

Thomas Persico

Presenze petrarchesche nel codice Angelicano 2274: maestro Antonio di Guido e la Canzone alla Vergine (Rvf, 366)

(doi: 10.14651/114742)

Scaffale aperto (ISSN 2038-7164)

Fascicolo 1, gennaio-dicembre 2024

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it/>

Presenze petrarchesche nel codice Angelicano 2274: maestro Antonio di Guido e la Canzone alla Vergine (*Rvf*, 366) di *Thomas Persico**

Il presente lavoro è dedicato allo studio della presenza di Francesco Petrarca nel ms. Roma, Biblioteca Angelica, 2274, una silloge di laude, inni latini a capitoli ternari e altre opere devozionali. In questo contesto, incontriamo il nome del poeta in relazione a tre testi: *Dulcis amica Dei lacrimis inflectere nostris*, un capitolo non d'autore con incipit *Per non mostrare ched io sia stanco o lasso*, e *Vergine madre, che di sol vestita*. Quest'ultima composizione, in particolare, è copiata con la lauda *Donna in cui venne el sole* di Antonio di Guido, una particolare ballata *cantasi come* strutturata sui versi dell'ultimo *fragmentum* del *Canzoniere*.

Parole chiave: Angelicano 2274, Antonio di Guido, Vergine, ballata, canzone.

The presence of Petrarca in the Angelican codex 2274: Maestro Antonio di Guido and the Canzone alla Vergine (Rvf, 366)


This paper is devoted to an analysis of the presence of Francesco Petrarca in the codex Rome, Biblioteca Angelica, 2274, a collector of laudas, Latin hymns ternary chapters and other devotional works. In this context, we meet the poet's name in connection with three texts: *Dulcis amica Dei lacrimis inflectere nostris*, a non-authored chapter entitled *Per non mostrare ched io sia stanco o lasso*, and *Vergine madre, che di sol vestita*. This last text is copied in pairs with Antonio di Guido's Lauda *Donna in cui venne el sole*, a particular *cantasi come* ballad structured on the verses of the last *fragmentum* of *Canzoniere*.

Keywords: Angelicano 2274, Antonio di Guido, Vergine, Ballade, Canzone.

1. La prima fortuna musicale del *Canzoniere*¹

La fortuna quattrocentesca dei testi petrarcheschi, dal *Canzoniere* alla

* Università degli Studi di Bergamo; thomas.persico@unibg.it.

1.  Funded by the European Union (Horizon Programme for Research and Innovation 2021-2027, ERC Advanced Grant *The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts Through Melody (12th-16th centuries)*, acronym LAUDARE, project no. 101054750). Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

produzione latina o extravagante, è argomento tanto studiato quanto affascinante, soprattutto quando il raffronto coniughi diversi generi poetici, differenti ambienti di scrittura e modi distinti di intendere e percepire la testualità originaria². In ambito laudistico, in particolare, le liriche di Petrarca sono buona fonte d'ispirazione, sia in qualità di vere e proprie fonti – riprese cioè *in toto* o in parte, ma sempre letteralmente –, sia quando vengano riprese in citazioni sporadiche.

Basti pensare al madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, uno dei pochi testi di cui pervenga anche un'intonazione musicale coeva³, in questo caso composta da Jacopo da Bologna e corredata di almeno una lauda *cantasi come*, *Per verità portare al mondo naque*, su “scheletro” metrico madrigalistico della fonte al fine di recuperarne la melodia. La notorietà del Poeta e dei suoi testi motiva una così attenta elaborazione dei costrutti originari, a partire dalle terminazioni in rima, ripresi con attenzione proprio per richiamare all'orecchio del pubblico l'antecedente lirico⁴. Il testo, che al tempo dovette essere noto anche nella variante *Per*

2. Il presente articolo illustra alcune delle novità emerse durante il lavoro di schedatura dei codici musicali (in questo caso laudistici e canterini) della Biblioteca Angelica di Roma, che presto appariranno a stampa nel *Catalogo* a cura di Francesco Zimei e Marco Gozzi. Approfitto altresì di questa prima nota per sciogliere le abbreviazioni ricorrenti: *Rvf* = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgariū fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, 2 voll.; *If., Pg., Pd.* = Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di G. Inglese, Le Lettere, Firenze 2021, 3 voll.

3. Oltre al madrigale *Non al suo amante*, gli unici testi di Petrarca musicati tra la fine del Trecento ed entro il finire del Quattrocento sono *Rvf*, 134, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, con melodia adespota trascritta nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Franç., 15123, l'*Epistula metrica Ad Italiam* musicata da Lodovico da Rimini e trasmessa nel codice di Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, 1374, e *Rvf*, 366, di cui si dirà più distesamente, con la melodia a tre voci di Guillaume Dufay, trasmessa dai mss. Bologna, Biblioteca Universitaria 2216; Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 15; Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 213. Si veda M. Gozzi, *Sul rapporto testomusicale nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco «Non al so amante» intonato da Jacopo da Bologna*, in “Polifonie”, IV, 2004, 3, pp. 165-95.

4. Petrarca stesso si esprime, seppur raramente, in merito alla presenza della musica nella sua vita e nella sua opera; ne sono esempi il passo della *Familiaris*, X 3 inviata al fratello Gherardo in cui ricorda le «cantiunculae inanes» degli anni avignonesi (C. Cappuccio, L. Zuliani, «*Leutum meum bonum*»: i silenzi di Petrarca sulla musica, in “Quaderns d'Italià”, XI, 2006, pp. 329-58, pp. 354-5, ma sulla figura di Gherardo si veda R.J. Lokaj, *Gherardo dans les «Familiares» de Pétrarque*, in *Les Cahiers de l'Humanisme*, vol. III. *Pétrarque épistolier*, éd. par J.-Y. Boriaud, H. Lamarque, Les Belles Lettres, Paris 2002, pp. 45-56), la sua collaborazione con importanti musicisti del periodo come Floriano da Rimini, Confortino e Tommaso Bombasi e il lascito a quest'ultimo del suo *leutum bonum*, così come si legge in *Testamentum*, par. 19 (*Opere latine*, vol. II, a cura di A. Bufano, Einaudi, Torino 1975, pp. 1352-3), per cui si veda S. Campagnolo, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in *Petrarca in musica*. Atti del Convegno internazionale di studi (Arezzo, 18-20 marzo 2004), a cura di A.

noi ricompensare al mondo nacque, è un chiaro esempio delle ricadute “esecutive” anche in contesto popolare della lirica canonica del Trecento, una testimonianza che sottintende una più diffusa prassi imitativa della metrica dei grandi poeti e dei componimenti già entrati in un immaginario condiviso negli istanti della loro prima diffusione⁵. Sempre su un calco petrarchesco, con la mediazione di un madrigale di Franco Sacchetti, ricordo inoltre la lauda *Nel mezzo a duo ladron post'una stella*, altro testo trasmesso dal Riccardiano 2871 costruito per essere intonato sulla melodia che Giovanni Ciconia compose per il madrigale *Nel mezzo già del mar la navicella* (*Libro delle Rime*, LXII), a sua volta probabilmente ispirato a *Rvf*, 189, *Passa la nave mia colma d'obilio*⁶.

Illustre per forma e per altezza di stile, forse il caso più noto ed emblematico è quello che riguarda l'ultimo testo della raccolta petrarchesca, composto all'inizio degli anni Settanta del Trecento⁷: *Vergine bella, che di sol vestita*, finissimo suggello dedicato alla bellezza della Vergine «programmato per coronare con grande smalto la femminilità sublimata di tutto il *Canzoniere*» con formule e stilemi liturgici, mariani, scritturali capaci di rappresentare la «vera beatrice» (v. 52) celeste⁸. Ben prima delle note “vestizioni” musicali di Bartolomeo Tromboncino e poi di Giovanni Pierluigi da Palestrina⁹, in decenni non ancora petrarchisti – una quarantina d'anni prima della *editio princeps* dei *Fragmenta*, stampata a Venezia nel 1470, e della celeberrima aldina di Pietro Bembo (1501) fondata sul Codice Vaticano Latino 3195 –, Guillaume Dufay compose quella che sarà

Chegai e C. Luzzi, LIM, Lucca 2005, pp. 3-41, ma cfr. G. Frasso, *Una scheda per Tommaso Bambasi*, in “Studi Petrarcheschi”, n.s., XVII, 2004, pp. 183-90.

5. Si tratta di testi copiati spesso su fogli vaganti, destinati all'uso, e più raramente copiati in silloge. Lo stesso vale per la tradizione del madrigale antico, di cui poche testimonianze giungono ad oggi rispetto al *corpus* di testi trecenteschi che i codici trasmettono; ma si veda G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale “antico” dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in “Metrica”, III, 1982, pp. 159-252, p. 164.

6. Ho avuto modo di pubblicarne i testi in *Forme di ‘imitazione’ sacchettiana nel repertorio laudistico del secolo XV (mss. Chig.L.VII.266 e Ricc. 2871)*, in “Linguistica e Letteratura”, XLVII, 2022, pp. 115-47. Per Franco Sacchetti si cita l'edizione *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a cura di D. Puccini, UTET, Torino 2001.

7. E.H. Wilkins, *The making of the “Canzoniere” and other Petrarchan studies*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 176-80.

8. Le citazioni sono tratte dal commento di Rosanna Bettarini a Petrarca, *Canzoniere*, cit., vol. II, p. 1613. Com'è noto, la canzone fu da subito destinata a chiudere la raccolta, come suggerisce la postilla autografa trasmessa dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XLI 17: «In fine libri ponatur». Per il ruolo all'interno della raccolta dell'ultimo *fragmentum* si veda N. Tonelli, *Leggere il Canzoniere*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 7-51.

9. Per la fortuna cinquecentesca, anche entro la “madrigalistica spirituale”, rinvio a P. Cecchi, *La fortuna musicale della “Canzone alla Vergine” petrarchesca e il primo madrigale spirituale*, in *Petrarca in musica*, cit., pp. 247-92.

ricordata come la più nota melodia su testi di Petrarca, proprio sull'ultimo testo del *Canzoniere*, a tre voci¹⁰.

2. Petrarca nel manoscritto Angelicano 2274

Il codice 2274 della Biblioteca Angelica di Roma è un manufatto miscelaneo cartaceo acefalo, con alcuni semplici disegni zoomorfi. La legatura è moderna e probabilmente risale agli anni di acquisto da parte di Ettore Novelli, erudito romano e primo direttore dell'Angelica, che annota, nella parte superiore del primo foglio di guardia: «è del numero dei mss. appartenuti al conte Giacomo Manzoni». Il manoscritto fu acquisito, in effetti, nel 1891 e appartenne, come segnala anche Annibale Tenneroni, al ricco fondo librario privato – che constava di una cospicua serie di pezzi rari e testi di lingua – del conte Giacomo Manzoni, messo all'asta nel 1893, dopo la morte del possessore¹¹.

Il manoscritto è copiato da due diverse mani: il corpo principale, da c. 1r a c. 308v, è vergato nel secondo Quattrocento in una veloce minuscola corsiva di colore bruno scuro, con rubriche e capilettera rossi, questi ultimi di modulo doppio rispetto al corpo del testo. I paragrafi sono segnati in rosso o azzurro, mentre le stanze sono identificate da lettere colorate toccate di giallo. Una seconda mano, più tarda, copia a inizio Cinquecento gli ultimi fascicoli, da c. 309r a c. 317v, in scrittura umanistica nera, con rubriche in inchiostro rosso.

La prima sezione (cc. 1r-96v) si presenta nella forma di una raccolta acefala di ben ottantasei laude, alcune delle quali di autori canonici, tra cui Leonardo Giustinian (*O Gesù dolce, o infinito amore; Amar non vo te, mondo pien di guai; Vergine sacra, santa, benedetta*), Iacopone da Todi (*O alma, che desideri*) e Feo Belcari (*Merzè ti chiamo, vergene Maria*¹²; *O beato Giovanni iesuato*, in lode di Giovanni Colombini). Segue una seconda parte in lingua latina (cc. 97r-184r), con epigrammi e orazioni

10. Benché si tratti di una canzone di ricchissima fattura e altissima costruzione notoriamente petrarchesca – che quindi richiede al musicista particolare attenzione e cura –, si è ipotizzata una più vasta diffusione musicata non solo scritta e non pervenuta, ma anche “improvvisata” (si veda F.R. Rossi, «Vergine bella» e Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla ‘res facta’, in *Petrarca in musica*, cit., pp. 83-99).

11. A. Tenneroni, *Bibliotheca manzoniana. Catalogo ragionato dei manoscritti appartenuti al fu conte Giacomo Manzoni*, S. Lapi, Città di Castello 1894, pp. 109-11; cfr. *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, a cura di G. Mazzatinti, vol. XLI. Roma, Olschki, Firenze 1934, pp. 56-60, e F. Carboni, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX*, vol. IV. *Biblioteca Angelica di Roma*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1986, ad loc.

12. Il codice è menzionato nella tesi di S. Cremonini, *Per l'edizione delle laude di Feo Belcari*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, Bologna 2006.

varie, inni latini e meditazioni, interrotta da quattro sonetti adespoti: *Non mi sdegnar che sia stato sì tardo*, *Quando nuovo <...> ridurti a Dio*, *O Redemptor dell'humana natura* e il caudato *Da octo cose si dé l'huom guardare*.

Il copista prosegue con una terza parte composta da capitoli ternari e cantari in ottave, tra cui un lungo capitolo di centoundici terzine di Bernardo Pulci, *Se mai priego mortal lassù s'intese*, un capitolo ternario sulla miseria del mondo *I' veggo che 'l servire al mondo è vano*, una lode in versi in onore di Villana delle Botti, *Beata sono e per nome Villana*, con rubrica riferita però a santa Caterina da Siena¹³, un cantare sull'ingratitude umana, *O insensata gente acerba e cruda*, chiudendo poi con un sonetto di Malatesta de Malatestis (noto anche come Malatesta dei Sonetti), *El tempo el quale è nostro ò smarrito*. Segue un'ulteriore serie di testi in prosa latini o volgari (cc. 202r-298v) in cui si annoverano orazioni mariane, sermoni per le feste dell'anno liturgico di san Bernardo, testi sulla confessione e sulla somministrazione dei Sacramenti, nonché, in chiusura, il volgarizzamento di Bernardo Pulci della seconda egloga virgiliana *Formosum pastor Coridon ardebat Alexin*, ora in endecasillabi e con incipit *Ardea d'Alexi Coridon Pastore*.

Nelle ultime carte del codice sono infine trasmesse due "laude" (cc. 298v-308v) e, notata dal secondo copista, un'opera dedicata a riflettere sui difetti che si commettono durante la celebrazione liturgica della Messa.

Tra le composizioni trascritte si annoverano infatti testi che, in altri collettori, risultano dichiaratamente esser stati costruiti per ricevere una preesistente melodia: è il caso del *cantasi come* con incipit *Merzè ti chiamo*, *Vergine Maria* di Belcari, costruito per recuperare l'intonazione arsnovista della canzonetta giustiniana *Mercé te chiamo, o dolce anima mia*, oppure di *O diva stella, o dolce anima mia*, lauda altrimenti nota nella variante *O sacra stella, Vergin umile e pia*, costruita nuovamente sulla melodia della canzonetta del Giustinian *O rosa bella, o dolze anima mia*¹⁴.

In questo contesto, il nome di Francesco Petrarca appare per ben tre volte: una prima occorrenza s'incontra alle cc. 174v-175r, nella rubrica «*Laus Francisci Petrarcae quam edidit super speculum beatae Mariae Magdalena*» che precede il carme latino *Dulcis amica Dei lacrimis inflectere nostris*¹⁵.

13. Su beata Villana si vedano C. Del Popolo, *La 'Visione di Ezechiele' del Beato Angelico*, in "Letteratura e Arte", V, 2007, pp. 9-109, pp. 104-5, 108, e Id., *Tra sacro e profano. Saggi di filologia varia*, Edizioni dell'Orso, Torino 2014, p. 85.

14. Per lo studio, nei dettagli, dei fenomeni intertestuali riscontrabili in questi testi si veda T. Persico, *Leonardo Giustinian e l'Ars nova del Trecento nelle laude dei codici Chigiano L.VII.266 e Riccardiano 1764*, in "Aevum", XCVII, 2023, 2, pp. 451-70.

15. Francisci Petrarcae *Res seniles, Libri XIII-XVII*, a cura di S. Rizzo con la coll. di M. Berté, Le Lettere, Firenze pp. 302-3. Il culto petrarchesco per la Maddalena è confermato,

A Petrarca è poi simpaticamente attribuito un capitolo ternario, sempre adespoto ed evidentemente non assegnabile al poeta, trascritto da c. 263^r a c. 265^r, focalizzato su coloro che indegnamente somministrano il sacramento dell'Eucaristia. Molte terzine risultano guaste, con versi irregolari e una sintassi a tratti particolarmente claudicante. L'incipit ricorda l'avvio del *Centiloquio* di Antonio Pucci¹⁶, poi con sviluppo del tema della stanchezza della fede (in Cristo o nell'uomo) che si trova in alcuni testi toscani del Tre-Quattrocento, tra cui Antonio di Cecco e il senese Simone Serdini¹⁷.

lc. 263^r *Rubr.* F. Petrarca de hiis qui indigne summunt Eucaristiam¹⁸.

Per non mostrare ched io sia stanco o lasso,
 lasciando adrieto¹⁹ quello ch'è da sapere, (5'+)
 – né anche è de mistiero, lo più basso –,
 frategli, dar vi voglio a divedere
 che due son forme di comunicare
 come ciascuno di voi dé ben sapere. (5'+)
 Prim'è sacramentale, e poi reale,
 che tutt'è una a quel che vero è buono,
 né si divide qui per questo tale.

Petrarca s'incontra poi sul finire della prima parte del codice, in una coppia di composizioni di tutto interesse: una lauda-ballata *cantasi come* dall'incipit *Donna in cui venne el Sole*, e una seconda «Lauda di messer Francesco Petrarca», cioè la canzone alla Vergine, *Rvf*, 366, *Vergine bella che di sol vestita*. Il testo petrarchesco è copiato per intero, senza varianti di particolare rilievo, in coppia tematica con il testo costruito da maestro Antonio di Guido proprio sul modello dell'ultima canzone dei *Fragmenta*²⁰.

come segnala Paola Vecchi Galli, anche da *De vita solitaria*, II x 2, per cui si vedano P. Vecchi Galli, *La tavolozza del 'Canzoniere'*, in *Petrarca und die bildenden Künste: Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, hrsg. von M.A. Terzoli, S. Schütze, vol. III, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 111-30 e S. Stroppa, *Composizione di luogo con donna che pensa*, in "Per leggere", VIII, 2008, pp. 5-24.

16. A. Pucci, *Centiloquio*, a cura di I. di San Luigi, in *Delizie degli eruditi toscani*, vol. I, Cambiagi, Firenze 1772, p. 243: «Per non mostrar, ch'è fosse addormentato».

17. Cfr. Antonio di Cecco, «chiamar merzè, i' son già stanco e lasso» (M.C. Camboni, *Le rime di Antonio di Cecco da Siena*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", VIII, 2005, p. 57) e la *Rima* XCVI del Serdini: «Signor mio caro, i' son già stanco e lasso / de' mie' martiri e la tua cruda guerra» (S. Serdini Saviozzo, *Rime*, a cura di E. Pasquini, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1965, p. 241).

18. Come si dirà nel séguito, con "(5'+)" o "(7'+)" si indicano endecasillabi eccedenti in sede di cesura di quinta o di settima sillaba.

19. adrieto] aderieto *ms.*, 'indietro'.

20. Poco sappiamo della biografia del poeta, se non che morì nel 1486 e che ne 1437

3. Dall'ultimo dei *Fragmenta* alla ballata di maestro Antonio di Guido

Nel codice Angelicano 2274, la ballata *Donna, in cui venne el sole* è trascritta prima della Canzone alla Vergine (*Rvf*, 366): un capovolgimento “cronologico” giustificato in realtà dal dinamico rapporto tra il testo devozionale e l'antecedente lirico. La lauda ricorre in alcune stampe, tra cui la nota silloge *Laude facte et composte da più persone spirituali* pubblicata a Firenze nel 1495 per i tipi di Bartolomeo de' Libri e nell'appendice de *Le sette opere di Penitenza*²¹; non ha tuttavia incontrato finora l'interesse degli studiosi: dopo alcune stampe laudistiche quattro-cinquecentesche, ne dà notizia in epoca moderna Francesco Flamini, allievo di Alessandro D'Ancona, nel censimento *La Lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, pubblicato nel 1891 negli *Annali della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa*²², e nel 1975 Antonio Lanza ne trascrive interamente il testo dal codice Magliabechiano VII.27 (sei sole strofe), nell'antologia dei *Lirici toscani del '400*²³. Se ne riconoscono, già ai tempi di Flamini, quattro testimoni manoscritti: Rimini, Bibl. Civica Gambalunghiana D.IV.206, c. 126r; il già citato Firenze, Bibl. Nazionale, Magl. VII.27, c. 172r, Venezia, Bibl. Marciana, it. IX.78, c. 90r; Napoli, Bibl. Nazionale, XIII.D.69, c. 20r, ai quali sarà anche da aggiungere almeno il codice 2274 della Biblioteca Angelica. Oltre ad ampliare il testimoniale antico, il manoscritto Angelicano è però di rilievo storico-letterario: il copista trascrive i versi della lauda (per giunta *cantasi come*, ma se ne discuterà in séguito) subito prima di fornire copia anche di *Rvf*, 366, probabilmente alla luce dei fitti richiami che legano il testo devozionale alla sua ispirazione lirica.

Dal punto di vista prettamente formale, si tratta di una ballata mezzana di settenari ed endecasillabi, con schema xyX AbAbbc(c)X, con *concatenatio* tra secondo piede e volta e, in ogni stanza, con rima interna al quinario dell'ultimo endecasillabo che richiama la struttura originaria petrarchesca. La versificazione è regolare; si incontrano metri

dovette già essere verseggiatore discretamente noto; si veda a tal proposito F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, in “Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa”, VIII, 1891, pp. 162-5.

21. *Laude facte et composte da più persone spirituali a honore dello omnipotente Idio et della gloriosa vergine madonna sancta Maria* etc., Bartolomeo de' Libri, Firenze 1495, c. 14r; S. Bosio, *Le sette opere di penitenza di san Bernardo con alcuni altri trattati e la leggenda di santa Chiara e con varie laude edite ed inedite di Lionardo Giustinian, Feo Belcari ed altri*, Francesco Mongelli, Venezia 1846, pp. 122-4.

22. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento*, cit., p. 641.

23. *Lirici toscani del '400*, a cura di A. Lanza, vol. I, Bulzoni, Roma 1975, pp. 190-1. Nel ms. magliabechiano non sono trascritte le ultime tre strofe.

solo apparentemente eccedenti per la presenza di atone crescenti in cesura, fenomeno ben noto e diffuso in repertori eseguiti dalle Origini al Quattrocento²⁴. Le stanze sono costruite a partire da una rinnovata invocazione alla Vergine, sulla scorta – ma non esclusivamente – del testo di Petrarca: il nome della Donna (con il significato di *Domina*, nelle varianti *Vergine*, *Madre* e *Madonna*) ricorre in modo regolare a ogni inizio di stanza e sporadicamente anche nel primo verso di alcune volte.

Per utilità nel confronto con *Rvf*, 366 ne fornisco la trascrizione secondo il dettato (fino a oggi non considerato) del codice Angelicano²⁵:

Rubr. Lauda cantasi come *Regina del cor mio*, fatta per Giovanni di Cosimo de Medici alle murate l. 299r^l da maestro Antonio di Guido.

Donna, in cui venne el Sole²⁶
dell'eterno consiglio²⁷,
pel tuo bel Figlio intendi mie parole²⁸.

24. Al di fuori della casistica delle eccedenze in cesura, dove i versi siano facilmente ridicibili con il ricorso a vocalismo virtuale, si segnalerà la vocale incriminata con carattere corsivo. Si veda C. di Girolamo, A. Fratta, *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone*. Atti del Convegno di Lecce (21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia e R. Gualdo, Congedo, Galatina 1999, pp. 167-85. Sullo stesso argomento si vedano L. Berardi, *Ancora sulla cesura epica nella lirica italiana del Duecento: il caso di ser Cione Baglioni*, in "Medioevo Letterario d'Italia", IX, 2014, pp. 9-36, e T. Persico, *Tratti grafici e ipermetrie apparenti nel laudario chigiano L.VII.266*, in "Medioevo Letterario d'Italia", XIX, 2022, pp. 125-42, a cui rinvio anche per la sintesi sullo *status quaestionis*.

25. In questa sede, visto l'abbinamento, per ora unico, della lauda con la canzone di Petrarca, si offre il testo secondo la lezione del codice Angelicano. Si interviene dividendo le parole e modernizzando la grafia (sostanzialmente solo nel caso di *b* diacritica superflua preceduta da oclusiva velare, es. *choro* > *coro*); si adotta inoltre la grafia *ai* per la terza persona singolare del presente di 'avere'; le forme *co* e *no* per 'con' e 'non' (non puntate) sono da considerare autonome; sono univocate tutte le preposizioni articolate. La punteggiatura è introdotta con moderazione, secondo l'uso moderno.

26. *Donna*, "Domina", signora e guida, con lo stesso significato teologico di *Dominus* per Dio padre, come anche nel sonetto *Quel Sol che mi mostrava il camin destro* (*Rvf*, 311). Cfr., per la figura del «sommo Sole», qui lo Spirito Santo, l'incipit di *Rvf*, 366 1-2: «Vergine bella, che di sol vestita / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sì [...]»; *sole* è, nella lauda, la luce «dell'eterno consiglio», non Dio medesimo. Per il rapporto tra la canzone petrarchesca e la rete di rimandi a testi e fonti si vedano L. Marozzi, *Numeri di Petrarca: il dodici*, in "Anticomoderno", IV, 1999, pp. 105-19 e Id., *Making the «Rerum vulgarium fragmenta»*, in *The Cambridge Companion to Petrarch*, ed. by A. Russell Ascoli, U. Falkeid, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 51-62.

27. *Dell'eterno consiglio*, sintagma chiaramente dantesco: *Pg.* XXIII 29: «Ed elli a me: "De l'eterno consiglio / cade virtù ne l'acqua e ne la pianta"»; *Pd.* VII 95: «Ficca mo l'occhio per entro l'abisso / de l'eterno consiglio, quando puoi»; in particolare *Pd.* XXXIII 3, proprio nella preghiera alla Vergine: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio / [...] termine fisso d'eterno consiglio».

28. L'aggettivo qualificativo della *pulchritudo mariana* presente in *Rvf*, 366 1 («Vergine

Vergine, trono dello Spirto sancto,
 musica al divin coro²⁹, 5
 ave, ché d'Eva ci ài levato el pianto,
 e ogni altro martoro³⁰.
 Vergin, tu ssè il thesoro
 in cui la pace³¹ è posta,
 e chi s'acosta a tte mai non si dole. 10

Madre piatosa, a' miei pianti t'inchina³²
 per quell'angel che venne
 col dolce nuntio, onde tu sè regina,
 fatta del ciel solenne:
 fammi trovar le penne 15
 delle tue felici ali³³
 lc. 299v| ch'i' fugga i mali che ll'avversar mi vuole³⁴. (5'+)

Vergine, io priego te pel sancto parto
 fra l'asinello e 'l bue,
 e pel süave canto, e 'l lume sparto, 20
 pel cielo che ma' fu piùe
 e pel gaudio, che fue
 ne' pastor vigilanti
 pon fine a' pianti, e lle mie colpe tòle³⁵.

bella») è qui riferito a Cristo. Il tema del “proferir parole” ispirate dall’amore teologico richiama – qui in forma di invito ad accogliere la preghiera – *Rvf*, 366 4: «amor mi spinge a dir di te parole» (si veda L. Geri, «Dopo i perduti giorni». *La preghiera nei 'Rerum vulgarium fragmenta'*, in “Petrarchesca”, V, 2017, pp. 21-37).

29. Il riferimento alla musica è fondamentale, soprattutto considerato il dato musicale provato dalla rubrica *cantasi come. Divin coro* richiama *Pd.* XXVII 17: «vice e officio nel beato coro» (opposto al «cattivo coro» di *If.* III 37), ed è sintagma che ricorre anche nelle *Chiose* di Mino d'Arezzo: «Volendo Dante salir al ciel suso, / Apollo chiama su da divin coro / in questa forma, ch'io scrivo qua giuso» (C. Lorenzi, *Le «Chiose sopra la 'Commedia' di Mino di Vanni d'Arezzo*, in “Studi di filologia italiana”, LXVIII, 2010, pp. 51-170, p. 168).

30. Il riferimento ad Eva e al superamento del pianto che seguì al peccato originale richiama *Rvf*, 366 36: «che 'l pianto d'Eva in allegrezza torni». Sul gioco *Ave/Eva* si veda C. Del Popolo, *Da Eva ad 'Ave/a ve'*, in “Studi e prolemi di critica testuale”, LIV, 1997, pp. 27-43.

31. pace] -a- *interl. ms.*

32. t'inchina] t'inchini *ms.* La frase *A' miei pianti t'inchina* è su calco di *Rvf*, 366 10-1: «miseria extrema de l'humane cose / giù mai ti volse, al mio prego t'inchina», con sostituzione di *prego* con *pianto*.

33. La figura angelica “alata” – talvolta riferita, per traslazione, al poeta – è ricorrente nella lirica del Trecento, compresi Dante (cfr. *Pd.* XXV 49: «E quella pia che guidò le penne / de le mie ali a così alto volo») e Petrarca (cfr. *Rvf*, 321, 2: «[...] la mia fenice / mise l'aurate et le purpuree penne»).

34. mi vuole] miovole *ms.*

35. Le strofe 3-5 sono rielaborazione estremamente sintetica della biografia delle Vergi-

Madre benigna e d'ogni grazia piena, te priego, pella stella che gli amirandi magi guida e mena alla tua capanella.	25
Madonna humile e bella, sempre al tuo figlio unita, Vergine, me aita e chi te ama e cole!	30
Vergin, pel tuo figliuolo risuscitato guardami a retta via ³⁶ , lc. 3007 ¹ pel dì ch'ascese in cielo glorificato odi la prece mia ³⁷ :	(7'+) 35
Vergine sancta e pia, solvi i mie nodi vecchi, fa' de' mie stecchi gigli, rose e viole ³⁸ .	
Madre, pel dì che 'l tuo figliuol clemente mandò l'Amor superno a' discepoli in lingue e fuoco ardente ³⁹ , col Padre e Figlio eteterno, consolatore in terno, ond'ogni gaudio spira e 'l mio cor tira alle superne scole ⁴⁰ .	40 45
Vergine, pel sancto e glorioso die qual corporeo velo assumpta sopra l'alte gerarchie fusti felice in cielo, metti fiamme al mio gelo,	50

ne, secondo quanto è noto e condiviso da tutte le agiografie, *in primis* la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (si veda Iacopo da Varazze, «*Legenda aurea*» con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf., a cura di G.P. Maggioni, trad. it. coordinata da F. Stella, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 74-86).

36. *Guardami*, con significato di "indirizzami", "instradami" verso la giusta strada.

37. I primi quattro versi della stanza ricordano la Resurrezione di Cristo e l'Ascensione.

38. Il poeta prega affinché dai suoi rami secchi fioriscano fiori cari alla Vergine, simboli di virtù e di rinascita simbolicamente primaverile: il giglio per la purezza, la rosa per la santità e la viola per l'umiltà. La figura della fioritura è molto diffusa; vd. ad esempio Dante, in *Pg.* XXXII 58: «men che di rose e più che di viole / colore aprendo, s'innovò la pianta», e Petrarca in *Rvf.* 207 46: «così rose et viole / à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio».

39. Riferimento alla Pentecoste e alla discesa dello Spirito Santo.

40. *Superne scole*, riferito al paradiso, per cui si veda *Pg.* VIII 18: «avendo li occhi a le superne rote», sintagma che ricorre poi anche in Fazio degli Uberti: «veggo venir dalle superne rote» (Fazio degli Uberti, *Rime*, a cura di C. Lorenzi, ETS, Pisa 2013, XVII, v. 44).

lc. 300v| solvi il mio antico laccio⁴¹,
porgimi il braccio, honore di nostra prole⁴². (5'+)

Madre, guidami tu, solo in te spero,
vedimi al punto stremo,
senza te non potrò trovare el vero: 55
Aiutami, ch' i' tremo!

Guida e 'l timone e 'l remo,
conduci la mia barca⁴³
di colpe scarca, alle candide stole⁴⁴.

Le dieci strofe con congedo della Canzone alla Vergine sono ispirazione per le otto stanze della ballata di Antonio di Guido: già il *refrain* sviluppa, con *Donna* in apertura⁴⁵, il tema della luce solare caro ai primi tre versi di *Rvf*, 366 («di sol vestita» e «al sommo Sole / piacesti»), e la richiesta di ascolto e di intercessione. A livello puramente formale, la canzone petrarchesca si presenta con fronte bipartita di sei endecasillabi e sirma di endecasillabi e settenari con rima interna al quinario nell'ultimo verso, secondo lo schema ABCABC CddCEf(f)E, con *concatenatio* tra fronte e sirma. La ballata di Antonio di Guido riprende, trasposti nella forma che più si confà al repertorio laudistico, molti caratteri del modello⁴⁶: presenta

41. Si veda *Rvf*, 366 49: «donna del Re che nostri lacci à sciolti».

42. *Iudith*, 15 10: «Quae cum exisset ad illum, benedixerunt eam omnes una voce, dicentes: «Tu gloria Jerusalem; tu laetitia Israëli; tu honorificentia populi nostri»».

43. L'immagine fortunatissima della navicella di matrice dantesca (*Pg*. I 2), qui nel mare del peccato e salvata da Maria *maris stella* (dall'inno di Venanzio Fortunato), è rielaborata sulla scorta dalla sesta strofa di *Rvf*, 366, in particolare nei vv. 68-71: «d'ogni fedel nocchier fidata guida, / pon' mente in che terribile procella / i' mi trovo sol, senza governo». Sulla fortuna dell'immagine della navigazione si veda G. Ledda, *La navigazione come metafora testuale nei poemi epico-cavallereschi da Pulci ad Ariosto*, in "Italianistica", XLVI, 2017, 3, pp. 67-87.

44. Si vedano le «bianche stole» di Dante, in *Pd*. XXV 95, 127 e XXX 129, poi riprese anche da Giovanni Quirini: «tu sentirai ancor sì gran piacere / come àn color da le candide stole» (G. Quirini, *Rime*, a cura di E.M. Duso, Antenore, Padova 2002, LX 126). Ma cfr. *Ap*. 7: «Post haec vidi turbam magnam, quam dinumerare nemo poterat, ex omnibus gentibus, et tribubus, et populis, et linguis: stantes ante thronum, et in conspectu Agni, amicti stolis albis, et palmae in manibus eorum».

45. Ma si veda *Pd*. XXXIII 1-13: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio / [...] Donna, sè tanto grande e tanto vali» ecc.

46. Sul rapporto lauda-ballata rinvio, per completezza della trattazione – soprattutto in relazione al rapporto tra forma scritta ed esecuzione –, a F. Zimei, «Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». *Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, in "Studi musicali", XXXIX, 2010, 2, pp. 333-58, e Id., *Forma vs. performance. (Tras)mutazioni della lauda-ballata*, in "Il saggiatore musicale", XXVI, 2019, 1, pp. 5-22. Si veda inoltre A. Ziino, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di R. Antonelli, vol. IV, Mucchi, Modena 1989, pp. 1465-502.

due mutazioni distiche (contro le due terzine di *Rvf*, 366) seguite da una volta di settenari e un endecasillabo concatenata alla seconda mutazione per rima; come già anticipato, l'ultimo verso di ogni stanza ha rima interna al quinario, mentre il penultimo ha rima "autonoma", proprio come accade nella sirma di *Vergine bella*.

Anche le strofe della ballata, come anticipato, esordiscono ciascuna con una invocazione alla Madonna, spesso variata poi a inizio delle volte (v. 4: *Vergine, trono dello Spirto*; v. 11: *Madre piatosa*; vv. 17, 32, 46: *Vergine*; v. 25: *Madre benigna*; v. 29: *Madonna humile e bella*; v. 36: *Vergine sancta e pia*; vv. 39, 53: *Madre come guida*), secondo un sistema messo a punto dallo stesso Petrarca: il poeta infatti apostrofa Maria – quasi in forma litanica, «tante volte quanti sono gli anni dell'amore»⁴⁷ – a inizio delle stanze o nel secondo settenario della sirma. Molti poi sono i temi derivati da *Rvf*, 366 o da testi affini: ne sono esempi il superamento gaudioso del «pianto» di Eva (v. 6 e *Rvf*, 366 36), l'inchino della Vergine al pianto o alla preghiera del penitente (v. 11 e *Rvf*, 366 10-11), l'immagine alata della Donna angelo teologico (v. 16 e *Rvf*, 321 2), lo scioglimento dei lacci del peccato (v. 51 e *Rvf*, 366 49) e Maria come timoniera della navicella «senza governo» di chi la invoca (vv. 57-58 e *Rvf*, 366 68-71)⁴⁸.

La parte centrale della lauda, nelle strofe 3-6, sviluppa argomenti devozionali di taglio "leggendaro", sintetizzando in pochi versi alcuni passi fondamentali della biografia della Vergine: il parto «fra l'asinello e 'l bue» e la visita dei pastori, l'avvento dei Magi nel giorno dell'Epifania, la partecipazione al giorno della Risurrezione di Cristo. Si aggiungono, di tanto in tanto, alcune filigrane dantesche, tra cui l'*eterno consiglio* di v. 2 che per tre volte ricorre nella *Commedia*, compresa l'invocazione alla Vergine nel canto di san Bernardo (*Pg.* XXIII 29; *Pd.* VII 95; *Pd.* XXXIII 3), la figura della barca o navicella ai vv. 56-58 e le *bianche stole* di v. 59, che richiamano le «bianche stole» di *Pd.* XXV 95, 127 e XXX 129.

Di rilievo ai fini di questa discussione pare la descrizione di Maria come «musica al divin coro» (v. 5), forse riferita al «beato coro» dantesco di *Pd.* XXVII 17, che acquisisce ancor più significato soprattutto in vista della destinazione *cantasi come* della composizione. Già Blake Wilson menziona infatti due possibili melodie che le rubriche suggeriscono riassegnate a questo testo: la prima è quella che accompagna *Regina del*

47. Cioè ventuno volte, contro le tredici invocazioni contenute nella lauda. A proposito della struttura della rima petrarchesca, si veda il commento di Bettarini in Petrarca, *Canzoniere*, cit., vol. II, p. 1615.

48. Sul possibile rapporto con Dante e con il fitto *milieu* di fonti, si veda di nuovo Marcozzi, *Numeri di Petrarca*, cit., pp. 115-8.

cor mio / non ti par tempo ancora attribuita a Leonardo Giustinian⁴⁹, citata proprio dall'Angelicano 2274 come testo inviato al convento fiorentino delle Murate, la seconda è quella relativa a *Genitrice di Dio* di Feo Belcari⁵⁰. Il legame “formale” tra la ben costruita ballata di Antonio di Guido e queste due laude, entrambe grandi, la prima in particolare con *refrain* di settenari secondo lo schema *xyyx AbAbbccx*, è giustificabile solo se si ipotizza una lettura alternativa di *Donna, in cui venne el sole*, a partire da versi minori dell'endecasillabo, con assonanze nel ritornello e una forte ipometria nel penultimo verso:

ORIGINALE [xyX AbAbbc(c)X]

Donna, in cui venne el sole
dell'eterno consiglio,
pel tuo bel Figlio intendi mie parole.
Vergine, trono dello Spirto sancto,
musica al divin coro,
ave, ché d'Eva ci ài levato el pianto,
e ogni altro martoro.
Vergin, tu ssè il thesoro
in cui la pace è posta,
e chi s'acosta a tte mai non si dole.

SU BASE SETTENARIA [xyyx AbAbbccx]

Donna, in cui venne
el sole dell'eterno
consiglio, pel tuo [bel] Figlio
intendi mie parole.
Vergine, trono dello Spirto sancto,
musica al divin coro,
ave, ché d'Eva ci ài levato el pianto,
e ogni altro martoro.
Vergin, tu ssè il thesoro
in cui la pace è posta,
e chi <...> s'acosta
a tte mai non si dole.

Benché sia solo una delle possibilità d'interpretazione del dato metrico – che non esclude possibili interventi di adattamento ben più invasivi –, resta interessante la testimonianza di riuso (rimodulato) della versificazione normativa adottata da Antonio di Guido. La struttura dei testi suggerisce come non solo l'ultimo verso con rima interna, costruito sulla scorta della chiusa delle strofe petrarchesche, potesse esser stato percepito come verso composto, ma anche come i settenari della ripresa potessero essere divisi in

49. Anche nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 424 la lauda risulta «mandata alle murate» (e già riusata per musicare la ballata grande *O speranza del mio core* di Francesco d'Albizo). È nota anche la variante *Regina del cor mio / a te con mente pia* edita da Francesco Luisi in *Laudario giustiniano*, vol. I, Fondazione Levi, Venezia 1983, pp. 285-6, a cui rinvia la rubrica del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VII.266, c. 301r, menzionata in B. Toscani, *L'indice dei capoversi del Codice Vaticano Chigiano L.VII.266*, in “Aevum”, L, 1976, 3/4, pp. 321-47, p. 340.

50. B. Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The 'cantasi come' Tradition (1375-1550)*, Olschki, Firenze 2009, per cui si veda la banca dati in CD-ROM (come si può evincere dalla scheda redatta da Wilson, *Genitrice di Dio* vanta una ben più ampia tradizione di testi *cantasi come*). Il testo di Belcari è edito in Cremonini, *Per l'edizione*, cit., pp. 410-1, a cui rinvio anche per lo spoglio della tradizione manoscritta e a stampa.

modo diverso, per ottenere un *refrain* tetrastico, a partire dallo scioglimento delle sinalefi “naturali” del primo verso. Una simile operazione corrompe irrimediabilmente la rima, di per sé fondamentale per ogni testo in versi; in contesti d’uso più flessibili – come questo –, essa non sempre è percepita come elemento così indispensabile: la necessità di una melodia, anche se non perfettamente sovrapponibile con la versificazione (se non con adattamenti rilevanti e forse estemporanei), giustifica l’operazione di riadattamento poetico.

Da questa prospettiva, è possibile che la lauda di Antonio di Guido non fosse dotata di melodia propria: l’intonazione *cantasi come* sarebbe stata quindi mezzo più adeguato alla diffusione del testo, considerato anche il precedente petrarchesco che ne costituisce la fonte.

Nell’Angelicano 2274, come diffuso in codici del Tre-Quattrocento, “lauda” è iperonimo che identifica una svariata famiglia di testi, formalmente differenti nelle loro architetture⁵¹: ballate, capitoli ternari (compreso quello di Bernardo Pulci, in ben III terzine, alle cc. 184v-195v), brevi cantari (*O insensata gente*, cc. 200r-v), ma anche canzoni liriche come *Vergine bella*, rubricata a c. 300v come «Lauda di messer Francesco Petrarca». Il testo, “a modo proprio”, che avrebbe poi ricevuto l’intonazione di Guillaume Dufay, si presta come modello per una vera e propria “traduzione metrica”: Antonio di Guido ne traspone i temi e i costrutti in una ben congegnata ballata che riscosse almeno una discreta fortuna musicale.

L’architettura del manoscritto Angelicano, nella volontà del suo primo copista (o del suo antografo) di unire la ballata con il suo modello – in una coppia di testi trascritti a fine sezione, al di fuori della silloge laudistica più corposa –, prova non solo la fitta rete di richiami tra testi e melodie, ma anche le modalità di ricezione (per natura transdisciplinari) di uno dei componimenti cardine del ricco e profondo percorso lirico che Petrarca raccolse, *per anni circulum*, nel suo *Canzoniere*.

51. Sull’uso estensivo del termine *lauda* si veda l’introduzione a C. Guidini, *Cantari sulla «Legenda aurea» e altri* (Rieti, *Bibl. Paroniana*, ms. I.2.45), a cura di A. Cicchella e T. Persico, premessa di C. Del Popolo con un saggio di G. Noto, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022, pp. 37-41.