

# La *Legenda aurea* volgare «sobrevità ridotta et in rima»: stadi traduttivi e versificazione nella silloge canterina di Cristofano Guidini

Thomas Persico

Università degli Studi di Bergamo, Italia

Attilio Cicchella

Università degli Studi di Torino, Italia

**Abstract** This paper proposes an analysis of in-verse reworking of vernacular *Legenda aurea* by Cristofano Guidini. In his cantari for the festivities of the liturgical year, we can find a rich interlacing of textual sources, historical records, oral or written testimonies. Here we want to demonstrate how the translating rewriting by Guidini works, starting from its performed destination and from didactic usefulness of legendary narrations.

**Keywords** Cristofano Guidini. Cantari. *Legenda aurea*. Translations. Vulgarisations. Performance.

**Sommario** 1 Cantari per *anni circumum*. – 2 Il cantare tra oralità, scrittura e *performance*. – 3 Il ‘volgarizzamento B’ della *Legenda Aurea* nei cantari del Guidini. – 4 Dalla *legenda* al cantare, dalla prosa al verso: amplificazioni e implementazioni.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2023-10-09

Accepted 2023-10-16

Published 2023-12-20

## Open access

© 2023 Persico, Cicchella | 4.0



**Citation** Persico, T.; Cicchella, A. (2023). “La *Legenda aurea* volgare «sobrevità ridotta et in rima»: stadi traduttivi e versificazione nella silloge canterina di Cristofano Guidini”. *TranScript*, 2(2), 175-198.

DOI 10.30687/TranScript/2785-5708/2023/04/003

## 1 Cantari per anni circulum

Cristofano Guidini è autore di un'ampia silloge canterina che consta di ottantadue testi desunti dalle agiografie leggendarie raccolte da Iacopo da Varazze.<sup>1</sup> L'unico codice noto latore di questo così ampio e organizzato *corpus* di cantari leggendari modellati sulla *Legenda aurea*, probabilmente nota all'autore attraverso volgarizzamenti,<sup>2</sup> è il ms Rieti, BCP, I.2.45 (cc. 1r-135v), che tramanda, inoltre, due ulteriori sillogi, rispettivamente costituite da sette laude per i sette giorni della settimana (cc. 136r-148r) la prima, da cinque agiografie in ottava rima (cc. 148r-159v) che rimandano all'ambiente ospedaliero di San Gimignano la seconda.<sup>3</sup> Il codice, cartaceo e di dimensioni medio-grandi (214 × 146 mm), è stato vergato nel 1406 da Paolo Puccini - colui che nei successivi anni si distinguerà come insigne copista dantesco<sup>4</sup> - in lettera bastarda di matrice notarile. Già la prima rubrica, a c. 1r, è molto chiara: «Cominciano alquante legende sobrevità ridotte et in rima»: sono cioè riportate leggende ridotte nella loro lunghezza e messe in rima da Cristofano Guidini in una sorta di «trascrizione traducente» (Concetto del Popolo 2022, XVIII) - così ben la definisce Concetto Del Popolo, ripensando alla traduzione di alcune laude iacoponiche<sup>5</sup> - in cui da un lato la traduzione consiste nel volgarizzare il testo latino (d'autore o della fonte?, di cui si scriverà in séguito), dall'altro prevede la ridisposizione 'traducente' della materia prosastica in ottava rima. Quanto al suo autore, nato a Siena intorno al 1342 e, dal 1384, notaio dell'Ospedale di Santa Maria della Scala,<sup>6</sup> va senz'altro ricordato il suo discepolato nella 'famiglia' di Caterina Benincasa. A quest'ultima fu presentato da Neri

1 I cantari del Guidini sono editi in Cicchella, Persico 2022, a cui si rimanda per quanto non descritto nel dettaglio (per necessità di *brevitas*) e per l'intera edizione dei testi. Al netto della comune Bibliografia, le parti 1 e 3 di questo saggio sono a cura di Attilio Cicchella; le parti 2 e 4 sono a cura di Thomas Persico.

2 Per il testo si fa riferimento, in mancanza delle edizioni critiche dei volgarizzamenti, a Maggioni 2007. Sulla *Legenda aurea* in italiano cf. almeno Cerullo 2018.

3 Per la descrizione del ms cf. Cicchella, Persico 2022, 63-4.

4 Dalla stessa mano sono copiati i mss Firenze, BR, R 1004, il Paris, BNF, Ital. 74 e il Codice Fontanini (San Daniele del Friuli, Bibl. Comunale Guarneriana, ms. 200). A tal proposito cf. Pomaro 2001, 1065-6, e Cicchella, Persico 2022, 62-3.

5 Così Del Popolo 2014, 27-44; 2022, XVIII.

6 In quello stesso anno il Guidini ricoprì la carica di membro del governo popolare retto dai Quindici difensori. La biografia di ser Cristofano è ricostruibile grazie a un libro di memorie autografo, compilato tra il 1382 e il 22 marzo 1402 e conservato presso l'Archivio Storico di Siena, fondo *Ospedale di Santa Maria della Scala*, 1188 (per cui cf. Milanesi 1843, 27-48). La descrizione del ms, curata da Angelo Restaino, è in Corsi, Dejure, Frosini 2021, *ad locum*. Uno spoglio linguistico analitico del codice, ancorché parziale, è stato da me curato per l'espansione digitale di Corsi, Dejure, Frosini 2021, consultabile al link: <http://database.dekasisime.it/index.html#/schedaLinguistica/26>.

di Landoccio Pagliaresi, noto sia per la sua produzione laudistica, in specie di *cantasi come*, sia per aver trascritto l'autorevole ms Wien, ÖN, 3514, latore della più cospicua raccolta epistolare della Benincasa.<sup>7</sup> Ed è nella Siena cateriniana, tra le mura dell'Ospedale, nel quale entrò dapprima come oblato, il 14 agosto 1391, per poi divenire in breve tempo cancelliere e vicario del rettore,<sup>8</sup> che ebbe inizio la sua attività letteraria, ancora oggi poco nota. Se si esclude l'opera di raccolta e riordino delle lettere di Caterina, la prima opera del Guidini può essere indicata nella traduzione in latino – cui lavorò tra il 1385 e il 1389 – del *Libro della Divina Dottrina* della stessa Benincasa.<sup>9</sup> A Cristofano va inoltre restituita, grazie a una nota di Feo Belcari, una biografia, oggi deperdita, del beato Giovanni Colombini,<sup>10</sup> infine, i cantari per *anni circulum* di nostro interesse relati dal codice reatino, che pur avendo il limite di essere stato vergato da un copista fiorentino, che ne oblitera quasi integralmente l'originaria *facies* senese, ha però il merito di restituire la più ponderosa riduzione in versi in lingua italiana (ma più in generale d'area romanza) del leggendario del Varaginese, tanto più importante perché il testimone reatino fu esemplato quando era ancora in vita il Guidini.<sup>11</sup> Grazie agli *addenda* della deposizione resa da Antonio di Tommaso da Siena, detto Caffarini nel corso del processo di canonizzazione di Caterina, siamo inoltre in grado di restituire alla storia del genere canterino una testimonianza unica sul contesto d'uso delle agiografie in rima:<sup>12</sup>

Hic etiam ordinavit multa rictimica in vulgari in laudem omnium sanctorum, per anni circulum in omni festo cuiuslibet ipsorum, de sero post completorium in maiori ecclesia de Senis per laycos decantanda. Et eodem modo de quibusdam rictmis in laudes huius virginis editis, et consimiliter ob eiusdem reverentiam in eadem ecclesia decantandis. (Cavallini, Foralosso 1974, 395)

---

**7** Un profilo biobibliografico di Neri di Landoccio Pagliaresi è in Quaglino 2013, 243-57; sull'autorevole autografo viennese cf. Frosini 2006, 91-125; un profilo paleografico è in Restaino 2017, 469-98.

**8** E cioè dopo la morte, a causa della peste del 1390, della moglie Mattea e di sei dei suoi sette figli.

**9** Sul *Libro* cf. Nocentini 2016, 255-94; 2015, 639-80, in particolare 646-55.

**10** Della testimonianza di Feo Belcari ha dato notizia Cherubini (1974, 393-425, in particolare p. 393).

**11** Sulla lingua del Puccini, e per la bibliografia sui codd. danteschi da lui vergati, vedi la nota di Massimiliano Corrado, in Boccardo, Celotto, Corrado 2018, LXIX-LXXIV; Cicchella, Persico 2022, 65-8.

**12** Cf. Laurent 1942, 41. A un periodo successivo all'agosto del 1391 si collocherebbe la committenza del Guidini della traduzione delle *Revelationes* di santa Brigida (per cui cf. almeno, anche per la bibliografia sull'argomento, Nocentini 2019, 122 e Manetti, Savino 1990, 159 e 177-81).

I componimenti venivano pertanto eseguiti dai fedeli laici non in una chiesa qualunque, né nel contesto delle confraternite, ma nel duomo di Siena dopo la compieta, a testimonianza di come la materia leggendaria ridotta in ottave dal Guidini dovette godere di una buona diffusione nel contesto devoto municipale e, più in generale, in quello del circuito ospedaliero legato al Santa Maria della Scala. D'altronde, è probabile che il copista dei cantari, Paolo Puccini, anch'egli notaio, e ser Cristofano, si conoscessero, e che Paolo svolgesse incarichi notarili non solo per «Bugliaffo Bugliaffi» (Rieti, BCP, I.2.45, c. 136r), allora podestà di San Gimignano per conto di Firenze, ma anche per il locale Ospedale, che dal 1315 circa dipendeva – con altri istituti pii 'di contado', tra i quali quello di Rieti, dove è conservato il nostro codice – dall'ospedale senese (cf. Sandri 1982).

Dopo aver delineato il contesto di produzione e diffusione dell'opera – dirimente per l'individuazione della possibile fonte leggendaria in prosa del Guidini – possiamo quindi orientare la nostra specola verso due ulteriori livelli di analisi: da un lato la prassi versificatoria del senese; dall'altro il rapporto della materia canterina con i capitoli agiografici del Varaginese.

## 2 Il cantare tra oralità, scrittura e performance

La ricostruzione della prassi traduttiva e poi della restituzione versificata della materia canterina è resa particolarmente complessa dall'instabilità dovuta all'esecuzione: è infatti noto, grazie alla testimonianza di Tommaso Caffarini, come questi testi fossero destinati al canto presso il duomo di Siena, «de sero post completorium [...] per laycos decantanda» (Cavallini, Foralosso 1974, 395).<sup>13</sup> Benché si tratti di testi scritti e copiati, essi precipuamente erano concepiti per essere eseguiti, forse in parte anche improvvisati (almeno in origine), nelle varie festività dell'anno liturgico; l'autore doveva averne composto i testi a seconda dell'utilità contingente per riunirli solo in un secondo tempo in silloge. Come per il resto della tradizione canterina devozionale o profana, l'oralità gioca un ruolo fondamentale nella costruzione e nella fortuna di questo tipo di repertori. Ne sono prova l'instabilità metrica (spesso solo apparente), il richiamo all'uditore, il ricorso a rime inesatte o assonanzate, l'adozione di una sintassi tendenzialmente semplice, la fissità di procedimenti narrativi, la ricorrenza di *clichés* e di *topoi* lessicali o descrittivi.<sup>14</sup> I riferimenti

---

<sup>13</sup> Per l'esecuzione dei cantari del Guidini cf. Cicchella, Persico 2022, 10-14.

<sup>14</sup> Queste sono alcune delle peculiarità della produzione canterina, già secondo Balduino (1970, 17-18), per cui cf. Cabani 1988, 23-4, e Spiazzi 2016, 145-74.

all'uditorio sono prove, anzitutto, della presenza di un pubblico, in questo caso l'assemblea dei laici senesi congregati di Santa Maria della Scala, e per la formazione devozionale dei destinatari l'autore predilige amplificazioni drammatiche o attualizzanti, descrizioni, lunghi dialoghi, capaci di tenere viva l'attenzione e di suscitare empatia negli ascoltatori.<sup>15</sup>

Anche la struttura stessa dei cantari è tendenzialmente modulare, con chiari segnali di apertura e chiusura, e soprattutto con tempi abbastanza standardizzati di recitazione legati all'occasione o all'esecuzione del momento (così Limentani 1984, 67). La maggior parte dei testi del Guidini oscillano tra le dodici e le diciassette ottave, con poche composizioni molto prolisse (tra cui il terzo della seconda appendice, dedicato a santo Bartolo, che consta di trentun strofe) con precise formule di apertura, con introduzioni del tipo *Oggi è gran festa e gran solemnitade* seguite da una breve sintesi d'apertura di una-due ottave, e formule di chiusura ricorrenti, solitamente con l'ultima strofa destinata ad accogliere un'invocazione a Cristo e alla Vergine, generalmente con avvio del tipo *O Signor nostro*.

La costruzione delle ottave (tutte rigorosamente di stampo toscano) è generalmente regolare, anche se molto varia: da strutture semplicemente divise in distici si annoverano costruzioni più complesse con divisione dei primi sei versi in terzine o forme contraddistinte da «ampie campate sintattiche che tendono a 'riempire' la forma metrica senza attenzione alle sue partizioni interne» (Praloran 2011, 65-6)<sup>16</sup> (come accade spesso in Boccaccio) talvolta così ampie da abbracciare più ottave.<sup>17</sup> Altre 'tracce di oralità' si riscontrano nella struttura rimica delle ottave: l'autore spesso opta per rime facili o 'di consuetudine', con casi di imperfezione assonanzata che trova legittimazione nel senso eufonico complessivo del testo, più che nell'applicazione esatta della norma metrica.<sup>18</sup>

Il metro, infine, acquisisce un ruolo di fondamentale importanza al fine di indagare il rapporto tra il testo, la sua incubazione e la sua formalizzazione nello stato attuale. Com'è noto grazie agli studi di Domenico De Robertis (1961; 1970), Armando Balduino (2004) e Marco Praloran (2007), il repertorio canterino è di per sé problematico già a causa della presenza di più personalità (l'autore, il copista, l'esecutore) e dalla sovrapposizione di più momenti nella costituzione

**15** Le formule di apostrofe all'uditorio sono convenzionali, del tipo 'come udirete', 'come ascolterete', 'come abbiamo ascoltato' (ad esempio, dai cantari XIX e LXV: «Altri martiri prima ebbe a portare | come udirete al presente toccare» e «Udit' abiamo delle pen' e dolore»).

**16** Cf. anche Praloran 2010, 193-205; 2019, 187-8.

**17** Soldani (1999, 330) scrive di dilatazione «a fisarmonica» della materia versificatoria.

**18** Su rime facili e 'di consuetudine' cf. Mancini 1970; Del Popolo 2006, 11-18; 2018, 84.

del testo (dall'oralità alla scrittura, dall'abbozzo estemporaneo con fine d'uso al testo letterario), soprattutto se si considera l'utilità anche prettamente pratica dell'atto scrittorio, fondamentale per fornire un testo stabile da recitare di fronte all'uditorio.<sup>19</sup> Da questo punto di vista, la necessità della forma scritta, soprattutto se organizzata e ordinata in silloge come nel caso della raccolta in questione, favorisce anche la diffusione e la conservazione dei testi inclusi di cui plausibilmente esistevano carte sparse utilizzate, in sostanza, per ciascuna delle occorrenze dell'anno liturgico decantate. Sebbene non sia pervenuto, almeno allo stadio attuale delle ricerche, alcun testimone extravagante dei cantari del Guidini, la stessa conformazione della raccolta conferma questo tipo di soluzione: in appendice al codice reatino si trovano difatti due diverse sillogi aggiuntive di cantari, sempre copiate da Paolo Puccini e sempre composte dallo stesso autore, di cui sette per i giorni della settimana - probabilmente destinate all'esecuzione in giornate per le quali non fossero già stati composti altri cantari della raccolta principale - e cinque vari, tra cui alcuni su agiografie di santi gimignanesi e un testo sull'Epifania. Proprio quest'ultimo testo della silloge conferma l'operazione di riordino già attestata dalle fonti storiografiche: Guidini prima compose i cantari per l'anno liturgico che compongono il corpo del testo e poi li riordinò, trascurando qualche festività - anche di primissimo rilievo, come nel caso dell'Epifania -, poi aggiunta nelle appendici.<sup>20</sup>

Nella versificazione si riconoscono le peculiarità tipiche proprio dei repertori canterini studiati da Praloran (2007, 5):<sup>21</sup> l'endecasillabo è ritmicamente popolare ma al contempo ricercato e variabile nella scelta delle forme; si osservano inoltre alcune deviazioni dalla norma, ipermetrie apparenti, cioè, giustificabili nel momento dell'esecuzione. Quantitativamente, nel corso del lavoro di edizione, abbiamo notato come la gran parte dei casi di anisosillabismo è solo apparente, e dipende dalla diversa realizzazione del verso nell'atto della recitazione. Già Beltrami segnalava come la differenza tra lo schema versificatorio atteso e la sua applicazione 'attuale' avvenisse a partire da tre diversi piani:<sup>22</sup> il modello normativo nella mente del poeta, la realizzazione concreta del testo scritto secondo quello

---

**19** Ampia è la letteratura scientifica sul rapporto tra oralità e scrittura nell'evoluzione del sistema letterario; in questa sede si rinvia brevemente a Cerina, Lavinio, Mulas 1984; Zumthor 1990; Barbiellini Amidei 1997; 2007; Polimeni 2014, e nuovamente a Spiazzi 2016.

**20** Così scriveva Tommaso Caffarini del Guidini: «Hic etiam ordinavit multa rictimica in vulgari in laudem omnium sanctorum, per anni circulum in omni festo cuiuslibet ipsorum» (Cavallini, Foralosso 1974, 395).

**21** Cf. anche De Robertis 1961, 121.

**22** Beltrami 1976, 67-107, poi ripubblicato aggiornato in Beltrami 2015, 117-61.

specifico modello, l'esecuzione intesa come momento di 'realizzazione' del verso in contesto performativo. Nel caso dei cantari del Guidini abbiamo addirittura testimonianze, nelle parole del Caffarini - benché estremamente sintetiche -, dei luoghi e dei tempi della *performance* decantata.

In questo contesto trovano spiegazione almeno due delle famiglie di apparenti fenomeni anisosillabici direttamente implicati nelle prassi d'esecuzione cantilenata: da un lato il vocalismo virtuale già altrove segnalato (fin da d'Arco Silvio Avalle) in repertori devozionali e non, dall'altro casi di sillabe o vocali atone finali eccedenti in sede di cesura, soprattutto quando le parole in questione non siano apocopabili o quando non siano riducibili perché rimanti 'al mezzo' con la terminazione del verso che precede. A titolo esemplificativo, si trascrivono due soli dei molti casi: *al tempo del re Carlo, ch'era lavita* (cantare IV. *Della concezione della vergine Maria* 7, 2); *poi che volete quest'opere sapere* (cantare XII. *Della circuncisione di Cristo* 12, 2). In occasione di una cesura dopo quarta o dopo sesta sillaba tonica, si manifesta una sillaba eccedente che rende ipermetro il verso solo all'occhio e non all'orecchio.

La questione, ben nota almeno a partire dagli studi di Costanzo Di Girolamo, colui che ne intravide casi anche nella lirica dei Siciliani, è in realtà particolarmente interessante, perché dimostra il legame tra il testo codificato nella forma a noi nota e la sua realizzazione performativa (Di Girolamo 2005; 2008).<sup>23</sup> A tal proposito sembrano di particolare rilievo alcune laude *cantasi come* costruite su modello lirico preesistente al fine di recuperarne l'intonazione musicale, soprattutto quando la melodia in questione sia composta da autori dell'*Ars nova* trecentesca: giungono infatti alcuni testi devozionali in cui i fenomeni di eccedenze in cesura possono essere verificati anche studiando la melodia conservata. In sostanza, trattasi di occorrenze nelle quali la porzione apparentemente sovrabbondante trova giustificazione nell'andamento e nella costruzione della linea melodica, che generalmente è costruita per rispettare la forma dell'emistichio prima ancora che la struttura versificatoria integrale. Se, cioè, evidente è la divisione in due emistichi del verso eccedente, dall'altro la melodia è 'interrotta' tra uno e l'altro emistichio, eventualmente con formule cadenzali o con pause, dando così un indizio della precisa percezione del verso nell'atto esecutivo. Esempio credo chiarissimo è la lauda trasmessa alla c. 115v del ms Città del Vaticano, BAV, Chigiano L.VII.266, *O sacra stella, Vergin umile e pia*,

<sup>23</sup> Cf. anche Di Girolamo, Fratta 1999; sullo stesso argomento, ma ampliando la prospettiva alla produzione di Cione Baglioni e del repertorio laudistico chigiano, cf. Bernardi 2014 e Persico 2022, a cui mi permetto di rinviare anche per la sintesi sullo *status quaestionis*.

costruita, come dichiara la rubrica, per recuperare l'intonazione musicale che Giovanni Ciconia compose per la canzonetta *O rosa bella, o dolce anima mia* attribuibile a Leonardo Giustinian.<sup>24</sup> Al di là della sovrapposibilità perfetta della costruzione strofica e versificatoria, in entrambi i casi con endecasillabi disposti secondo lo schema ZZ ABABBZ, interessante è osservare come proprio la cesura degli endecasillabi eccedenti è percepita, all'atto della messa in musica, come elemento fondamentale per la strutturazione della melodia: ad esempio, *Misera mme, dolente, sento martire* (v. 3, con atona finale di *dolente* non apocopabile) o *O divin fiore, ciascun dee te amare* (v. 7) sono versi che la melodia rappresenta come divisi in due emistichi, con formule cadenzali tra prima e seconda parte.<sup>25</sup> Nel canto, quindi quell'eccedenza è del tutto impercettibile, perché la musica compensa 'performativamente' quell'apparente ipermetria. In questo specifico caso, è poi da osservare come i versi eccedenti della lauda siano gli stessi (e nella stessa posizione) di quelli eccedenti nella fonte giustiniana, altra prova importante del fatto che tali anomalie non fossero in alcun modo percepite come tali, dato che pertengono alla versificazione non in senso normativo, ma alla sua realizzazione votata all'esecuzione.

#### Fonte giustiniana

v. 3: Ai, lasso me, dolente, dezo finire

v. 5: O idio d'amore, che pena è quest'amare!

v. 8: Vedi ch'io mor tut'hora per quest'iudea

#### Lauda *cantasi come*

v. 3: Misera mme dolente, sento martire

v. 7: O divin fiore, ciascun dee te amare:

v. 8: a tte solo ricorro, Virgo Maria!

Evidentemente, anche solo osservando questi tre versi – ma se ne trova conferma anche nel resto del testo e in altre composizioni *cantasi come* giustiniane –, la lauda è costruita imitativamente a partire dalla struttura metrica della fonte, sia per la ripresa di alcuni elementi fondamentali in posizione enfatica (il tema del dolore, con *dolente* in sede di cesura, e la vocazione a inizio v. 7), sia per il rispetto della conformazione del verso poi rivestito di note, anche quando apparentemente eccedente in sede di cesura.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Secondo Luisi (1983, 1: 241) si tratterebbe di un testo di sicura «tradizione giustiniana». L'assegnazione al patrizio veneto è riscontrabile non nei codici manoscritti ma nelle stampe, fin dalla *princeps*, per cui cf. anche Wiese 1885, 4 e Restori 1894, 29.

<sup>25</sup> Per la disquisizione sul caso specifico, qui solo menzionato per necessità di *brevitas*, mi permetto di rinviare a Persico 2023.

<sup>26</sup> Si rimanda ai criteri di rappresentazione descritti in Cicchella, Persico 2022, 51-61. Negli esempi che seguono, la numerazione con apice sul fianco destro delle ottave indica la presenza di ipermetrie apparenti in cesura in quinta sede (con primo emistichio nella forma di quinario, 5'+) o di settima sillaba (con primo emistichio nella forma di settenario, 7'+).



Questo fenomeno, che si dispiega a cavallo tra oralità, scrittura e *performance*, è il medesimo che si ritrova nei cantari: le vocali atone eccedenti in sede di cesura, come forse alcuni casi di vocalità virtuale, erano sì eseguite, ma, nella loro percezione nella pratica decantata, erano sostanzialmente conformi alla norma. Trattasi di elementi di rilievo per repertori destinati all'esecuzione che sarebbero da considerare sia in prospettiva puramente ecdotica, sia dal punto di vista del rapporto tra testo, metro e realizzazione.

### 3 Il 'volgarizzamento B' della *Legenda Aurea* nei cantari del Guidini

Come si è già ampiamente dimostrato, nonostante l'incipit della raccolta faccia sorgere il sospetto di una dipendenza della materia cantarina dalle 'leggende abbreviate', su tutte l'*Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum* di Jean de Mailly e il *Liber epilogorum in gesta sanctorum* di Bartolomeo da Trento, la fonte dei cantari è da individuare per la quasi totalità dei capitoli nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze.<sup>27</sup> A tal proposito gioverà ricordare che:

L'affinità con l'opera di Iacopo da Varazze è accertata non solo quando questa sia l'unica a riportare un passo ridotto in versi da Cristofano, ma anche – e ciò è tanto più significativo – quando il brano occorra anche nelle leggende abbreviate di Jean de Mailly e Bartolomeo da Trento. Va da sé che la questione della fonte, lungi dall'essere risolta, è ed è forse destinata a rimanere irrisolta quando dal generale si tenti di scendere nel particolare. È infatti lecito chiedersi a quale testo, o meglio, a quali redazioni dell'opera di Iacopo da Varazze si sia rifatto il Guidini. Innanzitutto, non è possibile stabilire se l'autore, che – 'a fatica' e in più anni, secondo la sua stessa testimonianza – aveva tradotto il *Libro* di Caterina in *gramatica* e, probabilmente, le *Revelationes* di santa Brigida in volgare, avesse a disposizione un modello in italiano o in latino. Sebbene non si possa escludere che si avvalessse di una pluralità di fonti, l'ipotesi più economica è che Cristofano seguisse un unico esemplare, verosimilmente in volgare, a sua volta contaminato con più redazioni leggendarie. Di contro, il lavoro di raccordo e 'rassetatura' in versi del modello (o dei modelli) è certamente da attribuire a un unico autore. (Cicchella, Persico 2022, 19)

---

<sup>27</sup> Cf. Cicchella, Persico 2022, 14-26 *et passim*.

Tra i volgarizzamenti italiani, occorre ricordare la più antica e completa, nonché letteralmente fededegna, versione fiorentina (A), databile intorno alla metà del Trecento, e il volgarizzamento senese (B), trasmesso dal codice Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 4065, da collocarsi verso la fine del secolo XIV e che con i cantari del Guidini sembra intrattenere un rapporto invero privilegiato.<sup>28</sup> Indizi, in tal senso, nel capitolo dedicato a Giovanni Grisostomo (cc. 203ra-205ra), cui segue «senza soluzione di continuità», come rilevato da Speranza Cerullo, il racconto «del trasferimento delle reliquie del santo a Santa Maria della Scala a Siena» (2018, 143). Ancora Cerullo sottolinea che il volgarizzamento senese si distingue da quello d'area fiorentina per una certa, fedele tendenza alla semplificazione, realizzata attraverso l'espunzione dai capitoli agiografici dell'*interpretatio nominis*, o ancora con riduzioni estreme della materia leggendaria. Sebbene tali caratteristiche, compresi il contesto di produzione e circolazione, sembrino indicare il volgarizzamento B come modello possibile del Guidini, altri elementi, anche macro-strutturali, lo escludono, almeno parzialmente. Nei cantari, per esempio, si registrano alcune agiografie assenti in B, tra i quali XII. *Della circuncisione di Cristo*; XV. *Di santo Fabiano e Sebastiano*; XVII. *Della conversione di santo Pavolo*; XXV. *Di san Benedetto*; XXXI. *De spina coronea*; allo stesso tempo, nel codice Barberiniano alcuni capitoli (per es. san Mattia, san Francesco) parrebbero attingere da fonti diverse da quelle del Varaginense, seguito invece fedelmente dal Guidini nella riduzione in versi degli stessi capitoli.

Alla luce di questi dati, sembra opportuno, almeno in questa sede, valutare, attraverso alcuni rilievi puntuali, il rapporto della silloge canterina col volgarizzamento B per verificare la sussistenza non tanto di un rapporto di derivazione diretta della prima dal secondo, quanto piuttosto l'esistenza di un comune fondo leggendario di tipo senese, verosimilmente circolante all'interno del circuito ospedaliero del Santa Maria della Scala e, più in generale, a Siena.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Cf. Cerullo 2018, 119-39 (per il volgarizzamento A); 139-44 (per il volgarizzamento B).

<sup>29</sup> Quando non altrimenti indicato, s'intende implicitamente che il volgarizzamento A è in accordo con la *Legenda aurea*.

a. VI. Di san Thomaso (LA V)

4. <E> san Tommè molto si contentava,  
udendo ta' parole a cole' dire,  
tanta allegrezza avia che non mangiava.  
Venne uno famiglio, ed ebbe ardire  
che una gran gotata sì gli dava;  
disse Tomme: «Non mi debbo partire,  
che quella mano che mmi die la gotata  
da un cane sara qui arecata». 5'+

Tommaso, giunto in India per volere di Cristo, quindi invitato al banchetto di nozze di un signore del luogo, s'imbatte in una fanciulla ebrea che loda il Signore nella sua lingua. L'apostolo, ricolmo di gioia per le parole della fanciulla, 'si dimentica' di onorare la tavola. Nella *Legenda aurea* (V, 25), tuttavia, si allude più precisamente al fatto che Tommaso, essendo ebreo osservante, non mangiava pietanze non permesse: *Puella autem Hebraea [...] intellexit hunc esse Hebreum eo quod non manducaret*; di contro, il testo canterino, in accordo con il volgarizzamento B, semplifica obliterando il riferimento (non secondario) ai cibi proibiti: *Et l'apostolo diletlandosi di questa canzone [...] tanto diletto n'aveva che non mangiava* (Barb. Lat. 4065, c. 25r).

b. XXV. Di san Benedetto Abate (LA XLVIII)

11. Un prete ch'avea nome **Fiorentino**  
al santo abate invidia si portava;  
avelenò un pane, quel meschino,  
e poi a Benedetto lo mandava.  
E' se n'ando, per <lo> detto divino,  
a uno corbo egli sì <i> dava,<sup>30</sup>  
sì cche porti a llunga, ebbe comandato,  
che da uomo non sia mai trovato.
12. E', non potendo il corpo macolare,  
nella suo invidia pur perseverava.  
Presso a quel monisterio ebbe a menare  
fanciulle, chi ballava e chi cantava;  
volea i monaci suo maculare.  
Partissi Benedetto, altrove andava,  
**poi Fiorentino d'un palco fu caduto,** 5'+  
**e, morto, dal dimonio fu ricevuto.** 7'+

---

**30** L'implementazione della vocale è necessaria ai fini metrici (per evitare, cioè, ipometrie in luoghi facilmente ed economicamente sanabili).

Se nell'ottava 11 si registra una banalizzazione antroponimica, di per sé non significativa - in LA XLVIII, 54-67 è narrata infatti la vicenda del presbitero *Florentius* (non *Fiorentino*, forma attestata anche in B, c. 63v), nell'ottava 12 la morte del religioso è diversamente formulata. Secondo quanto riportato da Iacopo da Varazze è infatti il terrazzo a cedere rovinosamente, schiacciando e uccidendo il religioso: *Sed Florentius cum in solarium consistens eum recedens conspiceret et gauderet, repente solarium cecidit et ipsum protinus extinsit*. Per il Guidini è invece Florenzio a cadere dal solaio, in accordo col volgarizzamento B: [*Fiorentino*] *esendo in su uno palco, cadde e morì* (Barb. Lat. 4065, c. 63v). Il passo relato dal barberiniano può però essere altrimenti parafrasato: 'Fiorentino, trovandosi su un solaio, quest'ultimo (scil. il *palco*) cadde e Fiorentino morì'; tuttavia, se la lettura corretta fosse questa, non si può escludere che il Guidini, leggendo un testo di tipo B, abbia inteso che a cadere sia stato proprio Fiorentino (e, del resto, in tal caso l'ambiguità sintattica di B sarebbe confermata). Nello stesso contesto, è di qualche interesse notare la convergenza dei due testi anche nella scelta traduttiva di *solarium* con 'palco', preferito al latinismo 'solaio'.<sup>31</sup>

c. XLIII. Di santa Maria Magdalena (LA XCII)

9. Sott'a un portico costor s' ssi stanno,  
**press'a llor tempio che ssi chiama 'Fano'**,  
che ber, né che mangiar costor non àno,  
ad adorar va ine 'l popol vano,  
gl'idoli adoron ché altro non sanno,  
ch'egli stien cheti accena con mano  
la Magdalena, ed à llo predicato  
ch'altri che Cristo non si' adorato.

A causa della persecuzione dei cristiani perpetrata dai Giudei dopo la morte di Cristo, Maria Maddalena, con altri santi al seguito, giunge - dopo aver navigato su una piccola imbarcazione senza remi - a Marsiglia. Qui il gruppo di naufraghi trova in un primo momento rifugio «sub quadam porticu que fano gentis illius terre preerat morabantur» (LA XCII 36). Sembra opportuno notare come la riduzione in versi del Guidini, forse mediata dalla fonte, si sviluppa al v. 2 come una glossa lessicale (per cui cf. almeno Uguccione da Pisa, *Derivationes*, F.48.3: *fanum -ni idest templum, quasi fonum, quia ibi dei dabant responsa in voce humana, vel a Faunis quibus antiqui tempia edificabant*); diversamente la traduzione relata dal cod. Barb. Lat. 4065, che almeno in questo caso marca uno iato significativo tra

<sup>31</sup> Per cui cf. TLIO, s.v. «solaio».

prosa e versi: *Stero sotto uno portico presso al loro tempio del loro iddio Fano che adoravano.*

d. LIII *Di santo Agostino dottore (LA CXX)*

1. La santa Chiesa fa festa e honore  
oggi di sant'Agustin' biato,  
el quale fu dottor sopra dottore.  
Nella città di **Cartagin** e nato  
[...]

Agostino nacque nel 354 a Tagaste e non a Cartagine, città nella quale si trasferì solo in seguito (cf. LA CXX, 24-7 e 42-51). In accordo col testo guidiniano, anche il volgarizzamento senese della *Legenda aurea* trādita dal cod. Barb. Lat. 4065: «Agustino, dottore egregio, fu della città di Cartagine della provincia d'Africa» (c. 181r). Sebbene non si possa escludere un errore di anticipazione, è probabile che la lezione sia una semplificazione resa attraverso la sostituzione del toponimo originario (*Tagaste*) con uno certamente più noto ai lettori laici destinatari del volgarizzamento (*Cartagine*), lezione forse già nei testimoni latini recenziatori della *Legenda aurea*.<sup>32</sup>

e. *Di santo Gironimo doctore (LA CXLII)*

15. Press'al suo fine egli fece fare [*scil.* san Girolamo],  
là dove giacque el nostro Signore,  
e 'n un monimento ine si fé portare.  
L'animà Dio rendé, suo Creatore,  
e poi a Roma s'ebbe a traslatare,  
e il corpo suo in Santa Maria Maggiore  
sott'un altare di graticol di ferro, 5'+  
ivi si giace, per certo non erro.

Iacopo da Varazze riferisce più sinteticamente che Girolamo, dopo la sua morte (sopraggiunta a novantotto anni e sei mesi), fu seppellito all'imboccatura della grotta dove giacque il Signore (cf. LA CXLII, 93). La versione del Guidini, arricchita dell'informazione sulla traslazione del corpo di Gregorio a Roma nella chiesa di Santa Maria Maggiore, trova invece corrispondenza nel volgarizzamento senese della *Legenda aurea* trādito dal Barb. Lat. 4065: *poi comandò che, inudo, il corpo suo fusse soppellito presso alla mangiatoia del Signore. [...] Fu il corpo suo traslatato a Roma e fu onorevolmente soppellito in*

<sup>32</sup> Ma nessun riscontro, in tal senso, nell'apparato critico del leggendario pubblicato da Maggioni.

*Sancta Maria Maggiore, presso a luogo dove è, nella detta chiesa, figurata la mangiatoia del Signore* (cc. 221v-222r).

f. LVII Di santo Matteo apostolo (LA CXXXVI)

4. L'appostol santo allora sì segnone,  
quegli dragoni càdor mort'e spirati; 5'+  
poi a que' magi l'appostol parlone:  
«Dove son l'arti vostre, o già dannati?  
Levar gli fate con vostra incantagione». 5'+  
Stavan que' magi, parieno smemorati! 5'+  
Santo Matteo gli fé risuscitare,  
e nel deserto sì gli ebb'a mandare.

Nella *Legenda aurea* non è l'apostolo, ma il popolo a chiedere ai draghi – ormai soggiogati dal santo – di andare altrove (cf. LA CXXXVI, 18). La versione del Guidini trova parziale corrispondenza in quella relata dal volgarizzamento senese della *Legenda aurea*: *Poi nel nome di Iesu (Matteo) comandò a queglii Dragoni che si partissero senza fare niuna novità, e così fecioro* (Barb. Lat. 4065, c. 206v).

Fin qui, una selezione di corrispondenze talvolta puntuali. Non mancano, tuttavia, casi in cui il testo latino della *Legenda aurea* concorda col volgarizzamento B contro una *lectio* apparentemente *singularis* del Guidini. Per esempio:

g. XXXVIII Di santo Bernabè apostolo (LA LXXVI)

12. E quelle turbe ancor non sono saziate  
di que' Giudei, ma ppoi lo pignaro,  
e ll'ossa sue [scil. di san Barnaba] e ànnole cacciate  
quivi, in un **vaso di vetro** apparecchiato, 5'+  
acciò che in mare poi sian gittate.  
Venne la notte e 'l suo discepol caro,  
Giovanni e due compagni, e ànnol tolte  
quell'ossa sante e ànnole sepolte.

Dopo aver arso vivo san Barnaba, i Giudei, in accordo con LA LXXVI, 81 (e così anche nei volgarizzamenti italiani), raccolgono le sue ossa in un 'vaso di piombo' con l'intento di gettarle in mare; nel testo del Guidini, invece, il 'vaso' è di 'vetro'. La lezione, non giustificabile per necessità metriche, è singolare (evoca i reliquiari vitrei che permettevano ai fedeli la visione dei resti dei santi) e non trova riscontro, per quanto mi consta, nelle antiche *Passiones* o *Vitae Barnabae*. Va da sé che la lezione potrebbe essere il riflesso di una traduzione estemporanea del senese e che, *ipso facto*, non rimandi necessariamente a un'altra fonte.

h. *LXXI Di santo Chimento papa e martire (CLXVI)*

1. A llaude e gloria e grand'onore  
di san Chimento oggi noi diciamo,  
el quale si fu el quarto pastore  
di santa Chiesa; e' si fu romano,  
di nobil gente fu questo rectore.  
El padre suo fu Faustiniano,  
duo frategli ebbe, Faustio e Faustino,  
**ciascun cristiano fu da piccolino.**

Anche la prima ottava del cantare su Clemente si distingue per una *lectio singularis* – ossia la presunta origine cristiana della sua famiglia – ignota sia alle *legendae novae*, sia al leggendario di Iacopo da Varazze e ai suoi volgarizzamenti.

Alla luce di questa breve rassegna, si può inferire che una certa convergenza (in lezioni buone, s'intende) tra la materia canterina e il volgarizzamento B della *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze sia probabile, ma, come dimostrato, non esclusiva e di certo non dimostrabile attraverso corrottele comuni. Il *corpus* del Guidini, infatti, parrebbe piuttosto un serbatoio di componimenti d'origine diversa, forse confluiti in un unico 'contenitore-modello' latore dell'ipotizzato comune fondo testuale senese. E a Siena, del resto, sembrerebbe rimandare la netta presa di posizione di Cristofano Guidini sull'immacolata concezione di Maria:

i. *IV Della concezione di Maria (LA CXXVII)*

5. Senza peccato di fermo crediamo  
originale ch'ella sia concepata, 5'+  
questa vergine santa in cui speriamo,  
Benché gran questioni n'abbiam veduta;

Come evidenziato da Thomas Persico:

Qui Guidini prende evidentemente posizione in merito alla disputa sull'Immacolata Concezione sostenuta dal francescano Giovanni Duns Scoto nei primi anni del Trecento, poi sviluppata dai suoi allievi, e ancora sentita a cavallo tra i secoli XIV e XV. Da sant'Anselmo in poi, compresi Bernardo di Chiaravalle e Tommaso d'Aquino, si sosteneva che la santificazione della Vergine fosse avvenuta *in utero*, ma *post conceptionem*; per Duns Scoto, invece, Maria fu redenta per i meriti di Cristo, previsti *ab aeterno*, e perciò *sine labe originali concepta*. La discussione teologica andò avanti per secoli, fino alla dichiarazione dogmatica di Pio IX (con la bolla *Ineffabilis Deus* - 8 dicembre 1854). Dai primi anni del Trecento si

discute invece dell'Immacolata Concezione come dogma della fede [...]. Dai Capitoli della Compagnia dei Disciplinati senesi si apprende che nel 1392 dovette essere aggiunta una messa solenne proprio per celebrare l'Immacolata. (Cicchella, Persico 2022, 114)

Impossibile, in questo caso, un confronto col volgarizzamento B della *Legenda aurea*, che sull'argomento si esprime in modo curiosamente 'pilatesco': *poi, udita tu, lettore, l'una oppinione o ll'altra, tiene qualunque tu vogli [...] però che niuna cosa che parli di Maria debba rincrescere* (Barb. lat. 4065, c. 18r).

#### 4 **Dalla *legenda* al cantare, dalla prosa al verso: amplificazioni e implementazioni**

Si presentano ora alcuni esempi che rendano evidente l'operazione non solo di disposizione 'traducente' versificata, ma anche la rielaborazione attiva e riattualizzante della materia leggendaria. Trattandosi di testi destinati alla devozione laicale e, come s'è detto, all'esecuzione decantata a fine sostanzialmente esemplario, di sera, nelle varie giornate dell'anno liturgico, l'autore ne aggiorna la narrazione amplificando alcune sezioni, drammatizzando i dialoghi, rendendo cioè più accattivante e didascalica l'intera operazione.

Un primo episodio è rubricabile tra i casi di 'drammatizzazione' quasi scenica del testo leggendario: trattasi delle ottave 6 e 7 del decimo cantare, dedicato alla strage degli innocenti brevemente narrata nel *Vangelo* di Matteo (Mt 2,13).

a. *X Degl'innocenti (LA X)*

6. Le grida grandi le madri facieno,  
vedendo i lor figliuoli tal morte fare. 7'+  
Quanto poteano stretti gli tenieno,  
per non vederli a quel modo stentare;  
ciascuna tirava quanto più potieno,  
o gran«de» crudeltà, pur a pensare!  
Dicen le madri, tutte scapegliate:  
«Noi vi preghiamo che nnoi voi uccidiate!». 5'+
7. «Uno ne cercate, e trovar nol potete»,  
dicen le madri a quella crudel gente,  
«molti per lui voi sì uccidete,  
e a llui fare non potete niente,  
perché i nostri figliuoli non ci rendete? 7'+  
Anzi che gli uccidiate, noi prendete!».  
Grandi lamenti le madri faceano,  
que' fanciullini sì sse ne rideano.



La *Legenda aurea*, almeno nella forma stabilita a noi nota, è molto più sintetica:

*Tunc adimpletum est quod dictum est per prophetam: 'Vox, ploratus et ululatus', piarum scilicet matrum, 'audita est in Rama',<sup>33</sup> id est in excelsum (LA X, 60-1).*

Guidini opera con un'evidente amplificazione che consiste nell'aggiunta di dialoghi con vocazione fortemente drammatica: le madri chiedono di essere sacrificate in cambio della sopravvivenza dei piccoli figlioletti e loro, di risposta, ridono, sapendo probabilmente del senso scritturale della loro uccisione e della loro maggior vicinanza, in quel momento, al loro Creatore. Molti sono i dettagli precisamente descrittivi, quasi pittorici, che rendono la scena viva e vivida, dagli stretti abbracci alla scapigliatura, fino alle grida disperate. La focalizzazione narrativa rimane, per ampliarne il portato emotivo, sulle sole vittime, trascurando completamente le figure dei soldati intervenuti per sottrarre e sacrificare gli innocenti fanciulli. Non si trova riscontro delle innovazioni dialogiche del Guidini nei volgarizzamenti senesi noti, né in altri leggendari latini.

Un secondo caso riguarda l'attualizzazione del testo leggendario di partenza: siamo nel cantare dodicesimo dedicato alla circoncisione di Cristo, festività che ricorre otto giorni dopo il Natale. Subito dopo aver ricordato le effusioni di sangue, nella sesta ottava si legge:

**b.** XII *Della circoncisione di Cristo (LA XIII)*

- 8.** Exempro sì volesti, Signor, dare,  
che cirhondidere<sup>34</sup> ancor noi ci dobbiamo, +1  
non come tu, nostra carne tagliare,  
ma che da vitii circoncesi siamo,  
e lle virtù noi dobbiamo abbracciare,  
e anche che noi te, Signor, seguiamo.  
Fa' che nnoi siàno circoncesi di fuori 5'+  
inn ogni nostro atto e molto più nel cuore.

Dalla circoncisione la narrazione si focalizza brevemente sulla necessità di purificazione attuale: l'autore illustra così il significato simbolico di tale atto, specificando come la carne tagliata sia segno

---

**33** Per cui cf. Mt 2,18: «Vox in Rama audita est, | ploratus et ululatus multus: | Rachel plorans filios suos, | et noluit consolari, quia non sunt».

**34** La rappresentazione dell'occlusiva velare prevocalica a inizio parola è talvolta, nei cantari del Guidini, rappresentata con *h*-. Di tale tratto, sicuramente rilevante dal punto di vista grafico, si è reso conto in Cicchella, Persico 2022, 66.

dell'allontanamento da ogni vizio che allontana da Dio; pertanto, chiede che l'uomo sia purificato nel cuore prima ancora che nell'apparenza esteriore e negli stessi atti quotidiani.<sup>35</sup> La *Legenda aurea* (XIII, 96-102) procede con riflessioni più teoriche, soprattutto menzionando il sesto *Sermo* di san Bernardo:

Voluit autem circumcidi dominus propter multas rationes [...] et ideo ut eorum errorem confutaret, voluit circumcidi et sanguinem ibi emittere; corpus enim fantasticum sanguinem non emittit [...] Duplex enim est circumcisio secundum Bernardum que debet fieri a nobis, scilicet exterior in carne et interior in mente. (Leclercq 1957-97, VI, 1)

Lo stesso cantare, nelle ottave undecima e duodecima, offre l'occasione anche per riflettere su un'altra categoria di interventi autoriali, ossia quando il Guidini si appella direttamente ai Santi o alla Vergine al fine di chiedere chiarimenti o particolari non noti:

11. O Madre dolce, no' vorremmo sapere, 5'+  
da ppoi che fusti a tal misterio presente,  
che fu del sangue che ebbe a uscire  
del tuo figliolo, Iddio onipotente?  
Ché gl'esce tu voglilcel, Madre, dire!  
«Quando fu circumciso, sì ubbidente,  
con due pietritaglianti e' fu tagliato,  
sì ccom'egli era in quel tempo usato.
12. Voi, figlio' miei, i' vi vo dichiarare 5'+  
poi che volete quest'opere sapere. 5'+  
Niuno dottore di ciò volse parlare,  
né ancor io non sarebbe dovere,  
ma d'una cosa chiari vi vo fare:  
ché tutto il sangue che ebbe a uscire  
del mio figliuol, poi che 'n cielo n'andone,  
una gocciola in terra non lassone».

*Nessun commentatore*, risponde in persona Maria, *volle interessarsi di quanto vi sto descrivendo*: Cristo fu circonciso con due pietre taglienti e nessuna goccia di sangue versata in quell'occasione restò in terra dopo l'Ascensione.

Interessante è la disposizione della materia entro la coppia di ottave: la preghiera alla Vergine esordisce con il vocativo *O Madre dolce*,

---

<sup>35</sup> Il tema della circoncisione spirituale è ricorrente; per la *circumcisio cordis* cf. ad esempio Rm 2,28-9.

secondo formule ricorrenti, e si trasforma, nel giro di pochi versi, in una richiesta particolarmente insistente. La risposta, che si dispiega a partire dal sesto verso della prima delle due ottave, si sviluppa a cavallo con la strofa successiva, che mette in risalto la distanza 'umana' dell'uditorio dalla trascendenza beata: *Voi [...] i' vi*, peraltro in modo fortemente allitterativo, con molte rime verbali.

Un terzo esempio canterino riguarda invece l'implementazione di materiale e di fonti al testo volgarizzato leggendario, con il ricorso a informazioni trasmesse oralmente, quindi non necessariamente documentarie. Siamo nel terzo cantare dedicato a sant'Ambrogio, ottava sesta, in luoghi destinati a raccogliere *reductiones ad exempla* di miracoli: il futuro vescovo di Milano, riceve una cattiva (o *superba*) accoglienza da un oste e vede sprofondare il luogo in un lago.

c. III *Di santo Ambruogio dottore (LA LV)*

9. Di poco in poco che s'era partito,  
que luogo fu tutto <i>nabissato.  
Alla Badia fu, com'i' ò udito,  
là dove un lago v'è ora in quel lato.  
Ognun si guardi da cotal partito,  
ché giudizio di Dio è apparecchiato.  
A Melano tornò quel buon pastore,  
sempre sterpando ogni eretico errore.

In LA LV si legge solo: *In eodem autem loco fovea quedam profundissima remansisse dicitur, que usque hodie in huius testimonium perseuerat*. La menzione, nella leggenda latina, di un crepaccio, fa pensare possa trattarsi dell'eremo di San Salvatore di Lecceto, nel senese, dove Ambrogio, con san Zanobi, avrebbe ricevuto una pessima ospitalità tale da far poi sprofondare il casolare dell'oste. Non è chiaro quale possa essere però il lago menzionato da Guidini, che forse può riferirsi a Malmantile, borgo nel contado fiorentino che così fu nominato da *mala mantilia* proprio dopo la visita del santo:<sup>36</sup> anche in questo caso la casa di un oste sprofondò nella terra, ma a causa dell'eccessiva superbia del padrone di casa. Del resto, il cantare descrive un viaggio da o verso Roma, non in terra fiorentina, in presenza di un'abbazia; non è quindi possibile, per ora, individuare il luogo esatto in cui accadde il prodigio narrato.

Interessante resta, in ogni caso, la revisione della leggenda originaria con l'aggiunta di questi dettagli almeno apparentemente (o finora almeno) inediti, che l'autore dovette apprendere da voci, cronache

---

<sup>36</sup> Per questa ipotesi rinvio a Varanini, Baldassarri 1993, 556.

orali o forse da altri canterini *qui [...] in rithimis cantant gesta*.<sup>37</sup>

Quarto e ultimo esempio riguarda, infine, un appello all'uditorio, in un cantare, il sessantacinquesimo *Nella commemoratione de' morti*, interessante anche per la ripresa con variazioni di un altro testo, quello da eseguire il lunedì, poi raccolto nella prima appendice di cantari per i giorni della settimana.<sup>38</sup> Si trascrivono le ottave tredicesima e quattordicesima:

d. LXV *Nella commemoratione de' morti* (LA CLIX)

13. Udit'abbiamo delle pen'e dolore  
che àn color che non son<o> purgati:  
ora dovrem pensar nel nostro cuore  
che faren noi, miseri sciagurati?  
Ognun di voi è maggior peccatore  
che non furon color che sson passati;  
or non crediamo noi ancor morire,  
per certo sì, questo non può fallire.

14. Perché adonque vita non mutiamo,  
inanzi che venga l'ora del morire?  
Oh quanti exempri noi veduti abbiamo,  
ed anco non facciam se non dormire.  
Non è se non che nnoï non crediamo  
e facciam vista pur di non udire;  
aspett'un poco, molto peggio starai  
che que' del purgatorio com'udit'ài.

L'autore amplia la materia leggendaria, tratta ampiamente dal testo latino per il giorno della commemorazione dei defunti del 2 novembre (LA CLIX), e introduce un paio di ottave, sul finire del cantare, pedagogicamente riferite direttamente all'uditorio: sia in apertura sia in chiusura di questi versi Guidini si appella al fedele o al laico ascoltatore con sintagmi verbali del tipo *Udit'abbiamo* e *Udit'ài*. Il timore per il peccato, in vista soprattutto della purgazione *post mortem*, è promotore di una vita retta e per questo, come in analoghi

<sup>37</sup> Così potrebbe essere interpretata la glossa di Alberico da Rosciate introdotta all'*Inferno* dantesco: trattando della *forma tractatus* del poema, il giurista specifica come *comedi* fossero, in sostanza, i canterini, che cantano gesta in rima eventualmente anche a due cori, «unus proponendo, alius respondendo». Cf. a tal proposito Persico 2020, 440-4.

<sup>38</sup> Per i casi di rielaborazione interna, prova sia dell'eseguibilità della produzione canterina del Guidini, sia della particolare tradizione d'uso (di cui già scriveva De Robertis 1961; 1970) che pare suggerire la seniorità della silloge *per anni circulum* rispetto agli extravaganti poi raccolti in appendice, cf. Cicchella, Persico 2022, 46-51.

casi in cui didascalicamente ci si riferisca direttamente al pubblico, il compito del canterino è anche fortemente educativo. Del resto questa è l'utilità di una *legenda* (da leggere per formazione) agiografica: ispirare una vita retta sulla via delle virtù in compagnia di illustri esempi di santità.

Nella sostanza, considerate le modalità e le motivazioni di composizione di questa originale e inusuale (per la tradizione leggendaria pervenuta) silloge canterina, si può considerare l'operazione del Guidini sì come una operazione informativa, esemplare e traduttiva - sia che abbia adottato un volgarizzamento senese organicamente stabilito, sia che abbia tratto parti più o meno ampie da *legendae* latine -, ma soprattutto come fine lavoro autoriale di un verseggiatore tutt'altro che mediocre. Come ricorda san Bonaventura, nel *Proemium in librum primum sententiarum* (q. IV), infatti:

Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam, et iste dicitur 'commentator' non 'auctor'. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici 'auctor'. (S. Bon., *Commentaria*, 1882, 14-15)

Guidini è sia commentatore, per aver ampliato o parafrasato la *Legenda aurea*, sia autore, non tanto per il *collage* di fonti, ma per la ricostruzione e la riproposizione di un testo nuovo, in forma versificata, destinato a un pubblico specifico e per il quale si prospetta una diversa attualizzazione votata alla devozione popolare, con il suggellamento dell'ufficio giornaliero con ricchi *exempla* agiografici *ridotti et in rima* performati.

## Bibliografia

- Balduino, A. (1970). *Cantari del Trecento*. Milano: Marzorati.
- Balduino, A. (2004). «Novelle in ottave dal Tre al Cinquecento». *Stilistica e metrica italiana*, 4, 203-27.
- Barbiellini Amidei, B. (1997). «Quando il testo si fa voce. A proposito del ‘cantare’ e della sua funzione sociale». *Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di Teoria e Storia dei Generi Letterari*, 3, 7-17.
- Barbiellini Amidei, B. (2007). «I cantari tra oralità e scrittura». Picone, M.; Rubini, L. (a cura di), *Il cantare italiano tra folklore e letteratura = Atti del Convegno internazionale di Zurigo* (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005). Firenze: Olschki, 19-28.
- Beltrami, P.G. (1976). «Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull’endecasillabo di Dante». *Metrica*, 4, 67-107.
- Beltrami, P.G. (2015). *L’esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*. Bologna: il Mulino.
- Berardi, L. (2014). «Ancora sulla cesura epica nella lirica italiana del Duecento: il caso di ser Cione Baglioni». *Medioevo Letterario d’Italia*, 9, 9-36.
- Boccardo, G.; Celotto, V.; Corrado, M. (a cura di) (2018). *Ottimo commento alla “Commedia”*. Roma: Salerno Editrice.
- Cabani, M.C. (1988). *Le forme del cantare epico-cavalleresco*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Cavallini, I.; Foralosso, I. (a cura di) (1974). *Thomas Antonii de Senis ‘Caffarini’: Libellus de supplemento legende prolixae virginis beate Catherine de Senis*. Roma: Edizioni Catheriniane.
- Cerina, G.; Lavinio, C.; Mulas, L. (a cura di) (1984). *Oralità e scrittura nel sistema letterario = Atti del Convegno* (Cagliari, 14-16 aprile 1980). Roma: Bulzoni.
- Cerullo, S. (2018). *I volgarizzamenti italiani della «Legenda aurea». Testi, tradizioni, testimoni*. Firenze: SISMEL; Fondazione Ezio Franceschini.
- Cherubini, G. (1974). «Dal libro di ricordi di un notaio senese del Trecento». Cherubini, G. (a cura di), *Signori, contadini, borghesi. Ricerche sulla società italiana del basso Medioevo*. Firenze: La Nuova Italia, 392-425.
- Cicchella, A.; Persico, T. (a cura di) (2022). *Cristofano Guidini = Cantari sulla «Legenda aurea» e altri (Rieti, Biblioteca Paroniana, ms. I.2.45)*. Premessa di C. Del Popolo con un saggio di G. Noto. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Cursi, M.; Dejure, A.; Frosini, G. (2021). *Epistolario. Catalogo dei manoscritti e delle stampe*. Roma: ISIME.
- De Robertis, D. (1961). «Problemi di metodo nell’edizione dei cantari». *Studi e problemi di critica testuale = Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua* (Bologna, 7-9 aprile 1960). Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 119-38.
- De Robertis, D. (1970). «Cantari antichi». *Studi di Filologia Italiana*, 28, 67-175.
- Del Popolo, C. (2006). «Dittico Domenicano: Ambrogio Sansedoni e Giordano da Pisa». *Rivista di Letteratura Italiana*, 35, 11-18.
- Del Popolo, C. (2014). «Due laude di Iacopone in volgare siciliano». *Bollettino Centro Studi Filologici e Linguistici siciliani*, 25, 27-44.
- Del Popolo, C. (2018). *Esegesi infinita. Raccolta di Saggi*. Torino: Edizioni dell’Orso.
- Del Popolo, C. (2022). «Premessa». Cicchella, Persico 2022, IX-XXI.

- Di Girolamo, C. (2005). «Scuola poetica siciliana. Metrica». *Federico II. Enciclopedia fridericiana*. Vol. 2, I-Z. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 691-700.
- Di Girolamo, C. (2008). «Introduzione». Di Girolamo, C. (a cura di), *I poeti della Scuola siciliana*. Vol. 2, *Poeti alla corte di Federico II*. Milano: Mondadori, LXII-LXIII.
- Di Girolamo, C.; Fratta, A. (1999). «I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani». Coluccia, R.; Gualdo, R. (a cura di), *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone = Atti del Convegno* (Lecce, 21-23 aprile 1998). Galatina: Congedo, Galatina, 167-85.
- Epstein, S.R. (1986). *Alle origini della fattoria in Toscana. L'ospedale della Scala di Siena e le sue terre (metà '200-metà '400)*. Firenze: Salimbeni.
- Frosini, G. (2006). «Lingua e testo nel manoscritto Viennese delle Lettere di Caterina». L. Leonardi, L.; Trifone, P. (a cura di), *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 91-125.
- Maggioni, G.P. (a cura di) (2007). *Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*. Trad. it. di G. Agosti et al., coordinati da F. Stella, con la revisione di G.P. Maggioni, premessa di C. Leonardi, 2. voll. Firenze; Milano: Sismel-Edizioni del Galluzzo; Biblioteca Ambrosiana.
- Laurent, M.H. (1942). *Il processo castellano, con appendice di documenti sul culto e la canonizzazione di S. Caterina da Siena*. Milano: Sansoni.
- Leclercq, J. (a cura di) (1957-97). *Bernardo di Chiaravalle: Opera omnia*. Vol. 6, *Sermones diversi*. Turnhout: Brepols.
- Limentani, A. (1984). «Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava». Picone, Bendinelli Predelli 1984, 49-74.
- Luisi, F. (1983). *Laudario giustiniano*. Venezia: Fondazione Levi.
- Mancini, F. (1970). Recensione di Neri Pagliaresi, *Rime sacre di certa o probabile attribuzione* di Varanini, G. (a cura di). *Lettere Italiane*, 22, 595-7.
- Manetti, R.; Savino, G. (1990). «I libri dei Disciplinati di Santa Maria della Scala di Siena». *Bullettino senese di Storia patria*, 97, 122-94.
- Milanesi, C. (1843). «Memorie di Ser Cristofano di Galgano Guidini». *Archivio Storico Italiano*, 4(1), 27-48.
- Nocentini, S. (2015). «Fare per lettera»: le traduzioni latine del Libro di divina dottrina di Caterina da Siena». *Studi Medievali*, 56(2), 639-80.
- Nocentini, S. (2016). «Il problema testuale del Libro di divina dottrina di Caterina da Siena: questioni aperte». *Revue d'Histoire des Textes*, 11, 255-94.
- Nocentini, S. (2019). «Il lievito dell'osservanza: manoscritti e persone in rete tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV. Il caso della trasmissione delle opere di Caterina da Siena e Brigida di Svezia». *Codex Studies*, 3, 99-130.
- Persico, T. (2020). «Alberico da Rosciate e il 'genus comediarum'». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 197(3), 439-51.
- Persico, T. (2022). «Tratti grafici e ipermetrie apparenti nel laudario chigiano L.VII.266». *Medioevo Letterario d'Italia*, 19, 125-42.
- Persico, T. (2023). «Leonardo Giustinian e l'Ars nova del Trecento nella laude dei codici Chigiano L.VII.266 e Riccardiano 1764». *Aevum*, 97(2), 1-20.
- Picone, M.; Bendinelli Predelli, M. (a cura di) (1984). *I cantari: struttura e tradizione = Atti del Convegno internazionale* (Montreal, 19-20 marzo 1981). Firenze: Olschki.
- Picone, M.; Rubini, L. (a cura di) (2007). *Il cantare italiano tra folklore e letteratura = Atti del Convegno internazionale* (Zurigo, 23-25 giugno 2005). Firenze: Olschki.

- Polimeni, G. (2014). «Poesia popolare». Antonelli, G.; Motolese, M.; Tomasin, L. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*. Vol. 1, *Poesia*. Roma: Carocci, 258-90.
- Pomaro, G. (2001). «Analisi codicologica e valutazioni testuali della tradizione della *Commedia*». «*Per correr miglior acque...*». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio = Atti del Convegno* (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999). Roma: Salerno Editrice, 1055-68.
- Praloran, M. (2007). «Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari». Picone, Rubini 2007, 3-17.
- Praloran, M. (2010). «Forme metriche e discorso nella tradizione italiana». Seláf, L. et al. (éds), *Formes strophiques simples / Simple Strophic Patterns*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 193-205.
- Praloran, M. (2011). *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Praloran, M. (2019). *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*. A cura di N. Morato. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Quaglino, M. (2013). «Neri di Landoccio Pagliaresi». Brunetti, G.; Fiorilli, M.; Petoletti, M. (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*. Roma: Salerno Editrice, 243-57.
- Restaino, A. (2017). «La mano di Neri. Per un'analisi paleografica del ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3514 dell'epistolario di Caterina da Siena». *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, 119, 469-98.
- Restori, A. (1894). «Un codice musicale pavese». *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 18, 381-401.
- Sandri, L. (1982). *L'Ospedale di Santa Maria della Scala di S. Gimignano nel Quattrocento. Contributo alla storia dell'infanzia abbandonata*. Castelfiorentino: Società storica della Valdelsa.
- Commentaria in libros Sententiarum* (1882). *Sancti Bonaventurae Commentaria in quatuor libros Sententiarum magistri Petri Lombardi*, vol. 1. Firenze: Quaracchi.
- Soldani, A. (1999). *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella "Gerusalemme liberata"*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Spiazzi, A.M. (2016). «Per un'analisi dell'oralità nei cantari». *Carte Romanze*, 4(2), 145-74.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.
- Varanini, G.; Baldassarri, G. (a cura di) (1993). *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, vol. 2. Roma: Salerno Editrice.
- Wiese, B. (1885). «Neuzehn Lieder Leonardo Giustiniani's nach den alten Drucken». *Bericht über das Grosserzogliche Real-Gymnasium zu Ludwigslust*, 14, 1-13.
- Zumthor, P. (1990). *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*. Bologna: il Mulino.