispondente di *Cort* (presentano perfino la stessa cadenza, consistente in una discesa dal quinto grado – *re* – al primo grado – *sol* –, cioè alla *finalis*) e il secondo verso della volta, pur sembrando all'inizio molto simile al secondo della ripresa, benché un tono sotto, in realtà se ne distacca notevolmente.

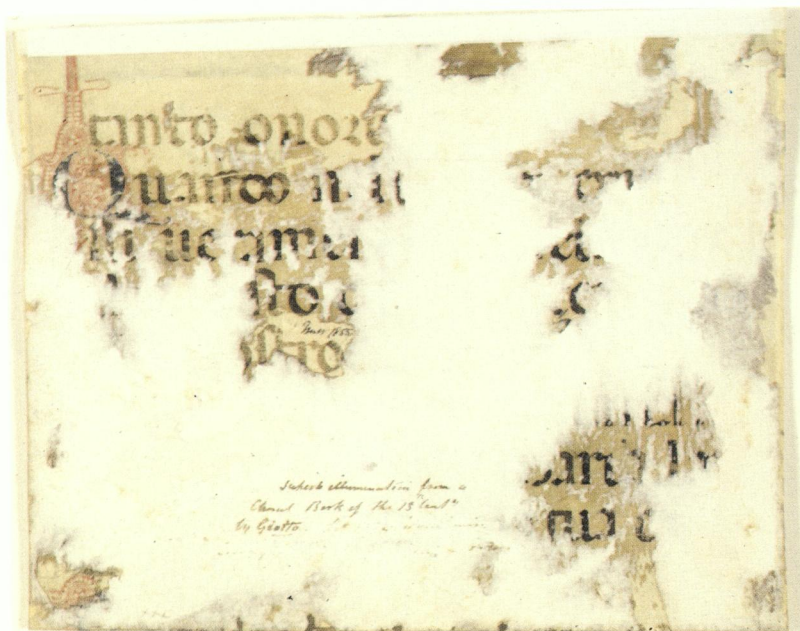


a



b

TAV. 1: frammento 'Kisters'. a) *recto*: lauda Tutor dicendo; b) *verso*: Adorazione dei Magi.



a



b

TAV. 2: frammento 'Marlay Cutting'. a) *recto*: lauda *Sancto Iovanni Baptista exempro della gente*; b) *verso*: martirio di san Pietro e di san Paolo.

preuileggiato. nobile

predicatore.

In puritate uite fue tanta.
che xpo la sua dolce infantia.
tote dilecto gram suamaga.
reuelo p grande amore.

Mosto il mondo abandona
sti. col suo fiore idispregiasti.
predicando laffermasti. he
ra uano et pieno terrore.

Sibernardo luara stella. heri
splendesti in cestella. uite fro
dosa nouella. fructo cōsuaua
odore:

Manuscript fragment from the 'Lauda Sancto Bernardo Amorosus'

TAV. 3: frammento 'ex Lehman', recto: lauda *Sancto Bernardo Amorosus*.



TAV. 4: frammento 'ex Lehman', verso: lauda *Appostolo beato* (incipit).



a



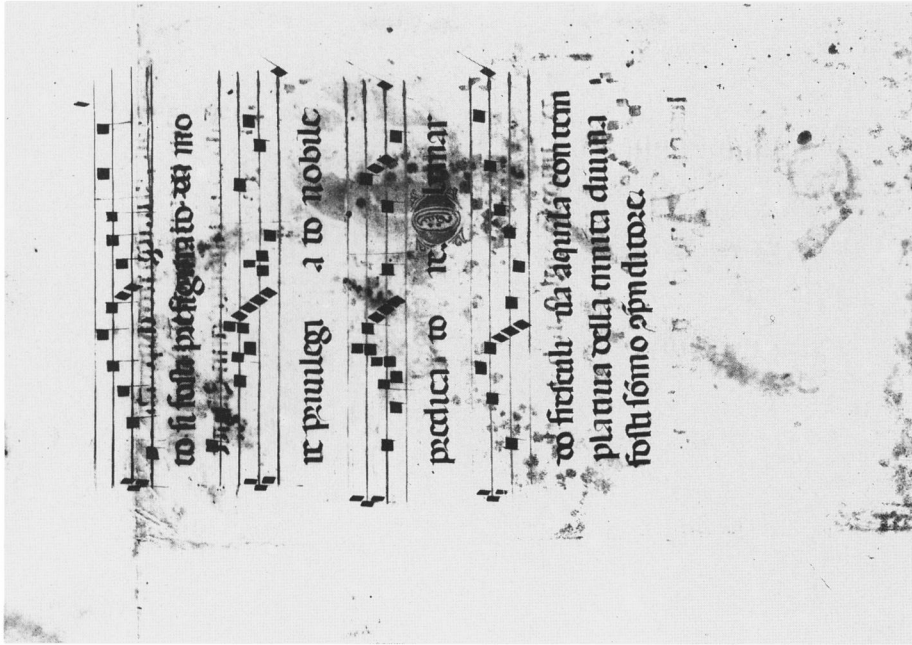
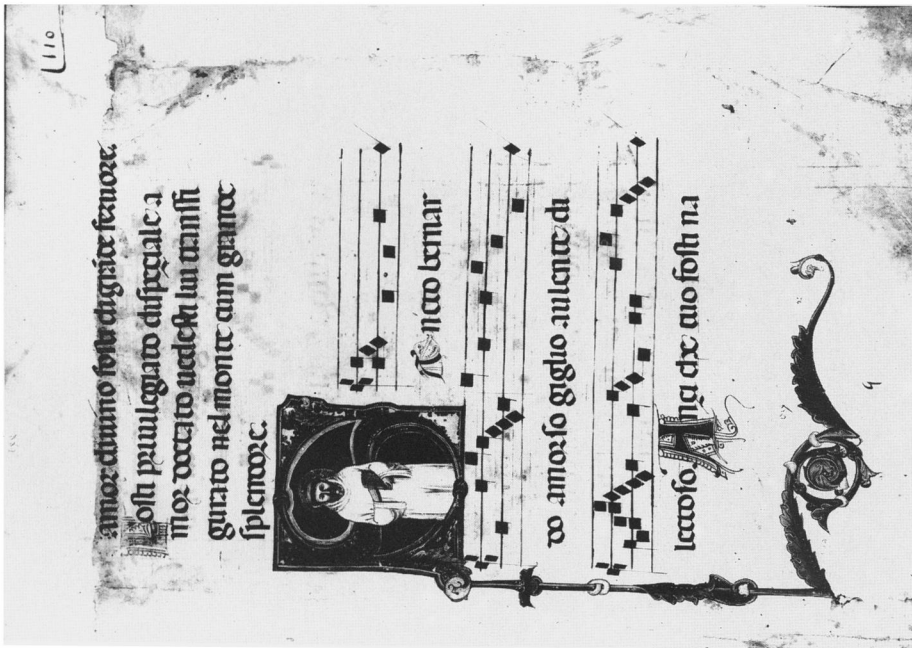
b

TAV. 5: frammento 'Lewis Collection'. a) *recto*: lauda *Appostolo beato (explicit)*; b) *verso*: san Giovanni a Patmo.

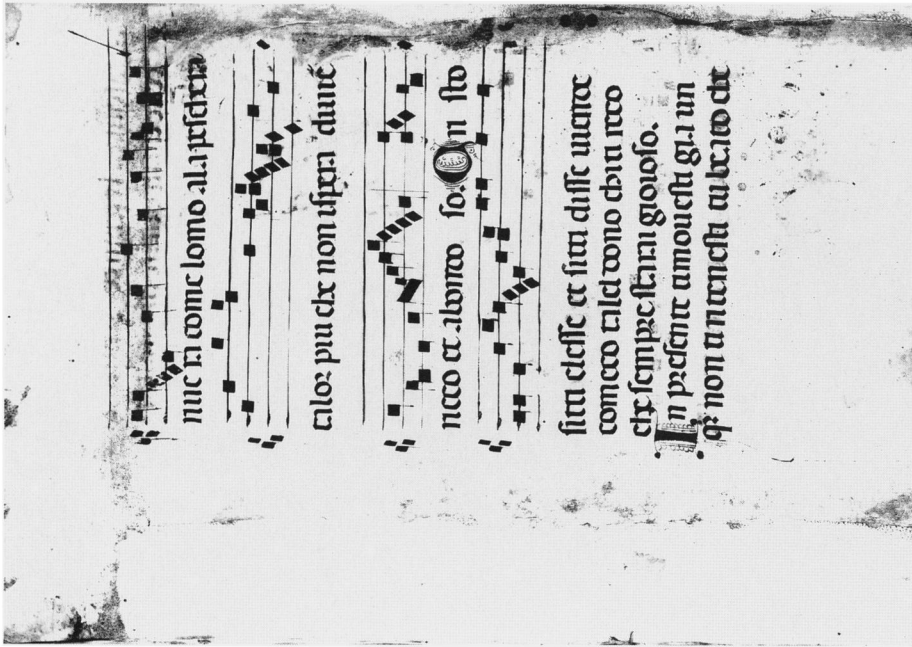
elmo amor simi do lio. he per
 to tanta pena. ch' mi abile i' ihu
 onde i' mioz sa fina. **Re**
 plangoz le daime p' gioia delare
 gna. et u' fange te teste di puo
 ser p' lui conant.
Dio te misce co' mi croce d'ami
 aneder quelloza in me sia cā
 ta battonica ki non agia puura.
 e io cum gioia mi moza p' ihu
 mia volgura. **Re. Mi. Fa.**
Quoz dicetto di lui non
 ca cetto L'urca n'ool cum can

ce adamat. **S**empe laten
 to col mo cor gaucetto fi
 mi ta legiare ihu **N**on ma
 ntegnio te mi grā soltegnio

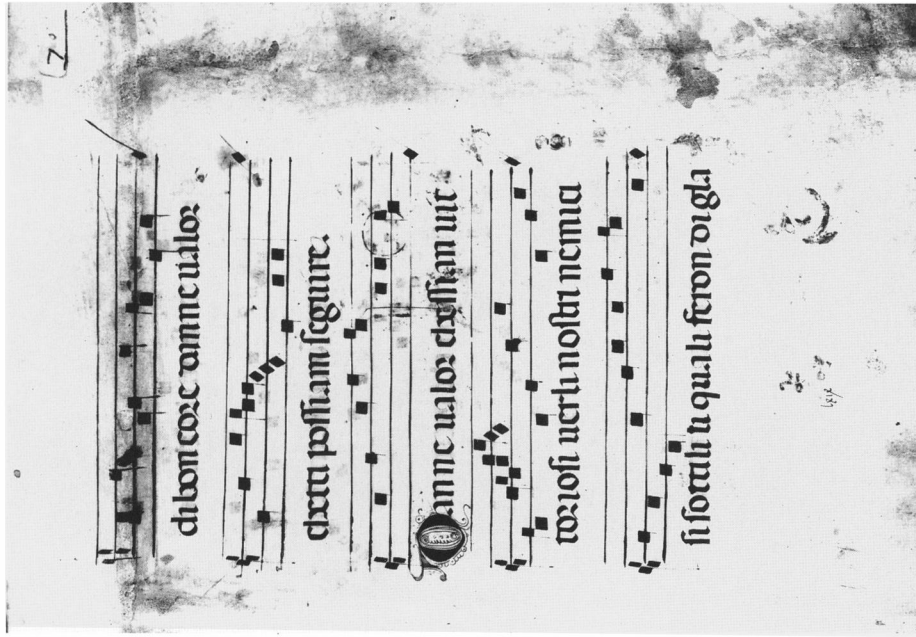
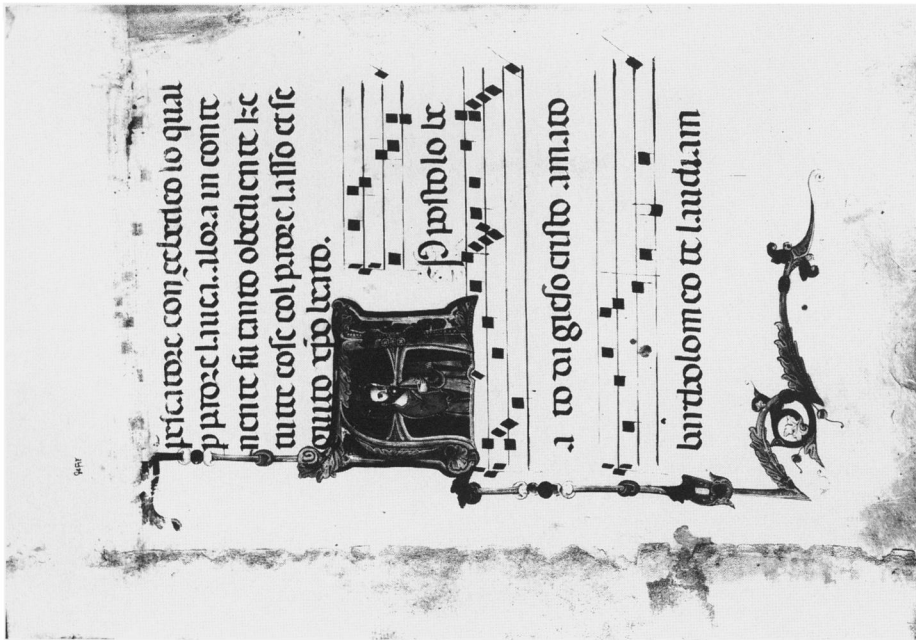
TAV. 6: lauda Tutor dicendo (BR 18, cc. 15v-16r).



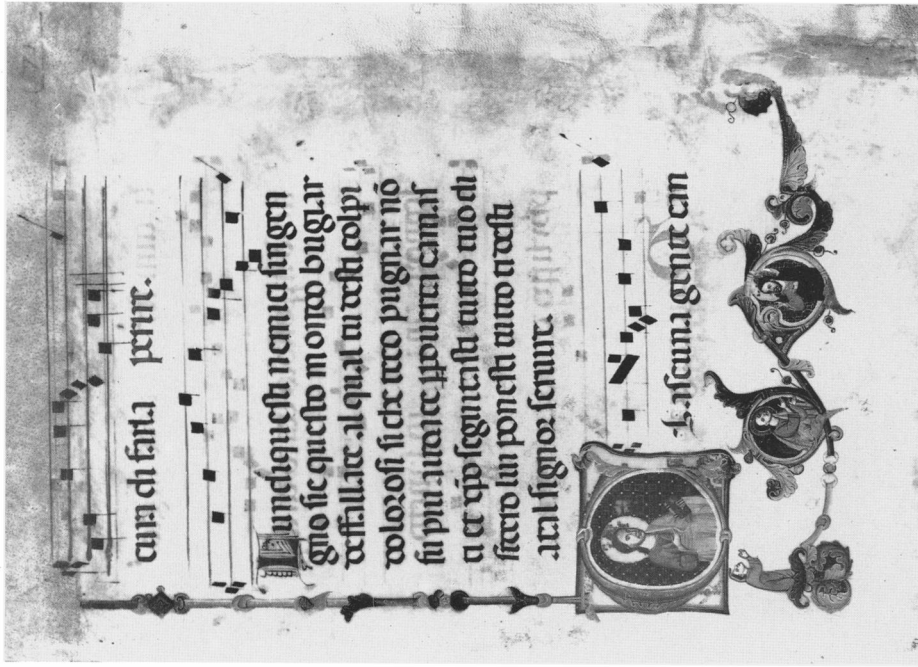
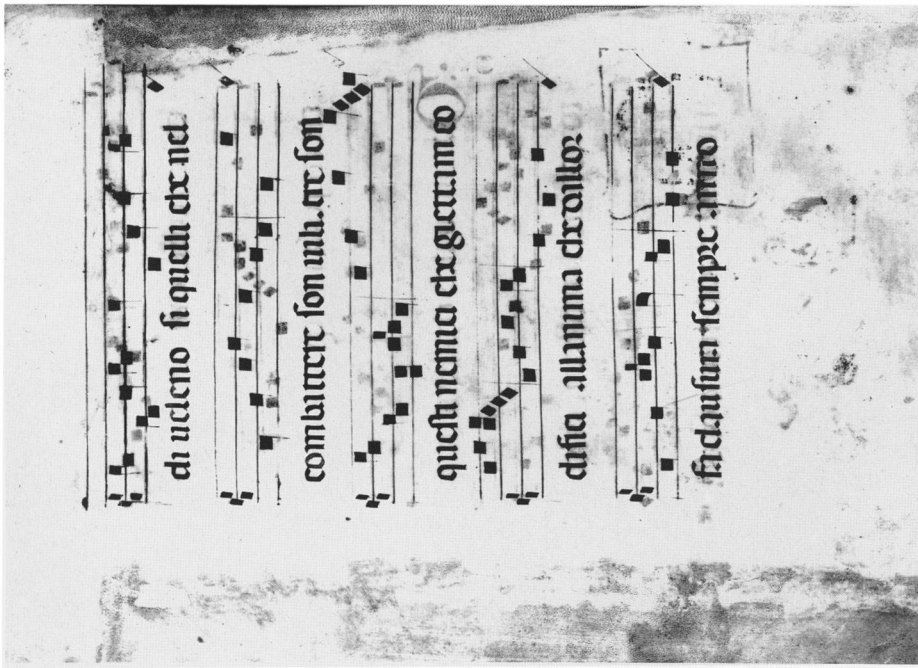
TAV. 7: lauda Sancto Bernardo amoroso (BR 18, c. 110r-v).



TAV. 8: lauda San Giovanni amoroso (BR 18, c. 67r-v).



TAV. 9: lauda Appostolo beato, inizio (BR 18, cc. 69v-70r).



TAV. 10: lauda *Appostolo beato*, fine (BR 18, cc. 70v-71r).

tavia, la versione di *BR 18*, scritta in *fa*, non sembra comunque essere il risultato di una trasposizione tonale da un ipotetico missolidio a un ipotetico lidio quanto piuttosto l'esito di un vero e proprio cambiamento modale. Ciò sembrerebbe confermato, oltre che dalla parziale autonomia e indipendenza di *BR 18* rispetto a *Cort*, anche dal fatto che la melodia che conclude la ripresa in coincidenza del secondo verso presenta in *BR 18* una cadenza sul *sol* – come in *Cort* – e non sul *fa*, come ci si sarebbe aspettati (a meno che non si tratti di un errore meccanico da parte del copista). Quest'ipotesi è ancora maggiormente rafforzata ove si prendano in esame anche le laude *L'alto prence archangelo lucente* (*Cort*, cc. 110v-112v) e *Ogn'om canti novel canto* (*Cort*, cc. 116r-117v; presente anche in *BR 18*, cc. 112v-113v, benché in una versione alquanto diversa), ambedue strutturate nel modo di *fa* e con un *incipit* melodico pressoché identico a quello di *Laudamo la resurrectione*; laude che concludono entrambe la ripresa appunto sul *fa* e non sul *sol*.

Sia laudato san Francesco, annoverata in *Cort* (cc. 93r-96r) e in *BR 18* (cc. 119r-120v), nella prima fonte si trova scritta in *sol* – probabilmente un *tetrardus* autentico – mentre nella seconda è in *do*, presumibilmente impostata su una scala ionia. La lauda condivide peraltro l'*incipit* musicale e la parte finale della ripresa con la versione cortonese di *Alta Trinita beata*, anch'essa in *do* (cc. 70r-72r), la cui melodia secondo Ernetti sarebbe un «tetrardus plagale di primo esacordo con cadenza finale in *do* naturale al ritornello e alla strofa; mentre nei due primi versi della strofa abbiamo la cadenza regolare del tetrardus in *sol*».⁶⁶ Come precedentemente rilevato per le differenti lezioni di *Facciam laude a tuct'i santi*, anche la versione fiorentina di *Sia laudato san Francesco* – come pure l'*incipit* cortonese di *Alta Trinita beata* – potrebbe essere strutturata secondo i parametri della scala ionia. La lezione cortonese della lauda francescana dovrebbe essere invece in modo ionico trasportato con

⁶⁶ P. ERNETTI - L. ROSSI LEIDI, *Il Laudario Cortonese n. 91* cit., p. 51. La stessa lauda, sebbene con melodie diverse, è presente anche in *BR 18* (cc. 5v-6r), nel frammento di New York (Pierpont Morgan Library, M 742) e nel manoscritto Magl. Cl. XXXVI, 28 (ex Gaddiano 44, appartenuto alla Compagnia fiorentina delle Laude d'Ognissanti, laudario ora disperso. Cfr. CHARLES BURNEY, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, London [presso l'Autore], 1782-1789, vol. II, pp. 327-328; cfr. anche A. ZIINO, *Laudi e miniature* cit., p. 69 e ID., *La laude musicale del Due-Trecento* cit., pp. 1474-1476 e 1494-1495).

l'introduzione del *fa diesis*, come infatti lascerebbero intendere, nelle rispettive edizioni, anche Liuzzi, Lucchi e Terni prevedendo la relativa alterazione.⁶⁷

Iesu Cristo glorioso, tramandata in *Cort* (cc. 57v-60r) e in *BR 18* (cc. 31v-33r), nella prima fonte presenta una melodia probabilmente in *tetrardus* autentico con *finalis* in *sol* e inizio sulla dominante *re*, mentre nel codice fiorentino appare scritta una quinta sotto con inizio in *sol* e conclusione in *do*. Quest'ultima versione, pur essendo abbastanza simile a quella di *Cort* in buona parte dei segmenti melodici (ancorché posti a differente altezza), presenta in realtà varianti talmente significative sul piano dell'identificazione modale – dovute forse a guasti – da renderne difficile una corretta comparazione. In ogni caso, la presenza di una tonalità minore, come suggerito – ancora una volta in maniera concorde tra loro – da Liuzzi, Lucchi e Terni tramite l'introduzione, nella versione cortonese, del *si bemolle* e del *mi bemolle*,⁶⁸ non sembra assolutamente giustificata, specialmente alla luce della versione tramandataci da *BR 18*. Infatti ambedue le lezioni presentano una struttura scalare costituita da una terza maggiore e da una quinta, come appunto avviene nelle scale ionia e missolidia. Pertanto, ove considerassimo più plausibile la versione ionia di *BR 18*, allora dovremmo prevedere nella sua trasposizione alla quinta superiore l'uso sottinteso del *fa diesis*; al contrario, considerando più valida la versione missolidia di *Cort*, la relativa trasposizione in *do* dovrebbe prevedere l'introduzione del *si bemolle*.

Un caso particolare è infine rappresentato dalla lauda *Ciascun ke fede sente*, che nella versione di *Cort* (cc. 96r-100v) inizia con la dominante *la* e si conclude con la tonica *re* (primo modo autentico) mentre in *BR 18* (cc. 106r-107r) è trasportata esattamente una terza sopra, ossia in *fa*. La stessa melodia, sempre una terza sopra, è associata in *BR 18* alla lauda *Sancto Agostin doctore* (cc. 98r-99r) e nel frammentario laudario di Lucca – con il *si bemolle* in chiave presente in ben due sistemi tetralinei a c. 54r – alla lauda *A tuttor*

⁶⁷ Rispettivamente LIUZZI, *La lauda*, I, p. 423; LUCCHI, *Il laudario di Cortona*, p. 231; TERNI, *Laudario di Cortona*, pp. 117-121.

⁶⁸ Rispettivamente LIUZZI, *La lauda*, I, p. 368; LUCCHI, *Il laudario di Cortona*, p. 185; TERNI, *Laudario di Cortona*, pp. 73-77.

dobbiam laudare (cc. 53v-55r).⁶⁹ Tale discrepanza induce il Liuzzi a proporre una trascrizione in «*re minore*» per la lezione di *Cort* e una in «*fa minore*» (alternativamente a un «*fa maggiore*») per quella di BR 18:

In *Cort*. n. XXXVIII questa melodia, sul medesimo testo, è in *re minore*. Il trovarla qui e al precedente n. LXV (*Sancto Agostin doctore*) nel tono di *fa*, può far supporre: o che fosse cantata anche nel modo maggiore, oppure che si tratti del primitivo modo minore trasportato. Considerando più probabile questa seconda ipotesi, ho posto in chiave, accanto al *si bemolle* del *fa maggiore*, anche i quattro bemolli che spettano al *fa minore*.⁷⁰

La presenza del *si bemolle* in chiave nel manoscritto lucchese⁷¹ – che rimanda a un ambito tonale di *fa maggiore* – fa pensare, viceversa, che sia proprio quest'ultima e non quella cortonese la lezione di riferimento. In tal caso *Cort* tramanderebbe dunque una versione trasposta una terza sotto – ovvero sia in *re* – con alterazioni sottintese del *fa* e, probabilmente, anche del *do*. Questa soluzione ci sembra molto più plausibile di quella prospettata dal Liuzzi, anche perché, prendendo a riferimento le indicazioni del frammento di Lucca, abbiamo una struttura scalare – basata sulla terza maggiore e sulla quinta – più facilmente ripetibile, nella sua trasposizione alla terza inferiore, rispetto al caso inverso. Trasposizione di terza che oltretutto avvicina maggiormente la fattispecie in esame – rispetto ai casi esaminati precedentemente e basati tutti su trasposizioni di quarta o di quinta – al fenomeno già descritto a proposito della lauda *Appostolo beato*.

Ciò, tuttavia, non è di per sé sufficiente a escludere che le trasposizioni dianzi esaminate siano, più semplicemente, riconducibili alla sfera tonale anziché a quella modale. A rafforzare quest'ipotesi concorre oltretutto un non trascurabile rilievo pratico, suggerito da

⁶⁹ Pubblicata in A. ZIINO, *Frammenti di laudi* cit., pp. 303, 308-312. Un'analisi di *Ciascun ke fede sente* si può leggere in ID., *Osservazioni sulla melodia della 39ª lauda cortonese in onore di sant'Antonio*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di sant'Antonio*, Padova, Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, 1985, pp. 442-445 («Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana», XVI).

⁷⁰ LIUZZI, *La lauda*, II, p. 317.

⁷¹ Caso pressoché unico, dato che l'altro segno di bemolle sinora conosciuto, relativo alla lauda *Ben è crudele e spietoso* (*Cort*, c. 48v), sembra essere stato aggiunto posteriormente davanti alla nota interessata.

alcune valutazioni critiche che lo stesso Liuzzi, proprio riguardo ad *Appostolo beato*, effettua in calce all'edizione di BR 18:

Salvo varianti accidentali, la melodia è uguale alla precedente [*Di tutto nostro core*, ndr.]: il che conferma l'opinione che si tratti di canto vagante, utilizzato per diverse laude.⁷²

Ora, se la natura di «canto vagante» – con i suoi impliciti rimandi all'antica tradizione orale – ben si accorda con le notate espressioni del fenomeno laudistico, d'altra parte sembra poco probabile l'idea che in un ambiente culturale tutto sommato organico e compatto come quello della Firenze dei primordi del quattordicesimo secolo potessero fiorire e allignare tradizioni esecutive differenti, anche sul piano modale, in relazione ai medesimi brani. Ciò sarebbe stato infatti di ostacolo alla grande circolazione di queste melodie, dimostrata oltretutto – come acutamente notato da Frank D'Accone – dal fatto che spesso all'epoca gli stessi «cantori prestavano la loro opera contemporaneamente presso diverse compagnie».⁷³

⁷² LIUZZI, *La lauda*, II, p. 207. A proposito di *Di tutto nostro core* così egli aveva commentato: «Nella trascrizione ho lasciato che la melodia serbasse quanto più possibile il nativo carattere popolare [...]. Questo doveva essere un canto vagante toscano e presenta modi oggi di ancor vivi» (*ivi*, II, p. 200). Lo stesso Liuzzi nota del resto tratti musicali 'popolareggianti' anche in diverse altre laude: così, per *Altissima luce col grande splendore* (*Cort*, cc. 17v-19v), egli osserva che «una gentile aura mondana pervade il canto: non accusa esso il modello, assai prossimo forse, d'una canzone a ballo?» (*ivi*, I, p. 47); per *Fami cantar l'amor di la beata* (*Cort*, cc. 19v-22r) parla esplicitamente di «canto popolare» (*ivi*, I, p. 49); per *O Maria d'ome-lia se' fontana* (*Cort*, cc. 22r-24r) e *Regina sovrana de gram pietade* (*Cort*, cc. 24r-25v; BR 18, cc. 55v-56v) afferma: «Forse la grazia e la scioltezza di simili melodie, senza pregiudizio della loro antichità, può spiegarsi con l'ipotesi già affacciata, ch'esse sian tra le poche di origine profana, derivate cioè, o imitate da canzoni a ballo o da altri modelli d'arte elegante» (*ivi*, I, p. 117); per *Apostol glorioso fratel del salvatore* (BR 18, cc. 73r-74v), infine, osserva come detta lauda «si vale di inflessioni popolari che ancora echeggiano entro e intorno a Firenze» (*ivi*, II, p. 219). Sul punto cfr. anche A. ZIINO, *La laude musicale del Due-Trecento* cit., pp. 1478-1479.

⁷³ F. A. D'ACCONE, *Le compagnie dei laudesi* cit., p. 267. D'Accone fa riferimento, in particolare, all'attività di due cantori stipendiati, Giovanni di Giuliano detto Ciancha, cardaiuolo, e Nofri di Giovanni, vaiaio, presenti tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento nella compagnia di Orsanmichele, in quella di S. Zanobi e in quella di S. Pietro Martire. Questi i documenti: (1) Archivio di Stato di Firenze, Archivio dei Capitani di Orsanmichele, vol. 15, *Partiti*, 1383, c. 2r: «13 maggio. [...] Iohanni Iuliani / Nofrio Iohannis [...] cantoribus ad laudes in oratorio dicte societatis pro eorum et cuiuslibet eorum salario dicti mensis ad rationem libr. 3 flor. parv. pro mense ... L. XVIII.» (*ivi*, p. 273). (2) Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni Religiose Soppresse: San Zanobi di Firenze, vol. 2183, fasc. 39, *Entrata & Uscita*, 1405-1406, c. 11r: «A Giovanni di Giuliano vochato Ciancha e a Nofri di Giovanni, chantatori delle laude; a dì 12 di febraio 1404 [1405] lire due piccioli ebene per l'amore di Dio...

Il quarto e ultimo dei frammenti miniati in esame, conservato presso la Free Library di Philadelphia (J. F. Lewis Collection, M. 25:8), potrebbe essere anch'esso strutturato secondo le tipologie già incontrate nei ritagli della collezione Kisters e del Fitzwilliam Museum di Cambridge, benché di minore ampiezza rispetto a questi, misurando soltanto cm. 11×10 e avvicinandosi quindi ai formati impiegati per alcuni capilettara presumibilmente appartenenti allo stesso laudario⁷⁴ (e infatti anche in questo caso, come vedremo, la miniatura concerne un'iniziale).

Il *recto*, tuttora incollato a un cartone protettivo e reso pertanto leggibile soltanto grazie a una fotografia a raggi ultravioletti [Tav. 5, a], lascia intravedere le prime tre righe, a partire dal basso, di un tetragramma vergato in rosso provvisto di notazione musicale sotto il quale si riescono a leggere, pur con qualche difficoltà, le porzioni di testo qui di seguito esemplate:

uesti nemici sin
sto mondo bug
ce. al qual tu de
orosi. si che teco

Si tratta proprio della lauda *Appostolo beato* cominciata nel *verso* del frammento 'ex Lehman' precedentemente illustrato e della quale questo testo – relativo, esattamente come in *BR 18*, alla seconda e ultima strofa – costituisce, senza dubbio alcuno, il proseguimento e la conclusione.⁷⁵ Eccone ora una versione integrata appunto con la lezione di *BR 18* (c. 71r):

[L'un di q]uesti nemici sì 'n[gegnosi]
[è que]sto mondo bug[iard'e'ffalla]ce

L. II» (*ivi*, p. 266). (3) Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni Religiose Soppresse: Santa Maria Novella di Firenze (S. Pietro Martire), vol. 296, *Entrata & Uscita*, 1413-1419, c. 135r: «[...] A Nofri di Giovanni chantatore de le laude ... per tre mesi che à chantato le laude che debbono finire come di sopra ... L. IIII s. X. A Giovanni di [lacuna] detto Ciancha chantatore de le laude ... per tre mesi che à chantato le laudi finiti come di sopra ... L. IIII s. X.» (*ivi*, p. 260).

⁷⁴ Cfr. le iniziali miniate nei frammenti di Parigi (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n. 9828: lauda *Andrea beato laudi tucta la gente*) e Firenze (collezione privata: lauda *Ogn'uomo ad alta boce*).

⁷⁵ Si osservi anche, al riguardo, la presenza – alla stregua di tutti gli altri frammenti del laudario sinora identificati – dei punti fermi di separazione tra un verso e l'altro.

al qual tu de[sti colpi dol]orosi
 sì che teco [pugnar non fu più audace.
 Per povertà c'amasti
 et Cristo seguitasti
 tutto tuo disidero in lui ponesti
 tutto ti desti a tal signor servire].⁷⁶

È interessante al proposito notare come la posizione grafica del frammento all'interno della pagina sia oltretutto identica a quella del testo di riferimento, tanto da far sembrare le due fonti quasi sovrapponibili [cfr. rispettivamente Tavv. 10 e 5, a]. Considerando che la lauda è un tono sopra rispetto alla versione dianzi citata, le tre note consecutive appena leggibili sul tetragramma del frammento e relative all'inizio della seconda strofa potrebbero essere lette, ipotizzando una chiave di *do* sul terzo rigo, come [*la-si*] *do-do-si* (in tal caso, però, la *virga* centrale dovrebbe essere, più correttamente, un *re*), anziché [*sol-la*] *si-do-si* di *BR 18*. Sulla base di queste considerazioni, della lunghezza della parte musicata e della pressoché identica disposizione del brano rispetto a *BR 18*, possiamo arguire con assoluta certezza che il foglio dal quale detto frammento è stato asportato portasse il numero CXI e la lauda terminasse probabilmente nella parte superiore del *verso*, data anche la posizione abbastanza centrale del successivo capolettera.

Limitato alla superficie pittorica, il *verso* [Tav. 5, b] presenta appunto, inquadrata in un'iniziale 'G', la figura di un santo senza barba, con un libro aperto e il palmo della mano destra alzato mentre gli si prospetta da sinistra un albero teomorfo, soggetto finora identificato dagli storici dell'arte come «san Giovanni a Patmo». ⁷⁷ In tal caso la posizione del frammento sarebbe certamente plausibile, anche a giudicare dai criteri d'impaginazione seguiti in altri codici quanto alla successione delle «Laude delli apostoli», dove san Giovanni è situato talora prima di san Bartolomeo (*BR 18*), talvolta invece dopo (*BR 19*). Restano tuttavia dubbi sull'identificazione del brano, dato che l'iniziale 'G' – stando almeno ai repertori correnti – non richiama l'*incipit* di alcuna lauda dedicata all'evangelista; una mera ipotesi di lavoro potrebbe suggerire, al limi-

⁷⁶ Cfr. LIUZZI, *La lauda*, II, pp. 202-208:205.

⁷⁷ Cfr. *Painting and Illumination* cit., p. 61.

te, la presenza della summenzionata lauda *San Giovanni amoroso / evangelista gratoso* di BR 18 con omissione della sillaba iniziale «san», visto oltretutto che, dal punto di vista metrico, i conti tornerrebbero ugualmente, potendosi in qualsiasi caso – giusta l'impiego o meno dell'episinalefe e dello iato – ripristinare la misura ottonaria del distico.

Può essere utile, a questo punto, tentare di ordinare i frammenti sinora noti del laudario paciniano, iniziando con quelli nei quali è ancora visibile (o almeno deducibile) il numero di foliazione:⁷⁸

[10] r	? (expl.)	
v	<i>Vergine sancta Maria</i> (inc.)	
XI r	»	Paris, Musée du Louvre,
v	<i>Vergine sancta Maria</i> (expl.)	Département des Arts Gra-
	+ <i>Andrea beato laudi tucta la</i>	phiques, n. 9828
	<i>gente</i> (inc.)	
[12] r	»	
v	»	
[13] r	»	
v	? (inc.)	
[29] r	? (expl.)	
v	<i>Benedecto sia il Signore</i> (inc.)	
[30] r	»	
v	»	
[XX]XI r	»	Cambridge, Fitzwilliam
v	<i>Co-lla madre del beato</i> (inc.)	Museum, ms. 194
[32] r	»	
v	»	
[33] r	»	
v	? (inc.)	
[72] r	? (expl.)	
v	<i>A sancto Iacobo maggiore</i> (inc.)	

⁷⁸ Lo schema riporta, in cifre romane, i fogli effettivamente noti e in cifre arabe quelli la cui sequenza è frutto di deduzione. Di ogni brano è sempre indicata la posizione dell'*incipit* ed eventualmente quella dell'*explicit*. La dicitura dei relativi titoli, quando incompleta o non nota, è integrata o sostituita mediante il raffronto con le fonti concordanti.

LXXIII	<i>r</i>	»	Firenze, ex collezione Bruscoli
	<i>v</i>	<i>Ogn'uomo ad alta boce</i> (inc.)	
[74]	<i>r</i>	»	
	<i>v</i>	? (inc.)	
	[81]	<i>r</i>	? (expl.)
	<i>v</i>	<i>Novel canto tucta gente</i> (inc.)	
	[82]	<i>r</i>	»
	<i>v</i>	»	
LXXXIII	<i>r</i>	»	New York, Bernard H. Breslauer Collection
	<i>v</i>	<i>Spirito Santo glorioso</i> (inc.)	
	[84]	<i>r</i>	»
	<i>v</i>	»	
LXXXV	<i>r</i>	»	Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, ms. 303
	<i>v</i>	<i>Co-rriverença et...</i> (inc.)	
	[86]	<i>r</i>	»
	<i>v</i>	»	
LXXXVII	<i>r</i>	»	New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 742
	<i>v</i>	<i>Alta Trinita beata</i> (inc.)	
	[88]	<i>r</i>	»
	<i>v</i>	»	
	[88]	<i>r</i>	(expl.)
	[95]	<i>r</i>	? (expl.)
	<i>v</i>	<i>Ciascun ke fede sente</i> (inc.)	
	[96]	<i>r</i>	»
	<i>v</i>	»	
XCVII	<i>r</i>	»	London, British Library, ms. Add. 18196
	<i>v</i>	<i>Sancta Agnesa da Dio amata</i> (inc.)	
	[98]	<i>r</i>	»
	<i>v</i>	»	
	[99]	<i>r</i>	»
	<i>v</i>	? (inc.)	
	[108]	<i>r</i>	? (expl.)
	<i>v</i>	<i>Sancto Bernardo amoroso</i> (inc.)	
CIX	<i>r</i>	»	New York, ex Lehman Collection
	<i>v</i>	<i>Appostolo beato</i> (inc.)	
	[110]	<i>r</i>	»
	<i>v</i>	»	

[CXI] r	»	Philadelphia, Free Library,
v	<i>Appostolo beato</i> (expl.)	J. F. Lewis Collection, M.
	+ [<i>Giovanni amoroso?</i>] (inc.)	25:8
[120] r	? (expl.)	
v	<i>Dall'alta luce fo dato sovente</i>	
	(inc.)	
CXXI r	»	Washington, National Gal-
v	<i>Facciam laude a tuct'i santi</i>	lery of Art, Rosenwald Col-
	(inc.)	lection, B-22 128
[122] r	»	
v	»	
[123] r	(expl.)	

Il predetto schema rappresenta, come abbiamo detto, la sequenza dei frammenti del laudario provvisti del numero di foliazione. Resta adesso da identificare la posizione degli altri tredici frammenti a tutt'oggi noti, cinque dei quali tuttavia consistenti in ritagli di bordure – allo stato attuale di difficile collocazione, data la scarsità degli elementi in essi contenuti – e quindi da non considerare, almeno in questa sede.⁷⁹ Degli altri otto, il frammento 'ex Crewe collection',⁸⁰ contenente l'*incipit* della lauda per l'Annunciazione *Da cielo venne messo novello*, potrebbe rientrare tra le prime carte della raccolta, visto che il brano figura in fonti omologhe in apertura delle «Laude della vergine Maria» (in *BR 18* è al terzo posto e in *BR 19* al secondo), le quali, come emerge dallo schema, dovevano trovarsi all'inizio del disperso codice paciniano. In tal caso il *recto* del frammento – ove figura l'ultima stanza di una lauda tuttora non identificata – potrebbe contenere ugualmente un componimento mariano, dato che il testo superstite – l'ultimo verso del secondo

⁷⁹ Essi sono: una piccola iniziale 'N' contenente l'immagine di un vescovo, forse san Zenobio, benché tale tipologia grafica e figurativa non sia attestata in alcuno dei frammenti finora conosciuti (Chicago, The Art Institute); «tre miracoli di san Zenobio», *bas-de-page* (ex collezione Salmi, Roma); un santo carmelitano (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Min. 6059); «i funerali di san Lorenzo e santo Stefano», *bas-de-page* (Philadelphia, Free Library, J. F. Lewis Collection, M. 25:7a); «il martirio di san Lorenzo» (ex collezione van Beuningen, Vierhouten). Cfr. *Painting and Illumination* cit., pp. 59, 60, 62.

⁸⁰ Pubblicato in A. ZIINO - F. ZIMEI, *Nuovi frammenti* cit., pp. 489-490 e 502.

piede e i quattro versi della volta – fa chiaramente riferimento all'incarnazione di Gesù:

[.....]
 [.....]
 [.....]
 [.....]
 [.....]
 [.....]
 [.....]

tanta chiareça rende.
 Dal vero sol discende
 Giesù lume divino
 per mostrar lo chammino
 a-cchi nel mondo fosse disviato.⁸¹

Ciò, tuttavia, non esclude che possa trattarsi anche di una «Lauda del Sengnore», dato il forte nesso tra Gesù e il «vero sol», ovvero Dio Padre. In tal caso, forse, potremmo addirittura trovarci in presenza della lauda con cui principiava il codice. Vale la pena, al proposito, di tentare un collegamento con la splendida miniatura raffigurante Cristo in maestà con i dodici apostoli,⁸² frammento pressoché identico, per formato e concezione grafica, alla maggior parte dei grandi fogli già conosciuti del laudario,⁸³ dei quali avrà infatti seguito la tipologia, con il sottostante *incipit* in note e lettere d'oro⁸⁴ e il contorno riccamente decorato, prima di soggiacere a una penosa riquadratura. Anche per questo foglio è stato ipotizzato dalla storica dell'arte Barbara Drake-Boehm, tra i curatori della mostra newyorkese, il ruolo di carta inaugurale del codice, «like the Christ in Majesty at the opening of the Sant'Egidio Laudario (Banco Rari

⁸¹ *Ivi*, pp. 489-490.

⁸² Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-20, 651.

⁸³ Cfr. i fogli conservati ad Antwerpen (Museum Mayer van den Bergh, ms. 303), London (The British Library, mss. Add. 35, 254 B e Add. 18196), Cambridge (The Fitzwilliam Museum, ms. 194), New York (Pierpont Morgan Library, ms. M 742 e collezioni Bernard H. Breslauer ed ex Robert Lehman), Washington (National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-15, 393 e B-22, 128).

⁸⁴ Ovviamente mancano a tutt'oggi elementi sufficienti per poter identificare la lauda collegata a questa miniatura.

19)». ⁸⁵ Quest'idea, ancorché suggestiva, non tiene tuttavia conto della presenza di note musicali sul *recto* del suddetto frammento, note sinora ravvisate solo in trasparenza per l'impossibilità di staccare la miniatura dal supporto rigido che la sostiene ma senz'altro indicanti la conclusione di una lauda precedente. ⁸⁶

Alla fine delle «Laude della vergine Maria», e cioè presumibilmente dopo c. 13, potrebbero aver avuto inizio le «Laude del Signore», le prime delle quali identificabili forse in quelle contenute in un altro dei fogli conservati a Washington ⁸⁷ e nel frammento 'Kisters', cioè rispettivamente *Ogn'uom si sforçi d'ordinare (recto)*, *Christo è nato et umanato (verso)*, *Tutor dicendo (recto, forse preceduta da Lamentomi e sospiro)* ed infine una «Lauda della Epiphania» (*verso*), probabilmente *Stella nuova in fra la gente* o *Nova stella apparita*, tutte laude appartenenti al ciclo natalizio che termina a c. 31r con *Benedecto sia il Signore*. ⁸⁸ La lauda *Laudate la surrectione / et la mirabile ascensione* ⁸⁹ sarà stata invece collocata certamente dopo c. 33, dato che sia in BR 18 sia in BR 19 il brano risulta impaginato poco dopo *Co-lla madre del beato*, di ambito più propriamente pasquale.

Più complesso si fa invece il discorso a proposito degli ultimi tre frammenti, contenenti laude per il Santorale: il primo, ossia il già descritto 'Marlay Cutting' del Fitzwilliam Museum di Cambridge, riporta – come si è visto – sul *recto* l'ultima parte di *Sancto Iovanni Baptista exempro della gente* e sul *verso* l'inizio di una lauda per i santi Pietro e Paolo, presumibilmente *Pastore et principe bea-*

⁸⁵ Cfr. *Painting and Illumination* cit., p. 60.

⁸⁶ Si coglie in tal sede l'occasione per anticipare l'oggetto di un futuro studio, nella speranza di poter sciogliere i residui dubbi sull'identità del relativo componimento e chiarire quindi, una volta per tutte, la sua posizione all'interno del laudario. Ciò contribuirebbe oltretutto a indicare con maggior precisione l'ambito devozionale della lauda collegata alla miniatura esistente sul *verso* (Cristo in maestà tra i dodici apostoli).

⁸⁷ National Gallery of Art, Rosenwald Collection, B-15, 393.

⁸⁸ Il numero di foliazione relativo a questa lauda è tuttora dubbio dato che la lettura del frammento, conservato a Cambridge (The Fitzwilliam Museum, ms. 194), è stata resa possibile – come narrato in altra sede – solo grazie all'ausilio di una lampada a raggi ultravioletti, anche qui nell'impossibilità di staccare la miniatura dal supporto al quale è incollata (cfr. A. ZILINO, *La laude musicale del Due-Trecento* cit., p. 1468). Si giudicano pertanto alternativamente possibili i numeri '[X]XI', '[X]XXI' o '[L]XI'.

⁸⁹ Il brano figura sul *verso* di un frammento un tempo appartenente anch'esso alla Lehman Collection di New York. Il *recto* è tuttora sconosciuto.

to. Detti componimenti, nello stesso ordine, si ritrovano in *BR 18* e *BR 19* in apertura delle «Laude delli apostoli».⁹⁰ Identica potrebbe dunque essere stata la posizione di questi brani anche nel nostro codice e comunque non prima di c. 89, dove avrà avuto termine la lauda *Alta Trinita beata*. Ciò non toglie che le laude per alcuni santi (nella fattispecie sant'Andrea, san Giacomo 'maggiore' e san Zenobio, quest'ultimo – vescovo e patrono di Firenze – destinatario di *Novel canto tucta gente*) abbiano trovato, per ragioni celebrative o di calendario, una collocazione tra le laude mariane o tra quelle del Signore. I due fogli di Londra e Strasburgo⁹¹ sono invece, come già spiegato in altra sede,⁹² legati tra loro in quanto la «Lauda di Cristo et d'i sancti angeli» *Exultando in Gesù Cristo*, il cui *incipit* è presente sul *verso* del primo,⁹³ occupa tutto il *recto* e parte del *verso* del secondo, ove infatti principia quella per san Pancrazio (*Santo Pancraço martir glorioso*).⁹⁴ Ora, nei due codici qui presi a riferimento (*BR 18* e *BR 19*), *Exultando in Gesù Cristo* conclude la sezione dedicata alle «Laude del Sengnore». Laddove tuttavia si ipotizzasse una simile posizione anche nel laudario miniato da Pacino di Bonaguida, la lauda per san Pancrazio – solitamente collocata in una posizione periferica del Santorale (in *BR 19* essa si trova infatti alla fine delle «Laude d'i santi martiri») – verrebbe addirittura a trovarsi in apertura della sezione delle laude dedicate ai santi. È chiaro, a questo punto, che coloro che hanno presieduto all'organizzazione e alla redazione del codice devono aver seguito, in taluni casi, criteri diversi da quelli da noi attualmente conosciuti o ipotizzati.⁹⁵

⁹⁰ Anche nel frammentario 'codice di Lucca' la lauda *Pastore et principe beato* sembrerebbe essere in una posizione abbastanza avanzata, presumibilmente tra i primi posti del Santorale, recando il numero di foliazione 'LVI'; cfr. *supra*, alla nota 26. In *BR 18* lo stesso brano è a c. LXIIIv. Cfr. A. ZIINO, *Frammenti di laudi* cit., p. 303.

⁹¹ Rispettivamente in British Library (ms. Add. 35, 254B) e nell'ex collezione di Robert Forrer.

⁹² A. ZIINO, *Laudi e miniature* cit., pp. 65-66.

⁹³ Anche in questo caso resta preclusa la conoscenza del *recto*, tuttora incollato su un supporto protettivo.

⁹⁴ Il *recto*, il cui contenuto è ovviamente frutto di deduzione, non è tuttavia noto attraverso alcun documento fotografico in quanto non si conosce l'attuale ubicazione del frammento.

⁹⁵ Potrebbe ad esempio apparire strana la posizione della lauda *Spirito Santo glorioso*, ubicata a c. LXXXIIIv mentre in *BR 19* è a c. V e in *BR 18* è addirittura in apertura del codice. Più vicino al laudario paciniano sembra in tal caso essere il suddetto codice di Lucca, dove la lauda è a c. XXXVIIv.

Volendo infine considerare il volume nella sua struttura globale possiamo affermare che esso sarà stato composto all'incirca da 130 fogli, dal momento che *Facciam laude a tuct'i santi*, collocata tra le ultime laude sia in *Cort* che in *BR 18* e *BR 19*, nella silloge paciniana inizia a c. CXXIV. Ciò fa pensare che – ancora una volta operando una debita proporzione con le fonti omologhe sinora usate in concordanza⁹⁶ – il laudario abbia annoverato circa settanta componimenti.

AGOSTINO ZIINO - FRANCESCO ZIMEI

Ringraziamenti: Dott. Antonio Addamiano, Roma; Francesco Badaloni, Roma; Dr. Keith Christiansen, Metropolitan Museum of Art, New York; Prof. Concetto Del Popolo, Università degli Studi di Torino; Prof. Gaudenz Freuler, Università di Zurigo; Sig.ra Mary Jane Harris, New York; Dr. Laurence B. Kanter, *curator* della Lehman Collection presso il Metropolitan Museum of Art di New York; Dr. Friedrich Kisters, Kreuzlingen; Dott.ssa Karen Lightner, responsabile del Rare Book Department della Free Library di Philadelphia; Francesco M. Narducci, L'Aquila; Dott. Dario Paolini, Roma; Dott.ssa Rossella Vodret, storica dell'arte - direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

Fotografie: Jochen Beyer, Basilea (frammento 'Kisters'); Will Brown, Philadelphia (frammento 'Lewis Collection'); Alberto Scardigli, Firenze (*BR 18*); gabinetti fotografici del Metropolitan Museum of Art, New York (frammento 'ex Lehman') e del Fitzwilliam Museum, Cambridge (frammento 'Marlay Cutting').

⁹⁶ Soffermandoci sulle sole fonti musicali *Cort* consta di quarantasei laude su 132 carte mentre *BR 18* di novantasette brani su 153 carte.

ABSTRACT. Four fragments of the great musical *laudario* illuminated by Pacino di Bonaguida and his assistants in the early years of the XIV century have been discovered due to research carried out in several public and private art collections. The works of this distinguished painter, who worked in Florence between 1303 and 1330 and who is considered the leader of the so-called school of 'miniaturists', turned out to be the only possible common denominator of the collection, which was unfortunately broken up during the 19th century and sold, piece by piece, because of its intrinsic value.

The recognition of this material was made possible by an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art in New York at the end of 1994 and the beginning of 1995, following attributions by art historians.

The first fragment, from the Heinz Kisters collection, on the *verso* – from which the part set to music has been cut away – is a scene of the Adoration of the Magi. The *recto* offers the text of the chorus and three verses of the pseudo-Iacoponic lauda *Tutor dicendo*.

The second fragment, preserved in the Fitzwilliam Museum of Cambridge (Marlay Cutting It. 83), also consists of a large central miniature of rectangular shape cut out of its original setting. The miniature (*verso*) shows the Martyrdom of Saints Peter and Paul. It is possible on the *recto* to read, at least in part, the text of the lauda *Sancto Iovanni Baptista exempro della gente*, also to be found in BR 18, BR 19, *Fior* and *Ars*.

The third fragment, previously part of the Lehman Collection of New York, contains on the *recto* the last two lines, set to music, of the first verse of the *Sancto Bernardo amoroso* lauda together with three more verses hitherto unknown. The beautifully miniaturized *verso* contains the text and the music of the four lines of the refrain of the *Appostolo beato* lauda, whose music – in D – is written a tone higher than the BR 18 version, which has until now been considered unique.

The fourth and last of the miniaturized fragments in question, preserved in the Free Library of Philadelphia (J. F. Lewis Collection, M. 25:8), bears on its *recto* – which is still glued to a protective piece of cardboard and can only be read by means of an ultraviolet photograph – the *explicit* of the *Appostolo beato* lauda examined above. Of its *verso* only the picture has been spared, a miniature which has been identified by art historians as representing Saint John at Patmo.

Following the discovery of these sources – which greatly enriches our knowledge of this important pacinian *laudario* – an attempt has been made for the first time to reconstruct the order in which these fragments appeared in the codex.

(traduzione di Peter De Laurentis)