

TRE LAUDE PER UN SANTO E TRE SANTI PER UNA LAUDA

Spero vivamente di non sembrare autoreferenziale se, scrivendo in un volume per l'amico Guido Salvetti, invece di parlare della lauda *Nuovo canto sia cantato, / sancto Guido sia laudato* in onore del beato francescano Guido Vagnottelli da Cortona,¹ antica e stupenda città toscana di cui Guido si è innamorato e nella quale ha scelto di passare la maggior parte del suo tempo libero, parlo invece di una serie di laudi dedicate a sant'Agostino. Me ne scuso con l'illustre festeggiato. Purtroppo la lauda per il beato Guido da Cortona, nonostante l'invitante incipit, ci è pervenuta senza la relativa intonazione musicale; non dispero tuttavia di poterla cantare in futuro insieme al mio vecchio amico qualora se ne riesca a trovare – non si sa mai, con un poco di fortuna – anche la musica.

Le tre laude in questione, tutte in onore di sant'Agostino, sono *Sancto Agostin doctore*, tramandataci con musica dal laudario magliabechiano Banco Rari 18 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in poi: *BR 18*)² e senza musica dal laudario della Compagnia di San Gilio, il Banco Rari 19 (d'ora in poi: *BR 19*),³ nonché dal manoscritto senza segnatura della Curia Arcivescovile di Firenze (d'ora in poi: *Fior*; solo la prima strofe); *Santo Agustino sie laudato*, presente

-
1. La lauda è stata trasmessa dal codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona (seconda parte, sigla *Cort*) e dal codice 535 della Biblioteca della Biblioteca Trivulziana di Milano, proveniente da Cortona (sigla: *Triv*). Il testo è stato pubblicato in *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, a c. di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, vol. I**, *Il codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona*, Seconda Parte, a c. di Luigi Banfi, Olschki, Firenze 1981, pp. 457-8, num. 62; e in *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. III, *Il Codice 535 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, a c. di Luigi Banfi, Olschki, Firenze 1985, pp. 39-40, num. 4.
 2. Se ne veda l'edizione in FERNANDO LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, La Libreria dello Stato, Roma 1935, vol. II, pp. 292-6, num. LXV; in MARTIN DÜRRER, *Altitalienische Laudenmelodien*, Bärenreiter, Kassel 1996, Band II, pp. 162-3, num. 65; e in *The Florence Laudario. An Edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18*, a c. di Blake Wilson, A-R Editions, Inc., Madison 1995, pp. 84-5, num. 72; si veda anche BLAKE WILSON, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Clarendon Press, Oxford 1992, pp. 157 e 263-7. Si veda anche la mia trascrizione in fondo al presente articolo.
 3. Cfr. *Laude fiorentine*, I**, *Il laudario della Compagnia di San Gilio*, a c. di Concetto Del Popolo, Olschki, Firenze 1990, pp. 414-6: 414.

in *Triv* e nel manoscritto 180 della Fraternita dei Laici nella Biblioteca Comunale di Arezzo (d'ora in poi: *Aret*);⁴ e infine *Gaudiamo tucti quanti* trasmessoci dal *BR 18*, con musica,⁵ e da *Fior*.⁶

L'idea di mettere a confronto queste tre laude mi è venuta da un'osservazione di Concetto Del Popolo a proposito della laude *Sancto Agostin doctore*:⁷

Nella prima stanza la rima in *-ore* è ricca (o ricchissima): nella seconda stanza ci sono tante rime verbali; nella terza alcune rime ricche in *-ioso*, la cui testura fonica si prolunga nei vv. 19-20, ancora con rime ricche. Uno schema così elaborato è indice del tecnicismo massimo raggiunto dall'ignoto laudista: in gara con se stesso, il poeta costruisce un abile disegno, badando alle linee e ai colori, ma non al contenuto: la genericità della lauda, infatti, è tale che il testo si può cantare, *mutato nomine*, per ogni vescovo e dottore. Fu questo ancora segno di abilità del poeta? Certo è inverosimile pensare che egli ignorasse accenni minimi alla vita del dottore di Ippona. La lauda, perciò, pare 'costruita' proprio per una adattabilità, per fare cioè quell'operazione di cui il laudario di Arezzo ci dà una ingenua testimonianza: cfr. *Aret 67* [si tratta della lauda *Sia laudato san Francesco*, nella quale però il nome del santo di Assisi viene sostituito ogni volta con quello di Nicola]. La liturgia, del resto, era già esemplare: si pensi al nome del papa e del vescovo da inserire nel *Canon Missae*, o nelle *Litaniae*, o alle tante antifone (v. ad es.: «Gaudemus omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore...: de cuius solemnitate [vel passione] gaudent Angeli et collaudant Filium Dei»: nello spazio basta inserire il nome del festeggiato. Cfr. *Liber us.*, pp. 1368, 1571, 1751 etc).

La domanda che si pone Del Popolo è certamente molto sottile. Egli si chiede, in sostanza, come sia possibile che un poeta certamente molto abile nel trattare la rima si dimostri poi così banale nei contenuti. La risposta che egli sembra darsi è che questa «genericità» potrebbe essere invece «ancora un segno di abilità del poeta», insomma potrebbe trattarsi di un registro poetico 'generico' solo perché voluto appositamente così dall'autore, dal momento che «la lauda [...] pare 'costruita' proprio per una adattabilità», cioè per festeggiare, all'occorrenza, anche altri santi confessori e dottori, oltre a sant'Agostino.

A questa sorta di «adattabilità» liturgica nell'ambito del santorale, ovvero alla possibilità di associare uno stesso testo a più santi diversi proprio in virtù della

4. Se ne veda l'edizione in *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. III, pp. 178-9, num. 47; e in *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. II, *Il codice 180 della Fraternita dei Laici nella Biblioteca Comunale di Arezzo*, a c. di Anna Ceruti Burgio, Olschki, Firenze 1981, pp. 222-4, num. 57.

5. Se ne veda l'edizione in LUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. II, pp. 288-91, num. LXIV; DÜRRER, *Altitalienische Laudenmelodien*, Band II, pp. 160-1, num. 64; in *The Florence Laudario*, p. 83, num. 71; si veda anche WILSON, *Music and Merchants*, pp. 157 e 263-7. Si veda anche la mia trascrizione in fondo al presente articolo.

6. I testi ora citati sono stati trascritti tutti in fondo al presente articolo.

7. *Laude florentine*, I**, p. 414.

sua genericità, ora suggerita da Del Popolo, fa riscontro, sul piano musicale la forse non casuale circostanza che la musica sulla quale è cantata la lauda *Sancto Agostin doctore* sia la stessa sulla quale vengono intonate altre due laude, *Tutt'or debbiam laudare*, per sant'Andrea e *Ciascun ke fede sente*, per sant'Antonio.⁸ Si tenga presente, però, che mentre la *contrafactio* musicale si fonda principalmente, ma non solo, sull'identità degli schemi metrici e strofici delle laude cantate sulla stessa intonazione, l'adattabilità a destinazioni liturgiche diverse dipende più che altro dall'aver i vari santi cui la lauda si riferisce caratteristiche biografiche o qualifiche ecclesiali più o meno simili. Ma della musica, comunque, sarà meglio riparlarne più avanti.

Riprendiamo invece il discorso sul testo delle tre laude. Innanzitutto non è detto, come scrive Del Popolo, che sia «inverosimile pensare che egli [cioè il poeta] ignorasse accenni minimi alla vita del dottore di Ippona». Tutto, ovviamente, dipende dalle fonti, scritte o orali, che il poeta poteva avere a sua disposizione. Tra le tre laude sopra citate, quella più ricca di riferimenti è *Santo Agostino sie laudato* in otto stanze. Già dall'inizio, precisamente nel secondo verso della ripresa («per cui el mondo è 'lluminato»), compare il verbo 'alluminare' che ricorrerà più volte nelle tre laude per sant'Agostino (ma anche in quelle dedicate ad

8. Si veda AGOSTINO ZIINO, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, «Cultura Neolatina», XXXI, 1971, pp. 295-312: 308-12 (la trascrizione della musica è a p. 308), ma se ne veda una nuova edizione della musica a cura dello scrivente in fondo al presente articolo. *Tutt'or debbiam laudare* è conosciuta con l'incipit *A tutt'or dobbiam laudare*; cfr. *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali*, a c. di Annibale Tenneroni, Olschki, Firenze 1909, p. 63. *A tutt'or debbiam laudare* è tramandata nel cosiddetto Laudario pisano, cioè nel manoscritto 8521 della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi; se ne veda l'edizione in ERIK STAFFF, *Le Laudario de Pise*, I, Almqvist & Wiksells, Uppsala -Leipzig 1931, pp. 215-6, num. 85 («Ad tutor debbiam laudare»). Com'è noto, si deve allo scrivente la scoperta di questa nuova fonte con musica, purtroppo mutila all'inizio e alla fine, nell'Archivio di Stato di Lucca. Preferisco adottare la lezione *Tutt'or debbiam laudare*, un settenario, e non quella pisana *Ad [A] tutt'or debbiam laudare*, un ottonario o settenario ipermetro (Giorgio Varanini lo chiamerebbe «dilatato»), dato che la struttura della ripresa è chiaramente formata da due settenari e un endecasillabo. Di *Ciascun ke fede sente* si vedano le seguenti edizioni del testo: *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, I*, *Il Codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona*, Parte Prima, a c. di Giorgio Varanini, Olschki, Firenze 1981, pp. 263-73, num. 39; *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. II, pp. 229-30, num. 60; *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. III, pp. 228-31; DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, I**, pp. 447-9, num. 85; STAFFF, *Le Laudario de Pise*, pp. 229-30, num. 98. Per quanto riguarda le edizioni musicali si vedano: LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I, pp. 427-33, num. XXXVIII; vol. II, pp. 314-8, num. LXIX; DÜRRER, *Altitalienische Laudenmelodien*, Band II, pp. 48-9, num. 38, *Cort*, e pp. 170-1, num. 69, BR 18; in *The Florence Laudario*, pp. 90-1, num. 77; *Il Laudario di Cortona*, a c. di Luigi Lucchi, L.I.E.F., Vicenza 1987, pp. 237-42, num. XXXVIII; CLEMENTE TERNI, *Laudario di Cortona*, La Nuova Italia, Firenze 1988, pp. 122-8, num. XXXIX; si veda anche WILSON, *Music and Merchants*, pp. 157 e 263-7. Si veda anche la mia trascrizione in fondo al presente articolo.

altri santi dottori). Le prime due stanze sono dedicate all'azione svolta dal santo, attraverso la sua profonda sapienza e la sua grande dottrina filosofica e teologica, contro le numerose eresie che fiorirono ai suoi tempi (Donatisti, Manichei, Priscillianisti, Pelagiani etc.). Nella terza e quarta stanza si parla della sua conversione, mentre la quinta e la sesta sono rivolte alla madre Monica, anch'essa in parte artefice della conversione del figlio. La settima è dedicata alla sua azione pastorale dopo la nomina a vescovo, mentre nell'ultima si accenna al suo battesimo celebrato da sant'Ambrogio. *Sancto Agostin doctore* è molto più breve, in sole tre strofe, anche se costituite da un numero maggiore di versi (ogni strofe contiene nove versi mentre *Santo Agustino sie laudato* solo quattro). Le tematiche presenti in questa lauda sono sostanzialmente tre: la prima riguarda la sconfitta delle eresie per mezzo della sua profonda conoscenza teologica, filosofica e dottrinale (cfr. vv. 5-9: «della fe' divina / difenditor e guardatore, / colla sancta doctrina / distrugitore, d'ogni errore / facesti gran ruina»; e vv. 17-18: «et confondesti et distruggesti / ogni resia fallente»). La seconda riguarda la sua sapienza (cfr. v. 3: «et pien di sapientia», e vv.: 15-16: «che ti facesti et divenisti / perfecto sapiente»). Il terzo elemento è nuovo e riguarda la ricchezza della sua produzione (cfr. vv. 19-21: «la tua molta scriptura / [...] / che tutto 'l mondo n'era alluminato»). Ma quello che più mi colpisce è l'icasticità dell'inizio (la ripresa e il primo verso della stanza), peraltro anche estremamente sintetico, nel quale viene menzionata anche la sua qualifica di vescovo: «Sancto Agostin doctore, / confessor et pastore / et pien di sapientia, si' laudato. / Luminatore et doctore [...]». Mi sembra abbastanza evidente che *Sancto Agostin doctore*, rispetto a *Santo Agustino sie laudato*, come ha osservato Del Popolo, risulti senza dubbio più generica nei contenuti e meno ricca di riferimenti. Ma la lauda ancor meno significativa da questo punto di vista è certamente *Gaudiamo tucti quanti*, in una sola strofe di sette versi (la ripresa ne ha tre), questa sì veramente generica, nella quale viene ricordata soltanto, nel primo verso della stanza, la sua «alta et profonda sapientia».⁹ Ricordo infine, per restare sempre nel repertorio laudistico più antico, che sant'Agostino è menzionato per primo, insieme a san

9. Credo che sant'Agostino nell'immaginario collettivo medievale, sia popolare che colto, sia ricordato, principalmente, com'è ovvio, per la sua sapienza. Ce lo conferma anche il *Ludus de nativitate*, famosa sacra rappresentazione (rivolta presumibilmente a un uditorio colto) tramandataci nel manoscritto Clm: 4660 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (proveniente dall'abbazia di Benediktbeuern), nel quale i vari personaggi si rivolgono al nostro santo sempre con appellativi e immagini verbali del tipo: «non ci resta che ricorrere alla mente di Agostino: egli porrà fine alla disputa»; oppure «O sapientissimo Agostino, certamente attingi alle profondità del tuo pensiero quando dici [...]»; cito dalla traduzione italiana in *Teatro latino medievale*, a c. di Ezio Franceschini, Nuova Accademia, Milano 1960, p. 214.

Gregorio Magno, anche nella prima stanza della lauda *De, facciam festa de' doctor' beati*, in onore dei santi dottori, tramandataci solo da BR 19:¹⁰

De, facciam festa de' doctor' beati,
che della fede ci ànno illuminati.

Sancto Agustino e sancto Ghirighoro:
ongni cristiano faccia honore a lloro;
pe llo intelletto, del sommo tesoro
ci ànno mostrato per farci beati.

Anche san Gregorio, al pari di sant'Agostino, «'l mondo à luminato», come recitano i vv. 35-38 (IV strofe) della lauda *Laudiàn con gran fervore* per san Silvestro tramandataci solo da BR 19:¹¹

Salvator, te laudiamo
di quell'alto doctore,
che 'l mondo à luminato
san Gregorio, pien d'amore.

Come si ricorderà, anche in due laude per sant'Agostino ricorre un'immagine verbale molto simile: in *Sancto Agostin doctore* (v. 21: «che tutto 'l mondo n'era alluminato»), e in *Santo Agustino sie laudato* (v. 2: «per cui el mondo è 'lluminato»).

Concetto Del Popolo ha parlato giustamente di 'genericità' a proposito di *Sancto Agostin doctore*, ma se analizziamo le laude composte in onore di altri santi dottori ci accorgiamo che i contenuti sono ancora più generici. Inoltre, anche le immagini verbali sono spesso molto simili tra loro: come sant'Agostino in *Santo Agustino sie laudato*, anche san Nicola e san Zenobio sono chiamati rispettivamente «stella lucente» (v. 7) e «stella rilucente» (v. 13) nella lauda *Da tucta gente laudato* e «clara stella rilucente» (v. 12) nella laude *Novel canto tucta gente* (ambidue la laude sono in BR 18, con la musica).¹² Di san Nicola la lauda dice tra l'altro: «Este stella rilucente, / Nicolao confessore, / fu per exemplo fulgente / al nostro gran tenebrore» (vv. 13-16);¹³ similmente per san Zenobio (chiamato «beato confessore» e «sancto confessore», vv. 3 e 6): «Stella clara rilucente /

10. Se ne veda il testo completo in *Laudi fiorentine*, I**, pp. 559-61.

11. Se ne veda il testo completo in *Laudi fiorentine*, I**, pp. 408-13.

12. Si veda LIUZZI, *La lauda e i primordi*, vol. II, rispettivamente pp. 309-10 e 332.

13. LIUZZI, *La lauda e i primordi*, vol. II, p. 310.

a la nostra tenebria», vv. 13-14).¹⁴ Un'immagine verbale molto simile figura anche nella laude *Santo Agustino sie laudato* (vv. 7-10):

Tucto il mondo era in tenebria,
per l'errore for de la via;
fu chiamato luce vera,
c'ovunque tenebre à fugato.

Per concludere, sembra quasi che queste laude per i santi dottori e confessori siano accomunate tra loro per essere costruite per lo più utilizzando formulari verbali comuni e ricorrenti, quasi veri e propri *clichés*.

Tornando ora all'agiografia agostiniana vorrei ricordare un caso molto particolare: si tratta della sacra rappresentazione tramandataci dal famoso 'laudario orvietano' (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Emanuele 528) che contiene 37 componimenti drammatici provenienti alcuni dal repertorio perugino mentre altri sono di fattura locale, cioè orvietana, e copiati nel mese di aprile del 1405 da ser Tramo di Lonardo (cioè Beltramo di Leonardo), disciplinato della confraternita di S. Francesco di Orvieto.¹⁵ Eccone l'intitolazione: «Questa ripresentatione si fa: come santo Agustino si fe' cristiano et come fu facto vescovo di Pavia a V di a l'escita d'agosto». Si tratta di un lungo componimento di 368 versi, suddivisi in 45 stanze (ciascuna in forma di ballata grande costituita da otto versi, suddivisi in due mutazioni più la volta di quattro), la ripresa iniziale (di quattro versi), più una volta isolata alla fine cantata dagli «scolari». La musica, trattandosi di una ballata maggiore, sarà stata in «tono pasquale», anche se non è indicato da nessuna parte. La rappresentazione è articolata in due episodi ben distinti: fino a v. 220 l'azione riguarda la conversione di sant'Agostino e il personaggio principale sembra essere santa Monica, mentre la seconda parte è dedicata esclusivamente alla storia relativa alla sua nomina a vescovo di Pavia. Vincenzo De Bartholomaeis scrive che questa rappresentazione

è uno svolgimento della storia narrata nel capitolo cxix della *Leggenda Aurea* [...]. Il resto, particolarmente ciò che è detto del vescovato di Pavia e dell'intercessione de' Pavesi nella nomina a quel seggio, è di pura invenzione, suggerita, assai probabilmente, dall'esistenza nella città del celebre mausoleo racchiudente le ossa del vescovo di Ippona trasportatevi da Liutprando, com'è risaputo, nel 722.¹⁶

14. LIUZZI, *La lauda e i primordi*, vol. II, p. 332.

15. Se ne veda l'edizione in *Laudario Orvietano*, a c. di Gina Scentoni, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994, pp. 431-48.

16. Cfr. *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a c. di Vincenzo De Bartholomaeis, Le Monnier, Firenze 1943, pp. 334-5. Il testo completo è alle pp. 420-35.

Nel primo episodio ricorre spesso il tema della grande sapienza e della profonda cultura di sant'Agostino; si vedano i seguenti passi: «Figliol mie honorato, / di tucte le scientie si' maestro» (vv. 45-46); «Tucta filosofia / a mente saccio e anque tucte ll'arte» (vv. 53-54); «D'Agostino so mate, / di quel che à la scientia si aperta» (vv. 117-118); «doctor fino» (v. 248), «glorioso doctore» (v. 365);¹⁷ «Ie so stato ingrato, / non conoscendo te, che mi creasti, / di scientia dotato, / tu molto copioso mi formasti» (vv. 189-192); «Poco ti vaglion, figlio, / le tuo scientie, se 'n Cristo non credi (vv. 61-62).¹⁸ Due sole volte, sugli ultimi due versi, ricorre anche il verbo 'alluminare': «lu mundo alluminasti, / allumina la mente e 'l nostro core». La nozione di sant'Agostino che distrugge le eresie (ora, però, associate solo ai più recenti patarini) ricorre una sola volta, al v. 152: «di patarini tu sirai fragello». Come nella laude *Santo Agustino sie laudato*, anche qui è accolto l'episodio del battesimo di Agostino celebrato da sant'Ambrogio. Vengono citate anche due sue opere; il *De Trinitate libri xv* («ecco il libro de la Trinitade», v. 336) e le *Enarrationes in Psalmos* («Lu Salteri' ò disposto / ch'è fondamento di nostra Scriptura», vv. 341-342). Ma i versi più eloquenti sono i quattro versi finali affidati agli «scolari» (vv. 365-368), proprio in quanto appartengono alla tradizione lirica laudese e non a quella dialogico-teatrale delle sacre rappresentazioni:

Glorioso doctore
Agostin, che tanto penetrasti,
lo mundo alluminasti,
allumina la mente e 'l nostro core.

De Bartholomaeis ha affermato giustamente che tutto il primo episodio deriva dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (il quale, a sua volta, attinge ampiamente alle *Confessioni*); a mio parere, però, questo collegamento non si limita alle azioni e ai fatti rappresentati, ma si estende talvolta anche alle immagini verbali. Faccio qualche esempio prendendo come punto di riferimento il già citato volgarizzamento toscano del '300 nell'edizione curata da Arrigo Levasti (com'è noto, il testo originale è in latino). Si vedano i vv. 93-96 cantati da sant'Agostino: «Se la mie matre piagne / per lo mie 'mor, non me ne maraviglio, / ché la ficuna

17. La fama di grande studioso deriva anche dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (o Iacopo da Varagine o Voragine): «Ne l'arti liberali [fue] sufficientemente ammaestrato, si ch'era tenuto sommo filosofo e maestro alluminatissimo»; cito da IACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea. Volgarizzamento toscano del Trecento*, a c. di Arrigo Levasti, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1924, 3 voll. (la vita di sant'Agostino è nel terzo volume: Capitolo CXIX, alle pp. 1041-72), vol. 3, p. 1041.

18. Anche l'idea che tutta la sua scienza proveniva da Dio, era un dono di Dio deriva dalla *Leggenda Aurea*: «Tu sai, Signore mio Domenedio, che la vaccenza de lo intendere e l'aguzzamento de lo 'imprendere, si è tuo dono, ma io non te ne sacrificava, Messere; ma imperò che la scienza senza la caritate giammai non edifica»; cito dalla *Leggenda Aurea*, p. 1041.

languè / perché gli è colto 'l fico ch'è suo figlio» che trovano una corrispondenza quasi completa nella *Leggenda Aurea*: «quando era colto il fico o la foglia da l'arbore, dicea [sant'Agostino] che quello cotale arbore piangea». ¹⁹ Più puntuale mi sembra invece la corrispondenza a proposito dei versi 77-82:

La matre ad Agostino:

«Dall'angil so dichiarata,
figliol, che tu serrai dove so io».

Agostino a la matre:

«Matre, tu si' errata,
ché non disse cossì, al parer mio,
ma, là dove so io,
di te mi credo ch'esso dicesse».

Ed ecco ora il brano della *Leggenda Aurea*, ripreso a sua volta dal terzo libro delle *Confessioni*: ²⁰

Sì che una volta, come si legge nel libro de le Confessioni, la madre sua si vidde stare in un filare, avvegnadio che trista e dolorosa, e uno bellissimo giovane le stette innanzi, e dimandolle perché fosse cotanto trista. Quella dicendo che piangeva il perdimento del figliuolo suo Agustino, quelli rispuose: «Sta sicuramente, chè colà dove se' tu, sarà elli». Incontanente ecco che si vidde stare a lato il figliuolo suo. Quella raccontando queste cose al figliuolo Agustino, [questi] disse: «Tu se' ingannata, madre mia, non ti fu così detto, ma, dove sono io, sarai tu». Quella pure dicea contra: «Non, figliuolo mio, non mi fu detto: "Là dove egli è, sarai tu", ma: "Dove tu se', sarà elli"».

Derivata dalle *Confessioni* è anche la frase attribuita a Cristo: «Ie so cibo di grandi: / cresce, Agostino, e ssi mi mangirai» (vv. 197-198) che trova corrispondenza nella *Leggenda Aurea*: «ssì com'io udissi la tua boce da cielo: "Io son cibo de' grandi, cresci e manic[he]rami [...]"». ²¹ Ricordo infine quell'interessantissimo passo della *Leggenda Aurea* nel quale sant'Ambrogio e sant'Agostino cantano insieme, ma a versetti alternati: «santo Ambruoigio si disse: "Te Deum laudamus". E Agustino si disse: "Te Dominum confitemur"». ²² passo che trova un preciso riscontro nella rappresentazione di Orvieto ai vv. 157-164:

19. *Leggenda Aurea*, p. 1042.

20. *Leggenda Aurea*, pp. 1042-3.

21. Cfr. *Leggenda Aurea*, p. 1044.

22. Cfr. *Leggenda Aurea*, p. 1048. Così continua Jacopo da Varagine: «E così abendue questo inno, l'uno dicendo l'uno verso, e l'altro l'altro, insino a la fine il cantarono», descrivendo così una prassi esecutiva di tipo antifonico nella quale i due santi cantano alternativamente ciascuno una strofe.

Sancto Ambrosio dice vestendo lui:

«Te Deum laudamus!

A te, Signor, do questo presente».

Agostino risponde:

«Te, Signor, confessamo,
eterno Patre di cucta la gente».

Ambrosio ripiglia:

«L'angil 'siememente
li serafini co li cherubini».

Agostino dice:

«Te, Signor, benedinne,
ch'ie so de la tuo fé creditore».

Ma passiamo ora agli aspetti musicali delle tre laude cantate sulla stessa melodia: *Sancto Agostin doctore* (BR 18),²³ *Tutt'or debbiam laudare*, per sant'Andrea apostolo, tramandataci da un laudario frammentario da me scoperto e conservato all'Archivio di Stato di Lucca (ms. 93: sigla *Luc'*), e *Ciascun ke fede sente* (BR 18 e *Cort*, ma in quest'ultimo è una terza sotto).²⁴ Ci troviamo quindi di fronte a due *contrafacta* su un modello originale. Ma, quale delle tre versioni potrebbe essere la più antica, se non addirittura quella originale? Se prendiamo come punto di riferimento il calendario liturgico e la gerarchia dei santi dovremmo ipotizzare che la lauda *Tutt'or debbiam laudare* sia la più antica in quanto dedicata a un apostolo – sant'Andrea – e quindi composta presumibilmente prima di altre trattandosi di un ciclo liturgico – quello dei santi Apostoli – più importante rispetto agli altri (si consideri inoltre che l'anno liturgico inizia proprio con la festività di S. Andrea, il 30 novembre), segue poi *Sancto Agostin doctore* e per ultima verrebbe *Ciascun ke fede sente*, dedicata a un santo più recente, il francescano sant'Antonio da Padova (fu canonizzato a Spoleto il 30 maggio 1232). Infatti sia in BR 18 che in BR 19 sant'Andrea è collocato in terza posizione, subito dopo san Pietro e san Paolo.²⁵ Sant'Agostino invece inaugura la serie dei santi dottori, in BR 18 con *Gaudiamo tucti quanti* (seguito immediatamente da *Sancto Agostin doctore*) e in BR 19 proprio con quest'ultima. Segue sant'Antonio con

23. Come abbiamo visto, il testo di questa lauda è anche in BR 19 e *Fior*. La musica è pubblicata in: LIUZZI, *La lauda e i primordi*, vol. II, pp. 292-6.

24. Le musiche di queste tre laude, consultabili nelle edizioni citate nelle note precedenti, sono state trascritte anche dallo scrivente e sono pubblicate in fondo al presente articolo.

25. In BR 18 figura la lauda, con musica e *in unicum*, *Andrea beato laudi tutta la gente*, particolarmente interessante in quanto nel secondo verso ricorrono immagini verbali che abbiamo già incontrato a proposito di sant'Agostino («stella lucente, che 'l mondo à 'lluminato»). Inoltre, l'importanza del santo è sottolineata anche dal fatto che sembra trattarsi di una nuova composizione creata appositamente per sant'Andrea (cfr. v. 8: «et cantiamo di lui novo trovato»). Se ne vedano testo e musica in LIUZZI, *La lauda e i primordi*, vol. II, pp. 191-2.

Ciascun ke fede sente collocata prima di san Francesco in BR 18 e dopo il santo di Assisi in BR 19.

Già Fernando Liuzzi aveva osservato il fatto che nel caso di *Sancto Agostin doctore* la melodia corrispondeva a quella di *Ciascun ke fede sente*; ma aggiungeva anche che la musica della ripresa nell'insieme assomigliava più a quella della ripresa di *Gaudiamo tucti quanti*, dalla quale potrebbe essere, forse, in parte derivata.²⁶ Una prima e sommaria analisi delle tre fonti (in *Cort* e BR 18) era stata tentata dallo scrivente in un vecchio articolo sul repertorio laudistico del Due-Trecento risalente al 1973.²⁷ Scrivevo, tra l'altro:

Un fenomeno molto vicino alla contaminazione deve essersi verificato nella lauda *Sancto Agostin doctore* (M, 65) che utilizza in larga misura l'intonazione della lauda *Ciascun ke fede sente* (M, 69; C, 38) ed in parte, limitatamente al primo verso della ripresa ed all'ultimo della volta, anche quella relativa al testo *Gaudiamo tucti quanti* (M, 64). Inoltre, la prima mutazione di *Sancto Agostin doctore* sembra essere più regolare e simmetrica di quella, corrispondente, di *Ciascun ke fede sente*. Non mi addentro più oltre nella collazione tra *Ciascun ke fede sente* e *Sancto Agostin doctore*, essendo inutile formulare congetture sul testo di una di esse (*Ciascun ke fede sente*) la cui credibilità suscita in parte perplessità a causa di un restauro del manoscritto.

Il discorso su questo, allora ancora presunto, *contrafactum* si è successivamente ampliato dopo il fortunato ritrovamento dei frammenti lucchesi (*Luc'*), segnalatimi da Nino Pirrotta, nei quali figurava anche la laude *Tutt'or debbiam laudare*.²⁸ A questo punto è sembrato chiaro che eravamo di fronte a un caso veramente eccezionale nel quadro delle fonti laudistiche trecentesche in quanto si trattava di una melodia utilizzata per ben tre testi diversi. Inoltre, tutto il discorso era basato sull'ipotesi che *Ciascun ke fede sente* fosse il modello delle altre due laudi:

A tutt'or dobbiam laudare, difatti, sembra essere un vero e proprio «contrafactum» sulla melodia, preesistente, di *Ciascun che fede sente*, aggiungendosi così all'altro «contrafactum» sulla medesima intonazione che è *Santo Agustino dottore*. Tutti e tre i testi presentano pressappoco, a parte lievi scarti sillabici che comportano di volta in volta adattamenti e modifiche nella linea melodica, la stessa struttura sticometrica ed il medesimo ordine di rime. Si osservi inoltre che in tutte e tre le laudi l'ultimo verso della ripresa (e conseguentemente anche l'ultimo della stanza) presenta la rima in «-ato» (si noti che sia in *Santo Agustino dottore* che in *A tutt'or*

26. Cfr. LIUZZI, *La lauda e i primordi*, vol. II, p. 295.

27. Si veda AGOSTINO ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1973, pp. 653-69: 657.

28. ZIINO, *Frammenti di laudi*.

dobbiam laudare la stanza termina con le parole: «ben meritato»). Dal punto di vista musicale mi sembra che la versione lucchese, pur nella sua incompletezza, riveli, rispetto all'altro «contrafactum» (*Santo Agustino dottore*), una più perfetta simmetria nella successione dei vari membri melodici – segno probabile, questo, di seriorità – ed una maggiore aderenza al suo presunto modello (*Ciascun che fede sente*, nella versione di Mgl.¹ [= BR 18]). *Santo Agustino dottore*, difatti, nella ripresa si distacca dal suo presunto modello per rifarsi al motivo iniziale della lauda *Gaudiamo tucti quanti*.²⁹

In base all'ultimo passo riportato dovremmo concludere che *Ciascun ke fede sente* potrebbe essere stato il modello di *Tutt'or debbiam laudare*, prima, e successivamente di *Sancto Agostin doctore*. Quanto a quest'ultimo, non ci sono prove certe che l'anonimo intonatore per la ripresa (limitatamente al primo e terzo verso) e per l'ultimo verso della stanza abbia preso in prestito la melodia corrispondente di *Gaudiamo tucti quanti*, anzi potrebbe essere vero proprio il contrario, vale a dire che, avendo la ripresa lo stesso schema metrico in ambedue le laude (7y, 7y, 11X), quest'ultima – *unicum* in BR 18 – potrebbe aver utilizzato la musica della ripresa di *Sancto Agostin doctore* proprio in quanto associata a una melodia più conosciuta (la stanza invece presenta uno schema metrico diverso: 7y, 7y, 11X / 11A, 11B, 11A, 11C, 7c, 7b, 11Z; si tratta, come si vede, di uno schema rimico molto scorretto, almeno in base agli schemi standard della ballata due-trecentesca). Ma tra le due laudi c'è ancora un altro elemento in comune, oltre all'intonazione della ripresa: difatti l'ultimo verso della ripresa di *Gaudiamo tucti quanti* rima in «-ore» («al beato Agustin sommo doctore»), esattamente come i primi due versi di «Sancto Agostin doctor[e] / «confessor(e) et pastore».

Nel 1995 Blake Wilson pubblicava finalmente l'edizione critica di BR 18, edizione già citata in precedenza e che ci consente ora di tentare un discorso con minori margini di incertezza. Per la verità Wilson aveva già preso in esame queste quattro laudi – e le cinque relative versioni melodiche – nel suo libro *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, edito nel 1992, versioni sulle quali mi baso per le analisi che seguiranno.³⁰

Innanzitutto cerchiamo ora di capire se ed eventualmente in che misura *Ciascun che fede sente* potrebbe essere servita da modello alle altre due laude (escludendo ovviamente *Gaudiamo tucti quanti*). Giorgio Varanini ha dedicato alla lauda per S. Antonio da Padova un articolo molto approfondito che forse ci può aiutare a collocarla in un contesto più ampio e articolato.³¹ Egli mette innanzitutto

29. Cfr. ZIINO, *Frammenti di laudi*, pp. 311-2.

30. WILSON, *Music and Merchants*, pp. 157-8 e 263-7.

31. GIORGIO VARANINI, *La più antica lauda volgare in onore di sant'Antonio: artificio retorico toscano-aretino, contenuti agiografici patavini*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di sant'Antonio*, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 1985, pp. 425-56 ("Fonti

in evidenza la particolarità, l'artificiosità e la complessità della struttura metrica – specialmente nell'uso sapiente della rima interna –, struttura che in *Cort* ricorre solo altre due volte, rispettivamente nelle laude *O Maria d'omelia se' fontana* e *Cristo è nato et umanato*, osservando però: «credo che la palma dell'artificiosità tecnica competa proprio alla nostra lauda antoniana». ³² A questo si aggiungano un lessico ricco di preziosi francesismi e provenzalismi, nonché la presenza di parole e immagini verbali derivate dalla tradizione letteraria italiana, già a partire da Guittone d'Arezzo. Molto interessante è anche il suo discorso sulle fonti che potrebbe aver avuto a disposizione l'anonimo verseggiatore laudese:

Non sembra dubbio invero che l'autore della lauda antoniana abbia tenuto presente una fonte biografica circoscritta e determinata, fedelmente seguita nei suoi punti essenziali, con i salti e gli accorciamenti che la stessa dimensione di un componimento laudistico rendeva indispensabili. Ma si tratta di accorciamenti operati con grande abilità. Comunque la fonte è una, anche se qualche tratto potrebbe far pensare alla possibilità, se non di una contaminazione, di un'interpolazione di elementi estranei, a titolo non già di mutamento, ma di completamento o precisazione. E la leggenda tenuta presente e fedelmente seguita nei punti essenziali sarà da identificarsi, facendo conto necessariamente anche della cronologia (la lauda è sicuramente dugentesca e va collocata nell'ultimo terzo del secolo), o nella *Prima*, e cioè l'*Assidua* [vale a dire la *Legenda Assidua*], di autore ignoto («scritta in Padova dove dopo poco più di un anno dalla morte del Santo», «pubblicata [...] poco tempo dopo la sua canonizzazione [...] celebrata a Spoleto il 30 maggio 1232»), o nella *Secunda*, (redatta dal minorita tedesco Giuliano da Spira non oltre il 1242) [...], o di qualche altra leggenda dugentesca minore eventualmente collegata con una delle due maggiori. [...] Lasciando dunque un margine di dubbio non ampio a favore delle leggende meno antiche e note (tranne la *Raimondina*), la fonte del laudista sarà allora da identificare in una delle prime due leggende. Non è per altro possibile un'opzione sicura. La *Secunda* è difatti solo una parafrasi abbreviata della *Prima* eseguita con grande perizia ed eleganza stilistica dallo Spirense, ma priva di elementi innovanti. E siccome la corrispondenza fra il nostro testo volgare in versi e la fonte latina in prosa non può ovviamente essere puntuale, *ad verbum*, ne consegue l'impossibilità d'identificare nella *Prima* o nella *Secunda* la fonte seguita dal verseggiatore. ³³

Ora, sono questi elementi sufficienti per dare a *Ciascun ke fede sente* autorevolezza e prestigio tali da poter essere considerato il modello, sia per quanto concerne la struttura che musica, delle due laudi in onore di S. Andrea e di S.

e ricerche di storia ecclesiastica padovana”, xvi). All'interno di questo articolo c'è anche un mio intervento intitolato: *Osservazioni sulla melodia della 39ª lauda cortonese in onore di sant'Antonio*, pp. 442-5. Su questa laude si veda anche FERNANDO LIUZZI, *Una lauda dugentesca per Sant'Antonio*, «Studi Francescani», Serie terza, iv, 1932, pp. 497-501.

32. Cfr. VARANINI, *La più antica lauda*, p. 431.

33. Cfr. VARANINI, *La più antica lauda*, pp. 436 e 438.

Agostino? D'altra parte anche l'autore di *Sancto Agostin doctore*, come ci ha mostrato Concetto Del Popolo dal quale siamo partiti, si dimostra un poeta molto attento e abile, anche lui specialmente nel sapiente uso delle rime. E lo stesso presumibilmente si potrebbe dire nei confronti del verseggiatore al quale dobbiamo la stesura di *Tutt'or debbiam laudare*. Non c'è dubbio, comunque, che essa – *Ciascun ke fede sente* – godette di una maggiore diffusione rispetto alle altre due: difatti ci è stata trasmessa da ben otto codici, dei quali due anche con la musica (*Cort* e *BR 18*), mentre quelle per S. Andrea e per S. Agostino ci sono state tramandate rispettivamente in *Ars* (solo testo) e *Luc'* (con musica), la prima, e in *BR 19* e *Fior* (solo testo) e *BR 18* (musica), la seconda. Una circolazione ancora più ridotta ha avuto, infine, la lauda *Gaudiamo tucti quanti*, per sant'Agostino, presente solo in *Fior* (testo) e *BR 18* (musica). Tuttavia, anche il criterio della diffusione ha, comunque, un valore molto relativo in quanto i motivi per i quali una certa lauda è accolta o meno in un manoscritto – per lo più un laudario – dipendono non solo – o non tanto – dalla sua notorietà ma anche, principalmente, dalle esigenze liturgiche della confraternita che lo ha commissionato, ovvero dalla tipologia dei santi ai quali essa è dedicata e dall'ordine religioso al quale è associata. A mio parere, però, l'elemento che ha giocato un ruolo molto importante in questa indicazione di priorità è il fatto che *Ciascun ke fede sente* ci è stata tramandata anche dal codice di Cortona, considerato universalmente il laudario con musica più antico tra quelli pervenuti.

La lauda presumibilmente più recente sembra essere *Gaudiamo tucti quanti*. La sua struttura metrica e strofica, però, è differente da quella delle altre tre laudi, tranne che nella ripresa, il cui schema metrico è perfettamente uguale a quello delle altre (ma anche qui sussiste l'oscillazione tra decasillabo ed endecasillabo). La rima irrelata sull'ultimo verso – come pure quella sul penultimo – potrebbe essere un indice di inaccuratezza da parte dell'anonimo verseggiatore. Lo schema metrico è il seguente: 7y, 7y, 11X / 11A, 11B, 11A, 11C, 7c, 7b, 11Z. Perfettamente nella norma è invece lo schema musicale: ABC / CDCDABC' [ABC]. Anche la musica è del tutto differente da quella sulla quale vengono cantate le altre tre laude, specialmente per quanto concerne lo stile, caratterizzato dalla presenza di lunghi melismi, per lo più sulla prima e sulla penultima sillaba di ogni verso.³⁴ Si osservi tuttavia che l'intonazione musicale sulla quale vengono cantati parte della ripresa e l'ultimo verso della stanza sembra rifarsi a quella, corrispondente, di *Sancto Agostin doctore* (se ne distacca un po' nel secondo verso, nel terzo e nel decimo principalmente per la presenza dei melismi ai quali si è ora accennato). Ma il discorso potrebbe anche

34. Si noti che anche nei madrigali e talvolta anche nelle ballate dell'Ars Nova è possibile riscontrare lunghi vocalizzi non solo all'inizio e alla fine della composizione, segnatamente sulla prima e sulla penultima sillaba, ma anche all'interno; ne risulta una struttura caratterizzata dall'alternanza tra sezioni 'recitate' e sezioni vocalizzate.

essere rovesciato, vale a dire che *Sancto Agostin doctore* abbia avuto come modello per l'intonazione della ripresa e dell'ultimo verso la lauda *Gaudiamo tucti quanti*: una spia potrebbe essere la circostanza che in *BR 18* quest'ultima è posizionata immediatamente prima di *Sancto Agostin doctore*.

Come sappiamo, la condizione principale che rende possibile un *contrafactum* musicale è che il nuovo testo poetico da associare a una musica preesistente abbia la stessa struttura metrica e strofica di quello preso a modello e cantato sulla musica scelta per intonare il nuovo testo. Passiamo, quindi, a parlare degli aspetti metrici delle tre laude in questione. La ripresa è formata da due settenari piani a rima baciata e da un decasillabo piano, la cui rima in «-ato» tornerà poi, in tutte e tre le laudi, in coincidenza con l'ultimo verso di ogni stanza. La stanza è costituita da ben tre mutazioni, fatto, questo, già di per sé abbastanza raro, come aveva già messo in evidenza Varanini. Ma l'aspetto più interessante e intrigante di queste tre mutazioni è rappresentato dalla presenza di molte rime interne tra un emistichio e l'altro e proprio per questo è importante stabilirne esattamente la sticomètria. Varanini ritiene che ogni stanza sia formata «di tre coppie di versi brevi (quinario più ternario o quaternario, o senario più ternario) in prima, terza e quinta sede, alternati a settenari, cui seguono altri due settenari e un decasillabo trocaico (talvolta dilatato in endecasillabo)». ³⁵ Questi tre ultimi versi (due settenari e l'endecasillabo finale) formano quella sezione che, come sappiamo, viene chiamata 'volta'. E continua: ³⁶

Si tratta, come ognuno vede, di uno schema non certo più semplice di quelli impiegati da Guittone per le due ballate sacre più volte ricordate. Da aggiungere ovviamente che, in questa fase storica, di esempi siffatti, voglio dire di schemi metrici altrettanto artificiosi, complessi e impeccabilmente realizzati, non si hanno esempi nell'ambito laudistico, al di fuori del laudario di Cortona.

Concetto Del Popolo, invece, articola diversamente i diversi emistichi di cui è formata la stanza, e così descrive questo tipo di lauda-ballata (riferendosi a *Sancto Agostin doctore*), mettendone in evidenza le varie possibilità di combinazioni sticomètriche: «Lauda-ballata, con ripresa tristica e stanze esastiche. La struttura metrica è molto elaborata (cfr. L. 69): la ripresa è composta da due settenari (si legga «Agustin») e un endecasillabo; la stanza da un quinario + un quaternario + un settenario nei primi tre versi, seguiti dallo schema della ripresa: yyX / (a) (a) b (a) (a) b (a) (a) b, c c X. (Il quaternario ed il settenario si possono considerare endecasillabi, con cesura rimata, con questo schema 5 / 4 + 7 / 5 / 4 + 7 / 5 / 4 + 7 / 7 / 7 / 11: stanze dunque di nove versi)». ³⁷

35. VARANINI, *La più antica lauda*, p. 431.

36. VARANINI, *La più antica lauda*, p. 431.

37. Cfr. DEL POPOLO, *Laudi fiorentine*, I**, p. 414.

In sostanza, avremmo tre possibilità (mi limito, a titolo di esempio, ai primi due/tre versi della prima mutazione prendendo come base, ma sul piano puramente astratto, il testo di *Ciascun ke fede sente* nella versione di *Cort*):

Ciascun laudare et amare
lo dea de buon coragio (Varanini)

Ciascun laudare et amare lo dea de buon coragio (Del Popolo)

Ciascun laudare
et amare lo dea de buon coragio (*Ars*, ed. Staaff + Del Popolo)

Dal punto di vista sticometrico e della logica verbale tutte e tre le soluzioni andrebbero bene, ma l'analisi della melodia mi suggerisce come migliore la prima soluzione. La musica associata a queste tre laudi, infatti, presenta una struttura molto precisa, chiara e organica, non solo per quanto concerne gli aspetti formali ma anche quelli 'modali'. Il primo verso della ripresa inizia sulla dominante (Do) e cadenza sulla tonica (Fa) mentre il secondo verso, viceversa, inizia sulla tonica e termina sulla dominante; l'ultimo verso, infine, inizia sulla tonica superiore per terminare all'ottava bassa. Passando ora all'esame della stanza limitatamente, com'è ovvio, alla prima mutazione (o primo piede) osservo che essa inizia sulla tonica all'ottava alta (fenomeno, questo, abbastanza frequente nella tradizione laudistica in forma di ballata), cadenza provvisoriamente sulla dominante in coincidenza con la fine del primo emistichio («Ciascun laudare») e prosegue fino alla fine del secondo emistichio («et amare»), per terminare con una cadenza sempre sulla dominante. Il secondo e ultimo verso iniziano sulla tonica inferiore, nota sulla quale si conclude non solo la stanza ma ovviamente anche il ritornello che viene ripetuto alla fine di ogni strofe. La forma musicale complessiva è quindi la seguente: ABC / DEDEDEABC [ABC], forma che si presenta perfettamente simmetrica a quella metrica e strofica.³⁸

Il fatto che si tratta di *contrafacta*, però, è dimostrato non soltanto dalla circostanza che queste tre laude hanno tutte la stessa struttura metrica e strofica (tranne *Gaudiamo tucti quanti*, che ha in comune con le altre tre solo la struttura metrica della ripresa) e che sono cantate tutte sulla stessa melodia, ma anche dalla successione delle rime, alcune delle quali in comune tra le quattro laude (ad esempio, la rima finale della ripresa e delle stanze), come si vede dallo schema seguente:

38. Questa analisi formale basata anche sui gradi importanti della struttura modale, usando però una terminologia valida per la musica tonale (ad es. Tonica e Dominante) non è applicabile alla versione musicale presente in *BR 18*, che contiene alcune varianti non riconducibili alla modalità/tonalità di base.

Tutt'or debbiam laudare

Ripresa: -are / -are/ -ato ; Prima stanza (I piede): -asti / -ore

Ciascun che fede sente

Ripresa: -ente / -ente / -ato; Prima stanza: -are / -agio

Sancto Agostin doctore

Ripresa: -ore / -ore / -ato; Prima stanza: -ore / -ina

Gaudiamo tucti quanti

Ripresa: -anti / -anti / -ore

Si osservi infine che sia *Tutt'or debbiam laudare* che *Sancto Agostin doctore* terminano la prima stanza con l'espressione «meritato».

Giorgio Varanini nell'indicare la sticometria di *Ciascun ke fede sente* – ma il discorso si può estendere ovviamente anche a *Sancto Agostin doctore* e a *Tutt'or debbiam laudare* – aveva già avvertito che, nel corso della lauda, in base alle necessità del testo, i decasillabi potevano talvolta 'dilatarsi' in endecasillabi e che i due emistichi costituiti rispettivamente da un quinario e da un quaternario (o ternario) possono anche presentarsi come un senario più un ternario. Questo discorso, ovviamente, può essere esteso anche a altri tipi di metro e a tutte le laude, come fa appunto Varanini nel caso di *Cort*. L'illustre studioso nel definire un verso (settenario, ottonario etc.), tiene conto molto giustamente anche della notazione musicale, ovviamente quando c'è, come nel caso di *Cort*. Egli computa le sillabe di un verso non solo in base ai principi generali della suddivisione sillabica in uso nella lingua italiana (ma non so quanto questi siano applicabili anche alla poesia delle origini), ma tiene anche conto del numero di note disposte dal copista su quel determinato verso. Può avvenire – tanto per fare un esempio banale – che il notatore non rispetti una sinalefe e aggiunga quindi una nota, per cui un ottonario nella versione musicale diventi un novenario, ma il verso rimane pur sempre un ottonario, ovvero quello che Varanini chiama un ottonario 'dilatato'. Si tratta di un 'errore' (o di una disattenzione) del notatore che non ha tenuto conto della sinalefe? Oppure la notazione musicale rispecchia realmente il modo in cui quel verso poteva essere cantato (o interpretato dall'amanuense)? Io credo che questa seconda ipotesi sia più probabile. Questo significa che un ottonario alcune volte poteva essere cantato anche come se fosse un novenario senza per questo perdere la sua connotazione originale sul piano metrico, ritmico e accentuativo. Se questo è vero, allora potremmo ipotizzare che sotto questo aspetto la notazione musicale potrebbe essere lo specchio di una reale esecuzione cantata e che il notatore abbia registrato sulla pergamena il modo vero in cui quell'ottonario era cantato. Di conseguenza mi sembra importante confrontare, quando questo sia possibile, i testimoni letterari con quelli musicali: i codici notati, difatti, ci possono illustrare in molti casi quali erano i meccanismi ai quali ricorrevano talvolta alcuni cantori (o alcuni amanuensi) per adattare un segmento

melodico creato per un ottonario a un verso con un numero maggiore di sillabe senza alterarne la fisionomia musicale generale. Anche questo si vuole sottolineare quando si dice che le ragioni metriche perdono molto del loro significato normativo nel momento in cui un testo poetico viene cantato.

Questa sorta di ‘anisosillabismo’, ovvero questi scarti sillabici presenti nei diversi testimoni sia di una stessa lauda sia nei casi di *contrafacta*, comportano sul piano musicale, come abbiamo visto, una serie di piccoli aggiustamenti e adattamenti che comunque non sono mai invasivi e non alterano quasi mai sostanzialmente la linea melodica complessiva. Tutto questo ovviamente non ha nulla a che vedere con le divergenze vere e proprie, spesso anche di ampia portata, tra una versione e l'altra, e che possono configurarsi talvolta non solo come modificazioni della linea melodica ma come varianti alternative trattandosi di sezioni melodiche del tutto nuove rispetto a quelle presenti in altre fonti.

Ho già detto che quanto affermato da Varanini in relazione a *Ciascun ke fede sente* (in *Cort*) si può legittimamente estendere a buona parte della poesia cantata delle origini, vale a dire prodotta tra il XIII e il XIV secolo. Come ora sappiamo, l'anisosillabismo è un fenomeno molto complesso e rappresenta uno dei caratteri più interessanti e significativi della poesia italiana delle origini. Si tratta di una versificazione molto elastica per cui lo stesso verso può presentarsi in una fonte nella sua veste ‘regolare’ mentre in un'altra può assumere anche una forma più o meno «dilatata», per usare l'espressione di Varanini, cioè ipermetra, o ‘ristretta’, vale a dire ipometra. Questo vale, come ho già detto, sia per uno stesso testo poetico tramandatoci in più fonti sia per i *contrafacta*, cioè per i testi poetici modellati su un altro testo e sulla cui intonazione musicale vengono anche cantati. Ma il discorso si può estendere anche a quei testi poetici in fonte unica che presentano forti scarti sillabici al loro interno, cioè tra un verso e l'altro, in rapporto alla coerenza metrica dell'intero componimento. In realtà, però, in alcuni casi si tratta di ipermetrie e ipometrie solo ‘apparenti’, sulla carta, dal momento che nella realtà performativa, ovvero nel corso dell'esecuzione cantata, molti di questi scarti sillabici potrebbero essere stati ‘sanati’ o ‘coperti’ dai cantori attraverso una serie di adattamenti e di accorgimenti, proprio per non alterare la fisionomia della melodia memorizzata e sulla quale il testo era intonato. Per comprendere questi meccanismi e questi adattamenti legati all'oralità possono venirci in aiuto, come ho già accennato, sia i pochi codici – laudari e canzonieri provenzali e francesi – che ci hanno tramandato, dei testi lirici contenuti, anche la musica, sia i *contrafacta*. Ora, proprio il ricorso ai manoscritti musicali ci dimostra che molti scarti sillabici, ipermetrie, ipometrie e quant'altro, se da una parte possono essere lo specchio di una realtà esecutiva o scrittoria nella quale un cantore o un copista non ha tenuto conto di una sinalefe, di un troncamento o simili, dall'altra è anche vero che potrebbero dipendere sia da una ‘lettura anisosillabica’

del testo poetico da parte dell'amanuense sia da una serie di modificazioni o di corruzioni avvenute nel corso della tradizione, spesso comunque facilmente 'sanabili' nell'atto dell'esecuzione vocale, cioè attraverso il canto, in base ad alcune strategie adottate dagli stessi cantori per i loro 'aggiustamenti' all'interno del complesso rapporto testo-metrica-musica. Per concludere, questa sorta di 'anisosillabismo' è un fenomeno strettamente legato alla musica ed è anche una delle tante prove che la poesia lirica italiana delle origini era sempre cantata.

Le ipermetrie più facilmente risolvibili sul piano musicale, oltre a quelle legate all'aggiunta di sillabe 'soprannumerarie', sono quelle derivanti dal mancato rispetto di una sinalefe, di un dittongo o di un troncamento; le ipometrie sono causate per lo più da troncamenti non sempre giustificabili e da omissioni di sillabe presenti però in altri testimoni. Tutto questo, senza tener conto anche degli errori meccanici e materiali da parte dei copisti e delle varianti stratificatesi nel corso della tradizione manoscritta/orale. Esaminando le fonti musicali ci rendiamo conto, anche se non sempre così facilmente, di come i copisti, e prima di loro presumibilmente anche i cantori, abbiano risolto i problemi collegati a questo tipo di ipermetrie e ipometrie. Per i componimenti in più strofe e delle quali solo la prima è corredata di notazione musicale la soluzione di questi problemi deve essere invece compito dell'editore o del musicista che le esegue (inutile dire che nel Medioevo i cantori avranno saputo molto bene come risolverli).

Volendo limitare il discorso alla sola ripresa e alla prima stanza – le uniche parti nei manoscritti corredate della relativa notazione musicale –,³⁹ cerchiamo ora di vedere come si comportano i quattro manoscritti che ci tramandano le nostre tre laude in relazione alle tipologie di ipermetrie e ipometrie illustrate in precedenza (escludendo quindi le varianti musicali vere e proprie di cui parlerò in seguito).

Ciascun ke fede sente (Cort: una terza sotto rispetto a BR 18)

1. [v. 8] «tutt'ore pensare /formare»: dal punto di vista testuale potrebbe essere uno di quei casi citati da Varanini, cioè di un senario + un ternario. Ma se osserviamo bene sulla sillaba «re» di «tutt'ore» manca la nota corrispondente. Questo potrebbe significare innanzitutto che il copista responsabile del testo letterario ha svolto il lavoro di sua competenza prima che intervenisse l'amanuense responsabile della musica; in secondo luogo potrebbe anche indicare che quest'ultimo aveva a sua disposizione un modello nel quale «tutt'ore» potrebbe essere

39. In verità, in alcuni casi è stato aggiunto anche l'incipit della seconda stanza, talvolta differente da quello della prima; sul problema si veda AGOSTINO ZIINO, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, «Cultura Neolatina», XLVI, 1986, pp. 251-88: 258-9 (Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia).

stato abbreviato in «tutt'or» (come in *BR 18*) ottenendo così un 'regolare' quinario nel primo emistichio: «tutt'or pensare». Se questo è vero, allora il secondo emistichio potrebbe essere ipometro mancando «et», forse per disattenzione del copista o della sua fonte. Questa situazione potrebbe essere raffigurabile con la cifra $3/4$ che indica il rapporto tra il numero delle sillabe presenti nella fonte (3) e quello che invece 'dovrebbero' essere (4): si tratterebbe quindi di un caso di ipometria; la melodia comunque non ha subito alterazioni dal momento che l'amanuense potrebbe aver riunito insieme in una *clivis* su «for» le due note Sol e Fa che nella versione presumibilmente 'originale' dovevano figurare, forse, rispettivamente su «et for[mare]».⁴⁰

Ciascun che fede sente (BR 18)

1. [v. 1] «Ciascun che fede et sente»: rapporto 8/7 (è presente la sillaba «et» soprannumeraria con conseguente aggiunta di due note: Sol-La).

2. [v. 3] «l'alto sancto Antonio beato»: rapporto 11/10 (non è stata rispettata la sinalefe tra «sancto» e «Antonio» con la conseguente ripetizione del Si precedente).

3. [v. 4] «Ciascuno laudare»: rapporto 6/5 (non è stato attuato il troncamento di «ciascuno» con la conseguente aggiunta di una nota).

4. [v. 5] «lo de' di bon coragio»: rapporto 8/7 («coragio» è stato considerato quadrisillabo invece di trisillabo con la conseguente ripetizione del Fa precedente sull'ultima sillaba).

5. [v. 9] «comme a Dio fare humagio»: rapporto 10/7 (non è stata rispettata la sinalefe tra «come a» e tra «fare humagio» con la conseguente ripetizione del Fa precedente, nel primo caso, e del Si precedente, nel secondo; inoltre «Dio» è stato considerato bisillabo invece che monosillabo con la conseguente aggiunta di una nota, Fa).

40. Con il primo numero indico le sillabe presenti; con il secondo le sillabe previste dallo schema metrico 'regolare'. $10/11$ è quindi un caso di ipometria, mentre $9/7$ un caso di ipermetria. Avverto che il computo delle sillabe è fatto in base alla loro coincidenza con una o più note. Com'è noto, Varanini, per quanto ne so, è stato il primo a tenere conto nella definizione delle diverse tipologie versali, oltre al computo delle sillabe e alla posizione degli accenti tonici, anche della notazione musicale. Sul problema dell'anisosillabismo e la musica si vedano anche di MARIA 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. 115-31.

Tutt'or debbiam laudare (Luc¹: incompleto all'inizio e alla fine)

1. [v. 3] «l'apostolo Andrea glorificato»: rapporto 11/10 (non è stata rispettata la sinalefe tra «l'apostolo» e «Andrea», ma la melodia non ha subito alterazioni in quanto la nota da aggiungere è stata ottenuta tramite lo scioglimento della *clivis* precedente Mi-Re in due note separate).

2. [v. 11] «su'»: rapporto 6/7 (verso ipometro: manca la «o» di «suo», testimoniata dalla nota corrispondente, un La; propongo in corpo minore una suddivisione più corretta: vedi trascrizione).

Sancto Agostin doctor (BR 18)

1. [v. 1]: il primo verso è tronco: ritengo che sia più corretto ripristinare la rima in *-ore* applicando la sinalefe tra «sancto» e «Agostin»: si veda nella mia trascrizione la diversa sillabazione proposta in corpo minore.

2. [v. 3] «et pien di sapientia si' laudato»: rapporto 12/10 («sapientia» è stato considerato pentasillabo e non trisillabo, con la conseguente ripetizione di un Si su «pi» e di un La su «a»).

3. [v. 5] «della fe' divina»: rapporto 6/7 (ipometria dovuta al troncamento di «fede» in «fe'» con il conseguente accorpamento del Si con il melisma seguente; la melodia quindi non ha subito alterazioni; propongo comunque in corpo minore una diversa divisione, ripristinando il bisillabo «fede», peraltro presente in *BR 19*: vedi trascrizione).

4. [v. 9] «facesti gram ruina»: su «sti» figura un Fa, che è la ripetizione della nota precedente: anche se questo inserimento non altera sostanzialmente la linea melodica, propongo ugualmente in corpo minore una diversa suddivisione sillabica non tenendo conto di questo Fa aggiunto (vedi la mia trascrizione in fondo).

5. [v. 12] «che ·nn'è sie degno et àlo ben meritato»: rapporto 13/10 (ci sono tre sillabe soprannumerarie).

In questa sede non intendo assolutamente proporre un'astratta 'edizione critica' delle quattro laude in questione: non avrebbe senso. Il nostro compito non è quello di ricostruire un ipotetico 'testo autentico', 'originale', ma quello di comprendere, quando questo sia possibile, le ragioni e il senso delle varianti e delle divergenze tra una versione e l'altra, tra un manoscritto e l'altro, anche sotto l'aspetto metrico. Difatti ogni versione ha la sua ragion d'essere, la sua storia e le sue motivazioni, e sono proprio queste ultime che sto cercando di illustrare. Ne risulta comunque un quadro nell'insieme abbastanza interessante: il copista di *BR 18*, o il suo antografo, sembra essere quello meno attento alla metrica e il più disinvolto nell'aggiungere nuove parole o unità sillabiche (monosillabi);

all'opposto, il copista di *Cort*, almeno in questo unico caso, sembra essere il più attento alle strutture formali, sia sul piano testuale che, come vedremo, anche su quello musicale; abbastanza preciso risulta essere anche l'amanuense che ha redatto *Luc'*, nonostante le lacune del testimone.⁴¹

Come ho già accennato in precedenza, è ormai acclarato che le ragioni della metrica perdono, in generale, molto del loro valore normativo nel momento in cui un testo è cantato. Inoltre, a parte il fatto che il copista responsabile del testo letterario era quasi sempre diverso da quello al quale veniva affidato il compito di copiare la musica, c'è anche da dire che il testo poetico di solito veniva redatto prima di quello musicale. Di conseguenza, colui che inseriva la musica si trovava a dover adattare i neumi che si trovavano nell'antigrafo di cui si serviva a un testo già copiato in precedenza, il quale, però, poteva essere in parte diverso, anche sul piano sticometrico, da quello associato, nell'antigrafo, alla melodia che stava copiando. Il problema però nasce nel momento in cui di una stessa lauda, sia essa con musica 'propria', cioè originale, o sia frutto di un *contrafactum*, abbiamo due (o più) versioni con musica (come nel nostro caso), delle quali una più 'regolare', sia dal punto di vista metrico sia da quello formale, e l'altra meno: ora, quale delle due versioni potrebbe essere precedente se non addirittura quella 'originale'? quella più 'regolare' o quella metricamente più 'libera'? Difatti se è possibile che quella di tipo anisosillabico sia precedente e che l'altra si presenti invece come una sorta di 'regolarizzazione' seriore, d'altra parte potrebbe essere vero anche il contrario, vale a dire che il testo 'regolare' sia da considerare quello forse più 'autentico' e che quello più 'libero' dal punto di vista strettamente metrico possa testimoniare concretamente una delle tante altre versioni possibili cantate, tutte ovviamente legittime e storicamente accertate, sempre che la musica scritta sia uno specchio fedele della versione realmente cantata.⁴²

Se ora passiamo agli aspetti più propriamente musicali delle quattro laudi in discussione osserviamo sostanzialmente tre cose: 1) che alcune modificazioni melodiche dipendono, come abbiamo ora visto, da varianti testuali (monosillabi aggiunti, sinalefi non rispettate etc.); 2) che alcune varianti figurano solo nei passi a carattere esornativo; 3) che esistono varianti che non trovano apparentemente

41. Sull'ultimo verso di *Tutt'or debbiam laudare* figura un «si», testimoniato anche da *Ars*, che sebbene provochi una 'dilatazione' del più probabile decasillabo a un endecasillabo e sebbene, quindi, metricamente forse soprannumerario, è comunque molto espressivo a livello testuale.

42. Su questo e altri problemi legati alla tradizione manoscritta e/o orale e ai problemi di critica del testo musicale rinvio ad alcuni miei vecchi articoli: *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège. 1989, a. c. di Madeleine Tyssens, Librairie Droz, Liège 1991, pp. 85-219; *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta*; *La laude musicale del Due-Trecento*; *Ritmo musicale, anisosillabismo e tradizione orale nella laude italiana del Trecento*, in *Sul verso cantato*, a. c. di Maurizio Agamennone e Francesco Giannattasio, Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 69-88.

alcuna giustificazione se non in quanto sezioni musicali di libera invenzione (da parte di un cantore o di un copista) o in quanto risultato di un processo di corruzione o di contaminazione nel corso della tradizione manoscritta e/o orale, del quale processo potrebbero essere responsabili sia gli amanuensi con i loro frequenti errori meccanici e materiali di copiatura, sia i cantori con la loro tendenza all'improvvisazione oppure anche per scarsa capacità di memorizzazione; in tal caso, però, sarebbe interessante e non solo scientificamente corretto cercare di ricostruire in modo convincente tutti i passaggi di questo processo rispetto al presunto originale. Ed è proprio a quest'ultima categoria che rivolgerò ora brevemente la mia attenzione.

La prima variante significativa si presenta sui primi tre versi della ripresa (particolarmente sul primo e sul terzo) di *Sancto Agostin doctore* (ma il discorso si estende anche all'ultimo verso della stanza), la cui melodia diverge completamente da quella delle altre tre versioni. Il problema è quello di capire se questa intera (o quanto meno parziale) sezione dell'intonazione musicale generale (la ripresa) è una libera invenzione o se è stata presa da qualche altra laude, per ipotesi da *Gaudiamo tucti quanti*, che, come sappiamo, nel codice è collocata subito prima. Certo, sembra strano che l'amanuense non ricordasse un incipit musicale che doveva essere molto conosciuto quale quello di *Ciascun ke fede sente* (di cui *Sancto Agostin doctore* è appunto il *contrafactum* sul piano testuale e metrico) e che dovesse adattare l'intonazione della lauda precedente (*Gaudiamo tucti quanti*), dato che ha la medesima struttura metrica (almeno limitatamente alla ripresa) ed è dedicata allo stesso santo (Agostino). Ancora più strano è poi che lo stesso amanuense, fornito di una consapevolezza formale evidentemente non sempre precisa, recuperasse solo sull'ultimo verso l'intonazione, corrispondente, di *Gaudiamo tucti quanti* (che in parte, però, è anche abbastanza simile a quella delle altre due laude) e non anche quella relativa ai due versi precedenti, come sarebbe stato logico se avesse voluto rispettare la struttura musicale del brano (che è in forma di ballata): difatti in *Sancto Agostin doctore* la musica sulla quale vengono cantati il terz'ultimo e il penultimo verso coincide quasi perfettamente con quella di *Ciascun ke fede sente*. La verità è che nel caso di *Sancto Agostin doctore* non si tratta di operazioni effettuate dal copista: è chiaro che ci troviamo di fronte a due tradizioni parallele, scritte o orali che sia: una, non pervenuta, dovrebbe essere legata per lo più alla versione melodica di *Ciascun ke fede sente* o di *Tutt'or debbiam laudare*, l'altra è quella che potrebbe aver avuto a disposizione il copista di *BR 18*. A meno che non si tratti di un caso di contaminazione con qualche altra lauda non identificata. Nella versione di *BR 18*, come ora sappiamo, solo la melodia delle tre mutazioni e quella dei primi due versi della volta coincide con quella di *Ciascun ke fede sente* o di *Tutt'or debbiam laudare*; quella della ripresa (limitatamente al primo e terzo verso, dal momento

che l'intonazione del secondo è la stessa di *Ciascun ke fede sente*) e dell'ultimo verso della stanza sembra essere o di libera invenzione o modellata su qualche altra lauda in base, come si è prima ipotizzato, a un probabile processo di contaminazione. A parte le sezioni nelle quali *Sancto Agostin doctore* si allontana dalla 'tradizione' – primo e terzo verso della ripresa e ultimo della stanza – per il resto la musica associata alle altre sezioni concorda con *Cort* e *Luc'* e, nelle parti comuni, con la versione magliabechiana di *Ciascun ke fede sente*.⁴³ Comunque sia, al termine di questo discorso sono sempre più convinto che in un regime di tradizione orale non sia improbabile che *Gaudiamo tucti quanti*, forse proprio in quanto dedicata anch'essa a sant'Agostino, possa aver utilizzato in parte l'intonazione di *Sancto Agostin doctore*, e questo proprio nella ripresa – forse non è un caso – che è l'unica sezione che ha in comune con quest'ultima sul piano sticometrico.

A questo punto il cerchio si restringe a due sole laudi: *Ciascun ke fede sente* in *Cort* e *BR 18* e *Tutt'or debbiam laudare* in *Luc'*. Quest'ultimo, in generale, concorda con *Cort*, d'altra parte anche *BR 18* segue *Cort* in alcuni passaggi a carattere esornativo. *Ciascun ke fede sente* nella versione magliabechiana di *BR 18*, oltre a presentare molte sillabe soprannumerarie dovute sia a parole aggiunte (ad esempio «et» nel primo verso) che al mancato rispetto della sinalefe, contiene anch'essa alcune sezioni musicali del tutto nuove, ovvero completamente diverse rispetto a quelle, parallele, presenti negli altri codici. Potrebbe trattarsi di varianti melodiche dovute a un copista o a un cantore (quindi forse già nell'antigrafo), oppure di contaminazioni con altri manoscritti. Tuttavia non è da escludere che possa essere anche il risultato di un processo graduale di corruzione nel corso della tradizione manoscritta forse a causa di errori meccanici, senza però escludere il ruolo che potrebbe aver giocato anche la tradizione orale che si fonda essenzialmente su svariati processi di memorizzazione. Si veda, a tale proposito, la musica associata al quarto verso e ai vv. 10-11, nei quali la melodia diverge totalmente da quella tramandata dagli altri tre codici.⁴⁴ La divergenza maggiore, quindi, coincide con il primo verso della prima mutazione. Ma la cosa interessante è che per gli altri due piedi l'amanuense (o il suo antigrafo) non impiega più questo segmento musicale, ma quello presente nelle tre mutazioni di *Cort* e di *Luc'* (*Tutt'or debbiam laudare*). Forse si era accorto dell'errore? Se questo fosse vero, allora l'amanuense dimostrerebbe una notevole consapevolezza formale. La versione di *BR 18* appare quindi nell'insieme meno attendibile rispetto a quella di *Cort* sia per queste sezioni melodiche differenti o comunque molto corrotte, sia infine per le frequenti ipermetrie dovute al mancato rispetto

43. Nel penultimo verso, su «-vel» («novel») si legge un La, laddove *Cort* e *Luc'* hanno un Si: forse si tratta di un errore meccanico.

44. In realtà nel verso 11 la divergenza riguarda solo le prime due sedi sillabico-musicali.

delle sinalefi o all'introduzione di sillabe comunque 'soprannumerarie' anche in un quadro di poesia cantata.

Non resta ora che da scegliere tra *Ciascun ke fede sente* nella versione di *Cort* e tra *Tutt'or debbiam laudare*. In un mio vecchio articolo avevo scritto che «si comprende meglio che in un testo poetico composto deliberatamente per essere associato ad una melodia già esistente possa aver luogo una certa variabilità sillabica che viene facilmente corretta sul piano musicale attraverso opportuni aggiustamenti ritmici e melodici». ⁴⁵ Ora, *Tutt'or debbiam laudare* rientra proprio in questa casistica. Le uniche due 'anomalie' sillabiche sono state facilmente 'adattate' alla musica preesistente presumibilmente proprio dallo stesso copista e rientrano nel quadro della frequente e quasi fisiologica oscillazione tra decasillabo e decasillabo «dilatato», cioè l'endecasillabo: la prima è al v. 3 ed è stata provocata dal mancato rispetto della sinalefe; la seconda, al v. 12, è dovuta al fatto che il testo poetico consta di undici sillabe. Ora, in ambedue i casi mi sembra possa trattarsi dell'adattamento di un endecasillabo a una melodia creata originariamente per un decasillabo, anche se questo adattamento sembra abbastanza riuscito e la linea melodica non sembra non aver subito alterazioni significative. Ma bastano già questi pochi indizi per permettermi di ipotizzare che il testo di questa lauda potrebbe essere stato composto sul modello di *Ciascun ke fede sente*, testo e musica, nella versione tradata da *Cort* e confluita solo parzialmente in *BR 18*, anche se elementi di tipo liturgico, come ho detto in precedenza, mi indurrebbero a pensare il contrario.

Vorrei ora concludere tornando alla lauda dalla quale ero partito, *Nuovo canto sia cantato*, per il beato Guido Vagnottelli, questo, anche per dare un poco di soddisfazione all'altro Guido, l'illustre festeggiato, dal momento che il beato cortonese, già dal canto suo, dovette godere di molta venerazione a Cortona, come dimostra *Triv*, che lo pone addirittura in quarta posizione dopo due laudi per san Francesco e una per Gesù Cristo. All'inizio di questo articolo non avevo escluso che con un po' di fortuna si sarebbe potuta ritrovare la musica sulla quale la 'nuova' lauda per il beato cortonese era cantata. Difatti, dopo tutti questi ragionamenti, mi sono convinto che si tratta, anche in questo caso, di un *contrafactum*, nonostante l'invito a cantare un «nuovo canto» sbandierato già nell'incipit (se ci vogliamo credere realmente, trattandosi di un *topos* molto generalizzato sia nel repertorio laudistico che nella poesia trobadorica e in quella italiana delle origini): ma sarà sufficiente, per convincersene, scorrerne anche

45. Cfr. ZIINO, *Adattamenti musicali*, p. 654.

velocemente il testo che ho aggiunto alla fine. Difatti si tratta di un testo pieno di ipermetrie. Anche Luigi Banfi, il quale, come abbiamo visto, è stato il primo a pubblicarla, afferma che si tratta di ottonari, ma con frequenti ipermetrie, per lo più di una o due sillabe in eccedenza, ma che possono arrivare anche fino a tredici (si veda ad esempio il v. 18: «cum sancto Francesco ène acompagnato»). Già la presenza di questa forte ipermetria, quindi, mi convince che si tratta di un *contrafactum*, se è vero quanto ho affermato in precedenza. Si tratta ora di capire su quale musica potrebbe essere stata cantata. Per prima cosa dobbiamo trovare una lauda in ottonari, con la ripresa distica e la stanza tetrastica (xx, aaax). Di laudi musicate con questa struttura metrica e strofica, come sappiamo, ce ne sono tantissime, quindi non ci rimane che scegliere. Volendo, però, restringere il campo preferirei privilegiare il repertorio laudistico francescano e l'ambiente cortonese, dato che *Nuovo canto sia cantato* ci è stato tramandato in due codici cortonesi (*Cort*, seconda parte e *Triv*), nel quale ambiente, quindi, sarà rimasta più facilmente la memoria, anche musicale, delle laudi francescane diffuse a Cortona. In prima battuta proporrei *Laudar vollio per amore / lo premier frate minore*, per san Francesco, tramandataci proprio da *Cort*, con una intonazione musicale molto bella, e da *Triv*. In seconda battuta proporrei una lauda non per san Francesco ma per san Giovanni, *Ogn'om canti novel canto*, principalmente per il richiamo al canto 'nuovo' con il quale iniziano ambedue le laudi, e tramandataci con musica sia in *Cort* che in *BR 18* (il solo testo è anche in *BR 19*, *Ars e Fior*). Varanini scrive che si tratta di una «lauda ballata composta di ripresa distica, che consta di un ottonario e di un verso di misura decasillaba (quinario doppio: dieci sono le note musicali), e di stanze tetrastiche di ottonari, con qualche verso di misura novenaria [...] e decasillaba», ma Del Popolo, con il quale concordo, li considera giustamente tutti ottonari.⁴⁶ Il discorso comunque non finisce qui, questi sono soltanto alcuni spunti per ulteriori riflessioni e per la formulazione di nuove ipotesi: lascio all'amico Guido, se ne avesse voglia e piacere (per me è anche un divertimento) di dipanare questa matassa, anch'essa, come ogni cosa, molto intricata e complessa.

46. Cfr. VARANINI, *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, 1*, pp. 300-3: 300, num. 44., e DEL POPOLO, *Laude fiorentine*, 1**, pp. 356-62: 356, num. 61. Varanini (*ibidem*) afferma che le note musicali sul secondo verso in *Cort* sono dieci, ma a mio parere si tratta di un finto decasillabo, ovvero di un ottonario 'dilatato' a novenario (difatti si deve tenere conto della sinalefe tra «Ioanni» e «aulente», sinalefe che però il copista di *Cort* non ha rispettato avendo ripetuto su «au» la nota precedente (Fa). Come ora sappiamo, ci sono moltissimi casi di sinalefi non rispettate anche nelle laude che abbiamo visto nel corso dell'articolo.

Sancto Agostin doctor[e] [Testo di BR 18, integrato e corretto con BR 19]

Sancto Agostin doctor[e],
confessor et pastore
et pien di sapientia, si' laudato.

Luminatore et doctore,
della fe' divina [BR 19: fede]
difenditore guardatore,
colla sancta doctrina
distrugitore, d'ogne errore
facesti gran ruina.
tutti di sì gram sancto
novel or facciam canto,
ché ·nn'è sie degno et àlo ben meritato. [Del Popolo: à 'l ben meritato]

Tal don avesti et tenesti
da Dio onipotente,
che ti facesti et divenisti
perfecto sapiente;
et confondesti et distruggesti [ms: dististruggesti]
ogne resia falsente [ms: falsa fallente; Del Popolo: resia fallente];
la tua molta scriptura
[santissima et pura]
che tutto 'l mondo n'era alluminato.[Del Popolo: n'è ralluminato]

O glorioso amoroso,
noi ti vogliam pregare:
o pietoso largioso,
tu ne fa' perdonare;
o gaudioso et gioioso,
tu [ms: ti] ne degie guardare
da lo invidioso,
ch'è sì desideroso
di noi menare al luogo tenebrato.

Santo Agustino sie laudato [Testo di Aret, controllato e corretto con Triv]]

Santo Agustino sie laudato
per cui el mondo è ·lluminato.

Elluminò, stella lucente,
de gran doctrina primamente [Triv: pura mente],
ché se perdiva molta gente

per l'errore ch'era nel mondo entrato [*Triv*: nato].

Tucto el mondo era in tenebria,
per l'errore for de la via;
fu chiamato luce vera,
c'ovunque tenebre à fugato.

Innante la sua conversione
era Agustino en tenebrore,
gran paura er'a' doctori [*Triv*: avea e' doctori]
lo suo nome ricordato.

Trovòssi molto dilongato
da Cristo che ·ll'avea creato:
avea lo core entenebrato
infin c'a lui non è tornato.

Onde la madre cum dolore [*Triv*: di dolore]
per lui era piena d'amore [*Triv*: d'amarore],
ché vidde el figliuolo en grande errore,
et da Dio era 'longato.

Pregava sempre el Creatore
co ·llagime d'amarore [*Triv*: d'amatore]
che 'l figliuolo traesse d'errore,
è via diricta ritornasse [*Triv*: retornato].

Per le prece de la madre
l'altissima maiestade
chiamò Agustino e fecelo padre
di molti ch'erano tenebrati [*Triv*: ch'era 'ntenebrato].

Da santo Ambruosgio fo batiççato
ché co ·llui era disputato [*Triv*: usato];
per oratione l'à superato
come sancto Stefano salvato [*Triv*: et in cielo ène incoronato.

Gaudiamo tucti quanti [*Testo di BR 18*]

Gaudiamo tucti quanti
et facciam dolçi canti
al beato Agustin sommo doctore.

O alta et profunda sapientia,

o specchio et lume della nostra mente,
o tu che sè doctor per excellentia,
danne lumera che siam canoscenti;
acciò che siam ferventi
ad te, padre potente,
al cui fervor[e] siamo ragunati.

Ciascun ke fede sente (Cort., ed. Varanini, solo la ripresa e la prima stanza)

Ciascun ke fede sente
vegn'a laudar sovente
l'alto sant'Antonio beato.

Ciascun laudare et amare
lo dea de buon coraggio,
ké de ben fare sé forçare
volse 'n piccolo etagio;
tutt'ore pensare, formare
com'a Dio fare humagio
potesse d'Ulisbona
sì partese, con' suna
la legenda, là unde fo nato.

Tutt'or debbiam laudare (Luc¹, integrato con Ars; solo la ripresa e la prima stanza)

[Tutt'or debbiam laudare-
et sempre] venerare
l'apostolo Andrea glorificato.

Djo seguitasti et amasti
con tucto lo tuo core
et non tardasti et andasti
a llui per grande amore
perché 'l trovasti te isforsasti
d'esser su' servidore
non te volle partire
dallo su[o] servire [anche Ars: suo]
perciò ne fusti sì ben [meritato]. [ms.: «sì» aggiunto nell'interlinea e confermato da Ars]

Nuovo canto sia cantato (Triv; altra versione in Cort, seconda parte, in quattro strofe)

Nuovo canto sia cantato,
e santo Guido sia laudato.

Sia laudato a tucte l'ore
quel sancto frate confessore;
chiamato era frate minore,
stando al luogo suo ordenato.

Quando era piccolo garçone
a Dio stava servidore;
de l'ordene de' frati minori
san Francesco l'à chiamato.

Santo Guido si adorava,
serviva a Cristo et non manchava;
l'angelo si 'l confortava
ché stesse fermo nel suo stato.

L'angelo venia a sancto Guido,
a confortare quel servo fino;
dicea: «Sta forte, paladino,
tosto sirai guidardonato.»

Sancto Guido fo fervente,
de servire a Cristo era ubedente,
nol potea mutare niente
el nemico descacciato.

Quando venne el punto e l'ora
Dio li apresentò corona;
en vita eterna co'llui dimora,
con san Francesco è acompagnato.

Pregghiamolo con grande amore
ché sia nostro aiutatore
denante a Cristo redentore,
ché ne perdoni omni peccato.

Ciascun ke fede sente (Cort)

8 1. Cia - scun ke fe - de sen - - - te 2. ve - gn'a lau - dar so - ven - te

8 3. l'al - to san - t'An - to - ni - o be - a - to. 4. Cia - scun

8 lau - da - - - re et a - ma - - - re

8 5. lo dea de buon co - ra - - - - - gio,

8 6. ké de ben fa - - - - re sè for - ça - - - - re

8 7. vol - se'n pic - co - lo e ta - - - - - gio

8 8. tut - t'ore pen - sa - - - - re, for - ma - - - - re

8 9. co - m'a Di - o fa - re hu - ma - - - - - gio

8 10. po - tes - se, d'U - li - sbo - - - - na 11. sì par - te - se, con' su - na

8 12. la le - - - gen - da, là un - de fo na - to.

Esempio 1: *Ciascun che fede sente (Cort)*

Ciascun che fede et sente (BR 18)

8 1. Cia - scun che fe - de et sen - te 2. ve - gna a lau - dar so - vren - te

8 3. l'al - to san - cto An - to - ni - o be - a - to.

8 4. Cia - scu - no lau - - - da - re ed a - ma - re

8 5. lo de' di bon co - rag - - - gi - o,

8 6. ché di ben fa - - - re i - sfor - [ça - - - re]

8 7. vol - se'n pic - ciol e - tag - - - gio

8 8. tut - t'or pen - sa - - - re e'n - for - ma - - - re

8 9. com - me a Di - o fa - re hu - mag gio

8 10. po - tes - - se, d'U - lix - bo - na 11. si par - ti - o, sì con' sò - na

8 12. la le - - - gen - da, là on - de fo na - to.

Esempio 2: *Ciascun che fede sente* (BR 18)

Tutt'or debbiam laudare (Luc¹)

8 1. Tut - t'or deb - biam lau - da - re 2. et sem - pre ve - ne - ra - - - re

8 3. l'a - po - sto - lo An - drea glo - ri - fi - ca - to. 4. Djo se -

8 gui - ta - - - - - sti et a - ma - - - - sti

8 5. con tu - cto lo tuo co - - - - re

8 6. et non tar - da - - - - sti et an - da - - - sti

8 7. a - llui per gran - de a - mo - - - - re

8 8. per - chè'l tro - va - - - - sti te i - sfor - sa - - - sti

8 9. d'es - ser su' ser - vi - do - - - - re

8 10. non te vol - le par - ti - re 11. dal - lo su' ser - vi - re
[su - o ser - vi - - - re]

8 12. per - ciò ne fu - sti sì ben [me - ri - ta - to.]

Esempio 3: *Tutt'or debbiam laudare (Luc¹)*

Sancto Agostin doctor (BR 18)

1. San - cto A - go - stin do - ctor 2. con - fes - sor et pa - sto - re
[San - cto A - go - stin do - cto - re]

3. et pien di sa - pi - en - ti - a si' lau - da - to. 4. Lu - mi -
na - to re et do - cto - - - - re

5. del - la fè di - - - vi - - - - - na
[de di - vi-]

6. di - fen - di - to - - - - - re guar - da - to - - - - re

7. col - la san - - - cta do - ctri - - - - - na

8. di - stru - gi - to - - - - - re d'o - gne er - ro - - - - - re

9. fa - ce - sti gran ru - i - - - - - na;
[sti gran ru - i-]

10. tut - ti di sì gran san - cto 11. no - vel or fac - ci - am can - to,

12. ché - nne sie de - gno et à - lo ben me - ri - ta to.

Esempio 4: Sancto Agostino doctor (BR 18)

Gaudiamo tucti quanti (BR 18)

1. Gau - di - a - - mo tu - cti quan - ti 2. et fac - ciam dol - ci can - - - ti

3. al be - a - - to A - gu - stin som - mo do - cto - - - - - re.

4. O al - ta et pro - fun - da sa - pi - en - ti - - a,

5. o spec - chi - o et lu - me del - la no - stra men - - - - -

- - - te, 6. o tu che se' do - ctor per ex - cel - len - ti - a,

7. dan - - - - - ne lu - me - ra che siam ca - no -

scen - - - - - ti 8. ac - ciò che siam fer - ven - ti

9. ad te, pa - dre po - ten - - - te 10. al cui fer - vor sia -

mo ra - gu - - - - na - - - - - ti.

Esempio 5: *Gaudiamo tucti quanti* (BR 18)