

## Tre laudi musicali in un frammento fiorentino del Trecento

Agostino Ziino

Nell'ultimo numero della rivista «Medioevo Letterario d'Italia» Concetto Del Popolo ha pubblicato un articolo molto interessante dedicato a un *bifolio* pergameneo (che da ora in poi chiamerò con la sigla: Fir), finora mai studiato, contenente testo e musica di tre laudi fiorentine del Trecento e conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (per le informazioni di ordine generale, per la magistrale edizione dei testi e per i preziosissimi commenti storici, esegetici, filologici e linguistici, rimando all'articolo, citato, di Del Popolo).<sup>1</sup> In realtà si tratta di due frammenti separati (la segnatura attuale è rispettivamente: Manoscritti da ordinare 97/2 n. 43 e Manoscritti da ordinare 97/1 n. 94), appartenenti però allo stesso *bifolio* tagliato in due verticalmente, provenienti da un laudario smembrato presumibilmente nei primi decenni del '400 e riutilizzati come coperta di due trattati del frate domenicano Domenico Cavalca (Vico Pisano 1270 circa – Pisa 1342), il *Pungilingua* e i *Fructi della lingua*, come si desume da una nota apposta sul frammento 43r.<sup>2</sup>

1 CONCETTO DEL POPOLO, *Un nuovo frammento di laudario musicato*, «Medioevo Letterario d'Italia», x, 2013 [ma 2014], pp. 155-161. Ringrazio sentitamente l'amico prof. Concetto del Popolo per avermi gentilmente informato di questa sua 'scoperta' subito dopo aver pubblicato il suo articolo, per avermi fornito le fotografie e per i numerosi consigli. Ringrazio anche il prof. Joachim Schulze e la prof. Luisa Nardini per le loro preziose osservazioni nonché la dott.ssa Francesca Gallori del Settore Manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze per la Sua gentilezza e la Sua disponibilità.

2 Cfr. SANDRO BERTELLI, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo 2002, p. 147, scheda num. 100. Per una

Le laudi trasmesse dai due fogli sono nell'ordine:

- f. [1]r-v (= frammento 43r-v): una lauda acefala della quale ci rimangono sei strofe (la prima inizia con il verso «Quel ke chiedete, figliuole dilecte») (vedi Foto n. 1 e 2);
- f. [1]v-[2]r (= frammento 43v-frammento 94r): *Apostolo piagente* (presente, ma senza musica, anche nel laudario Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B.R. 19 – d'ora in poi: BR 19, con incipit: *O apostol piacente*, in onore di s. Paolo<sup>3</sup>) (Foto n. 2 e 3);
- f. [2]v (= frammento 94v): *Dentro a la scura mente* (mutila in fine e presumibilmente in *unicum*) (Foto n. 4).

Per quanto concerne la prima lauda, già Concetto del Popolo aveva giustamente osservato che la prima delle sei strofe presenti in Fir (che inizia: «Quel ke chiedete, figliuole dilecte») dovrebbe essere in realtà la seconda o addirittura la terza, dato che nei laudari con musica la ripresa e la prima strofe normalmente sono corredate della relativa intonazione musicale.<sup>4</sup> Ecco ora la prima delle sei strofe tramandate dal frammento fiorentino nell'edizione di Del Popolo:<sup>5</sup>

Quel ke chiedete, figliuole dilecte,  
 d'un alto raggio d'amore mi rinuova,  
 perké cognosco quanto sète accette  
 al mio maestro, ke 'n voi già si truova;  
 è questa certa pruova  
 ke v'è dentro a la mente,  
 poi ke sì dolcemente  
 parlare volete del mio buon Signore.  
 [seguono altre cinque strofe]

trascrizione più corretta si veda DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 158, nota 5. Sui frammenti 43v e 94v figurano due note di possesso; cfr. ID., *Un nuovo frammento* cit., p. 158, nota 5. Vorrei sottolineare il formato del laudario fiorentino, molto ridotto rispetto ai formati degli altri laudari con musica pervenuti: base: cm. 15; altezza: cm. 21; specchio di scrittura: base: cm. da 13, 2 a 13,5; altezza: da cm. 15,2 a 16,8. I due fogli, comunque, sono stati certamente rifilati sia nei due lati esterni sia nei due margini superiore e inferiore. I tetragrammi e le lettere iniziali, sia di ciascuna lauda (più grandi) sia di ciascuna stanza (più piccole), sono vergati in rosso.

3 Cfr. CONCETTO DEL POPOLO, *Laude fiorentine, 1: Il Laudario della Compagnia di san Gilio*, 2 voll. (1\* e 1\*\*), Firenze. Olschki 1990, 1\*\*, pp. 377-379, n. 67, in quattro strofe, più la ripresa.

4 DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 158.

5 Cfr. DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., pp. 156-157. Per quanto concerne i criteri editoriali seguiti da Del Popolo (che anch'io condivido) rimando a quanto egli scrive nel suo articolo già cit. a p. 156.

Come afferma Del Popolo, «la struttura è palesemente di endecasillabi e settenari, con qualche eccedenza grafica».<sup>6</sup> Per quanto concerne lo schema metrico, ovviamente in forma di ballata mezzana, io proporrei il seguente (riferendomi alla ripresa e alla prima stanza): xyyX / ABABbccX. Non è facile sapere quale fortuna potrebbe aver avuto nella tradizione laudistica una ripresa formata da tre settenari e un endecasillabo finale (senza contare i due piedi costituiti da quattro endecasillabi). Purtroppo non conosciamo sufficientemente questo repertorio dato che buona parte di esso non è ancora pubblicato in edizioni moderne attendibili. Probabilmente questo schema metrico non è tra i più frequentati dai laudesi, tuttavia è possibile trovarne almeno un esempio segnalatomi da Joachim Schulze: si tratta della lauda *Chanto celestiale*, in dodici strofe, per l'Assunzione, contenuta nel manoscritto 8521 della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, il cosiddetto Laudario di Pisa (ff. 133v-135v; d'ora in poi Ars); eccone il testo della ripresa e della prima stanza:<sup>7</sup>

Chanto celestiale  
fu et somm'allegressa  
quando in tanta grandessa  
assunt'è in ciel la madre supernale.

Non si poria contare ad compimento  
lo gaudio grande che fu in paradiço  
quando vi giunse l'aluminamento  
di Ihesu colla madre chiaro viço  
con quelle schiere assiso  
d'angeli gloriosi  
et santi virtudiosi  
tutti cantando in voce spiritale.

6 Cfr. DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 158.

7 Ringrazio il prof. Schulze per la cortese segnalazione. Se ne veda l'edizione in ERIK STAAFF, *Le Laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris. Étude linguistique, I. Introduction, texte, notes, glossaire*, Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri-A.-B. – Leipzig, Otto Harrassowitz, 1931, pp. 195-198, n. 70. Si veda anche la seguente ballata, strutturata secondo il medesimo schema metrico: *Deo!, lassatim'andare*; cfr. ARMANDO ANTONELLI, *Tracce di ballate e madrigali a Bologna tra XIV e XV secolo (con una nota sul meccanismo di copia delle ballate estemporanee)*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, VII, a c. di Francesco Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009, pp. 19-44: 26-28.

Il fatto che la Maddalena, nel testo suddetto, si rivolga alle «figliuole dilecte», cioè a personaggi femminili, ha fatto pensare a Del Popolo che il laudario potrebbe essere «appartenuto non ad una confraternita vera e propria, ma a una comunità religiosa [...]». L'ipotesi di una comunità femminile è nuova e ardita; ma non ho alcun altro elemento né pro né contro. Non sto parlando di una compagnia di donne, ma di una comunità religiosa che si appropria di testi in volgare per il canto di lode [...].<sup>8</sup> Del Popolo così conclude: «Al di là di ogni discorso [...] si può formulare l'ipotesi di un laudario smembrato, con ogni probabilità appartenuto al monastero di S. Maria Maddalena delle Convertite. Ricerche d'archivio potrebbero confermare». <sup>9</sup> L'ipotesi è certamente molto interessante e ci apre un orizzonte ancora tutto da scoprire; al momento, comunque, rimane solo il fatto, come ci ricorda anche Del Popolo, che alla fine della seconda lauda, *Apostolo piagente*, a f. [2]r, si legge la seguente invocazione, apparentemente anch'essa in versi (almeno così sembra):

Gieso Cristo beato,  
tu noi ci conserva,  
di questa sancta fraterna  
tu sempre sia pregato. Amen

Passiamo ora alla seconda lauda, *Apostolo piagente*, tramandata anche dal laudario BR 19 (n. 67, con incipit: *O apostol piacente*), ma senza musica; Fir inoltre, come ha fatto notare molto giustamente Del Popolo, presenta rispetto a BR 19 alcune varianti abbastanza significative per le quali rimando al suo articolo.<sup>10</sup> Eccone le due versioni (la trascrizione musicale di Fir è in fondo all'articolo):<sup>11</sup>

*Di santo Paolo (Fir)*  
Apostolo piagente,  
a Dio servente, - Pagolo infiammato,  
tu sé gonfaloniere di Dio beato.

*Lauda di sancto Paulo (BR 19)*  
O apostol piacente,  
di Dio servente, - Paolo infiammato,  
tu sé gonfaloniere di Dio beato.

<sup>8</sup> Cfr. DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 158.

<sup>9</sup> Ivi, p. 161, con relativa bibliografia.

<sup>10</sup> Cfr. Ivi, p. 159.

<sup>11</sup> Cfr. Ivi, pp. 159-160.

Tu sé gonfaloniere e gran doctore,  
 perké l'amor di Cristo seguitasti;  
 (p)perseguitasti quel gram confessore  
 Stephano sancto, ke tu lapidasti;  
 poi di Gesù infiammasti  
 et contemplasti – d'uno amor levato  
 ke sopra 'l terço cielo fosti menato.  
 Apostolo.

Tu sé gonfaloniere et gran doctore,  
 perché l'amor di Cristo seguitasti;  
 perseguitasti quel martir d'amore,  
 Stephano sancto, che tu lapidasti;  
 poi di Gesù infiammasti  
 et contemplasti – d'un amor levato  
 che infin al terço cielo fosti menato.

Dal punto di vista della prassi esecutiva un elemento molto interessante, come ha osservato anche del Popolo, è l'indicazione, attraverso l'incipit «Apostolo» posto alla fine della stanza, che si deve ricantare la ripresa.<sup>12</sup> La forma musicale è la seguente: ABC / DEDEABC / ABC; quella metrico-rimica segue lo schema della ballata mezzana: y(y)XX / ABABb(b)XX / y(y)XX. Del Popolo fa osservare che il copista di Fir, omettendo o, per meglio dire, eliminando le ultime tre stanze, fa sì che il testo resti «sospeso nella narrazione della vita di Paolo». <sup>13</sup> Questo è certamente vero, ma vorrei far notare che nei laudari con musica redatti a partire dagli Anni Quaranta, circa, del '300, stando almeno a quelli pervenuti, si può osservare la tendenza a limitare il numero delle stanze, forse per non oltrepassare un certo numero di facciate per ogni lauda tra testo e musica. Si potrebbero citare molti casi, specialmente nel BR 18, ma per non andare troppo oltre mi limito a quei pochi che ora mi vengono in mente: *Alla regina divoto e servente*, in BR 19 consta di quattro stanze, mentre in BR 18 si limita solo alla prima;<sup>14</sup> *A sancta Reparata*, in BR 19 presenta otto stanze mentre in BR 18 solo una, la prima;<sup>15</sup> *Ciascun ke fede sente*, in Cort e in Triv<sup>16</sup> è in

12 Cfr. Ivi, p. 159.

13 Cfr. *Ibidem*.

14 Se ne vedano le edizioni moderne rispettivamente in: DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I: *Il Laudario della Compagnia di san Gilio*, vol. I\*\*, pp. 455-458, n. 87, e in FERNANDO LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1935, vol. II, p. 305, n. LXVII.

15 Se ne vedano le edizioni moderne rispettivamente in: DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I: *Il Laudario della Compagnia di san Gilio*, vol. I\*\*, pp. 482-485, n. 92, e LIUZZI, *La lauda e i primordi cit.*, vol. II, p. 374, n. LXXII.

16 Triv = Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 535; se ne vedano le edizioni moderne rispettivamente in: *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, vol. I\*: *Il codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona*, a cura di Giorgio Varanini, Firenze, Olschki 1981, pp. 263-273, n. 39, e in *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV cit.*, vol. III: *Il codice 535*

dodici strofe, in Aret e BR 19 in cinque,<sup>17</sup> mentre BR 18 e Ars si limitano solo alle prime due<sup>18</sup> e Fior addirittura soltanto alla prima<sup>19</sup> (ma in questo caso si deve tener conto anche del fatto che i due codici cortonesi appartennero a confraternite legate all'Ordine francescano). Molto significativo è anche il caso della lauda *Davanti a una colonna* che in BR 18 presenta una sola stanza<sup>20</sup> mentre in altri codici ne ha addirittura ventisei (mi riferisco anche alla versione contenuta nel laudario senese di Santa Maria della Scala<sup>21</sup>).

Passando ai problemi metrici, sempre della lauda *Apostolo piagente*, Del Popolo osserva che il verso 3, «tu se' gonfaloniere di Dio beato», «che all'apparenza esige espunzione metrica, per la musica deve restare ipermetro, poiché su *-loniere*, ad inizio di carta, ci sono tre note ben distinte, scandendosi dunque le tre sillabe e proponendosi il solito dilemma dello sposalizio tra la musica con testi e la metrica».<sup>22</sup> E qui Del Popolo tocca un problema di fondamentale importanza. Si tratta di capire come gli amanuensi, ma ancor prima di loro i cantori (e forse anche gli autori della musica), percepivano la metrica dei testi che copiavano (o intonavano) e in che misura ne rispettavano i principi e le regole, specialmente per quanto riguarda la sinalefe/dialefe, la dieresi/sineresi, i troncamenti e le elisioni. Questi problemi si complicano ancora di più allorquando tentiamo di collocare il testo sotto le note, comportando questa operazione necessariamente scelte e decisioni riguardo alla suddivisione in sillabe.

della Biblioteca Trivulziana di Milano, Introduzione a cura di Giorgio Varanini e Luigi Banfi; Nota al testo, apparato critico e commento a cura di Luigi Banfi, Firenze, Olschki 1985, pp. 228-231, n. 58.

17 Aret = Arezzo, Biblioteca Comunale, Fraternita dei Laici, ms. 180; se ne vedano le edizioni moderne rispettivamente in: *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV* cit., vol. II: *Il codice 180 della Fraternita dei Laici della Biblioteca Comunale di Arezzo*, a cura di Anna Ceruti Burgio, Firenze, Olschki 1981, pp. 229-230, n. 60 e DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I: *Il Laudario della Compagnia di san Gilio*, vol. I\*, pp. 447-449, n. 85.

18 Ars = Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 8521; se ne vedano le edizioni moderne rispettivamente in: LIUZZI, *La lauda e i primordi* cit., vol. II, pp. 317-318, n. LXIX, e ERIK STAAFF, *Le Laudario de Pise* cit., pp. 229-230, n. 98.

19 Fior = Firenze, Archivio della Curia Arcivescovile, ms. senza segnatura; cfr. ROSANNA BETTARINI, *Notizia di un laudario*, «Studi di Filologia italiana», XXVIII, 1970, pp. 55-66.

20 Si veda LIUZZI, *La lauda e i primordi* cit., vol. II, p. 82, n. XVII.

21 Cfr. *Laudario di Santa Maria della Scala*, edizione critica a cura di Roberta Manetti, Firenze, Accademia della Crusca 1993, pp. 161-169.

22 Cfr. DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 160.

Concetto Del Popolo ha detto giustamente che questa lauda, sul piano metrico, è formata da settenari ed endecasillabi (con rimalmezzo dopo il quinario). Ma, se consideriamo il testo poetico, peraltro già predisposto in precedenza sotto il tetragramma, in relazione alle note, al modo con cui sono state situate sopra di esso e alla posizione che occupano nel tetragramma ci rendiamo subito conto, come ha rimarcato anche lo stesso Del Popolo, che molto spesso manca un rapporto congruente tra testo e musica, cioè tra sillaba e nota o gruppi di note. Difatti nei manoscritti non sempre c'è un rapporto univoco, una coincidenza chiara e precisa, tra sillaba e nota (o gruppi di note). Da ciò la difficoltà di collocare le sillabe del testo sotto le note. Insomma, non sempre è facile capire se il copista segue solo un suo *usus scribendi* (o dell'antigrafo) o se la versione che egli trascrive rispecchia anche alcune delle modalità presenti in quella cantata, ovvero l'*usus canendi* di qualche cantore operante nella confraternita che ha commissionato il codice o comunque ormai memorizzato per tradizione orale.<sup>23</sup> Di qui il rapporto, anche sul piano musicale, tra scrittura e oralità. È ovvio, a questo punto, che in mancanza di dati certi e di indicazioni o regole attendibili, almeno per quanto ne sappiamo, tutte le scelte sono per forza di cose soggettive. In realtà, se analizziamo attentamente la musica ci rendiamo conto che, tranne il v. 7, tutti i versi sono 'ipermetri', non solo il v. 3: difatti il primo verso (e il suo simmetrico e corrispondente nella volta, il v. 8) è un settenario, ma in realtà sul piano musicale risulta suddiviso in otto sillabe; il secondo (e il suo corrispondente v. 9) è un endecasillabo suddiviso in due emisti-

23 Già Giorgio Varanini, molti anni fa, studiando il codice di Cortona, aveva osservato e discusso in più occasioni il fenomeno delle ipermetrie nelle versioni musicate delle laude contenute nel codice di Cortona; cfr. *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, vol. 1\*: *Il codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona*, a cura di Giorgio Varanini cit., *passim*. Si vedano inoltre due importanti articoli di SOFIA LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona*, «Studi Medievali», XXXV, 1994, pp. 1-66; e *Musica e irregolarità di versificazione nella tradizione dei testi lirici latini e romanzi*, «Filologia mediolatina», XV, 2008, pp. 115-131. Si vedano anche: AGOSTINO ZIINO - FRANCESCO ZIMEI, *Quattro frammenti inediti del disperso laudario di Pacino di Bonaguida*, «Rivista italiana di Musicologia», XXXIV, 1999, pp. 3-45; 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, SISMEI, Edizioni del Galluzzo 1999, pp. 485-505. Si veda inoltre AGOSTINO ZIINO, *Tre laude per un santo e tre santi per una laude*, in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a c. di Andrea Estero, Maria Grazia Sità, Marina Vaccarini, LIM, Lucca 2014, pp. 21-54.

chi 5+6, ma di fatto è un 5+7; il terzo (e il suo omologo v. 10) è un endecasillabo ma in realtà sul piano musicale risulta suddiviso in 12 sillabe; il quarto (primo verso della prima mutazione) è anch'esso un endecasillabo ma risulta suddiviso in 13 sillabe (mentre il suo corrispondente, della seconda, ne ha 12); anche il quinto ne ha 12 invece di 11 (a differenza del suo simmetrico e corrispondente, il v. 7, che è un perfetto endecasillabo).

Proviamo ora ad analizzare le diverse situazioni partendo dal primo verso e dal suo simmetrico, il v. 8. In realtà il verso si potrebbe cantare come un vero e proprio settenario se considerassimo, come sarebbe giusto, «*pia-gente*» come monosillabo e non come bisillabo, come avviene invece nella versione musicata (suddiviso sulle note Mi-Re). In tal caso dovremmo spostare l'ultima sillaba di «aposto-*lo*» dal Re, come figura nella mia trascrizione, al Mi successivo, al posto di «*pi-a-gente*». Tutto questo è fattibile, ma una situazione di questo genere mal si accorda con il v. 8, simmetrico al primo. Difatti in tal caso dovremmo applicare la sinalefe tra l'ultima sillaba di «Gie-*sù*» e la prima di «*in-fiammato*», sulla nota Mi, soluzione che risulta però di difficile cantabilità. Senza contare il fatto che ambedue i versi sembrano essere chiaramente divisibili in 4+4 («apostolo / piagente» e «poi di Giesù / infiammati»). Consideriamo ora il secondo verso e il settimo, suo simmetrico nella volta, ambedue suddivisi in due emistichi e con la rimalmezzo (5+6, ma [7] nella versione musicata): «a Dio servente / Pagolo infiammato» e «et contemplasti / d'uno amor levante». In questo caso potremmo applicare la sinalefe tra «Pago-*lo*» e «*in-fiammato*» e tra «d'u-*no*» e «*a-mor*» e ripristinare l'exasillabo del secondo emistichio, ma a condizione di eliminare una nota della linea musicale. Una soluzione possibile potrebbe essere quella di eliminare il La (tra il Si e il Sol), ma in questo caso ci troveremmo di fronte a due situazioni diverse tra i due versi simmetrici per quanto riguarda la sinalefe, che nel v. 2 avrebbe luogo sulla nota Sol, mentre nel v. 7 sulla nota Si. Sul v. 3 ha già posto l'attenzione, come si è visto Concetto Del Popolo, il quale ha osservato giustamente che questo 'endecasillabo' nella versione musicata risulta costituito senza ombra di dubbio da 12 sillabe. L'unica operazione che si potrebbe fare sarebbe quella di troncare la parola «gon-fa-lo-nie-*re*» ma, come ha osservato del Popolo, il copista ha posto volutamente un secondo Mi sull'ultima sillaba, il che significa che era anch'esso cantato. Ma se consideriamo che si tratta di una nota ripetuta, forse non faremmo troppo danno alla linea melodica generale se lo togliessimo. Se però decidiamo di eliminare questo secondo Mi ribattuto, allora dobbiamo toglierlo anche sull'ultimo verso, simmetrico al terzo, con il conseguente tronca-

mento della parola «cielo» in «ciel». Certo, tutto si può fare, ma fino a che punto è corretto, anzi è giusto, intervenire sui testi musicati (e non) che i manoscritti ci hanno tramandato? Non è più corretto rispettare le lezioni testuali e musicali così come ci sono pervenute, cercando invece di capire qual era il rapporto tra testo scritto, testo cantato e prassi esecutiva? ovvero come un cantore (o un copista musicale) si accostava ad un testo verbale in versi e come ne interpretava le caratteristiche metriche e ritmiche? La parola «gonfaloniere» figura anche sul verso successivo, cioè sul primo verso della stanza, un endecasillabo, «tu se' gon-fa-lo-ni-e-re e gram do-cto-re», che messo in musica diventa addirittura di 13 sillabe, da endecasillabo che dovrebbe essere. Il verso simmetrico a questo, il primo del secondo piede (v. 6), è invece di 12 sillabe: «per-se-gu-i-ta-sti quel gram con-fes-so-re». Il verso 4 conferma la volontà da parte del copista (e del cantore?) di non voler troncare la parola «gonfaloniere», che però in questo caso, rispetto al v. 3, è scandita in modo diverso: «gon-fa-lo-nie-re» nel v. 3 e «gon-fa-lo-ni-e-re» nel v. 4. Per di più, sempre nel v. 4, non possiamo applicare neanche la sinalefe tra «(gonfalonie)re e(gram)» dato che queste due sillabe vengono intonate su due note diverse (Si e La). Avremmo comunque due modi per realizzare almeno un dodecasillabo sul v. 4, salvando la linea melodica generale esemplata sul v. 6: sopprimere il secondo Si ribattuto del v. 4. La prima possibilità consiste nel cantare sul Do e sul primo Si (rimasto ora l'unico) le sillabe «confalo-nie-re». La seconda prevederebbe lo spostamento dell'ultima sillaba di «confalo-ni-e-re» sul La successivo e di cantarla in sinalefe con la congiunzione «e» che segue. In fine, la scansione «per-se-gu-i-ta-sti» del v. 6 è confermata dal v. 5, «se-gu-i-ta-sti», anch'esso però 'ipermetro', di 12 sillabe. In questo caso se cantassimo «se-gui-ta-sti» potremmo facilmente recuperare l'endecasillabo, anche sul piano musicale, ma il confronto con il v. 5 ci consiglia di accettare la lezione «se-gu i-ta-sti». C'è da aggiungere, però, che il confronto con il v. 7, l'unico vero endecasillabo, ci suggerisce che nel v. 5 ci potrebbe essere una nota in più, in eccedenza, che probabilmente ne ha fatto una sorta di apparente 'dodecasillabo': si tratta di quel Si ripetuto per tre volte di seguito sulle sillabe «di *Cri-sto* se-gu-i-ta-sti»: se eliminassimo uno di questi tre Si, come ci conforta il confronto con il v. 7, potremmo recuperare una lettura all'apparenza (anche musicale) forse più corretta.

Per concludere, la verità, come diceva sempre Diego Carpitella a proposito della musica etnica, è che nel momento in cui un verso viene cantato perde molte delle sue specificità metriche, ritmiche e accentuative: insomma, gli statuti metrici saltano in quanto la poesia cantata segue altre logiche.

La terza lauda, anch'essa con musica, ma purtroppo mutila in fine, è *Dentro a la scura mente*, che si interrompe, testo e musica, alla fine della seconda mutazione: mancano, quindi, certamente la volta e forse anche un numero imprecisabile di altre strofe. Del Popolo non esclude che anche questa lauda potrebbe riferirsi alla Maddalena.<sup>24</sup> Allo stato attuale delle nostre conoscenze sembra trattarsi di un *unicum*. Ecco quanto rimane del testo poetico (la trascrizione musicale è in fondo all'articolo):<sup>25</sup>

Dentro a la scura mente  
dal ciel m'è data una luce piacente.

Guardi questa donçella, - ki è mondana,  
richa, gentil e bella – come Diana  
[ ..... ]  
[ ..... ].

[Dentro a la scura mente]  
[dal ciel m'è data una luce piacente]

La ripetizione della musica del terzo verso anche sul quarto («richa, gentil e bella – come Diana») indica chiaramente che si tratta delle due mutazioni, ovvero dei due piedi. Come afferma anche Concetto Del Popolo, «si può constatare la ripresa di ballata minore, di schema xX, e l'inizio della strofe ricamato con rima interna baciata dopo il settenario in cesura e baciata a fine endecasillabo: (a)B(a)B». La struttura rimica dovrebbe essere quindi la seguente: xX / (a)B(a)BbX / xX; quella musicale: AB / CCAB / AB.<sup>26</sup> Si tratta di strutture metriche e rimiche di tipo zagialesco, corredate di melodie a carattere ripetitivo, a volte però anche parzialmente variate tra un'esposizione e l'altra, molto frequenti sia in Cort che in BR 18, specialmente, appunto, nella loro forma più semplice: xx / aaax, e musicalmente: AB / CCAB, come nel nostro caso.<sup>27</sup> Non essendoci pervenuto il foglio successivo non possiamo sapere se il copista ha trascritto, o no, anche la musica associata alla volta: se non l'ha fatto, vuol dire

24 Cfr. DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 161: «Per il significato navigo nel buio, pur se mondana e gli altri aggettivi sembrano ricordare la Maddalena».

25 Seguo il testo edito da DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 161.

26 Cfr. DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 161.

27 Sull'argomento si veda AGOSTINO ZIINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco 1968.

che il cantore (o l'amanuense) sapeva benissimo che nella volta doveva riprendere l'intonazione melodica della ripresa (il che non esclude, però, che potesse cantarla inserendovi anche qualche variante personale). È comunque molto probabile che il copista abbia trascritto anche la musica della volta (con il testo relativo) e presumibilmente anche le altre strofe sul *recto* del foglio successivo, [3]r, ora mancante. Difatti, stando almeno alle poche fonti disponibili, sono molto rari i casi nei quali il copista interrompe la trascrizione di una lauda dopo il primo o il secondo piede (come sappiamo, nella polifonia trecentesca, anche per economizzare lo spazio e i tempi di lavorazione, di una ballata, trattandosi di una forma cosiddetta 'fissa', si trascrivevano solo il testo e la musica del ritornello e del primo piede, confinando nel *residuum* il testo del secondo piede, della volta ed eventualmente anche quello delle altre stanze). In Cort ne ho trovato solo un caso, in BR 18 ne ho individuati tre (non prendo in esame i frammenti del laudario di Santa Maria del Carmine). Il copista di Cort (o del suo antigrafo), come sappiamo, nel caso della lauda *De la crudel morte de Cristo* non ha trascritto sull'ultimo tetragramma di f. 51v la melodia collegata all'ultimo verso della prima stanza: «como ladro villanamente», o perché immaginava che il cantore la conoscesse a memoria o forse perché, essendosi creata già a partire dai due tetragrammi precedenti esemplati sul f. 51r una certa confusione nella posizione delle chiavi (che peraltro non figurano nel ms.), nell'incertezza avrà preferito, presumibilmente, interrompere la copiatura della melodia residua.<sup>28</sup> In BR 18 le laudi mutile nella musica sono le seguenti: *Davanti a una colonna* (n. XVII), *O sancto Blasio* (n. LXI) e *Alla regina divoto e servente* (n. LXVII).<sup>29</sup> Nella prima l'amanuense interrompe di copiare la

28 Si veda la foto del f. 51r-v in LIUZZI, *La lauda e i primordi* cit., vol. I, p. 354, n. XXIII. A proposito della tradizione orale e dei processi di memorizzazione il Prof. Joachim Schulze (che ringrazio vivamente) mi fa notare che la melodia con la quale inizia la stanza della lauda *De la crudel morte de Cristo* (sui vv. 3-4: "Quando Iuderi... circumdaro") è uguale a quella sulla quale vengono intonati gli emistichi "Agnus redemit oves", "Mors et vita duello" e "Scimus Christum surrexisse" della sequenza pasquale *Victimae paschali laudes*. Non escludo quindi che l'autore di questa stupenda lauda cortonese, conoscendo probabilmente a memoria testo e musica di *Victimae paschali laudes*, si sia potuto servire di questo inciso melodico straordinariamente espressivo per narrare, "in ditto e in canto", la Passione e la Morte di nostro Signore Gesù Cristo. Se questo è vero, allora non c'è dubbio che la trascrizione migliore della lauda in questione sia quella proposta da MARTIN DÜRRER, *Altitalienische Laudend melodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, Kassel, 1966, Bd. I, p. 106, Bd. II, p. 31. Il suggerimento di Schulze è molto importante anche in relazione all'origine e alla provenienza di molte delle melodie sulle quali erano cantate le laudi.

29 Sono pubblicate, rispettivamente, *Davanti a una colonna* in LIUZZI, *La lauda e i primordi* cit., vol. II, pp. 79-82, n. XVII; BLAKE WILSON, *The Florence Laudario. An Edition of Florence, Biblioteca*

musica alla fine di f. 28v in coincidenza con la prima mutazione, probabilmente per fare in modo che sul f. 29r, sul quale non figura nemmeno la rigatura musicale, potesse entrare tutto il residuo del testo della prima stanza e l'inizio, con musica, della lauda *Alleluya, alleluya, alto re di gloria*. Non è da escludere che il copista, se ha fatto questo taglio, dovesse presumere che il cantore sapeva che la seconda mutazione si cantava sulla stessa musica della prima e che la volta si intonava su quella della ripresa. Un caso simile a questo è rappresentato dall'ultima lauda, *Alla regina divoto o servente*: anche qui il copista interrompe di trascrivere la musica in coincidenza delle prime parole del secondo verso della terza mutazione (f. 101r), lasciando quindi vuoti i tetragrammi già esemplati sul f. 101v, sul quale ha copiato quanto rimaneva del testo della prima ed unica stanza, cioè la conclusione della terza mutazione e la volta.

Del Popolo ha messo opportunamente in evidenza l'incongruenza liturgico-repertoriale nella successione di queste tre laudi, problema al quale neanche io, allo stato attuale delle nostre conoscenze, saprei dare una risposta convincente. Egli così si esprime a tale proposito:<sup>30</sup>

Ancora una domanda, e dubito che possa avere risposta. I tre testi scritti sicuramente di seguito si riferiscono il primo alla Maddalena, il secondo a Paolo, il terzo forse alla Maddalena. Qual è la logica di questa successione? Non un calendario liturgico, *per anni circulum* (le feste sono oggi, e lo erano anche nei calendari medievali, rispettivamente per la Maddalena il 22 luglio, per Paolo il 29 giugno o il 25 gennaio), e neppure una 'gerarchia' di devozione. Filo conduttore è la conversione; peccatrice una, persecutore di Cristo l'altro. Manca però anche qui un punto fermo su cui costruire.

Purtroppo, fino a quando non conosceremo a fondo i diversi criteri in base ai quali venivano organizzati i laudari tra la fine del '200 e la fine del '400 non saremo in grado di dare risposte soddisfacenti a quesiti e problematiche di questo genere.

Due parole per concludere. Il ritrovamento di un frammento proveniente da un laudario medievale è sempre un evento di grande importanza, specialmente

Nazionale Centrale, *Banco Rari* 18, Madison, A-R Editions, Inc., 1995, p. LX (testo, n. 19) e p. 24 (musica); *O sancto Blasio* in LIUZZI, *op. cit.*, vol. II, pp. 272-277, n. LXI e WILSON, *The Florence Laudario* cit., pp. LX XXIII-LXXXIV (testo, n. 67) e p. 79 (musica); *Alla regina divoto e servente* in LIUZZI, *op. cit.*, vol. II, pp. 302-304, n. LXVIII e WILSON, *The Florence Laudario* cit., p. LX XXVI (testo, n. 74) e p. 87 (musica).

30 DEL POPOLO, *Un nuovo frammento* cit., p. 161

data la scarsità di fonti<sup>31</sup> e di dati certi sulla tradizione della lauda musicale dal Duecento in avanti, sulla prassi esecutiva, sulle sue origini, sulla sua storia, sulle diverse forme poetiche e musicali nelle quali si è attuata e infine sulla funzione che ha avuto all'interno dei servizi liturgico-musicali in ambito confraternale e conventuale, sui rapporti tra scrittura e oralità, tra còlto e 'popolare', tanto per ricordare solo alcuni dei tanti problemi ancora aperti. In tal senso il *bifolio* fiorentino appena pubblicato da Concetto Del Popolo ci sembra particolarmente significativo in quanto ci ha fatto conoscere un testo finora sconosciuto, anche se purtroppo acefalo, una nuova versione di un testo già noto attraverso BR 19, ma corredato anche della relativa intonazione musicale che non sembra tramandata da altre fonti (*Apostolo piagente/O apostol piacente*), e infine una lauda (*Dentro a la scura mente*), testo e musica, certamente in *unicum*.

31 Per quanto concerne la musica, oltre a Cort e a BR 18, sono stati recuperati molti fogli di un laudario del '300 miniato da Pacino da Bonaguida, che io continuo a chiamare "Laudario di Santa Maria del Carmine", per i quali rimando a vari articoli miei o scritti insieme a Francesco Zimei; ricordo anche alcuni frammenti di un laudario lucchese da me pubblicati alcuni anni fa (su segnalazione di Nino Pirrotta), ed infine un foglio, purtroppo con la sola rigatura musicale rimasta vuota, conservato all'Archivio di Stato di Pisa, segnalato da Giorgio Varanini. Dagli inventari di confraternite e chiese apprendiamo dell'esistenza di numerosi laudari "miniati e solfati" (cioè con la musica), che mi auguro possano prima o poi tornare alla luce. Uno di questi sarà stato certamente fra le mani di Francesco Redi se diamo credito a quanto egli scrive nel *Bacco in Toscana*: «Io mi trovo un antichissimo Libro manuscritto di Laudi, la maggior parte delle quali nelle prime stanze è segnato con quelle note di Musica, con le quali anticamente s'intonavano le Laudi in Firenze» (cfr. FRANCESCO REDI, *Bacco in Toscana... con le Annotazioni*, Firenze, 1685, Per Piero Matini all'Insegna del Lion d'Oro, p. 96). Non dispero prima o poi di rintracciarlo.

# Apostolo piagente da Dio servente

8 A - po - sto - lo pi - a - gen - te

8 a Dio ser - ven - te Pa - go - lo in - fiam - ma - to

8 tu se' gon - fa - lo - nie - re di Dio be - a - to.

8 Tu se' gon - fa - lo - ni - e - re e gram do - cto - re

8 per - ké l'a - mor di Cri - sto se - gu - i - ta - sti;

8 per - se - gu - i - ta - sti quel gram con - fes - so - re

8 Ste - pha - no san - cto ke tu la - pi - da - sti;

8 poi di Gie - sù in - fiam - ma - sti

8 et con - tem - pla - sti d'u - no a - mor le - va - to

8 ke so - pra'l ter - ço cie - lo fo - sti me - na - to.

8 A - po - sto - lo pi - a - gen - - - te  
 8 a Dio ser - ven - te Pa - go - lo in - fiam - ma - to  
 8 tu se' gon - fa - lo - nie - re di Dio be - a - to.

## Dentro a la scura mente

Den - tro a la scu - - - ra men - te  
 dal ciel m'é da - ta u - na lu - ce pi - a - cen - - te.  
 Guar - di que - sta don - cel - la ki è mon - da - na  
 ri - cha, gen - til e bel - la co - me Dia - na

Fig. 1: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale,

Manoscritti da ordinare, frammento n. 43r: Lauda acefala.

Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

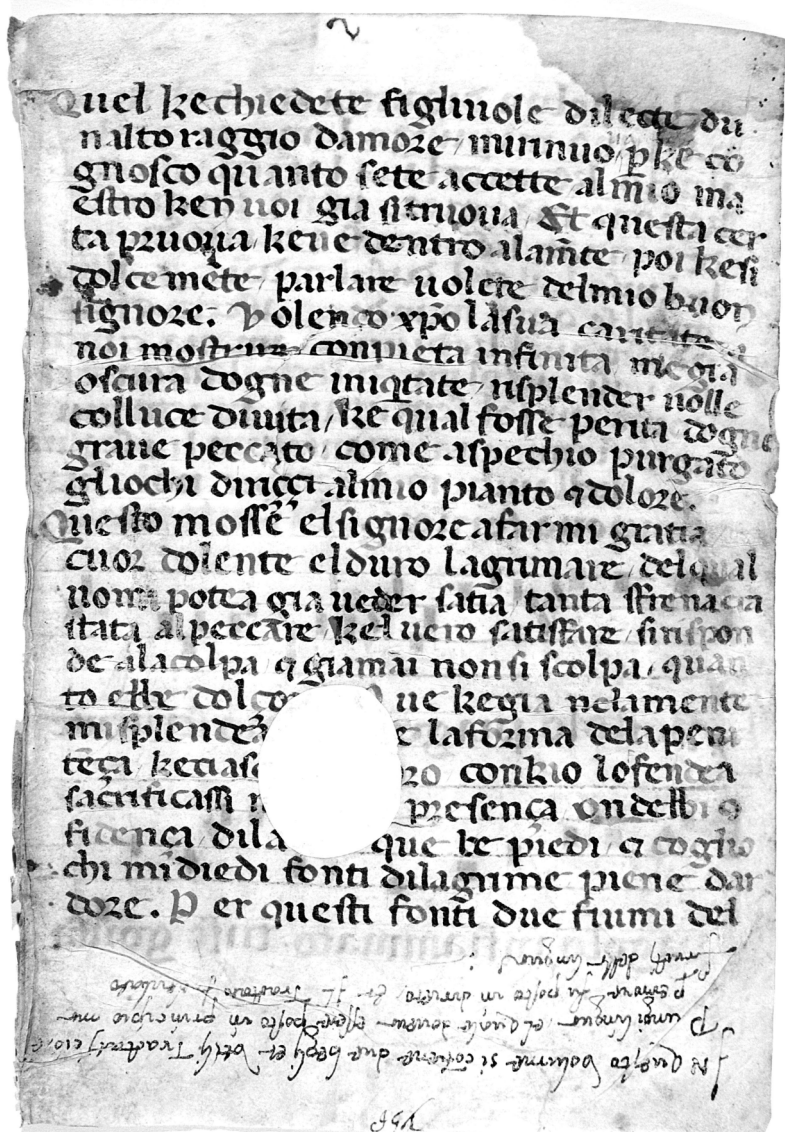


Fig. 2: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale,  
Manoscritti da ordinare, frammento n. 43v: Lauda *Apostolo piagente*.  
Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo / Biblioteca  
Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

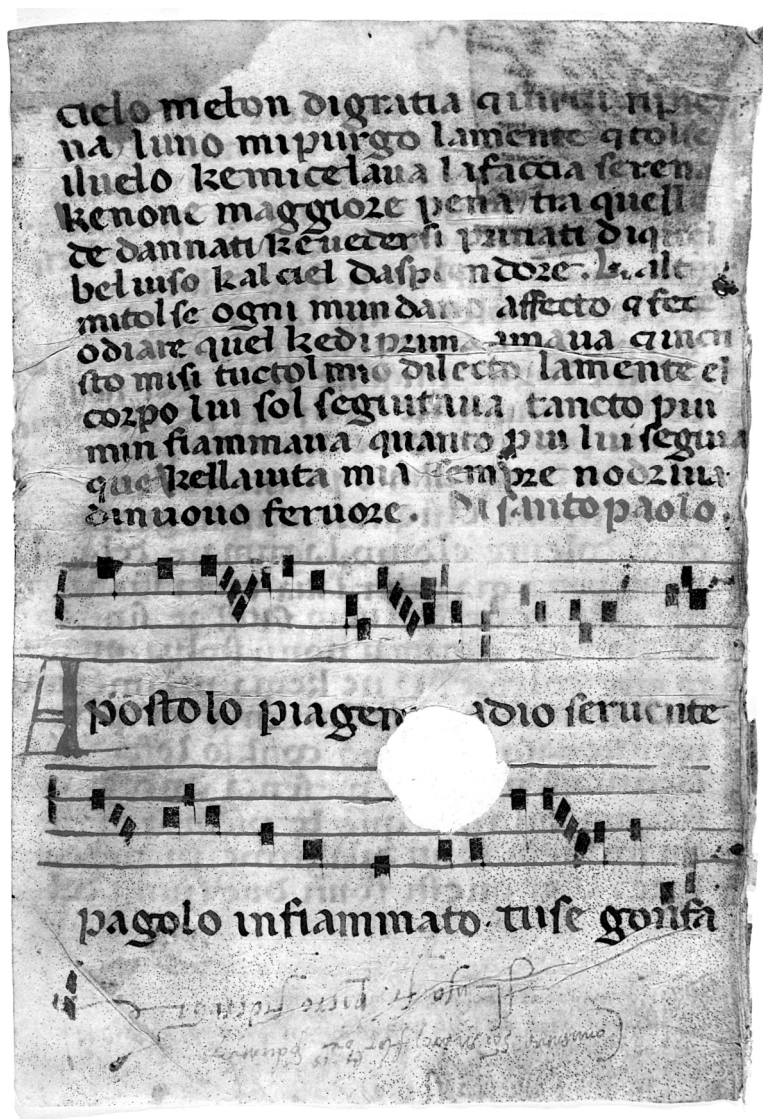


Fig. 3: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale,  
 Manoscritti da ordinare, frammento n. 94r: *Lauda Apostolo piagente*, fine  
 Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo / Biblioteca  
 Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

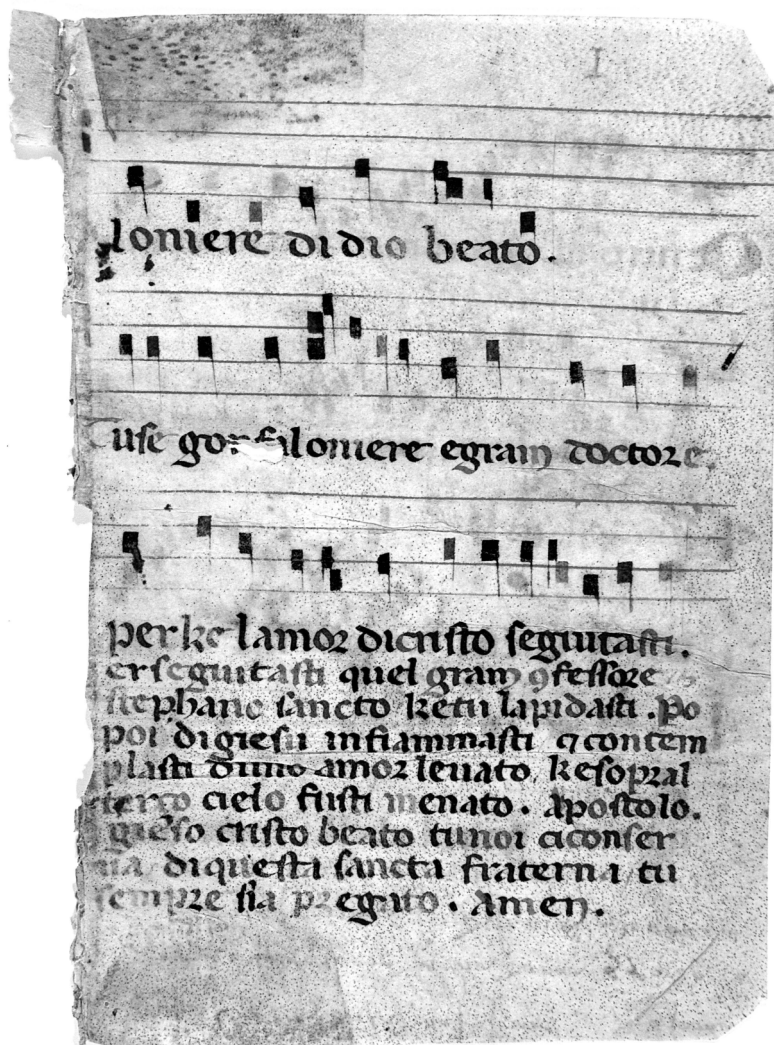


Fig. 4: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale,  
Manoscritti da ordinare, frammento n. 94v: Lauda *Dentro a la scura mente*.  
Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo / Biblioteca  
Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

