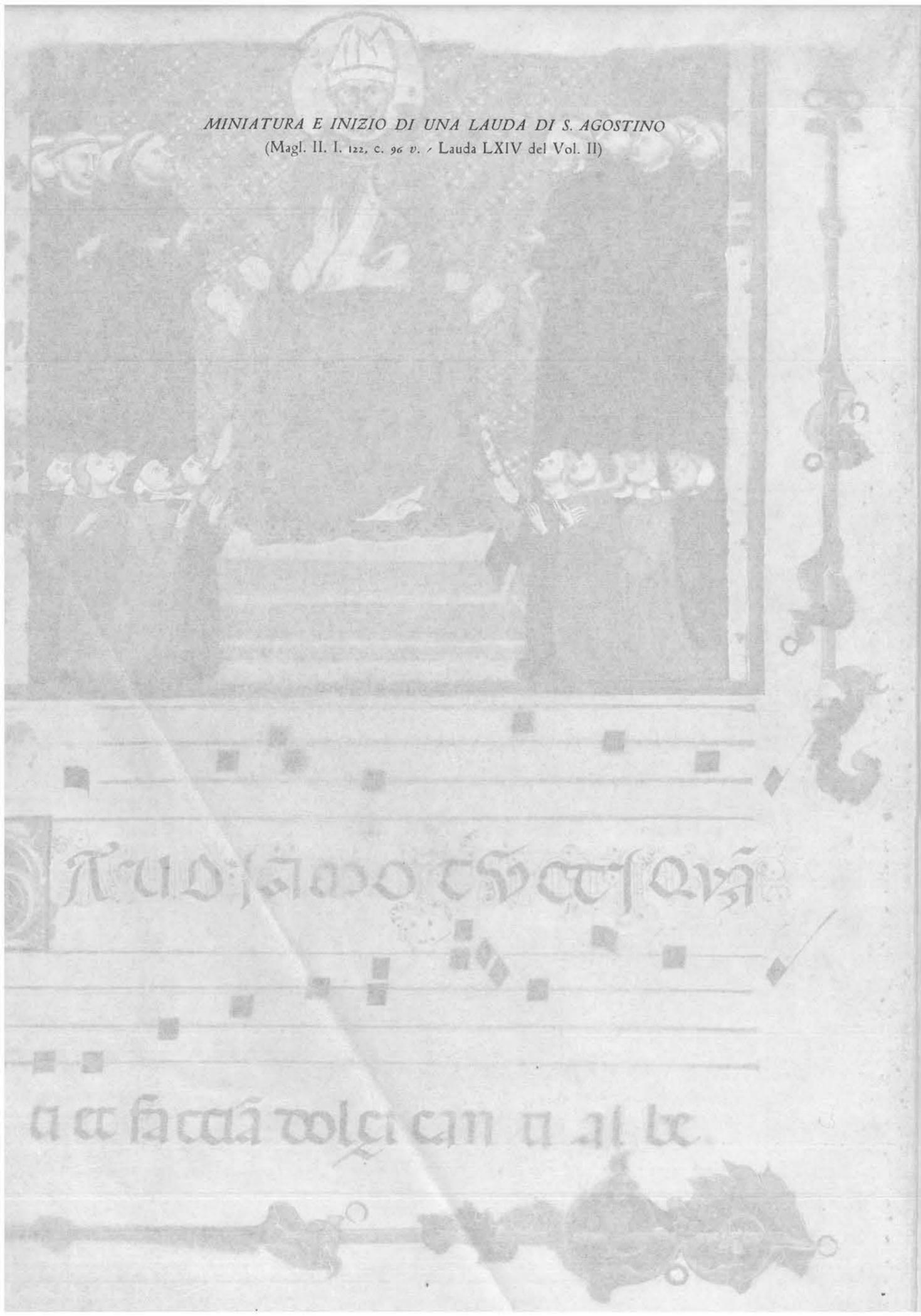


MINIATURA E INIZIO DI UNA LAUDA DI S. AGOSTINO
(Magl. II. I. 122, c. 96 v. / Lauda LXIV del Vol. II)



FERNANDO LIUZZI

LA LAUDA

E I PRIMORDI DELLA
MELODIA ITALIANA

VOLUME

I

LA LIBRERIA DELLO STATO
ANNO XIII E. F.

QUESTO LAVORO, intrapreso or sono circa dieci anni, è sorto da una necessità che mi s'impose fin dagli inizi del mio insegnamento universitario di storia della musica: la necessità di indagare e di spiegare, innanzi tutto a me stesso, le origini e le forme primitive della melodia italiana.

A un'Italia che dopo il rampollare molteplice dell'innodia postcarolina e delle sequenze, e accanto al respiro primaverile della lirica romanza oltremontana, serbasse la fresca voce popolare ligia ancora alle vecchie formule gregoriane, che già nel seno stesso della chiesa si disfacevano, e s'indugiassero, com'era opinione corrente, a trascinarle in ruvide cantilene, allorché rime e ritmi volgari schietti alacri felici balzavano da ogni parte, confessavo che non mi riusciva credere. E meno ancora potevo dar fede all'asserzione che un'arte musicale agghindata e impettita, consapevole dei propri aspetti ed effetti tanto da millimetrarseli in un sistema grafico elaborato apposta, qual è quella dell'"ars nova", fiorentina, fosse, fra noi, scaturita improvvisa: arte, si pensi, i cui maestri sorgono quando Dante è già morto.

Donde veniva dunque la mirabile melodia giunta a Dante per bocca di Casella? Bisognava evidentemente cercare nello spazio tra l'uno e l'altro di codesti margini / ultime propaggini gregoriane ed "ars nova", / così mal connessi dagli storici della musica, che cosa ci fosse stato di vero e vivo ed originalmente sbocciato, a quei giorni sacri al primo e stupendo fiore dell'arte nazionale, in fatto di canto italiano. La ricerca, alla quale, per quanto riguarda i monumenti sottratti ad un lunghissimo oblio, non è mancata fortuna, è consegnata, insieme con le resultanze critiche e col profilo storico della primitiva melodia volgare che ho potuto dedurne, alle pagine che seguono. Quanto a documentazione, il lettore troverà nella seconda parte di questo primo volume, trascritte in notazione moderna e con a fronte la riproduzione delle pagine musicali del codice, tutte le melodie del Laudario 91 di Cortona (secolo XIII) corredate di osservazioni e seguite dai rispettivi testi poetici per esteso; e avrà nel volume secondo, presentati nella medesima forma, intonazioni e testi del Laudario Magliabechiano II. I. 122 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (primi decenni del secolo XIV), eccettuate le sequenze latine raccolte nelle ultime carte del manoscritto. Di qualche aggiunta frammentaria a codeste due fonti maggiori, e per se stesse copiose, sarà data notizia nel corso del lavoro. E a chi pensasse, osservando l'omogeneità delle fonti, che da esse non possa aversi conoscenza se non di un particolar gruppo di melodie, dico subito che musicalmente la

lauda, quale è qui rappresentata, non conosce "genere,,: conosce soltanto, nell'ispirazione e nella tecnica, la fantasia che liberamente la esprime.

Ma non su questo, ora, mi fermerò. Voglio, come ho ricordato gl'inizi ormai lontani del libro, così in capo ad esso richiamare il nome e l'immagine, viva e cara oltre la morte, di Ermenegildo Pistelli. Primo egli mi condusse a parlare di storia della musica nell'Università di Firenze: e primo, maestro illustre qual era e tale da intimidire, volendo, gli oratori più esperti, veniva a prender posto nell'aula, tra gli studenti: per attestare in quella forma concreta e cortese, senza che dietro lo sguardo acuto e il sorriso buono trapelasse sacrificio di tempo e pazienza, il suo desiderio che i giovani, seguendo, s'accostassero a una materia per loro inconsueta. Quando poi, con gioia mista di trepidazione, potei confidargli l'esito dei primi assaggi tentati sui vetusti laudari toscani, subito egli comprese che la via sulla quale avanzavo era ricca di arridenti promesse per approfondire e, almeno in parte, risolvere i problemi che mi ero posti: problemi che traboccavano ormai, dal mero campo storico-musicale, nel campo, vergine ancora in Italia, dei rapporti tra musica e poesia delle origini. E, pieno di lieta fiducia, m'incitò a proseguire.

O lunghe serene giornate trascorse a decifrar le note del Laudario di Cortona! Era un autunno chiaro e mite: ogni mattina le finestre aperte alte sui poggi digradanti all'Umbria limitrofa mi regalavano la visione fresca e lucente d'un angolo del Trasimeno cilestrino orlato d'argento, e, a fronte, del piano raso fuggente a distesa verso colline azzurre, tenui baluardi alla val di Chiana. Tra frecciate di rondini lanciate in basso e qualche tarda ruota di falco a corona di torri quadre e corrose, quel gran cielo sospeso a poco a poco mi si riempiva delle melodie assaporate la sera innanzi, quando la penna finiva di sgranarle con cauta lentezza, nota dietro nota, intenta al dettato delle pergamene non sempre disposte a dar confidenza. Melodie taciute da secoli, e pur così sonore, così limpide, così pronte a librarsi nell'aria accogliente e a inondarla di festosa innocenza! Uscivo dalla stanza col petto saturo delle note silenziosamente gettate all'aria mattutina e respirate a lungo coll'aria stessa; e mi pareva che ogni lastra, ogni pietra, ogni vecchio profilo architettonico della cittaduzza medievale aggrappata al colle se ne imbevesse e le ricantasse, tanto sonavan domestiche fra quelle mura benignamente accigliate. Ma più le sentivo chiamate a trionfare nella piccola piazza, inclinata verso un arco petrigno striato a sghembo dal sole.

Poi le ore correvano nel lavoro solitario, a colloquio con le vergini e coi santi che prendevan volti ora ridenti ora mesti a seconda che il canto li contemplasse in letizia o in dolore. E, sceso il tramonto, il velo che ricopriva le melodie continuava a sollevarsi lembo per lembo, al poco lume di due candele, fin che durasse l'attenzione necessaria a non togliere nulla, o il meno possibile, della patina antica ai delicati innesti di note e parole. Ma quando, salutate le carte fino all'indomani, me n'andavo, dopo la sosta all'albergo, lungo le mura a levante verso il convento delle Celle o per i viali deserti del giardino pubblico vigilato dalla nuda chiesa francescana, come era propizia anche la notte al ricomporsi dei canti! La luna pendeva sul monte di sant'Egidio con candida placidità, e incideva in toni d'argento brunito il fogliame degli ulivi sopra le masse d'un verde più misterioso e cupo: affilava le punte nere di esili cipressi, rodeva in aride chiazze biancastre il terreno tra le groppe ammantate d'opaco velluto bruno. Un riposo in quella pace raccolta, tra il lieve alitare di veli d'aria dal monte al piano segnato di rari lumi lontani tra le pallide vene delle strade: ed ecco le immagini musicali affollate nella memoria e talora non affrancate da dubbi d'interpretazione cominciavano una dopo l'altra a disegnarsi docili, incorrotte; i nodi della scrittura antica si scioglievano; le forme malcerte nei segni fallaci o guasti dal tempo ritrovavano una precisione lucida, persuasiva: il canto riprendeva a vivere. Riviveva come e là dove anticamente era vissuto. La terra che gli era stata madre o l'aveva accolto e goduto nella prima freschezza ora ne suggeriva l'accento smarrito, ne riplasmava il ritmo, ne resuscitava e ne vigilava intenta, fedele, il palpito profondo e pio. Dal mio tacito pensiero, come da uno strumento toccato da dita invisibili ma sicure, le note uscivano a solcar l'aria con timbri puri e fluidi; oppure parevano spandersi dal sommo dell'erta fin giù alla valle con la sonorità immaginata d'un corale fulgido, immenso. La certezza d'un vincolo inalterabile tra quel grembo terrestre e la sua remota emanazione canora, della cui resurrezione io non ero che il tramite fortuito, dava ad ogni profilo di melodia una verità che la sola indagine paleografica non sempre, forse, avrebbe potuto raggiungere.

Seguì del resto / e fu lavoro di anni, mentre le melodie accrescendosi di numero rivelavano talora impreviste complessità di tecnica e di stile / il controllo minuzioso, tenacemente ripetuto, di ogni trascrizione, e l'interrogazione assidua delle notazioni originarie, ogni qual volta si trattasse di

istituir raffronti tra le formule melodiche di canti diversi o di procedere per altre vie a deduzioni critiche.

Le prime risultanze che ritenni fondate, intorno alla posizione storico-artistica delle melodie cortonesi e delle fiorentine, intorno ai rapporti di esse coi testi poetici delle laude ed ai riflessi, che vi si potevano scorgere, del movimento spirituale francescano, servirono di base a una serie di lezioni tenute, l'estate 1926, nell'Università per Stranieri di Perugia. Iniziati in seguito i miei corsi nell'Università di Roma, e mi sia lecito attestarne riconoscenza all'alto e caro amico, allora Rettore, Giorgio Del Vecchio, e al Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte che fin dal principio volle validamente patrocinarli, ebbi più volte il piacere di vedere attenti alla trattazione della materia, anche nelle ore in cui dovevo attardarmi tra le aride steppe della paleografia, i giovani della Facoltà di Lettere. Di qui si pensò a far conoscere al pubblico, in forma praticamente divulgativa, alcuni dei canti più belli: cioè facendoli eseguire da solisti e dal coro unissono con parco accompagnamento strumentale. Il che fu la prima volta a Roma (1930) nell'aula massima della Biblioteca Casanatense, auspice il Ministero dell'Educazione Nazionale, promotori i direttori generali delle Accademie e Biblioteche Alberto Salvagnini, delle Antichità e Belle Arti Roberto Paribeni Accademico d'Italia e il direttore della Casanatense Luigi De Gregori; quindi a Venezia (Festival internazionale di musica, 1932), a Napoli (concerti dell'associazione A. Scarlatti e del Conservatorio, 1932), a Firenze ("Maggio musicale", 1933). Altre esecuzioni si sono intercalate o hanno seguito a queste, entro e fuori d'Italia. Così la melodia duecentesca italiana ha potuto manifestare, attraverso la prova del fuoco, la propria artistica vitalità. E così, sia per l'interesse destato dalle esecuzioni, sia per l'attenzione ottenuta presso studiosi nazionali e stranieri (fra questi il Besseler, il Handschin, il Prunières) da alcuni miei saggi apparsi in riviste di filologia e di varia cultura, segni di un nuovo orientamento intorno ai caratteri formali, alla consistenza lirica, all'espressione meditata del nostro canto primitivo han cominciato ad affacciarsi nella recentissima storiografia musicale. In particolare si sta cancellando il concetto, in verità assai confuso, secondo il quale la lauda cantata avrebbe accomunato in sé i dati, evidentemente contraddittori, di cantilena rozzamente popolaesca e di dipendenza da uno schema strutturale importato d'oltralpe.

Ma una visione esatta, anzi sotto l'aspetto documentario a tutt'oggi completa, di ciò che sia il superstite patrimonio melodico italiano fino ai

giorni di Dante e del posto che gli appartenga nella formazione e nello svolgimento della melodia nazionale ed europea, non potrà aversi se non dall'opera che ora offro. Circa centotrenta fra le melodie che vi si contengono tornano per la prima volta in luce, e costituiscono una ricchezza non solo insospettata di fronte ai monumenti, già noti, di monodia medievale straniera, ma per se stessa originale, varia, spesso attraente. Un secolo di elaborazione artistica si disegna attraverso il loro complesso: e che cosa significhi codesto secolo, nella storia dello spirito e dell'arte nostra, non occorre dire.

Per quanto dunque spetta alla materia musicale qui radunata, e in parte anche per quanto riguarda i documenti poetici (parlo del laudario fiorentino finora quasi del tutto inedito) ho certezza che il mio lavoro non sarà inutile. "A chi sente il bisogno che l'Italia ha di formare infine una lingua moderna su 'l riscontro delle scritture dei tempi migliori co 'l più corretto uso del tempo nostro; a chi desidera e aspetta una storia non tanto degli autori quanto dei principii della nostra arte e degli elementi e delle tradizioni... a quelli, io dico, non parranno mai troppo le pubblicazioni di nuovi monumenti della lingua, d'altri documenti degli spiriti e de' costumi e della coltura italiana nei varii secoli,,: se così scriveva il Carducci per la poesia, e se aggiungeva che "l'avvenirci in alcuna poesia popolare del dugento è veramente una rivelazione, è un'aggiunta che si fa alla storia della nostra letteratura,, che cosa non s'avrebbe a dire per la musica e massime per la nostra più antica, della quale siamo rimasti incredibilmente all'oscuro?"

Con uguale serenità affronto il giudizio dei competenti per quanto concerne, in generale, le trascrizioni. Ho dato conto, in un capitolo apposito, del metodo seguito e degli studi altrui che, fino ad un certo punto, mi hanno servito di guida: se oltre codesto punto, cioè oltre le norme generiche finora chiarite intorno la notazione corale su testi volgari, mi è stato forza proseguire da solo, valgano i facsimili delle pagine originali a mostrare se e dove io possa avere errato. So che alcuno potrà desiderare, in ispecie nelle trascrizioni delle "legature,, qualche maggior elasticità di ritmo, e qualche invito a prolungamenti, a cedevoli sfumature di note, nelle cadenze. Rispondo che, trattandosi di pubblicare sotto aspetto scientifico le melodie, ho curato anzitutto, fin dove mi è stato possibile, la massima aderenza al segno scritto; e che nel tradurre le legature in grafia moderna, tanto più determinata dell'antica, ho obbedito a quella che, meditatamente, a me è apparsa armonia di frase musicale congiunta, tranne pochi casi ribelli, a giustezza

d'accenti metrici e tonici: della desiderabile elasticità poi, come di ogni altra intelligente sfumatura di portamento e di flessione, lascio, com'è giusto, l'iniziativa al lettore. Io ho fatto, credo, il necessario: non ho voluto, per coloro ai quali può rivolgersi questo libro, fare il superfluo. Né mi pento d'essermi ricordato a tempo, qualche volta, durante il rigoroso lavoro, "che il troppo esaminare assedia il giudizio di dubbi e disanima la fantasia, che, quasi ispirazione, ci muove ad esprimere ingenuamente i sensi e i pensieri destati in noi dalla presenza di cose nuove". Parole, come si sa, di Ugo Foscolo.

In ogni caso la consapevolezza del valore dei testi non mi consente alcun vano orgoglio circa la parte critica del lavoro. Quelli, ripeto, costituiscono all'arte e alla storia dell'arte una reale conquista: l'altra potrà essere, forse, non più che un punto di partenza. Materia folta e nuova, trattata di prima mano senza strumenti critici già in questo campo sperimentati; ricognizione delle forme musicali e delle loro leggi derivazioni ed evoluzioni, analisi e sintesi dello stile, ricerca di una progressione storica nella confusa mescolanza di manifestazioni disparate: e, ancora, rapporti espressivi e tecnici tra musica e poesia, e mille altri nodi e problemi pronti ad insorgere ad ogni passo: tutto ciò, commisurato alle sole mie forze, non poteva dare e certo non ha dato cosa perfetta.

Ma l'argomento comincia ad esistere da oggi, e vivrà. Qualunque avesse potuto essere, e qualunque sia, questa parte critica era ed è destinata, fors'anche per la futura scoperta di altri monumenti, ad ulteriori sviluppi, a discussioni e precisazioni. Nell'averle provocate starà una prova, che desidero e m'auguro, della fecondità del lavoro. D'altronde nella fermezza di alcune risultanze ho fede: nella dimostrazione, ad esempio, dell'indipendenza melodica, in questo primo tempo, della lauda dalla ballata, nonostante la comunanza degli schemi poetici e della struttura del periodo musicale; nell'aver liberata tale struttura dalla pretesa soggezione al virelai francese; nell'aver constatata l'anticipazione, che essa rappresenta, alle forme più vive della melodia moderna; nell'identificazione del canto dei flagellanti perugini del 1260; nell'unità stilistica e nell'intima connessione col testo poetico ravvisata nelle melodie su laudi di Jacopone. Ma, sopra ogni altra cosa, nell'aver riconosciuto chiarezza, coscienza, originalità e nobiltà di arte in molte pagine del nascente canto italiano.

Ho nominato persone alle quali si volge la mia gratitudine. Aggiungo a queste il nome di Giulio Bertoni, Accademico d'Italia, la cui amicizia e

dottrina mi ha più volte assistito di fronte a difficoltà oppostemi dai testi poetici. Ma da Guido Mazzoni, primo editore dei testi cortonesi, a Santorre Debenedetti, da Bartolomeo Nogara, per la cui cortese intercessione l'Accademia Etrusca di Cortona ha consentito a privarsi per vari mesi del suo prezioso Laudario, fino a giovani fervidi studiosi d'arte e di lettere come Valerio Mariani e Paolo Toschi, e al dott. Alberto Tacchinardi che ha diligentemente cooperato ad approntare per la stampa le pagine musicali del secondo volume, quanti non sono stati coloro dai quali ho avuto prove non dimenticabili di interessamento e d'affetto?

Ringrazio, per la cortesia e longanimità nell'offrire allo studio e alla riproduzione fototipica il Laudario Magliabechiano II. I. 122, accompagnato per gli opportuni raffronti dal II. I. 212, la Direzione generale delle Biblioteche presso il Ministero dell'Educazione Nazionale e la Direzione della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Esprimo infine riconoscenza ai Capi ed ai operatori dell'Istituto Poligrafico dello Stato per le cure che la Stamperia d'Arte ha rivolto ad allestire, con alto decoro, la presente edizione.

FERNANDO LIUZZI

Università di Roma, giugno 1934-XII

INDICE

- I / ALBORI DELLA LIRICA MUSICALE IN ITALIA 1
La Musica e l'arte "volgare", del secolo XIII. / Prime intonazioni di testi italiani. / Lirica francescana e "Giullari di Dio", / Laudesi e disciplinati. / Rapporti formali tra lauda e ballata. / Note.
- II / LE MELODIE DEL LAUDARIO 91 DI CORTONA 25
Età e fortuna del Laudario cortonese. / Materia dei componimenti poetici. / Struttura musicale delle laude. / Analisi delle intonazioni: melodie popolari e melodie d'arte. / Il "cantare", narrativo. / Echi di canzoni a ballo. / Il corale. / Ciclo della Natività, Passione e Resurrezione di Cristo. / Note.
- III / LE MELODIE DEL LAUDARIO II. I. 122 DI FIRENZE 73
Il Laudario Magliabechiano II. I. 122. / Sguardo al contenuto poetico. / Testi inediti. / Testi e melodie comuni a questo e al Laudario di Cortona. / Analisi delle intonazioni. / Il periodo melodico e il problema della ripetizione della ripresa. / Il "modus", strumentale. / Caratteri stilistici delle melodie. / Melodie arcaiche. / Melodie classiche. / Aggiunte di "abbellimenti", a melodie sillabiche. / Melodie melismatiche. / Note.
- IV / LAUDE DI GARZO, DI JACOPONE, DI UGO PANZIERA 123
Garzo: ipotesi della sua parentela col Petrarca. / Osservazioni intorno alla sua poesia ed alla paternità della lauda "Amor dolce senza pare", / Esame delle melodie che rivestono le laude da lui sottoscritte. / Jacopone: slanci verso la musica nella sua poesia. / Intonazioni di sue laude certe e probabili: rispondenza delle melodie alla struttura poetica. / Originalità del loro stile. / È il poeta autore delle melodie? / Ugo Panziera: intonazioni di due laude a lui attribuite. / Note.
- V / NOTAZIONE E TRASCRIZIONE 173
Sguardo storico alle interpretazioni della notazione detta "corale", / La notazione del Laudario cortonese e del Magliabechiano II. I. 122. / Sue capacità e deficienze semiografiche. / Mancanza di alterazioni cromatiche. / Inapplicabilità delle norme sancite dall' "Ars mensurabilis", per la determinazione dei valori ritmici. / Ritmo e metro: scarsa validità degli schemi detti "modali", / L'accentuazione della parola e i tempi forti della melodia. / Verso e frase musicale, rima e cadenza. / Sintesi del ritmo poetico e del ritmo melodico. / Note.

VI / LA MELODIA ITALIANA FINO ALL' "ARS NOVA" 219

Altri frammenti musicali di laude con miniature di strumenti. / Struttura di litania, d'inno, di sequenza, in rapporto alla lauda. / Forma classica della melodia dugentesca italiana. / Sua decadenza e avviamento allo stile melismatico dell' "Ars nova".
Conclusione: la melodia della lauda a fronte del movimento musicale europeo nel secolo XIII e in rapporto all'espressione monodica italiana nei secoli XVI e XVII. / Note.

MONUMENTI

I / IL LAUDARIO 91 DI CORTONA 253

ABBREVIAZIONI 254

AVVERTENZE 255

FACSIMILI, TRASCRIZIONI, TESTI E NOTE. 256

CAPOVERSI DELLE LAUDE CONTENUTE NELLA SECONDA PARTE
DEL CODICE 481

ELENCO DELLE LAUDE E DELLE MELODIE 483

TAVOLE FUORI TESTO

- I / *Miniatura e inizio di una lauda di S. Agostino* (Magl. II. I. 122).
- II / *Miniatura e inizio della lauda "Della memoria della morte"*,
(Magl. II. I. 122).
- III / *Miniature e inizi delle laude:*
- a) *Della Resurrezione* (Cambridge, Museo Fitzwilliam).
 - b) *Exultando in Gesù Cristo* (Londra, Museo Britannico).
 - c) *Della Trinità* (New York, Bibl. Morgan).
 - d) *Della Resurrezione* (Worcester U. S. A., Collez. Smith).

ALBORI
DELLA LIRICA MUSICALE
IN ITALIA

LA MUSICA E L'ARTE "VOLGARE,, DEL SECOLO XIII

*PRIME INTONAZIONI DI TESTI ITALIANI ¶ LIRICA
FRANCESE E "GIULLARI DI DIO,, ¶ LAUDES
E DISCIPLINATI*

RAPPORTI FORMALI TRA LAUDA E BALLATA

L'ETÀ che corre tra i giorni di San Francesco e i giorni di Dante, tutti sanno di qual patrimonio d'arte abbia arricchito l'Italia. Architettura di palazzi e di templi, scultura a tondo e a profilo, mosaico ed affresco, miniatura e quadro, e prosa e poesia, sorgono, o risorgono, a testimoniar con accenti nuovi e con vivezza a grado a grado più feconda e più alta un bisogno profondo di creare, di dar ritmo, figura, linguaggio alle passioni, concretezza e armonia alle immagini. E s'affaccia, ognuno di codesti aspetti del rinnovato stimolo estetico nel popolo nostro, impresso d'un segno geniale sotto cui rifulgono di chiaro e maschio splendore le vibrazioni indissolubili dell'idea e della materia eletta ad esprimerla.

Un canto nuovo s'alza veramente da pietre e da marmi, da colori e parole, tra il due e il trecento. Ma tace, o fino ad oggi ha taciuto, nella sede che meglio avrebbe dovuto appartenergli: cioè in quella dei suoni. Quale primizia di slanci e di movenze codesta primaverile stagione d'Italia ha recato alla musica? La domanda ha trovato fioche e pigre risposte sulle labbra dei pochi che se la son posta. "Nessuna,,", hanno detto i più, fondandosi sulla presunta scomparsa, inavvedutamente accettata, di tutti i documenti d'intonazione dugentesca volgare. E qualcuno, trascinando di manuale in manuale uno o due frusti esempi d'antica melodia, a cui solo di recente uno studioso tedesco ha saputo aggiungere alcuni altri saggi,¹⁾ s'è illuso dar fondo all'argomento accennando, per quell'età nostra, all'esistenza di cantilene "popolari,,": nell'accezione incerta anodina ed amorfa del termine onde non si definisce né un'epoca né un popolo, e tanto meno uno stile.

In quell'aprirsi della coscienza a ragioni e a forme di vita nuova, in quel riversarsi dello spirito religioso negli alvei della sapienza domenicana e della carità francescana a formar correnti fresche e impetuose, segni d'un fervore intenso di mente e d'animo, in quel cozzar d'idee e d'armi per il papato o per l'impero e nello schierarsi di fieri petti a vigilar la libertà del comune, in quel raccogliersi dell'arte aulica e dotta sotto le insegne ghibelline e nel sorgere e nel rapido dilatarsi d'un'arte regionale e borghese nutrita di spiriti guelfi, in quel prorompere dunque della fantasia spronata da mille stimoli fuori della "cerchia antica,,", alla

conquista d'espressioni in ogni campo specchianti un caldo senso umano e civile, l'Italia, in fatto di melodia, si limitava davvero ad ascoltare in chiesa gl'inni e le sequenze latine ed a ripetere fuori le pastorelle, l'albe, le sirventesi, le *reverdies* e i discordi francesi e provenzali? Pullulavano oltr'alpe trovatori e trovèri, e la Germania educava, vanto di corti e di castelli, i suoi speciosi cantori d'amore, e la Spagna temperava l'ardor sensuale delle modulazioni moresche nelle *cantigas* per Maria Vergine, che il sapiente Alfonso faceva raccogliere in volumi fastosi e pii. A Parigi, in pieno duecento, maestri già sazî della tersa monodia si cimentavano in esperienze più ardue, intrecciando l'una nell'altra, ciascuna col proprio testo, melodie diverse e scrutando negli "organi", e nei "mottetti", le risultanze dei laboriosi contrappunti.²⁾ Perfino la vena celtica, a quella calda stagione, è in disgelo inoltrato: di Brettagna e d'Inghilterra scendono rivi di canto arginati a regola d'arte, pronti a gettarsi nel mare ancor torbido e insidioso della polifonia. E da noi l'impeto musicale avrebbe dovuto soddisfarsi in languidi echi di quelle voci straniere, o pietrificarsi, come nella bella fontana di Perugia e nel campanil fiorentino, in simboli; o cristallizzarsi nei crogiuoli scolastici tra l'astrologia e la matematica; o svaporare entro rimembranze letterarie, lasciando muti i documenti della melica volgare sacra e profana e meramente platoniche le testimonianze di descrittori ed evocatori d'una vanita letizia di canti e di suoni: da Tomaso da Celano a fra' Salimbene, da Jacopone e Guittone a Francesco da Barberino e a Dante.

C'è nel vuoto che tale pretesa assenza della musica apre entro il vario fiorire dell'arte dugentesca italiana, mostrandovi una zona brulla non trascorsa dal dolce alito di melodie autoctone, ma sparsa delle ceneri di memorie spente, accennanti, le più, a qualche angolo privilegiato ridotto a serra per l'attecchimento di fiori esotici, c'è in tale supposto torpore infecondo o passivo qualche cosa che ad uno spirito attento riesce inaccettabile. È il fatto, incongruo in se stesso, d'un popolo che si esprima valido in ogni forma fuor che nel canto: contraddittorio al respiro dei tempi e alla forza produttiva della gente nostra, inconciliabile con gli aspetti che la musica assume più tardi e sotto parvenze che sarebbero stranamente improvvisate tra noi quando, su la metà del trecento, s'affaccia infine a prender posto ufficialmente riconosciuto nella storia dell'arte. Sì, vi fu certo importazione e imitazione di lirica e quindi di melodia francese e provenzale / con la poesia amorosa e politica di Rambaldo

di Vaqueiras, di Pietro Vidal, di Ugo di Saint Circ e con quella intellettualmente galante di Arnaldo Daniello, di Giraldo di Borneill, di Aimerico di Peguilhan, di Folchetto / nei castelli di feudatari liguri, piemontesi, lombardi, tra i ghibellini colti d'Emilia, di Toscana, della "Marca gioiosa", di Trevigi, e nella corte di Federigo II: basta, tra molte testimonianze, a far vivo il ricordo dei migliori tra simili maestri e a dar ragione dell'influsso ch'essi esercitarono su scuole e su artisti nostri, la parola di Dante.³⁾ Ma che borghesia e artigianato, che donne e giovani d'arguta compagnia, che le classi nuove insomma e di sensi e di costumi più schietti si piacesse di tali intonazioni straniere e gustassero a fondo certi sottili concetti in lingua d'oc e d'oïl adorni di note lambiccate, non è punto probabile. Anzi è vero l'opposto: cioè che varcata appena la metà del duecento e data alle genti della zona centrale d'Italia, volte a libertà operosa, possibilità d'esprimersi liricamente secondo il proprio gusto e talento, subito da codesta zona si spicca una poesia nazionale e in largo modo popolare. Poesia che nello spirito semplice e immediato e nel tono linguistico, profani o religiosi che ne siano i motivi, è frutto d'un'inclinazione spontanea, nativa, diffusa: poesia che se elegge a sé, quasi unicamente, la forma della ballata, non dà tuttavia, o almeno non serba a questa forma nessun rigore scolastico, anzi la concepisce e la svolge con elasticità e libera franchezza d'atteggiamenti.

E sì, la sfortuna della tradizione manoscritta che avrebbe dovuto consegnarci le melodie tessute sui primi ritmi poetici volgari, è stata fino ad oggi, e per buona parte resta, lamentevole: da tempo immemorabile mancano e mancheranno forse per sempre i documenti più preziosi della melodia d'Italia ai due margini del secolo in cui essa ha gettato radice: l'intonazione / di frate Pacifico? / per il *Cantico delle Creature*, attesa invano dalla vuota rigatura del codice 338 d'Assisi, e le note di Casella sulle canzoni dantesche. Ma tra codesti estremi / estremi, forse, anche per la rispettiva semplicità e raffinatezza stilistica / qualcosa restava, anzi non poco, scritto a grandi note in pagine, umili od ornate, pur sempre nostrane: nostrane per eccellenza, perché irrigate di schietto canto entro il più intimo cuore d'Italia, nel lembo di Toscana tra Firenze e le soglie dell'Umbria. Chi mai tra coloro che han ripetuto le consuete deplorazioni intorno alla perdita de' documenti, s'è dato la pena di ficcar bene gli occhi in codeste carte? Se ne sarebbe tratta prima d'oggi la certezza d'un'arte in fiore: dell'arte che al fresco ritmo

della parola associa il disegno vario e abbondante e il dolce colore della melodia. Dell'arte che si temprò gemina ed una nel respiro agevole della ballata: che ora sentiamo riflettersi come in eco, o levarsi a spire più alte intense e severe, nella sorella spirituale della ballata: la lauda.

II.

Espressione lirica di sentimenti religiosi e di pie contemplazioni, o sorta con l'anonima spontaneità e semplicità di una voce popolare, o destinata primamente al popolo da cantori ai quali una rapida divulgazione dei propri componimenti e una conseguente finalità morale stava più a cuore che non qualsiasi raffinato canone d'arte / ai quali pertanto giovava un linguaggio aperto e risentito, immediatamente efficace / la lauda è tra i monumenti antichissimi della nostra letteratura. Ma più antiche ancora, e non poco, dei primi monumenti letterari, sono le notizie che abbiamo intorno alle radunanze, alle associazioni, alle confraternite, laiche per lo più ma tuttavia rivolte a edificazione spirituale, in seno alle quali s'invigorì a poco a poco il gusto di codeste effusioni mistiche adatte alla partecipazione collettiva, ispirate talora a integrazione degli uffici ecclesiastici, talora, in particolari circostanze, a reazione contro il costume del clero. Confraternite, Compagnie, Scuole: "non v'ha città in Italia, terra o castello, anzi villa,, / scriveva Lodovico Antonio Muratori⁴⁾ / "che non abbia una o più di queste pie congregazioni, tutte istituite pel culto divino, per cantare le lodi di Dio e dei Santi, ed esercitarsi in altre opere di pietà e di misericordia; e tutte fornite di leggi e vesti particolari, riunendosi ciascuna alla sua propria chiesa le feste, e in altre occasioni,,.

E il dotto uomo ne ricerca i precedenti nell'età classica, tra gli *Augustali* e i *Collegi* di Roma⁵⁾ e le *Eterie* di Grecia: avvertendo tuttavia che le confraternite cristiane non s'abbiano a credere "istituite con l'esempio delle pagane, ma sì bene dall'industria delle pie persone, bramosi di accrescere il culto di Dio con obbligarsi ad alcuni uffizi e doveri di religione,,⁶⁾ Ond'egli muove dal V secolo dell'era volgare per accennare a un sodalizio di chierici creato in Alessandria nel 418 a curare gli infermi⁷⁾ e ad un Collegio di seppellitori di fedeli contemplato nelle *Novelle* 43 e 59 di Giustiniano; e quindi rammenta le associazioni di contribuenti volontari, a scopo di mutua assistenza principalmente in

casi d'incendio e di naufragio, d'opere di pietà ed anche di riunioni conviviali, le quali sotto il nome di *gildae* o *gildoniae* son ricordate nei capitolari di Carlo Magno con riferimento anche alla giurisdizione longobardica: ciò indica che di tali gilde, oltre che in Francia, dovevano essercene anche in Italia.

Comunque fosse, l'affinità di simili istituti con le compagnie che c'interessano, per quanto si riferisce a cultura di poesia e di musica, non poggia su nessun dato certo: ciò dispensa dal ripeter notizie che il Muratori ha ricavato dall'inesausta miniera della propria erudizione e che, tra i nostri contemporanei, il D'Ancona e il De Bartholomaeis hanno rioridinato e integrato.⁸⁾ Basta al nostro proposito il ricordare che, in Italia, si trova notizia di una *Romana fraternitas* fin dal secolo undecimo (*Ordo Romanus X*, pubbl. dal Mabillon)⁹⁾ e che secondo un'iscrizione marmorea veduta dal Cardinal Baronio e citata dal Muratori, tale confraternita sarebbe già esistita nell'894; che, sotto il nome di "scuole,,¹⁰⁾ corporazioni di mestieri e d'arti (*Scholae cantorum, addextratorum, piscatorum, ecc.*) ed associazioni religiose laiche fiorivano tra il secolo X e il XII in vari centri della penisola / a Roma, a Venezia, a Verona, a Ravenna, a Bologna, a Viterbo e altrove; / che infine un documento del 1068 accerta l'esistenza d'una confraternita del Popolo di Santa Maria in Gradi in Arezzo, confraternita che ancora doveva sussistere quasi un secolo e mezzo più tardi.¹⁰⁾ Fino a questo punto la lauda intonata nei sodalizi dovè esser latina o rozzamente farcita di modi latini e di primitivo volgare: il carattere invocante e propiziatorio, la melodia, per quanto è lecito arguire, impostata su brevi periodi ripetuti ad uno ad uno, come nella litania, o di due in due come nella sequenza. Ma il duecento, solcato da crisi morali e politiche che scollarono dalle radici la vita italiana, il duecento che alcune tra le più acute di tali crisi risolse in vampate d'ardor religioso entro le quali bruciava o avrebbe dovuto bruciare senza residui l'odio di parte e di setta, e dalle ceneri sparse sull'anima contrita, sulla carne mortificata, sprigionava fiamme di concordia e luci di speranza, dovette rimescoliar dal profondo il carattere delle antiche associazioni. Vide anzi sorgerne di nuove, fomentate da nuovi bisogni di coscienza e da eccitati stimoli sentimentali, le quali probabilmente assorbito o accesero del sopravvenuto fervore le preesistenti. Allora certo si vien delineando alla lauda una forma nuova, nella lingua e nella melodia, improntata gradatamente ad arte volgare.

Quali poterono esserne i saggi iniziali? Il primo quarto del secolo dà all'Italia l'inno all'amor divino e alla bontà della natura espresso da San Francesco nel ritmo famoso:

*Altissimu, onnipotente, bon Signore
tue so le laude la gloria et l'onore
et onne benedictione;*

ma, come s'è detto, la melodia non sopravvive, e neppur quella dei versi che il Santo aveva preso ad argomento d'una sua predica in Montefeltro:

*Tanto è il bene ch'io aspetto
ch'ogni pena m'è diletto;¹¹⁾*

né ci è dato sapere a quali accenti si conformasse la sua voce quand'egli cominciò ad andare per l'Umbria e per la Marca "cantando e laudando magnificamente Iddio",¹²⁾ Se è vero, come riferisce Tomaso da Celano, che il Serafico amasse cantare talvolta in lingua "francigena", si può pensare ad un transitorio influsso straniero anche su tali sue note, ritenendo che non dovesse essere aliena dal gusto dell'Assisiense, e forse da lui imitata, qualcuna delle canzoni religiose che il monaco Gautier de Coinci (1177/1236) componeva appunto a quei giorni e che si diffondevano oltre i confini di Francia. I manoscritti contenenti la lunga verseggiatura dei *Miracles de Notre-Dame* hanno tramandato ventinove di tali canzoni e questa, che fa menzione della viola ricordata anche da Tomaso da Celano come strumento gradito al Santo, è fra le più gentili:¹³⁾

Ma vi — e — le vi - e - lerveut un biau
son De la be — le Qui sur tou-tes a biau
non; En cui Diexde-ve - nir hom vout ja-dis. Dont chan-
-tent en Pa - ra-dis An-gleetAr-chan-grea haut ton.

Forse appunto dal rammentare i canti religiosi romanzi e i loro divulgatori, giullari e menestrelli vaganti di terra in terra a sparger tra il popolo quelle parole pie fatte più grate e più efficaci dall'intonazione; forse dall'aver assunto egli stesso, come ricorda il biografo, figura di cantore e sonator di "viella", quale era nota in Francia sotto il nome di *jongleur de Notre-Dame*, potrebbe San Francesco aver concepita la possibilità e quindi il desiderio che compagni e discepoli suoi si facessero portatori pel mondo di messaggi devoti e sereni, umili e fervidi, persuadendo con l'allettamento del ritmo e del suono la gente ad ascoltarli, a ritenerli, a ripeterli. Attesta lo *Speculum perfectionis*, in un passo famoso, che, mosso dalla dolcezza in cui si trovava dopo avere intonato il Canto delle Creature, il Santo voleva che a frate Pacifico "signor di versi", s'accompagnassero altri frati "buoni e spirituali", e insieme andassero predicando e cantando le lodi di Dio "tamquam jocularores Domini". E finite le laude, egli voleva che i predicatori dicessero al popolo: *Nos sumus iocularores Domini et propterea volumus in hoc remunerari a vobis, videlicet ut stetis in vera poenitentia*... Senonché a questa immagine degli adepti francescani investiti della funzione di sacri giullari, la critica moderna, intesa soprattutto a toglier l'epiteto di "giullare di Dio", a quegli che pareva dovesse impersonarne il carattere nel modo più tipico, cioè a Jacopone da Todi, non è per nulla favorevole. "Bella la fantasia del Santo", dice tra gli studiosi recenti Mario Casella, "o, se si vuole, felice l'invenzione dell'agiografo... ma poesia senza dubbio, né più né meno. Pur se ammettiamo che qualche frate minore richiamasse attorno a sé con istrumenti musicali o col canto di qualche strofe la moltitudine, non per ciò è da supporre una vagante compagnia di cantori sacri, i quali "magnificamente laudando il Signore del cielo e della terra", chiedessero come premio alle folle commosse la penitenza",¹⁴⁾ E tuttavia, anche a prescindere dall'istituzione più o meno regolare d'una compagnia di cantori sacri, è innegabile che qualche cantore, sia pure isolato, agli ascoltanti chiedesse, secondo il detto dello *Speculum*, proprio la penitenza: ne fa fede una lauda che si legge bensì in un codice della prima metà del trecento¹⁵⁾ ma la cui composizione, a giudicar soltanto dal carattere arcaico della melodia, dovrebb'essere di parecchi decenni più antica:

*A voi gente facciam prego
ke stiate in penitentia...*

che troveremo nello stesso codice Magliabechiano 11.1.122, e della quale l'aspetto fortemente arcaico è attestato così dal metro come dalla melodia. Del pari manchevoli d'integrazione melodica restano parecchi altri accenni del loquace Salimbene, le cui benemeritenze nel campo musicale sono pur troppo semplicemente aneddotiche. Peccato, perché gusto e acutezza d'osservazione erano tali in lui da farne, s'egli avesse trascritto in note i canti che cita solo a parole, una miniera di documenti preziosi. Quali virtù di melodista avrà avuto mai quel frate Enrico da Pisa che al tempo di papa Gregorio IX fu a Salimbene maestro di canto, e compose "illam litteram et cantum *Christe deus Christe meus*", per la voce d'una femmetta sorpresa, nel Duomo pisano, a gorgheggiar versicoli da strada? E le strofe in cui si pungeva il vizio di superbia, udite l'anno 1248 dal frate pellegrino che aveva occhi ed orecchi aperti sopra ogni cosa:

*O lasso me, che fu' tentato
cum' fo Adam nel paradiso;
chi vols' plu che no i fo dato
perde' l bene o' era miso,*

su qual motivo, arguto forse o venato di subdola ironia, si saranno distese? Vorremmo anche noi, per questa prima metà del secolo, più che non ci sia dato, in fatto di melodia volgare.

Ma ecco l'anno della commozione religiosa più acuta: il 1260. L'anno vaticinato da Gioacchino da Fiore per l'impero dello Spirito Santo; per l'annuncio, dopo la vittoria sull'Anticristo e un periodo di sofferenze espiatorie, del *Quinto Evangelo*; per l'avvento della pace perpetua. L'Anticristo non era stato debellato in persona di Federigo II? Disordini, calamità, eccidi, spettacoli crudeli e terribili non avevano già percossa la povera Italia?

Dal fondo del romitaggio umbro ove aveva meditato e s'era marcerato, secondo la leggenda, per diciotto anni, esce il vecchio Ranieri Fasani a bandire al popolo di Perugia la necessità d'una generale disciplina espiatoria, onde gli uomini, tornati in grazia all'Eterno, possano ascendere alla dignità spirituale. In cospetto del vescovo e del popolo egli stesso dà esempio d'aspro castigo, percuotendosi con un flagello le spalle nude. Il popolo lo imita e lo segue, recando di contrada in contrada e via via di paese in paese, con propagazione fulminea, il verbo della

penitenza e della pace, e la pratica del flagellarsi. E le turbe scalze, macere, inebriate di sofferenza, cantano.

Cantano miseramente: ché tacquero allora / dice un cronista del tempo²⁰⁾ / tutti gli strumenti temporali e le canzoni d'amore: solo il canto dei penitenti s'udiva lugubre in ogni luogo, mesta modulazione alla quale i cuori più impietriti cedevano e gli occhi più aridi non potevano trattenere le lacrime.²¹⁾ E un altro cronista, Bartolomeo Scriba, narrato "quasi come miracolo", che in civitate Perusii ceperunt homines ire per civitatem nudi verberando se cum flagellis a maximo usque ad parvum, menziona testualmente l'invocazione pietosa dei flagellanti: "*Domina Sancta Maria, recipite peccatores, et rogetis Jesum Christum ut nobis parcere debeat*...".²²⁾

Ora una tra le laude cortonesi, documento egualmente prezioso per l'arte e per la conoscenza del tempo e del costume, esce a rivelarci quell'accorata melodia. È la quarta del manoscritto che pubblichiamo più oltre, ed ha, in volgare, parole identiche a quelle riportate in veste latina dall'annalista:

*Madonna santa Maria
mercé de noi peccatori;
faite prego al dolçe Cristo
ke ne degia perdonare...*

seguita da altre sette quartine. Come non può esser dubbia, data la testimonianza dello scrittore sincrono, l'appartenenza del testo ai penitenti errabondi, così la melodia può ben riferirsi al punto di passaggio dal canto de' laudesi a quello dei disciplinati. È una cantilena i cui caratteri arcaici si pronunziano nella struttura rigida, nel movimento uniforme, nella densità opaca degl'intervalli congiunti, bassi, quasi proni sotto un peso che non consenta lievità di respiro. Il piano tonale oscilla tra zone modali gregoriane diverse, senza trovare in alcuna di esse appoggio permanente e senza risolutezza di attacco alla tonalità moderna: così il periodo manca d'un centro di gravità e si trascina di cadenza in cadenza, privo di riposo. Ogni nota è suggello di tormento, gemito d'implorazione, ansia di perdono. Una mortificazione deserta e confessa fa cadere il suono, con abbandono inatteso, in sordità plumbea sulla parola "peccatori": uno smarrimento angosciato sembra impedire alla voce di trovar consistenza e fermezza nel momento in cui invoca grazia, e la

tiene sospesa in un tremor fioco. Sulle turbe contrite e allucinate dei flagellanti, sul loro incedere penoso, sulla loro umiliazione squallida e cruda, queste poche note intrise di pianto gettano una luce di cui nessuna descrizione di cronista attento e fedele può uguagliare la prodigiosa efficacia.

Certo non ha letto nell'anima di quei penitenti Lodovico Antonio Muratori, quando scambia per note "d'alcune rozze canzonette,"²³⁾ ciò ch'era ben altro: un grido acerbo, appena articolato, ma univoco, sincero, nuovo, in cui si fondeva il dolore e la pietà d'un popolo. Ma da codesta pietà spremuta sino al fondo più acre sta per salire un'onda d'affetti resi pacati e dolci; in codesto grido c'è un seme di melodia prossimo a sbocciare in forte e chiaro canto. Il laicato / plebe, artigiano, minuta borghesia / stretto dai disagi e diviso dalle fazioni, chiamato a considerar le tristizie e le angustie entro cui si dibatte: a giudicare i vizi, le ambizioni, le colpe dei potenti, a riconoscere falsata nei costumi del clero la parola evangelica, spronato a punire su di sé innocente i delitti altrui per farsi esempio, come Cristo, di rinunzia e di martirio, per propiziare alla carne macerata, allo spirito tormentato, un'alba di purificazione e d'amore, si trova in condizione singolarmente favorevole a quel tendersi dell'anima sotto la spinta di passioni lungamente accumulate e compresse da cui scaturirà irresistibile la vampa dell'espressione. Placato il tumulto interno, sedato il disordine civile, creata una fraternità di sentimenti, di aspirazioni, di relazioni, la nuova atmosfera spirituale urge nell'arte, diviene oggetto di canto e prende forma prediletta nella lauda volgare. La quale così deriva sensi e spiriti dalla vita contemporanea e a questa accorda la sua "popolarità," che è da intendersi, in massima, dovuta a comunanza di sentimenti e a divulgabilità generosa d'accenti; non a mancanza, in molti casi, dei segni dell'ispirazione personale e della cultura. Artigiani, mercanti, educatori, notai, capi di corporazioni, raccolti in compagnie regolate da statuti, governate da "guardiani," e rettori, chiedono certo alla lirica che è ornamento dei loro sodalizi e fiore dei loro convegni, affabilità di toni poetici e limpidezza di melodia: pure v'han laude le cui perfette inflessioni vocali non appaiono popolari se non nel senso in cui poté esser tale ai fiorentini l'architettura d'Arnolfo o la pittura di Cimabue: cioè per magnifica consonanza con slanci dell'anima a cui tutti partecipavano ma che solo un alto artista poteva conchiudere in forma.

Come la lauda assume, quanto a schema poetico, il disegno della ballata, così mira ad arrotondare la melodia nel giro della ripresa e della strofa; in andamento, genericamente parlando, d'aria o di canzone. Che però, in omaggio alla corrispondenza schematica meramente esteriore tra ballata e lauda, questa adottasse senz'altro motivi correnti e profani strappati forse a qualche canzonetta d'umor leggero, è supposizione che mostreremo inesatta, a torto accettata da molti i quali non hanno un giusto concetto del valore che il medio evo, in Italia, assegnava all'espressione musicale. Il vezzo di mescolare indifferentemente arie e parole sacre e mondane non appare tra noi se non più tardi e probabilmente ci fu portato di fuori: sullo scorcio del duecento e nella prima metà del trecento vediamo ora soltanto, ma in modo finalmente chiaro, con quale impegno e con che eletta coscienza dei valori spirituali potesse esser condotta l'intonazione di un testo poetico. L'energia stessa dell'espressione che a volte stacca fieramente gli accenti musicali della lauda da quelli del canto profano, pur senza smentire il legame che ne associa gli schemi, ci suggerisce di cercare lo sbocco su quel terreno comune attraverso vie più confacenti al passo legittimo, e arcanamente sensibile, dell'arte.

IV.

La ballata italiana ricorda bensì nel nome da un lato, e da altro lato nel contesto di ripresa e di stanza, schemi noti anche alla lirica provenzale e francese: ciò non toglie che uscisse fino dai primitivi saggi dugenteschi a vita propria, tutta nostrana, e si plasmasse con caratteri originali. Dalla ballata francese s'allontana, più che per la struttura strofica, per il modo di concepire musicalmente il ritornello: il quale da noi doveva far corpo con la melodia principale laddove in Francia se ne staccava; col *virelai* o *chanson baladée* presenta analogie di disposizione esterna, non però costanti (tra l'altro al *virelai* manca talvolta, e negli esempi più antichi, il ritornello in principio) quindi non tali da costituire un valido antecedente formale. Ma ciò che più conta, a considerar la fortuna della ballata nostra, è fin dal suo primo fiorire la duttile capacità dell'ambito, che la rende elastica e varia: snella o corposa, paesana o elegante, propria insomma a passo a sostanza a tono diversi: tanto da aver potuto essere, come ricorda il Carducci, la forma

generale e quasi universale della lirica popolare italiana nei primi tre secoli.²⁴⁾ E in verità, tolto il rapporto tra l'invito, o ripresa, e la strofa, che le è caratteristico e fondamentale ed ha, come vedremo, la sua ragione d'essere, essa non ha altri vincoli da imporre allo spirito o alla tecnica dell'artista: né particolarità di metro né dimensioni o numero di strofe né limiti di materia. Non rappresenta dunque una specie lirica circoscritta, al modo dell'una o dell'altra tra le molte che conobbe l'arte provenzale e francese; e tanto meno può dirsi specie generatrice d'una sottospecie la quale, secondo un'idea molto ripetuta, dovrebbe esser la lauda.

Non risponde a simili concetti perché gli elementi del suo schema, la ripresa e la stanza, oggi che possiamo considerarne il rapporto anche nella importantissima vicenda musicale, risultano non già stillati retorici, cioè imposizioni o tradizionali o in certo modo accademiche a una determinata categoria di canti, ma qualcosa di assai più essenziale e impostato, si direbbe, secondo natura: cioè esponenti d'un istintivo sorgere, elevarsi e cadenzare del periodo canoro; arcate alterne d'una struttura ritmica, quasi dunque un amplissimo strumento ideale su cui modulare.

La ballata non è, neppure in senso scolastico, una "forma", ché troppo libere e diverse ne sono le manifestazioni. È invece in senso proprio, e quanto a struttura di melodia validissimo, un indice di proporzione: è la trasposizione poetica d'una norma fondamentale all'intuizione puramente italiana, e moderna, del periodo melodico. Esposizione del tema nell'"invito", (al quale poi si lega per l'identità del contenuto musicale il nome della ripresa); variar delle frasi melodiche nelle "mutazioni", della strofa; arrotondamento della melodia nella "volta"; ripetizione della frase iniziale o tema, nella "ripresa": non può esser dubbio che il decorso poetico accetti e segua il decorso musicale in questo ch'è per eccellenza il disegno della melodia nostra. La proporzione tra ripresa e strofa, che rispecchia la proporzione tra la presentazione del tema musicale e lo svolgimento; il nome di "mutazioni", ai luoghi ove l'idea melodica si rinnova; l'eco della ripetizione tematica trasfuso nelle rime finali della stanza concordanti con quelle della ripresa, ne sono prove lampanti.

Si prospetta così lo schema della ballata non destinato a dar titolo comune e consanguineità d'argomento e uguaglianza di metro a un gruppo di canti, ma, senza pregiudizio di nessuna libertà d'espressione, semplicemente come una guida spontanea e gradita alla poesia cantabile: in ragione della doppia vita e della doppia armonia, poetica e musicale, che

la lirica assume in quella sua fase prima. Nulla più, in tale schema, che l'indicazione di un campo melico: che il suggerimento di linee fidate, di ricorsi opportuni e, tra libere dimensioni, della miglior proporzione. Ora, poiché di codeste linee ricorsi e proporzioni la legge è di misura, d'euritmia, di respiro lirico, ed esprime un assestamento fondamentale convalidato attraverso esperienze di grado in grado propagate e affinate, essa non cambia né avrebbe ragione di cambiare nel trascorrere dell'ispirazione dal terreno profano al religioso. Quale regola non già esterna e arbitraria ma intima e per allora insopprimibile, perché rispondente all'intuizione d'una figura astrattamente perfetta e di valor generale alla quale ciascuna figura concreta doveva aspirar di adeguarsi (come accade nelle conquiste formali dei primitivi) il principio proporzionale della ballata, dedotto dal canone della melodia, doveva in quel momento dell'arte farsi cardine d'ogni espressione lirica.

Sorgono allora sotto una luce diversa da quella che è stata prospettata sin qui, i rapporti tra ballata e lauda. Non già che la ballata abbia procreato da sé la lauda, da specie, come si diceva, a sottospecie. E nemmeno che per superficialità o cedevolezza del sentimento religioso la lauda abbia rubato alla ballata, con frivola ed equivoca furberia, movenze e melodie, in un secolo d'intensa fede quale fu il duecento. No: come propagazione apparente di schema è la ballata che s'insinua nella lauda, antecedentemente già apparsa in forme rozze di monoritmo e d'intonazione litaniale. In realtà è *un medesimo dato spirituale che prende forma nell'una e nell'altra quale manifestazione d'un ritmo interiore, cioè quale pura proporzione*; senza che per questo la lauda perda nulla del suo palpito religioso. Non altrimenti il seicento, ripreso da analogo afflato musicale, conobbe accanto alla melica e alla melodia delle canzoni d'amore la poesia e la melodia delle *arie devote*, identiche nella struttura, testimonianze d'una medesima fondamentale euritmia in cui si soddisfa così l'ispirazione mondana come quella non diremo liturgica, la quale ha per sé altra e inalienabile tradizione, ma tuttavia sinceramente rivolta alla sfera divina.

A esaminare nella loro effettiva consistenza le melodie che ora si riportano in luce, diverse bensì nei singoli aspetti d'invenzione di dimensione di movimento e nelle direzioni fondamentali dell'espressione musicale (monodia corale, monodia solistica a forma chiusa, declamazione sillabica o melismatica) ma tuttavia in grandissima parte fraterne nell'ordine

costruttivo a cui sono improntate, non par dubbio che il principio di rispondenza della lauda e della ballata ad una determinata e generale necessità di svolgimento del periodo melodico, manifestatasi allora in Italia, abbia a rimanerne convalidato. Vi sono, è vero, eccezioni, rappresentate dai casi, che indicheremo a lor luogo, in cui l'intonazione non avvolge ripresa e strofa in un ciclo unico di melodia; o, pur cercando tale unità, smarrisce la chiara armonia delle proporzioni. Ma siffatte eccezioni confermano in sostanza il principio; in quanto o si risolvono in forme anteriori o comunque più semplici rispetto al nuovo svolgimento del periodo poetico-musicale, oppure manifestano la tendenza verso elaborazioni apparentemente più complesse, in realtà soltanto più inquiete: comunque, sono da considerarsi o di qua o di là dal momento classico della forma-ballata presa nel suo insieme di poesia e musica. Nel primo caso s'incontrerà il segmento melodico privo di svolgimento e ripetuto di verso in verso, proprio della litania, o l'intonazione a frasi abbinata, ma non mai tripartite, caratteristica della sequenza: la composizione si riaccosterà così al tronco originario della lirica mediolatina. Nell'altro, si noterà un allentarsi dei legami formali, un processo di disfacimento melodico accompagnato anche da perturbazioni nell'ordine sintattico e metrico della strofa: sintomi di decadenza destinati a sfociare nel virtuosismo melismatico disgregatore dei versi e del loro senso poetico, che imperò poi presso scuole della seconda metà del trecento.

E se, infine, per la maggior parte le peculiarità d'invenzione melodica delle ballate primitive continueranno a sfuggirci, poichè le laude non ne rispecchiano se non rari esempi, sarà pur sempre possibile giudicare, sulla scorta del presente vasto complesso di melodie laudistiche, quali fossero le esigenze fondamentali della linea canora: quali i modi, i disegni, i ritmi, le proporzioni, le strutture che il duecento e l'alba del trecento italiano mostrarono di preferire: quale insomma il gusto che presiedette allora alla creazione dei canti. La varietà stilistica e formale della materia permetterà anzi di ricostruire, almeno a larghi tratti, e convenientemente documentare una storia della melodia italiana durante il secolo che precedette l'*ars nova* fiorentina: e di spiegar finalmente non già come iniziî ma come termini d'una parabola, cioè come propaggini estreme d'una cessata giovinezza d'arte, alcuni aspetti aridamente intellettualistici, e sino ad oggi enigmatici, di codesta scuola.

Ciò che ballata e lauda negli ultimi decenni del secolo decimoterzo e nei primi del decimoquarto ebbero in comune, oltre la rispondenza ad un astratto ordine musicale tradotto in effettiva analogia di ritmi verbali, fu pure dato dal fresco spirito volgare: fu schiettezza e semplicità di linguaggio e abbondanza di riflessi del costume contemporaneo: comunanze, anche queste, da non addebitare a confusione di sentimenti. Nulla d'altronde lascia totale libertà e integra forza al sentimento quanto la fiducia nella forma capace d'esprimerlo: fiducia che non significa sicurezza del particolare tecnico ma è certezza estetica e morale insieme, ingenua e profonda; quasi una fede. Fede dalla quale, più che da ogni altra cosa, l'arte riacquista, d'epoca in epoca, stupende e ardenti verginità. Fede che dall'istinto plastico del popolo nostro dovette essere potentemente nutrita, quando dal vecchio inaridito tronco delle intonazioni ecclesiastiche, dalle cantilene trascinate sugli ultimi ritmi latini, dalle prime malcerte inflessioni associate al nascente linguaggio, si giunse, in piena indipendenza dal canto trovadorico allora trionfante, a creare con la poesia la melodia volgare. Essa sorge fin da quella remota stagione nuova, limpida, varia, franca: sicura della propria ideale armonia, alla quale la poesia stessa si flette. Pura, esclusiva, immateriale forma, essa sembra essere stata concepita sotto il suggello d'un ordine nella sua essenzialità imprescrittibile. Se la ballata infatti e la lauda prolungarono la loro architettura poetica durante tre secoli, il profilo di melodia che le accompagnò nella prima adolescenza ha conosciuto fortuna più vasta: già da quel momento viveva quale è riapparsa nei giorni più felici dell'arte, quale poi sempre è rimasta, nel taglio classico, nell'inconfondibile proporzione, nel nitido modulare per infinita diversità di aspetti, l'"aria", italiana.

1) La melodia che di preferenza ha servito sin qui come esempio di cantilena popolare italiana del sec. XIV, è quella che, sulle parole *Alta Trinità beata*, si trova nel ms. magliabechiano II, I, 122, della Bibl. Nazionale di Firenze, a c. 5 verso. La lezione non è sempre conforme a quella del nostro codice, e in realtà non da questo, ma da un altro ms. della libreria Magliabechi a Firenze (che il Fétis, nell'op. qui appresso citata, dice datato dall'11 novembre 1336) deve aver richiamato, fin dal secolo decimottavo, l'attenzione di alcuni storici della musica e compilatori di crestomazie musicali. La si ritrova in: BURNEY, *General History of Music*, London, 1782, II, pag. 328, con aggiunta arbitraria di una seconda voce; AMBROS, *Geschichte der Musik*, prima ediz. Leipzig 1864, II, pag. 293; terza ediz. curata dal Reimann 1891, II, pag. 322; nella pag. precedente si legge che la prima fondazione

d'una compagnia di Laudesi data dal 1310 (!). V. ancora: FÉTIS, *Histoire générale de la musique*, Paris, 1876, vol. V, pag. 282 (con armonizzazione a quattro voci); pure a quattro voci in: *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale... sous la direction de Mr. le Prince de la Moskova*, Paris, 1843; nell'antologia *Musica Sacra*, ed. Schlesinger, Berlino, con la dicitura *Coro celebre nel sec. XV*; ed in fascicolo separato presso gli editori Bote e Bock di Berlino. Con armonizzazione cinquecentesca riveduta nel 1847 da VINCENZO NOVELLO in *Musical Times*, n. 37, London, s. d. La sola melodia riprodotta in facsimile dal ms. magliabechiano, con parole esplicative di RICCARDO GANDOLFI, in: *Illustrazione di alcuni cimeli concernenti l'Arte Musicale in Firenze*, ivi, a cura della Commissione per l'esposizione di Vienna, 1892, tav. V e Vbis. In notazione moderna, secondo le due lezioni: a) Burney/Ambros, b) Illustrazione di alcuni cimeli, in: ED. BERNOULLI, *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*, Leipzig, 1898, Appendice (*Notenbeilagen*) pagine 1/3. Da notarsi, nella critica del testo, cap. III, pag. 39, il curioso errore in cui è caduto il Bernoulli attribuendo a disuguaglianza di struttura poetica il fatto che "la strofa sotto le note consta di sei versi, e le due strofe successive di quattro soltanto"; egli non s'è accorto che sotto le note, avanti la strofa di quattro versi, c'è la ripresa di due! Codesto errore l'ha condotto, naturalmente, ad una confusione inestricabile quando, nell'Appendice cit., pagine 2/3, ha tentato di porre sotto la melodia la seconda e la terza quartina, rifacendosi dall'intonazione della ripresa anziché da quella della strofa.

Vedasi ancora la melodia, secondo la lezione Burney, in: E. LEVI, *Lirica italiana antica*, Firenze, 1904, nuova ediz. 1908, pag. 14; in appendice all'articolo di G. M. MONTI, *Gli albori della musica e lirica religiosa italiana*, estratto dall'*Arte Pianistica*, VIII, Napoli, 1921; e forse in altri.

Dallo stesso codice magliabechiano II, I, 122: E. LEVI, *op. cit.*, pagine 48/49 ha riprodotto la melodia della lauda: *Chi vuol lo mondo disprezare*; G. GASPERINI in *S. Cecilia*, 1906, ha trascritto, purtroppo con criteri mensurali che lo hanno condotto a resultanze tutt'altro che felici, la melodia: *Sia laudato san Francesco*, ospitata nella stessa trascrizione da A. DELLA CORTE, *Disegno storico dell'arte musicale*, Torino, s. a., pag. 79; FR. LUDWIG, *Die geistliche nichtliturgische... Musik des Mittelalters etc.*, in *Handbuch der Musikgeschichte herausgeg. von Guido Adler*, Frankfurt a. M., 1924, pagine 179/180; nuova ediz. Berlino, 1930, I, pagine 211/212, ha dato le melodie delle laudi: *Gloria in cielo e pace in terra* e *Sancto Lorenzo martyr d'amore*, quest'ultima riprodotta nella medesima trascrizione da G. CESARI, *Lezioni di Storia della musica*, Milano 1931, I, Appendice, pagine 229/230.

Un'indicazione della Levi, *op. cit.*, che attribuisce al ms. magliabechiano l'intonazione di *Laudata sempre sia la vergine Maria*, è errata. La melodia riportata dall'A. a pag. 176 è tratta dalla raccolta cinquecentesca del Razzi, *Libro primo delle Laudi spirituali*, ecc. Venezia, 1565. Sono dunque, per quanto ci consta, in tutto cinque, sopra 88, le melodie del laudario II, I, 122 finora riportate in luce.

Inoltre il LUDWIG, *op. e pag. citate*, ha trascritto due melodie del laudario cortonese 91, dello scorcio del sec. XIII: *Gloria in cielo e pace in terra*, a riscontro della melodia fiorentina sui medesimi versi, e *Stella nuova 'n fra la gente*. Ad eccezione di questi due saggi, tutto il contenuto musicale del prezioso codice, fino al mio studio *Melodie italiane inedite del Duecento*, in *Archivum Romanicum* diretto da G. BERTONI, vol. XIV, n. 4, 1930, è rimasto ignoto. Una dissertazione di laurea presentata all'Università di Gottinga nel 1923 da un allievo del Ludwig, Fr. Stichfenoth, intorno alle intonazioni cortonesi e fiorentine, non è stata pubblicata e quindi non è consultabile: lo stesso Ludwig, che la citò come manoscritta nella prima ediz. del *Handbuch* adleriano, ne ha soppresso la citazione nell'edizione successiva. La segnalazione generica di tali intonazioni, data dal Ludwig nel predetto contributo al *Manuale di Storia della Musica* dell'Adler (2ª ed., pp. 208/210) si troverà discussa, per quanto offre di criticamente impreciso, nel capitolo seguente.

2) Si veda tutto il cap. III (*Conductus und Carmina Burana, Troubadours, Trouvères, Minnesinger und Meistersinger* ecc.; *die Organa der Notre-Dame Schule; die älteste lateinische und französische*

Motette, der Sumer Canon, 1050/1300) della trattazione cit. del LUDWIG, nel ricordato *Handbuch* di Guido Adler, pagine 152/228. Ivi anche la bibliografia.

3) DANTE, *De vulgari eloquentia*, II, 2, 5, 6, 10, 13. Cfr. S. SANTANGELO, *Dante e i Trovatori provenzali*, Giannotta, Catania, 1921. Alcune melodie dei trovatori più noti in Italia ai giorni di Dante si trovano in A. RESTORI, *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali*, in *Rivista Musicale Italiana*, volumi II e III, Torino, 1895/96. Ma l'interpretazione musicale del Restori dovrebbe essere riveduta alla stregua di criteri più recenti, cioè di quelli dettati dal Beck nell'introduzione ai *Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, Paris/Philadelphia, 1927.

4) L. A. MURATORI, *Dissertazioni sopra le Antichità italiane, già composte e pubblicate in latino, ecc.* G. B. Pasquali, Milano, 1751, T. III, Dissert. LXXV: *Delle pie Confraternità de' Laici, e dell'origine d'esse, de' Flagellanti e delle sacre Missioni*, pag. 592 e seguenti.

5) CICERONE, *De Senectute*, 13: *Sodalitates, quaestore M. Catone maiore, constitutae sunt, sacris Idaeis magnae matris receptis*.

6) MURATORI, *op. cit.*, pag. 592.

7) Codice Teodosiano, *Leg. 42* e seguenti (*De Episcopis*).

8) A. D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano*, seconda ediz. Torino, 1891, I, cap. X: *I Flagellanti e la lauda drammatica umbra*; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della Poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924, cap. III, paragr. I: *I Flagellanti*, paragr. II: *La Lauda*; G. M. MONTI, *Le Confraternite medioevali dell'alta e media Italia*, Venezia, [1927] 2 volumi.

9) MABILLON, *Museum Italicum*, II, pag. 115.

10) Testamento di Guilia di Terno, 1068, e rogito di Bono notaro, 1202; cfr. E. BETTAZZI, *Notizia di un Laudario del sec. XIII*, Arezzo, 1890, pag. 13. Notizie e bibliografia sulle Confraternite, loro statuti e altri documenti, in DE BARTHOLOMAEIS e G. M. MONTI, *opere citate*.

11) *Fioretti di S. Fr.*, *Delle sante Stimite*, I; e CARDUCCI, *Cantilene, ballate strambotti e madrigali*, Pisa, 1871, pag. 38.

12) *Fioretti*, Vita di frate Egidio, I.

13) Melodia trascritta da P. AUBRY, *Trouvères et Troubadours*, Paris, 1910, pag. 114.

È bene ricordare che Gautier de Coincy si serviva spesso di melodie di canzoni profane, segnatamente di *pastourelles*, alle quali egli "travestiva", o adattava spiritualmente il testo. Cfr. I. B. BECK, *Die Melodien der Troubadours*, Strassbourg, 1908, pag. 68, n. 3. Sulle canzoni di Gautier v. A. JEANROY, *Bibliographie des Chansonniers français*, Paris, 1918, pag. 19 e F. GENN- RICH, *Neueste Bibliographie altfranz. u. altprovenz. Lieder*, in *Zeitschrift f. roman. Philologie*, XLI, 1921, pag. 341.

14) M. CASELLA, *Iacopone da Todi*, in *Archivum Romanicum*, IV, 1920, fascic. 3, pag. 290. Intorno a frate Pacifico v. U. COSMO, *Fr. Pac. "rex versuum"*, in *Giornale stor. della Letter. ital.*, vol. XXXVIII, 1901, pp. 1/40. Sull'antica poesia francescana in generale, il bel cap. XI (*La lirica religiosa*) nel vol. di G. BERTONI, *Il Duecento*, 2ª ed., Milano 1930.

15) Cioè il magliabechiano II, I, 122, che pubblichiamo più innanzi. Lauda IV.

16) Ms. 91 di Cortona, lauda XXXVI, c. 90 v. / 93 r. del ms. (XXXVIII dell'ediz. Mazzoni).

17) POCCIANTI, *Chronicon totius sacri ordinis Servorum*, Firenze, 1567. Sull'origine della Società dei Laudesi fiorentini v. G. M. MONTI, *Le Confraternite medioevali* cit., I, pagine 33/36.

18) RICCARDO DA SAN GERMANO, *Chronica*, in *Monum. Germ. Hist., Script. XIX*, pag. 370. SALIMBENE, *Cronica* (Holder/Egger, *Monum. Germ. Hist., Script. XXXII*, pag. 71) pone le stesse parole in bocca ad un fra' Benedetto, soprannominato *della Cornetta*, oriundo della valle spoletana o dei dintorni di Roma, non ascritto ad alcun Ordine ma "molto amico dei Minori", il quale se n'andava con una sua piccola tromba di bronzo, sonandola *terribiliter nec non et dulciter*. Venuto a Parma nel 1233 (e Salimbene dice d'averlo conosciuto) il frate, fermandosi su le piazze, "in vulgari dicebat: *Laudato et benedetto et glorificato sia lo patre! Et pueri alta voce quod dixerat*

repetebant. Et postea eadem verba repetebat addendo: *sia lo fiyo!* Et pueri resumebant et eadem verba cantabant. Postea terciò eadem verba repetebat addendo: *sia lo spiritu sancto!* Et postea *Alleluia, Alleluia, Alleluia.* Deinde bucinabat... ecc.,,

19) Lauda cortonese XXXIII, strofa terza, c. 84 v. del ms. (XXXV dell'ediz. Mazzoni):

*Altri cum tube sonando
diranno ai morti: "Surrexite!,"*

Lauda del *Libro dei Battuti di S. Defendente di Lodi*, sec. XIV, in *Arch. Stor. Lodig.*, 1903, pag. 30 e seguenti:

Li Angioli sonaràno le trombe fortemente.....

20) *Annali del Cronista Padovano di S. Giustina*, in *Monum. Germ. Hist., Script.* XIX, pag. 179. Non occorre aggiungere, cosa ben nota, che l'episodio della prima autoflagellazione del Fasani, innanzi al Vescovo di Perugia, è di qualche poco anteriore al 1260: probabilmente della fine del 1259. Così è stata rettificata dal DE BARTHOLOMAEIS, *op. cit.*, pag. 227, n. 4, la vecchia data 1258 che si legge nel codice bolognese (Bibl. com., Arch. degli Osped., I) contenente la *Leggenda* di Ranieri. Comunque l'anno 1260 è quello che vede fortemente propagarsi il movimento dei flagellanti.

21) Il passo è riportato nella traduzione del D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano*, *cit.*, I, pag. 172.

22) BARTOLOMEO SCRIBA, *Annales Januenses*, in *Monum. Germ. Hist., Script.* XVIII, pag. 241.

23) L. A. MURATORI, *Dissertaz. cit.*, pag. 601.

24) Cfr. CARDUCCI, *Della Lirica popolare italiana del secolo XIII e XIV*, in *Opere*, XVIII, pag. 74. Sulla struttura musicale delle antiche strofe liriche francesi e provenzali, oltre ai lavori citati del Beck e del Ludwig si veda F. GENNRICH, *Rondeaux Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, des XIII, und dem 1. Drittel des XIV Jahrhunderts, mit den überlieferten Melodien*, Dresden e Göttingen (Gesellschaft für roman. Literatur) vol. I, 1921, vol. II, 1927. Osservazioni importanti circa i rapporti formali tra melodia e strofa si trovano anche in G. SCHLÄGER, *Ueber Musik und Strophenbau der französischen Romanzen* (Estr. da *Forschungen zur roman. Philologie, Festgabe für H. Suchier*) Halle a. S., 1900; ed in W. STOROST, *Geschichte der altfranzösischen und altprovenzalischen Romanzenstrophe* (*Romanistische Arbeiten herausgeg. v. K. Voretzsch*, XVI) Halle a. S., 1930.

LE MELODIE DEL LAUDARIO 91 DI CORTONA

*ETÀ E FORTUNA DEL LAUDARIO CORTONESE ¶ MA-
TERIA DEI COMPONENTI POETICI ¶ STRUTTURA
MUSICALE DELLE LAUDE*

*ANALISI DELLE INTONAZIONI: MELODIE POPOLARI E
MELODIE D'ARTE ¶ IL CANTARE NARRATIVO ¶ ECHI
DI CANZONI A BALLO ¶ IL CORALE ¶ CICLO DELLA
NATIVITÀ PASSIONE E RESURREZIONE DI CRISTO*

*CONCORDANZE D'ESPRESSIONE TRA MUSICA E POE-
SIA ¶ VALORE DELLA MELODIA STROFICA RISPETTO
ALLE DIVERSE STROFE DEL TESTO*

TRA IL VESTIBOLO, adibito a piccola quadreria, e il salone di lettura della Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca nel Palazzo Pretorio di Cortona, corre un dislivello d'una statura d'uomo all'incirca, che si supera mediante una breve scala di pietra. Al sommo della scala un ballatoio a terrazzo occupa una parte del vestibolo stesso: il vano tra ballatoio e pavimento, murato e oscuro, forma un ripostiglio di pochi metri quadrati. Entro codesto soppalco polveroso, tra i detriti della legna da ardere e del carbone che allora vi si depositavano, il bibliotecario Girolamo Mancini, nel 1876, trovò abbandonato non si sa quando né da chi, annerito e consunto ai margini, senza fogli di guardia né titolo, un manoscritto membranaceo di 171 carte (non 172 come erroneamente ebbe egli stesso a contarle, e l'errore fu rettificato poi dal Mazzoni) che riconobbe per un'antichissima raccolta di laude volgari. Ripulito, ma senza restauri notevoli, e fatto rilegare, il codice riceveva nell'inventario dei manoscritti della biblioteca il n. 91, e fu descritto a pag. 51 del catalogo a stampa pubblicato da quel valoroso bibliotecario l'anno 1884. ¹⁾

Costituito di due parti distinte: l'una e maggiore, dal foglio 1 al foglio 135, del formato di mm. 231 × 174, scritta in lettera gotica calligrafica con le iniziali di ciascuna strofa alternantisi in rosso e in azzurro e "con le note di cantofermo sovrapposte alla prima strofa di varie laudi,, come si contentò di riferire il Mancini; l'altra, dopo l'indice, iniziata sullo stesso quaderno e continuata su quaderni di dimensioni un poco più ridotte (mm. 220 × 165) senza notazione musicale, con scrittura più piccola e trascurata e con le iniziali colorite soltanto in rosso, esso s'impose dapprima per la remota origine, poi per l'intrinseco valore di alcune fra le poesie che v'eran raccolte. È tempo che a codesti titoli di pregio se n'aggiunga un altro, particolarmente cospicuo, dovuto alle melodie scritte in notazione corale quadrata (romana) di color bruno cupo, governata da chiavi di *do* o di *fa*, su rigo normalmente tetralineo, talvolta bi- o trilineo, tracciato in rosso e limitato da linee longitudinali pure rosse, due a sinistra e una a destra, a segnare i margini. Tali melodie rappresentano il più antico monumento, finora venuto in luce, d'intonazione creata con italianità di spirito e di forma sopra testi italiani.

Circa l'età rispettiva delle due sezioni del manoscritto i primi studiosi non furono in tutto d'accordo. Il Mancini, fondandosi sulla mancanza, nella prima parte, di laude in onore del beato Guido Vagnottelli morto intorno al 1250, e di santa Margherita morta nel 1297, entrambi carissimi al popolo di Cortona e venerati appena usciti di vita, giudicò scritta quella parte avanti la metà del sec. XIII, e l'altra poco dopo. Per contro il Renier, ²⁾ in ossequio specialmente a motivi paleografici, additò come probabile la fine del secolo per la prima parte e il principio del trecento per la rimanente, nella quale si trova come quarto pezzo la lauda di santa Margherita e come decimoquinto quella del beato Guido. Riassumendo poco più tardi la discussione e portandovi altre osservazioni proprie, Guido Mazzoni poneva i limiti cronologici del fascicolo primitivo tra la propagazione del moto dei disciplinati perugini e la morte di santa Margherita; vale a dire entro "gli anni che corrono tra il 1260 e il 1297, senza determinazione più stretta di confini, ma piuttosto nella ipotesi risalendo verso la prima data anzi che scendendo verso la seconda,,. Noi, pur accettando come ultimo termine per la stesura delle laude musicate, salvo forse le ultime due, l'anno 1297 (per il fascicolo aggiunto, estraneo al nostro studio perchè privo di notazione musicale, si potrà anche pensare all'alba del trecento) riteniamo tuttavia doversi riavvicinare i confini portando la data iniziale almeno un decennio più avanti, cioè a circa il 1270: v'è in quella prima parte, sia pure ad opera inoltrata (c. 72) una lauda di Jacopone concordemente ritenuta autentica: *Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama*, seguita da un'altra probabile: *Oi me lasso e freddo lo mio core*, le quali, o sia pur la prima soltanto, non possono essere state composte avanti la conversione del poeta, che si suol porre nel 1268.³⁾ La scrittura, poi, mostra tutti i caratteri specifici della lettera gotica, che in altre regioni si formarono anche più tardi.

Del resto, pur restringendo la compilazione del manoscritto agli ultimi decenni del duecento, non si esclude affatto che delle laude in esso comprese alcune siano notevolmente anteriori. Quella dei flagellanti ad esempio, *Madonna santa Maria*, rammentata nel capitolo precedente, data senza dubbio dal 1258/60; tra le due dedicate a san Francesco la prima, che mostra riflessi di modulazione gregoriana, dev'essere più antica della compagna; per la stessa ragione possono ritenersi primitive la V, la XI e qualche altra. In fondo il codice non è un mero repertorio di confraternita,

se bene avrà servito anche a questo, ma un'antologia: delle laude d'apparenza arcaica, le più non si ritrovano neppure come solo testo in nessun altro manoscritto, ospitate evidentemente in questo per tradizione locale; altre, che ripetono argomenti già trattati nello stesso manoscritto (laude di san Francesco, di san Giovanni, dello Spirito Santo), debbono essere state accolte come elaborazioni più recenti d'un vecchio tema, delle quali sarà particolarmente piaciuta la melodia. Aggiungiamo che la stesura veramente primitiva del codice doveva limitarsi a c. 114 verso, dove termina il componimento *Facciamo laude a tutt' i santi*: sia perchè con la celebrazione dei santi in comune si chiudono d'ordinario codeste raccolte, sia, ciò che più conta, perchè da questo punto in poi la notazione musicale potrebb'essere d'altra mano o comunque non accusa la diligenza di prima: i righi non fanno più bella mostra tirati in rosso e inquadri sui margini da linee longitudinali pure rosse, ma son tracciati alla meglio in nero e privati della riquadratura. E si noti ancora un rimaneggiamento: le due ultime laude con melodia:

*Benedicti e llaudati
sempre siate a tutte l'ore,*

e:

*Salutiam divotamente
l'alta vergene beata,*

furono scritte non già in uno de' consueti quaderni bensì in un quintero di fogli pergamenacei alquanto più grandi, inserito quasi corpo estraneo tra il quaderno decimoquinto (che termina con due fogli bianchi) e il decimosesto: vale a dire avanti l'indice, nel quale non sono comprese.

Sicchè distanze d'una certa entità possono correre nella composizione dei singoli pezzi: tuttavia il fatto che - tranne gli ultimi cinque - si sian potuti collocare nel codice in ordine sistematico (contigui l'uno all'altro quelli sullo stesso soggetto) mostra che tutto il complesso dei canti era maturo quando si pose mano a raccoglierli in queste pagine. Oggi si dà per sicura la provenienza del laudario dal convento cortonese di san Francesco (quantunque il Mancini, solito ad annotare nel suo inventario l'origine dei manoscritti, non ne abbia fatto parola), e v'è chi pensa addirittura ai primi tempi dell'Oratorio francescano, il quale

sorse a Cortona nel 1250 o 51, e all'influsso intellettuale e artistico di frate Elia, per darsi ragione della fioritura lirica, e soprattutto melodica, contenuta nel prezioso volume. *) Certo il ricordo di frate Elia è suggestivo: che alcuni canti risalgano fino a' suoi giorni e serbino traccia de' suoi contatti con centri di più rigogliosa cultura che non fosse allora il modesto comune di Cortona, non è forse da escludere. Ma la somma dei canti stessi, e in particolare la redazione scritta che ne abbiamo sott'occhio, datano senza dubbio da due a quattro decenni più tardi.

Quanto ai testi poetici, la loro fortuna, a partire dalla segnalazione del Mancini, è nota. Sei della parte più antica ne pubblicò per primo il Renier nel *Giornale storico della Letteratura italiana*, l'anno 1888, e furono le laude II, V, VI, XVIII, XXIV e XXXVI; ⁵⁾ quattro i numeri XVIII e XXXVI dati già dal Renier, XXXVII e XXXVIII i l'anno seguente il Mancini, ⁶⁾ senza contar la lauda pel beato Guido, tratta dalla seconda parte del codice, che egli aveva offerto come primissimo saggio nel catalogo del 1884. A questi primi editori sarebbe da aggiungere il nome di Enrico Bettazzi, il quale nel 1890 offriva, preceduti da alcune ricerche storiche intorno ai laudesi, i componimenti I, III, VII, XVI e XVII, ⁷⁾ se all'ottimo studioso non fosse toccata la disavventura, da lui stesso dichiarata in calce al suo opuscolo, di uscire a stampa quando le liriche avevan cessato d'essere inedite. Nel frattempo infatti Guido Mazzoni, sulle pagine del *Propugnatore* diretto da Giosue Carducci (1889/90) dava, con una stringata e lucida prefazione, il testo di tutte le laude contenute nel fascicolo primitivo del codice. ⁸⁾ Dopo l'edizione mazzoniana, ormai difficilmente reperibile negli estratti fuori commercio, i testi si ripubblicano compiutamente qui per la prima volta, con nuovo riscontro sul manoscritto che ha fruttato, tra cose minime, due resultanze di qualche entità. La prima consiste nella ricostituzione integrale (senza far ricorso, come già il Mancini, all'aiuto di altro codice) della lauda XVIII, *Cristo è nato et humanato*, finora data come frammentaria a cagione d'una svista dell'antico amanuense il quale aveva malaccortamente appiccicato, a un certo punto di questa, parecchie strofe spettanti alla lauda XXXVII, *Sia laudato san Francesco*. Non ci è stato difficile osservare che, appunto per dar rimedio a codesta confusione, fu aggiunto tra le carte 39 e 40 un foglio di pergamena più sottile, ed un altro foglio analogo venne posto tra quelle che originariamente eran le carte 41 e 42. A leggere correttamente e per intero la lauda *Cristo è nato*, basta

considerare come non esistenti le carte primitive 40 e 41, seguendo invece il testo su codesti fogli aggiunti dei quali il primo si ricongiunge al secondo mediante il richiamo †. Questo secondo foglio porta anche la melodia della lauda successiva, *Gloria in cielo e pace 'n terra*, fino al punto in cui essa può regolarmente proseguire nella notazione originaria, a c. 44^r. Entrambe le aggiunte sono sincrone al codice: hanno i righi musicali tracciati in nero senza le linee longitudinali pel margine; appartengono insomma alla stessa mano che ha steso, più oltre, le due laude per san Giovanni e quella di Garzo: *Amor dolçe sença pare*. Mano, si pensa, del primo possessor del volume, sollecito ad ampliare la sua raccolta e ad ovviare alle malefatte dell'amanuense.

Seconda resultanza è l'ultimo verso, finora indeciftrato, d'una quartina scritta in margine e quasi svanita: *Et Erode a lor dicia* appartenente alla lauda XX, *Stella nuova 'n fra la gente*. In più si pubblicano le due ultime laude innanzi l'indice (ma in questo non registrate) *Benedicti e llaudati* e *Salutiam divotamente*, non ancora estratte dal nostro manoscritto.

II.

Molto minor fortuna che non al contenuto letterario è toccata al contenuto musicale del codice. Fortuna anzi, fino ad oggi, presso che nulla: poichè fatta eccezione di due melodie, la XIX e la XX, pubblicate dal prof. Friedrich Ludwig (v. nota 1 del cap. precedente) e prescindendo dai saggi che ne sono stati offerti durante la preparazione del presente lavoro ⁹⁾ le intonazioni escono ora soltanto integralmente alla luce.

Né a dare un'idea, sia pure approssimativa, del loro valore artistico e del momento che esse rappresentano nella storia dell'espressione musicale, possono aver giovato gli accenni che si son fatti circa la loro esistenza: pochi anche questi e tali, in genere, da fuorviare piuttosto che da indirizzar giustamente l'opinione dei lettori. "Note di *cantofermo* soprapposte alla prima strofa di varie laudi," le aveva dette il Mancini: e l'annotazione qualitativamente falsa e quantitativamente manchevole si trova impoverita vieppiù sotto la penna del Bettazzi: "alcune note di *cantofermo*," ecc. Vero che questi, in un'altra pagina della *Notizia* premessa alle poesie che pubblicava, aggiunse trattarsi d'un "canto largo,

solenne, schiettamente religioso, e, per giudizio di alcuni intendenti di musica sacra, molto antico „; ma anche queste parole, con l'insistere sulla sola ieratica solennità e col riferir necessariamente l'età "molto antica", non già ad un'epoca di composizione sincrona a quella dei testi, ma ad un periodo anteriore, quasi che le melodie preesistessero chissà da quando, sembrano fatte apposta per ribadire l'idea, ben lontana dal vero, d'una intonazione ecclesiastica tradizionale, ossia gregoriana. Forse quegli "intendenti", che confidarono al Bettazzi siffatta opinione si lasciarono persuadere non tanto dalla effettiva lettura delle melodie quanto da uno sguardo gettato sulla notazione corale, e sbigottirono a veder proprio le prime pagine mancanti di chiave per decifrare agevolmente le note: senza spingersi oltre, e paghi della somiglianza grafica con fogli di antifonari e di messali, dovettero allora stillare quegli aggettivi goffamente imprecisi. Giusti, o quasi, rispetto al numero delle melodie, il Renier ed il Mazzoni constatarono che l'intonazione accompagna la ripresa e la stanza non solo di alcune ma di tutte le laude (ne manca in realtà una soltanto): essi accennano tuttavia semplicemente a "note musicali", senz'altro esame. Gli accenni del Mazzoni furono poi ricalcati senz'alcuna aggiunta dallo Schneegans nello studio che questi pubblicò intorno alla lauda italiana il 1910:¹⁰ di qui probabilmente prese le mosse il Ludwig per giungere alle sommarie notizie ch'egli diede più tardi intorno alle melodie cortonesi. In realtà il solo che si sia dato cura di segnalare in campo storico-musicale il contenuto del codice di Cortona e abbia tentato di abbozzarne genericamente la posizione tipica, in confronto anche col posteriore laudario fiorentino II, I, 122, è stato questo valoroso musicologo da poco e prematuramente scomparso. Non è da nascondere tuttavia quanto, in codesta segnalazione, egli sia rimasto lontano dalle qualità d'indagatore preciso e d'osservatore acuto di cui in altre occasioni ha dato prova: l'immagine della lauda resta confinata sotto la sua penna entro i limiti meramente scolastici e tradizionali d'un "genere popolare", contenutisticamente religioso ed espressivamente quasi indifferenziato e indifferenziabile, cioè privo d'originalità e di varietà formale, privo di trattazione colta, prono sotto lo stampo della famosa forma di ballata. Cose, queste, che non sono asseribili se non in sede d'osservazione affatto superficiale e in obbedienza a schemi antiquati: né il Ludwig ha usato miglior penetrazione nel giudicare in massa il grado d' "evoluzione", delle melodie fiorentine rispetto alle cortonesi;

né, attenendosi a queste, ha notato la distanza che separa qualche riecheggiamento di canto veramente popolare o di canzone a ballo da altre, severe e potenti e meditate strutture d'un'arte altamente religiosa; né ha scorto l'interesse ciclico e il valore drammatico di certe successioni di laude disposte non certo a caso, come quelle per la natività la passione e la resurrezione di Cristo; né infine ha avuto parola per additare fenomeni singolarissimi di congenialità poetico-musicale, d'un'originalità sorprendente, d'un'efficacia affascinante, quali s'incontrano, ad esempio, nelle laude intonate di Jacopone. Sicché, trascurati affatto questi ed altri elementi d'osservazione, tanto da far seriamente dubitare ch'egli abbia letto altro che in modo frettoloso e parziale le melodie di cui ha dato cenno, le conclusioni del Ludwig circa la partecipazione italiana al movimento musicale dugentesco restano negative: anch'egli, come tutti gli altri, attende il tardo fiorire dell'*ars nova* fiorentina per riconoscere all'Italia un vessillo di civiltà musicale: anch'egli attende, cioè, che al momento veramente creativo dell'arte sia succeduto il momento intellettuale e fatalmente convenzionale della "scuola",¹¹

Si vede come al Ludwig abbia nociuto l'aver derivato il proprio giudizio, anzi che da una profonda e illuminata conoscenza delle melodie, da informazioni storico-culturali di carattere meramente generico e comunque bisognose, in sede di critica d'arte, di continuo controllo. La lauda canto ufficiale delle compagnie di Disciplinati o Battuti, quindi espressione del costume a tipo obbligato e uniforme; religiosa, quindi astratta, statica, indifferente ai mobili riflessi della vita circostante; popolare ed anonima, quindi estranea all'elaborazione specificamente artistica e senza traccia di personalità creatrice: ciascuna di tali illazioni, espressa o implicita nelle pagine dello scrittore tedesco, riesce contraria al vero. Ed egli le avrebbe tutte respinte se un'aderenza effettiva al gusto e allo spirito della primitiva nostra arte volgare gli avesse concesso di sentirla arte di nuovo respiro e di nuova libertà; arte, così nel campo figurativo e poetico come nel musicale, destinata a manifestarsi religiosa e laica, popolare ed eletta, semplice e multiforme ad un tempo.

Posto dunque da parte il ragguaglio troppo imperfetto del Ludwig, non è inesatto affermare che struttura qualità e importanza delle melodie cortonesi, ciascuna delle quali ha significato fondamentale rispetto alle origini della musica italiana, son rimaste inosservate. Che più? Nella patria stessa, e dagli stessi studiosi della lirica primitiva, se n'è addirittura

dimenticata l'esistenza. Il Tenneroni, che nell'*Inizi d'antiche poesie italiane religiose e morali* descrive le fonti una per una, ricorda bensì la notazione musicale del Laudario magliabechiano II, I, 122, non quella del cortonese. Altri, a proposito dei primi monumenti poetici francescani, quali sono appunto le laude, ha lamentato la mancanza delle melodie come di un valido sussidio che veniva ad esser sottratto alla critica letteraria.¹²⁾ Ci associamo volentieri al pensiero di codesto maestro, ch'è il De Bartholomaeis, e di quanti con lui, sull'esempio soprattutto di Federico Gennrich, considerano l'elemento musicale come strumento prezioso alla filologia romanza, ritenendo che questo tesoro finora ignoto di melodie, figlie del tempo, dell'anima, della sensibilità, della vita stessa onde sorsero le prime forme poetiche della lingua italiana, sia destinato a gettar luce su molti problemi ancora controversi di metrica, di composizione strofica, di lingua e di stile.

Ai futuri studi in tal campo ci contentiamo di aprire, col materiale che offriamo, il cammino. Ma fin da questo momento ci è dato offrir per intero la gioia, non piccola, d'un trasporto entro la sfera armoniosa del duecento, d'un contatto intimo, certo, concreto coi canti di quella schiettissima e commoventissima fra le età nostre. Fresco contatto, vivificante come una brezza di mattino, pieno dei ferventi aromi di quell'alba dell'espressione italiana: che rivela un getto d'ispirazione così netto e potente, così continuo e diverso, di tanto pronta e semplice comunicativa quale difficilmente si riscontra, a quell'epoca, nei monumenti musicali d'altre genti europee. Come si dichiarerà nel capitolo apposito (V), la trascrizione in note moderne dell'antica notazione corale è stata meditata a lungo, specialmente per quanto si riferisce alla distribuzione ritmica di gruppi di note la cui configurazione conveniva produrre *ex novo*. Si son vagliate e poste a profitto, per quanto è stato possibile, esperienze, ipotesi, analogie; controllate razionalmente intuizioni e suggerimenti del nostro animo e abito di musicisti. Il problema del trascrivere simili notazioni non si risolve, per ora, senza l'intervento della sensibilità personale: epperò la scrittura autentica, riprodotta in facsimile, sarà sempre consultata con frutto, per possibili emendazioni. Ma comunque s'abbia ad interpretare questa o quella figura, questo o quel movimento, si vedrà a tutta prima che di canto fermo, come supposero il Mancini e il Bettazzi, non è davvero a parlare. Non nel senso ecclesiastico, cioè di cantilena gregoriana, perchè qui temi, accenti, periodi, invenzione e struttura

insomma, hanno tutt'altra impronta da quella che è propria, in massima, alla tradizione liturgica. Ne appariranno bensì qua e là derivazioni e riflessi: ovvii, in quanto non si reagisce se non a ciò che è prossimo, in quanto cioè qualunque momento dell'arte ha contatto con quello che gli precede, se anche lo neghi. Ma, rispetto al gregoriano, nelle nostre pagine lo spirito vocale è mutato, l'animo modulante è diverso; e la forma si modella e si temprà duttile a codesta diversità. Basti osservare in ciascuna melodia la precisione, e dall'una all'altra la dissimiglianza degli elementi melodico-ritmici, e la varietà delle simmetrie e degli sviluppi pur nell'aderenza costante al periodo di ripresa o di stanza; e, ancora, il deciso impianto di parecchie melodie entro la sfera tonale moderna, di modo maggiore o minore. Robusti e maturi appariranno, nelle intonazioni cortonesi, tanto l'uno che l'altro di codesti schemi tonali-modali su cui veniva a fondarsi il canto occidentale nuovo. Maturi così da consentire modulazioni alla dominante ed altri trapassi di rapporti armonici senza che il senso della tonalità fondamentale n'abbia per nulla a vacillare; solo impressi, a volte, d'una velatura arcaica là dove il settimo suono della gamma conserva, rispetto alla tonica, l'intervallo di un tono intero.

E canto-fermo nel senso contrappuntistico, vale a dire di melodia fissa, prescelta a base di elaborazioni polifoniche per parte di voci concomitanti, meno che mai; poichè qui si tratta di melodia pura, di assoluta monodia solistica o corale completa in se stessa.

*Tucti cantano una voce
sença alcuna discordança,*

si legge nell'altro laudario cortonese (del sec. XIV) ora conservato ad Arezzo.¹³⁾ Il cantar monodicamente non esclude peraltro che in pratica, ogni qual volta se ne offrisse la possibilità, alla voce solistica o alle voci unisone si accompagnassero strumenti: organo, trombe, viole, arpe, liuti, cetre; sì

*... come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo della corda
in che più di piacer lo canto acquista.*

A prescindere infatti dagli strumenti isolati o a piccoli gruppi che compariscono sovente nell'iconografia del tempo, non mancano documenti

d'orchestre copiose destinate senza dubbio ad accompagnamento di laude. Basti rammentar quella che, su la prima metà del trecento, Puccio Capanna (o Antonio Vite od altri) affrescava nel piano inferiore del *Trionfo di san Francesco* nella chiesa dedicata al Santo, a Pistoia.

Arte nuova, insomma, è la musica delle laude: di spirito e forma extraliturgica nonostante l'ispirazione o, a volte, la trasposizione religiosa. Arte così originalmente e risolutamente volgare, non appena staccata da qualche antichissima modulazione ancora ambigua tra l'ecclesiastico e il popolare, com'è volgare il linguaggio dei testi.

III.

Sopra quarantacinque componimenti, il manoscritto primitivo offre quarantaquattro melodie. Mancano soltanto le note per la quinta lauda, i cui fogli avevan tuttavia approntata la rigatura rimasta vuota. (Quarantasei laude contò, non esattamente, il Mazzoni, considerando distinte le laude XIX e XX le quali invece, tolte di mezzo le interpolazioni dovute a errore del copista, come sopra si è detto, formano una lauda sola. Onde la numerazione nostra che assegna il numero IV *bis* alla lauda V, per non interrompere il séguito delle melodie, e che comprende sotto il numero XVIII la XIX e la XX dell'edizione mazzoniana, risulta differente da quella del nostro illustre predecessore. Ciò sia detto per orientare il lettore in un eventuale confronto).

Quasi tutte le melodie sono complete e tutte differenti l'una dall'altra, salve, com'è naturale, somiglianze di spunti e d'incisi: le quali tuttavia non raggiungono carattere d'uguaglianza vera e propria, estesa ad un periodo intero, se non nella ripresa delle due laude VII e X. A codeste 44 melodie sono da aggiungere le due inserite bensì nella parte antica del codice, ma delle quali né il Mazzoni pubblicò i testi né i capoversi figurano nella tavola delle laude primitive. Sommano dunque in totale a quarantasei le melodie ricavate dal codice, e solo per le ultime due l'appartenenza al duecento può, a rigore, rimaner dubbia. In ogni caso la distanza di tempo è breve e non porta a differenze stilistiche ragguardevoli.

Venti testi (III, VI, VII, X, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII, XXV, XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXV, XXXVII, XXXVIII, XLI,

XLIII) ricorrono, ove si prescindano da varianti più o meno notevoli e dal numero delle strofe che nel cortonese è sempre maggiore, nel codice magliabechiano II, I, 122. ¹⁴⁾ Ma, di questi, dieci soltanto (III, VI, VII, X, XVIII, XXV, XXVI, XXXVII, XXXVIII, XLI) o undici, se si voglia tener conto della lauda XVI la quale coincide non nell'intonazione della ripresa, ma soltanto in quella della strofa, hanno comune nei due codici, e non senza dissimiglianze, la melodia. Se avviene di trovare intonato in due modi differenti, nei due manoscritti, un medesimo testo, non capita invece, eccettuate analogie parziali, che una stessa melodia si trovi, entro il laudario cortonese, assegnata per intero a testi diversi: il che invece si osserva alcune volte nel laudario magliabechiano e di frequente nell'antica innodia latina, nelle *Cantigas* d'Alfonso *el Sabio* e nella lirica trovadorica. ¹⁵⁾

Nei riguardi del contenuto, come dicemmo, il codice si rivela una raccolta di canti messi insieme per soggetti; cioè un'antologia nella quale, secondo un determinato ordine di materia, dev'essersi adunato il meglio che per convenienza e per qualità di testo e di canto fosse noto al compilatore. L'aver il libro servito ad una compagnia di laudesi del luogo / ciò mostra la consunzione della carta e qualche passo del testo:

*questa nostra compagnia
siate sempre commendata,*

(Lauda II)

*a voi [apostoli] raccomandamo
tutta nostra compagnia,*

(Lauda XLV)

/ non toglie che la scelta sia avvenuta (per merito di chi, non sappiamo) in modo che vi si può riconoscere, insieme col criterio pratico, un criterio estetico. Certo è impossibile pensare ad un solo autore e ad una sola maniera, tanta è la varietà, tra una melodia e l'altra, del carattere di composizione, del piano di contemplazione, dell'accento espressivo. Quattro laude, è noto, portano il nome di Garzo; almeno due si riconoscono a Jacopone; altre, anonime, additano tuttavia più d'un profilo d'artista creatore. Tale varietà poetica si riflette nella musica e ci porge con vive forme la melodia dugentesca italiana ne' suoi differenti aspetti: dal canto popolare spiccato, si direbbe, dalle fresche labbra di giovani

del sobborgo o del contado, alla modulazione d'arte, raffinata, costruita, perfetta nello svolgimento e nelle articolazioni più delicate; dall'intonazione processionale semplice, di modo austero, adeguata alla voce collettiva, alla canzone a ballo, modellata su ritmi sciolti e aggraziati; dal cantare narrativo o drammatico, intercalato di recitativi su note ribattute, fino alla lauda d'ispirazione eccitata e fremente, quando luminosa e trionfale, quando tagliente e minacciosa, sarcastica o grottesca; sempre mirabilmente suggestiva.

Classificare codesto repertorio per materia, è presto fatto. Le prime quindici laudi (oltre la IV *bis* senza melodia) son dedicate alla Vergine; la XVI a santa Caterina d'Alessandria; due, XVII e XXXIX, a Maria Maddalena; dieci, XVIII / XXVII, alla nascita, passione e resurrezione di Cristo; tre, XXVIII / XXX, allo Spirito santo; la XXXI alla Trinità; quattro, XXXII / XXXV, all'amore di Gesù e al pensiero della morte; due a san Francesco, una rispettivamente a sant'Antonio da Padova, all'arcangelo Michele, a tutti i santi. Poi, a seguito della compagine primitiva, due a san Giovanni evangelista ed una ancora all'amore di Cristo. Delle due aggiunte, XLV e XLVI, l'una invoca e celebra dapprima tutt'insieme e poi uno per uno, in trenta strofe, i dodici apostoli; l'altra infine saluta la Vergine. Ma entro tale materia, per se stessa più vasta che varia, ed entro ai singoli gruppi, nei quali si può avvertire un'insistenza concettuale e sentimentale che non sempre riesce a risolversi in pretta poesia, circolano, come s'è detto, vene liriche inconfondibili: sì per valori di linguaggio e sì, soprattutto, per struttura e valori di melodia.

IV.

Vediamo ormai da vicino le intonazioni, innanzi tutto da un punto di vista estrinsecamente formale. È noto che lo schema della lauda è normalmente quello della ballata italiana (*ripresa e stanza* composta di *piedi e volta*): nei canti cortonesi tale schema, in massima, si trova interpretato mediante un periodo melodico per la ripresa (costituito di due frasi, A e B, cui può aggiungersi una "coda", C, se la ripresa è di tre versi) ed un secondo periodo per la stanza. Quest'ultimo, più ampio del primo / avendo di solito due frasi per i "piedi", e due per la "volta", / va ripetuto di strofa in strofa sino al termine della

lauda, alternato, talora, con le parole e con la melodia della ripresa la quale, quando s'intercalava tra una strofa e l'altra, doveva di regola essere affidata al coro.¹⁶) Di regola, diciamo, e non già sempre: dacchè v'hanno laude il cui carattere solistico, cioè d'espressione tutta individuale, involge anche la ripresa. E altre poi ve n'ha, come quelle in cui la prima parola d'ogni strofa è la stessa con cui termina la strofa precedente (*cobla capfinida*) che vedrebbero distrutto codesto legame poetico dalla costante intercalazione dei versi iniziali. In altri casi, infine, il motivo melodico della ripresa è ripetuto in maniera così perfetta e "finita", nella volta della stanza, da far ritenere inutile, anzi dannoso all'economia melodica complessiva, l'insistere immediato e ostinato nello stesso motivo. Noi incliniamo a ritenere applicabile in questi casi, anzichè lo schema del *virelai* (ripresa e strofe costantemente alternate) supposto dal Ludwig, uno schema simile a quello della *dansa* (ripresa / strofe allacciate l'una all'altra / ripresa); con tanto maggior ragione, ci sembra, in quanto nel *virelai* francese allo schema A B, C C A B obbedisce così la melodia come la poesia, laddove nei componimenti nostri l'esatta forma poetica del *virelai*, cioè l'uguaglianza di rime tra l'intera volta e la ripresa, non si riscontra: solo l'ultimo verso della volta rima con l'ultimo della ripresa. Non è detto poi, specie in casi di poesia molto lunga, che si dovessero cantare tutte le strofe: come appare da altri manoscritti i quali ospitano alcune di queste medesime laude con forti amputazioni, una scelta delle strofe, limitata spesso alle tre o quattro prime, bastava. Ad ogni modo la ripetizione della ripresa doveva essere di prammatica per dar termine al componimento.

Quando lo schema della lauda è di ballata "maggiore", naturalmente le proporzioni melodiche s'accrescono fino a raddoppiarsi; quattro frasi compongono allora il periodo d'intonazione per la ripresa, distribuite o a coppie (A B A B) o in successione libera (A B C D); e altrettante o più se ne posson contare, rispettivamente, nei piedi e nella volta. In sole quattro laude, e di schema "minore", il periodo musicale è unico; vale a dire è quello della ripresa che si ripete, con varianti o senza, nei due compartimenti della strofa. In ogni altro caso, anche in quelli di più ampio respiro, la struttura del canto è quella dell'aria tripartita / o, come suol dirsi, col *da capo* / poichè il tema iniziale, dopo un periodo intermedio, è destinato sempre a ripresentarsi, o nella volta o nella ripresa.

A mostrare più chiaramente come la materia melodica sia distribuita, frase per frase, in ciascuna lauda, ne raccogliamo gli schemi nella tavola seguente, avvertendo che ogni lettera maiuscola corrisponde ad una frase o inciso musicale, e che normalmente ogni frase o inciso comprende un verso. Le lettere affiancate da un segno: A', B', designano varianti della frase melodica corrispondente: A, B, ecc.

SCHEMI MELODICI DELLE LAUDE

Ripresa di due versi

Ripresa	Piedi	Volta	Numero e Capoverso
A B	A B	A B	{ VIII.... Fami cantar l'amor di la beata. XX.... Stella nuova 'n fra la gente. XXIV.... Dami conforto, Dio, et alegrança. XXX.... Spirito sancto da servire.
A B	C C	A B	{ IX.... O Maria d'omelia se' fontana. XXXVI... Laudar vollo per amore.
A B	A C	A B	{ XXXV... Ki vole lo mondo despreççare. XLIV... Amor dolçe sença pare.
A B	C B	A B	{ V.... Ave, Regina gloriosa. XIV.... O divina Virgo, flore.
A B	C D	A B o B'	{ I.... Venite a laudare, per amore cantare XII.... O Maria, Dei' cella. XL.... L'alto prence archangelo lucente. XLII.... San Jovanni al mond'è nato.
A B	A A	C B'	VI.... Da ciel venne Messo novello.
A B	A C	D B	II.... Laude novella sia cantata.
A B	C C	D B o B'	{ VII.... Altissima luce col grande splendore. XVII.... Peccatrice nominata. XXVIII... Spiritu sancto, dolçe amore. XXXI... Alta Trinità beata.
A B	C D	C D	XXVII... Laudamo la resurrectione.
A B	C D	E A	XIII.... Ave, Vergene gaudente.
A B	C D	E B	{ III.... Ave, donna santissima. XXI.... Plangiamo quel crudel basciare. XXV... Onne omo ad alta voce. XXXIX... Magdalena degna da laudare.

Ripresa	Piedi	Volta	Numero e Capoverso
A B	C C	D E (o B'?)	{ X.... Regina sovrana de gram pietade. XI.... Ave, Dei genitrix.
A B	C D	C E	{ XV.... Salve, salve, Virgo pia. XLIII... Ogn'om canti novel canto.
A B	C D	E F	{ XVI.... Vergene donçella da Dio amata. XIX.... Gloria 'n cielo e pace 'n terra. XXIX... Spirito sancto glorioso.
A B	CD CD	E A' B'	XXXII... Troppo perde'l tempo ki ben non t'ama.

Ripresa di tre versi

Ripresa	Piedi	Volta	Numero e Capoverso
A B C	A A	B C	XXXIV... Oi me lasso e freddo lo mio core.
A B C	A B	A D	XXXVII... Sia laudato san Francesco.
A B C	DE DE	A B C	XXXVIII... Ciascun ke fede sente.

Ripresa di quattro versi

Ripresa	Piedi	Volta	Numero e Capoverso
AB AB	CD CD	AB AB	XXII.... Ben è crudele e spietoso.
AB A'C	DB DB	DB AC	XLI.... Faciamo laude a tutt' i santi.
AB CB'	DE DE'	manca	XLV.... Benedicti e llaudati.
AB CD	AB AB	CD(2 versi)	XLVI... Salutiam divotamente.
AB CD	EF EF	AB CD	XXVI... Jesu Cristo glorioso.
AB CD	EF GH	AB' CD'	XXXIII... Stomme allegro et latioso.
AB CD	EF C'D	GH C'D'	XVIII... Cristo è nato et humanato.

La naturale partizione del periodo melodico della ripresa in due frasi, nelle laude I e IX, persuade a considerar preferibile la divisione delle riprese stesse in due versi piuttosto che in tre.

Nella lauda XL la melodia della volta, quantunque analoga a quella della ripresa, presenta varianti sensibili che potrebbero far pensare allo schema AB / CD / EF. Anche l'ampia intonazione della XVIII non corrisponde esattamente all'indicazione schematica: la si esaminerà più innanzi. La lauda IV, *Madonna Santa Maria*, è forse frammentaria: certo alcuni rigbi preparati per l'ulteriore notazione sono rimasti in bianco. Se frammentaria non è, allora ha un periodo unico per tutte le strofe, composto di due frasi, A e B, suddivise in due incisi ciascuna. La XXIII, *De la crudel morte de Cristo*, è purtroppo interrotta a mezzo il recitativo che fa seguito alla ripresa: inutile quindi far congetture circa lo schema.

Per ottener chiarezza nelle formule schematiche, là dove sotto una medesima formula si raccolgono due o più laude, non tutte le varianti melodiche sono state indicate con A', B' e simili. Sarà facile al lettore constatare, nelle singole melodie, se un inciso o una frase si ripresenti in forma identica o variata.

Salda semplicità, armoniosa proporzione, spontanea e varia coerenza della struttura formale aprono l'adito al senso attivo, immediato, pulsante di vita che si diffonde da questo complesso di melodie. Tracce di preziosità trovadoriche, poco o nulla; rari e sobrii i vocalizzi e, nel caso, immaginati non per amor di bravura ma come fioritura spontanea di canto e d'accento, da accrescer forza all'espressione; netta e chiara la linea, a volte dolcemente riposata su un unico piano, altre volte energica, fiera, scoccata in altezza o trattenuta in profondità di suoni con intuizioni e distribuzioni di chiaroscuro stupende; rotondi, agili, o fortemente quadrati i periodi, ferme e precise le cadenze. La corrispondenza col testo è, salvo qualche trascorso di scrittura facilmente emendabile, perfetta nel numero, almeno nelle prime strofe (nelle altre, naturalmente, capiterà di dover aggiungere o togliere un'anacrusi, di dover distribuire accortamente qualche inflessione per ottenere giustezza d'accento) e in genere perfetta anche nel carattere dell'espressione: si ricordi però, a questo proposito, che nelle note, forse più sensibilmente che nelle parole, squilla ogni tanto un timbro argentino, gaio, brillante, che le dice fiorite, all'origine, da qualche palpito lirico del tutto terreno. Sorprese grate se altre mai: che solo si vorrebbero più frequenti, in mancanza di ogni altro documento musicale profano di quell'età e di civiltà nostra.

Nel gruppo di canti alla Vergine che apre la raccolta, la prima lauda è un invito a "cantar per amore,,:

*Venite a laudare, / per amore cantare
l'amorosa vergene Maria.*

Tenero canto, breve, leggero; una linea sottile tracciata in tenue curva senz'ombre, un respiro dolce e sereno che sembra subito sottrarsi alla severità liturgica ammonitrice di gerarchia spirituale tra il divino e l'umano, per esalare invece un senso d'intimità fidente, espanso da creatura a creatura. La dolcezza gaudiosa del modo ionico (VII ecclesiastico, *sol maggiore* col *fa naturale*) cede nella seconda e terza melodia alla più densa severità del dorico / o meglio di quanto dell'antico carattere del modo dorico resta nel nostro *re minore*, temperato dal *si bemolle* e solo arcaicizzante per la mancanza della nota "sensibile,,

(il *do* è *naturale*) / ma i canti fluiscono tuttavia nella stessa aura affettuosa e raccolta. Alla quale, dopo l'oscura parentesi della quarta lauda (di cui s'è già detto: è la sconsolata modulazione dei flagellanti del 1260) fa ritorno la quinta melodia, dolcissima, e singolare nella distribuzione delle sue frasi in due distinti piani tonali (*fa maggiore* e *re minore*) onde sembra rievocarsi, con uno dei rari riflessi liturgici, l'antica esecuzione antifonica a semicori alterni:

Semicoro I / *Ave, regina gloriosa,*
 „ II / *plena d'ogne consolança.*
 „ I / *Ave, pulcra margarita,*
 „ II / *splendida luce clarita;*
 „ I / *fresca rosa et aulorita,*
 „ II / *nostro gaudio et alegrança.*

Se non che, anche ammessa l'ipotesi d'una simile esecuzione, essa dovrebbe essere applicata con cautela: non tutte le strofe del testo si prestano ad esser distribuite tra i semicori.

Il carattere di canzone spirituale inteso a contemplazione soave o a candida celebrazione, che per diversi aspetti, ai quali accenneremo tra breve, s'interrompe tra la sesta e la nona lauda, si riaffaccia in quest'ultima e prosegue poi dall'undecima alla diciassettesima. Ognuna di queste melodie spira un piano e mite fervore: a volte espresso con così limpida e delicata grazia che si direbbero concepite per sole voci femminili. Talune accusano un'elaborazione raffinata: così la nona:

*O Maria / d'omelia / se' fontana,
fior e grana: / de me aia pietança;*

ove le rime frequentissime interne ed esterne sono sottolineate da incisi melodici perfettamente combacianti con le sezioni tetrasillabe del verso e squisitamente giustapposti; così la dodicesima, il cui bellissimo periodo di ripresa:

*O Maria, Dei 'cella,
sia a voi luce sempiterna,*

torna mirabilmente variato sui versi della volta:

*ke de te feci sua mascione
allor che prese albergo 'n terra;*

e la cui frase centrale modula alla dominante con una flessione di naturalezza e rotondità invidiabile: melodia insomma perfetta, classica e moderna insieme. (Romantica e moderna, invece, diremmo un'altra stupenda melodia: la trentanovesima, inalzata a Maria Maddalena). Così infine, per ritornar nella serie, la XIV:

*O divina virgo, flore
aulorita d'ogne aulore,*

nella cui intonazione, miracolosamente pura, un passo s'elewa trepido e ardito ad un tempo, come una corolla aperta sopra uno stelo esiguo e ondulante. È il disegno movente dal salto d'ottava che separa l'inizio della strofa: *tu se' flor che sempre grane* dalla nota finale della ripresa: ala così lene e vaporosa di canto, sospesa in un'aura cristallina e digradante per tenui spire verso la base centrale dei suoni, da porgere con l'armonia più squisita l'immagine del fiore celeste.

Ma questa successione di melodie contemplative è interrotta, dicevamo, da espressioni d'altra natura. Dalla sesta, anzitutto: lauda dell'Annunciazione, che nel testo si snoda a guisa di cantare narrativo e che l'intonazione traduce mediante una formula melodica poco espansa, insistente, intercalata da cadenze simmetriche ornate di volute popolari. La ripetizione dello scarno inciso fondamentale sopra la maggior parte de' versi, ricorda il procedimento egualmente monotono di certe romanze di Francia.¹⁷⁾ Qui l'arte è grezza, le intenzioni interpretative ridotte al minimo, l'impianto tonale chiuso entro un giro breve, senza evasioni e continuamente ribadito dalle cadenze; l'impegno vocale limitatissimo, proprio ad una gola d'uomo, centrale e rude. Eppure il pezzo ha un sapore non comune. È documento di cantare storico, culla della forma drammatica. Lo s'immagina declamato in piazza o al crocevia, ascoltato dal popolo con attenzione al contenuto concreto, martellato nel timbro elementare; con attonito gusto per le "note di colore", del quadro:

*Nella cità di Galilea,
là 'v'era la gente iudea,
favellavano in lengua ebrea
in cità et in castello.....*

Tra breve il quadro si muterà in scena e folla: le figure principali si staccheranno dal racconto e uniranno alla parola e al canto l'azione: s'avrà il dramma sacro. Al quale è più vicina ancora, forse anzi effettivamente congiunta, un'altra lauda del nostro manoscritto, che vedremo più oltre: la XXIII (*De la crudel morte de Cristo*), musicalmente ben altrimenti efficace, soprattutto nel penetrante recitativo che contrappone alla ripresa corale la strofa solistica. Ad ogni modo, pur nella sua rozzezza, la lauda dell'Annunciazione doveva essere assai divulgata: è riprodotta anche nel magliabechiano II, I, 122 con intonazione presso che identica.

Da tutt'altra vena nasce il rivo musicale che circola entro alla lauda successiva (VII):

*Altissima luce col grande splendore,
in voi, dolçe amore, / agiam consolança.*

Il ritmo elastico, vivido, balza dall'anacrusi alla cadenza femminile attraverso periodi snelli, sapientemente torniti. Gaia e leggiadra è la ripresa, e dopo le mutazioni flessuose la volta ne riecheggia il motivo nella tonalità relativa minore. Una gentile aura mondana pervade il canto: non accusa esso il modello, assai prossimo forse, d'una canzone a ballo? Certo tra simili note non spira aria di chiesa, e neppure tra le parole:

*Donna placente / ke sî foste humana,
fonte surgente / sovr'ogne fontana....
.....
De la dolçore / ke 'n te n'è tanta
lingua né core / non può dicer quanta.
Garço doctore / di voi donna canta...*

Delle capacità musicali di codesto Garzo, foss'egli o no il bisavolo del Petrarca, si parlerà in altre pagine. Per intanto dobbiamo a lui, o almeno a' suoi versi, la trasmissione d'una melodia che, insieme con la

somigliantissima della lauda X, scopre con tutta probabilità, e con altrettanta rarità, un lembo galante d'intonazione dugentesca.

Il profilo di madonna è pur squisitamente femminile: lo si doveva scorgere e liricamente idoleggiare in più d'un bel volto di giovinetta. Galanteria cittadina è nelle due laude ora ricordate; un'altra, l'ottava, sembra recare un riflesso di galanteria agreste, tanto serba vivo l'aroma dello stornello e del rispetto. Alcuni versi di questa, che sul ritmo franco dell'endecasillabo campagnolo tesse pensieri e immagini odorosi di Maggio, mostrano parentela con altri della ventiquattresima lauda:

*Fami cantar l'amor di la beata
quella ke de Cristo sta gaudente.*

*Dami conforto, madre de l'amore,
et mette fuoco et fiamba nel mio core,
k' i' t' amasse tanto a tutte l'ore
k' io ne transmortisse spessamente.*

.....
*Per voi ne piangon molti sospirando,
kiedendo lo tuo amore van gridando....*

(Lauda VIII)

*Dami conforto, Dio, et alegrança
et carità perfecta et amorança.*

.....
Piangete meco, sponse inamorate....

.....
*E fuoco e fiamba stia nel nostro core:
renfreskese la rosa coll'amore....*

(Lauda XXIV)

E le melodie hanno comune struttura, nel periodo rispettivamente unico che una volta impostato su i due versi della ripresa si replica, di coppia in coppia di versi, nelle sezioni di ciascuna quartina. Brevi cose ma non monotone, chè un espediente inconscio ma efficace di varietà le ravviva ogni volta: cioè il mutar di registro vocale e di impianto modale nelle due frasi che compongono ciascun periodo melodico. Si

veda nella melodia VIII lo stacco fresco ed ardito tra il *sol maggiore* (ionico) della prima frase e la netta impressione di *fa maggiore* offerta dalla seconda, avanti di cadenzare sul quarto grado inferiore del tono iniziale (*re minore*). Sulla realtà, fin d'allora sentita, di questo trapasso modale non sussiste dubbio, anche per ragioni grafiche: giacchè la chiave di *do*, assegnata costantemente alla frase di modo ionico, si muta in chiave di *fa*, normalmente usata per le intonazioni di modo ipolidio e dorico, ogni qualvolta s'affacci la frase successiva. D'altronde qualunque giustificazione analitica è sopraffatta dalla spontaneità dell'atto creativo, cui di certo non ha presieduto nessuna riflessione teorica. Canto popolare: chi non lo riconosce? Non per nulla "aria,, nella lingua d'Italia, significa melodia. Qui ogni suono è davvero aereato, effuso in un clima aperto da libere gole che ricordano il sapore dei frutti. E anche oggi dalle campagne toscane, tra oro di spighe e verdi striature di vigneti, dai clivi che l'olivo inargenta e cui vigilano i cipressi fedeli, salgono melodie sorelle a queste, continuamente rinascenti per virtù di sole, d'istinto e di tradizione.

Ma a codesto modular libero e chiaro in voce quasi d'idillio, che c'innamora della sua intatta giovinezza, il manoscritto cortonese pone a contrasto saggi d'una disciplina spirituale capace di affermarsi potente anche nel canto. Spesso la melodia della lauda s'alza in un'onda lenta, ampia e grave, densa di vocalità collettiva raccolta in unisoni grandiosi: il ritmo sobrio, la scansione rigorosa, l'intonazione solenne, il periodo a blocchi, stringono le note, come un cerchio compatto, intorno al pensiero che si concentra e s'inalza al cielo. Non penitenziale ma profondamente meditativo, non liturgico ma tuttavia pieno di mistica adorazione, un tal canto è indice della tensione lirica a cui si spinge la coscienza religiosa del popolo: della vigorosa compostezza con cui codesta tensione si risolve in forme estranee al repertorio ecclesiastico, materiate di linguaggio poetico e melodico perfettamente volgare. Canto di fraternità, di comunanza in affetti e contemplazioni millenarie, e insieme patrimonio nuovo di parole e di note, conquista recente d'un'espressione in cui si versa e s'appaga appieno il sentimento individuale: che è ciò, se non realizzato fin d'ora e con precedenza di secoli, il fenomeno lirico che diverrà popolare e fondamentale in Germania dai giorni di Lutero in poi: il cardine della musica protestante: il *corale*? Si vedano a prova le laude XIII, XV, XIX, XXV; le tre (XXVIII - XXX) per lo

Spirito Santo; la XXXI inalzata alla Trinità. E altre ne additeremo tra le ultime della raccolta. Rivelata sotto tali aspetti la lauda, la cui forza d'espansione dovè esser pari all'imponente prestigio di simili melodie, l'ascendenza del corale germanico, cercata senza gran frutto tra gl'inni e le sequenze latine o faticosamente ricondotta alle magre formule poetico-melodiche de' penitenti tedeschi su la metà del trecento, ¹⁸⁾ potrà farsi giustamente risalire a questa robusta arte nostrana, strettamente affine negli stimoli psicologici, nel dettato poetico e in particolare negli elementi di tonalità di modulazione di ritmo, nella partizione e successione de' periodi musicali, a ciò che di meglio produsse o accolse in campo analogo, sebbene con intenti praticamente diversi, il moto della Riforma.

VI.

Tutta questa varietà d'impulsi melodici, esclusi quelli nei quali s'è ravvisata la movenza elegante della canzone a ballo, s'aduna in un gruppo, o, per dir più esattamente, in un ciclo di laude consacrate alla natività, alla passione e resurrezione di Cristo. E forse dal fatto stesso del meditato accostamento, cioè dalla sintesi in cui pulsa ad un tempo varietà ed unità, proviene a ciascun pezzo un potere di dilatazione espressiva che si propaga dall'uno all'altro e li incatena e li salda, e tutti insieme li avvolge quasi in un'unica fiamma.

Nel cuore della raccolta, infatti, dieci laude, dalla XVIII alla XXVII, si presentano con dati intrinseci e con caratteri di collegamento diversi da quelli offerti dalle composizioni precedenti e dalle successive. Al carattere contemplativo e invocante ch'è il più frequente tra le laude della prima e dell'ultima parte, si sostituisce un carattere prevalentemente narrativo, con tendenza drammatica. Di conseguenza, mentre quelle o stanno ciascuna a sé o si trovano riunite per soggetto in categorie ben distinte l'una dall'altra (laudi alla Vergine, a Gesù, alla Trinità, allo Spirito Santo, ecc.), le dieci del gruppo centrale improntano in maniera diversa la loro categoria: svolgono cioè in ordine consecutivo, con narrazione non interrotta, le fasi terrene e celesti dell'*amor ch'è venuto en carne a noi se dare*, come dirà Iacopone. Tra i vertici del percorso liturgico, Natività, Passione e Resurrezione, ogni commemorazione intermedia è espunta.

Il ciclo comincia con un annuncio alto e vibrante, simile a uno squillo di trombe argentee:

*Cristo è nato et humanato
per salvar la gente,*

e l'annuncio si spande in una melodia maestosa, di largo e profondo respiro. Quindi, da un canto all'altro, trascorrono gli episodi e i gradi della redenzione. Con subitanea candida forza, nel cantico *Gloria in cielo e pace in terra*, udito e ammirato da Iacopone, ¹⁹⁾ si divulga la "buona novella"; poi, incorniciata nell'intimo quadro del presepe la mistica nascita, una melodia lieve e tenera accompagna il cammino dei Magi guidati dal segno celeste:

*Stella nuova 'n fra la gente
k'aparuiesti novamente.*

Si fermano i Magi innanzi a Erode: vedono il turbamento e odono le domande di lui per conoscere il luogo

*duv'è nato quello Messia
el qual da re si fa venente:*

quindi proseguono verso Betlemme, per adorare il piccolo *k'avrà imperio d'ogne regno*.

Della fuga in Egitto, della strage degl'innocenti, dell'adolescenza e del magistero di Gesù il ciclo a questo punto non fa cenno. L'episodio successivo già si concentra sulla Passione. Con un canto pensoso, pieno di dolore, la quarta lauda rammenta il bacio di Giuda:

*Plangiamo quel crudel basciare
ke fe' per noi Deo cruciare,*

e subito dopo il bacio, l'arresto di Gesù condotto successivamente innanzi ad "Anna principe", a Caifas, a Pilato, ad Erode. Siamo ormai alle inquisizioni subdole e diffidenti, agli oltraggi, alla flagellazione. La prossima lauda:

*Ben è crudele e spietoso
ki non si move a gran dolore,*

portata da una melodia di magica trasparenza, d'un modellato classico e vivo, giunge, attraverso una rapida rievocazione di tutto ciò che predestinava Gesù al martirio, fino alla crocifissione compiuta:

*d'aceto et di fel potato,
cum duo ladroni crucifixo.
Inferno 'l sentì enn abisso
e tutto 'l mondo tenebroso.*

Da questo punto s'alza, passando per tre fasi diverse, il compianto. La prima fase:

*De la crudel morte de Cristo
on'hom pianga amaramente,*

è la più acerba e violentemente tragica. Ancora sussultano cocenti i ricordi del lungo strazio inflitto allo spirito e alla carne del Nazareno: il tradimento, il supplizio alla colonna, le false accuse, l'esecrazione della folla, i vituperi, le ferite, lo scherno. E la tristezza di Giovanni, e l'angoscia della Madre! Il canto qui piega ad un mezzo d'espressione del tutto inatteso, anzi insospettato in quell'aurora della musica italiana: il recitativo. Introdotto brevemente dal coro, che forse intercalerà la sua frase dolente tra un gruppo e l'altro di strofe, un solista "dice,, musicalmente, con vero e mirabile accento drammatico, le circostanze e le parole che accompagnarono il trapasso di Cristo. Purtroppo il recitativo, che s'inizia con inflessioni stupende e che doveva probabilmente ripetersi di strofa in strofa, è incompleto: manca, nella rigatura rimasta vuota, l'intonazione dell'ultimo verso della quartina. La seconda fase:

*Dami conforto, Dio, et alegrança
e carità perfecta et amorança,*

si porta, con trapasso improvviso, in un piano tutto diverso. Inalza cioè, sopra un getto musicale pieno di slancio e di ardore, arioso e veemente, un dolore che potrebbe dirsi entusiastico, intriso d'appassionata dolcezza, anelante tra il pianto a una liberazione gaudiosa:

*Rammentame la pena ke portasti,
amor, et quando a la croce andasti;
fosti battuto et tutto insanguinasti
oimé lasso! de tal dolorança.*

*Piangete meco, sponse inamorate,
voi ke vivete caste adoctrinate:
venite, amanti et virgine beate,
di Cristo faciam gaudio et iubilança.*

*E fuoco et fiamba stia nel nostro core,
rinfreskese la rosa coll'amore...*

La terza, infine, si compone in tristezza austera, altamente contemplativa. È un inno al simbolo sacro al dolore del Figlio, alla pietà della Madre, all'idea della redenzione:

*Onne homo ad alta voce
laudi la verace croce.*

La melodia densa e grave interpreta con solennità e con tenerezza ad un tempo il sentimento profondo di questa lauda, alcuni accenti della quale richiamano il *Pianto* di Iacopone:

*La sua madre cum dolore
kiama e dice: "Dolçe amore,
oimé fillio e signore,
perkè fosti posto in croce?,,*

*La sua madre dice: "O fillio,
aulorito più che gillio!
perkè fo questo consillio
ke morisse nella croce?,,*

*Dice Cristo: "O madre mia,
quest'è l'obediença mia,
ke se compia in questa dia
k'io moia nella croce..."*

Poi, come a scuotere le turbe dal raccoglimento luttuoso in vista del Golgota tragico, si profilano rapidi, incisi in una melodia sonora, energica, fremente di convinzione, gli episodi successivi alla morte. Proclamata la resurrezione:

*Jesu Cristo glorioso
a te sia laude e cechimento,
ke per noi surreximento
facesti victorioso,*

si canta l'andata delle Marie al sepolcro, quindi l'incontro di Gesù con la Maddalena nell'orto, la cena in Emaus, l'apparizione agli apostoli in Galilea, il mortificato dubbio di Tomaso. Ed ecco infine, nell'ultima lauda dall'intonazione esultante:

*Laudamo la resurrectione
e la mirabile ascensione,*

l'apoteosi, il "giubilo acceso", per il trionfo del verbo divino consacrato nel messaggio agli apostoli.

La disposizione compatta, lo svolgimento progressivo e organico della materia, il rilievo animato delle figure e delle voci, la qualità delle intonazioni ove predomina un fare largo e potente denunciano non solo la volontà, nell'ignoto raccoglitore, di ricavar dalla scelta e dalla contiguità dei pezzi un unico blocco, ma anche, e con forte probabilità, la destinazione di codesto complesso a circostanze più notevoli che non quelle del semplice cantar laude tra le pareti d'una confraternita. È vero che in altri testi, quali i magliabechiani II, I, 122 e 212 e l'8521 della Biblioteca dell'*Arsenal* di Parigi, alcuni di questi pezzi si trovano isolati, senza rapporto di continuità con gli adiacenti, ma ciò nulla toglie al valore d'insieme offerto dalla silloge cortonese, ch'è d'altronde la più antica e però la più fedele non alla forma soltanto ma allo spirito e alla destinazione originaria delle composizioni. In presenza d'una serie analoga entro il Laudario 180 della Fraternita dei Laici in Arezzo, già il Landini ne avvertiva la parentela coi "misteri", in lingua volgare.²⁰⁾ E chi rammenti quanta parte le laude narrative abbiano avuta nei primordi del

teatro religioso, massime nelle provincie centrali d'Italia, a condurre a poco a poco il primitivo canto processionale fino alla piena snodatezza del dialogo,²¹⁾ considerando questa nostra serrata e concreta vicenda, anteriore d'un secolo a quella del codice aretino ma già frequentemente intercalata di passi dialogici e soprattutto così fortemente avvivata e illuminata dalla melodia, non può non pensare al nucleo musicale d'un'antica azione drammatica.

In un periodo così nuovo dell'arte volgare, qual'è quello al quale appartiene il presente ciclo, sarebbe assurdo cercar nella musica certi segni di raffinato intellettualismo che pur si trovano nell'intonazione contemporanea o anche anteriore di drammi liturgici latini, frutti di scuole nutrite di secolare cultura. Agli iniziati di tali scuole era orgoglio far balenare riflessi di riposta significazione teologica, oltre che nel testo, anche nel comporre le dense modulazioni: ne traevano il materiale melodico dal repertorio liturgico con sottile attenzione ai concetti a cui determinate melodie si associavano nell'ufficio rituale, onde, per tramite delle rispettive melodie, quei concetti e richiami balenassero o scivolassero come ombre in momenti opportuni del discorso drammatico. Avevan creato così un linguaggio musicale simbolico, certo gradito a chi sapesse apprezzarlo, per la ricchezza spirituale che ne veniva all'azione. Più ancora, eran giunti a caratterizzare musicalmente i singoli personaggi per mezzo di temi ricorrenti, veri "motivi conduttori", usati con intenti acutamente dialettici.²²⁾ Nelle melodie del nostro ciclo nulla di ciò: tutto vi è semplice, ingenuo, immediato e nudo, tutto fida nella freschezza dell'invenzione e nell'abbandono alla commozione. Ciascuna lauda "fa quadro", ciascun quadro ha la sua melodia che gli vibra al sommo come una raggiera di suoni. Ma nonostante la varietà melodica, l'insieme è tutt'altro che frammentario. Esso rivela chiarezza e forza di sintesi, felicità di nessi, perfino, benchè i pezzi non risultino certo dovuti ad un unico artista, omogeneità spirituale. Omogeneità ch'è in fondo quella delle antiche rapsodie, e che si scopre non già nel suggello creativo impresso da un autore perfettamente individuato, ma in parentele inconscie d'inflessioni e di timbri, in istintive armonie di periodi, in una particolare e misteriosa comunanza nell'intuire il rapporto d'una melodia con l'indole e la materia del canto. Sono siffatte intime fibre d'un'arte giovine, tutta espressione e del tutto ignara di sottintesi, di allusioni, di qualsiasi artificio intellettuale, quelle che legano l'uno all'altro i pezzi

musicali della *Passione*. Nei quali, in conformità appunto della materia espressa e del particolare aspetto melodico, si potrà scorgere con sufficiente probabilità, se non con assoluta certezza, l'alternarsi di fasi solistiche e di fasi corali. Solistico può ritenersi il primo annuncio / *Cristo è nato* / per la forma della declamazione sostenuta da ampi intervalli, con clausole e melismi frequenti; eminentemente corale invece, nel ritmo piano e nella vasta parabola, la melodia che segue, *Gloria in cielo e pace in terra*. La terza, *Stella nuova 'n fra la gente*, offre nel lieve oscillare delle note, modulata a solo, una delicatissima immagine del palpito dell'astro che segna ai Magi la strada; intonata collettivamente, in altre strofe, sembra accentuare il passo grave dei re in cammino. Carattere corale è ancora nell'intensa melodia della quarta lauda, che lamenta il bacio di Giuda, mentre la successiva, *Ben è crudele e spietoso*, indica più aderente all'intimità e alla morbidezza del suo respiro l'intonazione solistica. Il punto centrale della vicenda, il racconto della morte, doveva spartire il pianto profondo che lo riempie tra l'esecuzione in massa della "ripresa,, (inizio e ritornello) e l'intonazione a solo dello stupendo recitativo rimasto in tronco. Solistico ancora appare il timbro appassionato del settimo pezzo, e poi inalzato da tutti l'inno alla Croce; i successivi episodi delle Marie al Sepolcro, dell'apparizione di Gesù alla Maddalena nell'orto e dell'incontro con gli apostoli, potevano esser distribuiti / a parte la "ripresa,, certamente corale / tra interlocutori diversi, a seconda delle battute in elocuzione diretta. All'ultimo, da tutte le voci raccolte in unisono veevamente doveva prorompere la fulgida lauda della resurrezione: lanciata dalla tonica grave alla superiore e dalla quinta centrale all'acuta con effetto di vibrazioni metalliche trascorrenti lo spazio, quasi un'onda di conclamanti campane.

Nella diversità delle movenze, nell'alternarsi dei raccoglimenti e degli slanci, queste melodie serbano, come s'è osservato, una nota comune: la portata espressiva potente, impressa nei segni larghi e grandiosi. Senza minuzie illustrative, senza riguardi sottili al mutare di qualche accento da strofa a strofa o allo svoltar del discorso, esse mirano ai momenti essenziali dell'azione, ai nodi più stretti dell'emozione: illuminano quei momenti, sciolgono questi nodi come vividi raggi di sole che feriscano cime e nevi sur una cerchia di monti. E come, a prescindere da disuguaglianze formali che nell'accostamento dei diversi testi poetici non potrebbero non avvertirsi, circola tuttavia da un episodio

all'altro e sopra tutti s'impone la maestosa totalità della vicenda, così, quasi eco spirituale di questa totalità, la musica, che nei singoli episodi svolge con duttilità e prontezza ogni sua possibilità plastica / declamazione, aria, recitativo, corale / in aderenza al senso e al rilievo dei vari momenti lirici, li cinge poi tutt'insieme d'un tessuto ampio e continuo.

Questo carattere appunto, d'ideale saldezza e, in largo senso, di continuità d'espressione poetico/musicale, conferisce al ciclo cortonese il valore d'un monumento a sé, unico nell'arte nostra di quel secolo e di più secoli successivi. Qui vibra l'appassionata anima duecentesca nella sua compatta unità d'arte e di fede; qui la forma riflette quel trascorrere quasi ritmico da un palpito soggettivo alla rappresentazione oggettiva che richiama alle "storie,, scolpite, con analoga accentuazione episodica, da Nicola e Giovanni Pisano, dipinte da Duccio di Buoninsegna e da Giotto, e che versato in poesia e in canto, trasfuso in persone vive, partecipato dalla folla plorante e inneggiante, ci dà la realtà profonda del primo teatro volgare: la dinamica "umanità,, delle *Passioni* uscite allora dal chiuso teologale del dramma liturgico e fatte proprie dal popolo.²³⁾

Con ciò non s'intende affermare che la presente serie di laude sia per se stessa, senz'altro, un testo teatrale. Il fatto importante, e per noi non dubbio, è ch'essa sia concepita, o disposta, secondo un piano di successione scenica idealmente almeno possibile a vedersi, a seguirsi, per così dire a viverli da ognuno: il che del resto rientra nel bisogno d'espressione immediata, palpabile, penetrante, icastica, nell'anelito verso la concretezza drammatica ch'ebbe il duecento. E che, pertanto, anche nel corso d'una sacra rappresentazione (o *devozione* o *festa*, come allora dicevano) queste laude potessero una dopo l'altra inserirsi, a costituirne i momenti melici e corali. Poichè di quel teatro non solo d'azione ma d'anima, quale fu il medievale, l'espressione musicale su testi volgari dovè ben essere questa: o quale altra mai? Questa, di cui, dopo un lungo brancolare attraverso oscure supposizioni, troviamo finalmente saggi, sia pur mancanti d'una esplicita indicazione, ma comunque strettamente congiunti al prodursi della più alta tra le vicende drammatiche create dall'età cristiana: pieni dell'onda sentimentale, volta a volta soave, trepida, tragica, fulgida, sollevata da quegli eventi; e quanto a valore d'arte, degni della nostra ammirazione più pura.

Che poi fra tali intonazioni, tre secoli innanzi la Camerata fiorentina di casa Bardi, si trovi, accanto a forme chiuse e mirabilmente modellate come l'aria *Ben è crudele e spietoso*, un esempio di recitativo sillabico (il quale non è, si badi, l'intercalazione *recto tono* di stampo ecclesiastico trasportata prosasticamente nei drammi liturgici latini o latino-francesi, ma è invece fenomeno tutto nuovo, che investe il verso volgare come un valore d'intensità, scolpendone l'accento ed esaltandone il senso) questa è cosa da cui la storia del linguaggio musicale moderno esce sensibilmente modificata: cosa la cui importanza, tra i preliminari dell'intonazione drammatica, non può né deve restare inavvertita. Basta infatti l'intonazione di tre soli versi, nella lauda *Della crudel morte de Cristo*:

*Quando 'Juderi Cristo pilliâro
d'ogne parte lo circumdâro,
le sue mane stretto legâro ...*

a dar conto, anche in un breve frammento, d'una sfera espressiva interamente conquistata: a mostrare pertanto come la ripresa fiorentina dello "stile rappresentativo", sullo scorcio del cinquecento, non sia stata in realtà se non la valorizzazione culturale d'un'esperienza antica. Esperienza, ad ogni modo, toscana, anche questa di tanto anteriore, che s'è lasciata sorprendere solo oggi nella sua remota e miracolosamente fresca verginità.

Le intonazioni che fan seguito al ciclo della *Passione* non domandano ormai lungo discorso. Le prime (XXVIII-XXXI) come conviene alla concettualità astratta del loro oggetto (lo Spirito santo, la Trinità) assumono il passo austero e il carattere nobilmente contemplativo del *corale*: a queste può associarsi la XXXV, lauda della Morte. Di struttura son tutte semplici e robuste, con salda coesione tra ripresa e stanza; di modo maggiore, conservando talvolta l'intervallo di tono intero tra il 7° e l'8° grado proprio dell'antico ionico; di ritmo pari. Ma l'ispirazione varia: splendente fuoco melodico è nella XXVIII, soprattutto nelle frasi fiammanti della strofa: al confronto le due laude successive sembrano aride e piatte. La XXXI s'erge in maestà superba, scolpita come in un blocco di granito, tale da schiacciare le note che sullo stesso testo si trovano nel Magliabechiano II, I, 122; all'opposto, la lauda della Morte

riceve nel manoscritto fiorentino una melodia assai più bella. Di tre gemme del nostro codice: due su parole certe o probabili di Jacopone da Todi, l'altra sul tema del Giudizio universale (XXXII-XXXIV), in ragione di caratteri melodici che le dissociano dalle intonazioni esaminate finora accompagnandole invece ad altre, pure jaconiche, contenute nel laudario magliabechiano, si parlerà nel capitolo IV. Restano undici laude "a personaggi",: singoli santi o categorie di celesti; materia, se è lecito dire, meno impegnativa della precedente, già elevata al sublime tragico e divino della figura di Cristo e al sublime ideale del dogma. Qui infatti l'arte scende talvolta a bonomie familiari, s'appoggia a formule, sente il ministero professionale e il chiuso della confraternita usa a profferir versi e canti sul ritmo del calendario. Eppure anche in quest'ultimo gruppo vi sono tre o quattro cose fresche e appassionate. Un disegno purissimo è nella seconda lauda per san Francesco; una tensione ardente, misticamente sensuale, in quella per Maria Maddalena; pieno di giovanile gioia è il canto secondo per san Giovanni. E l'amor di Gesù torna a dare un colpo d'ala all'ultima delle laude comprese nell'indice, che porta nella poesia il nome di Garzo. Ma dopo questi canti si torna alla devozione un po' trita, alla melodia stanca delle due laude aggiunte al nucleo primitivo.

VII.

Il rapporto tra musica e poesia è, fino da questi antichi saggi, un rapporto complesso. Tale che non s'arresta e tanto meno si risolve in veste melodica esteriore, presa da un componimento e gettata su un altro, ma penetra in molti casi bene addentro nella ragione significativa, sintattica, metrica, in tutta insomma la struttura spirituale e formale del testo lirico. Come parole e note, accenti e cadenze, versi e melodie aderiscano gli uni alle altre, quali azioni e reazioni reciproche se ne determinino, indispensabili a individuare per ricostruir la sintesi ritmica di due elementi, sarà esaminato in sede tecnica nel capitolo V. Qui occorre considerare in breve altra cosa: vale a dire i modi con cui la musica, in contatto con la poesia, realizza dinamicamente la propria espressione.

Già s'è notato che là dove la poesia rivela spunti e passi e umori freschi e leggeri, reminiscenze agresti o mondane, oppure snodandosi in

serie di strofe narrative s'attiene all'accento popolare del "cantare,,, anche la melodia mostra provenienza popolare o comunque profana: motivi campagnoli, canzone a ballo, intonazioni a brevi segmenti ripetuti richiamanti la "lassa,,, C'è dunque affinità di tono e d'andamento tra l'una e l'altra espressione; c'è un medesimo sapor verbale e sapor di note: se la musica viene dai campi e dalle piazze anche la parola è eco, sebbene meno immediata in ragione del contenuto religioso, di quella medesima vita. Tuttavia, fino a questo punto, l'affinità tra nota e parola non supera limiti generici, e musica e poesia, in un certo senso, fanno ciascuna corpo a sé: non si fondono interamente e necessariamente. Se ne può pensare l'incontro in virtù d'una corrispondenza fortuita di ritmo e di gusto; si può ammettere insomma, in questi casi, la famosa trasposizione di melodie mondane su testi ispirati, o adattati, a contemplazione pia. Ma nel duecento, stando ai documenti che produciamo, codeste trasposizioni son rare, anzi eccezionali. Generalizzazione critica semplicistica e gratuita è quella che, basandosi sulle somiglianze metriche tra poesia profana e sacra, ha creduto di poter riportare fino a quel tempo, come ovvia e costante, una pratica che non è abituale tra noi se non dallo scorcio del trecento in avanti, riflesso di costume francese e fiammingo, d'arte gotica insomma: la pratica che nel secolo decimosesto, con significato di "travestimento,,, si chiamò *parodia*.

A significati ben più profondi mirò la nostra melodia primitiva. Quando il testo s'inalza a lauda nella piena accezione del termine, cioè creata con originario e talvolta violento impeto religioso, allora, a dispetto dello schema poetico di ballata, l'espressione musicale non è più quella delle gaie voci campestri o leggiadramente cittadine: anzi è avvinta al significato spirituale e letterale della poesia con un ardore tenace che mostra intenti di vera unità espressiva: è dunque melodia propriamente pensata per un testo determinato. Chi può dubitare dell'intonazione specificamente creata sotto l'impulso della medesima passione che circola entro il dettato poetico, in presenza di laude come la IV, *Madonna santa Maria*, o la XXIII, *De la crudel morte de Cristo*? Nell'una si consideri in particolare la caduta del suono sul vocabolo *peccatori*, nell'altra il recitativo: in entrambe, ed in generale, il senso tragico reso dai suoni scarni ed oppressi, e quel portamento ritmico che non è mera proporzione di un suono rispetto all'altro, ma è dilatazione di tutti insieme i valori di *tempo*, è gravezza e durata, è insomma il passo

pensoso dell'*Adagio* e del *Largo*: esteriorizzazione d'un ritmo interiore e profondo che la parola aspira a manifestare ma che solo la musica può integralmente scoprire ed imporre. E chi potrebbe aver dubbi circa l'intima compenetrazione tra parola e canto, di fronte allo sviluppo aperto, saliente, progressivo della melodia della strofa, così aderente all'ascensione patetica del testo e poi docile nel ripiegarsi improvvisa su l'ultimo verso, in laude come *Plangiamo quel crudel basciare* o come quella per Maria Maddalena? Codesta scoperta del ritmo interiore, quasi della frequenza e intensità con cui l'anima palpita, è, in fondo, lo "spirito,, della melodia: la determinazione del tono sentimentale, per gradazioni e sfumature infinite, è la sua "verità,, non rivelabile per altra via, il suo valore più segreto e squisito. È qualità che non si finge: e sappiamo, senza richiamare altri passi, quanta ricchezza ne sia nelle note cortonesi. A considerar poi certe melodie chiuse, a periodo strofico, che a prima vista potrebbero suporsi trasmesse da un componimento ad altro d'identico schema, le prove di specifica appartenenza al testo col quale le troviamo unite non mancano. Si manifestano, oltre che nel procedere parallelo delle rispettive intensificazioni o attenuazioni dinamiche, nella fraternità dell'inciso melodico e del poetico, per quanto è proporzione, ordine fònico e sintattico, cadenza e rima; infine nella concomitanza di certi simboli: nel fatto cioè che la musica avvolga e sollevi o deprima la parola mediante un congruo "gesto,, fònico, onde il senso o l'immagine escon moltiplicati di concretezza e di plastica efficacia. Si veda, ad esempio, il passo *Cristo è nato* della lauda che inizia il ciclo della Passione (XVIII). L'appoggio vocale del nome di Cristo su tre note uguali, e il salto di quinta con fioritura melismatica e ritorno alla nota acuta, sulla parola *nato*, danno a questa superba entrata il tono deciso e pieno d'un annunzio d'araldo, diffuso da trombe. Come il melisma obbliga a scandire in solenne larghezza sillabica il vocabolo *nato*, così un tratto verticale corrente sul ms. fra l'ultima nota di questo e l'*et* susseguente esclude l'elisione, onde, scolpito da solo, il vocabolo risuoni in tutta ampiezza. Le rime interne frequenti:

*Cristo è nato / et humanato
per salvar la gente
k'era perduta / e descaduta
nel primer parente.*

sono accompagnate puntualmente da clausole d'intonazione che dividono in segmenti di melodia corrispettivi ai segmenti metrici così questo primo periodo come gli altri che fanno seguito, di quattro in quattro versi. Nel corso della strofa incisi ed assonanze di melodia sempre si rinnovano, seguendo l'ordine metrico, legati solo dalla frase cadenzale che si ripete identica sul finire della ripresa, del secondo piede e della volta. Un'intonazione che riesce così appropriata e singolare e di così vigoroso respiro, non può essere stata ideata sopra un altro testo.

Altri esempi di corrispondenza strettissima tra verso e frase musicale, rafforzata dal combaciare dei segmenti di versi a rima interna con gl'incisi in cui si suddivide la frase melodica, s'osservano nelle laude seguenti. Poi che gl'intrecci e i ricorsi di rime e di suoni son troppo complicati per ispiegarli in parole, ne offriamo gli schemi; nei quali le lettere maiuscole latine indicano frasi musicali e le minuscole greche gl'incisi in cui ciascuna frase è divisa.

LAUDA IX.

Ripresa A

O Maria, *d'omelia* *se' fontana,*

B

fior e grana; *de me aia* *pietança.*

Strofa C

Gram reina, *chi inchina* *ciascun regno,*

C

sì m'affina *la curina* *quando segno*

Volta uguale alla ripresa. A

io non degno *'n cor e' tegno* *tuo figura*

B

kiar 'e pura, *ch'ogne mal* *m'è 'n obliança.*

Piede 1° uguale al 2°.

Volta uguale alla ripresa.

LAUDA XXXVIII.

Ripresa A

Ciascun ke fede sente

B

vegn'a laudar sovente

C

l'alto sant' Antonio beato.

Strofa D

Piedi uguali l'uno all'altro.

Ciascun laudare *et amare* *lo dea de buon coragio,*

D

ké de ben fare *so forçare* *volve 'n piccolo etagio,*

D

tutt'ore pensare *formare* *com'a Dio fare humagio*

A

Volta uguale alla ripresa.

potesse, d'Ulisbona

B

si parte, se consuona

C

la legenda là unde fo nato.

Qui la melodia, nonostante il frazionamento degl'incisi, avvolge con la larghezza della frase e col taglio perfetto del periodo la strofa in modo da attenuar l'impressione trita risultante dalla nuda spezzettatura dei segmenti a rima interna, pur facendoli giustamente sentire: procura insomma un soffice legamento al martellio delle sillabe. Legamento di cui può andar lieta la seconda delle laude citate, ruvida com'è nella lingua e contorta nella sintassi. Nulla v'è di contorto nelle melodie, e appunto l'arco delle frasi musicali ci ha indotto a dare ai versi

delle due laude una disposizione differente da quella a cui si attenne il Mazzoni.

Un rilievo particolare è dato spesso, nella musica, alle parole *canto* e *cantare*. Dove la volontà del canto è espressa nel testo, la voce s'apre, s'inalza a note acute, sembra compiacersi di sé medesima. Fin dalla prima lauda, così tenue e composta, la curva vocale superiore si snoda tra le sillabe accentate di *laudare* e *cantare*. E come entra di slancio l'aria nella vivida lauda ottava: *Fami cantar l'amor di la beata!* Nella XV, in cui la ripresa *Salve, salve, virgo pia* è tutta contenuta tra la tonica grave e la quinta (*fa/do*), l'inizio della strofa *Or cantiam cum gram dilecto* vola immediatamente dalla quinta alla tonica superiore e su quella insiste. Più intensa ancora la gioia del canto vibra nella lauda XLIII, per san Giovanni, ove si sfoga a gola spiegata in una melodia ch'è tutta una ascesa gioconda:

*Ogn'om canti novel canto
a san Giovanni, aulente fiore.*

In questa lauda è da notare anche un passo descrittivo, singolare per l'effusione melismatica nel corso dell'intonazione prevalentemente sillabica, sulle parole *fresc'aurora*. Nessun dubbio, dal contesto della melodia, che la fioritura sia stata collocata in quel punto per rendere impressione, quasi naturalistica, di spazio arioso e vibrante. Così il suono sembra luminosamente vibrare sulle appoggiature replicate che descrivono *lucente* l'arcangelo Michele (XL); così il tremolio delle stelle / lo ricordammo dianzi / è riflesso nelle candide fioriture intermittenti della lauda dei Magi. Senza attardarci in altri esempi, richiamiamo l'immagine non più naturalistica ma squisitamente idealizzata del *fior che sempre grane*, ottenuta con flessioni vocali soavissime nel XIV canto a Maria.

Ancora: spesso è reso con vigorosa plastica musicale il senso dell'altezza. Quando l'aggettivo *alto* compare nel testo, la melodia lo soccorre con l'onda ascendente dei suoni o con lo scatto dal grave all'acuto: se ne vedano testimonianze nella lauda XIX:

*Nat' è Cristo glorioso,
l'alto Dio marvellioso*

nella XL:

L'alto prence Archangelo lucente,

nella XXXVIII:

l'alto sant' Antonio beato.

Quand'anche il concetto dell'elevazione sia traslato, o l'oggetto che si contempla venga idealmente situato in una sfera superiore alla quale l'anima aspira, la melodia sviluppa un'icastica potente, prendendo forza di simbolo. Così nella lauda XIX l'inciso:

lo benigno creatore

vede salire alla sommità della linea vocale il predicato divino; così nella XXVIII l'intonazione della strofa, mediante il balzo replicato dei suoni da un grado all'altro dell'accordo perfetto maggiore, rende sensibile l'ascesa alla conoscenza mistica:

*lo Spirito santo è foco ardente,
lo cor illumina e la mente;*

così, nella XXVI, la parola *surreximento* è staccata d'improvviso dal piano fonico antecedente e quasi intrisa di luce, anche per effetto dell'accentuazione vibrata. Così, infine, la melodia XXVII:

*Laudamo la resurrectione
e la mirabile ascensione,*

si protende solenne verso la tessitura acuta spaziando largamente da spira a spira, come se lenta scuotesse il peso della terra per salire tra pause maestose al cielo, fino a che un volo ardito la fa scattare all'ultima altezza, con un improvviso salto d'ottava, allorchè tocca il nome

di Jesu Cristo filioli di Dio.

Codesto volo, per audacia e precisione di sviluppo melodico, e per la magnifica energia che lo prolunga, quasi librato in un'atmosfera celeste, fino all'ultimo verso, osiamo dirlo dantesco. L'intuizione vi è altrettanto netta, la materia altrettanto libera e dilatata quanto in alcune visioni del *Paradiso*. È nuda melodia, materialmente circoscritta nella ripresa e nella

strofa / ma tutta d'un pezzo dall'una all'altra /, semplice e trasparente melodia ed ha tuttavia in sé, e sprigiona da sé, un vigore sinfonico. La ragione di tale potenza sta nelle sue intime risonanze accordali, grandeggianti lungo tutto l'impianto del tema sulla gamma di *do maggiore*, poi sul quinto grado e sul sesto e via via su altre sedi robustamente diatoniche, come per entro a invisibili canne d'organo. Bordoni gravi, suoni armonici dolci e attutiti, persistenze di note essenziali nella memoria / effetto di nessi musicali profondi, d'un modular legatissimo, timbrato e penetrante / marcato occultamente e pur sensibilmente tali inconscie formazioni e trapassi d'accordi, creano un tessuto di sfondo folto, ampio, disteso, su cui lo squillo della melodia splende come un metallo. Di rado tanta ricchezza spirituale può contenersi in un'impressione acustica semplice come questa, e priva d'ogni tecnicismo apparente.

Intensità d'ispirazione a parte / che non può trovarsi così alta ad ogni passo / sarebbe facile mostrare come la melodia dugentesca senta lo stimolo dinamico di altri concetti, inalzandosi nelle evocazioni di gioia, di vittoria, di onnipotenza; come anche si apra e si tenda sotto la pressione di affetti ben definiti. La lauda XLIV, a Gesù, presenta ad esempio un intervallo di sesta maggiore / rarissimo, specie in tessitura così acuta / sulle parole *se' tu padre*. E, in direzione inversa, come depressioni melodiche scendenti nel registro grave s'accompagnino a volontà d'ubbidienza, a sensi di reverenza (lauda XL, strofa), al pensiero della morte (lauda XXXV). Tali sviluppi icastici e plastici della melodia dimostrano all'evidenza due cose. Anzitutto, come s'è detto, la volontà d'interpretare coi suoni un testo determinato, seguendolo nel pensiero che l'informa / che la musica traduce in qualità e tono di sentimento / e nelle concrete immagini o designazioni, rese musicalmente col congruo modificarsi della linea sonora. In secondo luogo / o meglio, di conseguenza / la chiara percezione avuta dai dugentisti italiani del valore della melodia non già quale veste semplicemente ornamentale e diletta, ma come linguaggio, cioè come organica manifestazione spirituale. Alla parola la melodia costituisce, fino da questo momento, un'integrazione essenziale: che si risolve in valori d'intensità, in quanto le procura tensioni e flessioni che ne accendono e accrescono il significato; e in valore di sintesi, in quanto la colloca immediatamente entro un'atmosfera sentimentale che la parola sola non potrebbe sviluppare / né sempre con ugual forza / se

non grado per grado. Maschia funzione, in grazia della quale si spiega il trasporto musicale di Dante / così difficile a spiegare, nonostante tutte le sue citazioni di poeta colto, a traverso la maggior parte delle intonazioni di trovèri e di trovatori /; funzione non d'artificio ma d'arte, realizzata con istintiva freschezza. Non avviene infatti neppure una volta che nel constatare siffatte aderenze tra poesia e melodia s'avverta in quest'ultima il calco a freddo sulla parola o una deviazione qualsiasi dal corso naturale, intimo, sobrio, del canto. L'intellettualismo di certi simboli musicali graditi a scuole posteriori, qui è ignoto; non onomatopée, non imitazioni o articolazioni "veristiche", non scelta dei suoni in omaggio a bizzarri traslati suggeriti dalla nomenclatura o dalla grammatica: nulla dei giochi d'ugola dei virtuosi francesizzanti a metà del trecento, nessuna delle trovate e delle freddure di scuola che furon più tardi insegnate all'Italia dai maestri fiamminghi, ambiziosi di rotolii di note rapide sul verbo *correre*, di gorgheggi interminabili sul *volare*, di svolte e retrocessioni sulle parole *ritorno* o *addietro*: o attenti a porre (peccatucci anche sulla coscienza d'un Palestrina!) un *mi* sulla prima sillaba di *miserò*, un *re* su *respiro* e addirittura a mezzo di questa parola una pausa, che ne rendesse l'effetto "fisiologico",²⁴) Di simili futilità il duecento nostro non ha sospetto: il suo simbolismo austero risponde soltanto ad impulsi interiori e la forma ne sorge densa di valori di sentimento.

Solo così, d'altronde, una forma melodica ricorrente poteva servire per tre, quattro, cinque strofe di lauda. Certo la creazione musicale era particolarmente improntata sulla ripresa e la prima strofa, le quali offrivano al compositore diretta ispirazione e in pratica dovevano imprimersi più profondamente delle altre nell'attenzione e nella memoria degli uditori: tuttavia non sarebbe stato possibile, in quegli'inizi del componimento, insistere in rispondenze minuziose, grette, "letterali", se pure il respiro musicale del tempo l'avesse concesso, senza il danno di vedersele distrutte, o, peggio, rovesciate dalle strofe successive. E qualche volta, anche pel solo fatto d'uno spostamento sintattico, d'una diversa estensione di periodo, può accadere in realtà che si produca qualche contrasto tra lo schema melodico fisso e le pause e le clausole del senso, mutevoli nelle singole strofe. Rari casi: sanabili, come gli antichi stessi facevano, con lo scegliere strofe sintatticamente conformi alla strofa iniziale. Ma quasi sempre l'onda della melodia riesce a investire la lauda nella sua interezza: idealmente appropriata, ugualmente efficace nelle

diverse stanze. 25) Allora le immagini, le impressioni, le vibrazioni fondamentali prodotte dal primo vergine incontro di parole e di note ritornano anch'esse col ritornare del canto, come lampi che illuminino le fasi diverse d'un poema o d'un dramma, come anticipazioni e motivi d'un graduale sviluppo lirico, come riflessi dai quali la memore coscienza ricava e compone l'intera luce del quadro. Anche in questa tenace azione sulla coscienza, in questo valore mnemonico e psicologico dei ricorsi, in questo condensare e accentrare e riattuare i rapporti che la parola ha disseminato nel suo cammino, sta uno dei magici valori della melodia.

1) *I Manoscritti della Libreria del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona* descritti da GIROLAMO MANCINI, Cortona, 1884, pag. 51. Detto catalogo è ora riprodotto nell'*Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, pubblicati sotto la direzione di A. Sorbelli, Firenze, Olschki, vol. XVIII.

L'errore del Mancini nel computar le carte del Laudario è dipeso da un salto esistente nella numerazione: dopo la c. 26 la successiva, che non presenta discontinuità nel testo, porta il num. 28 anzichè 27.

La sommaria descrizione del codice, a cura del Mancini, e la lauda per il B. Guido Vagnottelli, da lui data come primo saggio dei testi cortonesi, si trovano anche in una breve Nota: *Manoscritti francescani della Libreria del Comune di Cortona*, in *Miscellanea Francescana*, anno II, 1887, pag. 71.

2) R. RENIER, *Un codice antico di Flagellanti nella Biblioteca Comunale di Cortona*, in *Giornale storico della Letteratura italiana*, anno VI, 1888, vol. XI, fascicoli 31/32, pagine 109/124. Ai rilievi del Renier circa l'età attribuita al codice, rispose il Mancini con lo scritto: *Laudi francescane dei Disciplinati di Cortona*, lettera a monsignor M. Faloci-Pulignani, in: *Miscellanea Francescana*, vol. IV, 1889, fasc. II, pag. 48 e seguenti. Qui il Mancini insiste su le "note musicali di canto gregoriano interlineate alle prime strofe delle laudi",.

3) Cfr. A. D'ANCONA, *Iacopone da Todi*, nuova ediz., Todi, 1914, pag. 17, nota 2.

4) G. BRUNACCI, *Il Codice e l'Oratorio dei Laudesi*, in *Polimnia*, Bollettino dell'Accademia Etrusca di Cortona, VIII, 1931, fasc. I, pagine 873 (nota), 879/880.

5) R. RENIER, *art. cit.* Capoversi delle laude pubblicate:

- II / Laude novella sia cantata.
- V / Ave regina gloriosa.
- VI / Da ciel venne messo novello.
- XVIII . . / Christo è nato et humanato.
- XXIV . . / Dami conforto, Dio, et alegrança.
- XXXVI . / Laudar vollo per amore.

Il numero d'ordine delle laude, in questa citazione e nelle successive, è quello seguito nella presente edizione. A partire dalla lauda IV/bis, per le ragioni dette a pag. 38, la nostra numerazione differisce da quella del Mazzoni. Il Renier ha pubblicato la lauda XVIII senza toglierne le strofe aggiunte per errore dal copista e spettanti alla XXXVII; quindi in realtà i saggi da lui dati son sette e non sei come egli medesimo li ha contati.

6) G. MANCINI, *Laudi francescane, ecc.*, cit. Capoversi:

- XVIII . . / Christo è nato et humanato.
- XXXVI . / Laudar vollo per amore.
- XXXVII . / Sia laudato san Francesco.
- XXXVIII / Ciascun ke fede sente.

La lauda *Christo è nato* ha dato da fare al Mancini, il quale a dir vero l'ha pubblicata assai male. Egli non ha rimediato alla confusione creata dal copista che ha mescolato a questa parecchie strofe della lauda XXXVII per san Francesco; ha bensì trascritta la parte finale del componimento dal codice magliabechiano II, I, 122, ma poi non ha congiunto i due monconi staccati; infine non s'è accorto che avrebbe potuto ricostruire la lauda intera valendosi del solo codice cortonese.

7) E. BETTAZZI, *Notizia di un Laudario del sec. XIII*, cit. Capoversi:

- I / Venite a laudare, per amore cantare.
- III / Ave donna santissima.
- VII / Altissima luce col grande splendore.
- XVI . . . / Vergene donçella da Dio amata.
- XVII . . / Peccatrice nominata.

Il Bettazzi dà per errore la III come II del manoscritto.

8) *Laudi Cortonesi del secolo XIII* edite da GUIDO MAZZONI, in *Propugnatore*, nuova serie, vol. III, parte I, fascicoli 13/14 (1889/90). Estratto: Bologna, 1890.

9) F. LIUZZI, *Melodie italiane inedite del Duecento*, cit.; *Iacopone da Todi: una lauda, nell'intonazione del cod. 91 di Cortona*, in *Solaria*, maggio 1931; *Profilo musicale di Iacopone*, in *Nuova Antologia*, 16 settembre 1931; *Ballata e Lauda alle origini della lirica musicale italiana*, in *Annuario della R. Accademia di S. Cecilia*, 1930/31; *I primi canti italiani per la natività e l'infanzia di Cristo*, in *Illustrazione Vaticana*, 15 dicembre 1931; *Melodie per un Mistero italiano del Duecento*, in *Scenario*, agosto 1932.

10) H. SCHNEEGANS, *Die italienischen Geisslerlieder*, nel volume *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugo's von Reutlingen*, herausgeg. von Paul Runge, Leipzig, 1900. Il saggio dello Schneegans, esclusivamente letterario, occupa le pagine 45/85 del volume, e termina con la conclusione seguente: "Wenn wir nun zum Schluss unsere Ausführungen über die italienischen Geisslerlieder überblicken und uns fragen, ob nach denselben irgend ein Zusammenhang zwischen den italienischen Lauden und den deutschen erwiesen werden kann, so müssen wir mit einem entschiedenen Nein antworten und gestehen, dass das Resultat, zu dem wir gelangen, ein durchweg negatives ist. Aus unseren Darlegungen wird aber gewiss zu gleicher Zeit auch hervorgehen, dass die italienischen Geisslerlieder in poetischer Hinsicht den deutschen weit überlegen sind, . . . Non è difficile, ora, estendere anche alle melodie il giudizio di superiorità dell'arte italiana, al quale lo Schneegans è pervenuto confrontando le nostre poesie di laudi con quelle dei penitenti tedeschi del sec. XIV.

11) F. LUDWIG, *Die Erforschung der Musik des Mittelalters (Festrede zur Jahresfeier der Universität Göttingen, ivi, 1930)*. A pag. 12: "Italien, dessen künftige ragende selbständige Bedeutung im Trecento sich aus seinem nur bescheidenem Anteil an den grossen musikalischen Bewegungen des 13 Jahrhunderts noch nicht abnen lässt . . . , ecc. Qualche parola sulle Laudi si trova a pag. 20, ma nulla più di quanto figura nel capitolo citato del *Handbuch* pubblicato dall'Adler, pagine 175/178, riprodotte senza mutamenti nella seconda edizione 1930. Il computo che quivi è dato dal Ludwig, intorno alle laude comuni al codice di Cortona ed al magliabechiano II, I, 122, non è esatto. E

nemmeno si accenna alla differenza di numero tra i testi comuni e le melodie comuni ai due manoscritti.

12) DE BARTHOLOMAEIS, *op. cit.*, pag. 241. Alla formazione di versi e strofe dugentesche sotto l'influsso di schemi musicali, oltre allo Schmitt, al D'Ovidio, al Fraccaroli, al Bertoni e ad altri, ha pensato con acute congetture G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Palermo, seconda edizione, 1924. È augurabile che, dei materiali melodici ora dati in luce, l'eminente studioso voglia valersi per precisare e integrare le sue interessanti vedute sull'argomento.

Quanto al pensiero del GENNRICH intorno al sussidio della musica nella filologia romanza, bastino queste parole: "... Aus den obigen Erörterungen geht die Bedeutung der Musikwissenschaft für die romanische Philologie klar hervor. Und wenn man den Wunsch ausspricht, dass bei künftigen Veröffentlichungen mittelalterlicher Lieder auch die Musik, soweit sie erhalten ist, mit berücksichtigt werden möge, so ist das eine billige Förderung; denn wie seltsam wäre es, wollte der Philologe sich nicht eines Hilfsmittels bedienen, das ihn instand setzt, seine Forschungen zu fördern und seine Forschungsergebnisse zu prüfen. Ebensovienig wie sich heutzutage die Linguistik der Wortgeographie verschliessen kann, ebensovienig darf es der Forscher mittelalterlicher Lieder gegenüber der Musik,, (*Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle a. S., 1918).

13) Codice 180 della Biblioteca della Fraternita dei Laici in Arezzo, lauda XII, a c. 14 r.:

*Dio, chi verrà a quella altecca
de la gloria eternale,*

strofa quinta. La lauda è attribuita a Iacopone nell'edizione Tresatti.

14) I capoversi delle laude comuni ai nostri due manoscritti, con l'indicazione del numero rispettivo di strofe, si troveranno nel capitolo seguente. L'elenco delle laude comuni al ms. cortonese, al fiorentino pubblicato da E. Cecconi (*Laudi di una compagnia fiorentina del secolo XIV fin qui inedite*, Firenze, 1870) al ms. 8521 dell'*Arsenal* di Parigi (secondo l'edizione di G. Mazzatinti in *Manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, vol. III, Roma, 1888), al ms. 180 della Fraternita de' Laici d'Arezzo e ad altri codici, è dato dal Mazzoni nel proemio all'edizione citata, pagine 10/13, nota. Tale elenco dovrebbe essere integrato con le aggiunte seguenti (il numero delle laude cortonesi fuor di parentesi corrisponde all'edizione Mazzoni, il numero tra [] alla nostra):

Cortona 29 [27] =	Arsenal 42
„ 22 [20] =	Areino 2
„ 13 [12] =	Fior. (Cecconi) 45

- Cfr. E. STAAFF, *Le Laudario de Pise*, ms. 8521 de la Bibl. de l'*Arsenal*, citato nel capitolo seguente. Introduzione, pagine XXVI-XXVII, nota. Altre cinque omissioni che lo Staaff crede poter addebitare al Mazzoni son frutto di inesatta lettura da parte del filologo svedese: i raffronti nella nota mazzoniana ci sono, ed è proprio allo Staaff che sono sfuggiti.

15) Cfr. I. RIBERA, *La musica de las Cantigas, estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, 1922 (a complemento delle *Cantigas de S. Maria de Don Alfonso el Sabio*, edite dal Marques de Valmar, 2 volumi, 1889); P. AUBRY, *Trouvères et Troubadours*, cit., pag. 9; G. CESARI, *Lezioni di storia della musica*, cit., pag. 129.

16) Testimonianze intorno all'esecuzione delle laude, ripartita tra solisti e coro, hanno raccolto, tra gli altri, G. GALLI, *I Disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi*, in *Giornale storico della Letteratura italiana*, Suppl. IX, 1906, pagine 107/108, e il DE BARTHOLOMAEIS, *op. cit.*, pagine 245 n. 1, 256, 257, 262.

È da notarsi fin d'ora che nei ms. musicali del medioevo la replica della ripresa, quando è d'obbligo, si trova scritta, ordinariamente, con l'inizio della relativa melodia. Nel ms. cortonese, invece, di tali repliche non v'è traccia.

17) La strofa della romanza e della *chanson à toile* ha originariamente un motivo musicale unico, ripetuto di verso in verso fino al ritornello (il quale è, o può essere, melodicamente differente). La differenziazione dei membri melodici della strofa di romanza sembra essersi prodotta a poco a poco. Cfr. W. STOROST, *Geschichte der altfranz. u. provenz. Romanzenstrophe*, cit., pagine 74/97.

Ecco gli schemi melodici di alcune romanze:

En un vergier . . . / a a a b . . + ritornello c d.
Bele Yolanz . . . / a a d' b . . + ritornello.
Oriolanz / a d' a d' b . + „
Bele Emmelos . . / a d' a'' b b' + „
En chambre a or / a a b d' d'' + „

V: G. SCHLÄGER, *Ueber Musik und Strophenbau, ecc.*, cit., pagine 3/10, e in appendice le melodie delle romanze o *chansons à toile* su rammentate. La melodia spettante a *En un vergier lez une fontenele, chanson à toile* introdotta anche nel *Lai d'Aristote* di Henri d'Andeli, può leggersi pure in LUDWIG ADLER, *Handbuch*, cit., 1^a, pag. 163.

18) V: RUNGE, *Die Lieder und Melodien der Geissler, ecc.*, cit.; WOLFRUM, *Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung*, Lipsia, 1890; ZAHN, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh, 1889/1893; e fra gli altri A. SCHWEITZER, *I. S. Bach*, Lipsia, 1905, cap. III (*L'origine des mélodies des chorals*). Nella quarta/quinta edizione tedesca dello Schweitzer, 1922, capitoli II e III, la derivazione del corale dall'inno latino è peraltro limitata ai soli testi.

19) Si troverà nel cap. IV l'accenno fatto da Iacopone, nel *Cantico della Natività di Cristo*, al canto *Gloria in cielo*, con l'indicazione delle note tra le quali si svolge la melodia.

20) G. LANDINI, *Il Codice aretino 180, laudi antiche di Cortona*, Roma, 1912, pag. 37.

21) Lo svolgimento drammatico della lauda narrativa è bene indicato da P. TOSCHI, *L'antico dramma sacro italiano*, Firenze, 1926, vol. I, pagine XXII e XXV.

22) F. LIUZZI, *L'espressione musicale nel Dramma liturgico*, in *Studi Medievali*, vol. II, 1929, fasc. I; e *Drammi musicali dei secoli XI-XIV (I. Le Vergini savie e le Vergini folli)* *Ibidem*, vol. III, 1930, fasc. I. L'uso di temi musicali liturgici per collegare idealmente certi momenti del dramma con determinati passi biblici od evangelici, a cui quei temi s'accompagnano nell'ufficio rituale, comparisce naturalmente solo nelle parti latine, non già nelle farciture romanze dei drammi: è ovvio che la melodia "volgare", non si prestava a simili riferimenti. Dell'altro espediente invece, ossia del tentativo di caratterizzare musicalmente alcuni personaggi o gruppi di personaggi, assegnando a ciascuno una melodia diversa e ricorrente, si può trovar traccia anche in occasione di farciture romanze, ma in tal caso le intonazioni, benchè aderenti a parole romanze, risultano ispirate a fonti liturgiche (cfr. l'analisi delle melodie dello *Sponsus* nel secondo dei saggi sopra citati). Là dove anche le melodie hanno carattere di farcitura, ossia sono di stampo nuovo e, per intenderci, popolare, come nella scena tra le Marie e il mercante d'unguenti, o in quella tra Maria Maddalena e gli angeli, nel dramma *Le Marie al Sepolcro* (ms. 75 di St. Quentin, sec. XIII, riprodotto in COUSSEMAKER, *Drames Liturgiques du Moyen Age, texte et musique*, Paris, 1861, e analizzato nel primo dei saggi su rammentati) non s'avvertono assegnazioni di espressioni musicali diverse ai diversi interlocutori.

23) È noto che il più antico ricordo di teatro religioso (volgare) in Italia risale al 1244, anno in cui fu rappresentata "solennemente e ordinatamente", la *Passione e Resurrezione di Cristo* nel Prato della Valle a Padova. Cfr. MONACI, *Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria*, in *Rivista di Filologia romanza*, I, pag. 256, e D'ANCONA, *Origini del Teatro ital.*, cit., vol. I, pagine 87/90.

24) Tra i molti che hanno scritto sull'argomento, vedi M. BRENET, *Palestrina*, Paris, 1919, pagine 209/210; e H. ENGEL, *Contributo alla storia del Madrigale*, in *Rassegna Musicale*, IV, 1931, fasc. V, pagine 253/254 e note 22/26.

25) Che nel musicare un testo si badasse a interpretarne il senso poetico generale, senza sottolineare le parole una per una, è cosa non solo mostrata dai canti strofici più antichi (ad esempio dagli inni ecclesiastici altomedievali, cfr. A. GASTOUÉ, *Les origines du chant romain*, Paris, 1907, pagine 55/69; e la tradizione risale certo ad epoche anteriori), ma ripresa ed anche codificata molto più tardi, vale a dire nel sec. XVII in Francia e in Germania, forse per reazione agli scrupoli "letterali", promulgati sullo scorcio del '500 dalla Camerata fiorentina. Così, secondo MERSENNE, *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, 1668 (citato da A. PIRRO, *La musique en Allemagne pendant le XVII siècle, ecc.*, in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. II, Paris, 1921, pagine 977/978), il de Bacilly raccomandava ai compositori "de ne pas trop raffiner sur la signification des mots", et de "considérer... toute la phrase ensemble". E, a proposito di F. E. Erlebach (1657/1714), il Pirro soggiunge: "La constitution de ses airs lui impose aussi d'être prudent et de ne point insister sur les détails: juste dans le premier couplet, la formule mélodique trop distincte serait déplacée dans les autres couplets. Il ne se garde pas toujours de cet abus, bien que, souvent, un certain parallélisme entre les mots employés dans chaque strophe l'autorise à renouveler, avec des acceptions différentes, les mêmes figures. Il faut avouer toutefois que c'est bien dans la première strophe qu'il trouve son inspiration". Come si vede, la struttura strofico-melodica del duecento italiano e quella del seicento tedesco di derivazione francese non senza qualche riflesso d'Italia (l'Erlebach s'era educato a Parigi durante la dittatura musicale di G. B. Lulli), si prestano a considerazioni assai somiglianti.

LE MELODIE DEL LAUDARIO II, I, 122 DI FIRENZE

*IL LAUDARIO MAGLIABECHIANO II, I, 122 ☞ SGUARDO
AL CONTENUTO POETICO ☞ TESTI INEDITI ☞ TESTI
E MELODIE COMUNI A QUESTO E AL LAUDARIO DI
CORTONA*

*ANALISI DELLE INTONAZIONI ☞ IL PERIODO MELO-
DICO E IL PROBLEMA DELLA RIPETIZIONE DELLA
"RIPRESA,, ☞ IL "MODUS,, STRUMENTALE*

*CARATTERI STILISTICI DELLE MELODIE ☞ MELODIE
ARCAICHE ☞ MELODIE CLASSICHE ☞ AGGIUNTE DI
"ABBELLIMENTI,, A MELODIE SILLABICHE ☞ MELODIE
MELISMATICHE*

MAESTOSO, copioso, in ogni pagina splendido è il manoscritto membranaceo appartenente al fondo principale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, contrassegnato II, I, 122. Lo possedette nella prima metà del trecento la Confraternita detta di Santa Maria, che aveva sede presso gli Agostiniani di Santo Spirito,¹⁾ poi quella detta degli Umiliati d'Ognissanti.²⁾ La magnificenza dell'esecuzione e l'abbondanza del contenuto attestano non solo il gusto ma anche la floridezza economica di codeste Compagnie, le quali, fatto allestire con le più raffinate cure dell'arte il loro repertorio di laude, dovevan poi aggregarsi e stipendiare valenti cantori che le eseguissero.³⁾

Rimarginato, qua e là ritoccato e purtroppo restaurato nei rigghi musicali superiori, probabilmente entro il secolo XVII, con frequenza tanto più ingrata quanto meno, a volte, il restauro sembra esser fedele alla presumibile forma originaria del canto, il codice stringe nella rilegatura secentesca di cuoio bruno, con borchie sui piatti e un'antica immagine dello Spirito Santo riportata nel mezzo del piatto anteriore, 153 fogli scritti e 2 bianchi di guardia, di formato ampio ed uguale (mm. 400 × 285). La scrittura, di bella mano, che per la musica è a grandi note corali brune su rigo tetralineo tirato in rosso, rivela nelle lettere gotiche calligrafiche i caratteri particolari di questa forma: la *r* gotica dopo l'*o* e dopo le curve simili alla destra dell'*o*, e la fusione di due curve opposte. Ciascuna lauda (e così, da ultimo, le sequenze) ha al principio una grande iniziale miniata e, a capo di ogni strofa, maiuscole colorite alternativamente di rosso e di azzurro. Rare volte se ne susseguono due dello stesso colore. Manca la maiuscola alla strofa iniziale della prima lauda ed a qualche altro inizio di strofa. I versi sono scritti di seguito, a modo di prosa, separati sovente da un punto, talvolta da due. Alcune postille marginali, posteriori al restauro del codice, recano l'attribuzione di qualche lauda a Iacopone ed altre annotazioni.

Due sezioni principali si ravvisano nel manoscritto. La prima e maggiore è data dal laudario propriamente detto al quale si rivolgerà il nostro studio; la seconda è formata da parti incomplete di un sequenziario (due quaderni disgiunti) e da una lauda volgare aggiunta in fine.

Di questi ultimi quaderni il primo contiene, intonate ad una voce, le sequenze: *Veni creator spiritus*, *Victime pascale* (non modifico l'ortografia), *O dulcis fons letitie* e *Verbum bonum et suave*, la quale resta interrotta al principio della sesta strofa sulle parole *Supplicamus nos*. L'altro quaderno s'inizia con le ultime note e parole (*in partu nove prolis*) d'una sequenza, cui fanno seguito: *Amor vincit omnia* (interrotta sulle parole *per gaudia*), *Marie preconio*, *Ortorum virentium*, *Virga Yesse*, *Dulcis Yhesu memoria*, e *Ave Maria gratia plena / mater Christi sine pena*. Ciascuna melodia di questo secondo quaderno è accompagnata da un Tenor istrumentale, certamente destinato all'organo. Da ultimo, la lauda volgare *Dal'alta luce fu dato sovente*, con la quale si chiude il codice, è scritta su semplice foglio pergamenaceo di quattro facciate, pure a caratteri gotici ma con notazione musicale ben diversa dalla precedente: su cinque righe e con figurazioni secondo ogni probabilità mensurali.

Il manoscritto presenta due numerazioni. La prima, più antica, segue con cifre romane al basso delle carte l'intera compagine delle laude e s'arresta alla carta 134, ove finisce la lauda:

*Chi vuol lo mondo dispreçare
sempre la morte de' pensare.*

Qui il laudario certo era concluso: l'ultimo fascicolo infatti è di tre fogli anzichè di quattro. La seconda, sull'angolo superiore destro delle carte, comincia col numero 5 alla quinta carta dopo quella in cui s'inizia la Tavola, e abbraccia di seguito tutte le diverse parti del manoscritto. A questa numerazione, più chiara dell'altra e più compiuta, 4) ci atterremo nel riferirci alle pagine originali.

Al termine di ciascun quaderno una guida anticipa la parola iniziale del quaderno successivo: la corrispondenza che tuttora ricorre tra guide ed inizi mostra che il laudario è completo, se si eccettui l'ultima carta del primo quaderno che conteneva buona parte della lauda *Cristo è nato et humanato* e che dev'essere stata recisa, con taglio nettissimo ad un centimetro circa dalla cucitura, in tempi non lontani. La guida al basso dell'ultima carta non si trova nei due quaderni di sequenze, il primo solo dei quali porta, a piè di pagina, una sua propria numerazione romana.

È rimasto in bianco il recto della carta 96, essendo stata troncata alle prime parole una lauda (*Ave Maria gratia plena, mat...*) cominciata in fondo alla carta precedente. Inizio di lauda o della sequenza che appunto così comincia, tra quelle che ora chiudono il manoscritto? S'era pensato forse, in origine, di dar termine in questo punto al laudario, dopo il canto del *Commune martyrum*, e intraprendere la scrittura delle sequenze? Comunque fosse, la prosecuzione del repertorio laudistico deve poi esser seguita senza notevole interruzione. Dietro la pagina bianca sta una grande miniatura con frati e oranti intorno a S. Agostino, a partir dalla quale si snoda la lunga serie delle laude pei Santi: tranne dunque l'interruzione dell'*Ave Maria* su rammentata la pagina bianca non indica soluzione di continuità. Anche il recto della carta 2 (sul verso della quale sta la grande miniatura dello Spirito Santo) era all'origine in bianco: fu poi riempito / quando al laudario si aggiunsero i quaderni di sequenze e l'ultimo componimento in volgare / con la continuazione, in rozza scrittura e non meno rozza ortografia, della "tavola", cominciata calligraficamente sulla carta antecedente a quella della miniatura. (Questo foglio di due carte, comprendente tavola, miniatura e prima riga della lauda *Spirito Sancto glorioso*, è estraneo alla primitiva numerazione in cifre romane).

Le miniature, a colori con rifiniture in oro, campeggianti a volte per buona parte della pagina, entro e fuori l'iniziale, son dette dal Bartoli⁵⁾ "di un ignoto artista del secolo XIV,,. E, fatto cenno della prima figurazione ("una grande storia, ritoccata posteriormente, dello Spirito Santo che discende sulla Vergine e gli Apostoli, ai quali stan presso sant'Agostino e san Benedetto,,), giustamente il Bartoli assegna importanza particolare alla miniatura dei tre Morti e tre Vivi (vedi lauda LXXXVIII: *Chi vuol lo mondo dispreçare*), ponendola a riscontro col celebre affresco del Camposanto di Pisa, d'esecuzione posteriore.

"È raro / soggiunge Paolo D'Ancona⁶⁾ / "trovare in mss. fiorentini del secolo XIV tanta ricchezza di miniature. Si noti poi che quasi tutte le carte recanti una delle figure e delle scene... sono pure ornate lungo i margini da aste o volute di fogliami accartocciati multicolori, fra cui si notano figurette satiriche. Non tutte le miniature sono della stessa mano; però è lecito stabilire che un maestro principale collaborò largamente all'opera e la diresse nel suo complesso. Questo maestro, che si

distingue dagli altri collaboratori per l'esecuzione fine e accurata, pei toni rossicci degli incarnati non privi di lumeggiature biaccose, per la preziosità dei fondi fatti a guisa di drappi a stellette, cerchietti e riquadri, non è esente da influssi della scuola senese. Anzi in certe scene si direbbe un discepolo dei Lorenzetti per l'insieme della concezione e la preziosità del dettaglio „⁷⁾

Al contributo di artisti diversi, "alcuni chiaramente senesi, altri fiorentini „, accenna in un articolo recente anche Valerio Mariani. "Le miniature, di varia dimensione, / egli dice / sono prevalentemente quadrate: ... a volte nella lettera maiuscola s'affacciano i Santi o i Beati a cui il canto è dedicato, altre volte sono scene più complesse, come quella bellissima della storia dei tre cavalieri che s'incontrano con le tre bare, tanto comune alle figurazioni del Nord, anche in periodo più antico, e assunta poi dalla pittura italiana con la maggiore vivacità di interpretazione veristica. Quando il miniatore si mostra artista raffinato, considera anche la forma dell'iniziale in rapporto alla figura accuratamente dipinta e, come nel caso del bellissimo san Giovanni Battista nel deserto (vedi lauda XL), ne crea un vero poemetto individuale svolto con profonda originalità di stile „⁸⁾

A una corrente stilistica "arcaicizzante e giottesca insieme „, prendendo lo spunto dal nostro laudario, si riferisce Mario Salmi: "precisi e netti gli ornati, con ben definito senso della forma, e ben modellate le figure con le vesti a pieghe incisive affermanti una ricerca di rilievo „⁹⁾ Oltre a queste osservazioni, vogliamo rammentare, e vorremmo poterle ripetere con miglior precisione, quelle che, sfogliando con noi il codice, ebbe cortesemente a pronunciare Pietro Toesca: egli riconosce d'alcuni decenni posteriore alle altre / cioè d'intorno al 1350 / la grande miniatura "a macchia „ dello *Spirito Santo*, sul verso del primo foglio: nelle rimanenti, non d'una sola mano, avverte riflessi ora fiorentini ora senesi i quali ultimi richiamano, nei limiti d'un'arte "minore „, a Simone Martini e a Pietro Lorenzetti; alcune volte infine vi scorge rapporti con la maniera di Neri da Rimini.¹⁰⁾

Quale, ora, l'età del codice? Al sommo della pagina in cui comincia la "tavola „ è scritto: *Questa et lla tavola delle laude delle feste maddiori che ssono nell'anno domini...* e qui alcuni segni sbiaditi farebbero sperare di poter decifrare una data. Ma la data non c'è o non si legge, e

quell'anno domini deve semplicemente significare il *circulum* delle festività religiose. Un termine *ante quem* è dato dalla lauda LXXX, dedicata a sant'Agostino Novello il quale morì nel convento di san Leonardo presso Siena il 19 maggio 1309: la lauda può essere di poco posteriore a questa data poichè Agostino fu venerato subito come santo, al modo stesso che di poco posteriore (del 1320 circa) è la bella tavola di Simone Martini che lo raffigura, nella chiesa a lui dedicata a Siena. D'altra parte la Confraternita dello Spirito Santo, se nel 1329 ha prestigio di patrona e fondatrice del convento di santa Elisabetta,¹¹⁾ doveva già contare parecchi anni di vita e poteva aver da tempo iniziata l'opera, necessariamente lunga, del laudario. Onde affiancando a questi dati cronologici la forma della scrittura, la qualità e la tecnica di molte melodie e lo stile delle miniature, ne dedurremo una datazione che da poco oltre il 1310 può spingersi sino al 1330/40, con margine posteriore di circa un decennio per la prima miniatura (certamente aggiunta più tardi) e anteriore fors'anche di molti decenni per ciò che riguarda l'epoca non già di scrittura, ma di composizione, assegnabile, come vedremo, ad alcuni canti.

II.

La distribuzione della materia, nel nostro laudario, non offre particolare interesse. Sono in generale raggruppate le laude che presentino affinità d'argomento (laude allo Spirito Santo, alla Trinità, a Gesù Cristo, a Maria, agli Apostoli, ai Martiri) non però senza intercalazioni e mescolanze di soggetti diversi. D'un ciclo compatto, a svolgimento "storico „, sul genere di quello che nel manoscritto cortonese comprende natività passione e resurrezione di Cristo, non appare traccia. Tra i gruppi, ricorrono con una certa frequenza quelli dedicati alla Vergine, formando nella prima metà del codice un complesso cospicuo: sedici laude con carattere di celebrazione o di preghiera (VIII, XXIII-XXVII, XXIX-XXXVIII), quattro lamenti (XII, XV, XVI, XVII) in cui la pia Madre canta in prima persona. Qualche altra ve n'ha, rimasta priva di musica; e due infine, intonate (LXXIV e LXXV, quest'ultima in forma drammatica), riaffacciano il dolce tema di Maria entro la lunga e non sempre bella serie delle laude santoriali.

A prescindere dalle melodie, che qua e là mancano, sommano a novantasette i componimenti poetici in volgare, compreso l'ultimo estraneo alla compagine primitiva e aggiunto a seguito delle sequenze. Se ne troverà l'indice in capo alla riproduzione e trascrizione del codice. Nella versione in cui il nostro manoscritto li offre, codesti testi poetici / se si eccettuino gli otto pubblicati da Adolfo Bartoli,¹²⁾ quelli, che citeremo tra breve, comuni al laudario di Cortona, e pochi altri / recano quasi tutti qualche parte inedita. È raro infatti che, ricorrendo in altri codici, le laude presentino, non che uguaglianza di lezione, un medesimo numero di strofe. A cagion d'esempio, nella raccolta che il Ceconi trasse da un "codicetto", trecentesco oggi ignoto, la lauda *Del dolcissimo signore* ha differenti dalla nostra la seconda e la terza strofa; le laude *Novel canto tutta gente*, *Santo Agostin dottore*, *Vergine santa Maria*, si fermano alla prima (la quale, per giunta, nella lauda di sant'Agostino ha forti varianti); alla lassa *Alleluya*, *alleluya* mancano gli ultimi versi; alle laude *Di tutto nostro core* ed *Apostolo beato* manca la seconda strofa; a *Regina pretiosa* ed a *San Giovanni amoroso* la terza; a *Santo Simeon beato* la terza e la quarta; a *Laudata sempre sia* la seconda, quarta e quinta. E tra quelle che ricorrono nel manoscritto dell'*Arsenal*, *Davanti a una colonna* non ha uguali alla nostra versione se non i primi due versi della ripresa; *Ciascuna gente canti cum fervore* manca della seconda strofa, e così via. Stando poi ai più accreditati repertori di poesie volgari dei secoli XIII e XIV riprodotte a stampa,¹³⁾ risulterebbero del tutto ignote alle raccolte finora venute in luce le laude seguenti:

- 1 (VIII). *Sovrana si' ne' sembianti.*
- 2 (XI). *Nova stella apparita / ne le parti d'Oriente.*
- 3 (XXIV) *Nat' è in questo mondo / l'altissima regina.*
- 4 (XXVI) *Ave Maria gratia plena / vergine madre beata. **
- 5 (XXXII). . . . *O humil donçella / che 'n ciel se' portata.*
- 6 (XXXIV^{bis}). *Ave, virgo Maria / la sanctissima pia.*
- 7 (XLII) *Con humiltà di core / et con grande fervore.*
- 8 (XLIII). . . . *Andrea beato laudi tutta la gente.*
- 9 (XLVII). . . . *Apostol glorioso / fratel del Salvatore.*
- 10 (XLIX). . . . *O alta compagnia / di grande signoria.*
- 11 (L) *Da Jesu Cristo dolce glorioso.*
- 12 (LI). *Novel canto, dolce sancto.*

- 13 (LII). *Sancto Mathia appostolo benigno.*
- 14 (LIII). *Sancto Luca da Dio amato.*
- 15 (LVIII) *Martyr glorioso, aulente flore.*
- 16 (LX). *Sancto Vincentio martire amoroso.*
- 17 (LXI) *O sancto Blasio martyre beato.*
- 18 (LXII) *Sancto Giorgio martyr amoroso.*
- 19 (LXVII). . . . *Alla regina divoto, fervente.*
- 20 (LXVIII^{bis}). *Con divota mente, pura ed agechita.*
- 21 (LXIX^{bis}). . . *Sancto Alexio, stella risplendente.*
- 22 (LXX) *A Sancto Jacobo [maggiore] / cantiam laude con dolçore.*
- 23 (LXXI). . . . *Sancto Bernardo amoroso / giglio aulente diletto.*
- 24 (LXXVII) . . *Allegro canto popol cristiano.*
- 25 (LXXX) *Lo' ntellecto divino / de l'alto lume con grande splendore.*
- 26 (LXXXII) . . *A sancta Reparata / a Cristo disposita.*
- 27 (LXXXIII). . *A tutta gente faccio prego e dico.*
- 28 (LXXXV) . . *Sancta Agnesa da Dio amata / isponsa et martyre beata.*
- 29 (LXXXVI). . *Canto novello et versi co' laudore.*
- 30 (LXXXIX). . *Dal'alta luce fu dato sovente. ***

I numeri *bis* sono assegnati ai testi privi di note musicali.

* Ha in comune con la IV *bis* del ms. cortonese la ripresa, ma tutte differenti le strofe.

** È la lauda aggiunta dopo i fascicoli di sequenze.

Ma la presunzione dell'inedito è soggetta facilmente ad errore: qualche inesattezza in proposito potrebbe dunque esserci sfuggita.

Nel riprodurre i testi abbiamo seguito con fedeltà il manoscritto, limitandoci a separare i versi, a sciogliere le abbreviazioni e ad aggiungere la punteggiatura. Dove la necessità di emendazioni e d'integrazioni si è fatta più fortemente sentire (soprattutto al fine di permettere l'applicazione della melodia, notata di regola soltanto sotto la prima strofa, alle strofe successive talvolta lacunose) ci siamo valse, quando s'è potuto, di altre redazioni delle medesime laude: di preferenza, in quanto così per l'epoca come per qualità e quantità di componimenti più si avvicinano al nostro codice, attingendo all'altro magnifico laudario magliabechiano II, I, 212 (finito di scrivere e miniato posteriormente al 122 ma in parte copiato da qualche esemplare dugentesco, come mostra l'uso non raro del *k* in luogo del *ch*) e all'8521 della Biblioteca dell'*Arsenal*

di Parigi, già pubblicato dal Mazzatinti e recentemente ristampato a cura dello Staaff. ¹⁴⁾ S'intende che quando anche il laudario di Cortona porgeva occasione di confronti e di emendazioni lo si è tenuto presente. Tutte le integrazioni introdotte nella trascrizione sono contrassegnate da parentesi quadre e, al pari delle emendazioni anche minime, si trovano giustificate in nota.

Venti testi, come s'è accennato, sono comuni al magliabechiano II, I, 122 e al cortonese 91. Non però identici: oltre a varianti di lezione si trova diverso il numero delle strofe, che più abbonda nel cortonese. Ecco un prospetto di queste laude e della rispettiva estensione: per ciascun manoscritto la numerazione progressiva dei componimenti è espressa in cifre romane e il numero delle strofe in arabe:

	Cort. 91	Magliab. II, I, 122
<i>Ave, donna santissima</i>	III 21	XXXI..... 8
<i>Da ciel venne messo novello</i>	VI 14	XXV 5
<i>Altissima luce col grande splendore</i>	VII 10	XXVII..... 6 ^{a)}
<i>Regina sovrana de gran pietade</i>	X 8	XXXVI... 4
<i>Vergene donçella da Dio amata</i>	XVI..... 7	LXXXIV.. 3
<i>Peccatrice nominata</i>	XVII.... 6	LXXXI ... 4
<i>Cristo è nato et humanato</i>	XVIII ... 4	VII..... 3 ^{b)}
<i>Gloria 'n cielo e pace 'n terra</i>	XIX..... 6	VI 3
<i>Ben è crudele e spietoso</i>	XXII.... 10	XI ^{bis} 3 ^{c)}
<i>Onne homo ad alta voce</i>	XXV.... 15	XIV..... 1
<i>Jesu Cristo glorioso</i>	XXVI... 7	XX..... 4 ^{d)}
<i>Laudamo la resurrectione</i>	XXVII .. 15	XXII 3
<i>Spirito sancto glorioso</i>	XXIX ... 23	I 5 ^{e)}
<i>Spirito sancto da servire</i>	XXX.... 11	II 6 ^{f)}
<i>Alta trinità beata</i>	XXXI ... 13	III..... 3
<i>Chi vole lo mondo despreççare</i>	XXXV .. 7	LXXXVIII 7 ^{g)}
<i>Sia laudato san Francesco</i>	XXXVII. 19	LXXVIII.. 6 ^{b)}
<i>Ciascun ke fede sente</i>	XXXVIII 12	LXIX..... 2
<i>Facciamo laude a tutt'i sancti</i>	XLI..... 4	LXXXVII. 3 ⁱ⁾
<i>Ogn'om canti novel canto</i>	XLIII ... 8	LXXIII ... 6 ^{l)}

a) Manca il nome di Garzo che è nella decima strofa cortonese.
 b) Mutila della ripresa e di metà della prima strofa.
 c) Senza melodia.

d) L'ultima strofa mutila e differente.
 e) Manca il nome di Garzo che è nell'ultima strofa cortonese.
 f) Diversa la prima strofa.
 g) L'ultima strofa differente.
 h) La quinta e la sesta strofa in ordine invertito.
 i) La seconda e terza strofa cortonese mancano al magliabechiano, l'ultima del magliabechiano manca al cortonese.
 l) Le prime tre strofe, poi la quinta, la sesta, la settima.

All'uguaglianza o affinità dei testi fa riscontro somiglianza di melodia (anche qui non identità perfetta: le varianti si controlleranno caso per caso) nelle laude seguenti:

	Cort.	Magliab.
<i>Ave donna santissima</i>	III	XXXI
<i>Da ciel venne messo novello</i>	VI	XXV
<i>Altissima luce col grande splendore</i>	VII	XXVII
<i>Regina sovrana de gran pietade</i>	X	XXXVI
<i>Cristo è nato et humanato</i>	XVIII	VII (mutila)
<i>Onne homo ad alta voce</i>	XXV	XIV
<i>Jesu Cristo glorioso</i>	XXVI	XX
<i>Sia laudato san Francesco</i>	XXXVII	LXXVIII
<i>Ciascun ke fede sente</i>	XXXVIII	LXIX
<i>Facciamo laude a tutt'i santi</i>	XLI	LXXXVII

Mentre le melodie simili coi rispettivi versi a quelle del codice cortonese compariscono in generale nel fiorentino appesantite e sfibrate da virtuosismi vocali, avviene per contro che qualche nuova melodia, destinata nel laudario magliabechiano ad intonare in altra forma alcuno dei componimenti comuni, si presenti più semplice e sobria di quella ospitata nelle pagine cortonesi. Ma ciò che non accade mai nel manoscritto di Cortona, vale a dire che una stessa melodia si trovi interamente applicata a due testi differenti, ricorre invece alcune volte nel fiorentino. La somiglianza parziale della melodia della strofa nella lauda cortonese per Maria Maddalena (XVII):

*Magdalena decta stecti
 dal castel nel qual nascesti,*

con quella pure cortonese per san Francesco (XXXVI):

*San Francisco, amor dilecto,
Cristo t'è nel suo cospecto,*

perdura nell'intonazione della strofa di varie laude del magliabechiano, cioè: a) della lauda di san Simeone (XXVIII):

*Ricevesti promissione
dallo mirabile Signore,*

b) d'una per Maria Vergine (XXXVIII) male attribuita a Jacopone:

*Vergen cortese e bella,
madre di Dio donçella,*

c) della lauda di sant'Agnese (LXXXV):

*De la cittade 'nperiale,
di Roma gran nobilitade;*

inoltre la si ritrova con "abbellimenti", nella LXXIII, per san Giovanni:

*O Giovanni, fresc'aurora,
molto eri garçon allora.*

Parentela melodica v'è pure tra la cortonese XLIV, contrassegnata dal nome di Garzo:

*Amor dolçe sença pare
se' tu Cristo per amare,*

e la fiorentina V:

*Del dolcissimo Signore
tutto 'l mondo fa laudore,*

nelle quali è uguale lo spunto, e l'inciso melodico del secondo verso della strofa cortonese si ripete nel quarto verso della strofa fiorentina. Ma il magliabechiano replica addirittura per intero alcune delle proprie melodie, salvo, s'intende, ad introdurre varianti più o meno notevoli. Così l'intonazione della lauda LXIX per sant'Antonio da Padova: *Ciascun ke fede sente* (già veduta anche nel ms. di Cortona) vale anche per la lauda LXV: *Sancto Agostin doctore*; e la melodia della lauda per tutti i Santi (cortonese XLI, magliabechiano LXXXVII: *Facciam laude*, ecc.) si ritrova anche nella lauda per gli Arcangeli, magliabechiano XXXIX: *Exultando in Jeso Cristo*. L'intonazione della lauda XIX, per la Resurrezione, è, in forma alquanto più ornata, quella stessa che nel medesimo codice fiorentino riveste i versi in onore di san Pietro apostolo (XLI); e del pari si scambiano fraternamente la melodia gli apostoli Giacomo e Bartolomeo (XLV e XLVI), san Marco e san Zenobio (LIV e LXXII), san Giovanni evangelista e san Bernardo abate (XLIV e LXXI). Quindi il numero reale delle melodie risulta nel laudario magliabechiano alquanto minore del numero apparente. Ottantotto sono i testi musicati: detratte le dieci melodie comuni al repertorio cortonese e le sei replicate sui testi differenti, restano settantadue intonazioni originali, alle quali è da aggiungere, come appendice, quella dell'ultima lauda dopo le sequenze.

III.

In maggioranza grandissima i testi poetici constano, come al solito, di ripresa e strofa. Delle rare eccezioni a codesta forma si terrà conto, in quanto interessino la melodia, nel classificare le melodie a seconda della struttura. Per ora basti osservare che la lauda XXXV:

*Dio ti salvi, regina
misericordiosa,*

se pure ha forma di ballata, non ha l'ultimo verso della ripresa in rima con l'ultimo della strofa, e che la stessa irregolarità ricorre nella LXIV:

*Gaudiamo tucti quanti
et facciam dolci canti,*

e nella LXXI:

*Sancto Bernardo amoroso,
giglio aulente dilectoso:*

qui tuttavia rimano l'uno con l'altro gli ultimi versi delle quartine. D'altronde la corrispondenza delle rime finali delle strofe viene talvolta a mancare, specie in laude assai lunghe (LXXVI, LXXX), senza che per ciò si possa ad esse negare l'imposto di ballata. Tale imposto dà luogo, come nel laudario cortonese, alla consueta struttura melodica svolta in due sezioni principali, corrispondenti alla ripresa e alla strofa. L'ampiezza di tali sezioni, a seconda che il testo abbia forma di ballata minore media o maggiore, il rapporto proporzionale tra l'una e l'altra, le uguaglianze o differenze degli incisi melodici, le simmetrie o asimmetrie della loro collocazione vengono schematicamente indicati, come si è fatto per le melodie di Cortona e sotto le medesime sigle, nella tavola che segue. In questa si trova per altro un elemento mancante alla raffigurazione schematica delle laude cortonesi: cioè, per venticinque melodie, l'indicazione dell'inizio melodico della seconda strofa, e per tre, sempre spettante alla seconda strofa, l'intera formula d'intonazione.

SCHEMI MELODICI DELLE LAUDE

Ripresa di due versi:

Ripresa	Piedi	Volta	Inizio della 2ª strofa	Numero e Capoverso
AB	A'A	AB		LXXV <i>Salve virgo pretiosa.</i>
AB	AB	AB'		LXX <i>A sancto Iacobo [maggiore]. a)</i>
AB	AC	AB	{ AB A	XIX <i>Co' la madre del beato. b)</i> XLI <i>Pastore principe beato.</i>

Ripresa	Piedi	Volta	Inizio della 2ª strofa	Numero e Capoverso
				VI <i>Gloria in cielo e pace in terra.</i>
				XV <i>Voi ch'amate lo criatore.</i>
				XXVIII <i>Sancto Symeon beato. c)</i>
				XXXII <i>O humil donçella che 'n ciel se' portata. d)</i>
AB	CC (o C')	A (o A') B	CC	LXII <i>Sancto Giorgio, martyr amoroso.</i>
				LXXXV <i>Sancta Agnesa da Dio amata.</i>
AB	CB'	A'B''	D	XII <i>Piange Maria cum dolore.</i>
AB	CB'	CB''		XXIX <i>Altissima stella lucente.</i>
AB	CB'CB'	A'B''		L <i>Da Iesu Cristo dolce glorioso.</i>
AB	CC	CB'	C	XXVI <i>Ave Maria, gratia plena.</i>
			C'	LIII <i>Sancto Luca da Dio armato. e)</i>
AB	CD	AB'		LVIII <i>Martyr glorioso, aulente flore.</i>
AB	CD	AD	E	XIII <i>Iesu Cristo redemptore.</i>
				XVI <i>Or piangiamo che piange Maria.</i>
			C	XLIII <i>Andrea beato laudi tutta la gente.</i>
AB	CDCD	AB	C'	LVII <i>Sancto Lorenzo martyr d'amore.</i>
				LXXXIII <i>A tutta gente faccio prego e dico.</i>
				XXXIV <i>Vergine donçella imperadrice.</i>
AB	CDCD'C...	(manca)		LXVII <i>Alla regina divota o servente.</i>
AB	CD(A?)CDCD	AB		LI <i>Novel canto, dolce sancto. f)</i>
			A'C	XLIV <i>San Giovanni amoroso. g)</i>
			AE	LXXI <i>Sancto Bernardo amoroso.</i>
AB	AC	DB (o B')	A'	LXXXI <i>Peccatrice nominata.</i>
				LXXXVIII <i>Chi vuol lo mondo dispreçare.</i>

Ripresa	Piedi	Volta	Inizio della 2ª strofa	Numero e Capoverso
AB	CC (o C')	DB (o B')	CC' C D'	XXXVIII... <i>Vergen pulçella per merçè.</i>
				LIX... <i>Martyr valente, san Pie- ro d'amare.</i>
				LXXIII... <i>Ogn' omo canti novel canto.</i>
AB	ABAB	CD		LXXIV... <i>Vergine sancta Maria.</i>
AB	CB'	DE (cadenza co- me B)		V... <i>Del dolcissimo Signore.</i>
AB	CC	DE		XL... <i>Sancto Iovanni Baptista, exemplo della gente.</i>
AB	CD	EF	C C	II... <i>Spirito sancto da servire.</i>
				III... <i>Alta Trinità beata.</i>
				XXIII... <i>Ave Maria stella diana.</i>
AB	CDEF	GH	I I	LXXXIV... <i>Vergine donçella da Dio amata. b)</i>
				XXII... <i>Laudate la surrectione.</i>
La 2ª strofa interamente intonata				
AB	CD	C'D'		EF C'D' I... <i>Spirito sancto glorioso. i)</i>
AB	CD	AB'		EF AB VIII... <i>Sovrana si' ne' sembianti.</i>
AB	CA'	DB		CA' DB LVI... <i>Stephano sancto, exem- plo se' lucente.</i>

Ripresa di tre versi:

Ripresa	Piedi	Volta	Inizio della 2ª strofa	Numero e Capoverso
ABC	DDD	ABC'		LXXXII... <i>A sancta Reparata.</i>
ABC	DDE	ABC	D	LXXVI... <i>San Domenico beato.</i>
ABC	DEDE	A(o A')BC(o C')	A' A' A'	LX... <i>Sancto Vincentio martire amoroso.</i>
				LXIII... <i>Laudia' lli gloriosi mar- tyri valenti.</i>
				LXIV... <i>Gaudiamo tucti quanti. l)</i>
ABC	DED'E'	A'B'C'	A'?	XXX... <i>Con umil core salutiam cantando.</i>
ABC	DEDEDE	A'BC'		LXV... <i>Sancto Agostin doctor[e]. m)</i>
ABC	?EDEDE	A'BC	D	LXIX... <i>Ciascun che fede sente.</i>

Ripresa	Piedi	Volta	Inizio della 2ª strofa	Numero e Capoverso
ABC	DED'E'DE	ABC	D	XLVIII... <i>Apostol glorioso, fratel del Salvatore.</i>
ABC	DEF	ABC		XXXIII... <i>Regina pretiosa.</i>
AAB	CD	EF		XXXVII... <i>Dolce vergine Maria.</i>
ABC	DEFDEF	ABC	{ }	XXXV... <i>Die ti salvi regina.</i>
				LXXVII... <i>Allegro canto popol cri- stiano.</i>
ABC	DEFD'E'	ABG		LXXXVI... <i>Canto novello et versi co' laudore. n)</i>
ABC	DED'EE'D'FG	A'BC'		LV... <i>Lo Signore ringraçando. o)</i>
ABC	DED'E'	DE'F?		XLIX... <i>O alta compagnia. p)</i>

Ripresa di quattro o di cinque versi:

Ripresa	Piedi	Volta	Inizio della 2ª strofa	Numero e Capoverso
ABA'C	DED'E	ABA'C'		LXVI... <i>A la grande valença. q)</i>
ABCD	ABC'D'	FB'C'D''	{ }	IX... <i>Lamentomi et sospiro.</i>
				X... <i>Tutor dicendo. r)</i>
ABCB	DEDE	FB	{ }	XXI... <i>O Cristo 'nipotente.</i>
				XLII... <i>Con humiltà di core.</i>
ABCD	EFEF	A(o A')BCD (o D')	E { } E	XLV... <i>Di tutto nostro core. s)</i>
				XLVI... <i>Appostolo beato.</i>
				XLVII... <i>Ciascuna gente canti cum fervore.</i>
ABCD	EFEF	AB'CG (D'?)	{ }	LII... <i>A sancto Mathia appo- stolo benigno.</i>
				LXXII... <i>Novel canto tucta gente. t)</i>
ABCD	EFGF'	ABCD	E	LIV... <i>Sancto Marco glorioso.</i>
ABCD	EFGF'G'	ABCD		LXXIX... <i>Radiante lumera.</i>
ABAC(?)	DEFGDEFG	ABA'C'		LXXX... <i>Lo 'ntellecto divino.</i>
ABCD	EFGH	A'B'C...		XXIV... <i>Nat'è in questo mondo. u)</i>
ABCD	EFEF	GHC'D	{ }	LXI... <i>O sancto Blasio martyre beato. v)</i>
				LXVIII... <i>Da tucta gente laudato.</i>
ABCD	EF... H	A'B'IK	E'F'	XI... <i>Nova stella apparita. z)</i>
ABCB'D	EF...	manca		XVII... <i>Davanti a una colonna.</i>

Non hanno forma di ballata:

1ª strofa	2ª strofa	3ª strofa	Numero e Capoverso
A	B	B (inizio)	IV..... <i>Avoigente facciam prego.</i>
Intonazione strofica AB + refrain C			X..... <i>Tutor dicendo. r)</i>
Intonazione litaniale: AA', AA' ecc.			XVIII..... <i>Alleluya, alleluya, alto re di gloria.</i>

- a) Cfr. l'intonazione A con A della lauda LVI: *Stephano sancto, exemplo se' lucente* (quest'ultima alquanto più complessa).
- b) L'intonazione della XIX corrisponde a quella della XLI, *Pastore principe beato*.
- c) L'intonazione CC si ritrova nelle laude LXXXV, *Sancta Agnesa da Dio amata*; XXXVIII, *Vergen pulçella per mercè*.
- d) Cfr. l'intonazione A con AB della XLII, *Con humiltà di core*, e l'intonazione C con la corrispondente della XXXV, *Vergine donçella*, e della XLVII, *Ciascuna gente canti*.
- e) Cfr. l'intonazione AB con la corrispondente delle laude: XLIV, *San Giovanni amoroso* e LXXI, *Sancto Bernardo amoroso*.
- f) Cfr. l'intonazione A con A della LI: *Sancto Marco glorioso*, e l'intonazione della strofa con la corrispondente della LII: *A Sancto Mathia apostolo benigno*.
- g) L'intonazione della XLIX corrisponde a quella della LXXI: *Sancto Bernardo amoroso*.
- h) L'intonazione della strofa corrisponde a quella della lauda cortonese sul medesimo testo.
- i) D" è seguito da un *modus* strumentale (v. pagg. 94/95).
- l) Cfr. l'intonazione ABC con la corrispondente della LXV: *Sancto Agostin doctore*.
- m) L'intonazione è la stessa della lauda successiva, LXIX, *Ciascun che fede sente*. In quest'ultima l'inizio melodico della strofa è stato restaurato male: doveva esservi D. Altrettanto dicasi per l'inizio melodico della volta, A', ove doveva trovarsi semplicemente A.
- n) Alla fine del 2° piede il testo musicale è lacunoso: forse doveva esservi F.
- o) Cfr. l'intonazione AB con la corrispondente della LXXI: *Sancto Bernardo amoroso*.
- p) La notazione musicale F è probabilmente scorretta.
- q) La melodia sembra terminare con un *modus* strumentale.
- r) La lauda *Tutor dicendo* non ha forma di ballata per sé stante, ma va unita alla precedente *Lamentomi et sospiro*. (Vedi Cap. IV). La notazione è lacunosa.
- s) L'intera melodia somiglia a quella della lauda susseguente, XLVI, *Appostolo beato*.
- t) Questa lauda e la LIV, *Sancto Marco glorioso* hanno intonazioni in tutto uguali tranne che sull'ultimo verso della ripresa. Ma nella prima di esse (*Novel canto*) l'intonazione finale della ripresa essendo uguale all'intonazione finale della volta tanto della lauda medesima quanto dell'altra (LIV), se ne può dedurre che la forma melodica della prima sia esatta, e che l'altra invece abbia subito una corruzione. L'intonazione A della LIV somiglia anche all'A della LI: *Novel canto, dolce sancto*.
- u) L'intonazione della ripresa, alla frase C, appare scorretta.
- v) L'intonazione della volta è lacunosa: probabilmente doveva essere D.
- z) Nella strofa il testo è lacunoso. L'intonazione della seconda strofa si trova ad un intervallo di terza più acuto della prima, ed è ritmata diversamente da questa.

Tra i caratteri formali comuni a queste melodie del laudario magliabechiano e alle precedenti del cortonese (aspetti della tonalità, del "modo", della sillabazione e accentuazione, del portamento ritmico, ecc.) il carattere precipuo, il più importante e forse il più originale in confronto della musica volgare contemporanea d'altre nazioni, e comunque il più fecondo rispetto agli ulteriori svolgimenti della melodia, è dato dall'unità tripartita in cui si svolgono e circoscrivono ripresa e strofa, o ripresa e serie di strofe. Non v'ha dubbio che la conquista di tale forma rappresenta un momento fondamentale per tutte le possibilità di sviluppo riservate alla musica moderna.

Quanto alla replica della ripresa, dopo la strofa, noi crediamo che essa dovesse in generale subordinarsi al concetto, e all'impressione, di *compiutezza della melodia*. Se la si deve ritenere necessaria dopo una serie di strofe a processo melodico aperto (cioè non suggellato dalla ricomparsa del motivo o della cadenza iniziale), se è probabile avvenisse anche al termine di un seguito di strofe melodicamente concluse da moduli avvertiti già nella ripresa stessa, non è tuttavia cosa certa e forse nemmeno probabile che dovesse aver luogo come intercalazione costante tra una strofa e l'altra. Nella forma melodica italiana, che qui troviamo costituita in modo da potersi dir classico, la ripresa non ha, o non ha più, funzione di ritornello secondo il concetto del *refrain* francese, in quanto non è elemento estraneo e inserito nel canto, ma è invece base, punto di partenza e punto d'arrivo della melodia: elemento organico della melodia stessa (il che non è, o è di rado, nella melodia di Francia). Quando, dunque, ad integrazione del periodo musicale, il motivo di ripresa debba essere replicato, esso riappare nel corpo della melodia, cioè sulla "volta", della strofa, e ai fini dell'economia, della proporzione e della rotondità melodica, questo basta. Abbiamo già fatta la medesima osservazione a proposito delle melodie cortonesi: la ripetiamo soggiungendo che all'abolizione della ripresa fra stanza e stanza accenna come a un fatto certo, pur senza essersi potuto render conto delle ragioni musicali che valsero a determinarlo, il De Bartholomaeis, discorrendo delle laude perugine: "la recitazione fu svincolata dal coro che, nel periodo precedente, ripeteva dopo ciascuna stanza pasquale la ripresa, e fu resa libera. Molte volte, anzi, la ripresa fu del tutto soppressa".¹⁵⁾ Ora siffatta soppressione è anche graficamente attestata dal nostro laudario. Nella notazione musicale del due e del trecento la

comparsa periodica di un ritornello o *refrain* è sempre esplicita, quando anche limitata all'indicazione delle prime parole e note. Così nei manoscritti troverici e trovadorici, così nelle *Cantigas* di Alfonso el Sabio.¹⁶⁾ Così anche nel Laudario trecentesco della Biblioteca Comunale di Udine, nel quale, benchè privo di notazione musicale, si trovano rubricati, tra una strofa e l'altra, *soltanto* gli inizi di quelle riprese delle quali si voleva la replica.¹⁷⁾ Non abbiamo fatto gran caso della mancanza d'indicazioni per la replica della ripresa nel codice cortonese, perchè in esso l'intonazione si ferma sempre al limite della prima strofa e potrebbe pertanto supporre affidata alla consuetudine o lasciata *ad libitum* la replica eventuale della prima parte del componimento. Ma nel laudario magliabechiano invece non è raro che si trovi scritto il principio d'intonazione della seconda strofa: il quale fa seguito immediato alla melodia della prima senza alcun segno che si riferisca alla ripresa. Indubbiamente se questa avesse dovuto intercalarsi tra le due strofe, qualche indizio grafico se ne troverebbe avanti la seconda strofa: ne fa fede la lauda X (*Tutor dicendo di lui non tacendo*) nella quale ricorrendo dopo ogni distico il ritornello:

Gesù, Gesù, Gesù, dolce ad amare,

questo è sempre indicato col suo inizio *Ihu*. Tutto fa credere dunque che nella fase di maturità formale in cui si trova la massima parte di queste melodie, insieme con molte delle cortonesi, la soppressione della ripresa tra strofa e strofa fosse già un fatto compiuto, e che la replica di quell'elemento iniziale dovesse limitarsi normalmente al termine del componimento: o per necessità di chiudere la melodia della strofa, se altrimenti restava aperta, o comunque per opportunità di insistere, a coronamento del pezzo, sul motivo fondamentale.

Ma poichè siamo in tema d'intercalazioni accenniamo, per due melodie, all'ipotesi d'una intercalazione più singolare tra strofa e strofa: quella d'un ritornello strumentale. Le melodie della lauda I (*Spirito sancto glorioso*) e LXVI (*A la grande valença*) terminano ciascuna con una *coda* la quale si svolge dopo l'ultima sillaba del testo:



Uno spostamento delle sillabe finali che conduca queste a coincidere rispettivamente con le ultime note, non sembra sia da congetturare; e d'altra parte un vocalizzo a vuoto, nei due casi, sarebbe del tutto estraneo allo stile delle laude. Perchè non pensare piuttosto ad intercalazioni strumentali? Proprio sul finire del secolo XIII, il trattatista Giovanni de Grocheo ricorda che talvolta l'intonazione di antifone è seguita da una *coda* o *exitus*, "al modo stesso che sulla viola, dopo il *canto coronato* o *stantipes*, si dà una chiusa che i suonatori chiamano *modo* „¹⁸⁾ Un'usanza strumentale la cui varietà d'impiego passava dalle antifone alle canzoni a ballo, alle quali appartiene lo *stantipes* (estampida), poteva benissimo trovar luogo nell'esecuzione di laude. E crediamo di questo appunto si tratti, cioè di un segmento melodico destinato allo strumento / usualmente la viola / che accompagnava la voce, per dar respiro al cantore dopo strofe assai lunghe e disporlo ad intonare la nuova strofa; da ultimo poi, per finire il pezzo. Se così è, sono questi gli esempi più antichi di *modus* strumentale finora tornati in luce in Italia.

IV.

Nel cospicuo numero di melodie del laudario magliabechiano, appare non diremo maggior valore d'arte / chè anzi parecchie sono esteticamente povere / bensì maggior varietà di caratteri stilistici e di moduli di "scuola", che non nella raccolta cortonese. Questa è, cronologicamente come territorialmente, più limitata, e, nella sua alta felicità espressiva, o si trova a coincidere con un momento d'invenzione melodica singolarmente privilegiato, o denota comunque una scelta riuscita parca appunto perchè rigorosa. Il manoscritto fiorentino invece abbraccia tempo e spazio assai vasti: messo insieme alcuni decenni più tardi dell'altro, deve soddisfare alla ricchezza di repertorio necessaria ad una confraternita tra le più rigogliose di un grande centro: numerosa, potente, attiva, desiderosa d'attrarre a sé cittadini di riguardo giunti a Firenze da altre terre.

A ciò provvede accogliendo canti di provenienza e d'epoche diverse: un certo numero da Cortona o dalle medesime fonti del codice cortonese, altri dal vecchio ceppo dell'Umbria, altri forse di tradizione ancor più remota, stretti alla primitiva formula litaniale; altri infine, a giudicare da qualche singola figura di santo, come Agostino Novello, di fresca origine senese. A siffatta varietà di fondo s'aggiungono e si mescolano i molti componimenti destinati a celebrare nei raduni frequenti, prova appunto dello zelo e del fervore dei confratelli, una lunga teoria di martiri, dottori e beati; nella maggior parte di tali pezzi, a misura che la schietta e limpida e austera invenzione melodica s'indebolisce, si manifesta il gusto dei cantori "virtuosi", pronti a far mostra d'abilità sfoggiando passi di bravura, fiorettature e melismi. Queste ultime melodie, sia pel fatto che non compariscono né trovano riscontri tra le dugentesche cortonesi (e anche nel laudario fiorentino, si noti, formano in prevalenza l'ultimo gruppo) sia perchè il loro arido tecnicismo tende verso le disaggregazioni del costrutto vocale che prevarranno nell'ulteriore scuola fiorentina, sono da considerarsi le più recenti fra tutte.

Le accennate diversità di stile ci inducono, nell'accompagnare d'un rapido commento le melodie del laudario fiorentino, anzichè a seguir l'ordine in cui si trovano nel manoscritto, a tentarne una distribuzione per gruppi. Dai dati stilistici offerti da ciascuno di essi potrà, crediamo, risultare giustificata la successione cronologica che assegneremo ai gruppi stessi.

A schemi formali marcatamente primitivi, sia per la versificazione che talora non raggiunge forma di ballata, sia per la melodia di struttura rudimentale o comunque assai semplice, ci conduce un primo gruppo di laude.

Moviamo dalla XVIII: *Alleluya, alleluya, alto re di gloria*. Il testo si svolge a guisa di lassa costituita, meglio che da versi nei quali numericamente si sommino un ottonario e un settenario oppure due ottonari, da serie ritmiche rispecchianti il tetrametro trocaico, ora catalettico ora acatalettico, terminato da rime o da assonanze. Moto evidentemente ricalcato su quelli di inni e sequenze latine, le quali proprio nel secolo XIII, con Tomaso d'Aquino, Tomaso da Celano e Jacopone, mostrano di preferire il ritmo trocaico, o la strofa di ottonari sintonici,

al dimetro giambico tanto più frequente negli innografi antichi. Chiara è, infatti, la corrispondenza accentuale di schemi come i seguenti:

- a) *Alleluya, alleluya / alto re di gloria*
che venisti et descendisti / a noi per tua gratia,
- b) *Pange, lingua, gloriosi / corporis mysterium*
sanguinisque pretiosi / quem in mundi pretium...

oppure di questi, a ritmo caudato tripartito:

- a) *Laudiam tutti Iesu Cristo / ke per noi fu crocifisso,*
dolce re di gloria.
- b) *Lauda Sion Salvatorem / lauda ducem et pastorem,*
in hymnis et canticis.
- c) *Stabat mater dolorosa / iuxta crucem lamentosa*
dum pendeat filius.

Vediamo qui dunque la lauda in stretto rapporto con ritmi mediolatini, sebbene in forma assai rozza: dacchè la sistemazione strofica delle sequenze citate vanta ben altra regolarità. E riteniamo che il testo, quale si trova nel nostro laudario e quale con poche varianti ricorre nel magliabechiano II, I, 212, dove ha identico numero di versi e identico schema, offra una lezione assai vicina all'origine; cui forse non fu estranea un'antica sequenza per la natività della Vergine, che cominciando con la stessa formula di saluto curiosamente spezzata:

Alle celeste necnon et perbenne luia, 19)

esce alla fine in un verso:

Atque laeti cum Christo regnemus in saecula,

nella nostra lauda strettamente imitato:

ke possiam(o) teco regnare in sempiterna secula.

Quanto nella sistemazione strofica l'*Alleluja* dei manoscritti magliabechiani resta addietro alle migliori sequenze del secolo XIII, altrettanto ne offre più limitata la melodia. Nella sequenza, come è noto, a partire da Adamo di S. Vittore l'intonazione è normalmente formata di due differenti periodi melodici i quali si alternano di coppia in coppia di versi. Nella presente lauda invece non si giunge a tanto: la melodia abbraccia il primo verso e si ripete con varianti minime sul secondo: il medesimo corso AA' prosegue nei distici successivi. Circa l'intonazione degli ultimi versi, nei quali il segmento ottonario piano si ripete due volte seguito dal segmento trocaico catalettico:

*e lo dyavol sia sconficto, el peccato sia dimesso,
rivenane 'n gloria,*

il manoscritto non dà indicazioni: con tutta probabilità doveva replicarsi il primo inciso della frase melodica, quello cioè che si stende sul primo ottonario. Comunque, abbiamo qui un chiaro esempio di struttura melodica veramente primitiva, a periodo unico continuamente ripetuto: di quella struttura che, dai moduli notissimi dell'intonazione ecclesiastica, è detta *litaniale* e presumibilmente, come la più accessibile all'orecchio del popolo, dovè adottarsi anche nell'intonazione delle lasse epiche. Si ricordi come nel *Gieus de Robin et de Marion* di Adam de la Halle, Gautiers dice che sa ben cantare di gesta e intona il verso:

Audigier, dist Raimberge, bouse vous di...²⁰⁾

Il trovare siffatta intonazione monostica nudamente assegnata ad una lauda volgare è cosa di singolare interesse, non solo perchè fornisce un valido elemento da aggiungere a quelli di natura grafica e linguistica (*k* in luogo di *ch*, *fande* per *fanne*, *regnare* nel significato di *vivere*, ecc.), i quali insieme con la forma metrica attestano il carattere arcaico del componimento, ma perchè mostra nel componimento stesso uno stadio formale anteriore a quello in cui, rispondendo ad una più complessa struttura musicale, la lauda si modellava sullo schema poetico ripresa-stanza. Perchè attesta, insomma, la lauda esser nata e aver tratto il primo nutrimento dal seno della lirica popolare latino-cristiana;²¹⁾ e solo nella fervida adolescenza aver armonizzate le sue movenze, in parallelo con la ballata, agli schemi della nuova melodia volgare.

Struttura melodica simile alla precedente è anche nella lauda LXXIV: *Vergine sancta Maria / di noi agie guardia et cura*. Se non che l'intonazione litaniale, circoscritta in un periodo dolce e sommesso, quasi trepido, e variata soltanto all'ultimo verso da un modulo di conclusione, qui abbraccia una forma metrica meglio definita, anzi regolarmente composta di invito e strofa, con rime terminali e rime al mezzo. L'insieme ha bensì sapore primitivo, ma non aderente come l'*Alleluja* ad accentuazioni latineggianti. È soprattutto il candore veramente virgineo della melodia, e il suo tenue flettersi entro un ambito tonale limitatissimo (tetracordo *sol-do* con clausola *mi-sol*) ciò che desta l'impressione di un'origine assai remota. La stessa impressione ci procura la lauda successiva (LXXV: *Salve virgo pretiosa / madre di pietanza*), bella pittura in forma drammatica del pianto della Madonna. La derivazione da san Bernardo:

*Audite, genti, un dolce canto
che fece san Bernardo santo,*

riguarderà naturalmente il solo testo²²⁾ non anche la melodia; non di meno questa potrebbe vantare un'origine non molto lontana dai giorni dell'abate di Chiaravalle, plasmata com'è in frasi presso che uguali, rigide, assortite, concluse da brevi vocalizzi simmetrici. Alla distribuzione drammatica della strofa, ove si alternano domande alla Vergine e risposte di lei, il canto non reagisce ancora, come avverrà nella lauda a dialogo di Jacopone: *O Cristo 'nipotente / dove sete enviado*, improntandosi diversamente a seconda degli interlocutori: siffatta differenziazione attesta nell'arte melodica volgare un grado ulteriore di maturità.

Tra codeste forme melodiche primitive è anche da segnalare la XXVI, *Ave Maria gratia plena*, la quale a quanto sembra segna un passaggio tra lo schema di litania e lo schema bi- o tripartito. Qui la funzione della ripresa in rapporto alla melodia comincia a delinearsi, avendo essa una intonazione chiaramente diversa dall'intonazione della strofa. Questa è litaniale nei primi tre versi; sull'ultimo, a guisa di conclusione, si riaccosta alla frase terminale della ripresa. Così a poco a poco vediamo profilarsi la struttura dell'*aria*. E pure di alta età dev'essere la lauda *de die Judicii*:

*A voi gente facciam prego
ke stiate in penitentia.*

riportata anche nel magliabechiano II, I, 212 (c. 82 v.), nella seconda parte del cortonese e nel laudario dell'*Arsenal*. Le quattro lezioni si somigliano molto, se non che l'ultime due hanno maggior numero di strofe (rispettivamente 6 e 12): a giudicare dalla grafia la lezione più antica appare quella del nostro codice II, I, 122.

Anche questa, come l'*Alleluya*, non è ballata: ha forma di *monologo*, senza ripresa e con strofe di sette versi rimati o assonanti, secondo lo schema *a b a b a b a*. Le rime o assonanze mutano da strofa a strofa. S'è già notata (cap. I, pag. 11) l'esortazione iniziale alla penitenza, in base alla quale la presente lauda può ricondursi al moto propagandistico dei "giullari di Dio": qui è da aggiungere che l'intonazione rispecchia perfettamente il carattere austero del testo, destinato a ispirar timore della divina giustizia. Ogni sillaba della prima strofa, che apostrofa minacciosa gli astanti, è fieramente scandita su note centrali, insistenti e rudi: quando nella seconda strofa s'annunzia la splendente venuta di Dio per giudicare gli uomini tutti, la melodia si erge disegnando un arco maestoso, tutta irradiata di luce nel terzultimo e penultimo verso; dopo i quali, a rendere lo sgomento che colpirà le anime risorte, declina in una cupa cadenza. Nella sua salda e squadrata semplicità questo canto è tra i più efficacemente espressivi della raccolta.

Al gruppo arcaico è difficile assegnare con fondatezza altri canti, tranne che ricorrendo ai più scarni della raccolta cortonese: *Madonna santa Maria, Da ciel venne messo novello* e simili.²³ Un gruppo invece assai numeroso è costituito, nel manoscritto magliabechiano, da canti i quali, come la massima parte dei cortonesi, mostrano di appartenere al periodo della lauda che volentieri diremmo classico: al periodo cioè compreso tra il primo fiorire delle nuove compagnie o scuole e la fine del duecento o l'alba del trecento. Un mezzo secolo circa, insomma, tenendo conto della maggior latitudine offerta dal codice fiorentino in confronto del cortonese, durante il quale mentre la poesia religiosa volgare trova ad immagini di gradita freschezza accenti fervidi e schietti, la melodia raggiunge in forme armoniosamente e limpidamente semplici un'alta potenza d'espressione. Qui alla forma di ballata alla quale quasi sempre s'attiene il testo, s'accompagna quella forma melodica tripartita che già osservammo nella maggior parte delle intonazioni cortonesi, e che si rivela tipica della canzone o dell'aria "volgare", vale a dire

propriamente italiana. L'intonazione della ripresa costituisce una *prima parte* della melodia; la quale passando alla strofa, e precisamente sui "piedi", o "mutazioni", di questa, si sviluppa nutrendosi di elementi nuovi (seconda parte); infine, sulla volta della strofa, presenta di solito un ritorno ai moduli della ripresa (terza parte, uguale o simile alla prima). Così l'unità della melodia è determinata sia dalla congruenza stilistica tra la prima e la seconda parte, sia dal ritorno dei moduli iniziali a guisa di conclusione. Quando siffatto ritorno non si produca sulla volta della strofa, per essere l'intera strofa assorbita dallo sviluppo mediano della melodia (seconda parte), la replica del motivo iniziale, a compimento della forma tripartita, è affidata alla ripetizione della ripresa dopo la strofa o, secondo l'ipotesi che abbiám già mostrato di preferire, salvo indicazioni contrarie, dopo una serie di strofe.

In fatto di semplicità austera e intensa, alcune intonazioni fiorentine (*Alta Trinità beata, Gloria in cielo e pace in terra, Chi vuol lo mondo dispreçare*) son degne di misurarsi con quelle che, sui medesimi testi, offre il codice di Cortona. In questo le prime due melodie ora citate sono più aperte, più chiare, nutrite da ispirazione più fervida; in compenso più robusta e fiera che non la cortonese è la versione melodica assegnata nel codice fiorentino alla lauda della morte: melodia che si congiunge sulla pagina antica alle belle parole e alla bellissima miniatura in una sintesi artistica assolutamente eccezionale. Altre volte invece, e specialmente quando una stessa melodia ricorre dal manoscritto cortonese al fiorentino, accadrà di veder abbandonata in quest'ultimo la semplicità originaria per vezzo di formule virtuosistiche: ma di ciò si parlerà più avanti.

Nel primo uscire del periodo melodico dall'astratta rigidità arcaica e dall'uniformità litaniale verso flessioni a grado a grado ammorbidite e variate, quale cantabilità più assorta e pacata di quella che conduce le note della lauda di san Pietro (XLI): *Pastor principe beato?* Movendo dalla quinta del tono la voce si porta alternatamente sulla tonica superiore e sull'inferiore con ampia simmetria di oscillazioni, e nel concludere il rotondo periodo disegna ancora placide arcate tra la tonica grave e la quinta. La tonalità è tuttora impregnata di vecchi aromi gregoriani e la sillabazione isoritmica ricorda quella d'antifone e d'inni antichissimi, eppure un altro spirito alita entro questo canto, lo allontana dalla penombra liturgica, lo associa ad ariose e fresche immagini di vita.

Presso il margine inferiore dell'iniziale miniata, asportato dal tempo il colore, si legge la didascalia che assegnava al pittore il tema: *Pescando* (san Pietro) *Deo li aparve*. Vogliamo cedere alla tentazione di considerare la melodia come un originario canto di pescatori venuto forse da qualche soleggiato specchio mediterraneo, tanto perfettamente essa si fonde col ritmo lento del remo e tanta ondulante serenità di spazio conferisce al verso che ambienta l'intera lauda:

Lungo il mar di Galilea?

Può a tutta prima destare scrupolo il fatto che la stessa intonazione si trovi unita, in altro momento, ad una lauda per la resurrezione (XIX):

*Co' la madre del beato
gaudiam k' è risuscitato,*

nella quale il motivo del mare non entra per nulla: ma si osservi che questa lezione melodica, benchè nell'ordine numerico delle laude preceda l'altra, in realtà è posteriore. Il gruppetto ornamentale costantemente ripetuto sulla terza nota dell'inciso tematico *mi sol la*, ed una variante di struttura tonale assai malcerta (infiacchita dal tritono *si/fa*) che trovasi sul verso *Ihesu manna savorita*, attestano che la forma autentica è l'altra. In quest'altra dunque l'aderenza del disegno melodico all'immagine espressa dalla poesia ha un concreto valore di rappresentazione, sia esso dovuto al vivo intuito del melodista o ad una di quelle istintive risposdenze all'ambiente e al ritmo del lavoro, le quali non di rado modellano il canto popolare.

Di codeste risposdenze si troverà un altro se pur diverso esempio nella lauda XXXIII: *Regina pretiosa / madre del glorioso*. Qui due volte la poesia designa l'atto del danzare e l'intera melodia, dallo spunto della ripresa al termine della strofa, rapisce i versi in un'onda lieta e leggera evidentemente mossa da un ritmo danzante. A dir popolare addirittura un'intonazione così linda e tornita non ci indurremo, ma anche qui è un riflesso di vita reale: e, come s'è pensato per la VII e la X delle laude cortonesi, la congettura più probabile è che la melodia provenga da una canzone a ballo. Esempi di riferimento alla danza nell'antica poesia religiosa non mancano, e sarebbe mera pedanteria elencarli: si osservi, tra

i molti, questo (lauda XII dell'aretino 180, *Dio, chi verrà a quell'alteçça / de la gloria eternale*):²⁴)

*Ciascuno come averà servito
canto e gaudio li fie donato,
e d'ogni male sirà partito
et en ballo sia menato.
Vederà ballare quella
regina col suo figliuolo...*

che traducendo in tutta ingenua esultanza di sensi le gioie del paradiso, spiega come pittura e musica fossero eccitate ad associare le loro più festose e maliose immagini al concetto della beatitudine ultraterrena.

Ma torniamo al passo pacato delle altre laude. In generale alle figure più strettamente congiunte al dramma di Galilea, apostoli, evangelisti, primi martiri, sono inalzati canti di piana e compunta semplicità. Non tutti di modellatura perfetta: fiacca è, ad esempio, l'intonazione per Maria Maddalena (LXXXI), monotona e cascante quella per san Tomaso (LI), scialba e addirittura banale la LIX, dedicata a san Piero Pettinagnolo. Ma ormai la struttura formale è afferrata: anche dove l'invenzione non è felice essa porge l'appoggio delle sue fide simmetrie, e quando l'ispirazione s'accende ecco quelle simmetrie concorrere alla distribuzione e alla disciplina dell'impeto lirico: raccogliarlo in convergenze robuste, in coesioni incisive, o dilatarlo e stenderlo e farlo fiorire a meraviglia. Così dalla melodia che contempla il vecchio Simeone in atto di ricevere il Pargolo, concentrata in poche formule gravi e solenni piene di misterioso stupore, si giunge alla luminosa energia della lauda per san Marco (LIV) replicata in miglior lezione ad onorar san Zenobio (LXXII). Così dalla rude severità della prima lauda per san Domenico (LXXVI) della quale ogni frase squadrata con fiero rigore sta chiusa nella morsa ferrea della ripresa e della volta, si trascorre alla cantabilità blanda, quasi abbandonata a se stessa e tuttavia perfettamente costruita, della lauda per san Niccolò (LXVIII) e quindi ci si ritrova, non senza sorpresa, di fronte agli accenti teneri, giovanili, tra amorosi e cavallereschi, della melodia per san Giorgio (LXII). Ancora: è il medesimo schema dell'*aria* tripartita governato dalla infallibile concatenazione dei ricorsi fondamentali, che regge così l'intonazione lucida e stringata della

seconda lauda per san Lorenzo (LVIII) come il canto vasto, meditativo e paziente in onore di tutti gli apostoli (LV): specie di oscuro e lento affresco solcato a un tratto da una gran luce là dove, nominati tutti fino al dodicesimo, scende sul "numero sacro per ispirito sancto", un raggio fulgido e indimenticabile di melodia.

Fino a questo punto, salvo minime oscillazioni, la melodia si costruisce con perfetta aderenza allo schema. Vale a dire che la forma ne è assolutamente sobria, la sagoma semplice, limitata ai suoni essenziali. Un solo diagramma potrebbe quasi segnare, ogni volta, l'interna ossatura e il profilo esterno del canto. L'intonazione è prevalentemente sillabica, tutta protesa, con mosse concise, verso gli accenti e le cadenze. La varietà tra una melodia e l'altra sorge in grazia delle rispettive immagini foniche elementari, spoglie d'ogni superfluità: è varietà d'invenzione nel senso più spirituale e meno tecnico della parola: cioè intuizione di rapporti la cui subitanea freschezza diventa freschezza della materia, anche umile, che li esprime. Come in questo momento e spesso sulle medesime pagine l'arte della miniatura, così l'arte della melodia è tessuta di pochi toni fondamentali, a inconsapevole somiglianza forse degli antichissimi *nōmoi* ellenici; toni sui quali il melodista giuoca mediante passaggi, gradazioni o contrapposizione di chiaroscuri, di zone fredde e zone calde; ossia, per usar termini musicali, di modalità maggiore e minore, di registro grave e acuto, di suoni vicini e legati o liberi e balzanti: elementi a cui la parola intonata infonde valori d'intensità e di ritmo. Fuori di questa organizzazione intrinseca ed elementare che porge i nessi sonori nella loro schietta natura, la melodia, come il linguaggio poetico a cui aderisce, non sente ancora bisogno di ornamentazioni e leggiadrie esterne. Essa ha una forma, anzi è tutta forma, ma codesta forma è il suo passo medesimo, il suo respiro, la sua sostanza intima. Non si volta qua e là ad occhieggiare, non si domanda se è nuda o vestita e se forse con altri vezzi potrebbe piacer di più.

Ma siffatta austerità di aspetti non dura a lungo. Ad un certo momento il sobrio sillabismo si tempera, i suoni di passaggio tra l'una e l'altra nota essenziale si fanno più frequenti, il profilo squadrato comincia ad addolcirsi in oscillazioni e in volute. Un desiderio di morbidezza, di portamento fluido, di vocalità soffice circola tra le fibre dense e concise. La melodia si accarezza, sente il voluttuoso sciogliersi dei

suoi nessi rigidi e scarni. Sente anche l'abbraccio della parola poetica stringerla talora più da presso, e infonderle il caldo alito d'un'immagine a cui essa si piega aderendo, modellandovisi come in un calco. È assai probabile che le prime flessioni della linea melodica, uscenti dal primitivo disegno geometrizzante e, di fronte al mobile contenuto della poesia, alquanto astratto (qual'è nell'innodia latina e nelle forme litaniale della lauda), si sian prodotte per effetto, e vorremmo dire per suggestione plastica, di un motivo poetico. Già nelle melodie cortonesi s'è notato come sovente i suoni sian modellati in conformità ad una indicazione del testo ("canto", / "cantiamo", / "fresc'aurora", / "altezza", / "vittoria", / "reverenza", ecc.). Ora, tra le melodie del codice fiorentino, certi saggi di questa specie, risultano, a dar conto della loro maturazione formale, ancor più eloquenti.

È, ad esempio, di struttura certamente primitiva, quasi litaniale, la lauda XIII:

*Iesu Cristo redemptore
glorioso salvatore.*

Melodia grave, quantunque nella nostra lezione addolcita da un "ritocco", di scuola fiorentina, cioè dal gruppetto di cinque note che ricorre su *redemptore, noi, soffrire, disdire*. Schema: ripresa A B, strofa C D A D. Ebbene: il naturale processo di questa melodia avrebbe dovuto condurla, una volta iniziato il motivo di ripresa A sul terzo verso della strofa, a continuarlo col segmento B sul quarto verso. Invece / con mutamento, dal punto di vista dello schema, eccezionale / il quarto verso replica l'intonazione del secondo, D, e così conclude. Perché? Senza dubbio perché il secondo verso, sulla parola finale *morire*, ha un'intonazione fonda ed oscura, ed il quarto, che termina con *tenebrore*, non poteva tornare alle note alquanto più chiare (B) con le quali si chiude la ripresa. V'è dunque rinuncia al legame consueto della melodia con le rime finali della ripresa e della strofa (*salvatore / tenebrore*) in omaggio a una rima se è lecito dire, ideale, o comunque a un parallelo coloristico. Ma v'ha di più: per dare efficacia ancora più intensa alla gravezza fonica con cui trovasi espresso il *tenebrore*, la seconda strofa è fatta cominciare, anziché con un intervallo di quinta al pari della prima, con un salto sull'ottava acuta: nuovo strappo allo schema e d'un effetto riflesso (si potrebbe dir *controluce*) originale e potente.

Un procedimento analogo s'avverte nella XII lauda:

*Piange Maria cum dolore,
che l'è tolto lo suo amore.*

La strofa iniziale, detta dalla Vergine in prima persona (poeticamente la lauda è tutta mirabile), comincia con un ricordo di passata letizia:

✓ Fue cum gaudio salutata...

ricordo dell'annunciazione angelica intonato su note chiare e avvivato, sulla parola *gaudio*, da una fervida espansione vocale. Non così la strofa successiva:

*✓ Ricevetti la novella
di te, figlio, chiara stella;
or son tremilia coltella
ke mi son fitte nel core:*

nella quale l'autore della melodia ha avvertito il richiamo alla profezia di Simeone (Luca, II, 35), cioè il presagio del fato di Gesù e della lama che avrebbe trafitto, come ora trafigge, l'anima della madre. Ed ecco egli ha tolto all'intonazione quel lampo d'esultanza che illuminava le parole *Fue cum gaudio salutata*, assegnandole invece suoni trepidi e chiusi.

Nella castissima linea melodica di questa lauda si vedono più volte affacciarsi talune di quelle flessioni e colorazioni del suono che or ora dicevamo dovute, pur senza perturbazioni dello schema formale, ad influsso dell'immagine poetica. Qui sono appoggiature insistenti d'una nota accentata sulla nota congiunta inferiore (*la/sol, sol/fa, ecc.*), raffigurazione fonica di stanco abbandono, di lamento singhiozzante, la quale assumendo in sé il sentimento dominante e la specifica rappresentazione del testo (*piange Maria cum dolore*) si plasma in vero e proprio "motivo del pianto". Ed è superfluo aggiungere che in altri lamenti della Vergine (XV, *Voi ch'amate lo criatore*; XVI, *Or piangiamo che piange Maria*) tali cedimenti del suono a sensi di sofferenza pietosa, se anche non con altrettanta precisione rappresentativa, ricorrono frequenti. Altrove è l'immagine della stella (già osservata in una lauda cortonese: *Stella nuova 'n fra la gente*) che trasmette vibrazioni e palpiti alla melodia. Si osservi come, senza punto alterare una linea semplice e tersa, la materia sonora

sia resa duttile e sensibile nella XXIX lauda: *Altissima stella lucente*. La tessitura vocale, forse per essere stata trasportata dal tono primitivo, è piuttosto bassa; ma s'immagini questo canto, come poteva essere nella versione originale a somiglianza di tanti altri, in tono di *fa*: lo si vedrà acquistare massima lievità e trasparenza.

Fin qui dunque il suono s'ammorbidisce, si piega, si plasma per aderire a stimoli rappresentativi suggeriti dalla poesia là dove essa indica oggetti e gesti, o determina sensi di direzione, di gravità o lievità. Ora lo vedremo varcar questi limiti per cercare non più in una momentanea occasionale flessione ma in una *continuità* di movimento / non in un segmento ma in una linea / una nuova organicità idealmente affine alla cosa cantata. È questo un fatto più intimamente musicale. L'immagine del poeta accende nell'animo del musicista un sentimento nel quale essa, come immagine fisica o comunque sensibile, totalmente si annulla, per rinascere nell'atto stesso in pura e compiuta forma di musica. In tal modo la musica non rispecchia per via icastica l'immagine, ma è il sentimento di quella immagine, totalmente trasfuso in una vena di canto.

Che cosa ci avverte della differenza che corre tra queste nuove forme d'intonazione e le molte altre, che già ci offrono puri disegni musicali senza darci occasione di notare alcuna volontà "rappresentativa"? Non già un grado maggiore o minore di bellezza, sì un diverso campo di espansione. Il bisogno cioè, nella melodia, di superare i normali valori sillabici, ai quali altrimenti resta strettamente aderente, per accusare una plastica propria, governata da un ritmo più ampio di quello che occorrerebbe, materialmente parlando, a tradurre ed esaurire una particolare immagine suggerita dal testo. La linea musicale, insomma, diviene *altra* da quella che sarebbe per semplice deduzione dal metro poetico: e in sé assorbe e dilata i valori metrici, e in sé trasfigura le parole, giustificata dalla forza misteriosa che dà all'arte l'impulso ad esprimersi in via "assoluta". S'intende che ad avvalorare una simile espansione melodica non contano le note vane, non gli "abbellimenti", di maniera: ogni suono deve essere succoso, intero, essenziale. Si pensi, per aver presente un esempio insigne, all'intonazione belliniana della "*Casta diva*". V'è qualcuna che somigli a questa, tra le nostre remote melodie? Una almeno, la lauda VIII:

*Sovrana si' ne' sembianti,
thesor pien di pietança.*

Quell'aggettivo *sovra*na che dà immagine, ma ancor più sentimento di elevazione, e desta contemplazione estetica e morale insieme, ispira al musicista un motivo purissimo, cristallino, spiccato dall'alto e due volte sospeso alla nota più acuta quasi esitasse a digradare, per dolci linee falcate sempre più ampie, fino al riposo fondato su note d'una sonorità piena e calma, scendenti oltre un'ottava dall'attacco iniziale. Tenero movimento, corposo e lieve, come di chi sfiorando percorra dal capo al fianco una statua perfetta. Se il vocalizzo che indugia sulla prima sillaba del testo, insistendo nel modellar con grazia amorosa il vertice dell'immagine fonica, raddoppia il valore di durata che spetterebbe alla sillaba stessa in rapporto al metro, ciò tuttavia non indebolisce l'accento spettante alla sillaba successiva, poichè esso coincide con un punto tonico (tempo forte) della melodia. Ma, ciò che più importa, ciascuna nota di quel vocalizzo è elemento intrinseco e necessario del canto: non proviene da preconcetta volontà ornamentale ma dall'originaria intuizione della forma in sé, non è dilettazione tecnica ma energia e chiarezza espressiva. Così anche gli altri tratti vocalizzati della melodia stessa, la quale, mossa da un simile spunto eccezionalmente fecondo, trascorre come un limpido fiume sinuoso lungo due intere strofe e rispecchia nell'aspetto più immateriale che grazia e ricchezza possano assumere nell'umana fantasia, la spiritualità della Vergine.

Segnalato in questo saggio un punto culminante dell'invenzione melodica tra lo scorcio del due e l'alba del trecento, occorre avvertire che non sempre, e nemmeno spesso, l'agile snodatura dei suoni, di cui si trovano esempi via via più frequenti, significa forma in rigogliosa espansione od è comunque connaturata alla genuina ispirazione del canto. Alcune volte una melodia già apparsa semplice in una redazione primitiva (nel laudario di Cortona) comparisce nel manoscritto fiorentino ornata di appoggiature gruppetti e melismi, indicando ad evidenza l'aggiunta posteriore ed affatto artificiosa di simili "abbellimenti". Si raffrontino nei due codici:

- a) *Del dolcissimo Signore* (cfr. la melodia cortonese sulla lauda di Garzo: *Amor dolçe sença pare*).
- b) *Cristo è nato* (il ms. fiorentino ne ha solo un frammento).
- c) *Gesù Cristo glorioso*.
- d) *Da ciel venne messo novello*.
- e) *Altissima luce col grande splendore*.
- f) *Ave donna santissima*.

Altre volte la prova fornita da una versione più antica ci sfugge, ma la struttura stessa della lauda, che mostra un impianto analogo a quello delle intonazioni più sobrie e passi melismatici poco o punto equilibrati con altri passi disadorni, attesta che una lezione originaria semplice dovette esserci e che la redazione giunta a noi ha patito ritocchi simili a quelli dianzi citati. Si trovano in tale condizione, o comunque manifestano tendenza al gusto ornamentale, le laude:

- XIII / *Jesu Cristo redemptore*, già rammentata.
 XXIII... / *Ave Maria stella diana*.
 XXXIV. / *Vergine donçella imperadrice*.
 XL / *Sancto Jovanni Baptista*.
 XLIV... / *San Giovanni amoroso*.
 LII / *A sancto Mathia apostolo benigno*.
 LXXIII. / *Ogn'omo canti novel canto*.
 LXXXII / *A sancta Reparata*.

e forse qualche altra, con tracce di alterazione più o meno palesi.

Il fenomeno è degno di nota, poichè è grave di conseguenze. Dalla primitiva rigidità strutturale, sillabica, dell'intonazione, avevamo veduto prodursi duttilità di suono ed elasticità di frase in base a stimoli espressivi, sia perseguendo nella melodia un' "imitazione", dell'immagine poetica, sia modellando musicalmente il puro riflesso sentimentale di quell'immagine. Comunque fosse, tali duttilità ed elasticità eran dettate da ispirazione, erano qualità intime della melodia, dunque *forma*. Ora vediamo sovrapporsi a suoni essenzialmente semplici una mobilità non ingenua ma fittizia, non intrinseca e concreta ma esterna e astratta, non in funzione di qualità ma di apparenza. Dalla modellazione del suono in melodia, che è arte in quanto obbedisce ad un ritmo interiore, si passa o si tende a una ginnastica della voce che è mero artificio e che agghinda la melodia come un ornamento, come una veste sgargiante. È certo che quella prima mobilità piena di ragioni poetiche sarà anche sensualmente piaciuta: ed ora siffatto piacere sensuale invade a ritroso il campo della antica frugalità di pensiero e di mezzi espressivi. Non ne arricchisce la linfa profonda, ma ne stuzzica e inorpella la superficie: crea insomma una vanità. Poniamo che il rabescare una melodia semplice, il sovrapporre melismi ad un nudo canto primitivo abbia avuto quale primo

movente il desiderio di ammorbidire questo o quel tratto rude, di smussar qualche asprezza: ammettiamo che con l'interpolazione di rapidi "gradi congiunti,, e con "volte,, o "gruppetti,, si mirasse a render più colorito un passaggio, più insinuante un accento, più grave, per contrasto, una lunga nota cadenzale, e che qua e là l'effetto si sia conseguito: non di meno l'espedito era pericoloso. Perché sostituiva alla severità d'una tecnica tutta aderente a concezioni larghe e pensose la lustra d'un facile tecnicismo, e apriva così la via ad esercitazioni di maniera.

D'altronde è probabile che l'intensità e il colore dell'espressione non fossero affatto in giuoco. In un centro come Firenze, al servizio delle confraternite potenti e ambiziose, s'eran naturalmente venuti addestrando e perfezionando dei cantori di mestiere. E come già l'esecuzione di melodie del più limpido stile ma di fattura elaborata, quale *Sovrana si' ne' sembianti* o *Cristo è nato*, richiedeva abilità e finitezza di scuola, a un certo punto la scuola deve aver sovrapposto il proprio gusto esteriorizzante al gusto parco e pensoso dei vecchi creatori. Certo di timbro scolastico sono i ritocchi ornamentali alle laude antiche, e dalla scuola debbono esser sorti di lì a poco i compositori novelli. Solo un cantore di consumato mestiere e staccato dal contatto devoto, assorto, profondo con la materia religiosa, poteva concepire nel mezzo d'una lauda austera e sillabica come la LIII per l'evangelista Luca, un passo così ostentatamente vocalizzato quale d'improvviso e, se si vuole, non senza arguzia, appare dopo la ripresa, sulle parole della strofa:

*Divotamente vangeliçasti,
la 'ncarnation parlasti,*

dove il melisma, sul pretesto del vangeliçare, giunge addirittura a contraffazione della "salmodia ornata,, d'ecclesiastica memoria.

Ma quando, accanto a simili prove di bravura esercitate sui sobri e gravi moduli di vecchio stampo, la superficiale voluttà vocalistica intacca e corrompe le radici stesse della melodia, quando la flessione e la mobilità del suono si dissocia dall'immagine poetica e quasi anche dall'immagine musicale, per tentare avventure capricciose a colpi di gola, allora il periodo classico della lauda è finito, e precipita la decadenza.

V.

Di codesta decadenza il laudario fiorentino non tarda a mostrar le tracce, molte di più e molto più forti che non si vorrebbe.

Melodie di tendenza melismatica se ne incontrano fin dalle prime pagine del laudario: un saggio, anzi, ne offre senz'altro la prima, *Spirito sancto glorioso*. Lo spunto, così della ripresa come della strofa, è semplice e chiaro tanto da lasciar scorgere l'antica sobrietà d'impianto; ma, procedendo, il filo canoro s'aggroviglia, si ritorce su se stesso e finisce col disperdersi in inutili divagazioni. "Gruppetti,, "volte,, o "mordenti,, imprendono a creare un'illusione di movimento: in realtà la melodia resta statica perchè a quel movimento fittizio non corrisponde varietà d'intervalli essenziali. In particolare i gruppetti, ascendenti o discendenti, sopperiscono alla smania di mobilità fonica da cui le sillabe finali quasi d'ogni parola sembrano invase. Nella lauda XI, *Nova stella apparita*, sono all'opposto le sillabe iniziali quelle che sopportano con maggior frequenza il peso morto degli abbellimenti, senza tuttavia liberar da una analoga faticosa tensione sillabe mediane e cadenzali. L'effetto, in questa come nelle non dissimili *Nat'è in questo mondo / l'altissima regina* (XXIV) e *Con umil core salutiam cantando* (XXX), è, s'intende, di dispersione vocale vacua e languida, vale a dire di melodia senza nerbo. Quantunque non annullato, tale effetto è temperato in parte, in melodie come la XXXII: *O humil donçella* e la XXXIV: *Vergine donçella imperadrice*, dalla circostanza, possiamo dir fortunata, che la coesione metrica del testo non è sopraffatta e, pur sotto l'eccesso delle note, riesce quasi sempre a segnare il passo alla frase musicale: ma anche questo residuo dell'antica disciplina, cioè il rispetto degli accenti e delle cadenze metriche, sottostà presto all'invadenza dell'intonazione melismatica e patisce di mano in mano violenze sempre maggiori. Si veda ad esempio, nella lauda per san Paolo (XLII, *Con humiltà di core*) e nella susseguente per sant'Andrea (*Andrea beato laudi tutta la gente*) come, sfiancata dalla melodia, vacilli e crolli la plastica del verso.

Se nella prima parte del laudario siffatti cedimenti della forma poetica ad una superficiale ipertrofia dell'intonazione son relativamente rari, a partire dalla metà circa del manoscritto divengono via via più frequenti. Limitato com'era il repertorio antico a laude rivolte a Maria, a Cristo, alla Maddalena ed a poche altre figure di primo piano nel dramma

evangelico, oppure indirizzate a simboli quali la Trinità e lo Spirito Santo, allorché fu necessario comporne di nuove per poter includere nelle cerimonie commemorative buon numero di martiri, dottori e beati, all'assunto non corrispose, in generale, felicità né di poesia né di musica. La poesia perde schiettezza e intimità di sentimento: o insiste in logore formule, in predicati generici e sfatti, o tenta espressioni dottrinarie che, prive d'ogni slancio, riescono fredde e contorte. Non s'incontrano più, se non nel riaffiorare saltuario di qualche lauda arcaica intercalata nella monotona serie delle santoriali, un bel verso intenso od arioso, una parola fresca o pregnante, un'immagine viva. E alla musica avviene, o ci sembra, anche di peggio. Troppo spesso svuotata d'ispirazione, movente da spunti flosci e però incapaci d'energia propulsiva, appesantita da periodi troppo lunghi non sostenuti da ampio respiro ma spezzati a loro volta in segmenti aridi, sbandata da un registro grave all'acuto senza fermezza né vigor di contrasti, attratta più volte a far perno su note deboli quali il sesto o settimo grado d'una gamma, senza prontezza né arditezza di risoluzione / melodia insomma sfibrata, dimentica di scorci e di nessi sintetici, essa mostra, sotto la polpa infrollita, la cruda ossatura. Mostra cioè lo schema non più quale spontaneo e naturale alveo della vena cantante (nel qual caso esso s'identifica con la melodia stessa e non appare che per effetto di una nostra ricerca) bensì come taglio astratto e obbligato. Anche qui è chiaro l'influsso della scuola: dall'antico processo creativo, sorretto da un vivo e libero senso di proporzione, si deduce una formula la quale coglie nella sua esterioresità "uno,, degli atteggiamenti in cui quell'aspirazione plastica s'era venuta determinando. E quanto più ora una melodia è folta di note, tanto più la rigidità del suo schema è palese.

Nella fase di composizione che ora osserviamo, il canone formale impone la replica del motivo della ripresa sulla volta della strofa. A partire dalla LX lauda sino alla fine, neppure una delle melodie melismatiche si sottrae a siffatta prescrizione. Se non che la parte mediana della melodia, sulle "mutazioni,, strofiche, non appare più, qual'era nelle laude classiche, svolgimento logico e naturale del tema: è invece un incastro arbitrario, forzato, epperò il ritorno del tema non conferisce all'insieme che un'unità apparente. All' "aria,, tripartita, saldo organismo dall'ininterrotto respiro, si sostituisce insomma la fredda giustapposizione di tre segmenti dei quali il terzo è convenzionalmente uguale al primo. Quanto

codesta uguaglianza possa a volte riuscire stentata e addirittura ingrata, fino a qual punto giunga a trovarsi in contrasto col senso e con gli accenti del testo e quali difficoltà quasi inestricabili abbia opposto ad una decente sistemazione delle parole sotto le note (sistemazione che nelle melodie melismatiche è sempre laboriosa e malcerta), si giudicherà percorrendo, ad esempio, la lauda LXVI per sant'Ambrogio, o la LXXVII per san Domenico, o la LXXIX e l'LXXX inalzate rispettivamente ai santi Francesco e Agostino Novello. E non si trascuri, che potrà esser forse fruttuoso di emende, un confronto con le notazioni originali.

Qui non occorre analizzare una per una tali composizioni. Movendo all'incirca dalla LXIII ed escludendo le melodie semplici e antiche (LXV e LXIX, LXVIII, LXXI, LXXIII-LXXV, LXXVIII, LXXXIV, LXXXVII, LXXXVIII), il lettore potrà agevolmente riconoscere, per la rigidità invariabile dello schema e la profusione dei vocalizzi, quelle che noi assegniamo al periodo di decadenza, e riteniamo prodotte tra il secondo e il terzo o quarto decennio del trecento.

Due quesiti resterebbero ancora a proporsi. Il primo intorno alla possibilità che lo stimolo alle vaste efflorescenze melismatiche sia venuto ai cantori fiorentini da contatti con l'arte francese ed in particolare coi *conductus* di scuola parigina (su testi latini religiosi ma non liturgici) intonati di frequente a una sola voce e già fortemente vocalizzati fin dal secolo decimoterzo. Così il gusto ornamentale che investe la melodia seguirebbe da presso e integrerebbe in Italia le vicende del gusto gotico e Leonino e Perotino, dalla cantoria di Notre-Dame, assumerebbero funzione di dettato stilistico parallela a quella che spetta ai loro coetanei e connazionali architetti e scultori: ipotesi interessante ma, allo stato presente degli studi, impossibile a suffragare della necessaria documentazione. L'altro quesito riguarda l'eventuale concatenazione, sotto specie di continuità di stile vocale, tra le laudi ornate dell'ultimo nostro gruppo e i primi saggi finora conosciuti d'intonazione intessuta su testi profani: ballate, madrigali e quant'altro va sotto la denominazione usuale d'*ars nova* italiana. Di ciò faremo cenno nell'ultimo capitolo. Per il momento giova fermarsi a considerare sotto l'aspetto musicale alcuni canti ai quali, con maggiore o minor certezza, è rimasto legato il nome di chi dettò i versi, per domandarci se e fino a qual punto apparisca trasfusa nella melodia la personalità del poeta.

1) *Societas beate Marie loci fratrum Sancti Spiritus Florentini Ordinis Heremitarum Scti Augustini*, rammentata nell'anno 1329 quale patrona e fondatrice di un convento di monache di Santa Elisabetta. Ebbe anche un proprio ospedale. Cfr. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin, 1908, V, pag. 440; G. M. MONTI, *Le Confraternite Medievali*, cit., I, pag. 178; A. BARTOLI, *I Manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze*, ivi, 1879, I, pag. 139 e seguenti.

2) LUDWIG (in ADLER, *Hdbuch*) cap. cit., pag. 176.

3) G. LANDINI, *Il Codice Aretino 180*, cit., pag. 22; G. M. MONTI, *op. cit.*, pag. 177.

4) Ne è scomparsa, con la carta asportata, la cifra 10, ma il numero delle carte corrisponde, in totale, a quello attuale del codice, essendovi ripetuta due volte la cifra 63 (63 e 63 bis).

5) BARTOLI, *op. cit.*, pagine 139/140.

6) P. D'ANCONA, *La Miniatura fiorentina* (Secoli XI-XVI), Firenze, 1914, due volumi. Vi sono riprodotte: a tav. XV l'*Ascensione di Cristo* (c. 36 del ms.), a tav. XVI un *Gruppo di Santi e d'Angioli* (c. 61 del ms.). Nel vol. II, pagine 89/94, il D'ANCONA dà la descrizione di tutte le miniature.

7) Il D'ANCONA riconosce la mano del Maestro principale a carte 5', 6', 8, 9, 36', 37', 39, 43, 44', 45', 48', 61', 65', 97', 123, 125', 126', 127', 130'; la mano invece di "un collaboratore che gli sta assai vicino, ma a cui mancano le fini trasparenze degli incarnati propri di lui", in altri trentanove saggi. Un terzo "maestro scialbo di colore lasciò saggi della sua povera arte", sopra dodici fogli; e infine altri mini son "guasti e di meschina esecuzione", *op. cit.*, II, 94.

8) V. MARIANI, *B. Angelico e le Laudi del Duecento italiano*, in *Illustrazione Vaticana*, 1931, fasc. V, pagine 21/25. Vi sono riprodotte cinque miniature del nostro codice: *S. Giovanni Battista, la Vergine dolente, S. Antonio abate, le Sante vergini ed I tre cavalieri e le tre bare*.

9) M. SALMI, *Intorno al miniatore Neri da Rimini*, Firenze, 1931, pagine 11/12 (Estr. da *La Bibliofilia*, a. XXXIII, vol. XXXIII, disp. 7). V'è riprodotta, a fig. 13, la miniatura delle *Sante vergini*. La corrente stilistica alla quale accenna il Salmi "ha per suo esponente Pacino di Bonaguada", Cfr. R. OFFNER, *Studies in Florentine Painting*, New York, 1927, pag. 311.

10) Di Neri da Rimini, pubblicandone un foglio miniato e firmato, ha scritto P. TOESCA in *Monumenti e Studi per la storia della Miniatura italiana - La Collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930, pagine 31 e seguenti, tavole 23, 24, figure 19, 20, 21.

11) G. M. MONTI, *op. cit.*, I, pag. 178.

12) Il BARTOLI (*I Manoscritti ital., ecc.*, cit., I, pagine 141/158), dà l'elenco con *incipit* ed *explicit*, non sempre esatissimo, di tutte le laude del ms., e pubblica per intero i testi seguenti:

Ogne mia amica et ben voglente.

Piange Maria cum dolore.

Iesu Cristo redemptore.

Voi ch'amate lo criatore.

Or piangiamo che piange Maria.

Davanti a una colonna.

Salve Virgo pretiosa.

Chi vuol lo mondo disprezzare.

V. la lauda *Ogne mia amica et ben voglente* anche in E. WECHSSLER, *Romanische Marienklagen*, Halle, 1892.

13) *Le Opere Volgari a stampa dei secoli XIII e XIV* indicate e descritte da F. ZAMBRINI, 4^a ediz., Bologna, 1884 ed il *Supplemento* a cura di S. MORPURGO, Bologna, 1929; A. TENERONI, *Inizi d'antiche poesie italiane religiose e morali*, Firenze, 1909, con le *Giunte* di L. FRATI (*Archivum Romanicum*, Annate I-III, 1920/1922). Qualche altra ricerca ho fatto indipendentemente dai repertori suddetti.

14) E. STAAFF, *Le Laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliothèqne de l'Arsenal de Paris*, I, Introduction, texte, notes, glossaire, in: *Skrifter utgiva av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala*, 27:1; Uppsala, 1931, pagine I-LVI, 1/296.

15) DE BARTHOLOMAEIS, *op. cit.*, pag. 262.

16) Mss. dell'Escorial, J. b. 2 e T. j. 1; ms. di Toledo ora a Madrid, Nacion., 10069. Vedi facsimili nella cit. ediz. del Ribera.

17) È il laudario dell'antica Confraternita di S. Maria dei Battuti di Udine, ora posseduto dall'archivio dell'Ospedale e depositato, senza numero, nella Biblioteca Civica; pubblicato da G. FABRIS, *Il più antico laudario veneto, con la bibliografia delle laude*, Vicenza, 1907. Circa le rubriche del codice indicanti la ripetizione della ripresa, v. la Nota aggiunta a pag. 117.

18) A ritornelli strumentali, in presenza di passi analoghi ai nostri nelle melodie con le quali Burk Mangolt (tra la fine del trecento e i primi decenni del quattrocento) intonava le canzoni del conte Ugo di Montfort, ha pensato P. RUNGE, *Die Lieder des H. v. Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt*, Lipsia, 1906, pag. 8.

Il passo di Giovanni de Grocheo dice: ... "*cauda vel exitus sequens ad antiphonam quemadmodum in viella post cantum coronatum vel stantipedem exitus, quem modum viellatores appellant*", Cfr. *Die Musiklehre des Job. de Gr.*, con traduz. tedesca di J. WOLF, in *Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft*, I, 1899/1900, pag. 122.

19) Questa sequenza non si trova negli innari più noti. L'ha scovata F. CLEMENT, che ne riporta il testo a pag. 282 della sua *Histoire générale de la Musique religieuse*, Parigi, 1861, attribuendone la melodia (non riprodotta) al sec. XII. I primi versi chiedono alla musica anche forma strumentale:

Alle celeste necnon et perbenne luia

Dic paraphonista cum mera symphonia

Tuba et canora pallidonia (palinodia?) canta.

Una spezzatura come quella che interrompe l'*Alleluja*, non è eccezionale nei versi epigrafici e nelle sequenze del XII e XIII secolo. Se n'ha un esempio, con separazione anche maggiore, nell'Ufficio della Circoncisione (Clément, pag. 126). Il principio, dice il C., è quello stesso onde sono state scisse, con intercalazione di parafrasi varie, le formule *Benedicamus Domino* e *Deo gratias*. Altri esempi in COUSSEMAKER, *L'Art harmonique aux XII et XIII siècles*, Paris, 1865, pag. 228:

Alle psallite cum luia.

Alle corde voto / Deo toto / psallite cum luia.

Quanto all'*Alleluia* in volgare, esso non è ignoto ad altri codici. Figura in fondo al Laudario pisano edito dallo Staaff, in questa forma:

Alle luia alle luia cristo re di gloria

Che uenisti et discendesti a nnoi per tua grasia

Charne et corpo riceuesti di nostra memoria

Dio et homo in te giungesti in nuna sustansia

Per saluar quel che facesti d'eternar miseria

In della surressione.

Porto fusti in terra stesti usque die tersia

Surrexisti et apparisti primamente a mmaria

Maddalena che fu piena di sette demonia

Di discipuli ammonisti ch'anda(n)uan per la via

Poi che lloro insieme stesti in nuna albergaria.

(Introd., pag. XI); e nella seconda parte, priva di musica, del cortonese si comincia così:

Alleluia alleluia alto re di gloria,
[F]audata et benedicta gloriosa eternita
che mandasti el tuo figliuolo per noi trare de miseria
te laudamo et te honoriamo benedicta eternita.
Quanto è dolce e quan soave chi de te desidera
voi sete tucto gaudio et somma giocundita.

Di qui continua una lassa di diciannove versi a ritmo trocaico catalettico, dei quali i due ultimi, tutt'altro che corretti, suonano:

che possiamo vencie lo mondo, aver con voi memoria,
con voi possiamo regnare in sempiterna secula. Amen.

20) *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, poésies et musique*, publ. par E. DE COUSSEMAKER, Paris, 1872, pagg. 409/410:

Gautiers.
Je sais trop bien canter de geste
Me volés/vous oïr canter?
Baudons. (o Robin)
Oïl.
Gautiers.
Fai/moi dont escouter:



Robins.
Ho! Gautier, je n'en voeil; fi!
Dites, serés/vous tous jours tens?
Vous estes uns ors menestrels.

Peccato che Gautier venga così bruscamente interrotto: ci sarebbe stato prezioso sapere, non ostante cantasse assai male, se egli avesse modulato i versi successivi alla stessa guisa del primo. Il che d'altronde è probabile: attesta Giovanni de Grocheo che *in cantu gestuali... cantus debet in omnibus versibus reiterari* (ed. Wolf, cit., pag. 94). Sulla struttura di litanìa nelle intonazioni epiche francesi, v. W. STOROST, *Gesch. d. altfranz. u. altprov. Romanzenstrophe*, cit., pagg. 7/38.

21) Le relazioni metriche tra laudi e sequenze sono state diligentemente studiate da G. IPPOLITI, *Dalle Sequenze alle Laudi*, Osimo, 1914, massime, per quanto si riferisce alle laude arcaiche, da pag. 127 in avanti. Ma, al solito, l'Ippoliti non ha conosciute le intonazioni: epperò tutto quanto asserisce o congettura circa l'uguaglianza di melodie tra sequenze e laude e circa il facile passaggio di motivi musicali da una lauda all'altra (per es. a pag. 152, da *Cristo è nato et humanato* al cantico di Jacopone *O novo canto / ch'ài morto el pianto*) manca di fondamento. In particolare le osservazioni contenute a pagg. 162/163 / trascrizione, nei codici, di testi laudistici su melodie *preesistenti* (cioè scritte in precedenza, mentre la notazione musicale era proprio l'ultima cosa, e lo dimostrano le molte rigature vuote);

esecuzione solistica dell'*invito* (in contrapposto ad esecuzione corale della strofa!) ecc., non rispondono al più modesto controllo. Male s'è fidato, l'Ippoliti, di qualche sciatto e banale suggerimento del P. Serafino Razzi: "Chi... dee comporre nuove parole sopra un antico canto e musica già fatta, dee avvertire di accostarsi quanto maggiormente può con le parole sue all'aria della musica: come, exempli gratia, sopra una musica allegra non starebbero bene parole di malinconia e di tristezza: e sopra una musica leggiara no sonarebbero bene parole gravi. Là onde malagevolmente si adattano nuove parole alle musiche già fatte da coloro che del tutto sono di musica ignoranti...". D'accordo! Ma da questo a concludere, su tale "autorevole testimonianza", che "la nostra poesia religiosa non ebbe un patrimonio musicale a sé", c'è un bel passo. L'Ippoliti, non c'è dubbio, intende parlar del duecento: e allora a che pro' valersi del Razzi, nato tre secoli più tardi e intento, da modestissimo pedagogo filippino qual'era, a compilar canzoncine melense per le monache e i fanciulli?

22) A. BARTOLI, *I Manoscritti italiani ecc.*, cit., I, pag. 156: "Questa laude sembra provenire dal *Tractato di Santo Bernardo et del pianto et lamentazione che fece la Vergine Maria nella passione del suo figliuolo*, che si contiene nel cod. magliab. cl. XXXVIII, 74, ed in altri. In esso si legge:

"Di' a me, Madre mia, se tu eri in Gerusalem, quando lo tuo figliuolo fu preso e legato e menato ad Anna? Et ella rispose e disse: In Jerusalem era allotta. E quando io ebbi udite queste cose, mossimi sì come io poteva e piangendo venni a Lui. E quando l'ebbi veduto battere colle pugna e colle guanciate e nella faccia sputargli, e incoronato di corone di spine, tutta mi commossi e lo spirito mi venne meno, e non era in me boce nè quasi sentimento. Ed erano con meco le mie sore e altre femine molte che tutte piangeano Lui, siccome fosse loro figliuolo, tra le quali era Maria Magdalena che sopra tutte l'altre, tratta me, era dolente...". Ricorda anche il Bartoli che il *Pianto della Vergine*, con altri opuscoli attribuiti a san Bernardo, è stato pubblicato dal Nesti, Firenze, 1837.

23) Non ci sfugge il fatto che un maestro illustre qual'è GUIDO MAZZONI (*Il più antico componimento poetico della letteratura italiana*, in *Studi Medievali*, anno VII, 1928, vol. I, fasc. 2, pagg. 249/250), riconduce a ritmi latini del XII secolo, esemplati in S. Pier Damiani, alcune forme metriche delle laude cortonesi: *O Maria / d'omelia / se' fontana; Regina sovrana de gran pietade*. Naturalmente non abbiamo nulla da obiettare all'acuto raffronto metrico, ma, per quanto spetta alle melodie, dobbiamo ricordarne la già notata ampiezza di svolgimento e finezza di articolazione, alle quali non sapremmo trovar riscontro nei saggi, che finora possono ritenersi più antichi, di musica religiosa volgare. Forse la grazia e scioltezza di simili melodie, senza pregiudizio della loro antichità, può spiegarsi con l'ipotesi già affacciata, ch'esse sian tra le poche di origine profana, derivate cioè, o imitate da canzoni a ballo o da altri modelli d'arte elegante.

24) Laudario cit. della Fraternalità dei Laici d'Arezzo, a c. 14 r.

NOTA INTORNO ALLE RIPETIZIONI DELLA RIPRESA SECONDO LE RUBRICHE DEL LAUDARIO UDINESE (FABRIS) E DEL MS. VATICANO LAT. 4835

Nel pubblicare il Laudario citato alla nota 17, il Fabris non ha intercalato tra una strofa e l'altra di alcune laude, come si leggono nel manoscritto, le rubriche indicanti la replica della ripresa, e neppure dà conto in alcun modo della loro esistenza, quasi fossero del tutto inutili. Noi le riteniamo invece importanti, sia perchè ci danno a conoscere quali laude della raccolta portavano la ripresa tra strofa e strofa e quali no (o almeno è da supporre non la portassero, altrimenti l'amanuense, che è uno solo, l'avrebbe indicata), sia perchè in due casi / cioè nella lauda XXVI la quale corrisponde alla XV del magliab. II, I, 122, e nella XXXII la cui ripresa deriva evidentemente da quella della IV cortonese / possono servire a congetture probabili circa la replica della ripresa nelle corrispondenti nostre

melodie. Diciamo *probabili* in quanto non si può dar come cosa certa l'uguaglianza della melodia nelle due versioni, toscana e veneta, di una medesima lauda.

Ecco dunque le rubriche quali le abbiamo trascritte dal codice, ove cominciano soltanto con la lauda XXII:

XXII..... *Fontana graciosa
plena d'ogna virtù,
per la nostra salut
pregà vu lo dolze Cristo.*

Cinque strofe ottostiche.

Rubr.: *Fontana graciosa*, sempre tra una strofa e l'altra, ma non dopo l'ultima.

XXIII..... *Mare de Cristo, dolce vergine e pura,
degn da noi sovra ogni creatura.*

Cinque strofe tetrastiche.

Rubr.: *Mare de Cristo*, dopo ciascuna strofa e anche dopo l'ultima.

XXIII/bis (*) *Lodemo Cristo lu nostro signore
e la soa santissima degna possanza.*

Sette strofe tetrastiche.

Rubr.: *Lodemo Cristo*, anche dopo l'ultima strofa.

(*) È la XXIV del codice, omessa dal Fabris perché simile alla VII la cui versione egli ha preferito. Nella prima versione non ci sono le rubriche: quindi questa era forse cantata *sopra un'altra melodia*. Altrettanto può supporre nei due casi simili che s'incontreranno più sotto. Abbiamo dato a queste laudi dei numeri *bis* per non discostarci dalle susseguenti numerazioni del Fabris.

XXIV..... *Mercé, virgin gloriosa,
degn madre, vera sposa.*

Sei strofe tetrastiche.

Rubr.: *Mercé virgin*, dopo ciascuna strofa ma non dopo l'ultima. A seguito della terza strofa la ripresa è diversa:

*Mercé virgin gloriosa,
per nui prega el criator.*

I versi delle strofe rimano o assonano fra di loro due a due, indipendentemente dal verso finale della ripresa.

XXV *Voy ch'amat lu criator
poneta mente a lo mio dolor.*

Quattro strofe tetrastiche.

Rubr.: *Voy ch'amat*, anche dopo l'ultima strofa.

XXV/bis (*) *La gloriosa virgine e matre
sempre la sia loldata.*

Sei strofe tetrastiche.

Rubr.: *La gloriosa*, anche dopo l'ultima strofa.

(*) Simile alla XV la cui lezione è stata preferita dal Fabris.

XXVI..... *Mirando al vostro grant valor,
donna del paravis,
a voi retorna li peccator.*

Quattro strofe ettastiche.

Rubr.: *Mirando*, anche dopo l'ultima strofa.

XXVII..... *Santo Merchiol biato,
Gaspar e Baldesar baroni,
facemo oracione,
pregà per noi lu signor.*

Cinque strofe ottostiche.

Rubr.: *Santo Merchiol*, anche dopo l'ultima strofa.

XXVIII ... *La virgine Maria lodemo cun dolz cor,
ch'avia tanti dolor / quando lu fiol transiva.*

Dodici strofe tetrastiche, l'ultima irregolare.

Rubr.: *La Virgine Maria*, anche dopo l'ultima strofa.

XXIX..... *Oyme fiol glorioso,
lassa mi, cho' la deo far?*

Quattro strofe tetrastiche, terminate tutte, meno la seconda, col verso: *lassa mi, co' la deo far?*
Rubr.: *Lassa mi cum la deo far*, anche dopo l'ultima strofa.

XXXII (*) *Madonna santa Maria
receve stu nostro frade,
faydo prego al dolço Cristo
ch'el gli degna perdonare.*

Otto strofe tetrastiche, a rime irregolari.

Rubr.: *Madonna santa Maria*, anche dopo l'ultima strofa.

(*) Somigliante alla XXXIV, la cui lezione è stata preferita dal Fabris.

Così, sopra trentasette laude (oltre le tre ripetute in lezioni somiglianti) *undici soltanto* recano le rubriche per l'intercalazione della ripresa. Nel novero delle altre, non rubricate, è da notarsi la struttura della lauda II, la quale ha due riprese; la prima:

*Vergene biada
dona incoronada,
vui sempre ne aida;*

l'altra, dopo sedici strofe ettastiche, a chiusa del componimento:

*Or sia laudata
e d'ogni mal mundata
questa compagnia.*

Alla questione della replica della ripresa tra una strofa e l'altra offre differenti soluzioni anche il codice Vaticano lat. 4835, cartaceo del sec. XV contenente laudi e sequenze (senza notazione musicale) di provenienza perugina, secondo quanto si legge a c. 111 v.:

*Mater potens et divina,
nos plebs supplex perusina
petimus suffragium.*

Esso indica più volte il seguente schema:

Ripresa (presumibilmente eseguita da un solista).
Ripresa (di esecuzione presumibilmente corale).
Strofa (solistica?)
Ripresa (corale?)
Strofa/Ripresa

e così di seguito: se non che, in alcuni casi, manca, cosa singolare, l'indicazione della ripresa dopo l'ultima strofa.

Notevole è il fatto che l'intercalazione della prima strofa a guisa di ripresa tra le strofe successive si trovi indicata anche in alcune sequenze: ad es. nello *Stabat Mater* (che il ms. attribuisce al "Beato Gregorio papa,,) e nel *Verbum caro factum est*. Siffatta pratica, nell'ambito delle sequenze, è del tutto eccezionale.

Ecco, quanto alle laudi, gli schemi principali indicati dal manoscritto. Designiamo con R la ripresa, con S la strofa, con U S l'ultima strofa.

$\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, e simili fino ad U S, R.
a c. 65: *Vergine o del ciel regina.*
a c. 116: *Laudato sii tu summo Dio.*

R, $\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, e simili fino ad U S.
c. 9 v.: *Misericordia eterno patre.*
c. 17 v.: *A ciò che tucti lo intendate* (*).

(*) Questa lauda non è che la versione di precedenti strofe latine, a c. 14: *Venit Christus una die* (*Versus originales de Xro Ihu apparente rustico aranti in Scotia*) le quali seguono il medesimo schema delle italiane, se non che hanno R dopo U S, mentre la versione italiana, certo per dimenticanza, termina senza R.

R, $\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, e simili fino ad U S, R.
c. 1: *Misericordia virgo pia* (in forma drammatica: *modo loquitur peccator; modo loquitur virgo Maria*).
c. 26 v.: *Apparve la vergine gloriosa.*
c. 31 v.: *Or laudiamo tucta via.*
c. 34 v.: *Salve vergine beata.*
c. 68 v.: *Io Maria matre di Dio.* (Trovato anche a c. 43 del ms. Vat. lat. 4834, esso pure di provenienza perugina, sec. XIV-XV; ma senza alcuna indicazione di ripresa, né tra strofa e strofa, né in fine).
c. 73 v.: *Ringratiam nostro signore.*
c. 78: *Misericordia alto signore.*
c. 85 v.: *Virgo virginum beata.*

c. 88: *Canterimo septe alegreçe.*
c. 89 v.: *Virgo matre del tuo filgio.*
c. 91: *Dolce matre volgi fare.*

$\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$, poi 25 S. senza R.
c. 80: *Se peccator te vol salvare.*

R, $\overbrace{R S}$, $\overbrace{R S}$ e simili (15 volte) poi 20 S. senza R.
c. 94 v.: *O Yhesu misericordia.*

Sistema strofico senza R: aab, ccd, eef, ecc.
c. 100 v.: *Ave luce al mondo nata.*

La mancanza delle melodie toglie, è vero, possibilità di controllo esauriente a quanto abbiamo detto a pagg. 93/94 circa la dipendenza delle intercalazioni della ripresa dalla varia struttura dei motivi musicali. Comunque la diversità degli schemi qui prodotti non può che confermare, in massima, il nostro concetto.

LAUDE
DI GARZO, DI JACOPONE
DI UGO PANZIERA

*GARZO: IPOTESI DELLA SUA PARENTELA COL PETRARCA
☞ OSSERVAZIONI INTORNO ALLA SUA POESIA ED ALLA
PATERNITÀ DELLA LAUDA "AMOR DOLCE SENZA PARE,,
☞ ESAME DELLE MELODIE CHE RIVESTONO LE LAUDE
DA LUI SOTTOSCRITTE*

*JACOPONE: SLANCI VERSO LA MUSICA NELLA SUA
POESIA ☞ INTONAZIONI DI SUE LAUDE CERTE E
PROBABILI: RISPONDENZA DELLE MELODIE ALLA
STRUTTURA POETICA ☞ ORIGINALITÀ DEL LORO STILE
☞ È IL POETA AUTORE DELLE MELODIE?*

*UGO PANZIERA: INTONAZIONI DI DUE LAUDE
A LUI ATTRIBUITE*

DALL'OMBRA in cui sono quietamente affondati tanti e tanti de' primitivi poeti e cantori di laude, uno esce: che, memore dell'antica dignità curiale, non vuole esser confuso, neppur nella fede, tra la folla anonima.

Così finisce, nel manoscritto 91 di Cortona, la settima lauda, *Altissima luce col grande splendore*:

*De la dolçore / ke 'n te è tanta
lingua nê core / non pò dicer quanta.
Garço doctore / di voi, donna, canta,
virgene sancta / cum tutto honorança.*

Così la tredicesima, *Ave vergene gaudente*:

*Garço canta cum dolçore
per te versi cum laudore.
Di ssé, plena de sapore,
cielo e terra fai fluente.*

Così, rispettivamente, la ventinovesima, *Spirito sancto glorioso* e la quarantesimaquarta, *Amor dolçe sença pare*:

*Garço de' la gran speranza
a te, Cristo, per pietança:
tu n'ai facti a tua sembiança;
prego ke ne dea rīposo.*

*Dolce amore amoroso,
cum dolçore savoroso,
di t'è Garço gaudioso;
sovr'ogn'altro se' d'amare.*

Quest'ultima dichiarazione desta sorpresa. Essa pone un punto interrogativo a un'opinione fin qui pacifica: che la lauda *Amor dolçe* appartenga a Jacopone.

Chi è dunque codesto Garzo il cui nome ricorre quattro volte in altrettante strofe finali, quasi a firma dei canti? Alla domanda gli storici della letteratura non hanno ancora potuto rispondere con certezza. Il nome del poeta fu segnalato dapprima, ma senza altre notizie, da Guido Mazzoni nell'introduzione alla stampa del manoscritto e valse a far accogliere, a seguito delle poesie religiose, una ristampa dell'antica serie alfabetica di proverbi che appunto conta, tra i versetti del principio, un *Però Gharço dice*,¹⁾ nell'ipotesi che un solo fosse l'autore e delle laude e dei brevi detti in rima. Solo in una nota finale, fondandosi su documenti petrarcheschi allora pubblicati,²⁾ l'illustre editore delle laude accennava alla possibilità, alla quale non gli sembrava contrastasse incompatibilità né di tempo né di luogo, che nel Garzo rimatore s'avesse a riconoscere un Garzo dell'Incisa proavo del Petrarca. Il laudese fu dottore, come egli stesso dichiara, cioè notaio; e notaio quali furono di generazione in generazione ser Parenzo avo e ser Petraccolo padre di Francesco, poteva pur essere stato (ed ora si sa ch'è stato di certo³⁾) colui che il cantore di Laura ricordava bisavolo paterno, uomo di probi e devoti costumi e di vivo ingegno. Che dall'Incisa questi avesse potuto portarsi nella vicina Cortona, ad occuparvi un seggio di notaio o di giudice, non era cosa da far meraviglia: del resto né la nascita né la dimora dell'autor delle laude in Cortona è affermata dal manoscritto. Anzi due delle laude medesime, e sempre col nome di Garzo, ricorrono in fogli staccati, ora nell'Archivio di Stato a Pisa, d'un antico laudatio ritenuto lucchese⁴⁾ e un'altra lauda firmata, oltre ad una *Leggenda di santa Caterina d'Alessandria*, è apparsa più tardi da un codice della Biblioteca Comunale di Siena, di mano d'un trascrittore senza dubbio senese⁵⁾: le rime di Garzo erano dunque diffuse in diversi punti della Toscana.

D'altro lato, a breve distanza dall'ipotesi affacciata, e non senza riserve, dal Mazzoni, il prof. Enrico Bettazzi dava notizia d'aver rinvenuto in carte cortonesi del secolo decimoterzo, conservate nella Biblioteca della Fraternita dei Laici d'Arezzo, il nome di un *magister Garsia* cappellano, nel 1252, del cardinale Ottobono, e testimonio ad un atto di scomunica che costui pronunciava in quell'anno, a Perugia, "contro i Cortonesi, i quali negavano tributi a Guglielmino vescovo d'Arezzo",⁶⁾ Tra i due elementi per una possibile identificazione, quest'ultimo è

certamente il più debole: basti osservare, oltre la differenza, se anche lieve, del nome, che ben difficilmente potevano essere accolte in un repertorio cortonese pagine di chi, in tempi di lotte acerbhe, aveva fatto parte col nemico e sopraffattore della città. (Cortona, è noto, fu espugnata dagli Aretini nel 1258, e per gli scarsi effetti di un primo trattato di pace (1261) col vescovo Guglielmino, non riebbe piena libertà comunale se non dopo un secondo trattato, del 1266). Fino ad oggi dunque, sebbene discussa più volte ed in vario senso,⁷⁾ la congettura meglio accettata è rimasta quella che attribuisce al modesto laudese il pronipote famoso.

A noi spetta considerare, nelle laude, la musica e non già, quando l'esame non sia strettamente necessario, la poesia: pure qualche osservazione intorno alla poesia di Garzo, che troverà poi rispondenza nell'esame delle melodie, ci sembra non sia da tacere. Garzo, dice una prima volta il Petrarca, oltre che *vir sanctissimus* era *ingenio, quantum sine cultura literarum fieri potuit, clarissimo*. Una seconda volta: *vir, ut literarum inops, sic predives ingenii*.⁸⁾ Di codesta assenza o povertà di studi, rilevata dal pronipote, s'è parlato più volte, a proposito di Garzo, ma in maniera meramente generica; concludendo nei casi più favorevoli, e sempre in astratto, che il gusto squisito e sottile del Petrarca doveva fargli apparire assai rozza l'opera poetica dell'antenato.⁹⁾ Ma, a guardar bene, le laude che nel manoscritto di Cortona portano quel nome in fine dimostrano proprio una vena poetica naturale disgiunta, o non sorretta, da nutrimento di cultura? Ci sembra di no: diremmo anzi, se mai, il contrario. Anche ad un maestro della critica dugentesca, quale il Bertoni, pare che queste laude siano "un tentativo di richiamare il genere alle norme severe dell'arte". E noi osserviamo, anzitutto, che l'uso di nominarsi al termine del componimento era non di poeti ingenui e popolari ma colti: caratteristico anzi dei rimatori meridionali fioriti intorno a Federigo II: Giacomo da Lentino, Ruggieri e Giacomino Pugliese; i quali derivarono senza dubbio tale costume da poeti stranieri. E non tanto dai provenzali, presso i quali l'uso di nominarsi s'arresta, pare, a Cercalmon e Marcabru / cioè prima che scendessero in Italia i trovatori i cui canti dovevan diffondersi ed essere imitati fra noi / quanto dai trovatori francesi ai quali, ereditata probabilmente l'usanza dagli antichissimi cantori normanni, piacque continuarla anche quando gli occitanici l'avevano abbandonata del tutto.¹⁰⁾ Garzo dunque dovè a sua volta ricavarne

l'esempio o dai trovèri o da poeti di scuola siciliana: nell'un caso o nell'altro ebbe modelli dei quali *sine cultura literarum* non avrebbe potuto valersi.

Oltre a ciò, si veda il tono poetico dei componimenti che portano il suo nome. Esso si distingue assai più per uno sviluppo diffuso e insistente di motivi noti che non per originalità di pensiero e d'espressione, quale sarebbe da attendersi in un poeta spontaneo e incolto. Fatta eccezione della lauda *Ave, vergene gaudente* / che non ci risulta esistere in altri manoscritti fuor che nel frammento dell'Archivio di Stato in Pisa, la cui lezione è presso a poco uguale alla cortonese e porta pure il nome di Garzo / le laude restanti compariscono in altri codici in forma assai più breve e priva quasi sempre della strofa firmata. Ciò conduce sì, a tutta prima, ad arguire che altre compagnie di laudesi attingessero alla fonte lirica cortonese sopprimendo, con una larga porzione de' componimenti ritenuta inutile, anche il nome del poeta; ma non vieta l'ipotesi opposta: vale a dire che Garzo, assunte alcune laude correnti nella misura in cui normalmente si cantavano, si compiacesse poi di svolgerle a lungo per proprio conto. Il che non risulta soltanto dai componimenti che s'incontrano col nome suo nel laudario di Cortona: si rammenti che la lauda

*Ave, donna santissima,
regina potentissima,*

la quale nel manoscritto cortonese conta, oltre la ripresa, ventuna strofe ed è adespota, prosegue nel codice I, II, 4 di Siena con altre ventuna (ignote, salvo errore, ad ogni altra redazione) per terminare, dopo tanta abbondanza, nella dichiarazione caratteristica:

*Garzo con merzé chiamare
te, reina,¹¹⁾ vo laudare;
per pietà ne fa laudare
con teco beatissima.*

Ma torniamo alle nostre. Un'impressione di frattura e di attacco alquanto forzato ci sorprende in realtà, scorrendo la lauda *Altissima luce*, nel punto in cui essa ha termine, col saluto *Ave Maria*, tanto nel magliabechiano II, I, 122 quanto nel II, I, 212; mentre nella versione cortonese la

poesia è fatta continuare per altre quattro strofe in mera amplificazione di motivi già espressi, fino all'omaggio:

*Garço doctore di voi, donna, canta,
virgene sancta / cum tutto honorança.*

E un'analogha frattura male saldata spicca nella lauda *Spirito sancto glorioso*. Dopo la quinta strofa con la quale finisce nel magliabechiano II, I, 122 (il manoscritto dell'*Arsenal* termina una strofa prima e la lezione del Ceccoli è anche più breve) una rozza ma efficace rievocazione della Pentecoste:

*Tutta gente s'asutilia
de la grande maravillia;
kê ciascuno s'asimillia
suo linguaggio proprioso,*

Garzo svolta in un encomio generico:

*Laudiam Cristo veramente,
l'alto padre omnipotente,*

e prosegue per altre diciassette quartine sul medesimo fiacco tenore, di tanto in tanto appoggiandosi a reminiscenze bibliche o ad incisi di sequenze e d'inni:

*come a la fontana 'l cervo
venisti desideroso (vv. 38/39)*

(Cfr. *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum*, Psalm. 41)

Tu spirito paraclito (v. 27)

(*Qui diceris Paraclitus*, nell'inno per la festa di Pentecoste *Veni creator spiritus*, forse di Rabano Mauro)

ke possiam teco regnare (v. 55)

(Cfr. la lassa *Alleluya, alleluya*, del Magliab. II, I, 122)

Iesu dolce memoria (v. 84)

(Cfr. l'inno *Iesu dulcis memoria*, probabilmente del secolo XII, attribuito a san Bernardo).

Citazioni siffatte Garzo ne aveva inserite anche nella lauda *Ave vergene gaudente*: ecco, alla dodicesima strofa, un *Tenebrae factae sunt* tolto di peso dall'Evangelio di san Matteo (XXVII, 46) o, se si preferisce, dall'ufficio del Venerdì santo (ma con qual zeppa nel quarto verso!):

*Le lagrime del tuo pianto
turbâr lo mondo tutto quanto;
tenebre fuôr facte intanto
ke le luce fuôro spente.*

Altri veda se codeste tracce di educazione letteraria e religiosa, che dall'apposizione del nome del rimate secondo l'uso francese o "siciliano", giungono alla citazione innòdica e liturgica, possano riuscir conciliabili con ciò che il Petrarca attesta del suo proavo: quanto all'età di sua vita in cui questi avrebbe compiuto alcuno de' lavori firmati, ci sarà da fare tra breve un'altra osservazione. Frattanto l'aspetto specifico che a noi sembra utile mettere in chiaro è che il nostro Garzo, a chiunque spetti il nome, più che poeta originale e tutto di istinto dovette essere un facondo rielaboratore di motivi poetico-religiosi offertigli sia dal repertorio ecclesiastico, di cui ebbe conoscenza non superficiale, sia dai componimenti volgari che a' suoi giorni si diffondevano. Fuori di questa ipotesi / la quale poi non diminuisce gran che una figura di rimate entro la sfera, generalmente modesta, dei laudesi / sarebbe difficile spiegare come mai il nome di Garzo si trovi in fondo a una lauda / *Amor dolçe sença pare* / la quale in forma poco dissimile, e come al solito più breve, va sotto il nome di Jacopone in parecchi codici, nella celebre stampa bonaccorsiana del 1490 e di conseguenza in molte stampe successive.¹²⁾ O bisogna toglierne il motivo originale a Garzo, o bisogna toglierlo a Jacopone. Se lo si vuol conservare al frate di Todi e se si ammette che, convertito intorno al 1268, egli cominciasse in quel tempo a poetare, come potrebbe l'imitazione appartenere al bisavolo del Petrarca, il quale, essendo già morto nel 1281 ed essendo vissuto centoquattr'anni, avrebbe dovuto dettarla dai novanta, per lo meno, in su? A far poi fortemente dubitare che il motivo originale risalga a Garzo (anche ammettendo un altro Garzo più giovine) basterebbe una circostanza: che la strofa finale, in cui egli s'è "firmato",:

*Dolçe amore amoroso,
cum dolçore savoroso,
di t'è Garço gaudioso;
sovr'ogn'altro se' d'amare,*

è imitazione della quarta strofa jacononica:

*Dolce Jesu amoroso / più che manna saporoso,
sopra noi sie pietoso: / signor, non m'abbandonare;*

strappata così alla salda commettitura che lega di tre in tre le strofe del poeta maggiore (tre sul perdono che Cristo concede, tre sulla contemplazione di Cristo da parte delle gerarchie celesti, ecc.) e quindi mancante, nella versione cortonese, al punto in cui dovrebbe trovarsi se la congruenza del pensiero jacononico fosse stata rispettata. In modo analogo potrebbe additarsi un'interpolazione nel ricordo della Vergine che s'insinua entro la sedicesima e la diciassettesima strofa di questa versione, laddove la jacononica, ben altrimenti stringata e compatta, non s'allontana mai dalla contemplazione e invocazione di Cristo.

Ora codesto aspetto di manipolatore più o meno felice di motivi preesistenti riappare in colui, fosse Garzo medesimo od altri, che ha provveduto di melodie le laude in discorso. Della prima melodia, sulle parole *Altissima luce col grande splendore*, abbiamo già osservato (Cap. II, pag. 47) come spiri aromi profani, anzi rispecchi le movenze vivaci e leggiadre d'una canzone a ballo. Ma le melodie espressamente create per un testo di lauda sono, in generale, dense di spiritualità religiosa; della quale, se è difficile definire analiticamente gli aspetti formali, è facile sentire l'afflato, la vibrazione intima, la tensione contemplativa. Inoltre ciascuna melodia cortonese resta, soprattutto nello spunto, saldamente legata ai propri versi; fa o cerca di fare con essi una cosa sola: non si trasporta, eccettuata qualche inflessione secondaria,¹³⁾ da un testo ad un altro. Invece la melodia *Altissima luce* ritorna si può dire intera / ed è l'unica in questo manoscritto / sopra un'altra lauda: *Regina sovrana de gram pietate*. L'intonazione della ripresa è identica; quella della strofa non identica ma assai somigliante: accorciata, per esigenza del metro, sull'ultimo verso, ch'è un senario semplice anziché doppio. Siffatta replica della melodia su due testi differenti dice chiaro che in

uno almeno dei casi (il fatto che l'*Altissima luce* preceda di qualche foglio *Regina sovrana* essendo cronologicamente insignificante) l'intonazione non è originale: se a ciò associamo il carattere elegante e mondano che informa il canto, possiamo ritenere che un terzo esemplare, e precisamente una canzone profana, abbia servito di modello all'una ed all'altra.

Non ha una propria uguale la melodia per la lauda *Ave, vergene gaudente*: pure accusa anch'essa scarsa indipendenza d'invenzione. Tanto la frase musicale che riveste il primo verso, quanto le note d'attacco del verso successivo, non sono rare tra intonazioni di sequenze d'età assai remota: se ne trova fra gli altri un esempio nella cantilena innica con cui s'inizia la parabola drammatica dello *Sponsus* (*Le Vergini savie e le Vergini folli*) nel codice proveniente dall'abbazia di St. Martial a Limoges ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 1139, secolo XI o alba del secolo XII). Ed il raffronto non può non riuscir persuasivo:

A - ve, ver — ge — ne gau — den — te,
 ma dre de l'on — ni — po — ten — te. (Garzo)

Ad-est spon-sus qui est Chri-stus: vi-gi-la-te, vir-gi — nes.
 (*Sponsus*, Coro iniziale) 14)

Col modulo con cui comincia l'*Ave, vergene gaudente* mostra analogia anche il principio della vicina lauda XVI: *Vergene donçella da Dio amata*, a celebrazione di santa Caterina d'Alessandria. Ricordando che appunto la leggenda di questa santa è narrata nel poemetto in decima rima il quale nel codice senese I, II, 4 va sotto il nome di Garzo, ci si potrebbe domandare se rime e suoni di lui entrino per qualche cosa nella breve lauda cateriniana. Un'eco di melodia c'è, ma dalla leggenda alla lauda, o viceversa, non sembrano trascorrere se non due versi:

Figluola fu di re e di reina
 Leggenda, Str. I, 2.

Fillia fo de re e de raina
 Lauda, Str. II, 1.

Già non fosse in luogo sì lontano
 Leggenda, Str. II, 10.

Già non fosse in sì longa contrata
 Lauda, Str. V, 4.

Ombre troppo tenui per dar corpo a congetture fondate.

Spetta ora alla melodia della XXIX lauda, *Spirito sancto glorioso*, il porre, in fatto di originalità, alcuni insoliti problemi. Non conosciamo, fino a questo momento, antiche melodie da segnalare quali fonti per l'intonazione della ripresa, vale a dire per la prima parte del canto: ciò conduce naturalmente a non escludere che questa parte possa essere originale. Ma l'intonazione della strofa / e proprio nei punti vitali della sua struttura, cioè sul primo e sul terzo verso / tradisce notevoli reminiscenze. Quale essa comincia:

Ké con gran dol — çor(e)ve - ni - sti,

non può nascondere una chiara derivazione dall'inizio melodico della strofa nella lauda XV, *Salve, salve, virgo pia*:

Or can - tiam cum gram di - lec - to

che per diverse ragioni è da ritenersi modulo originario: in primo luogo perchè, ripetuto anche sul terzo verso, regge tutta l'impalcatura melodica della strofa, laddove nella lauda di Garzo comparisce soltanto di passaggio; in secondo luogo perchè in un determinato passo musicale la forma semplice, com'è ovvio, è normalmente anteriore alla forma ornata; infine perchè il disegno ascendente dei suoni e il loro insistere nel

registro acuto si trova in corrispondenza assai più stretta con le parole esprimenti il fervido sgorgare del canto e, più oltre, l'invocazione alla Vergine affinché preghi Cristo in favore dei fedeli, che non con quelle in cui si contempla la dolce discesa dello Spirito santo in terra. E quale, poco dopo, risuona sul terzo verso, l'intonazione di Garzo:



non si discosta se non di pochissimo da quella che si trova al medesimo posto, cioè sul terzo verso della strofa, nella lauda precedente dello stesso poeta *Ave vergene gaudente*:



frase in cui, come in altre del medesimo canto, anche la trattazione dei gruppi melismatici mostra affinità con la tecnica ornamentale onde, senza uscir da maschio rigore, si compiace la melodia che abbiamo in esame.

Eppure, nonostante le derivazioni evidenti di qualche parte, questa melodia è bella, saporosa, slanciata. Le frasi che la compongono, diverse l'una dall'altra, sono armoniosamente conteste. Fra le tre che il manoscritto cortonese inalza allo Spirito santo, essa palesa forse la maggior vigoria e accuratezza d'arte, ricca com'è di nessi arditi ed intensi, di modulazioni che tramutano sapientemente il fuoco tonale da un grado all'altro della gamma. E l'intonazione che, sulle medesime parole, è offerta dal laudario magliabechiano II, I, 122 (lauda I), se supera questa più antica sorella per abbondanza di fiorettature artificiose, le resta certamente molto addietro quanto a chiarezza ed efficacia espressiva. L'adozione di moduli noti non ha dunque nociuto alla complessiva vitalità del canto. Forse codesti moduli, come si osserverà più oltre a proposito dei componimenti musicati di Jacopone, erano peculiari al compositore così che egli se ne valesse, a guisa di tratti spontanei e personali, in diverse occasioni? Non abbiamo dati sufficienti per giudicarne. Nell'ambito di un solo

lavoro, e così breve, l'abilità dell'artefice può ben assumere l'apparenza della spontaneità. Potremmo oggi, anche per effetto suggestivo della velatura arcaica, quasi una patina acustica, che il tempo ha disteso sui suoni, negare spontaneità di movenze alla melodia dell'ultima e più dubbia fra le laude sottoscritte da Garzo: *Amor dolce sença pare?* Eppure, ancora una volta, lo spunto della melodia (XLIV) non è originale. In analogia al costume di cui il rimatore si vale di tanto in tanto nei testi, introducendovi reminiscenze di salmi, di vangeli o di inni, tale spunto è tolto dalla intonazione, in primo modo gregoriano, sulla quale si canta uno dei più soavi inni cristiani: l'*Ave maris stella* attribuito a Venanzio Fortunato. Se la melodia vagasse nella nuova forma "volgare", e nel modo ionico in cui si trova trasportata, anche prima di unirsi ai versi di Garzo (o al rifacimento compiuto da Garzo su una lauda di Jacopone) non sapremmo dire: mentre da un lato qualche inciso mirabilmente consona all'espressione poetica (come l'efficacissimo intervallo di sesta sulle parole *se' tu padre*, già notato nel Cap. II, pag. 66) sembra esser sorto in uno con le parole stesse, d'altro lato il fatto che il medesimo impianto d'intonazione, in uguale modalità ionica, si ritrovi *sopra un altro testo* nel magliabechiano II, I, 122 (lauda V, *Del dolcissimo Signore*), induce a pensare, considerando anche la notorietà dell'antica melodia innica, che una o più trasposizioni "popolari", di questa si fossero diffuse insieme coi primissimi saggi di lirica religiosa italiana.

In complesso, il tentare una sintesi delle espressioni musicali che s'accompagnano alle laude di Garzo è cosa assai malagevole. Gli indizi di personalità artistica risultano contraddittori e sfuggenti. Modelli probabili, reminiscenze certe, echi disparati / dalla canzone a ballo alle sequenze e all'inno ecclesiastico /, si sommano, nelle quattro melodie, in uno stile misto e mutevole, ora sillabico ora tendente al melisma, ora tonalmente arcaico ora sospinto verso la tonalità moderna. Una sola cosa apparisce costante: la valida tecnica costruttiva, l'abilità degl'innesti che dona apparenza d'unità al vecchio e al nuovo, il gusto sobrio e sodo del buon flusso canoro.

Hanno musicato maestri diversi codeste laude? O piuttosto, musicista e cantore ma senza forte personalità, eclettico e disinvolto, si compiaceva egli stesso, il Garzo dottore e rimatore, d'imitare e contaminar virtuosamente forme melodiche familiari e grate al suo orecchio? Un procedimento siffatto nell'intonar le laude sarebbe simile, in

fondo, a quello che gli giovava nei versi, ove accanto alla cupa drammaticità d'un inciso evangelico / *tenebre fuôr facte intanto* / egli pone un accenno tutto compiaciuto e furbesco alla vittoria della Vergine sul "nimico",: *tu li desti scacco matto* (lauda *Ave, vergene gaudente*, vv. 49 e 51). Se infine fosse ben certo, come crediamo, ch'egli spingesse la disinvoltura fino a ricalcar quasi passo per passo l'orme di Jacopone (*Amor dolce sença pare*) suggellando poi candidamente la non grave fatica poetica col nome suo proprio, allora tanto meno sarebbe da dubitare che il buon Garzo assumesse od elaborasse volentieri, in onor de' superni spiriti che invocava e un po' anche di se stesso, qualche bel motivo musicale sacro o profano che gli aleggiava d'intorno. Tutto sommato, questa ipotesi ci si presenta come la più probabile.

III.

"In quel caro e soave libretto dei *Fioretti di San Francesco* è detto che il santo qualche volta girava per l'Umbria e per la Marca cantando e laudando magnificamente Iddio.¹⁵⁾ Ma quello che nella vita del Serafico di Assisi è soltanto un breve episodio, può dirsi che sia tutta quanta la vita di Jacopone, o almeno la parte più notevole di essa. Quando infatti egli non è, come talvolta appare, un assai infelice poeta teologante, egli è veramente un sacro giullare, non dissimile molto dal veneto fra Giacomino o dal lombardo fra Bonvesin: è, forse anzi, in siffatte sue rime, il tipo più perfetto del sacro poeta popolare in sul finire del decimoterzo secolo ,,"

Questa, che il lettore avrà riconosciuta di primo acchito, è, condensata ne' suoi lineamenti essenziali, l'immagine che del poeta di Todi si formò e diede, in un notissimo saggio,¹⁶⁾ Alessandro D'Ancona. Immagine che non tutti gli studiosi venuti dopo / non il Novati né il Casella né il Sapegno /¹⁷⁾ hanno, si sa, tenuta per vera: ma se la critica moderna vede nel frate umbro, anzichè un poeta istintivo e popolare dagli atteggiamenti grottescamente bizzarri, un pensoso di problemi astratti, nutrito di letture severe e pazienti, o un rapito nella contemplazione mistica, o un misantropo tragicamente solitario straziato dalla coscienza del proprio dissidio con gli uomini e anelante verso amori impossibili,

a noi non tocca entrare nella disputa. Estatico o estroso, ingenuo o riflesso, mescolato col mondo o da questo fuggente, Jacopone un lirico fu di certo: ebbe, guizzanti su da' travagli a volte oscuri del pensiero e dell'espressione, ardori di sentimento e lampi d'immagini e scatti di parole d'irrefrenata potenza, e martellò certi versi sgorgatigli dal cuore in tempesta o dallo spirito inebriato con un polso di ferro. Nella sua novità essenziale lo coglie lucidamente, ci sembra, Giulio Bertoni, allorchè vede in lui il poeta colto ed esperto sprezzatore della propria cultura ed esperienza cortese per ansia d'una schiettezza tutt'anima, d'una immediatezza tutta scoperta e vibrata: riuscito quindi a fondere la tecnica acquisita con la libertà e crudità dei modi popolareschi.¹⁸⁾ Prodigio come pochi di battute incalzanti e precipitose, ritmi e rime, allitterazioni e insistenze, accelerazioni e progressioni lo sospingono talora, come assetato e invaghito di suono, a scrolli caparbi e furiosi del dettato, quasi a tentarne la resistenza sintattica e la possibilità di ribellione ai vincoli logici, quasi volesse insomma frangere costrutti e parole per liberarne un grido e spremere un gemito. Un'aspirazione musicale ora fiera e squillante, ora estenuata e amorosa, ferve dunque frequente nelle *Laudi*. Sboccò essa nel flusso rasserenante della melodia? Fu Jacopone desideroso soltanto od anche esperto di musica? Sognò solo o forse effettivamente procurò che le sue dense parole si sciogliessero e ricomponessero nella modulazione nel ritmo e nel timbro della voce alzata a cantare?

Se si mostrò in vita quale lo pensò il D'Ancona, poeta girovago dall'estro acuito nell'improvvisare tra il popolo, è ovvio che una certa pratica del canto e del suono di strumenti, o viella o cetra o ribeca, non poté mancargli. Sul margine d'una via o nell'angolo d'una piazza, per borghi e per cittaduzze, ascoltato da un crocchio incuriosito e più da fanciulli e da donne che non da persone di senno e di ben regolate faccende, il frate polveroso e arruffato avrà fatto allora sul serio, con impegno tra comico e pietoso, ciò che san Francesco secondo il racconto di Tomaso da Celano amava talvolta fare per finta: quando, trovandosi a passeggiare tra' compagni, con due bastoncelli, uno imbracciato a mo' di viella e l'altro condotto a guisa d'arco, figurandosi sacro giullare cantava lodi al Signore. Se non che a Jacopone non giovava la lingua "francigena",, sì il suo sodo e sonante volgare.

Ma poniamo ch'egli non si sia votato di proposito a siffatto mestiere e che alla propria attività di poeta desse maggior riserbo e, diciamo pure,

maggior cura e dignità. Non si esclude per ciò il contatto d'una parte almeno della sua poesia con la musica, contatto che solo è da spostare verso una sfera più alta.

Già all'unione di poesia e melodia richiama, nella lirica in generale, e in particolare, come copiosamente s'è constatato, nelle laude, il costume del tempo. Ma il costume, appunto perchè è costume, cioè abito generico e in certo modo uniforme, non spiega e tanto meno definisce l'originalità, la singolare e potente omogeneità della musica che ci balza incontro, là dove è congiunta a laude di Jacopone. Dalle ballate popolari dugentesche ai sonetti e alle canzoni dello stil novo e oltre, pochi sono, se pur ce n'è, i componimenti lirici che non fossero destinati a ricevere intonazione melodica: nondimeno la figura d'un poeta/musicista, e di primo piano, finora non è apparsa in quel torno di tempo. In Jacopone, facesse corpo o no l'arte sua con quella de' laudesi contemporanei / cosa che il D'Ancona in sostanza affermò ed altri, a cominciar dal Novati, hanno creduto poter negare / una singolare intimità tra l'eccitamento poetico e lo stimolo musicale è tutt'altro che rara; non solo per la tensione ansiosa che l'accento di lui mostra a più riprese, come s'è osservato, verso l'onda melodica, sì anche in virtù della plastica sommaria ma energica, del significato diretto e pregnante che i riferimenti alla musica assumono nella sua poesia. Tale intimità diremmo in Jacopone più avvertibile che in Dante, i cui accenni musicali, squisitissimi sempre, s'affacciano per lo più con carattere descrittivo o con sapore di grazia decorativa, quasi nitidi intarsi intramezzati nel volger d'una materia poetica che riprende, dopo quelli, il suo corso precipuo; avviene anzi che l'acceso frate la mostri meglio a fondo là dove il fremito e la risonanza musicale sorgono all'improvviso da una parola sola o da due, balzanti dal contesto col vigore di scorci intensi rivelatori d'una sintesi spirituale inattesa e illuminatrice. Sicchè mentre in Dante permane un raffinato distacco tra il magistero di poeta e la materia musicale ch'egli mirabilmente contempla, come un cristallo che per trasparenza o per riflesso faccia brillar le parole de' più soavi colori, in Jacopone tale distacco si annulla. Il lampo musicale che gli balena alla fantasia lo investe come una forza fisica, lo fa scattare come una molla. Trasmesso nel verso, quel lampo non lo "adorna di soave armonia", come prescrive la *Vita Nova*, non diventa oggetto di descrizione perfetta e di ascolto delizioso per virtù di magici traslati in accordi di parole, come nella *Commedia*;

sì vi denuncia il momento musicale in atto, realisticamente e vividamente sentito lungo una gamma che dalla semplice spensierata letizia giunge all'umorismo tragico e sale ai palpiti più ardenti del trasporto canoro.

*Se vedea assembramento / de donne e de donzelli
andava con stromento / con soi canti novelli*

(Lauda XXI) 19)

dice il poeta del peccatore, e la notazione ha la freschezza e il riso d'una musica primaverile: di quelle però per le quali accadrà di rimpianger troppo breve il diletto dell'orecchio, poi che non era altro che sensuale:

Lo sonar ch'aio udito / dal mi' organo è fugato.

(Lauda V)

Ecco innocenti e festosi gl'incontri musicali che la natura offre a chi ha abbracciato la povertà:

*Acque fiumi lachi e mare / pescetegli e lor notare,
aere venti ucel volare / tutti me fonno giollaria.
Luna sole cielo e stelle / fra i miei tesor non son covelle,
de sopra cielo si ston quelle / che tengon la mia melodia;*

(Lauda LIX)

a contrasto con l'amarrezza onde è minato il canto dei potenti, come papa Celestino quinto:

Se non te sai ben schirmere / canterai mala canzone!

(Lauda LIV)

E che divario da quell'innocenza di terra e di cielo allo sprezzo sacrilego di cui si macchia Bonifazio ottavo:

*La settimana santa / che onom stava al pianto,
mandasti tua fameglia /
..... / facendo danza e canto;
penso ch'en molto afranto / Dio te degia punire.
Entro per Santo Pietro / e per Santa Santoro
mandasti tua fameglia / facendo danza e coro...*

(Lauda LVIII)

L'immagine della danza è spesso presente a Jacopone. Qui è cagione di scandalo; altrove è dipinta come grottesca: quando ad esempio, al suono d'un giullaresco *descort*, l'anima si dà a sferzare il corpo peccaminoso:

Sozo, malvascio corpo / lussurioso, engordo!

* * * * *
*sostieni lo flagello / d'esto nodoso cordo,
emprende sto discordo / ché t'è ci opo danzare!*

(Lauda III)

o quando il poeta stesso si trascina ai piedi le catene:

*Porto getti de sparvire / sonagliando nel mio gire,
nova danza ce pò udire / chi sta presso a mia stazione;*

(Lauda LV)

o s'egli rievochi l'orrore della morte, rasentando il motivo della danza macabra, allorchè incita schernevolmente l'"omo sepelito", al quale "cadut'è la carne, remaste so' gli ossa",:

Scrulla la danza, e fa portadura!

(Lauda XXV)

Scherno e sarcasmo sono armi ben taglienti nelle mani di Jacopone: cote su cui le affila sono codeste immagini di ritmi festosi rivolti a strazio della creatura immiserita. Potente è l'effetto timbrico aspro e freddo del sonagliare metallico nell'ombra densa della carcere: il motivo di danza strana, misteriosa, che egli immagina ne possa trarre chi per sola risonanza interiore sviluppi fantasticamente codesto spunto fonico e ritmico spettrale, accusa un lampo d'ispirazione musicale pretta, specifica, pronta a creare non più con la parola ma col puro suono. E davvero la vibrazione musicale del poeta riverbera la concretezza e l'evidenza della melodia viva, tanto che a volte egli par vicinissimo ad abbandonarsi alla modulazione. La parola non gli si rivolge a rammentar musiche consuete, ma imposta con precisa convenienza di tono e d'accento melodie nuove, che si sentono sue, nascenti in un col dettato. Il "tono", soprattutto, cioè la fusione di risonanza e colore, giunge a meraviglie: agli *e* ed agli *i*

serrati e stridenti, agli *o* sordi della tetra danza fantomatica nella prigione, ai suoni cupi e duri pel dinoccolio dello scheletro plasmati in figura ritmica tra un *ictus* rude e due liquide leggère (*Scrulla la danza, ecc.*) contrasta il flusso ampio e chiaro, la vocalità aperta, il timbro corposo delle intonazioni esultanti:

*Ad l'amor ch'è venuto / en carne a noi se dare
andiamo a laude fare / e canto con onore;*

(Lauda LXV)

e nella stessa lauda:

Voglio ormai far canto / ché l'amor mio è nato.

Quando la parola *canto* risuona a seguito d'uno di tali vividi spunti e sospinta da una deliberativa imperiosa: *andiamo... voglio...*, la sfera affettiva, lo slancio, il moto, lo stendersi e il serrarsi dell'intonazione, tutto è già presente in noi e dinamicamente attivo. L'ispirazione musicale si è trasmessa, la virtualità tocca ormai il limite della realizzazione. Giova pensare, tanto è alta la gioia canora, che nell'attimo stesso del verso la medesima forza creatrice stampasse una melodia vera e propria in cuore al poeta.

IV.

Codesta melodia salì mai dal cuore alle labbra? Fu ascoltata e raccolta? Destiamo dal sonno, che durante sei secoli nessuno ha turbato, le intonazioni di laude assegnate o assegnabili a Jacopone. Esse ci diranno qualche parola nuova non solo intorno alla prima adolescenza del canto italiano, ma forse intorno al rimatore medesimo. Ne troviamo due nel manoscritto di Cortona, cinque nel magliabechiano II, I, 122. Dato l'avvio alla ricerca, altre forse potranno affacciarsi da carte non ancora esplorate. Appartengono al codice cortonese, e sono dunque state scritte, testo e melodia, vivente il poeta, le laude:

A) da c. 72 r. a c. 82 v.:

Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama,

B) da c. 85 v. a c. 88 v.:

Oi me lasso e freddo lo mio core.

Si trovano nel ms. fiorentino le note sui testi che cominciano:

C) da c. 13 r. a c. 15 v.:

Lamentomi et sospiro / per più potere amare,

D) da c. 15 v. a c. 17 r.:

Tutor dicendo / di lui non tacendo,

E) da c. 35 v. a c. 36 v.:

*/ O Cristo 'nipotente / dove siete enviado
ke s'è poveramente / gite pellegrinato?
/ Una sposa piglai / ke dato l'ò 'l mio core,*

F) da c. 57 r. a c. 58 v.:

Dolce vergene Maria / che ài lo tuo figliuolo in balia,

G) da c. 60 v. a c. 61 v.:

Vergen pulzella per mercè / mercè vos cher c'aggiài di me.

Circa l'autenticità dei testi poetici, la tradizione si pronuncia favorevolmente intorno alla prima delle due laudi accolte nel codice cortonese, la quale ha buone testimonianze di manoscritti e si trova penultima nell'edizione Bonaccorsi (Firenze 1490) e nelle derivate, fino alla recente del Ferri. La seconda, non compresa in tali stampe²⁰ è data a Jacopone da almeno tre manoscritti giunti fino a noi: il Tudertino 194, il XIII. C. 98 della Nazionale di Napoli e lo Spithöver già di Assisi, tutti del sec. XV. Quanto al gruppo le cui intonazioni si trovano sparse nel codice fiorentino, sull'autenticità della lauda *E* (*O Cristo 'nipotente*) non corre alcun dubbio; la *C* e la *D* (*Lamentomi et sospiro* e *Tutor dicendo*) collegate come vedremo l'una coll'altra, recano a favore di Jacopone le assegnazioni di vari codici quattrocenteschi: il Tudertino e lo Spithöver su ricordati, il Laurenziano-Rediano 119, la *Franceschina*. La *F* (*Dolce vergene Maria*) è a lui attribuita da un gruppo anche maggiore di manoscritti della medesima epoca: Tudertino e Spithöver, Marciana Cl. IX. 182,

Angelica 2306; Casanatense 1432, Bologna Univ. 2845²¹). La *G* (*Vergen pulzella, per mercè*) figura col nome del poeta nel solo codice Tudertino.

La scala della genuinità, stando alle attribuzioni contenute nei documenti, presenta dunque alcune oscillazioni, l'ultima delle quali è notevole. Ma poichè una almeno fra le laude la cui autenticità è concordemente ammessa, *Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama*, possiede, in quanto si trova nella sezione più antica del manoscritto cortonese, un requisito prezioso: quello cioè di aver ricevuto la notazione musicale ai giorni stessi del poeta, a noi conviene interrogare per prima questa melodia per conoscerne sia le qualità intrinseche sia i rapporti col testo, sotto il doppio punto di vista della forma e dell'espressione. Ad essa poi, quasi a pietra di paragone, faremo capo nel giudicare le altre. Rimandiamo perciò il lettore alla XXXII lauda del codice di Cortona, pregandolo di considerare attentamente l'accordo serrato, compatto, con cui procedono musica e poesia.

Si troverà, sotto molti aspetti, questa intonazione ammirevole. Legata alla parola da un'incidenza rigorosa delle sillabe sulle note, onde è esclusa ogni divagazione melismatica, la melodia assume nondimeno una plastica propria: si costruisce in forma autonoma, limpidamente sviluppata e conchiusa. La sintassi fonica non abbandona un solo istante la sintassi verbale: sopra ciascun verso s'adagia senza la minima smarginatura una frase musicale; al periodo poetico formato da una coppia di versi nella "ripresa", e da due coppie nei "piedi", della stanza, risponde il periodo melodico in simmetria perfetta: compiuto in due frasi nella ripresa e di due in due frasi architettato in rispondenza al distico di ciascun piede. La "volta", della strofa consta di tre versi: ed ecco il periodo musicale ha un elemento in più dei precedenti, foggiato a posta per quel verso dispari e mirabilmente concorde nella movenza nuova allo stacco che il costrutto verbale mostra, in quel punto, dal soggetto e dal corso anteriore. Con rarissima fraternità d'ideazione, codesto elemento non solo svolge irreprensibile il canto ma è essenziale all'armoniosa varietà del contesto melodico. Si provi a sopprimerlo: tutta la parte conclusiva della melodia s'appiattisce, come venisse a mancarle un necessario respiro.

Testo		Intonazione
<i>Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama dolç' amor, Iesù, sovr' ogn' amore.</i>	} Ripresa	{ A Periodo I B

Testo		Intonazione
<p><i>Amor, ki t'ama non sta otioso tanto li par dolce de te gustare, ma tuttasor vive desideroso come te possa strecto più amare, kè tanto sta per te lo cor gioioso, ki nol sentisse nol sapriè parlare quant'è dolç' a gustar lo tuo sapore.</i></p>	<p>} Piede I } } Piede II } } Volta</p>	<p>{ C { D Periodo II { C' { D' { E Periodo III { A' { B'</p>

Abbiamo dunque dinanzi un'ideazione al tempo stesso duplice ed una. Valori poetici e valori musicali sussistono ciascuno in una sfera specifica, per immagini e per nessi propri: eppure, nella sintesi, ciascuno di essi è integrato dall'altro.

Della coerenza e dell'organicità della melodia può farsi idea chiunque la canti isolandola dalle parole. Il fermo impianto tonale (nel primo tono gregoriano ma con sapore già chiaro di *modo minore* moderno), la nitida architettura (periodo tematico A-B, periodo centrale C D-C' D', frase modulante E, ripresa variata del periodo tematico A'-B'), la robustezza austera dei rapporti tonica-dominante e dominante-tonica, la direzione prevalentemente rettilinea dei suoni, l'insistenza asseverativa delle cadenze (*fa-re*, con omissione del grado intermedio *mi*) tutto attesta un'intuizione sicura e personale, un dono di cantar vario e saldo. Di analoghe qualità spettanti all'espressione poetica qui non occorre parlare.

Che una simile melodia non possa esser nata se non su quei versi, cioè che non si tratti d'una melodia vagante *applicata*, come s'è pensato per alcune di Garzo, ad uno schema strofico conveniente, non è neppur lecito dubitare. Un complesso siffatto di corrispondenze spirituali e formali non si ottiene per giustapposizione estrinseca di parole e di note. Nella struttura della melodia un particolare denuncia fermamente la singolarità del processo creativo: la presenza dell'inciso E, la cui asimmetria apparente non è sanata se non da un'esigenza d'espressione che la risolve, e mirabilmente, in respiro lirico, e quindi in necessità, in novità e in bellezza di forma. Codesto uscir subitaneo di quadratura, sì da combaciare con una svolta sintattica del testo pur saldandosi all'istante in unità lineare impreveduta e squisita col segmento precedente e col successivo, non è processo pensabile in un compositore

di melodie, e tanto meno in quel tempo, se non sotto lo stimolo di quel determinato testo: e ad ogni modo farebbe meraviglia il vederlo realizzato così a perfezione se poesia e melodia non si fossero formate insieme.

Ma alla struttura eccezionale del decorso melodico, che si spiega soltanto col fiorir della strofa nel numero inconsueto di sette versi, fa riscontro una manifestazione non meno abnorme del verso, la quale a sua volta si giustifica solo in virtù della modellatura melodica. Nel distico della ripresa:

*Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama,
dolç' amor, Jesù, sovr'ogn'amore,*

il primo verso porta accenti sulla prima, terza e quinta sillaba; fuori regola dunque, di guisa che a prima vista si stenta a riconoscerlo per endecasillabo. Così dicasi di altri versi della prima strofa: *Tanto li par dolçe de te gustare; Ma tuttasor vive desideroso*, alternati a endecasillabi regolari. Come mai sono usciti al poeta siffatti accenti, dei quali era impossibile, in sede letteraria, non avvertire la discordanza? L'ha avvertita, tre secoli or sono, il troppo abbondevole editore di Jacopone, il padre Francesco Tresatti cui "le fatiche et diligenze usate in restituire al Mondo così antico, e dotto, et Santo Poeta,, facevan lecite emendazioni di questa sorta:

Troppo ne perde il tempo chi non t'ama,

ove la zeppa insipida del *ne* rende ancor più amaro il sacrificio dell'avverbio *ben*, così denso, al suo posto, di significato. Ma al quesito offerto da quelle extravaganti strutture d'endecasillabi non hanno dato risposta soddisfacente gli studiosi moderni della metrica jacobonica, dallo Schmitt che primo ne tentò analisi prosodiche fino al recentissimo Staaff al quale in sede di pura filologia siffatto problema sembra, ed a ragione, insolubile.²²) Lo Schmitt ha bensì cercato di sottoporre alcuni versi di Jacopone (non questi) a schemi melodici da lui stesso immaginati "senza pretesa,,: non gli faremo colpa se le melodie del tempo, ch'egli non giunse a conoscere, rivelano, a prescindere dalle qualità di stile, possibilità di soluzioni a problemi sia di metrica sia d'espressione, ben diverse, per originalità ed

efficacia, da quelle ch'egli aveva pensato. Ora, in presenza dei documenti musicali, il quesito stesso si annulla. Il poeta non ha avvertito o non s'è curato della discordanza d'accento tra un verso e l'altro semplicemente perchè, uniti i versi a *quella* melodia, la discordanza scompare: il ritmo melodico avvolge in uguale andamento, e con piena naturalezza, così gli endecasillabi ad accento spostato come quelli normali. Geneticamente parlando, il perchè non può trovarsi se non nella circostanza che i versi *si sian prodotti col canto*. A riprova si osservi la composizione delle strofe successive: quelle che, una volta creato il modello strofico con la rispettiva intonazione, dovettero essere elaborate con attenzione prevalentemente letteraria e, come oggi si direbbe, a tavolino. In esse / e sommano a più di duecento versi / codesti accenti fuori legge si ritrovano appena due o tre volte, e salvo il caso del v. 24 (*Cor che te non sente ben po esser tristo*, il quale appare deliberatamente foggiato così) sono di facilissima emendazione.

Il verso, dunque, deriva qui originariamente il ritmo dalla melodia; questa a sua volta si modella in forma inusitata plasmandosi sulla strofa: e non solo sulla strofa in quanto schema, ma in quanto senso poetico. Due apparenze irregolari s'annullano fondendosi nella sintesi poetico-melodica. E chi ha concepito siffatto equilibrio, che non è dei singoli elementi ma risulta solo dal loro complesso, non può essere, per la poesia e per la musica, che un unico autore.

V.

Del resto Jacopone sapeva anche tecnicamente come un canto si esprimesse in note: vogliamo dire *in quali* note. Valga l'inizio della lauda sessantaquattresima (ed. Bonaccorsi-Ferri) intitolata alla *Natività de Iesù Cristo*:

*O novo canto / c'hai morto el pianto
de l'uomo enfermato.*

*Sopre el "fa", acuto / me pare emparuto
che 'l canto se pona;
e nel "fa", grave / descende suave
co 'l verbo resona.*

*Cotal desciso / non fo mai viso
sì ben concordato.*

*Audito è un canto: / "Gloria en alto
a l'altissimo Dio
e pace 'n terra",*

*En carta ainina / la nota divina
veggio ch'è scritta
là 'v'è 'l nostro canto / ritto e renfranto
a chi ben ci afitta;
e Dio è lo scrivano / c'ha 'perta la mano
che 'l canto ha insegnato.*

Il poeta ha udito un canto nuovo, e l'ha pur veduto notato su pergamena. Dal libro, ritto sur un leggio, il canto veniva quasi rifranto verso chi sapeva bene affisarvi l'occhio: come bella e acuta l'immagine della melodia che quale un raggio proiettato sulla carta rimbalza alla pupilla del lettore! Quale un raggio, tanto quel canto era fulgido: pareva scritto dalla mano di Dio. E diceva: / *Gloria in alto (a l'altissimo Dio, ecco una sovratensione verbale che Jacopone sostituisce alla tensione melodica che ora gli manca) e pace in terra*: a rievocarlo, gli par manifesto (così traduce *emparuto* il glossario del Ferri) che l'intonazione fluisse dal *fa* acuto al *fa* grave, discendendo a quest'ultimo, con una discesa non mai udita così dolce e armoniosa, quando sulle note veniva a risonare il Verbo, cioè il nome del Salvatore.²³⁾

Non resta che indirizzare il lettore ai versi *e alla melodia* della XIX lauda cortonese:

*Gloria in cielo e pace 'n terra,
nat'è 'l nostro Salvatore,*

perchè gli risulti evidente il riferimento di Jacopone a quel canto, confermato dalle parole, dall'estensione tra il *fa* acuto e il *fa* grave, dalla terminazione discendente a quest'ultima nota sul predicato di Cristo; perchè dunque egli trovi perfettamente esatta nel poeta la citazione

dei suoni e la resa di impressioni artistiche che solo la conoscenza tecnica poteva suggerire. Ora chi sente così netto il rapporto tra il segno e l'idea da precisare al ricordo d'una melodia la sua forma grafica, può senz'altro, quando un'idea musicale gli spira dentro, fermarla in note.

VI.

Alla lauda *Troppo perde 'l tempo* non si può a meno d'avvicinare, prima d'ogni altra, quella dello stesso manoscritto: *Oi me lasso e freddo lo mio core* (XXXIV). L'attribuzione del testo a Jacopone, sebbene non sicura, presenta molte probabilità: dei quattro codici superstiti che lo contengono, solo il cortonese lo dà anonimo (ma così fa per tutte le poesie, eccettuate le quattro assegnate a Garzo); gli altri tre indicano concordi il nome del nostro poeta. È vero che questa lirica manca alle buone stampe jaconiche, ma è anche vero che fino ad oggi nessuno ha pensato di valersi della melodia d'una lauda come di un elemento che possa portare in sé l'impronta medesima dell'autore del testo, e possa quindi contribuire all'identificazione di codesto autore. Se l'intonazione esaminata dianzi fosse / come verosimilmente è / proprio del cantore di Todi, e se i caratteri di tecnica e di stile, se gl'indizî di "personalità", offerti dalla seconda stessero in fratellanza profonda con quelli della prima?

Così stanno, infatti. La lauda *Oi me lasso e freddo lo mio core*, pur singolare per il tono cupo, di lamento corrucciato e torbido, con cui l'artista si accusa di scarso fervore nell'amor divino, s'esprime musicalmente con lo stesso linguaggio che informa *Troppo perde 'l tempo*. Si veda nell'una e nell'altra l'uguaglianza dell'impianto tonale (*re minore*) e la identica scelta del registro entro il quale spazia la voce: che ha pure la sua importanza perchè, nell'atto del cantare, il registro si concreta in timbro, cioè in qualità di colore fónico. Si ponga mente al rapporto frequente e caratteristico fra terza minore e tonica (resa questa più oscura, come nell'altra melodia, dal "mordente,, sulla nota inferiore: *re do re*); al frecciar dritto da tonica a dominante e da questa a quella, che dà al canto impronta volontaria e recisa; infine al modulo *identico* che con identica funzione stampa nelle due melodie il grido d'amore.

(Lo si troverà sulle parole contrassegnate da —, tanto della prima:

Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama...

Amor, ki t'ama non sta otioso...

Ma tuttasor vive desideroso...

quanto della seconda lauda:

Ke non sospiri tanto per amore...

Ke per amor non vivi fervente...)

In quest'ultima la struttura è più semplice che nell'altra, ma non sono diversamente sentite le relazioni tra note e parole. La stessa scansione sillabica, la stessa aderenza della frase musicale al verso e del periodo melodico alla ripresa, prima, e poi, con leggera amplificazione, alla strofa; la stessa risoluzione in ariosa armonia di problemi metrici non comuni quale la somma, qui, entro un unico flusso vocale, degli endecasillabi e del quinario. E poi certe precisioni sottili di dizione e di metro, designate dalla melodia, come lo iato: *oimé lasso | e freddo lo mio core*, là dove qualsiasi lettore meno avvertito pronunzierebbe *oimé* (con la dièresi) distruggendo poi la pausa quasi impercettibile e pur significativa che deve disgiungere le due parti del verso. E l'ipermetro del verso 4:

Morire dovaresti, falso sconoscente,

da che cosa è sanato se non dal canto? Questo pone in guardia contro l'emendazione banale in *morir dovresti*, indicando che il verso, così com'è intonato, vuole una cesura dopo l'eptasillabo, quale si ritrova anche nei capoversi di strofe successive:

Languisci ripensando | la tua noia,

Uscir ne converrea | d'entr'a la gente.

La sovrabbondanza è dunque nel bisillabo *falso*, cosa che senza il soccorso della musica sarebbe stato difficile avvertire: se non che il canto risolve quel bisillabo in due crome, equivalenti ad un'unità ritmica, e l'effetto ipermetrico si annulla. Il verso può dunque essere regolarmente intonato, come certo fu all'origine, nella sua stesura prolungata: forse, chi pensi all'insistenza di quegli accenti ostinatamente piani, quasi di curialesca condanna, prolungata ad arte.

Ma ritorniamo alla veduta d'insieme. Anche in questa lauda, come nella precedente, v'ha organicità distinta di poesia e melodia, e nondimeno profonda congenita aderenza dell'una all'altra, tanto da far pronunciare la parola: concreazione. E nell'aspetto specifico della musica, il legame intenso dei suoni, il fare conciso e asseverativo, le coincidenze, oltre che di stile, di tecnica e, in un senso più ingenuo e immediato, di natura, denunciano al confronto con la melodia esaminata per prima un'unica mano.

VII.

Le laude *C* e *D* (IX e X del magliab. II, I, 122):

- C) *Lamentomi et sospiro / per più potere amare,*
 D) *Tutor dicendo, di lui non tacendo,*

sono state finora citate, nei repertori letterari, come distinte l'una dall'altra: in realtà esse costituiscono un solo componimento. E forse il fatto della loro giunzione richiamerà, come inconsueto, l'attenzione degli studiosi della primitiva poesia volgare. Di metro sono bensì diverse: la *C* ha forma di ballata in istrofe tetrastiche d'alessandrini, tal quale la dugentesca ballata bolognese *Pur biù del vin comadre / e no lo temperare*;²⁴⁾ la *D* è in terzine di due endecasillabi divisi da un settenario, con un giuoco irregolare di rime al mezzo e rime o assonanze finali ne' capoversi di ciascuna terzina: il terzo verso fa da *refrain* e rima col settenario. Ma nonostante la diversità del metro, due fatti / a tacere del fatto musicale di cui parleremo più oltre / sono per noi eloquenti: primo, che il senso lega strettamente la seconda lauda alla prima; secondo, che in tutte le redazioni ove ambedue le laude figurino,²⁵⁾ esse si susseguono sempre,

e immediatamente, nell'ordine *C D*, e talvolta, come nel manoscritto dell'*Arsenal*, con chiari segni di collegamento.²⁶⁾ Il collegamento giunge al massimo nel laudario magliab. II, I, 212, nel quale, terminata la lauda *D*, la *C* si riaffaccia proseguendo nel proprio metro sino a dar compimento all'insieme. Ecco un bell'esempio di struttura tripartita, quasi tre tempi entro i quali il secondo fa da intermezzo: tra le laude e le ballate del due e del primo trecento non ne ricordiamo altri modelli. Data l'importanza che esso assume anche rispetto al ritorno della prima intonazione, dopo quella della seconda parte, ne diamo, secondo il II, I, 212, da c. 16 v. a c. 17 v., il testo completo finora inedito:

LAUDA DEL LAMENTO DI CRISTO

*Lamentomi piangho et sospiro / per più potere amare,
 con grande desiderio / Gesu vorrei gridare.*

*Vorrei gridar tant'alto / tutto 'l mondo m'udisse,
 e dentro imparadiso / ongne sancto rispondesse;
 al grande mio amore / pietà s'è ne venisse,
 la sua beningna faccia / mi dengni rischiarare.*

*Va gridando cor mio / con caldo di fervore,
 passa di sopr' al cielo / e vattine al mio amore,
 e diventa prontissimo / nançi lo mperadore,
 et elli farà dono / se ben sa' dimandare.*

*Rispond' al mi' amore / et s'è mi degni odire
 et gratia si mmi doni / ch'è faccia il suo piacere,
 costringhami in sue braccia / l'altissimo sire,
 no' mmi lasci perire / chi mi degnò creare.*

*Ben so ch'è abbo offeso / et non abbo obbedito;
 non so' degno di Cristo / ch'è non l'abbo servito;
 ma è si mmi perdoni / ch'è non sono assennito,
 et io mi dollio forte / del grande mio fallare.*

Affliggasi ^{a)} 'l mio core / nella forte amareçça
et viva dolorando / posandosi 'nn aspreçça;
Cristo mi faccia dengno / di sé, ch'è mia riccheçça:
non truov' al mio chor(e) loco / ch'io possa rifinare.

Rifinar(e) mai non volglio / della gioia, ch'io volglio
lamentovare Cristo / e forte mi ^{b)} doglio;
e i santi nel mio aiuto / tutti li chiamo e 'i volglio;
co' llor faccia la vita / ch'io possa guadangnare.

S'io non t'avesse, amore, / [or] ^{c)} perchè mi creasti?
s'ì andasse a mortal pene, / dolente ^{d)} cū' formasti!
Rammentatin' amore, / or che tu mi plasmasti
et dèstiti alla morte / per me ricomperare.

Amor, fosti battuto, / ferito ti fu 'l core;
sire ^{e)} di grande alteçça / chi compra tanto amore,
che tu per me ti desti / a cotanto dolore,
a la più dura cosa: / morir per me salvare?

Dio che mmi fece e mi creò / deam' a veder quell'ora:
sia in me tanta baldança / ch'io non aggia paura
et io con gioia mora / per Gesù mia dolçura

Tuctor dicendo, / di lui non tacendo,
laudandol con cantare:
Gesù Gesù Gesù (Gesù Gesù) dolce d'amare.

Sempre l'actendo / col mio cor gaudendo,
et fammi rallegrare,
Gesù [Gesù Gesù dolce d'amare].

No' mmi ritengno / del mio gran sostengno
e vogliol pur chiamare,
Gesù [ecc.].

Vo' che mmi dica / la mia dolçe vita,
che mmi farà salvare,
Gesù [ecc.].

L'anima mia cattiva et mendicha
degel' a te amor dare,
Gesù [ecc.].

Ch'ì son dolente con molta fatica;
fammine consolare,
Gesù [ecc.].

Vivo in paura / di te, mia dolçura;
come ne posso fare?
Gesù [ecc.].

Tu sé il mio amore / io son tua creatura;
or non m'abandonare,
Gesù [ecc.].

Entro 'l mio chor(e) dipingho la figura
et te vo' contemplare,
Gesù [ecc.].

Tu assai m'a' decto / amor mio dilecto:
ch'io cheggia, faraimi dare,
Gesù [ecc.].

Non averò povertà né difecto
et vo' con techo stare,
Gesù [ecc.].

Del mio amor fo lamento, / tuctor lo concupischo,
quando abbo più pena / et io più n'envaghisco;
et de la sua pesança / el mio cor sie conficto,
questo faccia il mio core: / di lui non vol posare.

stessa. S'intende che l'integrazione, se può tornar utile a mostrare a un dipresso come doveva o poteva svolgersi per intero la terzina modulata, non presume affatto di render la varietà melodica supponibile nell'originale: anzi ogni tentativo in tal senso è stato deliberatamente evitato. Ad ogni modo, per distinguerle dalle autentiche, le note di congettura sono espresse in corpo minore e tra parentesi quadre. Da un raffronto dei segmenti melodici che chiameremo *a'* e *b'*, spettanti al primo endecasillabo e al settenario del nuovo metro, con quelli contrassegnati *a* e *b* nell'altra intonazione, il lettore riconoscerà agevolmente il vincolo musicale fra le due parti.

Come i due metri son legati tra loro non dal ritmo ma dalla rima, la quale nel settenario e nell'endecasillabo *Gesù, Gesù*, ripete insistentemente il suono finale d'ogni quarto verso del primo canto, così le due intonazioni hanno l'una con l'altra somiglianze di spunti e di cadenze, pur nella rispettiva individualità ritmica. Il tema della ripresa: *Lamentomi et sospiro*, ripresentato all'inizio della strofa: *Vorrei gridar tant'alto* (e, s'intende, all'inizio anche delle strofe successive) origina evidentemente l'intonazione di tutti i capoversi e, con la sua seconda frase, anche dei settenari dell'intermezzo (*a/a'*; *b/b'*). Se non che in questo la melodia, al tempo stesso che sulle note ribattute acquista qualche maggior estensione, ci sembra dovesse avere andamento più vivo che nel canto iniziale, in ragione del nuovo palpito lirico che vi si espande e che trova eco anche nella snellezza metrica venuta a interrompere il passo compatto dei tetrastici alessandrini. Comunque, un vero e proprio rapporto tematico corre tra i due "tempi", della composizione: rapporto, chi l'avrebbe pensato possibile a quei giorni? elevato sino alle filiazioni sottili della "variazione", vale a dire ad uno degli svolgimenti più intimi e squisiti che possano darsi all'idea musicale. Si pensi ora al ritorno indubitabile del tempo primo, quale è designato nel magliab. II, I, 212, cioè al ripresentarsi della melodia nello schema e nel ritmo originario unita alle ultime stanze d'alessandrini, e si contemplerà nell'insieme una delle più salde e armoniose architetture in cui si assesti la diafana materia dei suoni. Architettura della quale un riflesso si ritroverà nello schema del trittico pittorico; e che intanto appare musicalmente nutrita degli stessi elementi da cui fiorisce, sincrono, il tempio: le navate progredienti quasi stroficamente sul passo ampio degli archi e nel mezzo la cupola balzante per vibrazioni sempre più celeri fino al sommo, verso cui volteggiando

convergono immagini di grazia e aneliti di perfezione. In ciascun aspetto, unità lirica espansa in varietà di ritmi.

La struttura è degna d'un artista di vasto respiro. E qualora i versi appariscano, ai competenti, non immeritevoli della paternità di Jacopone, la melodia non potrà che rafforzare l'attribuzione, estendendola a tutto il complesso del componimento. Circa i versi, all'attribuzione espressa nei codici sopra indicati è da aggiungere un altro indizio, non del tutto trascurabile: che cioè in laudari molto antichi, ove la materia poetica è sempre distribuita in gruppi omogenei, la lauda *Lamentomi et sospiro* seguita da *Tuttur dicendo* è contigua a laude di indubitata spettanza al poeta nostro. Così nella silloge trecentesca pubblicata dal Cecconi le fa seguito la nostra *E, O Cristo onnipotente*; nell'8521 dell'*Arsenal* quella che precede è *In foco l'amor mi mise* (dubbia) e quella che segue *Quando t'allegri homo d'altura*. Quanto alla musica, l'unico punto nel quale il canto di questa lauda si scosta da quello delle laude *Troppo perde 'l tempo* ed *Oime lasso* / vale a dire la formula cadenzale vocalizzata nel primo verso della ripresa su *amare*, nel primo e terzo della strofa su *audisse* e *venisse* e la simile dell'intermezzo (*valegrare*) / quest'unico punto, che al pari di qualche sfumatura melismatica sulle parole *amor, paradiso, benigna faccia*, potrebbe dar sospetto di forma meno concisa e maschia di quanto s'appartenga al frate umbro, è sanato dalla somiglianza con tratti della melodia spettante alla lauda *E* (XXI del magliab. II, I, 122): *O Cristo 'nipotente / dove siete inviato*. Basti vedere come alcuna di quelle sfumature, ad esempio quella su *amor*, compatisca identica sull'avverbio *poveramente* (lauda *E*, ripresa, v. 2), e come lo stesso avverbio, o all'ultimo verso della strofa, la parola *disonore*, siano vocalizzati col medesimo gusto e con la medesima tecnica che appare nella melodia testè studiata.

Se l'analisi degli elementi formali può condurre anche in un'opera di musica, come finora ha condotto precipuamente in opere di pittura e scultura, ad additarne l'autore; e se, pur applicando con ogni cautela i criterî sui quali si fonda l'attribuzione, ci si può fidare delle particolarità di linguaggio e del tono espressivo in cui si condensa la personalità di ogni vero artista, bisogna riconoscere che un forte legame viene stringendo l'una all'altra queste melodie, e che i motivi d'arte serpeggianti via via dalla prima alle successive: le concrete qualità del canto, le inconfondibili inflessioni, portate dai versi in cui sono impresse fan capo con insistenza al poeta di Todi, come vedremo ancora una volta.

VIII.

Nel componimento che segue (E) s'ha musicata, preziosissima reliquia, una lauda drammatica.

Coro: / O Cristo 'nipotente / dove siete inviato,
che s'è poveramente / gite pellegrinato?

Cristo: / Una sposa piglai / che dato l' [ò] il mio core,
di gioie l'adornai / per averne honore;
lasciommi a dis[ò]nore / fammi gire penato.
Et io si l'adornai / di gioie et d'amor[ança],
a mia forma l'asembrai / et alla mia somigliança;
ammi facto fallança / à facto gran peccato.
Ite a la mia sposa / che degia revenire,
che pena dolorosa / [non me faccia patire]
per lei volli morire / [s'è ne so' innamorato].

Coro: / [Signor, se la troviamo / e vole] ritornare,
volete che le cheramo / che le vuli perdonare,
se lla possiamo ritrare / del suo pessimo istato?

Il testo, assai meno esteso che nella stampa bonaccorsiana, più breve anche di quanto sia nel manoscritto dell'*Arsenal* (12 strofe), e, caso raro, in quello pubblicato dal Cecconi (5 strofe), è stato integrato nelle parti mutile secondo la lezione Bonaccorsi-Ferri, non potendosi porre a proffito il magliab. II, I, 212 al quale la lauda manca²⁸). Ma alla bonaccorsiana la nostra lezione può rendere a sua volta un servizio, suggerendo, d'accordo col manoscritto Cecconi e con l'*Arsenal*, l'emenda del verso 8 il cui secondo emistichio replica, nella stampa, quello del v. 5: *fammi gire penato*. Notevole è il fatto che nella nostra redazione l'ordine della terza e quarta strofa è invertito rispetto a quello, più naturale ed efficace, delle redazioni Arsenal e Bonaccorsi. Inversione voluta, in quanto all'originario / *Dicete alla mia sposa*, con cui Cristo rispondeva alla domanda del coro, si è sostituito un / *Ite alla mia sposa* a cui fa riscontro la replica condizionata: / *Signor, se la troviamo*. Infelicemente voluta. A qual pro' sacrificare la drammatica spontaneità del passo se non per il desiderio di dar termine al pezzo, nell'esecuzione musicale, con la più nutrita voce del coro anzichè con quella del solista? Il difetto d'altra parte è dovuto

unicamente all'accorciamento del testo, e non infirma l'unità di ispirazione tra poesia e melodia. Nel manoscritto dell'*Arsenal* che pur doveva avere la musica, essendone tracciato il tetragramma, l'inversione delle strofe non ha luogo ed il testo, svolto con ampiezza, termina non con una ma con tre strofe di carattere corale. Quanto alla versione bonaccorsiana, ove il complesso drammatico si arricchisce con la personificazione della sposa fallente, cioè l'Anima, alla quale eran certo destinate le stesse note dianzi modulate da Cristo, il coro s'alterna alla voce solista fino all'ultima strofa, ove l'Anima, all'udire il martirio dello sposo, comincia il lamento che subito resta sospeso su appassionate interrogazioni:

/ Ed io comenzo el corrotto / d'un acuto dolore:
amore, e chi t'ha morto? / se' morto per mio amore;
o enebriato amore, / ov'hai Cristo empicato?

Chissà se la lauda doveva finire così? O se quell'ultima strofa, della quale pur sentiamo l'intenso effetto angoscioso, è stata aggiunta? O se qualche strofa terminale è andata perduta?

Spetterà all'edizione critica di Jacopone, da tempo auspicata, il risolvere tali quesiti. Frattanto si osservi la melodia (XXI) articolata su la ripresa e la prima strofa, cioè su parole certissime del poeta: bellissima per la varietà di taglio e di timbro con cui aderisce al dialogo, stilisticamente succosa in quanto contempera l'accento indimenticabile delle due prime, *A* e *B*, con l'impronta più dolce e cedevole della terza.

Il primo rigo del manoscritto musicale è rifatto, certo in occasione di restauro della pergamena antica, ma dev'essere stato copiato esattamente dalla notazione primitiva. Non occorre commento a mostrar la limpidezza del periodo, la giustezza del modellato melodico. Ecco i tratti caratteristici delle intonazioni jacoponiche; lo schiudersi prediletto in tono minore, che qui però cede ben presto (inutile applicare nomenclatura greca o gregoriana a modi che sono già sentiti modernamente) al "relativo maggiore", *fa*; il proceder serrato dalla dominante alla tonica; il salto cadenzale frequente da terza a tonica col "mordente", sul settimo grado. Fisionomia accertata e ormai familiare, che qui tuttavia si sdoppia nel contrasto tra gli interroganti, meravigliati del doloroso peregrinare di Cristo, e Cristo medesimo, accorato per l'abbandono della sposa peccatrice. Sul registro tra medio e grave del coro, compreso d'esitante

umiltà, la voce divina si leva alta e chiara, come uno squillo dolce, e percorre vasti àmbiti nel volger di note delicatamente congiunte. Un nitore celeste, una mestizia soave, una precisione di suoni e di articolazioni foniche perfetta rendono l'immagine del Dio vivente, puro ed assorto nella sua pena, con miracolosa concretezza; quasi l'avessimo dinanzi agli occhi ed a fronte di lui, diritto e immobile, si curvasse il gruppo ansioso degl'interlocutori. Conosciamo la forza drammatica del frate di Todi: l'abbiamo sentita sprigionarsi con veemenza e intensità irraggiungibile dalle strofe del *Pianto della Madonna*. Ma qui, sebbene in un piano più tenue e intiepidita dai riferimenti allegorici, la ritroviamo, espressa in melodia e vivificata da un'intuizione potente del colore vocale. Quanto profonda e quanto rapida efficacia è nella contrapposizione timbrica delle voci corali e della voce di Cristo! E questa, dal metallo vibrante in cui splende il ricordo della sposa e delle gioie che l'abbellirono, sa pur raccogliersi nei toni oscuri e sordi ove par che si rifugi la trista memoria dell'abbandono e del disonore. Quale mai sarà stata, se intonazione vi fu, l'orchestrazione vocale conseguita con tale giuoco di timbri nel *Pianto*?

Sappiamo almeno, oggi, che cosa fosse, nell'integrazione musicale, "una", lauda drammatica, ai giorni e forse sotto la mano di Jacopone. In quest'unica che la sorte ci ha conservato, resta aperto un quesito: come dovessero intonarsi nel contesto le strofe del coro, costituite di tre versi ciascuna, posto che il manoscritto reca pel coro la sola intonazione della ripresa, ch'è un distico. Non presumiamo di risolverlo, ma soltanto di additare un'ipotesi verosimile, supponendo che sull'ultimo verso della strofa corale si ripetesse la seconda frase melodica della ripresa.

IX.

Tra le laude: *F*,

*Dolce vergine Maria
che ài lo tuo figliuolo in balia*

e *G*,

*Vergen pulcella, per mercé
mercé vos cher c'aggiai di me,*

bisogna dare la precedenza a quest'ultima, per trovar qualche traccia d'arte comparabile a quella veduta finora. Poichè se in questa (*G*) l'impronta di consanguineità con le melodie precedenti appare già molto attenuata, nell'altra scompare del tutto.

Con le compagne la lauda *Vergen pulcella* (XXXVIII), ascritta a Jacopone dal solo codice 194 di Todi, sopporta il paragone, quanto a melodia, soltanto nella ripresa. La frase iniziale infatti è disegnata con semplicità affettuosa entro linee digradanti verso toni bassi e smorzati, nell'àmbito grave del *re minore*, e accenna inflessioni le quali riecheggiano come in distanza tratti che già sentimmo ben più vibranti e incisivi. Ma col giungere alla strofa anche quel riflesso d'originalità si spegne. L'intonazione accoglie in pieno moduli di sequenza tra i più usati e ripetuti: quelli stessi che si son veduti passare almeno otto volte di lauda in lauda nel capitolo precedente (pagine 85-86) e che, provenienti con ogni probabilità dalla sequenza *O dulcis fons laetitiae*, abbiám trovato anche nell'*Ave donna santissima*, forse di Garzo (cfr. nota 13). Non sembra che Jacopone, fiero e solitario cantore quale si mostra nelle altre laude, dovesse cedere al richiamo di formule così comuni. Vien fatto piuttosto di pensare che la lauda, o almeno la musica che la riveste, sia opera di un pallido imitatore, al quale è mancato il respiro per proseguire da solo oltre i primi due versi, e che, appoggiatosi in capo alla strofa ad una delle fide sequenze (nel caso presente la sequenza ha in comune con la lauda anche l'argomento di preghiera a Maria) ha cercato poi di tornare con garbo al motivo della ripresa.

Ma se in questo caso l'esame della musica si limita a riconoscer parziali e attenuati i modi melodici propri alle laude autentiche di Jacopone, e quindi non può validamente confermare l'attribuzione a lui dei versi, in altri casi addirittura la smentisce. O, quanto meno, mostra che l'intonazione non appartiene a colui che ha saputo altre volte compenetrare l'una nell'altra poesia e melodia in guisa così profonda, da poter essere identificato, e non infondatamente, col poeta stesso.

Così avviene per la lauda *F*, nonostante le numerose testimonianze dei manoscritti in favore del Tudertino. Nella melodia che l'accompagna (XXXVII del magliabechiano II, I, 122) non s'avverte nemmeno lo sforzo di un ricalco o l'approssimativa imitazione del poderoso modello. E poichè la lauda è assegnata da altri codici ad Ugo Panziera, preferiamo ritenerla senz'altro opera possibile del frate pratese. Del pari, nonostante le melodie

ben modellate, dolci ed altamente espressive, crediamo di dover rifiutare a Jacopone (al quale, tra molti dubbi, ne è stata affacciata l'attribuzione)²⁹⁾ la lauda XV del magliabechiano II, I, 122:

*Voi ch'amate lo criatore
ponete mente a lo meo dolore,*

e la XXVI:

*Ave Maria gratia plena,
vergine madre beata.*

Nulla, nel canto dell'una e dell'altra (per la seconda si vedano le osservazioni esposte a pag. 99) richiama ai modi vigorosi e agli accenti, anche nella dolcezza, virili di colui che intonava *Troppo perde il tempo e O Cristo onnipotente*.

Se, per un'ipotesi ben improbabile, dovessero stimarsi autentici i versi, bisognerebbe comunque ritenere derivate da fonti estranee le melodie, come nel caso della lauda *Amor dolce sença pare*.

X.

Al frate minore Ugo Panziera da Prato, della cui vita il pochissimo che si sa o si suppone (pare fosse in Terrasanta verso il 1312 e morisse nel terzo decennio del secolo) è stato detto dal Fanfani e dal Guasti,³⁰⁾ il manoscritto Palatino 168 della Nazionale di Firenze, membranaceo del secolo XIV, attribuisce alcune laude, delle quali due ricorrono musicate nel magliabechiano II, I, 122. Premesso che non tutte le laude comprese nel codice Palatino a seguito della rubrica a c. 11: *Qui comincia le laude de frate Ugo Panziera*, possono essere di lui / poichè alcune appartengono certamente a Jacopone / non vediamo difficoltà ad accettare l'attribuzione contenuta nel manoscritto per le due laude che c'interessano³¹⁾ e che sono:

a c. 14 r.

(Della beata vergine Maria et della purità del suo figliuolo dolcissimo Ihesu Cristo)

*Dolce vergine Maria
c' ai lo tuo figlio in balia,*

a c. 22 r.

(Di passione Ihesu Christi et del dolore della sua madre vergine Maria)

*Davante una colonna
vidi stare una donna;*

corrispondenti quest'ultima alla XVII, l'altra alla XXXVII del nostro magliabechiano.

Che il Panziera sia stato, in poesia, prossimo e non inefficace imitatore di Jacopone, è ammesso;³²⁾ che la melodia delle sue laude, posto che gli appartenga, rispecchi a fronte delle melodie jaconiche "uno stesso sentimento", come il Bartoli dice dei versi, sarebbe più arduo asserire.

La più importante delle due intonazioni, spettante alla lauda *Davanti a una colonna*, è disgraziatamente incompiuta: non comprende che la ripresa / scorretta nel testo / e i primi due versi d'una strofa che non trova riscontro nella lezione del ms. Palatino. Tale qual'è, comincia bene, con fare largo e grave, e giunge sul quarto verso della ripresa (*Oime, figliuolo, chi mi t' à legato?*) ad un disegno eccellente, ma non può sottrarsi alla taccia di monotonia; procurata sia dalla pesantezza del ritmo, cui non solleva alcun tratto caratteristicamente spiccato, sia, e più, dall'insistenza con cui la frase musicale di ciascun verso, settenario o endecasillabo, scende a cadenzare sul *re* grave, aggravato ancora dal *do* che invariabilmente e cupamente precede. L'oppressione delle ininterrotte cadenze uguali s'aumenta per effetto delle rime bacciate, sicchè un grigiore fonico e tonale si spande e s'accresce di nota in nota. Se la melodia, come si può congetturare, dovesse integrarsi ripetendo sul secondo piede della strofa l'intonazione del primo, e sulla volta l'intonazione della ripresa, siffatto ricorso implacabile di clausole lamentose, ancorchè oggetto della lauda sia proprio un lamento, non potrebbe, in breve, che destare fastidio. Tuttavia è innegabile che se non perizia e libertà di arte, una densa concentrazione sentimentale occupa questo canto e gl'infonde, almeno nel punto in cui la Madre comincia a parlare al Figlio, forza di commozione.

Il secondo, *Dolce vergine Maria*, non ha in comune col precedente se non la ristrettezza dei suoi limiti fonici, ma negli spiriti è tutt'altro. È una piccola nenia di tecnica rudimentale, sinuosa nell'ambito di poche note congiunte, quasi una *berceuse* mormorata a fior di labbro. Ha

caratteristiche tonali non rare tra i canti popolari del Medioevo: inizio sulla subtonica, cadenza sul secondo grado: un oscillare velato e non senza grazia tra moduli teneri, candidamente affettuosi, dolcemente aderenti alla poesia.

Come definiremo, dal poco che ci offre e malcerto, l'arte che sembra risalire al frate pratese? Come arte essenzialmente popolare, quasi aneddotica, povera di movimento quanto abbondante di persuasione ingenua; aliena da contaminazioni riflesse quali si riscontrano in Garzo, ma incapace di svilupparsi dai nuclei elementari dai quali si origina: incapace, in una parola, di prender forma. Garzo coordinatore scaltro, il Panziera impacciato in un'emozione che fa groppo: entrambi ben lontani dal solo, fra i tre, che s'inalzi al grado d'artista.

Ma dacchè in queste pagine s'è cercato di fermar qualche profilo singolare tra quelli dei primitivi melodisti italiani, non vogliamo dimenticarne uno, il quale si staglia con una certa bizzarra audacia tra i molti confusi insieme. È questi l'ignoto autore di una lauda del *Giudizio finale* la cui redazione unica sta nel manoscritto cortonese da c. 82 v. a c. 85 v.: in mezzo alle due laude *Troppo perde 'l tempo* e *Oimè lasso e freddo lo mio core*. Come è vicino a Jacopone sulle pagine antiche, così gli è vicino nella forza vivida del canto. Par che con le due melodie dall'uno e dall'altro lato il vecchio francescano abbracci e stringa a sé questo forse più giovine cantore; e pare che dal fuoco che gli ardeva nel petto ansioso qualche fiamma sia passata a lingueggiare erta e stranamente arguta, tra faville aspre e bagliori ambigui di speranza e di minaccia, entro le note crepitanti sui versi irrequieti (ms. Cortona, XXXIII):

*Stomme allegro et latioso
questo mondo delectando:
ma 'l iudicio rimembrando
sto dolente et pauroso ...*

L'affinità, nei dettagli tecnici, tra questa intonazione e quella delle due laude su rammentate, alle quali è da aggiungere per certi passi la drammatica *O Cristo onnipotente*, non è difficile da scoprire. È affinità nell'imposto chiaro e preciso del *modo maggiore* (cfr. lauda *O Cristo*), nella preponderanza degli intervalli tonica/dominante/terza vibrata/mente accentati, negli scatti rettilinei, nella struttura decisa delle cadenze.

E come nelle jaconiche, benchè questa conservi da cima a fondo un sapor tutto proprio e una sua nervosa freschezza, l'intonazione è concisamente sillabica, il periodo allungato e magro, il respiro robusto; la simmetria vi s'allarga da vicine rispondenze d'incisi a spaziosi ricorsi di motivi tematici. Tutto ciò avvivato da un'elasticità plastica che accoglie immagini di terrore e di gaudio, d'espiazione e d'estasi, d'inferno e di paradiso: e sospinto da una prepotenza ritmica irrefrenabile. Grottesco acre, allucinato e sprezzante, questo pezzo è documento insigne d'arte giullaresca condotta alla più acuta tensione.

Si torna dunque, in questo punto, alla vecchia immagine dei "giullari di Dio,,?

Di tale immagine non si potranno forse mai spogliare del tutto i cantori religiosi del duecento, poi che in essa dovè trovarsi realmente *uno* degli aspetti della loro arte. Ma è da intendere con discrezione; cioè non quale abito plebeo, sì come sforzo verso un linguaggio, di poesia e di musica, schietto, accessibile, vibrato, tale da far presa rapida e tenace su chiunque l'ascoltasse. Tuttavia meno che ad altri l'immagine si attaglia a Jacopone, per l'intimità e la profondità del suo canto. D'altronde se codesti poeti proprio cantassero tra mezzo il volgo, accompagnandosi, per dir le parole del D'Ancona, "col suono di qualche rozzo strumento,,", non possiamo né c'interessa accertare. Stando all'iconografia musicale del tempo, a testimonianze letterarie e alla struttura stessa di molti canti, è lecito presumere che le esigenze d'esecuzione vocale e il corredo strumentale con cui si sostenevan le voci richiedessero ben altre cure che non quelle supponibili in cantori di strada.

Comunque fosse, una cosa ormai è certa. Che, stretto a strofe del poeta di Todi, un fascio sia pure esiguo di melodie, fissate in notazione tra la fine del duecento e il primo trecento, fa corpo a sé entro tutta la musica del tempo: sta originale e compatto a fronte di più che cento altre intonazioni sincrone di laudi, tra le quali alcune bellissime, senza interferenze fondamentali né di sentimento né di forma, potente di fantasia, nuovo nelle sigle canore. A traverso le quali / o meglio a traverso il piglio fiero, l'asciutto vigore, la maschia commozione, la forte dolcezza e amarezza che s'infonde nella loro omogeneità originaria e le plasma in melodie fraterne e diverse / lungi dall'anonima e incolta arte popolare, parla un artista consapevole e mirabilmente personale, se anche non rivelato fino ad oggi: un ardito e gagliardo artista. A questo, non

per intravvedute possibilità biografiche, ma per aderenza del canto alla poesia e per un complesso di spiriti che non s'incarnano in nessun'altra figura del tempo, abbiamo creduto in coscienza di poter dare il nome stesso di Jacopone.

Della natura veracemente musicale di lui molti documenti ci han fatto fede. Ma uno ancora si deve considerare, nel quale egli delinea lo snello ignudo corpo della melodia in atto di liberarsi dell'ultimo vincolo a cui la parola può assoggettarlo e di salire senza più peso, senza più impedimento, al cielo: pura immagine aerea, fluttuante, pura dolcezza:

*O iubilo del core / che fai cantar d'amore!
Quando iubilo se scalda, / sì fa l'uomo cantare;
e la lengua barbaglia / e non sa que parlare,
dentro non può celare, / tanto è grande el dolzore.
Quando iubilo è acceso / sì fa l'uomo clamare:
lo cor d'amore è preso / che nol può comportare*

(Lauda LXXVI)

Così non dice se non chi sente entro di sé la germinazione irrompente del canto, e, nel libero fluire di questo, avverarsi l'idea di una vita "assoluta", unicamente spirituale. Anche Agostino, santo e musicista, aveva detto: "Chi giubila non forma parole, ma un suono festoso: voce dello spirito immerso nella gioia, che la esprime con tutte le sue forze, senza tuttavia giungere a definirne il senso E a chi conviene codesto giubilare, se non al Dio ineffabile?,"³³)

Ma Jacopone non ripete e quasi mai non menziona le intonazioni liturgiche, come se gli sembrassero fredde e convenzionali. Egli acqueta nelle sue proprie modulazioni l'ardente sete d'amore; al loro slancio assimila l'immagine "smesurata", di Dio.

Chi non ha costumanza / te reputa empazito

Si, pareva pazzia. Ma in concordanza mistica con sant'Agostino, in concordanza d'arte solo con se stesso, egli sapeva che cosa volesse dire portarsi in petto una melodia nuova.

1) G. MAZZONI, *Laudi cortonesi*, cit., con un'appendice "I Proverbi di Gharzo", di Carlo Appel. V. Introduzione, pagg. 15/16, e Nota in fine: *Ancora su Garzo*.

2) Due documenti notarili del 1299, pubbl. da PAOLO GALLETTI nel *Giornale di Erudizione*, Firenze, II, 9/10. Altri documenti portanti il nome di Garzo erano stati segnalati da LUIGI BANDINI nella *Vita di Francesco Petrarca* premessa alle *Rime*, Firenze, 1748.

3) *Ser Parenzus not. fil. q. Garzi de Ancisa not.*, dice un documento dell'Archivio di Stato di Firenze, datato 1281 (*Ancisa*, Spogli BB. 463), indicato da P. PAPA, *La Leggenda di S. Caterina d'Alessandria in decima rima*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Trento 1897, pagg. 471/472, nota. Dal documento si rileva non solo la professione di Garzo, ma anche il fatto che nel 1281 egli era già morto.

4) Cfr. O. TARGIONI TOZZETTI, *Antologia della Poesia italiana*, 2ª edizione notevolmente accresciuta, Livorno 1885. A pagg. 53/54, in nota, le tre "laudi lucchesi", tratte da fogli pergamenei di un laudario (che al Targioni Tozzetti sembrò "dei primi del sec. XIII, se non più antico", ma che in realtà dev'essere della fine del XIII o del principio del XIV) usati come risguardi ad un fascicolo di Statuti (1271) conservato nel R. Archivio di Stato in Pisa. Le laudi sono: *Spirito sancto glorioso* (mutila del principio), *Alla* (per *Ave*) *vergine gaudente e Ki vuol lo mondo dispresare*. Appartengono a Garzo le prime due. Nella 20ª ediz. (1924), curata dal Pellegrini, dette laude si trovano a pagg. 47/48: l'attribuzione cronologica del T. T. è rimasta qual'era.

Le pergamene originali portano da cima a fondo i sistemi tetralinei, tirati in rosso, per le melodie; ma neppure una nota vi è stata tracciata. Il testo è sciupato assai, in alcuni punti quasi illeggibile. La lauda *Spirito sancto glorioso* si trova anche nel Magliabecchiano II, I, 212 a c. 6, mutila del principio (la carta s'inizia con la seconda strofa) e col nome di Garzo in fine.

5) Cfr. P. PAPA, *La Leggenda di S. Caterina*, cit., pag. 469. Nel ms. I, II, 4 della Comunale di Siena, del secolo XV, il poemetto, in decima rima, finisce:

*a lui fie le gratie che fa li doni
cioè il grande signore che è sono bene
di cui sempre fa laudore
e garzo amen ora.*

Gli fa seguito la lauda *Ave donna santissima*, pure col nome di Garzo.

6) E. BETTAZZI, *Notizia di un Laudario del sec. XIII*, cit., pagg. 21/22.

7) A. ZENATTI, *Il bisnonno del Petrarca*, in *Propugnatore*, N. S., IV (1891), pagg. 414/421: favorevole all'ipotesi del Mazzoni. Così pure il PAPA, nella Introduzione alla cit. *Leggenda di S. Caterina*, pagg. 470/472. Si mostra dubitoso il MANCINI, *Il contributo dei Cortonesi alla coltura italiana*, Firenze, 1898, pag. 7. Addirittura contrario all'identificazione di Garzo laudese con Garzo dell'Incisa è C. M. PATRONO, in *Nuova Rassegna*, Firenze, luglio/agosto 1904 (recensione al lavoro del GUATTERI, *Il bisnonno del Petrarca*, Firenze, 1904) e nell'opuscolo *Ancora del bisnonno di F. P.*, Firenze, 1905. Cita questi ultimi scritti A. SIMIONI, in *Esercitazioni sulla Letteratura religiosa in Italia nei secoli XIII e XIV*, dirette da Guido Mazzoni, Firenze, 1905, pag. 87, a proposito della *Leggenda di S. Caterina*; disposto, per parte sua, ad ammettere l'identità dell'autore della leggenda col Garzo dal bisnipote illustre. Anche G. BERTONI, *Il Duecento*, cit., pag. 200, preferisce la congettura mazzoniana a quella del Bettazzi.

8) *Lettere di Fr. Petrarca*, ed. Nazionale a cura di V. ROSSI, Firenze, 1933. *Rer. fam.*, VI, 3, 26 e XI 5, 10.

9) Cfr. A. ZENATTI, art. cit., P. PAPA, *La Leggenda di S. Caterina*, cit., pag. 471.

10) Cfr. BERTONI, *Il Duecento*, cit., cap. II, pagg. 45/48; G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica ecc.*, cit., pag. 320, nota.

11) Il ms. senese ha *riena*.

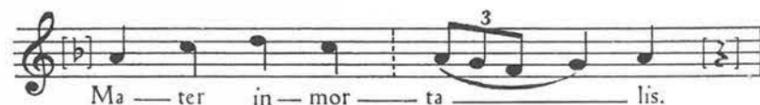
12) La lauda *Amor dolçe sença pare* porta il nome di Garzo nel solo codice di Cortona, e adespota nell'Aretino 180, ed è data a Jacopone dai codd.: Vat. Urb. 784, Tud. 194, Ang. 2306,

S. Piet. 58, G, Marc. Cl. IX, 182, Franceschina e Spithoever (Tenneroni). Tra le antiche edizioni di Jacopone in cui è compresa la lauda, si eccettui la bresciana (*per Bernardo de Misintis*) del 1495.

13) Diciamo secondaria non solo perchè simili inflessioni ricorrenti da un canto ad un altro non appartengono mai ai momenti essenziali della melodia, quali il tema o la chiusa, ma anche e soprattutto perchè esse sono in realtà le meno originali, ricavate cioè da intonazioni di sequenze. Ad esempio, l'inciso melodico:



che apparisce non mai nella ripresa, bensì nella strofa di varie laude, proviene dalla notissima sequenza *Victimae paschali*. Notiamo che anche la lauda *Ave donna santissima*, la quale nel citato manoscritto senese è sottoscritta da Garzo, si vale sul terzo verso della strofa (*en te, virgo verginale*) di codesto inciso melodico o di una variante di esso che si trova nella sequenza *O dulcis fons letitiae* (Magliabechiano II, I, 122, cc. 140/141):



14) Cfr. E. DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques du Moyen Age*, cit., melodia a pag. 1 con facsimile a fronte; note a pag. 311 e seguenti. F. LIUZZI, *Drammi musicali dei secoli XI-XIV*, in *Studi Medievali*, cit., pagg. 7/8.

15) Fioretti, nella *Vita di Frate Egidio*, I.

16) A. D'ANCONA, *Jacopone da Todi, il Giullare di Dio del secolo XIII*, nuova ediz., Todi, 1914, pag. 6.

17) F. NOVATI, *L'amor mistico in S. Fr. d'Assisi e in Jac. da Todi*, in *Freschi e Mini del Dugento*, Milano, 1908; M. CASELLA, *J. da T.*, in *Archivum Romanicum*, IV/V, 1920/21; N. SAPEGNO, *Fratre Jacopone*, Torino, 1926. Si vedano anche i lavori recenti del RUSSO, *Misticismo e Poesia*, in *Problemi di Metodo critico*, Bari, 1929, e di F.S. MASCIA, *La poesia di J. da T.*, Milano, 1932. Su quest'ultimo una recensione di G. CITANNA, in *Critica*, XXX, 1932, fasc. VI, pagg. 454/456.

18) Cfr. G. BERTONI, *Lingua e Pensiero*, Firenze, 1932, Cap. IV, *Il linguaggio di J. da T.*

19) Le citazioni delle laude non musicate seguono nella lezione e nella numerazione la ristampa bonaccorsiana procurata da G. FERRI per la collez. *Scrittori d'Italia* (Laterza).

20) Non diamo importanza al fatto che si trovi, al pari di tutte le altre laude qui ricordate, nell'ediz. del TRESATTI, Venezia, 1617. Circa i codici che citiamo a proposito di queste laude, cfr. i già rammentati *Inizi di antiche poesie italiane ecc.*, del TENNERONI.

21) Si veda, oltre al Tenneroni, L. FRATI, *Giunti agli "Inizi", del T.*, in *Archiv. Roman.*, II, pag. 192.

22) Cfr. J. SCHMITT, *La metrica di fra' Jacopone*, in *Studi Medievali*, I, 1905, pagg. 513/560; G. GALLI, *I Disciplinati dell'Umbria del 1260 ecc.*, cit., pag. 75 e segg.; E. STAAFF, *Le Laudario de Pise* cit. Introduzione, pag. XXXVIII, n. 2.

23) Questa interpretazione, basata sul confronto degli accenni musicali di Jacopone con la melodia effettivamente notata sulle parole *Gloria in cielo e pace in terra*, contrasta naturalmente con le interpretazioni metaforiche di siffatti accenni nella lauda *O novo canto*, quale è quella che ne ha data il CASELLA nel Saggio citato (*Arch. Rom.*, IV, pag. 472). Ma lo stesso prof. Casella ha voluto cordialmente accettare la "concretezza storica", del raffronto.

24) Cfr. CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*, in *Opere*, XVIII, pagg. 226/240.

25) Non sempre i mss. contengono ambedue le parti del componimento, cioè a) *Lamentomi et sospiro*, b) *Tuttur dicendo*. Solo la prima, ad es., si trova nel *Laudario dei Disciplinati di S. Croce in Urbino*, pubblicato da G. GRIMALDI ed E. MONACI in *Studi Romanzi*, XII, 1915, pag. 47 e segg., ove la lauda consta della ripresa e 34 strofe tutte in alessandrini. In questo caso però manca anche la strofa di tre versi che immediatamente precede il *Tuttur dicendo*.

Avrebbero, stando agli scrittori indicati tra parentesi, solo la prima i mss.: Laur. Asbb. 423 sec. XV, (Tenneroni); Riccard. 1274, sec. XV (Morpurgo); Aret. 180, sec. XIV (Landini). Solo la seconda: il Cbig. LVII, 266, sec. XV o VI (Frati).

Si trovano tutt'e due nei mss.: Magliab. II, I, 122, Magliab. II, I, 212; Fior. (Ceconi); Palat. 168; Tudert. 194; Laur. Red. 119; Arsenal 8521; Franceschina, Spithoever.

Il Tenneroni (e così pure lo Staaff) ha ommesso di segnalare la parte *Tuttur dicendo* come esistente nel Magliab. II, I, 212.

26) Lo STAAFF, *op. cit.*, pubblica, dal ms. 8521 dell'*Arsenal*, *Lamentome et sospiro* come n. 47, *Tuttur dicendo* come 47^a e annota (pag. 273): "Cette lauda est dans le ms. réunie à la pièce précédente comme si les deux n'en faisaient qu'une et cet arrangement a été gardé par M[azzatinti]". Ma egli, Staaff, crede ad un errore del copista (e anche dell'editore italiano!) quando scrive (*Introd.*, pag. XXX): "La pièce 47 d'Arts. (*Lamentome sospiro ecc.*) s'y trouve accouplée à une autre lauda (*Tuttur dicendo*), qui figure dans beaucoup d'autres manuscrits, de façon à n'en faire qu'une dans ce ms. Ce fait présuppose, nous paraît-il, que dans le ms. dont Arts. est une copie partielle, ces deux pièces figuraient dans le même ordre. C'est alors seulement que s'explique une distraction pareille de la part du copiste. Et en effet, dans Mgl. 1 [II, I, 122] et dans Flor. [Ceconi] on rencontre les deux pièces dans l'ordre supposé. La laude 47^a manque à Mgl. 2, ecc.

Il copista, solito capro espiatorio! ha copiato invece benissimo: meglio di qualche moderno editore o elencatore di capoversi. E benissimo ha pubblicato il Mazzatinti. Non è vero che la 47^a manchi al Mgl. 2, cioè al II, I, 212: essa è, come abbiamo detto, incorporata nell'altra, *Lamentome et sospiro*, e perciò non figura nell'*Inizi* del Tenneroni. Guai a fidarsi de' capoversi! Vero è che lo stesso Tenneroni, spogliando il Mgl. II, I, 122, ha date come distinte l'una dall'altra le due laude (*Inizi*, pagg. 137 e 251). Ma qui ha avuto torto: e lo Staaff ha scambiato il torto per il diritto e viceversa.

27) Neppure il BARTOLI, *I Mss. italiani della Bibl. Naz. di Firenze*, cit., I, pagg. 142 e 174, si è accorto che le due laudi vanno unite: anzi, al pari del Tenneroni, ne stampa gl'inizi come di cose diverse. Meno che mai se ne avvide il TRESATTI il quale, nella nota edizione di Jacopone, le pubblicò a rovescio, cioè la seconda innanzi alla prima.

Un singolare indizio dell'unione delle due laude è dato dal ms. Palatino 168 della Nazionale di Firenze. Ivi, alla ripresa della prima (*Lamentomi piango et sospiro*), fa seguito il ritornello che in tutte le altre redazioni da noi conosciute si trova solo nella seconda lauda o seconda parte (*Tuttur dicendo*), e che qui, pertanto, costituisce un elemento comune alle due parti, nella forma che segue (c. 25 r. [da correggersi con 27 r.]):

Come l'anima santa chiama el suo diletto sposo col cuore humiliato.

*Lamentomi piango et sospiro
per più potere amare,
con grande desiderio
Iesu vorrei chiamare:
Iesu, Iesu, Iesu, Iesu,
Iesu dolce amare.*

*Vorrei gridar tant'alto
tutto 'l mondo m'udisse, ecc.*

NOTAZIONE E TRASCRIZIONE

Sedici strofe e poi, con maiuscola più grande di quella delle singole strofe ma alquanto minore della prima:

*Tutor dicendo
di lui non tacendo
laudandol col cantare
Iesu, Iesu, Iesu, Iesu,
Iesu dolce ad amare.*

Sempre l'attendo ecc.

Ma anche il prof. L. GENTILE, nel catalogo dei *Codici Palatini*, Roma 1889, I, pag. 154, le ha indicate come distinte l'una dall'altra, sotto i numeri 19, coll'epigr., e 20, anepigr.

28) Lo Staaff, *op. cit.*, pag. 272, nel dar la nota dei codici portanti la lauda *O Cristo onnipotente*, ha ommesso il nostro magliabechiano II, I, 122.

29) Cfr. B. BRUGNOLI, *Le Satire di Jacopone da Todi ricostituite ecc.*, Firenze, 1914, pag. 399 e segg. (*Tavola delle Laude attrib. a J. secondo il grado di probabile autenticità*). La lauda *Voi ch'amate lo creatore* sta fra le "quasi certamente non attribuibili a Jacopone",.

30) Cfr. la *Nota* intorno al Panziera scritta da P. FANFANI a seguito della sua traduzione dell'OZANAM, *I Poeti Francescani del sec. XIII in Italia*, Prato, 1854, pag. 273; e la breve introduzione ai *Cantici spirituali del B. Ugo Panziera*, a cura di C. GUASTI, Prato, 1861.

31) B. BRUGNOLI, *op. cit.*, pag. CLIII: "Credo tuttavia che si debbano veramente attribuire al Panziera le seguenti: 1) *Chi cce vedesse il mio dilecto*; 2) *Dolce Vergine Maria*; 3) *D'amor languisco*; 4) *Davante una colonna*;,, ecc.

32) A. BARTOLI, *I primi due secoli della Letteratura italiana*, Milano, 1880, pag. 168, n. 7.

33) S. AGOSTINO, *Enarr. in Psal.*, 99, IV. La traduzione non è letterale, ma ecco il passo: "Qui jubilat, verba non dicit; sed sonus quidam est laetitiae sine verbis; vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest, exprimentis affectum, non sensum comprehendens. Gaudens homo in exultatione sua ex verbis quibusdam quae non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quadam exultatione sine verbis, ita ut appareat eum ipsa voce gaudere quidem sed quasi repletum nimio gaudio non posse exprimere quid gaudet",. Ed anche: "Jubilus sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest", (*Enarr. in Psal.*, 32, II) "Et quem decet ista jubilatio nisi ineffabilem Deum?,, (*Ibid.*).

*SGUARDO STORICO ALLE INTERPRETAZIONI DELLA
NOTAZIONE DETTA "CORALE",*

*LA NOTAZIONE DEL LAUDARIO CORTONESE E DEL
MAGLIABECHIANO II, I, 122 ☐ SUE CAPACITÀ E DEFIC-
CENZE SEMIOGRAFICHE ☐ MANCANZA DI ALTE-
RAZIONI CROMATICHE ☐ INAPPLICABILITÀ DELLE
NORME SANCITE DALL' "ARS MENSURABILIS", PER LA
DETERMINAZIONE DEI VALORI RITMICI*

*RITMO E METRO. SCARSA VALIDITÀ DEGLI SCHEMI
DETTI "MODALI", ☐ L'ACCENTUAZIONE DELLA PA-
ROLA E I TEMPI "FORTI", DELLA MELODIA ☐ VERSO
E FRASE MUSICALE, RIMA E CADENZA ☐ SINTESI DEL
RITMO POETICO E DEL RITMO MELODICO*

LE NOTAZIONI MEDIEVALI di melodie ad una voce su testi romanzi e germanici, se non si trovano avvolte dalla oscurità che circonda le grafie neumatiche primitive e che tuttora desta incertezze e controversie intorno all'interpretazione originaria delle melodie gregoriane, presentano pur sempre agli studiosi problemi di non facile soluzione. Esse non sono, in generale, notazioni "di scuola"; non rispecchiano le consuetudini di questo o quello *scriptorium* ove determinate convenzioni semiografiche vengano regolarmente seguite e tramandate; e nemmeno rispondono alla complicata precettistica formulata dai musicografi tra il secolo XIII e il XIV. Anzi, di fronte alle loro regole distinzioni e precisazioni, si comportano sovente in senso meramente negativo: con una indifferenza o libertà che i teorici stessi del tempo fanno talvolta bersaglio al loro grammatico sprezzo.

E ciò a prescindere dagli errori materiali e dalle corruzioni di testo a cui è ben difficile che un manoscritto antico riesca a sottrarsi. Mancanza inattesa o collocazione sbagliata della chiave di *do* o di *fa* sul rigo; contraddizioni tra chiave e guida; note dimenticate o inavvedutamente ripetute, o scritte su altre righe e in altri spazi da quelli che avrebbero dovuto regolarmente ospitarle, sono inconvenienti che s'incontrano ad ogni passo: tuttavia, di solito, rimediabili. Difficoltà più gravi s'affacciano allorchè, come accade, il copista delle parole non ha ben calcolato lo spazio, in senso orizzontale, necessario al "puntatore", delle note: questi si trova allora alle prese con l'estensione insufficiente del rigo e, massime quando abbia a tracciar melodie folte di vocalizzi, non sempre riesce a far intendere quale fra le molte note debba esattamente coincidere con questa o quella sillaba. Qualche tratto di penna vergato perpendicolarmente al rigo dall'amanuense o da un lettore antico può venire in soccorso: nondimeno, nei molti casi malcerti, il decifratore deve unicamente far calcolo sulla propria accortezza.

Ma supposto pure perfetto il lavoro del notatore, restan da fare i conti con la capacità indicativa della notazione. Questa che sotto varie forme, a seconda dei diversi luoghi, delinea i canti monòdici su poesie volgari a partire dallo scorcio del secolo XII, ha in

generale, rispetto alle anteriori notazioni per neumi / delle quali rappresenta l'ultima fase d'evoluzione / la preziosa superiorità d'indicare in modo preciso e con immediata evidenza gl'intervalli fra i suoni. Se non che una melodia non si esprime soltanto con gl'intervalli fonici: s'esprime anche con la durata, assoluta e relativa, dei suoni stessi; con le loro accentuazioni e pause; con la distribuzione in particolari valori di certi gruppi sonori suscettibili di figurazioni ritmiche differenti. È dunque necessario identificare caso per caso codesti fattori fondamentali della struttura melodica, senza i quali una successione di suoni non ha forma, una frase musicale non ha polso e respiro. E poichè, da un lato, i testi poetici su cui riposano le melodie presentano caratteri ritmici diversi dal *cursus* prosastico prevalente nelle intonazioni gregoriane, e d'altro lato le figure della notazione musicale (soprattutto le figure delle note semplici: virga, punto, rombo, rombo caudato) offrono molte somiglianze con quelle della notazione contemporanea a valori ritmici determinati (cioè *mensurata* o *mensurale*) ecco sorgere una questione di principio: la grafia dei canti monodici medievali profani / o religiosi ma non liturgici / deve ritenersi indifferente ai valori e alle proporzioni temporali o ispirata, invece, ai canoni della "mensura"?

Per lungo tempo si pensò alle forme mensurali. Fino dal secolo XVIII i primi interpreti di melodie medioevali francesi (De la Ravalière, 1742; De Laborde, 1780) ¹⁾ tradussero i segni summenzionati rispettivamente coi valori di *lunga*, *breve*, *semibreve* e *minima*, mantenendo fra l'uno e l'altro il rapporto di 1 : 2 (1 lunga = 2 brevi, 1 breve = 2 semibrevi, 1 semibreve = 2 minime; quindi 1 lunga = 4 semibrevi = 8 minime) e ripartendo i valori così ottenuti in battute di 4/4 (valore di una *lunga*). I criteri seguiti e gli esempi di trascrizione offerti dai due studiosi, nonostante qualche aspro danno che aveva a patirne il metro poetico e la naturalezza del canto, furono accettati in massima e divulgati dai più autorevoli storici musicali dell'epoca: il Burney (1782) e il Forkel (1801).

Qualche decennio più tardi (1830) il musicologo François Louis Perne, pubblicando in appendice alla monografia del Michel sul Castellano di Coucy le melodie di questo trovèro, adottava con sistema ancor più rigido de' suoi predecessori le norme dei mensuralisti, attenendosi ai principî sanciti nell'*Ars cantus mensurabilis* di Franco da Colonia (circa 1260/1280). E in omaggio alla preferenza che Franco dice doversi accordare alla misura ternaria (*tempus perfectum*), trascriveva tutte le

melodie del Coucy in tempo di 3/8 o 3/4. L'adozione del mensuralismo franconiano a molti degli studiosi successivi non piacque: fu nondimeno accettata dal Rietzsch per la trascrizione dei canti del Monaco di Strasburgo contenuti nel manoscritto *Mondsee-Vienna* (1896) e dall'assai noto musicologo francese P. Aubry nelle trascrizioni da lui compiute fino al 1907, cioè fino al momento in cui l'Aubry aderì alla teoria "modale", rimessa in onore del Beck. Tra gli oppositori del Perne furono: in maniera decisa il Kiesewetter (1838) che rilevò la destinazione delle norme mensurali alla musica polifonica, non già alla monodia; ed in guisa più o meno attenuata il Fischer (1838), lo Schmidt (trascrizione del *Lai d'Aélis* in appendice al Wolff, *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*, 1841), lo Stade (1854), l'Ambros (1861), il De Coussemaker per le opere monodiche di Adam de la Hale (1872), il Riemann (1878), il Bäumker (1888). I quali tutti, in rapporto alla monodia, respinsero il mensuralismo "assoluto", di Franco da Colonia ammettendo per altro, ciascuno alla propria maniera, un mensuralismo temperato, in ultima analisi approssimativo e arbitrario. Si tornava insomma, a poco a poco, verso le prime interpretazioni settecentesche, pur confessandone l'incertezza e non potendo dissimularne le risultanze infelici.

Fu Goffredo Emilio Fischer, il quale s'era accostato alla teoria mensurale nel trascrivere i canti del *Minnesänger* Nithart (1838), a intravedere nuove possibilità d'interpretazione studiando altre melodie di *Minnesinger* nel manoscritto di Iena (sec. XIV). Constatato che le note semplici di quel manoscritto (escluse le *legature* o gruppi) sono costituite esclusivamente di punti caudati (¶), egli nega a siffatto segno un valore fisso e uniforme; nega che ogni sillaba corrispondente ad un suono così espresso dovesse aver durata invariabile di *longa* (il che avrebbe condotto ad un'estrema rigidità di pronuncia), e accorda invece al punto caudato un'elasticità ritmica rispondente al corso naturale della pronuncia. Creava con ciò alle melodie di Iena un ritmo "discorsivo", affine a quello supposto proprio del canto gregoriano: sopprimendo in quelle melodie la *battuta* e riferendosi all'uso gregoriano circa l'intercalazione di pause e i rallentamenti nelle cadenze: comunque accennando all'opportunità di regolare i tempi delle sillabe secondo il metro poetico. L'interpretazione basata sui canoni mensurali veniva così lasciata del tutto in disparte.

A codesto punto di vista non esitò ad associarsi l'Ambros, il quale anzi lo estese dalle melodie del manoscritto di Iena a tutta la lirica del *Minnesang* germanico. In questa lo storico viennese volle scorgere addirittura un contrapposto all'arte dei trovèri: da un lato il *Minnesang*, recitativo o declamazione al modo gregoriano; dall'altro la lirica francese tutta musicalmente ritmata a guisa di *lied*. Nel *Minnesänger*, egli affermava, il valor principale riposa sulla parola assestata in verso ed in metro, cui il canto si limita a dar sostenutezza e colore; nel trovèro siffatti valori cedono di fronte al prevalere della struttura melodica. L'uno è *rapsodo*, l'altro è *cantore*.²⁾ Il Fétis cercò più tardi (1876) di eliminare l'antitesi estendendo anche alla lirica romanza (trovèri e trovatori: d'intonazioni italiane non s'aveva notizia) il concetto della libera declamazione; onde dalle notazioni musicali che corredano questi testi poetici ogni valore semiografico di *longa* e di *brevis* veniva escluso.

Che tanto l'Ambros quanto il Fétis abbian finito col fraintender del tutto le osservazioni inizialmente opportune del Fischer, ed esagerandone la portata abbian battuto una strada altrettanto falsa quanto quella dei rigidi mensuralisti, è cosa che non ha ormai bisogno d'essere dimostrata. A G. E. Fischer un merito è rimasto innegabile: quello di avere scorto che uno dei segni semplici della notazione quadrata medievale, il punto caudato, pur essendo in apparenza identico alla *longa* mensuralistica, non doveva affatto ubbidire, nella monodia, alle regole della mensura. Ciò ha liberato dal medesimo obbligo tutto il complesso della notazione, la quale risulta così, per se stessa, indifferente ai valori di durata e di proporzione.

Ma a siffatti valori, è d'uopo ripetere, non sono indifferenti, anzi non debbono né possono sottrarsi le melodie. Contro l'Ambros e il Fétis una schiera di studiosi - dallo Jacobsthal al Burdach, dal Wilmanns al Liliencron, dal Bernoulli al Runge, al Riemann, al Saran, questi ultimi entrati più volte in campo - ha gradatamente ristabilito il diritto della melodia medievale alla precisione ritmica ed ha affermata la necessità di un ordine e di una proporzione nella varietà delle sue figurazioni. Se la notazione "corale", almeno dei manoscritti germanici, sfugge al mensuralismo (per la lirica francese e provenzale il caso è diverso: ad essa è oggi riconosciuta, sotto determinati aspetti che qui non occorre riferire, l'applicazione della ritmica cosiddetta *modale* ed i valori possono talvolta esserne rappresentati graficamente),³⁾ se dunque è impossibile, di fronte

alle notazioni suddette, dedurre dai segni il processo ritmico della melodia, converrà ricostruirlo in base ad altri elementi. Tra questi il più valido, o comunque il più attentamente analizzato e rispettato nella congettura di un ritmo musicale, è il metro poetico. Così Paolo Runge (*Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift, ecc.*, v. bibliografia alla nota 1): "La struttura ritmica delle melodie è determinata semplicemente dal testo", "La dipendenza del metro musicale dal metro poetico è incontestabile", (pag. VII). Confortato dall'assenso di Hugo Riemann, il Runge si rafforza nel medesimo principio pubblicando (1900) le melodie dei Flagellanti tedeschi del 1349 e, pochi anni più tardi (1906), le canzoni di Hugo di Montfort intonate da Burk Mangolt. Nell'introduzione a quest'ultime egli rimprovera anzi all'Aubry - e giustamente, di fronte alle barbare risultanze - la trascrizione mensurale d'una melodia del secolo XIII su parole latine. Frattanto (1901) Edoardo Bernoulli e Francesco Saran offrivano una diligentissima edizione dei *Minnesänger* del Canzoniere di Iena, su testi riveduti dal Holz, illustrando con ampiezza i criteri che li avevan guidati nel trascrivere e ricostruire sotto l'aspetto ritmico le melodie. Alla mera o predominante schematizzazione metrica del Runge e del Riemann il Saran aggiunge il contributo di altri elementi: l'analisi accentuale e sintattica e in particolare il ritmo *orchestico*, il fra-seggio cioè della melodia pura, il quale non solo deve associarsi al ritmo poetico, ma può assumere funzione conduttrice, e in certo senso autonoma, nelle forme a vasta espansione melismatica.

Il ritmo delle monodie medievali sorge dunque dal complesso di questi elementi e di altri che li integrano (ritmo dinamico, ritmo agogico, ecc.): è sintesi armonica di essi e deve in ogni caso costituire, stando a una immagine del Bernoulli, la spina dorsale destinata nel tempo stesso a reggere e ad articolare, secondo ogni volontà plastica, la struttura dei canti.

Codesti principî fondamentali noi li accettiamo: tanto più volentieri in quanto li convalida il consenso di studiosi quali il Wolf ed il Ludwig.⁴⁾ Ma li accettiamo nella loro forma più generale: cioè senza vincolarci ai complessi di norme e di regole in cui sono stati tradotti per servir di guida alle singole trascrizioni, quindi senza prendere a modello alcuna delle trascrizioni stesse. Da un lato il campo linguistico-poetico al quale i nostri predecessori hanno rivolto il loro esame è diverso dal nostro: fonetica, metrica e sintassi della lirica dei *Minnesänger* hanno poco o

nulla di comune coi fenomeni rispettivi quali si osservano nelle laude. D'altro lato nessuno di quei trascrittori è pervenuto, sia nella trattazione meramente paleografica, sia nella effettiva restituzione ritmica dei canti, a risultati immuni da incertezze. Basti vedere come in questioni particolari, ma pure importanti, quali le modalità semiografiche della *plica*, il Runge dissenta, ad esempio, dal Bernoulli; o come nella determinazione di organismi metrici da assegnarsi alle singole melodie (frasi di quattro, o cinque, o sei piedi, ecc.) assumano posizioni differenti il Runge, il Riemann, il Saran; o come infine, circa la possibilità di ricorrere, in certi casi, alle prescrizioni mensuraliste per risolvere alcuni gruppi di note corali, si trovino in disaccordo, cosa singolare, due collaboratori ad una medesima opera: vale a dire il Bernoulli ed il Saran nella trascrizione del manoscritto di Iena. 5)

Se il Runge, in uno de' suoi ultimi lavori, scriveva che la notazione corale è a tutt'oggi, per moltissimi, un "libro sigillato", avrebbe potuto aggiungere che non accadrà, per molto tempo ancora, di toglierne del tutto i sigilli. Tra l'altro, per quanto accurata sia l'analisi metrica di un testo poetico, è spesso possibile immaginare alla melodia più di una forma ritmica che si attagli a quel metro. E poi ogni documento di questa notazione è un campo aperto all'individualità del notatore, cioè alle sue predilezioni e insieme agli improvvisi espedienti di scrittura: è fortuna se, non diciamo da un manoscritto all'altro, ma dall'una all'altra pagina di un medesimo manoscritto, non s'incontrino espressioni grafiche diverse, e talora apparentemente opposte, di passi melodicamente uniformi.

Si aggiunga che una vasta recognizione paleografica delle notazioni sovrapposte alle laudi viene tentata qui per la prima volta: e si comprenderà quale incessante serie di problemi, sovente inasprita dalla necessità di risolverli *ex novo*, abbia accompagnato il nostro lavoro.

II.

La scrittura musicale così del Laudario 91 di Cortona come del magliabechiano II, I, 122, è quella detta comunemente *corale italica* o *corale romana*. Corale in quanto, dal secolo XIII in poi, essa è tipica notazione della monodia gregoriana a carattere precipuamente collettivo; romana o italica in contrapposto alla gotica, propria dei manoscritti

medievali germanici, la quale ha conservato ne' suoi segni maggior somiglianza con le forme de' neumi antichi. Segno fondamentale della notazione romana è il punto, semplice o caudato (*virga*) di forma quadrata, che può essere variamente congiunto a punti romboidali e che si colloca sulle righe o tra gli spazi di un sistema costituito, di regola, da quattro linee. Di tale notazione, susseguente alle riforme grafiche di Guido d'Arezzo (vissuto all'incirca tra il 995 e il 1050) fecero efficace propaganda i frati Francescani, i quali, avendola adottata, ottennero da Papa Niccolò III (1277/1280) che i loro libri di canto liturgico fossero proposti a modello presso le chiese di Roma. 6) L'identità di scrittura può aggiungersi ad altre testimonianze per attribuire ai più antichi documenti laudistici, quali il Laudario cortonese, derivazione o influsso francescano.

Per forte che sia la differenza esteriore tra i due manoscritti, il fiorentino vasto e lussuoso, l'altro modesto di dimensioni e fattura, la lettura degli intervalli melodici vi è resa ugualmente agevole dalla posizione delle note sulle righe o negli spazi, assumendo come punto di riferimento la nota, *do* o *fa*, determinata dalla chiave. Si distingue chiaramente, per la sua forma, la chiave indicante il *do* (C) da quella che designa il *fa* (F): entrambe sono residui dell'antica notazione alfabetica la quale, rappresentando con la lettera A il suono di *la* e partendo da questo, indicava con C il *do* (*ut*) e con F il *fa*. Le due chiavi, nei nostri manoscritti, si alternano non solo da una melodia all'altra, ma anche e non di rado nel corso di una stessa melodia; frequenti poi sono gli spostamenti di una chiave da una all'altra delle linee che costituiscono il sistema. Codesti spostamenti si trovano non soltanto a capo del rigo, cioè al margine sinistro della pagina, bensì anche in un punto qualsiasi durante il corso del rigo stesso: che s'incontrino di frequente si spiega con l'opportunità che le note, acute o gravi, non avessero a uscir dal sistema di linee, né sopra né sotto, per non mescolarsi col testo. Così a sua volta il copista delle parole / il quale di solito non era il medesimo che copiava la musica / aveva cura (o avrebbe dovuto aver cura) di evitare le abbreviature nelle strofe iniziali su cui doveva svolgersi la melodia, di modo che restasse alle note, anche se multiple, un congruo spazio in corrispondenza a ciascuna sillaba. Ma nel mutar posto alla chiave l'amanuense non è sempre esatto: tanto che facilmente può trarre in errore chi legga fidandosi solo di quella scorta. O può accadere di

peggio: cioè che l'amanuense copi le note rispondenti ad una chiave mutata senza segnare affatto la mutazione: nel qual caso è ancora più difficile scansare, almeno a prima vista, una lettura errata. Così avviene, ad esempio, nella XXV melodia del manoscritto cortonese: alla rettifica soccorre il magliabechiano, ove la melodia (XV) è riprodotta correttamente.

Per buona sorte così al termine di ciascun rigo, sul margine destro, come immediatamente prima del cambiamento o spostamento di chiave, si trova in generale il segno detto *guida* o *spia* (nella nomenclatura antica anche *presso* o *custos*): ⁷⁾ una piccola nota a losanga con coda obliqua (↙) la quale indica in anticipo, per dar tempo all'occhio di orientarsi, la nota che dovrà essere intonata per prima nel nuovo rigo o in relazione alla nuova chiave. Poichè la collocazione della *spia* indica l'intervallo tra la nota che immediatamente la precede e quella che immediatamente sussegue, è raro che risulti errata. Quando, come a volte accade, vi sia discordanza tra la nota preindicata dalla *spia* e quella che effettivamente si trova sul nuovo rigo o sotto il regime della chiave mutata, è di solito la *spia* che ha ragione: e allora conviene leggere in rapporto alla nota da essa indicata un segmento di melodia più o meno lungo, fino a che si trovi un punto in cui la chiave riprende la sua retta funzione.

È lecito, in massima, ammettere che gli inizi delle melodie sian notati con esattezza e infatti i passi malcerti o sicuramente fallaci si presentano con maggior frequenza quando il pezzo è inoltrato; quindi gli elementi già apparsi e verificati sul principio e in generale nella ripresa (ambito della tonalità, spunti o incisi ricorrenti, disegni caratteristici, forma aperta o chiusa delle cadenze, ecc.) possono servire di guida per le emendazioni di passi successivi. Talvolta il sistema di linee, anzichè constare di quattro, si limita a tre od anche a due sole righe. Altre volte, come nella prima melodia del Laudario cortonese, la chiave manca del tutto, od è ridotta a una traccia estremamente pallida e malcerta: in tal caso non può presumersi se non per congettura, con margine più o meno largo di approssimazione a seconda di altri elementi sussidiari, la nota iniziale della melodia, e, di conseguenza, lo svolgimento della melodia stessa in relazione ad una determinata gamma e quindi in rapporto alla tonalità.

III.

È cosa notissima che la melodia medievale riposa, originariamente, sopra un concetto di tonalità diverso dal concetto tonale moderno: vale a dire sulle tonalità o *modi* rispondenti alla struttura di differenti gamme "pure", o naturali. Per restringere il discorso alla sola parte di questo argomento, per se stesso amplissimo, che può effettivamente interessarci, basta considerare i *modi* detti gregoriani nei loro schemi principali: *dorico, frigio, lidio, missolidio* (rispettivamente *protus, deuterus, tritus, tetrardus*) ciascuno dei quali può presentarsi in due distinti aspetti, *autentico* o *plagale* (nelle gamme plagali le denominazioni alla greca ricevono il prefisso *ipo*) a seconda che la gamma su cui si svolge la melodia salga da tonica a tonica (8^a superiore) o da dominante inferiore a dominante superiore. (Occorrerà appena ricordare che i modi indicati alla greca nell'uso scolastico medievale non corrispondono a quelli portanti gli stessi nomi nella musicografia classica).

La nomenclatura ecclesiastica dà ad ogni struttura modale (*maneria*) il nome generico di *tonus*, specificato coi numeri da 1 a 8. Così il "Tonale di S. Bernardo": *Quatuor sunt maneriae, sed octo sunt toni.*⁸⁾ La struttura autentica e la plagale si riconoscono dall'ambito di una melodia: ambito che può estendersi dalla tonica o dalla subtonica alla decima superiore per le melodie autentiche, dalla sesta sotto la tonica fino alla quinta superiore per le plagali. Genericamente parlando, le melodie autentiche tendono insomma verso l'acuto, le plagali verso una zona fonica grave. A riconoscere invece il *modo* (o il tono nella sua accezione modale) serve come elemento precipuo la finale (tonica). La quale per ciascuno dei quattro modi è diversa, ma non cambia nei due aspetti, autentico o plagale, che può assumere ogni singolo modo. E precisamente:

Modo I... (<i>Protus</i>)	{ Tono I..... (autentico) Dorico	} Finale <i>Re</i>
	{ " II..... (plagale) Ipodorico	
Modo II.. (<i>Deuterus</i>)	{ Tono III... (autentico) Frigio	} Finale <i>Mi</i>
	{ " IV... (plagale) Ipofrigio	
Modo III (<i>Tritus</i>)	{ Tono V..... (autentico) Lidio	} Finale <i>Fa</i>
	{ " VI... (plagale) Ipolidio	
Modo IV (<i>Tetrardus</i>)	{ Tono VII. (autentico) Missolidio	} Finale <i>Sol</i>
	{ " VIII (plagale) Ipomissolidio	

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

A districar la matassa sovente aggrovigliata delle distinzioni tonali, noi italiani abbiamo nel *Lucidarium in arte musicae planae* di Marchetto da Padova, scritto nel 1274, una delle guide medievali meglio ordinate.⁹⁾ La casistica di Marchetto è assai ricca, e scrupolosa come s'addice ad un ottimo scolastico la nomenclatura. Ciascun tono autentico e ciascun plagale può mostrarsi perfetto o imperfetto o più che perfetto; l'interferenza poi tra l'ambito autentico ed il plagale di uno stesso modo dà luogo alla forma che il teorico padovano chiama di *tono misto*. In altri casi s'incontra il *tono commisto*: ciò è quando da un tono autentico si passi ad un diverso tono plagale, oppure da un plagale ad un diverso autentico: e infine siffatto passaggio, che noi diremmo semplicemente *modulazione*, può essere *proprio* od *improprio*, o, in una terza maniera, *non proprio*. Con sì provvida scorta d'indicazioni e fidando nella nazionalità e nella posizione storica apparentemente propizia del loro compilatore, si sarebbero potute sottoporre le melodie delle laudi ad un'analisi minuziosa, intesa a ricondurre ciascuna melodia sotto l'impero di questa o quella formula modale e quindi ad applicare, nella trascrizione, i segni d'alterazione oggi necessari a ricostituire graficamente quella tra le gamme antiche che di caso in caso fosse stata prescelta. Tale melodia, tale modo e tale gamma: tali *bemolli* o *diesis*, né più né meno. Se non che un criterio certo non scolastico, ma legittimamente stilistico, ci ha dissuasi da una "restituzione", tonale così concepita.

Che alcune melodie di laude segnatamente le più antiche affondino le loro radici nell'*humus* modale gregoriana, è facile constatare. Noi stessi abbiamo segnalato tali contatti originari allorchè ci si è offerta una prima occasione (Cap. II, pag. 37) di notare, per la forte maggioranza delle nuove melodie volgari, il fatto opposto: che cioè esse puntano verso una differente concezione tonale. Nulla dunque ci vieta di riconoscere che, ad esempio, la terza melodia cortonese, *Ave donna santissima*, si muove nel primo modo autentico (dorico), o che la XVIII del laudario magliabechiano: *Alleluya, alleluya, alto re di gloria*, accusa la tonalità dorica trasportata nella gamma di *la* (eolica) ed è plagale, in quanto il suo ambito non oltrepassa i limiti che corrono tra la seconda inferiore e la quarta superiore della finale.¹⁰⁾ Ma nonostante questi esempi ed altri che sarebbe agevole aggiungere, la sfera modale gregoriana, ne' suoi aspetti caratteristicamente arcaici, perde, nelle laudi, rapidamente terreno. Del modo di *mi* (*deuterus* autentico e plagale) non sussiste quasi più traccia: la modalità minore si concentra sulla tonica *re* e, a fianco di questa, sulla tonica *la*, la quale comincia ad assumere funzione autonoma ed acquista anzi nuova importanza in quanto il suo intervallo di sesta, *fa*, reagisce sulla sesta naturale (*si*) della gamma di *re* costringendola ad abbassarsi di un semitono (*si bemolle*). A sua volta la modalità maggiore, salvo perduranze infrequenti dell'antico *tetrardus* (*sol* maggiore col *fa* naturale), si concentra sulla tonica *fa* e sulla tonica *do*: e quest'ultima, con influsso analogo a quello esercitato, nel modo minore, dal tono di *la* sul tono di *re*, impone il proprio intervallo di quarta giusta alla quarta eccedente del tono di *fa*, riducendo ancora il *si* naturale in *si bemolle*. Così nel loro complesso le melodie laudistiche mostrano non soltanto tendenza ma addirittura tensione verso la tonalità moderna a tipo unico maggiore ed unico minore: processo del resto perfettamente legittimo nel duecento italiano quando si pensi che se ne trovano inizi fin dal secolo XI in melodie di drammi liturgici e se ne ha copiosa conferma durante i secoli XII e XIII nelle melodie di trovèri, di trovatori ed anche di *Minnesänger*.¹¹⁾

Così pure alla metabole tetracordale dei "modi commisti", di Marchetto da Padova si sostituisce la scoperta dell'affinità tra quelle che oggi si dicono tonalità *relative*, maggiori e minori: onde vediamo melodie il cui impianto è chiaramente minore condotte a cadenzare, verso il termine del periodo di ripresa, nella tonalità relativa maggiore; oppure

vediamo le due tonalità relative avvicinarsi tra la ripresa e le mutazioni e tra le mutazioni e la volta. In altri casi anche si osserva non senza qualche stupore (poichè della melodia medievale s'è avuta finora conoscenza assai scarsa e annerata da pregiudizi infiniti) il franco processo modulante di una melodia dal tono maggiore iniziale (ad esempio: *fa*) al tono, anch'esso naturalmente maggiore, della dominante (*do*). Che i musicografi medievali non abbiano mostrato chiara coscienza di codesti fenomeni, non fa meraviglia: essi badavano a descrivere e a canonizzare le formule melodiche gregoriane e a mantenerne il più possibile inalterata la tradizione; oppure speculavano su la polifonia mensurale, campo in cui le più fresche e popolari aspirazioni del canto non potevano, pel momento, espandersi. Li hanno tuttavia avvertiti: ed il concetto di *musica ficta* o *falsa* da essi adottato per le melodie che non rispondevano ai canoni modalis gregoriani riguarda appunto l'uso di alterare cromaticamente alcuni intervalli delle gamme antiche *causa necessitatis et causa pulchritudinis*, come spiega l'Anonimo II riprodotto dal Coussemaker.¹²⁾

La mancanza, pertanto, di segni d'alterazione nei nostri manoscritti non autorizza affatto a supporre che essi non venissero applicati d'istinto, e secondo una tradizione ormai unanimemente accettata, nella lettura e nell'esecuzione dei canti. Il profittare di tale mancanza per ricacciare a forza decine e decine di fresche melodie entro gli abbandonati schemi modalis ecclesiastici sarebbe atto di pedantesca incomprendimento, come di chi volesse ricomporre in forme latine le prime e malcerte esperienze della grammatica e della sintassi volgare: equivarrebbe insomma al negare al nuovo linguaggio, musicale o letterario, il diritto di manifestarsi. È necessario, a questo proposito, tener presente che i manoscritti medievali di monodia profana, i quali recano segni d'alterazione, contraddicono il più delle volte alle prescrizioni tonali-modalis dei teorici contemporanei, e che la contraddizione è tanto più palese quanto più il musicografo s'indugia, come Marchetto da Padova, in distinzioni minuziose ed ultraconservatrici. La pratica si dimostra al contrario, semplificatrice e progressiva.¹³⁾

Alla deficienza semiografica dei nostri codici, in fatto di alterazioni cromatiche, abbiamo quindi voluto ovviare, nella trascrizione, ponendo in chiave / ma sempre tra parentesi quadre / gli *accidenti* (*bemolli* o *diesis*) atti a determinare la tonalità e il modo, maggiore o minore, di ciascuna melodia: inoltre ponendo *sopra* singole note, durante il corso del rigo,

quei segni d'alterazione che secondo la nostra interpretazione si richiedano a intendere rettamente il disegno melodico e talvolta il processo modulante da una ad altra tonalità. Dove i segni cromatici siano due, l'uno sovrapposto all'altro, ciò significa che due sono le interpretazioni da noi proposte.

Con uguale cautela grafica, cioè racchiudendole entro parentesi quadre, abbiamo indicato le pause, esse pure mancanti nella notazione originale. Le abbiamo intercalate, ma con la più scrupolosa discrezione, secondo necessità di metro o di respiro. A volte esse giovano a rendere chiare talune cesure o distinzioni tra membro e membro di un periodo melodico (ad esempio nella XXXVIII lauda cortonese); altre volte tengono luogo di un'anacrusi che può venir meno qualora una strofa successiva a quella notata cominci con ritmo tetico anzichè protetico. Nei casi in cui è parso utile dare un'indicazione di respiro, senza però che vi fosse bisogno di ricorrere ad una pausa metrica, abbiamo fatto uso di una virgola posta, tra due note, al margine superiore del rigo.

IV.

Per quanto concerne la ricostruzione ritmica delle melodie, vale a dire l'attribuzione di determinati valori di durata alle note e il raggruppamento di tali valori in misure o battute, l'esame grafico dei nostri laudari, come quello dei manoscritti stranieri di cui s'è parlato più sopra, non consente deduzione di norme fisse. Nessuna indicazione, né con parole né mediante segni convenzionali, appare destinata a regolare lo svolgersi della melodia nel tempo. Neppure le sedi degli accenti principali sono contrassegnate. Le sottili sbarre verticali frequenti attraverso il rigo, valgono o a precisar taluni collegamenti tra sillabe e note, o, specie nel codice fiorentino, a delimitar frasi e incisi di melodia in rapporto a singoli versi o a rime interne. Ma né arsi né tesi, né ritmi binari o ternari, né tempi rapidi o lenti sono indicati dal notatore.

Ad esprimere i suoni si trovano usate le figure seguenti:

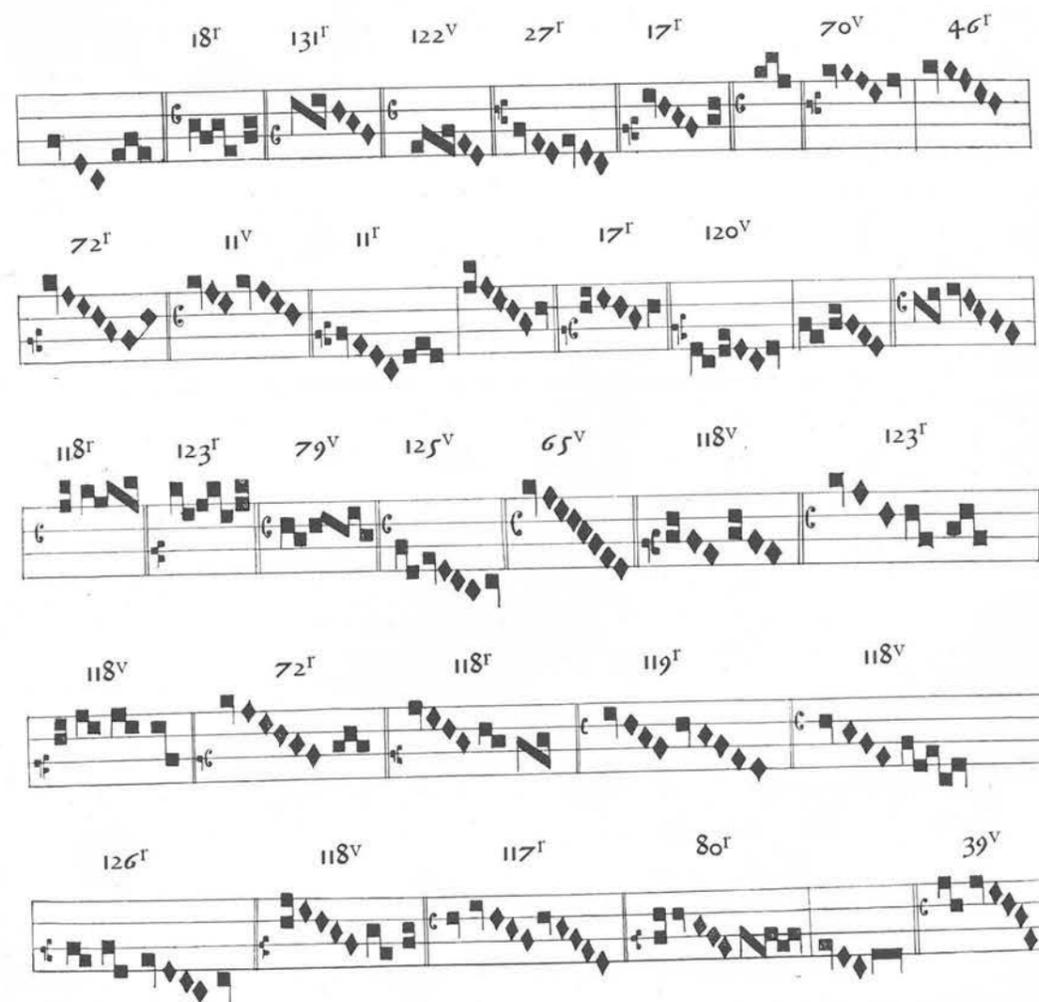
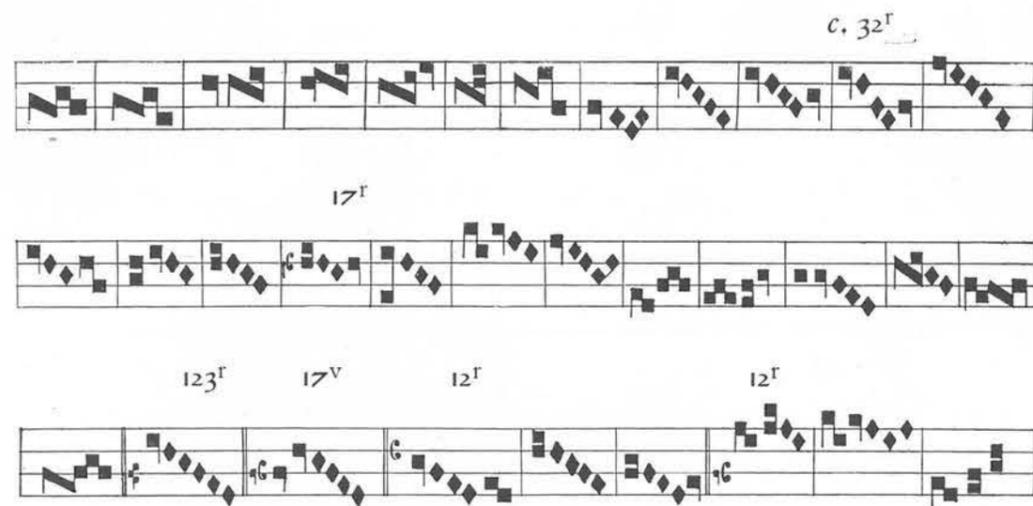
A) figure semplici:

punctum ■; *virga* ▯; *longa* o *duplex longa* ▮; *plica* ▯.

Non compare isolata, tranne che in rarissimi casi nel manoscritto magliabechiano, la breve romboidale o a losanga: ◆, /; essa ricorre

soltanto nelle *legature* o *congiunture*. Quanto alla *plica*, il suo significato più comune, nei nostri manoscritti, sembra quello di mera varietà grafica della nota semplice, senza un valore a sé. Il che non esclude, in qualche caso, la possibilità di risolverla in due note di cui la seconda abbia carattere di *appoggiatura*, secondo l'indicazione dei teorici antichi.¹⁴⁾ Ma è pur vero, nonostante siffatte indicazioni, che l'impiego di questo segno ad esprimere una sfumatura, un ornamento d'esecuzione vocale, non è, nelle notazioni del XIII secolo, adottato sempre, e tanto meno con uniformità di significato: accade più d'una volta che, nel ripetersi d'un inciso melodico, si veda comparire una *plica* là dove prima era una semplice nota quadrata, e ad una successiva replica dell'inciso la doppia caudazione della *plica* scompare. Le stesse differenze si riscontrano quando una stessa melodia si trovi riprodotta in manoscritti diversi.¹⁵⁾ Comunque la possibilità di risolvere la *plica* in abbellimento, ove si presenti, verrà indicata: senza tuttavia giungere a fiorettature che diano nella preziosità o nel virtuosismo, aliene affatto dall'indole delle nostre melodie.

B) Legature o congiunture / a seconda che siano o non siano unite da un tratto di penna /: le solite della notazione romana. *Podatus* ■; *clivis* ■■; *torculus* ■■■; *porrectus* ■■■■; *climacus* ■■■■■; *climacus resupinus* ■■■■■; ed altre combinazioni tra le più comuni. Poichè sotto l'aspetto melismatico il nostro laudario fiorentino è assai più ricco del cortonese, raccogliamo nello specchio seguente le figure più notevoli che quello ci offre:



La *plica* ascendente, ■, ricorre soltanto a c. 69r e 129r.

È vero che durante il secolo XIII, ad opera dei primi trattatisti dell'*ars mensurabilis*¹⁶⁾ e specialmente mercè la codificazione dei valori di durata fatta da Franco di Colonia (o di Parigi?), a ciascuno di codesti segni, così semplici come raccolti in gruppi, erano stati attribuiti significati proporzionali ben definiti, a seconda della forma dei segni stessi, della posizione delle *code* apposte alle note e delle varietà in cui le note si succedevano, sia isolate sia raggruppate in legature. In quest'ultime, giusta la forma e la posizione dei segni, la prima nota poteva aver valore di breve (legature *con proprietà*) o di lunga (legature *senza proprietà*) o la prima e la seconda nota potevano essere semibrevis (legatura *con proprietà opposta*). Poi s'avevano le legature *perfette*, le *imperfette*, le *plicate* e via dicendo: s'era insomma creato un sistema che, quantunque complesso e

rigido, permetteva d'interpretare l'uno in proporzione dell'altro i segni grafici, assumendo come unità ritmica il punto (■, *brevis*) e ricavando il valore degli altri elementi (◆ *semibrevis*, □ *longa*, ◻ *duplex longa*) mediante divisioni per tre o moltiplicazioni per tre o per sei, in modo da costituire, secondo varie combinazioni, serie di piedi ternari. Dobbiamo tuttavia escludere che la notazione dei laudari risponda alle codificazioni ritmiche dell'*ars mensurabilis*, per ragioni di non dubbia importanza:

1) La notazione dei mensuralisti si riferisce all'arte polifonica, non alla monodica. La monodia pura, quale è quella delle nostre laude, si continuò a scrivere fino al secolo XV in notazione quadrata senza valori fissi. Melodie *a solo* che presentino figure specifiche della notazione mensurata sono sempre estratti di una voce singola ricavati da composizioni polifoniche (discanti o mottetti).

2) Alla notazione dei nostri manoscritti mancano quasi completamente (nel cortonese anzi mancano affatto) segni specifici dell'*ars mensurabilis*, quali la semibreve isolata e la *opposita proprietas* (legature con coda in alto: , ).

3) Qualunque esperimento di trascrizione secondo le norme francesiane conduce, nel campo delle laudi, a risultati estremamente insoddisfacenti, sia per la melodia in sé stessa, sia per lo sfacelo che ne deriva ai valori tonici e metrici del testo poetico.

Neppure gli schemi ritmici così detti *modali*, adottati nella trascrizione delle melodie di troveri e di trovatori, si prestano alla modellatura plastica dei nostri canti. Anzitutto la struttura rigida di tali schemi derivati dai piedi classici (trocheo, giambo, dattilo, tribraco, spondeo) sacrificerebbe troppo spesso la giusta accentuazione del testo: se mai, solo l'ultimo piede, lo spondeo (cioè il modo V, costituito *ex omnibus longis et perfectis*, ossia, in pratica, da elementi ritmici isocroni) potrebbe prestarsi alla distribuzione degli accenti verbali e musicali in tempo binario, che nella massima parte dei casi risulta la più soddisfacente.¹⁷⁾ Cosicché, salvo rare circostanze, gli altri *modi* o schemi o rimarrebbero inutili o darebbero luogo ad applicazioni al tutto meccaniche e ingrate.

Ma v'è anche una ragione tecnica che ci allontana dalla ritmica modale: ed è che nelle melodie di laudi aventi carattere melismatico, i melismi occupano senza distinzione ogni parte della battuta. Le melodie francesi e provenzali, invece, presentano di regola i gruppi

di note vocalizzate (legature) o sul tempo forte o sul tempo debole. Nel primo caso si scorge indicazione relativa al I modo (trocaico), nell'altro si ritiene indicato il modo II (giambico). A parte l'incertezza di tali determinazioni e dell'interpretazione modale in genere, oggi ancora discussa,¹⁸⁾ sta di fatto che a noi mancherebbero i dati per applicarla con qualche probabilità di buon esito.

Le figure semplici, usate nella notazione dei nostri laudari, appaiono dunque adoperate indifferentemente sopra vocali accentate od atone, su tempi forti o deboli. Nella ripetizione di membri melodici, al posto in cui la prima volta era un *punctum* si può trovare, come s'è detto, usata una *virga* o una *plica* e viceversa. Nel manoscritto di Cortona le code della *plica*, sempre dirette in basso come quelle della *virga*, sono leggerissime, a volte appena controllabili. Solo la *duplex longa* ha senza dubbio un valore di durata maggiore di quello spettante alle altre figure, ma essa si trova unicamente / e pur di rado / come nota finale della melodia: designa quindi semplicemente una nota tenuta, e non suggerisce alcun criterio proporzionale applicabile alle precedenti.

Gli stessi trattatisti contemporanei o di poco più tardi si rendevano conto dell'incertezza ch'era da lamentarsi sotto questo rispetto nella notazione quadrata non sottoposta alle regole della *mensura*. Proprio allo scorcio del secolo XIII, Giovanni di Grocheo osservava: *istis autem figuris diversimodo significationem tribuerunt; unde sciens cantare et exprimere cantum secundum quosdam et secundum alios non est sciens.*¹⁹⁾ E l'Anonimo IV pubblicato dal Coussemaker²⁰⁾ giustifica, un secolo dopo, la proposta, ch'egli fa, d'una notazione più esatta, col fatto che i cantori *in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia; sed solo intellectu operabantur, dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem...* Più corrivo alla pratica del tempo, e non tormentato da esigenze teoriche, un tal Pietro, monaco cistercense francese, scriveva: *ad voluntatem cantantis pronuntiatur, secundum quod tibi melius placuerit et visum fuerit opportunum.*²¹⁾

Se ciascuna delle figure semplici, *punctum*, *virga* o *plica*, rappresenta pertanto in massima, indifferentemente, un valore ritmico *conveniente* al momento in cui la nota corrispondente risuona, altrettanto vaga, dal punto di vista di un valore fisso ed *a priori*, è la significazione ritmica delle figure composte o *legature*. Alcune volte esse, in ispecie il *podatus* e la *clivis*, si scindono in due o più figure semplici ciascuna equivalente

ad una unità ritmica; altre volte i loro elementi tendono a raggrupparsi nel valore di una sola figura semplice. Per quanto risulta fino ad oggi, è lecito affermare soltanto che quest'ultima tendenza appare la più frequente.

In sostanza la grafia musicale, fornendo indicazioni contraddittorie e tali da immergere lo studioso in continue perplessità, non addita, per se stessa, alcuna soluzione al problema ritmico. La soluzione va pertanto cercata altrove. A cercarla con fiducia, questo crediamo possibile affermare: che, a differenza delle notazioni primitive con neumi adiaستماتici, la notazione quadrata di canti su testo volgare non contiene in sé nessun segreto definitivamente seppellito dal tempo. Le incertezze che sussistono oggi per noi sussistevano identiche, s'è visto, per i nostri antichi: per coloro cioè che tuttavia agevolmente intonavano, di sulle medesime carte che ora interroghiamo, simili melodie. Soltanto, ad essi era presente e familiare un processo d'interpretazione che a noi non è più consueto: un criterio di proporzione istintiva; un atto, insomma, di creazione ritmica. Siffatta creazione conviene ripetere oggi per restituirci, in un senso e con risultato che a torto si giudicherebbe arbitrario, le immagini melodiche di quei giorni lontani. Nulla impedisce che tali immagini, entro uno spirito musicale e profondamente immerso in quel clima d'arte, si rinnovino esatte o almeno con forte approssimazione, e tali possano tradursi in notazione moderna. Qui non entrano in giuoco, come nella lettura delle melodie gregoriane, fenomeni dei quali si cerchi invano la consistenza pratica: ad esempio l'espressione vocale dei ritmi poetici latini, la correlazione tra accenti metrici e tonici, il rispetto, nella pronuncia e nella modulazione, della quantità. Nessuno degli elementi che suggerirono ai nostri avi il nesso ritmico proprio all'uno o all'altro di questi canti volgari è perduto per noi. Linguaggio poetico e linguaggio musicale, in queste forme di laudi, sono tuttora essenzialmente vivi: articularli non è che un atto normale della nostra facoltà d'intuizione, addestrata che sia a scoprirne la latente mobilità.

È fuor di dubbio che il ritmo, il quale oggi sembra inerte sotto la mancata specificazione dei segni grafici, nell'esecuzione originaria di siffatte melodie balzava netto e preciso. Vale a dire ben disegnato, concretato in una forma, architettato secondo una determinata struttura. La somiglianza di schema tra lauda e ballata ce ne persuade *a priori*: se non tutte, buona parte delle intonazioni di ballata, e segnatamente le

più antiche, dovevan provenire da prete arie vocali o strumentali di danza, o almeno esser modellate in analogia a queste. Alle forme stesse della sequenza arcaica, cioè prenotkeriana, a cui si cerca di risalire nell'indagar le fonti della ritmica neolatina, la critica recentissima mira a riconoscere stretta parentela con strutture poetiche nutrite forse da musica di danza.²²⁾ Ora è ovvio che movimento di danza non può concepirsi fuori da uno stimolo ritmico chiaramente apprezzabile. Con ciò non si dice, beninteso, che alle melodie di laude convenissero addirittura crudi ritmi danzanti: abbiamo veduto che ciò non avviene se non per eccezione.²³⁾ Si afferma bensì che la tendenza ad una costruzione melodica su piedi ritmici misurati e in massima costanti, distribuiti in numero determinato di membri o frasi, con cesure clausole e cadenze simmetricamente ricorrenti, deve essere stata comune ai compositori di ballate e di laude, data l'uguaglianza schematica delle due forme.

Ma anche a prescindere per un momento dalla consistenza specificamente musicale dei canti, alla quale non sarebbe possibile restituire fisionomia soddisfacente senza il concorso propulsore e moderatore del ritmo, interviene la poesia stessa a cui le melodie si trovano legate, a richiedere imperiosamente un disegno ritmico dei suoni. Poesia, la cui forma riposa sul numero e sull'ordine delle sillabe; sulla successione di sillabe (toniche ed atone) a formare il verso; sul seguito dei versi, uguali fra loro o proporzionali, in numero determinato, a costituire la strofa. Codesto numero prestabilito, delle sillabe per il verso, dei versi per la strofa, unito al ricorso degli accenti e alle rime, dà origine secondo le varie combinazioni ad organismi ritmici riconoscibili l'uno dall'altro, ciascuno in sé costante (o almeno relativamente costante) e agente sui nostri sensi per una propria virtù di struttura del segmento e del periodo. È chiaro che una siffatta organizzazione metrica non poteva venir disgregata, cioè irreparabilmente distrutta ne' suoi effetti, da un procedere ritmicamente amorfo o arbitrario della melodia: tanto più se si ritiene, come probabilmente è giusto e come sembra provare la nomenclatura prevalentemente musicale delle più antiche strutture metriche (canzone, canzone a ballo, ballata, rondò, sonetto) che proprio certe originarie forme melodiche abbiano ispirato il modellarsi di simili schemi poetici. Ma comunque l'organizzazione metrica si sia prodotta, la sua efficacia sensibile, che nessuno penserà a negare, non poteva venir

contrastata dalla melodia: doveva anzi trovarsene rafforzata. Ond'è che ogni qual volta / e il caso per le laude è frequentissimo, tanto da potersi dire normale / il numero dei suoni di cui è composta una melodia risulti maggiore del numero delle sillabe da essa intonate, i suoni stessi debbono raggrupparsi in guisa da ottenerne una serie di unità ritmiche, forti o deboli, corrispondenti ai valori metrici del testo.

Stabilito ciò, non resta che scrutare e tentare i rapporti tra ogni singola poesia e la rispettiva intonazione, contemperando le esigenze metriche con le necessità fondamentali della ritmica musicale e, ove possibile, coi precetti offerti dalla tradizione tecnica dell'epoca a cui appartengono i documenti, per ottenere che ne balzi prima o poi, appropriato e vivo, il ritmo atto a congiungere parole e note. Ai dati del testo, in relazione alla costruzione sintattica, alla tonicità ed atonicità delle sillabe, all'ordine delle rime e all'ampiezza della ripresa e della stanza, corrisponderà, nella plastica della melodia, il legame dei suoni in incisi, frasi, periodi, al tempo stesso distinti e congiunti in modo che la complessiva architettura musicale aderisca strettamente alla struttura poetica. La durata normale della sillaba accentata, presa come unità di tempo (♩, variabile naturalmente a seconda del carattere espressivo di ogni melodia) imporrà il proprio valore ai gruppi di sillabe non accentate ed ai gruppi di note (legature, melismi brevi) in modo che ne risulti equivalenza tra gli elementi tonici ed atoni (nei ritmi pari) o comunque periodicità costante degli elementi accentati (nei ritmi dispari).

Anche la costruzione sintattica ha importanza quale indice della forma melodica, poichè normalmente / come insegna, tra gli altri, Guido d'Arezzo ²⁴⁾ / ad una frase del testo corrisponde, altrettanto definita, una frase del canto; ad una pausa del senso, una cadenza e un riposo musicale.

V.

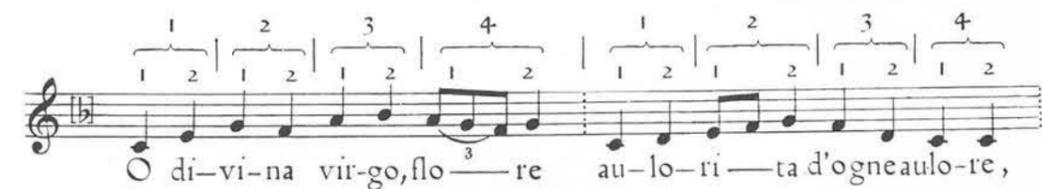
Che sullo scorcio del secolo XIII la melodia italiana, allentati i legami col concetto mistico-scolastico della "perfezione", ritmica ternaria, accolga volentieri i ritmi pari (binari) cioè l'alternanza di tempi forti e deboli di egual durata, non può esser dubbio. *Musica fit scientia de*

tempore imperfecto, scrive Marchetto da Padova nel *Pomerium* (1309): ²⁵⁾ e precludendo ai precetti circa la divisione dell'unità temporale per due e per quattro, impiega il suo miglior acume a difendere la legittimità della nuova *ratio*.

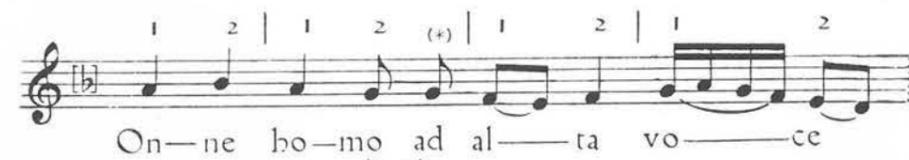
Nella forma metrica più semplice e più frequente della lauda, costituita come ognuno sa dall'ottonario piano le cui sillabe toniche ricorrono di regola in prima, terza, quinta e settima sede, il ritmo musicale che con tutta spontaneità s'attaglia al verso, è il seguente:



cioè quattro battute o piedi di due movimenti ciascuno. Ad ogni sillaba corrisponderà pertanto una nota, oppure un gruppo di note la cui somma risulti eguale alla nota semplice:



s'avrà insomma un'unità ritmica per ogni sillaba *metricamente esatta*. E l'accento cadenzale della frase melodica che si plasma sul verso, si porterà sempre sulla sillaba tonica della rima. Quando a due sillabe soggette a elisione corrispondano due o più note, il valore ritmico di queste si contrarrà ad una sola unità:



(*) scritto con due note nell'originale.

a meno che la contrazione non cagioni una caduta d'accento impropria sulla sillaba successiva: nel qual caso sembra preferibile rinunciare all'elisione in omaggio alla regolarità tonica e conseguire la quadratura della

frase mediante contrazione di altre sillabe non accentate. Giudichiamo, pertanto, migliore della forma *A* la forma *B*:

A

ló qual pás-sa o-gné dol-çó-re.

B

ló qual pás-sa ó-gne dol-çó-re.

Nell'esempio che segue si vedrà un caso di elisione ritmicamente perfetta e di pronunciabilità chiarissima:

no-stro gau-di-o et a-le-gran-ça.

Altre volte, come si è osservato in un capitolo precedente, l'elisione (o eventualmente la sinalefe) viene evitata per dar rilievo speciale a parole o a note: nel caso qui addotto, la rinuncia alla sinalefe aumenta energia alla parola *alumina* e alla nota acuta *sol*:²⁶⁾

lo cor a-lu-mi-na e la men-te.

Lo jato e la dieresi s'intende che assumono, nei loro elementi e nelle note rispettive, il valore di due unità ritmiche:

so-vra noi si-a gra-ti-o-so.

Però non sempre la semplice lettura dei versi può far prevedere come gli accenti e i valori sillabici si distribuiscano nella melodia. Il primo verso della lauda *V* cortonese, ad esempio, ha un accento sulla quarta sillaba invece che sulla terza;

Ave, regina gloriosa.

Per portare codesto accento sul tempo forte del secondo piede, l'autore della melodia ha dovuto contrarre in una sola unità ritmica la seconda e la terza sillaba, ed ha ovviato al conseguente accorciamento del verso ponendo una dieresi su *gloriosa*:

A-ve, re-gi-na glo-ri-o-sa,

dieresì che non si trova, naturalmente, nell'edizione del Mazzoni (ove la lauda ha il numero *VI*): l'editore non poteva immaginare il singolare espediente usato dal musicista per dare equilibrio ritmico al verso. Una dieresi impropria, invece, ma facilmente emendabile nella forma in carattere corsivo, si presenta nella lauda *XIII*, di Garzo:

ro-sa bi-amch' e ver-me-gla,
ro-sa bian-ca e ver-me-gla,

Ma in fatto di dieresi, jato ed elisione stimiamo inutile moltiplicare gli esempi. Ogni qual volta codesti fenomeni diano luogo a incertezze circa l'interpretazione ritmica delle note che li accompagnano, la soluzione da noi adottata si troverà discussa a fianco della rispettiva trascrizione.

Qualche più estesa dichiarazione richiede invece l'assunto, di fronte al quale ci siamo trovati assai spesso, di dover conciliare l'irregolarità numerica del verso, o certe sue instabilità di forme, con le esigenze di ordine nel ritmo e di simmetria nelle frasi che intendevamo rispettare nella

melodia. Sillabe in più od in meno, la cui presenza o mancanza è dovuta fra l'altro alla variabile lunghezza dei nomi dei santi coi rispettivi predicati, dànno in realtà non di rado al verso dei nostri componimenti un aspetto metrico capriccioso, anzi alquanto arruffato. Si è già detto che la melodia è una eccellente livellatrice di ritmi: infatti nella trentina di laude a base ottonaria che possono contarsi tra le 46 musicate nel codice cortonese e nelle circa altrettante del fiorentino, le frequenti esuberanze sillabiche, le quali mutano soprattutto l'ottonario in novenario, vengono ridotte senza difficoltà a giusta misura mercè contrazioni di valore ritmico assegnate alle note spettanti a qualche sillaba atona, oppure mediante aggiunte di tempi protetici (anacrusi). Ma di fronte alle irregolarità disseminate nei metri misti, e specialmente là dove la stravaganza metrica si trova aggravata da guasti o da divagazioni melismatiche del canto, come avviene in più punti del laudario magliabechiano, la ricerca di un ordine ritmico non è stata altrettanto semplice. In alcuni casi, fortunatamente pochi, è lecito concludere che l'asimmetria o l'incongruenza ritmica sono difetti specifici della composizione (o della lezione) musicale.

Il valore ritmico dell'anacrusi, nel corso del pezzo, deve ottenersi abbreviando in misura corrispondente la durata della nota e sillaba finale della frase che precede. Ecco due novenari ritmati come ottonari mediante contrazione di sillabe atone (A) ed anacrusi (B):

Laude no-vel-la si-a can-ta-ta A l'al-ta don-na enco-ro-na-ta

A, contrazione B, anacrusi ~, elisione

Con siffatte contrazioni si plasma agevolmente a ritmo binario di quattro piedi e si porta a simmetria perfetta con l'ottonario, perfino qualche ipermetro che raggiunge apparentemente le dieci sillabe:

Lo spi-ri-tu san-cto è fo-co ar-den-te

contrazione elisione

e all'opposto, mediante estensione di valori sillabici quasi sempre indicata da un congruo numero di note, s'ottiene l'equivalenza al ritmo binario di quattro piedi per versi più brevi dell'ottonario. Il che si verifica, ad esempio, a proposito del senario *como redemptore*, nella lauda che comincia: *Sia laudato san Francesco*: il verso finale della quartina, per prolungamento dell'ultima sillaba accentata, assume valore di ottonario catalettico. Il procedimento di estensione o contrazione dei valori delle note per ottenere simmetria ritmica non è affatto estraneo alla pratica dugentesca. Giovanni de Grocheo lo mostra esplicitamente a proposito del mottetto: *Si unum dictamem sillabis vel dictionibus alterum excedat, potes eum per appositionem brevium et semibrevium alteri coaequare.*²⁷⁾

Ma sebbene il ritmo binario di quattro piedi convenga all'ottonario, anche irregolare, nella forte maggioranza dei casi, non sempre esso risulta il più soddisfacente e nemmeno è sempre applicabile. Agli ottonari proparossitoni della V lauda cortonese, ad esempio, i quali a rigore potrebbero costringersi in uno schema ritmico analogo ai precedenti:

A-ve, don-na santis-si-ma, Re-gi-na po-ten-tis-si-ma,

anacrusi

conviene, per evitare tale sensibile costipazione della melodia, un ritmo ternario:

A-ve, don-na san-tis-si-ma, Re-gi-na po-ten-tis-si-ma,

e simile forma, che procede con accentuazione trocaica, è stata seguita nella trascrizione. Quanto ai casi in cui melodie su verso ottonario risultano ribelli al periodo metrico e simmetrico di quattro piedi, essi dipendono da strutture eccezionali della melodia stessa, e propriamente dalla presenza di melismi ai quali male converrebbe, per amor di misura

pluralità di sillabe; in secondo luogo che il melisma si espande di preferenza su l'ultima sillaba accentata del verso, vale a dire in un momento in cui la totalità del verso, tranne il segmento estremo, si trova già intonata secondo lo schema metrico normale.

VI.

Prospettate così le reintegrazioni del profilo melodico sulla struttura metrica a base ottonaria, che nelle laude è la più frequente, poco resta da aggiungere intorno all'ordine ritmico assegnato a melodie su schemi metrici differenti.

Al settenario accentato sulla seconda sillaba si attaglia la frase melodica di quattro piedi binari con una pausa nel primo piede, al posto del tempo forte. Nell'alessandrino, naturalmente, tale schema si raddoppia. Settenari con l'accento sulla prima sono affatto eccezionali: ove compariscono, come nella XXXVIII lauda del magliabechiano (1ª strofa), assumono ritmo dattilico nel primo piede e prolungano la sillaba accentata della rima per tutta la durata del terzo piede, in guisa da portare l'ultima sillaba, atona, sul tempo forte del quarto. La discordanza tra sillaba atona e tempo forte è annullata dal prolungamento della sillaba precedente: notoriamente il primo piede di un metro sta al secondo come la tesi all'arsi. »)

Anche per le intonazioni spettanti a strofe di decasillabi, endecasillabi e dodecasillabi, si è preferito il taglio della frase musicale nella forma più semplice, cioè di quattro in quattro piedi binari, dove ce ne ha persuaso la risultante limpidezza e spontaneità del decorso poetico e melodico; e dove un risultato soddisfacente, per tal via, non ci sembrava conseguito, o s'è modificata la struttura del piede ritmico da binario a ternario, o s'è ampliato l'ambito della frase fino a pentapodie ed esapodie.

A un sistema di decasillabi o di endecasillabi, anche con accenti vaganti, la frase melodica di quattro piedi aderisce facilmente. Le contrazioni dei valori sillabici necessarie per comporre il verso in tale organismo ritmico si son poste di preferenza sul primo oppure sul terzo piede della melodia; non sul secondo, che segna normalmente il limite d'un inciso melodico in corrispondenza ad una cesura,

e tanto meno sul quarto, ove la sillaba tonica della rima deve risuonare a tutt'agio:



(XXXII Cort.)



(XXXIX Cort.)

Sulla parola *Dio* non c'è contrazione: si tratta di un monosillabo sul quale sono apposte due note, come frequentemente avviene in caso di dittongo.

Tra le estensioni non comuni che le frasi melodiche hanno richiesto alcune volte, sia per accordarsi a strutture metriche anch'esse fuor del comune, sia perchè fosse rispettato un carattere alquanto massiccio e teso della melodia stessa, ricordiamo le frasi di cinque piedi sui decasillabi della lauda *Vergene donçella da Dio amata* (Cortona XVI) e le frasi di sei piedi sulla XL dello stesso codice: *L'alto prence archangelo lucente*, composta di endecasillabi. In quest'ultima il secondo verso della ripresa, benchè mancante d'una sillaba, potrebbe svolgere la sua intonazione, senza danno dell'euritmia generale, sino ad una serie di otto piedi, ove alle note del melisma finale si volessero assegnare valori doppi di quelli da noi indicati. La lauda XXXIV cortonese: *Oimè lasso e freddo lo mio core*, che ha ripresa e strofe composte rispettivamente di due e tre endecasillabi e di un quinario, offre, come s'è veduto nel cap. IV (pag. 151) un'eccellente soluzione al problema ritmico derivante dal congiungimento del verso lungo col breve: nella melodia endecasillabo e quinario si sommano in un'unica frase di sei piedi. La costruzione melodica di questa frase è veramente perfetta: due incisi simmetrici / il secondo non

è che una ripetizione leggermente ornata del primo / salienti dalla tonica alla quinta, e un terzo inciso scendente dalla quinta alla tonica; l'attacco anacrusico del quinario rende ancor più compatta la coesione dei due versi in un unico organismo melodico e ritmico.

Sistemi di dodecasillabi non s'incontrano di frequente. Ne compare uno nella IX lauda cortonese la cui melodia comprende, per ogni verso, una frase di sei piedi. Il passo ritmico del componimento, già osservato nel cap. II, pag. 62, è marcato dalle rime interne, una ogni quattro sillabe:

*O Maria / d'omelia / se' fontana,
fior e grana / de me aia / pietanza;*

a ciascun segmento rimato corrisponde un inciso melodico di due piedi. Si troveranno tradotte codeste dipodie in forme binarie (spondei-anapesti): esse, tuttavia, avrebbero potuto agevolmente assumere anche un ritmo trocaico.

Diverso carattere ritmico si trova in altri dodecasillabi: in quelli, cioè, della ripresa nella VII e nella X tra le laudi cortonesi (XXVII e XXXVI del codice fiorentino); i quali del resto, accentati sulla 2^a, 5^a, 8^a e 11^a, si riducono ad endecasillabi con accento sulla 1^a, 4^a, 7^a e 10^a preceduti da un'anacrusi. Di simili endecasillabi, ma senza anacrusi, sono composte infatti le strofe. La sillaba iniziale atona nei versi della ripresa e poi l'accentuazione di tre in tre sillabe hanno suggerito, per le melodie di codeste laude, ritmi ternari ($\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{4}$) cominciati *in levare*, i quali compongono ciascun verso in frase di quattro piedi dispari (♩ ♩ ♩) e conferiscono ai pezzi la voluta snellezza. A questo proposito si osservi che le due melodie, al pari della XVI cortonese e di altre, sono interamente espresse nei manoscritti con note caudate, le quali nella notazione mensurale designerebbero note lunghe. Il trascriverle secondo il precetto dei mensuralisti (*longa ante longam valet tria tempora*) sarebbe stato disastroso: avrebbe condotto ad un passo funerario atto soltanto a schiacciare sotto il suo peso tutta la tenerezza e la grazia che spira da suoni sì lievi.

Anche la XXXII, *O humil donçella che in ciel se' portata*, e la LIX, *Martyr valente / san Piero d'amare* si riducono in generale a mescolanze di endecasillabi tetici o protetici (dodecasillabi) accentati come i precedenti. Trovandosi però fra essi alcune strutture che non s'adatterebbero

a ritmo ternario senza compromettere fortemente gli accenti grammaticali:

*Anti che transisti, / o virgo beata,
gratia ricevesti / intimamente ornata,*

abbiamo dato alle rispettive melodie tempi pari, cominciando le frasi, secondo le variabili sedi degli accenti, con o senza anacrusi.

VII.

Il lettore ha avuto ormai modo di conoscere i criteri ai quali ci siamo ispirati nel trascrivere i canti. Inutile insistere in citazione di dettagli: l'esemplificazione compiuta è offerta dai documenti che seguono e dalla loro interpretazione.

A base della restituzione ritmica che abbiamo procurata alle melodie stanno due principî fondamentali:

1. Nell'imporre alle note tempi forti o deboli, esercitano prevalenza i caratteri accentuali e metrici del testo poetico.
2. Nel determinare lo sviluppo melico (in serie di battute) tanto dell'intonazione spettante ad ogni singolo verso quanto dell'intero periodo musicale in cui si compone la ripresa o la stanza, acquistano prevalenza i caratteri intrinseci della melodia (suoni essenziali, note di passaggio, melismi, cadenze aperte o chiuse, ecc.).

Così la struttura ritmica totale è sintesi dei due elementi, poetico e melodico, fusi in unità di movimento e di espressione, accordati ad un'unica volontà di forma.

È stata nostra cura il trattare con la maggiore uniformità possibile i fenomeni metrici normali: elisione, iato, dieresi, sineresi, ecc. (Nelle evenienze anormali, naturalmente, ci siamo dovuti, anzi voluti adattare ad ogni singolo caso, lasciando per deliberato principio, salvo rare e dichiarate eccezioni, integro il testo, verbale e musicale). Del pari abbiamo cercato con diligenza di eliminare ogni contrasto tra accenti grammaticali e metrici, nel determinare il polso ritmico della melodia. Solo in alcuni canti del manoscritto magliabechiano, o là dove era necessario far collimare nuovi versi con moduli melodici già fissati su versi

antecedenti, s'è accolto l'uso, frequente nel canto popolare, che sforza l'accento grammaticale ad obbedire allo schema metrico.

Sappiamo del resto, e già l'abbiamo accennato, che le soluzioni ritmiche da noi conseguite, valide per la ripresa e per la prima strofa dei singoli canti, possono, appunto per il rispetto che vorremmo di regola riconosciuto agli accenti verbali, richiedere modificazioni di dettaglio nelle strofe successive, dove spesso si verificano spostamenti improvvisi d'accento. Nulla potrebbe valere ad evitare simili modificazioni, la cui realizzazione dobbiamo lasciare alla perspicacia del lettore: restano ferme tuttavia, in ogni caso, le linee maestre della frase e del periodo melodico. Anche in antico, con orecchio uso a tale instabilità d'accenti, il ritmo musicale veniva creato (o ricreato) cantando: così come oggi si crea spontaneamente il ritmo del verso nell'atto in cui si legge.

Sarebbe mera pedanteria tacciare di empirismo questa necessaria e d'altronde inevitabile libertà. Ove si tratti di restituire intera fisionomia plastica a una materia d'arte della quale alcuni elementi — nel caso nostro principalmente il ritmo — si trovano in condizione di mera virtualità, occorre ricordare che a codesta materia l'autonomia, entro certi limiti, è legge assai più vitale che non l'ossequio a formule astratte. Proprio per aderenza di spirito e conseguentemente di metodo alla materia trattata, siamo stati assai parchi nell'enunciare principî d'arida apparenza scientifica, e tanto meno abbiamo voluto cristallizzare l'osservazione dei fenomeni in sedicenti *leggi*, intorno a cui da ogni parte sarebbero pullulate eccezioni. Solo una legge ci piace rammentare, dettata trent'anni fa da Guglielmo Meyer: "La poesia di un popolo non comincia col verso, ma con la strofa, non con la metrica, ma con la musica".³⁰⁾ Per la parte che ci riguarda, ad essa ci siamo uniformati: riservandoci accanto all'osservazione di tutti i fenomeni fin qui addotti, dai letterari ai paleografici, un margine libero all'intuizione della melodia nella sua forma pura. V'è infatti un senso, un processo organico, una volontà formale nella melodia che non può ricrearsi se non per atto intuitivo. L'aspettarsi spontaneo del testo poetico, in tutta la molteplicità de' suoi elementi, entro una forma melodica così reintuita, ci ha provato più volte che il risultato era giusto. E in dipendenza da codesta organicità specifica della melodia possono presentarsi criteri suggeriti dalla chiarezza, dalla naturalezza, dall'efficacia dell'esecuzione ai quali sia lecito obbedire, a ragion veduta e senza contraddire al segno scritto, o integrandone la mancanza (ad

esempio nel determinare l'andamento *moderato* o *lento* o *veloce* di un canto)³¹⁾ con fiducia che giovino anch'essi a ricondurre il componimento alla fisionomia genuina, o ad un limite molto prossimo a questa. Nel campo insomma che il Saran, studiando le melodie del manoscritto di Jena, ha per primo assegnato alla ricerca del ritmo orchestico, la sensibilità del musicista non ha minore importanza del rigore del critico; e forse, in qualche caso dubbio, può far pendere la bilancia in proprio favore.

D'altra parte, a controllo della delicatissima opera di trascrizione abbiamo cercato d'aver presente ogni elemento che rispecchiando la tradizione tecnica, stilistica e grafica della musica medievale, potesse venirci in appoggio. Neppure dalla notazione mensurale abbiamo tolto lo sguardo, per qualche riferimento che ci è parso non trascurabile.

Nella notazione corale indipendente dai "modi ritmici", le legature o gruppi di suoni si ripartiscono normalmente in suddivisioni temporali eguali, la cui somma equivale al valore spettante alla sillaba corrispondente. A questo criterio, semplice e in massima sicuro, abbiamo obbedito seguendo esempi e precetti di paleografi sperimentati, dal Bernoulli e dal Saran al Wolf;³²⁾ vale a dire traducendo i gruppi di tre note in terzine, i gruppi di quattro in quartine e via dicendo. Alcune volte però la forma particolare delle legature o la presenza in esse di segni speciali può far pensare che sia stata intenzione dell'antico scrittore quella di additare nel suo simbolo un determinato modo di esecuzione: qual'era preveduto dalla nomenclatura mensuralista contemporanea con le formule già citate della "proprietà", o "non proprietà", della "perfezione", o "imperfezione". Le legature "con proprietà", o "senza proprietà", prescrivono, rispettivamente, la brevità o la lunghezza della nota con cui s'iniziano; le figure "perfette", o "imperfette", denotano invece lunghezza o brevità nella nota finale dei gruppi. Analogamente l'applicazione di una coda o *plica* all'ultima nota di una figura, la rende lunga: se le note caudate sono due espresse con un sol tratto, valgono per tre. Queste e altrettali convenzioni della grafia medievale, ove sembrassero riconoscibili nei nostri manoscritti, ove non fossero contraddette da opposte indicazioni nella ripetizione di un medesimo inciso, ed ove non conducessero ad insanabili squilibri ritmici dell'inciso o della frase, sono state tenute in conto nella trascrizione o nelle annotazioni, potendosi ragionevolmente supporre che rispondessero a forme comuni di esecuzione ornamentale.³³⁾ Né con ciò s'è inteso di stabilire alcun compromesso

con la notazione mensurata, già esclusa in precedenza dal campo semio-
grafico di cui ci occupiamo. Poichè l'esclusione di massima non toglie
che qualche riflesso di una notazione più progredita, e contempo-
ranea, possa apparire tra i segni d'una notazione più semplice, là dove
una determinata specificazione importi allo scrittore. Ad ogni modo, i
casi in cui s'è fatto ricorso ai precetti mensurali per derivarne l'inter-
pretazione più probabile di questa o quella legatura, riguardano gruppi
di note ornamentali o "di passaggio", non già il fondamento ritmico
della composizione, che n'è rimasto sempre e del tutto indipendente.

VIII.

Della fedeltà serbata alla compagine ortografica e fonetica dei mano-
scritti si è già parlato e non occorre dir altro. Senza entrare in discus-
sione sulla opportunità da parte di editori moderni, e in pura sede let-
teraria, di modificare grafie e suoni di sillabe antiquati, a noi è parso che
in questa prima pubblicazione di documenti poetico-musicali di così alta
età non fosse lecito scostarsi dalla forma tramandata. Tutto, qui, per la
verginità della materia, può diventare oggetto di studio: anche qualche
particolare dall'apparenza in un primo momento insignificante o fasti-
diosa. Le emendazioni, anche alla grafia musicale, sono state dunque
ridotte al minimo indispensabile, sempre facendone cenno: e riguardano
soltanto sviste (cagionate per lo più da mutamenti di chiave) e lacune
di scrittura. A congetture che in qualsiasi modo intaccassero il contesto
melodico pel desiderio di renderlo qua e là migliore o comunque diverso
da quello che è, non abbiamo voluto abbandonarci. Quali che fossero le
difficoltà di sistemazione del ritmo e del periodo melico, talvolta incon-
trate nel laudario fiorentino per istravaganze metriche e frequenza di
vocalizzi, si è preferito affrontarle ed eventualmente non risolverle nella
forma che avrebbe risposto meglio al nostro gusto piuttosto che eluderle
a prezzo di alterazioni del segno scritto.

Del resto, oltre alle note dichiarative che corredano ogni trascri-
zione, offriamo al lettore il miglior mezzo di raffronto e di controllo:
la riproduzione fototipica dei manoscritti. Con le notazioni autentiche
sott'occhio, qualche studioso potrà proporre a ragion veduta, in dati
luoghi, un'interpretazione che ritenga preferibile. Più aderente ai testi e

meglio conforme ai criteri che oggi, in campi analoghi, autorevolmente
prevalgono, ci par difficile: ma entro il margine che la notazione stessa
lascia al gusto individuale è comprensibile che altri possa, leggendo, tro-
vare ai suoni qualche flessione che risulti più propria o più grata di
quelle da noi fissate.

Quanto al quesito se la lezione melodica dei nostri manoscritti sia
per se stessa genuina, rispetto a presumibili fonti originarie delle melodie,
questo è altro discorso. È possibile, per vari segni così grafici come
stilistici, che il grado di purezza oscilli sensibilmente dall'una all'altra
intonazione: se non che il constatare irregolarità formali può condurre
all'ipotesi di testo alterato, non già a certezza. La tale melodia segue un
ordine di ricorsi e di simmetrie che la tal'altra ricusa: questa ha cadenze
chiuse, quella le ha aperte: qui v'è unità tonale, là v'è metabole: chi può
dire in presenza di fenomeni sia pure inconsueti, o di passi estetica-
mente infelici, i quali non mancano, che la concezione originaria fosse
diversa? Anche per musiche medievali straniere che godono d'una
tradizione manoscritta ben più copiosa (d'alcune canzoni di trovatori e
di trovèri, espresse in monodia o in discanto, i codici hanno conservato
fino a dieci versioni) lo stabilire un testo puro offre gravissime difficoltà.

A noi manca addirittura lo strumento critico più efficace, vale a dire
la possibilità del raffronto. I manoscritti qui pubblicati sono fino ad oggi
fonti uniche; su 135 intonazioni che vi si trovano, venti delle quali su
le stesse parole, appena dieci presentano la medesima melodia, e pur con
varianti. Dei due codici il cortonese è quello che offre in massima un
profilo di melodie più corretto, ed anche nella parte letteraria è il meno
soggetto a sensibili deformazioni: "testo buono", per questa parte, lo
chiama il Mazzoni, "ottimo", il Bettazzi. Non solo la maggiore antichità,
ma anche il fatto che le melodie ivi raccolte furono tramandate / e forse
in parte composte / in un ambiente modesto, alieno dalle virtuosità dei
cantori di carriera, deve averle mantenute in purezza e sobrietà di dise-
gno. Del resto anche nel laudario fiorentino forme di melodia austere
e piane non mancano. E quantunque nell'uno e nell'altro certi errori di
notazione e in particolare le posture fallaci delle chiavi attestino la copia
fatta da qualche precedente esemplare, tuttavia, se il cortonese è vici-
nissimo, anche il fiorentino deve esser prossimo alla nascita e quindi alla
forma originaria di molti tra i canti che contiene. Tra composizione e
scrittura insomma è presumibilmente mancato il tempo in cui potesse

svolgersi una tradizione orale che avrebbe condotto ad alterare più o meno fortemente la linea nativa dell'intonazione; ciò che invece è vero-simile sia accaduto, e non di rado, alle note dei melodisti francesi e provenzali, nel lungo passare da luogo a luogo per bocca di menestrelli e di giullari. Nel caso nostro, dunque, ciò che non può ottenersi per via di comparazione e di scelta, ponendo a profitto diverse lezioni, può essere in parte compensato dalla fondata fiducia che i due manoscritti, salvo riconoscibili errori e, per il laudario fiorentino, alcuni restauri assai grossolani, rispecchino in generale con fedeltà le modulazioni genuine.

1) Riuniamo in questa nota la bibliografia relativa alla parte storica e alla parte tecnica generale del presente capitolo:

LEVESQUE DE LA RAVALIÈRE, *Les poésies du roy de Navarre avec des notes et un glossaire*, ecc., 2 volumi, Parigi, 1742.

J. B. DE LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. II (*Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*, con 22 melodie), Parigi, 1781.

C. BURNEY, *A general history of music*, T. II, Londra, 1782.

M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, T. I-III, San Biagio, 1784. (Riproduz. anastatica: Milano, 1931).

J. N. FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, T. II, Lipsia, 1801.

F. MICHEL, *Chansons du Châtelain de Coucy suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne etc. par M. Perne*, Parigi, 1830 (contiene 20 melodie).

E. FISCHER, *Über die Musik der Minnesinger*, in V. DER HAGEN, *Minnesinger*, IV, pag. 853 e seguenti, Lipsia, 1838.

R. G. KIESEWETTER, *Schicksale u. Beschaffenheit des weltl. Gesanges vom frühen Mittelalter*, ecc., Lipsia, 1841.

F. WOLFF, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg, 1841.

W. STADE (e R. v. Liliencron), *Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesangs*, ecc., Weimar, 1854.

E. DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age*, Parigi, 1852.

E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica Medii Aevi nova series* ecc., 4 volumi, Parigi, 1864/1876. (Riproduz. anastatica: Milano, 1932).

E. DE COUSSEMAKER, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, Parigi, 1872.

F. J. FÉTIS, *Histoire générale de la Musique*, T. V, Parigi, 1876.

G. IACOBSTHAL, *Die Mensuralnotenschrift des XII-XIII Jahrhunderts*, Berlino, 1871.

G. IACOBSTHAL, *Über die musikalische Bildung der Meistersänger*, in *Zeitschrift für deutsches Altertum*, XX, 1876, pagine 69-91.

G. IACOBSTHAL, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlino, 1897.

H. RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Lipsia, 1878.

H. RIEMANN, *Die Melodik der Minnesänger*, in *Musikalischen Wochenblatt*, XXVIII, 1896/97 fino al 1902.

H. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie*, Lipsia, 1898.

H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. I, parte II, cap. XV, Lipsia, 2ª ediz. 1920.

K. BURDACH, *Über die musikalische Bildung der deutschen Dichter, insbes. der Minnesänger im XIII Jahrh.*, in *Reinmar der Alte u. Walther v. d. Vogelweide*, Appendice I, Lipsia, 1880.

R. WESTPHAL, *Allgem. Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach*, Lipsia, 1880.

G. FRACCAROLI, *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, 1888.

W. WILMANN, *Der daktylische Rhythmus im Minnesang*, in *Beiträge zur Geschichte der älteren Literatur*, IV, Bonn, 1888.

W. BÄUMKER, *Niederländ. geistliche Lieder nebst ihren Singweisen*, in *Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft*, IV, 1888, pagine 153/254, 287/350.

A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, 3ª ediz., vol. II, Lipsia, 1891.

R. v. LILIENCRON, *Musik*, in *Pauls Grundriss der germ. Philologie*, 1893, vol. II, pag. 309 e seguenti (2ª ediz. 1898, vol. III, pag. 555 e seguenti).

R. v. LILIENCRON, *Die Jenaer Minnesängerhandschrift*, in *Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte*, N. S., VII, 1894, pag. 252 e seguenti.

A. RESTORI, *La Musique des chansons françaises* in Petit de Julleville, *Hist. de la langue*, ecc., I, Parigi, 1895.

A. RESTORI, *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, in *Riv. musicale italiana*, annate I e II, 1895/96.

F. A. MAYER e H. RIETSCH, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg*, Berlino, 1896.

P. RUNGE, *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift*, ecc., Lipsia, 1896.

P. RUNGE, *Die Lieder u. Melodien der Geissler des Jahres 1349*, Lipsia, 1900.

P. RUNGE, *Die Lieder des Hugo v. Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt*, cit. (ibid. 1906).

E. BERNOULLI, *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*, Lipsia, 1898.

J. WOLF, *Die Musiklehre des J. de Grocheo*, in *Sammelbände der intern. Musikgesellschaft*, Lipsia, 1899, I, pag. 65 e seguenti.

J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, I, Lipsia, 1913.

G. SCHLÄGER, *Über Musik und Strophenbau der altfranz. Romanzen*, cit. (Halle, 1900).

J. E. WEIS, *Jul. v. Speier, Forschungen zur Franziskus u. Antoniuskritik, zur Geschichte der Reimoffizien und des Chorals*, Monaco di Baviera, 1900.

G. HOLZ, F. SARAN, E. BERNOULLI, *Die Jenaer Liederhandschrift*, 2 volumi, Lipsia, 1901. Vol. I: *Testi* (Holz), vol. II: *Trascrizioni; Ritmica* (Saran), *Melodica* (Bernoulli).

A. JEANROY, L. BRANDIN, P. AUBRY, *Lais et Descorts français du XIII siècle*, in *Mélange de Musicologie critique*, vol. IV, Parigi, 1901.

W. MEYER, *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterl. Rhythmik*, vol. I, Berlino, 1905.

G. GASPERINI, *Storia della Semiografia musicale*, Milano, 1905.

P. AUBRY, *Estampies et Danses royales*, Parigi, 1907.

J. B. BECK, *Die Melodien der Troubadours*, Strasburgo, 1908.

J. B. BECK, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, tomi I e II, cit. (1927).

H. MOSER, *Stantipes u. Ductia*, in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft*, II, 1920, pag. 194 e seguenti.

H. MOSER, *Minnesang und Volkslied*, Lipsia, 1925.

F. D'OVIDIO, *Versificazione romanza, Poetica e poesia medioevale*, in *Opere di F. D'O.*, IX, parte I e II, Napoli, s. a.

F. GENNRICH, *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle, 1918.

F. GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, I, Dresda, 1921; II, Gottinga, 1927.

F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932. (Nel cap. I molte indicazioni di studi

recenti intorno specialmente alla lirica musicale mediolatina e francese. Un cenno (brevissimo) sulla Lauda a pagine 74/75).

F. LUDWIG, cap. cit. nel *Handbuch der Musikgeschichte* dell'Adler, 1^a ediz. 1924, 2^a 1930.

A. MACHABEY, *Histoire et évolution des formules musicales du I^{er} au XV siècle de l'ère chrétienne*, Parigi, 1928.

J. HANDSCHIN, *Über Estampie und Sequenz*, I e II, in *Zeitschrift f. Musikwissenschaft*, vol. XII (1929/30) pag. 1 e seguenti e vol. XIII (1930/31) pag. 113 e seguenti.

H. SPANKE, *Rhythmen und Sequenzenstudien*, in *Studi medievali*, anno X, 1931, vol. IV, fasc. 2.

W. GÉROLD, *La Musique au Moyen Age*, Parigi, 1932.

H. BESSELER, *Musik des Mittelalters u. der Renaissance*, in *Handbuch der Musikwissenschaft* herausgeg. von E. Bücken, Potsdam, s. a. (1931, in continuazione).

2) AMBROS, *op. cit.*, vol. II, pag. 271.

3) Sono ad es. indicati i valori ritmici nella notazione del ms. Cangé (Parigi, Bibl. Nat., f. franç. 846) pubbl. dal BECK, *Les Chansonniers des Trouv. et des Trouv.*, cit. Tuttavia, come rilevo dal confronto tra i facsimili del codice e le trascrizioni, il Beck ha dovuto interpretare spesso con ampia libertà i segni, sia semplici sia raggruppati in legature, per ottenere la fisionomia ritmica da lui prescelta.

4) Cfr. J. WOLF, *Hdbuch der Notationskunde*, cit., pag. 174 e seguenti, e F. LUDWIG, cap. cit. nel *Hdbuch* dell'Adler, 2^a ediz., pag. 209.

5) Cfr. *Die Jenaer Liederhandschrift*, cit., vol. II, pag. 95 (Saran) e pag. 156 (Bernoulli).

6) Cfr. WOLF, *Notationskunde*, cit., pag. 118.

7) V. *La Calliopea legale*, testo ital. del monaco inglese Jean Hotbby, sec. XIV, in COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harmonie au M. A.*, cit., pag. 322: *ancora è un'altra nota dicta presso, ciò è exprimitore, perchè sta in capo ultimo di tutte le taule ad esprimere la prima nota della taule sequente, onde il vedere non sia ingannato.*

8) Da un ms. del sec. XIII, in GERBERT, *Scriptores*, cit., II, pag. 266, col. a. Il ms. pubblicato dal Gerbert è anonimo: l'attribuzione del *Tonale* a S. Bernardo è ritenuta incerta dall'editore stesso.

9) In GERBERT, *Scriptores*, III, pagine 65/121. Le distinzioni tonali di Marchetto possono vedersi riassunte ed esemplificate in Saran/Bernoulli, *Die Jenaer Liederhandschrift*, cit., II, pagine 161/180.

10) *Tonale S. Bernardi*, cit. (Gerbert, II, 267 a): *Quicumque autem cantus quartam non excesserit, sine dubio plagalis est.*

11) Sugli aspetti tonali delle melodie spettanti al testo latino in confronto di quelle relative alle farciture romanze in un dramma liturgico, si veda il nostro saggio già rammentato sul dr. lit. *Sponsus (Le Vergini savie e le Vergini folli)*. Sull'evoluzione tonale della monodia in genere, durante i secoli XI-XIII, v. A. MACHABEY, *Histoire et évolution des formules musicales*, cit., pagine 106/113 e 132/161.

12) COUSSEMAKER, *Scriptores*, cit., I, pag. 312 a: *fuit inventa falsa musica causa necessitatis et causa pulchritudinis, ut patet in cantinellis coronatis.* Era poi massima medievale che *non debet falsa musica signari*: vale a dire che non dovevano scriversi i segni d'alterazione.

13) Vedansi, ad es., contraddizioni tra l'uso del *si bemolle* ascendente e discendente nel tono di *fa* e la teoria di Marchetto, rilevate dal Bernoulli nella citata edizione della *Jenaer Liederhandschrift*, II, pag. 179 e seguenti.

14) Anonimo di S. Vittore, sec. XII: *Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et acutum, et debet formari in gutture cum epiglotta* (COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harm.*, cit., pag. 277).

Gerolamo di Moravia: *Est autem reverberatio brevissimae notae ante canendam notam anticipatio, qua scilicet mediante sequens assumitur. Flores subitas non alia quam plica longa, inter quam et immediate sequentem note brevissime ponuntur ob armonice decorem* (ID., *Scriptores*, cit., I, pag. 81).

15) Cfr. BECK, *Chansonniers des Trouv. et des Trouv.*, cit., II, pag. [28].

16) V. fra gli altri l'anon. *Libellus in gallico de arte discantandi*, e il *Liber cantualis* pure anonimo (sec. XII?): entrambi in COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harm.*, cit., pagine 244 e

seguenti e 262 e seguenti. *L'Ars cantus mensurabilis*, in GERBERT, *Scriptores*, III, 116, è assegnata a Franco *Parisiensis*; in COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 117/135 e Introd. pag. XI, a Franco *de Colonia*. Se si tratti di uno solo o di due quasi contemporanei discute ma senza risultanze sicure il WOLF, *Gesch. der Mensuralnotation*, Lipsia, 1904, I, pagine 1/2.

17) Anche nella trascrizione di melodie di troveri e di trovatori il Beck tende ora a convertire in misura binaria la ternaria tanto preferita fino a pochi anni or sono. (Cfr. *Chansonniers*, cit., II, pag. [42] e seguenti). Secondo il precetto d'uno fra i trattatisti antichi, tutto il sistema ritmico modale si ridurrebbe insomma a una serie di derivazioni dallo spondeo, come segue (Anon. IV, in COUSSEMAKER, *Scriptores*, cit., I, pag. 338):

Frangit quintum modum secundum aliquem modum supradictorum, et sufficit:

Modo V	(Spondeo) . . .	3	+	3
„	I (Trocheo) . . .	2 + 1	+	2 + 1
„	II (Giambo) . . .	1 + 2	+	1 + 2
„	III (Dattilo) . . .	3	+	1 + 2
„	IV (Anapesto) . . .	1 + 2	+	3
„	VI (Tribraco) . . .	1 + 1 + 1	+	1 + 1 + 1

18) Cfr. la recensione di H. SPANKE ai *Chansonniers des Trouv. et des Trouv.* del Beck, tomi I e II, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LII, Jena, 1929, pag. 165 e seguenti; e la discussione delle interpretazioni modalì riassunta dal GÉROLD, *op. cit.*, pagine 92/106.

19) Cfr. J. BECK, *op. cit.*, T. II, p. [25] nota 2. Il passo di Giovanni de Grocebo seguita: *Omnium autem istorum diversitas apparebit diversos tractatos aliorum intuenti.*

20) *Scriptores de mus.*, cit., I, pag. 344.

21) *De Discantus mensura*, 1336, cit. da P. WAGNER nel *Handbuch* dell'Adler, 2^a ed., pag. 99.

22) Cfr. H. SPANKE, *Rhythmen und Sequenzenstudien*, cit., pag. 292; J. HANDSCHIN, *Ueber Estampie und Sequenz*, cit., I, pagine 11/20.

23) Come esempio di lauda ispirata alla danza, anche nel ritmo musicale, s'è già citata (Cap. III, pag. 102/103) la XXXIII del ms. Magliabecchiano: *Regina pretiosa/madre del glorioso*; e s'è accennato, nello stesso luogo, alla XII del ms. 186 della Fraternalità dei Laici d'Arezzo: *Dio chi verrà a quell'alteçça de la gloria eternale*. Si può aggiungere la seguente, tratta dal cod. Pal. 168 della Bibl. Naz. di Firenze, c. 28v. [26v] e portante l'epigr.: *D'alquanti spirituali li quali in fervore di spirito dançaro:*

*Nollo pensai giamai
Jesu / di dançare alla dança
ma lla tua innamorança
Jesu / ci farà giocondare.*

*Nollo arei pensato
ch'adivenir potesse
d'essere sì 'nfiammato
ch'io mi ci aprendesse;
ma ll'amor del beato
sì mmi sforçò et disse
ch'io non mi sottraesse
di dançare alla dança:
nella tua innamorança
Giesu / ci farai giocondare.*

Non vi meravigliate
se alla dança dançai;
colli dolci mie' frati
sì mmi mossi et andai,
poi dissi: "Innamorati,
non dançate ora mai",
Già non mi ricordai
s'è fu' entrato alla dança;
tanto sentì allegrança
Jesu / non si potria contare.

Non si poria contare
lo diletto di mente;
lo figlio di Maria
sì llo dā certamente.
Homo non ne saria
sança saggio credente:
et però tutta gente
pregar voglio per Deo
che col dolce amor meo
Jesu / sì mmi lascin dançare.

O voi che riprendete
di dançare alla dança,
per Dio or vi prendete
ancor vi sia pesança:
et poi assaggerete
quant'è l'amorosança
che vien da Cristo amança.
Quell'amoroso gioco
che cci s'aprend'a un foco,
Jesu / (che) tutti ci fa(ccia) infiammare.

O Christo mio cortese,
tu che se' gioa compita,
dalle gravose offese
sì nne scanpa e aita
che vengnamo alle prese
della superna vita,
dove si truova unita
dança(n) per li beati:
tanto sono infiammati
Jesu / lingua nol può parlare.

Con lo stesso numero di strofe e con varianti minime, questa lauda si trova nel cod. 8521 dell'*Arsenal* (n. 52 delle edd. citate del Mazzatinti e dello Staaff). Si veda, nella medesima raccolta, la lauda 43, ove pur ricorre una danza mistica:

... ..
cioè Cristo, cui tengno nelle braccia,
per contemplar m'avaccia ad dansare.

Ad dansare m'infiammo tutto quanto
com'io in questo canto vo' mostrare;
ch'è ballo, canto et rido con gran pianto,
tutto quanto mi sento trasformare;
quando il dilecto soprabbonda tanto
che per amor fa canto rinnovare,
tant'è 'l mio core nell'amore eterno
non posso dello 'nferno dubitare.

(Ed. Staaff, pag. 113). Credo che il verso 4 della strofa, per uniformità di rima interna, debba leggersi:

mi sento tutto quanto trasformare.

24) Rammento questi passi, assai noti, del *Micrologus* di Guido, Cap. XV (ap. GERBERT, *Scriptores*, cit., II, pagg. 15/16): *Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur...*

Proponatque sibi Musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat.

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus...

Sicut enim Lirici poetae nunc hos nunc alios adiunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas; rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo dissimilis, more perdulcis Ambrosii. Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum...

Item, ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia obscoenitatem parit.

Naturalmente piedi e metri sono da intendersi, almeno nel caso nostro, in senso ritmico, non già quantitativo.

25) MARCHETTO DA PADOVA, *Pomerium artis musicae mensurabilis* in GERBERT, *Scriptores*, cit., III, pag. 172 segg., e *Brevis compilatio* in COUSSEMAKER, *Scriptores*, cit., III, pagg. 1/12. Anche l'inglese JEAN HOTHBY, che visse e scrisse in Italia nella seconda metà del sec. XIV, dice nella *Calliopea legale* (COUSSEMAKER, *Hist. de l'Harmonie au Moyen Age*, cit., pag. 325) che la legatura si divide per due e per tre, perchè "due è radice del numero pari e tre del numero dispari... e ancora perchè Iddio non si alegra solamente del ternario ma etiamdio del duplice testamento; e però chi lo lauda cordialmenti per questa radice delli numeri, li pare essere laudato per tutti li numeri e per tutte le note per tali numeri numerate...".

Circa il significato mistico del numero 4 e quindi del ritmo quaternario, somma di due piedi binari, cfr. anche S. AMBROGIO, *De 42 mansionib. fil. Israel* (MIGNE, *Patrol. lat.* 17, 11): "Quaternarius quoque mysticus est et in scriptura commendatur... ecc.

26) Sulla distinzione, qui adottata, tra elisione e sinalefe, si veda G. FRACCAROLI, *D'una teoria razionale di Metrica italiana*, Torino, 1887, pag. 19.

27) Cit. dal RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte* I (1923), Parte II, pag. 210.

28) Così G. GALLI, *Laudi inedite di Disciplinati umbri*, Bergamo, 1910, pag. XVII.

29) All'opposto di alcuni trattatisti di metrica, tra i quali il Fraccaroli (*D'una teoria razionale ecc.*, cit.), noi usiamo i termini di *tesi* e *arsi* secondo la pratica musicale: cioè significando con *tesi* il battere (tempo forte), con *arsi* il levare (debole).

30) Cfr. W. MEYER, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*, vol. I, Berlino 1905, pag. 51.

LA MELODIA ITALIANA FINO ALL' "ARS NOVA,"

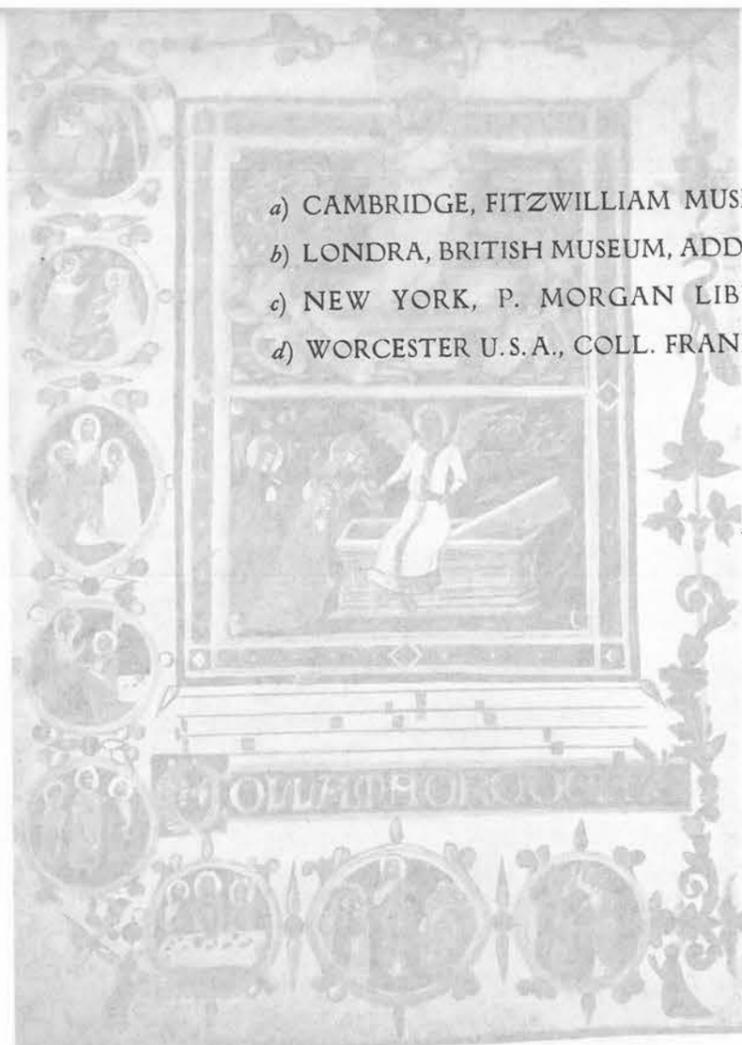
31) Quantunque alle nostre melodie manchino indicazioni relative all'interpretazione tanto agogica quanto dinamica, è certo che la pratica antica ammetteva criteri d'esecuzione fondati sul variare dei tempi e dell'intensità. Ne porge testimonianza l'Anonimo IV (*De mensuris et discantu*, sec. XIII) riprodotto dal COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, pag. 361: "Diversitas altera... est... quando una pars procedit secundum modum discantus, ut supradictum est, et hoc per modum delectabilem, tempore debito tarde procedendo, tardiori, tardissimo; velociter, velociori, velocissime; mediocri, mediocriori, mediocrissime; et dicuntur in primo statu mensurationis tempus, vel secundo, vel tertio; et hoc augmentando, vel decrescendo, vel mediando...". Vedasi anche l'introduzione alla trascrizione critica dell'"organum quadruplum", di Perotinus: *Sederunt principes*, a cura di R. FICKER, Vienna, 1930, pagg. 29/30.

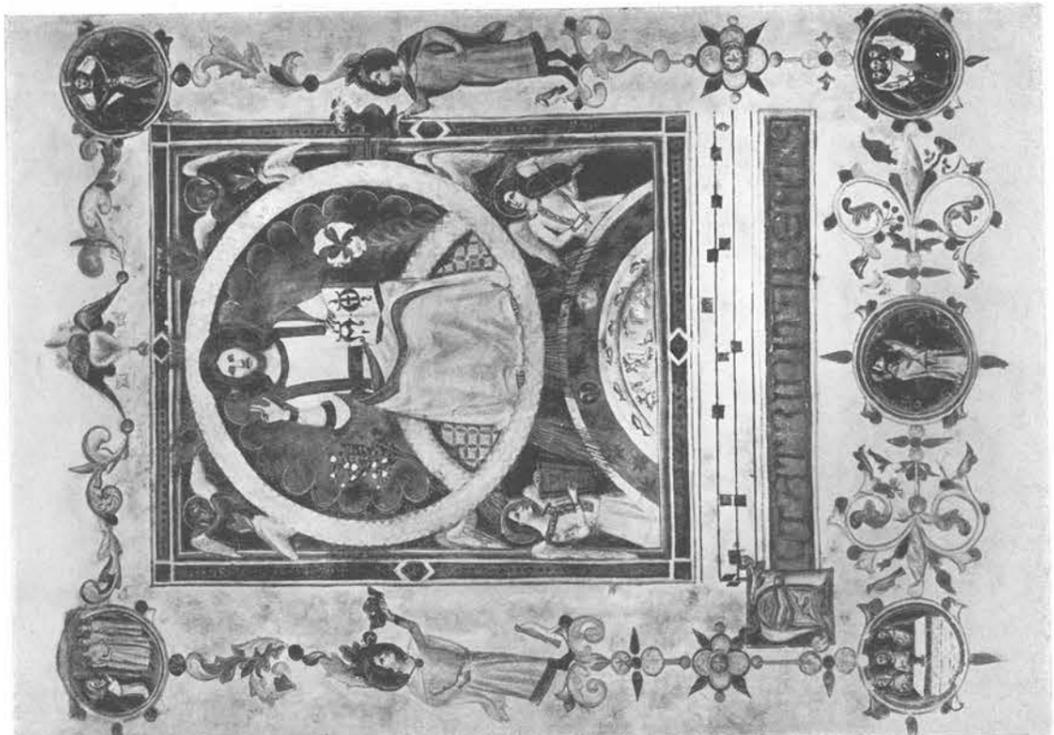
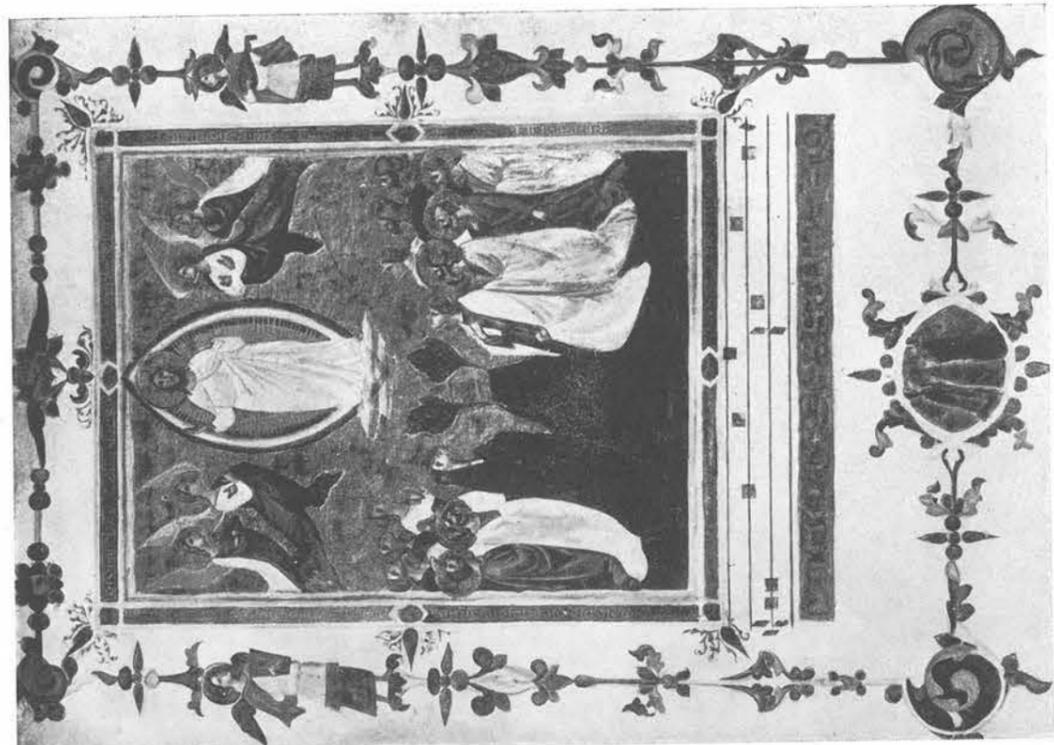
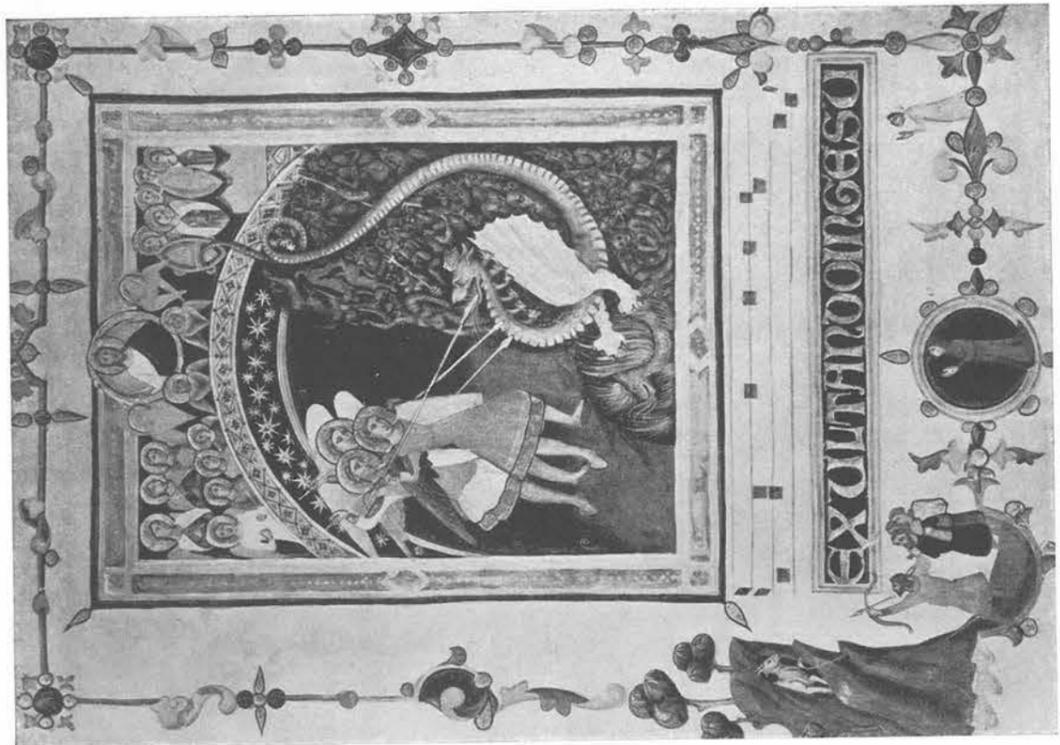
32) Cfr. E. BERNOULLI, *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*, cit., specialmente a pag. 75/76 e 131; e J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, I, cit., Cap. V: *Die Choralnotation in der ausserkirchlicher Musik des Mittelalters*, pagg. 172/197. Non accettiamo il consiglio dato dal Ludwig (nel rammentato *Handbuch* dell'Adler, 2ª ediz. pag. 254) di scrivere un gruppo di tre note, che corrisponda ad una nostra terzina di crome, nella forma , la quale a suo parere eviterebbe la scrittura "stucchevole", della terzina e potrebbe leggersi facilmente coi valori di questa. Il Ludwig dà siffatta norma per le trascrizioni a base ritmica modale: tuttavia, se essa avesse buon fondamento, potrebbe e dovrebbe valere anche per le melodie non modali, come le nostre, in cui i gruppi di tre note sono assai frequenti. Ma a noi par da respingere: sia perchè la scrittura della terzina non ci risulta per nulla uggiosa, sia perchè, in ogni caso, non crediamo conveniente porre sotto l'occhio del lettore una determinata figura ritmica a far sì ch'egli ne intenda un'altra.

33) Una diversità ritmica di questo genere potrebbe scorgersi nei gruppi di tre note, espressi a volte con congiuntura somigliante al *punctus plicatus* (che avrebbe l'ultima nota lunga), altre volte con una quadrata e due romboidali. Nel primo caso il gruppo potrebbe tradursi con due semicrome e una croma; nell'altro, con la consueta terzina di crome, supposto che il gruppo equivalga complessivamente ad una semiminima. Resta però inteso che simili distinzioni non vanno oltre le semplici congetture.

In campo d'ipotesi, sia lecito avanzarne un'altra: cioè che le note plicate, la cui presenza non sempre è giustificata da ragioni musicali, ad esempio quando è contraddetta dalla replica di un medesimo passo melodico senza la plica, siano eventualmente dovute al fenomeno fonetico della *liquescenza*, osservato nelle più antiche intonazioni di testi latini e poi via via caduto in disuso. Nelle notazioni di sequenze i segni liquescenti sono già rari. Nelle laude potrebbe trovarsene qualche residuo, appunto sotto forma di *plica*.

- a) CAMBRIDGE, FITZWILLIAM MUSEUM, N. 194: COLLA MADRE DEL BE[ATO]
- b) LONDRA, BRITISH MUSEUM, ADD. MS. 35254B: EXULTANDO IN GESÙ [CRISTO]
- c) NEW YORK, P. MORGAN LIBRARY, N. 742: ALTA TRINITÀ BEATA
- d) WORCESTER U.S.A., COLL. FRANK C. SMITH: LAUDATE LA SURREC[TIONE]





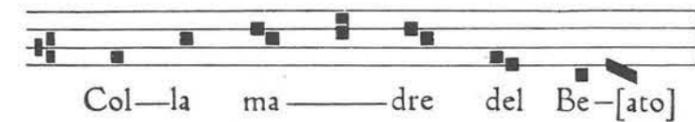
*ALTRI FRAMMENTI MUSICALI DI LAUDE CON MINIA-
TURE DI STRUMENTI ¶ STRUTTURA DI LITANIA, D'INNO,
DI SEQUENZA IN RAPPORTO ALLA LAUDA*

*FORMA CLASSICA DELLA MELODIA DUGENTESCA ITA-
LIANA ¶ SUA DECADENZA E AVVIAMENTO ALLO STILE
MELISMATICO DELL' "ARS NOVA",*

*CONCLUSIONE: LA MELODIA DELLA LAUDA A FRONTE
DEL MOVIMENTO MUSICALE EUROPEO NEL SE-
COLO XIII E IN RAPPORTO ALL'ESPRESSIONE MONO-
DICA ITALIANA DEI SECOLI XVI-XVII*

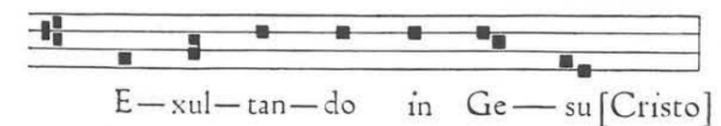
ALLA MESSE di melodie laudistiche fornita dai manoscritti esaminati sin qui, le nostre ricerche, nei limiti di tempo entro i quali vuol circoscriversi il presente lavoro, e cioè sino alla metà del secolo XIV, non ci consentono di aggiungere che scarsi frammenti. I quali si trovano in fogli pergamenacei ora sparsi in collezioni straniere ma provenienti, a quanto sembra, da un unico laudario d'origine fiorentina, e sono:

1° / Cambridge, Fitzwilliam Museum, n. 194 del catalogo James:¹⁾



Si confronti con la lauda XIX del magliabechiano II, I, 122.

2° / London, British Museum, *Add. Ms. 35254 B*:²⁾



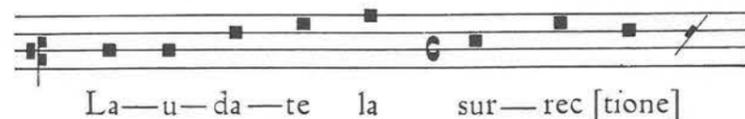
Cfr. magliabechiano n. XXXIX, ove la melodia, in chiave di *do*, ha inizio e finale *sol*. La stessa melodia, sulle parole *Facciam laude a tutt'i santi*, nel cortonese n. XLI e magliabechiano LXXXVII.

3° / New York, The Pierpont Morgan Library, n. 742:



Lo spunto corrisponde a quello della III lauda del ms. magliabechiano: come prosegue nel laudario Morgan, non è dato sapere. Forse questa potrebb'esser la fonte dalla quale il Burney, seguito poi da tanti altri, ha riprodotto la melodia: fonte che il Fétis dice datata dal 1336 (v. Cap. I, nota 1, pag. 21). L'intonazione delle medesime parole, nel laudario di Cortona (XXXI), è diversa.

4° Worcester U. S. A., Collezione Mr. Frank C. Smith :



Cfr. cortonese n. XXVII, *Laudamo la resurrectione* (in tono di *do*). Nel magliabechiano (XXII) la melodia, sulle medesime parole, è altra.

Per quanto riguarda le melodie, sebbene le varianti d'impostazione tonale e qua e là d'inflessione attestino che questi ultimi fogli non sono copia né del magliabechiano né del cortonese, i frammenti qui riportati nulla aggiungono alle nostre conoscenze. Ma sotto un altro aspetto essi non giungono inutili: cioè in quanto confermano l'uso degli strumenti nell'esecuzione delle laude. Come la quarta lauda del manoscritto magliabechiano: *A voi gente facciam prego / ke stiate in penitentia* reca miniato un angelo suonatore di tromba / e l'indicazione è a proposito, poichè il testo annuncia il Giudizio universale e il raduno de' morti al suono del corno / così la pergamena di New York pone innanzi alla lauda della Trinità il Redentore in gloria con due musicisti a fianco, quello di sinistra portante un salterio a cinque rose e undici paia di corde, quello di destra una viola a quattro corde; e del pari, nella pergamena di Worcester, la miniatura rappresentante l'Ascensione mostra sui margini due angeli musicisti, dei quali il sinistro porta un salterio e il destro un liuto. Corredo strumentale, in complesso, modesto: ma non bisogna dimenticare che lo desumiamo da tre sole raffigurazioni. Se altre carte del laudario ora smembrato dovessero esserci restituite, con tutta probabilità vedremmo accrescersi le specie degli strumenti fino, press'a poco, a quelle che si contano in un manoscritto delle *Cantigas* d'Alfonso *el Sabio* (Escorial J. b. 2) e in canzonieri troverici e trovadorici. Avremmo cioè, accanto a viole, salterii, liuti e trombe, miniature di arpe, mandòle, ribecche; di cornamuse, corni, oboi, flauti; di piatti, tamburelli, timpani, campanelli e altro ancora, senza dimenticare i piccoli organi *portativi*. Comunque, anche dal poco che oggi vediamo, s'ha certezza d'un intervento di strumenti ad accompagnare le laude: la non esigua iconografia musicale del tempo, unita a testimonianze di musicografi, narratori e poeti, può suggerire con sufficiente approssimazione l'ambiente fonico nel quale esse dovevano risuonare.³⁾

II.

Quale l'abbiamo veduta sin qui, nella sua consistenza musicale, che cosa è dunque la lauda?

Non canto popolare, se la qualifica implichi mancanza di elaborazione colta, e neppure espressione d'arte aulica e dottrinarmente impettita; non trasposizione di melodia profana su poesia religiosa né, d'altra parte, ricalco o imitazione d'intonazioni ecclesiastiche. Ciascuna di queste categorie può indicarsi occasionalmente per l'uno o l'altro dei canti; nessuna ne abbraccia il complesso. Fuor che alla designazione affatto generica, e dal punto di vista formale addirittura inconcludente, di melodia a destinazione religiosa, essa sfugge a qualsiasi formula che intenda costringerla in un tipo.

Non certo per povertà o per indeterminatezza di elementi stilistici: anzi per la ricchezza e la varietà di tali elementi. Perchè, in sostanza, nella lauda si assomma, densa de' caratteri essenziali, la genesi la formazione e la vitalità della melodia italiana, e si rispecchia la sua storia, cioè si delinea il diagramma della sua capacità espressiva, durante il secolo che precedette l'*Ars nova*. La lauda è, in sintesi, testimonianza integrale del nostro linguaggio melodico, per quel tanto che a tutt'oggi è dato conoscerne, fino al terzo o quarto decennio del trecento.

Sotto specie musicale dunque, e con particolare fisionomia, un tipo lauda non esiste. Esiste bensì un complesso di caratteri musicali che il duecento, tra noi, in parte desume e presceglie dalla monodia mediolatina, in parte crea; e tutt'insieme elabora a proprio gusto, con nuova intuizione della tonalità, del colore, del ritmo, del periodo, in armonia con la lingua e col pensiero che mira a tradursi in forma lirica. Codesti caratteri li conosciamo ormai, e possiamo seguirli nella loro organizzazione primitiva, nel progressivo incremento e sviluppo e nella fase di cristallizzazione che prelude all'*Ars nova*, appunto perchè la lauda, nella varietà di melodie che ci offre, li accoglie tutti e tutti li accorda ad una continua volontà di canto.

Dapprima, cioè nella fase arcaica, l'impiego, il sapore, i limiti stessi della materia fonica e la disposizione strutturale che questa presenta richiamano a forme tra le più semplici e divulgate della monodia latino-cristiana: alla litania e all'inno. L'intonazione è prevalentemente sillabica; dove il contatto con le tonalità gregoriane è più tenace, si ha preferenza

per le plagali anziché per le autentiche. L'ambito delle melodie talvolta non oltrepassa una quinta (*Alleluja* del manoscritto magliabechiano: ambito *sol-re*, finale *la*); tal'altra una sesta o una settima (*Vergine sancta Maria*: ambito *mi-do*, finale *sol*; *Salve, virgo pretiosa*: ambito *do-si*, finale *re*). In altri casi giunge al massimo ad una nona.

Tipo litaniale. / L'antica litania si rispecchia nella struttura di melodie laudistiche a formula unica, continuamente ripetuta di verso in verso (*Alleluja, alleluja, alto re di gloria*, magliabechiano XVIII). E intonazioni di tipo litaniale possono pure riscontrarsi là dove il periodo melodico è formato di membri che si ripetono nel passare dalla ripresa alla strofa senza differenziazione alcuna o con differenziazione di un solo membro, in mezzo od in fine. (Lo schema però di questi componenti, data la presenza della ripresa, è già conforme a quello della ballata).

Esempi:

- Cortonese VIII ... / *Fammi cantar l'amor di la beata*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A B A B
 Versi: " a₁₁ b₁₀ " c₁₁ c₁₁ c₁₁ b₁₀
- " XX..... / *Stella nuova 'n fra la gente*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A B A B
 Versi: " a₈ a₈ " b₈ b₈ b₈ a₈
- " XXIV.. / *Dami conforto, Dio, et alegrança*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A B A B
 Versi: " a₁₁ a₁₁ " b₁₁ b₁₁ b₁₁ a₁₁
- " XXX... / *Spirito sancto da servire*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A B A B
 Versi: " a₉ a₉ " b₈ b₉ b₈ a₈
- " V..... / *Ave regina gloriosa*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa C B A B
 Versi: " a₈ b₈ " c₈ c₈ c₈ b₈
- " VI..... / *Da ciel venne messo novello*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A A C B
 Versi: " a₉ b₈ " c₉ c₉ c₉ b₈

Magliabechiano LXXV. / *Salve virgo pretiosa* *)

- Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A A A B
 Versi: " a₈ b₆ " c₉ c₉ c₈ b₉
- " XLI.... / *Pastor principe beato*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A C A B
 Versi: " a₈ b₁₁ " c₈ c₈ c₉ b₈
- " LXX... / *A sancto Jacobo [maggiore]*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A B A B
 Versi: " a₈ a₈ " b₉ b₉ c₉ a₉
- " LXXIV / *Vergine sancta Maria*
 Schema { Melodia: Ripresa A B Strofa A B A B C D
 Versi: " a₈ b₈ " c₅ + d₈ c₅ + d₈ d₆ b₇ (?)

*) Lo schema melodico di questa lauda si ritrova nel *rondel* francese: per esempio nel *rondel* di Adam de la Hale *Trop desir veoir che que j'aim* (cfr. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, più oltre cit., pag. 66). Se non che nella strofa del *Rondel* s'insinua, come d'obbligo, un segmento poetico del ritornello:

Melodia: Refrain α β Strofa α α α β Refrain α β
 Versi: Refrain A₅ B₂ Strofa a₅ A₅ a₅ b₂ Refrain A₅ B₂

il che nella lauda non avviene. Quanto alla forma commista *Rondel/Virelai*:

Melodia: Refrain α β Strofa α α α β Refrain α β
 Versi: Refrain A¹ A² Strofa b b b a Refrain A¹ A²

(GENNRICH, pag. 67: *Onques au ameir loialement*), anche questa somiglia, come schema musicale, alla nostra lauda; ma il giuoco delle rime è diverso.

È da notarsi che simili intonazioni di tipo litaniale si accompagnano sempre o a lasse con una rima preponderante, come l'*Alleluja*, o a quartine monorime nei primi tre versi e legate nel quarto alla rima terminale della ripresa. Un'insistenza fonica analoga a quella della melodia corre dunque nel testo, palesando l'intimo legame delle due strutture, musicale e poetica. Però non sempre alla strofa di rime unite corrisponde intonazione del tipo suddetto.

Tipo innico. / Alcune volte sopra siffatte quartine, altre volte su strofe di tessitura diversa, si ha melodia a struttura continua, vale a dire senza ripetizione di membri. Dei canti strofici mediolatini quello che

più di frequente presenta composizione simile è l'inno. Tra le laude se n'ha esempio nella IV melodia cortonese: *Madonna santa Maria*, che abbiamo fatta risalire ai Flagellanti perugini⁴⁾ e nella IV del codice magliabechiano: *A voi gente facciam prego / ke stiate in penitentia*, su strofe di sette versi rimati (o assonanzati) *abababc*. Ambedue questi testi poetici mancano di ripresa, il che li avvicina ancor più alla forma dell'inno. Ma se, come pensa il Gennrich,⁵⁾ derivano in generale dal tipo innico le melodie a svolgimento continuativo (A B C D, ecc.), ne avremmo esempi in intonazioni laudistiche le quali, pur comprendendo anche la ripresa, non mostrano ripetizione di frasi melodiche tra ripresa e strofa (il che potrebbe richiamarci, in certo modo, all'*oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam*, menzionata da Dante.⁶⁾ Tali sarebbero, per dirne alcune:

Cortonese	XIX.. / <i>Gloria in cielo e pace in terra.</i>
"	XXIX / <i>Spirito sancto glorioso.</i>
"	XLIII / <i>Ogn'om canti novel canto.</i>
Magliabechiano	XXII. / <i>Laudate la surrectione.</i>
"	XXIII / <i>Ave Maria, stella diana.</i>

S'intende che ove si considerasse soltanto l'intonazione della strofa, senza tener conto della ricomparsa, in essa, di qualche segmento melodico della ripresa, gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Ma la ripresa, nella melodia italiana, è troppo intimamente connessa alle inflessioni della strofa perchè se ne possa prescindere: una constatazione di svolgimento melodico continuo limitata alla sola strofa, spezzando l'unità del canto, non varrebbe a dar prova di identità con la forma dell'inno.

Può, infine, darsi anche il caso che ci s'imbatta in derivazioni evidenti dello spunto melodico d'una lauda da moduli d'innodia ecclesiastica (si confronti l'inizio della cortonese *Benedicti e llaudati* con quello del notissimo *Conditor alme siderum*)⁷⁾ senza che tali coincidenze abbiano influsso sulla complessiva struttura della melodia volgare nella quale si trovano.

III.

Tracce di tipo sequenziale. / Anche qualche residuo d'intonazioni di sequenze abbiamo avuto occasione d'incontrare (cap. IV, pag. 134): li stimiamo del pari immissioni meramente occasionali in questo o quel corso melodico di lauda. L'organismo musicale della sequenza, in ciò che ha di caratteristico e specifico / vale a dire nella replica di un motivo melodico sopra due strofe, e nel variar del motivo da una ad altra coppia di strofe / non trova esatto riscontro tra gli schemi musicali delle laude. V'è tuttavia in queste un elemento, ed è l'uguaglianza delle inflessioni melodiche nelle mutazioni della strofa (uguaglianza in realtà non rara), che può considerarsi un derivato o comunque un punto di contatto con la struttura sequenziale.⁸⁾ Se ne vedano, al caso, gli esempi seguenti:

Cortonese	VII..... / <i>Altissima luce col grande splendore.</i>
"	IX..... / <i>O Maria d'omelia se' fontana.</i>
"	X..... / <i>Regina sovrana de gran pietate.</i>
"	XI..... / <i>Ave, Dei genitrix.</i>
"	XVII.... / <i>Peccatrice nominata.</i>
"	XXII.... / <i>Ben è crudele e spietoso.</i>
"	XXVI.... / <i>Jesu Cristo glorioso.</i>
"	XXVIII.. / <i>Spiritu sancto, dolce amore.</i>
"	XXXI.... / <i>Alta Trinità beata.</i>
"	XXXII... / <i>Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama.</i>
"	XXXVI. / <i>Laudar vollio per amore.</i>
"	XLI..... / <i>Facciamo laude a tutt' i santi.</i>
"	XLV..... / <i>Benedicti e llaudati.</i>
Magliabechiano	XVI..... / <i>Or piangiamo che piange Maria.</i>
"	XLII.... / <i>Con humiltà di core.</i>
"	XLIII.... / <i>Andrea beato laudi tutta la gente.</i>
"	XLV..... / <i>Di tutto nostro core.</i>
"	XLVI.... / <i>Appostolo beato.</i>
"	XLVII... / <i>Ciascuna gente canti con fervore.</i>
"	LII..... / <i>Sancto Mathia appostolo benigno.</i>
"	LVII.... / <i>Sancto Lorenço martyr d'amore.</i>
"	LXVI.... / <i>A la grande valença.</i>
"	LXXII... / <i>Novel canto tutta gente.</i>

- Magliabechiano LXXIV.. / Nat'è in questo mondo.
 „ LXXX... / Lo 'ntellecto divino.
 „ LXXXIII / A tutta gente faccio prego e dico.

Ma nulla più che un punto di contatto, e nemmeno costante. Allorché la lauda avrebbe avuto occasione di mostrar più vasta aderenza alla forma di sequenza / cioè quando le mutazioni anziché due sono quattro (magliabechiano LV: *Lo Signore ringraçando*) / la soluzione melodica non è conforme al canone sequenziale. Questo avrebbe imposto due motivi musicali: A + A, B + B, in ordine parallelo alla prima e alla seconda coppia di mutazioni: il manoscritto presenta invece, sulla terza e quarta mutazione, inflessioni del tutto diverse. Si aggiunga, per accentuare ancor più la differenza di struttura, che la strofa con intonazione isolata la quale si trova all'inizio di varie sequenze (ad esempio: *Victimae paschali*) e talora anche in fine, non manifesta certo l'intensità funzionale propulsiva e conclusiva che nelle laude ha la ripresa, vera chiave di volta della melodia.

Con ciò, del resto, non si nega che la sequenza possa aver esercitato influsso sulla lauda: influsso non limitato all'espressione poetica, il che è già ammesso,⁹⁾ ma esteso anche al progressivo coordinamento dei rapporti tra musica e poesia. Deve aver giovato alla compagine melica della lauda l'esatta alternanza di tempi forti e deboli (sillabe accentate ed atone), la regolarità delle cesure e la vigile osservanza della rima, di cui la sequenza offriva esempi copiosi. Quanto / e con che sollecitudine / la flessione melodica aderisca, mediante il ricorso di moduli cadenzali identici o simili, alle rime del testo, si veda, a sceglier soltanto fra le cortonesi, nelle laude seguenti e nelle intonazioni dei versi rispettivamente indicati. I testi hanno schemi *a a b b b a* oppure *a b c c c b*. Portano il segno . Gli esempi in cui la concordanza musicale si limita alla terminazione dei versi: negli altri la melodia uguale abbraccia i versi per intero.

- II *Laude novella sia cantata* / a l'alta donna incoronata.

 nella bonor fosti nata.
 III..... *Ave donna santissima* / regina potentissima.

 discese benignissima.

- V *Ave regina gloriosa* / plena d'ogne consolança.

 nostro gaudio et alegrança.
 XII..... *Ave, Dei genitrix* / fontana d'alegrança.

 avest' in Deo verace amança.
 XIII..... *Ave, vergene gaudente* / madre de l'onnipotente.

 sovr'og'l'altro fiore aulente.
 XXI..... *Plangiamo quel crudel basciare* / ke fe' per noi Deo cruciare.

 a lui fo signo di penare.
 XXV..... *Onne homo ad alta voce* / laudi la verace croce.

 la verace sancta croce.
 XXXIX.. *Magdalena degna da laudare* / sempre degge Dio per noi pregare.

 Jesu Cristo volse seguitare.
 XLIII.... *Ogn'om canti novel canto* / a san Jovanni, aulente fiore.

 apostolo te fece e pastore.

Può essere interessante osservare che, mentre la struttura litaniale ed innica si manifesta per lo più in melodie la cui tecnica, se anche fortemente espressiva, è rude, acerba, spesso intrisa di sapori popolareschi, le tracce della sequenza, sia pur denunziate dalla melodia gemina di sole due mutazioni, s'avvertono in componimenti di fattura assai più limata, a volte spinta sino alla raffinatezza. Un risalto particolare, ad esempio, hanno le mutazioni gemine in melodie così dolcemente vellutate quale *Altissima luce col grande splendore*, o quali *O Maria d'omelia se' fontana, Ben è crudele e spietoso*. Vien fatto di pensare a un influsso della sequenza, come prodotto d'arte colta, su musicisti colti. E senza uscir di proposito, rammentando d'aver accennato, per l'*Altissima luce* e per la somigliante *Regina sovrana* (cortonese VII e X), alle snelle movenze di canzoni a ballo, è lecito ammettere che il corso abbinato delle frasi melodiche, caratteristico della sequenza, fosse bene accetto tanto a melodie di *stampite*¹⁰⁾ quanto di ballate profane.

IV.

Lauda classica. / Si richiama, con questo accenno alla ballata profana e, in mancanza purtroppo di certezze, ai probabili suoi primitivi aspetti musicali, un punto già trattato all'inizio del nostro lavoro: la concordanza della forma poetica nella ballata e nella lauda *sotto l'impero della struttura melodica*. La quale / non già nei caratteri particolari dell'invenzione e dell'espressione ma nei canoni di composizione, cioè nell'organicità complessiva, nella proporzione e nel nesso fra le parti / non doveva esser diversa nell'arte profana da quella ch'era nella religiosa. Non vi insisteremo, convinti che il materiale presentato sin qui valga a sostenere il nostro concetto: che il profilarsi all'istinto musicale dugentesco italiano di una nuova forma, per così dire ideale, del discorso melodico, abbia indotto ballata e lauda ad una medesima struttura poetica fondamentale coordinata al nascente canone musicale.

Veniamo insomma alla lauda che dal punto di vista della melodia, per l'eccellenza della struttura e dello stile, diciamo classica. Essa fiorisce tra gli ultimi tre decenni del duecento e il primo, o al massimo il secondo decennio del trecento: così può giudicarsi dal fatto che esempi di perfetto dominio della nuova struttura melodica compaiono poco oltre le soglie della raccolta cortonese, abbondano nel seguito di questa e continuano nella prima metà del laudario magliabechiano, ma facendosi via via più rari a misura che s'infittiscono le melodie melismatiche. Nella lauda classica l'intonazione perdura prevalentemente sillabica od ha melismi sobri, espressivi. Il senso tonale tende a svincolarsi dalla polimodalità gregoriana per concentrarsi in un sistema di attrazioni orientato verso i due tipi fondamentali della tonalità moderna: il "maggiore", e il "minore". L'ambito fonico sovente è più vasto che nelle melodie arcaiche, non però tanto da forzar l'unità e la morbidezza del timbro: molte s'appagano d'una estensione d'ottava o meno (cortonese XIV, XIX; magliabechiano XII, XV, XXVII, ecc.); altre giungono all'undecima o duodecima (cortonese IX, XXIII, XXV, XXVII, XXVIII, XXXIII; magliabechiano LIV). Non manca qualche salto di sesta maggiore, di settima (cortonese XVIII) e naturalmente d'ottava; nella IX melodia cortonese, tra la nota finale della ripresa e l'inizio della strofa, corre, se la notazione è esatta, un intervallo di decima.

Nei testi lo schema di ballata è costante. Era necessario allo svolgimento della materia poetica? Certo no: era bensì necessario alla struttura

secondo la quale doveva ormai esser concepita la melodia. E tale struttura è la tripartita: non nuova, si sa, quale mera disposizione di membri melici ma nuova, anzi nuovissima, nella misura rispettiva de' suoi elementi e nell'organicità che imprende a governarne il complesso. Fenomeno tipico, "primario", dello schema poetico informato a siffatta plastica melodica è la *ripresa*: sede del motivo melodico iniziale e fondamentale, del *tema*. Non foss'altro che sotto l'aspetto musicale, la ripresa è, come abbiamo veduto, cosa ben diversa dal *refrain* della lirica provenzale e francese: non reminiscenza né cornice, sì fonte e suggello d'unità così intrinseca come estrinseca. E ausiliare potente alla equilibrata distribuzione degli elementi della melodia / tema, sviluppi, clausole, tema / è il rapporto di forma e di movimento sintattico che corre tra ripresa e strofa, tra mutazioni e volta, tra ripresa e volta. Tutto, nella costruzione poetica, intende ad una sistemazione architettonica delle immagini musicali: fa sì ch'esse si dispongano come le ali e il corpo centrale d'un edificio e assumano nel ricorrere di spunti e frasi e nelle simmetrie di cadenze, con cui ripresa e strofa melodicamente si legheranno, quell'ordine, sintattico anch'esso, che buona parte della musica medievale aveva trascurato o ridotto a rozza ripetizione, e che da allora riacquista elasticità ed efficacia come riflesso d'un ordine spirituale.

Ci si consenta di compendiare codesta disposizione architettonica in una sintesi degli schemi melodici propri della lauda/ballata; rimandando il lettore, per le numerose varietà delle parti interne, alle tavole dei capitoli II, pagine 42/43 e III, pagine 88/91:

Schema di Ballata	Struttura melodica			
	Ripresa	Piedi	Volta	Ripresa
Minore	A B	C C o C D	A B o C D o D E	A B
Mezzana	A B C	D E D E o D E F	A B C o D E F	A B C
Maggiore	A B A B	C D C D	A B A B	A B A B
	oppure	oppure	oppure	oppure
	A B C D	E F G H	A B C D	A B C D
		oppure	oppure	
	E F E F	G H C D		

È appunto in armonia a siffatta struttura fondamentale, suscettibile di combinazioni svariate nel libero giuoco degli elementi interni, che

sorgono le melodie più belle della nostra raccolta: le più candide e aggraziate, le più intense e robuste; in una parola, le classiche. Si verifica in esse una perfetta coincidenza tra struttura e stile: due elementi fusi in un'unica intuizione. La "forma", così non è rigida, non accademica. Tale diverrà più tardi, allorché il tessuto melodico si sfibrerà sotto il carico virtuosistico dei melismi: per il momento essa è tutta impegnata, tutta assorbita nella funzione espressiva. Essa "costruisce", modella, tempera l'espressione; dà sesto all'arco della melodia, racchiude in unità i momenti dialettici insiti nelle fasi successive del canto. Ferma, insomma, nelle linee maestre, la sua "funzionalità", è continuamente originale.

E originale è la sua stessa fermezza, cioè quell'imporre coesione, quel dar forza e comprensibilità sintetica al discorso melodico. Originale il tracciato che spinge la compiutezza della melodia oltre i limiti della strofa, comprendendovi la ripresa, e dà quindi al canto, senza ricorrere ad elementi estranei quale il *refrain*, né frammentarlo, come fa la sequenza, in nuclei di intonazione diversi tra i vari gruppi di strofe, un taglio più largo, più ampiamente fluttuante che non quello della mera ripartizione strofica.

Di recente un chiaro studioso di lirica medievale, Federico Gennrich, ha tentato, in base ai pochissimi esempi finora noti, di far risalire la struttura musicale della lauda-ballata al progenitore della sequenza, vale a dire al *verso alleluatico*.¹¹⁾ Schema di questa intonazione liturgica, come si sa, è il seguente:

Solista:	Coro:	Solista:	Coro:
<i>Alleluia</i>	<i>Alleluia</i>	<i>Versus</i>	<i>Alleluia</i>

Preso un esempio nel quale l'intonazione del verso differisca / il che non accade sempre / da quella dell'alleluia (il Gennrich si vale del verso *Ego sum pastor bonus*, dal *Liber gradualis*, Solesmes, 1895, pagine 45 e 239), si ha:

Solista:	Coro:	Solista:	Coro:
<i>Alleluia</i>	<i>Alleluia</i>	<i>Versus</i>	<i>Alleluia</i>
$\alpha_1 \beta \gamma_2$	$\alpha_1 \beta \gamma_2$	$\delta \varepsilon \alpha_2 \beta \gamma_1 \alpha_2 \beta \gamma_2$	$\alpha_1 \beta \gamma_2$ *)

*) Riproduciamo lo schema melodico con le lettere greche usate dal Gennrich.

Parziale è la rassomiglianza esteriore, quale può esser data dal nudo schema: comunque essa si annulla nel raffronto stilistico. Per ciò che riguarda il testo, tra *alleluia* e *verso* della liturgia non c'è rapporto né logico né strutturale paragonabile a quello che corre tra ripresa e stanza della lauda-ballata. E in fatto di melodia, l'intonazione del *verso* non conosce l'equilibrata vicenda di frasi e la rotondità di periodo che ben conosce, invece, la lauda. Nel *verso* i segmenti melodici δ ed ε , assai brevi, dovrebbero raffigurare, rispetto alla lauda, le mutazioni; e la doppia serie $\alpha_2 \beta \gamma_1 + \alpha_2 \beta \gamma_2$, di tanto più lunga, l'intonazione della volta. Dov'è la limpida misura con cui la melodia della lauda si ripartisce tra le due sezioni della strofa? E quando mai la volta della lauda accoglie non una ma due esposizioni di uno stesso e intero periodo melodico, aggravate, per giunta, da una terza replica spettante alla ripresa? (*alleluia*, $\alpha \beta \gamma$).

D'altronde tutto il respiro melico, tutto il complesso dei rapporti tra testo e melodia, e il concetto stesso di melodia, sfugge, nel verso alleluatico, al confronto con la lauda. Basti osservare quale imparagonabile aspetto stilistico assuma un'inflessione che casualmente si ritrova in entrambe le specie (ma che del resto ricorre in decine di antifone, inni e altre intonazioni gregoriane): l'inflessione che nel verso citato dal Gennrich modula le parole *et cognosco* (α_2):



allorché comparisce in una lauda, sia pure tra le più rozze: *Benedicti et laudati* (cortonese XLV). Posta a capo del periodo laudistico, rinvigorita da un ritmo, da una sillabazione, da una sintassi melodica ignota al canto alleluatico, l'antica formula si ritempra e sprigiona un canto in verità modesto, ma di tutt'altro stampo da quello a cui dovrebb'essersi ispirata.

Più cauto, e questa volta a ragione, è stato il Gennrich nell'associarsi alle vedute di Federigo Ludwig là dove questi, in pagine già rammentate, ha creduto di poter ricondurre le quattro melodie di laude che cita, e implicitamente tutte le altre, allo schema del *virelai*. Somiglianze sporadiche nel succedersi delle frasi musicali si possono riconoscere: tuttavia non è la presenza del *virelai* che può spiegare il fiorir classico della lauda. Più volte al *virelai* dugentesco manca, all'inizio, il ritornello: la forma

integra del componimento / tanto più se, come vuole il Ludwig, s'identifica con la *chanson baladée* / appartiene al trecento, epoca in cui la lauda aveva già oltrepassata la sua migliore maturità. Inoltre è caratteristica nel *virelai* l'uguaglianza melodica nei due piedi della strofa: ora tale uguaglianza, che ad ogni modo ha fonte sequenziale, non comparisce, come s'è veduto, neppure nella metà delle intonazioni di laude; e unita alla replica della melodia del *refrain* (o rispettivamente della ripresa) sulla volta strofica, che nel *virelai* è di rigore, nelle laude è ancor meno frequente. Ciò a tacere dell'uguaglianza di rime, la quale nel *virelai* si manifesta non solo tra l'uno e l'altro piede ma anche tra l'intera volta e il *refrain*:

Refrain	1° Piede	2° Piede	Volta	Refrain
A B	} e f	} e f	a b	A B
oppure			oppure	oppure
A B C D			} a b c d	} A B C D

laddove nei testi poetici di laude solo l'ultimo verso della volta rima con l'ultimo della ripresa.

La coincidenza di schema melodico tra *virelai* e lauda è dunque semplicemente occasionale. In ogni caso molti *virelais* sono posteriori alla lauda classica. Di affinità stilistica poi, tra le melodie dell'uno e dell'altra, non c'è neppure da parlare, sebbene qualche *virelai* primitivo derivi l'intonazione del suo *refrain* da fonte ecclesiastica.¹²⁾

No: tranne forse il processo litaniale che regge le laude arcaiche o arcaicizzanti / se pure anche questo, in conformità con la lassa, non sorge a nuovo come ricreazione spontanea nella lirica neolatina¹³⁾ / nessuna delle espressioni musicali anteriori o prossime corrisponde intimamente alla lauda, nessuna ne ha *determinato* l'organismo melodico. Solo in sede di pura analisi vale la constatazione che alcuni degli elementi melici immessi nella struttura della lauda provengono, ma isolati, dalla lirica latino-cristiana e precisamente da quelle forme più semplici, da quei ritmi più facili, da quelle inveterate armonie e cadenze che già, d'altronde, litania inno e sequenza avevan trasmesse ai loro addentellati laici e semilaici, goliardici, giullareschi. Solo considerando nella loro astratta tipicità codesti elementi entro la nostra melodia volgare, si può inferirne che essa non sia pensabile nella sua compagine formale senza tali sussidi e derivazioni. Ma se dall'analisi si ascende alla sintesi, cioè alla

concreta realtà dell'arte, la certezza è ben altra. È che, mossi appena i primi passi, il canto volgare scopra e segua una via sua propria: spirito nuovo e nazionale in forme che lo rispecchiano. Le tracce di modi innici o sequenziali, individuate e ravvisate ove occorrono, si vedono di volta in volta assorbite entro un disegno autonomo della melodia: perdono, è quanto dire, ogni facoltà di dettar legge costruttiva. Sono residui, subordinati a una forza plastica nascente che li fonde e li trasfigura ad altri organismi. E nel fondo stesso del linguaggio musicale si sente fervere la volontà di rinnovazione. Parole e note vogliono rispondere come per unica elezione ad uno stesso pensiero, obbediscono ad un medesimo senso d'armonia, giungono ad interferenze profonde, ad inflessioni che intimamente combaciano.

Quale distacco più netto che fra la sesta e la settima lauda cortonese? È come un passaggio repentino da ombra a luce. Così dalle ultime propaggini del cantilenare "romano", dei secoli barbari, stanco ormai ed opaco, balza un profilo di melodia tutto freschezza, tutto aliti e palpiti giovanili. E nel suo colmo respiro duecentesco, affidata all'armoniosa scelta dei suoni, al chiarito e allargato concetto degli intervalli consonanti tra i quali acquista rapida importanza la terza maggiore, a semplicità e saldezza di rapporti tonali, al contorno netto e severo o alla ondulata dolcezza delle immagini foniche, la melodia s'inalza a strumento espressivo di schietta tempra italiana.

V.

Poi quella limpida vena di canto s'intorbida e si disvia. Freschezza d'invenzione, purità e nitidezza di linea, semplicità e vigore di plastica a grado a grado si perdono, lasciando adito al pullulare sempre più frequente e premente e disgregante dell'ornamentazione melismatica, dell'arabesco artificioso, del *color*, per usare un termine caro ai musicografi del tempo.¹⁴⁾ Inutile riandar le fasi di codesta decadenza, vedute già nello scorrere una parte, purtroppo non esigua, del laudario magliabechiano (cap. III, pagine 109/113). Non inutile però, ora che si tenta di fissare in un profilo storico la vicenda dell'espressione musicale italiana delle origini, rammentarle di scorcio: poichè in siffatta irrequietudine sprezzatrice dell'antica semplicità si può a buon diritto indicare

un'anticipazione, una preparazione / e forse, giungendo alle ultime laude, una concomitanza / allo stile melodico dell'*ars nova*.

A trattare con la dovuta ampiezza il problema del concatenamento stilistico tra le laude tarde e le ballate, i madrigali, i pezzi sacri cui s'accompagnano nomi famosi di musicisti trecenteschi, da Jacopo da Bologna e Ghirardello da Firenze fino a Francesco Landino e agli ultimi suoi seguaci, le presenti pagine non si prestano: sia perchè l'*ars nova* per se medesima non è argomento del nostro lavoro, sia perchè con essa vengono in campo fattori armonici e contrappuntistici i quali ci sforzerebbero a considerar le intonazioni delle laude sotto altra luce da quella della monodia pura; dalla quale, per fedeltà ai documenti, non vogliamo scostarci. Basti additarlo come problema nuovo e importante, cui spetterà d'essere svolto in altra sede. Ma per intanto si possono affermare due cose. Prima: che il trapasso allo stile fiorito è già avvenuto nelle laude innanzi che codesto stile si mostri nei documenti dell'*ars nova*. Seconda: che i caratteri di composizione melodica per i quali l'*ars nova* italiana si distingue essenzialmente dalla francese trovano nella lauda melismatica una riconoscibile paternità.

Il volgersi della lauda alle efflorescenze melismatiche porta con sé, come abbiamo rapidamente osservato e come ognuno può constatare ormai tra le melodie che seguono, l'attenuazione graduale e infine il cedimento dei nessi ritmici più concreti e saldi, di quelli cioè che conferivano a musica e poesia unità e naturalezza di movimento. L'accordo espressivo fondato sullo stretto rapporto fra sillaba e nota, fra verso e frase musicale, fra sintassi e intonazione si spezza, per sopraffazione della musica a detrimento della parola. La musica mira forse ad un proprio valore assoluto: in realtà perde consistenza e vigore. Se, nella lauda, essa si raccomanda ancora al fido schema tripartito, lo fa con un aggrapparvisi tutto esteriore, con sempre minor forza di coesione tra i suoi elementi melodici, impoverita com'è nell'intima ragione costruttiva. E tecnicamente essa diviene tutta di scuola: gorgheggiante impettita e vacua, dispotica di fronte ai testi, ridotti d'altronde a cose insipide e sciatte. Ma, per l'appunto, disgregazione della compattezza lineare, crollo della sintesi prospettica tanto potente nelle strutture melodiche del periodo classico, rovina del ritmo verbale e mancanza di fedeltà sentita e profonda al contesto poetico sono guasti e difetti non ignoti anche all'*ars nova*, se pure in questa compensati per qualche parte da ricerche

e risultanze d'altra natura, cioè da avvicendamenti ritmici e da intrecci vocali informati al nuovo gusto contrappuntistico. Sono, anzi, difetti che proprio l'*ars nova* assume e prosegue nella stessa direzione in cui li aveva sospinti la lauda melismatica. In questa l'esigenza virtuosistica finisce col soppiantare ogni cosa: sommerge i timbri originari, i caratteri autentici dell'ispirazione, dianzi così rilevati e differenziati, e li spiana in una fluttuazione indistinta, uniforme. Il "corale", non è più corale, il "pianto", non è più pianto, preghiera e contemplazione non salgono più con umiltà fidente, con affisante fervore ai lucidi spazi; né permane eco di schiette voci campestri, né ritmo di movenze ben misurate e leggiere. E nell'*ars nova* non accade lo stesso? Fra tante ballate non trovi una vera canzone a ballo, cioè una melodia che serbi nitido e franco il ritmo della danza nativa; non un semplice canto popolare. Una stilizzazione artefatta, ostinata, agguaglia il madrigale al frammento di messa; una tecnica astratta, tutta rivolta ad inseguir volute e rabeschi, rende indistinguibile, almeno all'occhio moderno, la scrittura vocale dalla strumentale. E non iscrutiamo a fondo i rapporti tra struttura musicale e struttura poetica: di certi deliberati sprezzi contro il senso e l'armonia del testo, ai quali giunge il capriccio e l'arbitrio dei compositori arsnovisti, ¹⁵⁾ sarà più giusto far carico a un tristo influsso d'arte francese (gli esempi di Guillaume de Machaut parlano chiaro) che non all'onesta lauda, rimasta incapace di intellettualistiche perversità / o dobbiam dire raffinatezze? / anche quando l'antica sobrietà di gusto l'ebbe del tutto abbandonata.

Ma d'altra parte, se la lauda si spinge abbastanza avanti sulla via delle avventure vocali da porger la mano e quasi da additare il prossimo cammino alle sorelle più giovani e garrule, le ballate trecentesche, essa ha pure un nucleo di sana e benefica eredità da trasmetter loro. Il dono dell'invenzione concentrata in pochi tratti essenziali per il momento è scomparso, né farà tanto presto a risorgere; tuttavia qualche cosa che le dice italiane c'è nelle musiche dell'*ars nova*, immessovi senza dubbio dalle melodie anteriori, e vi resta, nonostante i contatti con la cultura e il costume d'oltremonti. C'è, intanto, la prevalenza del tempo binario; l'uso del quale, contrario alla tradizione scolastica d'oltremonti, costerna l'autore del famoso *Speculum musicae*, il normanno Giovanni de Muris. ¹⁶⁾ E assestata nella *parità* dei tempi, in contrapposto alla ritmica trita e volubile del trecento francese, c'è la demarcazione corretta e in massima

costante de' piedi ritmici, fatta più vibrata dal ricorrere delle note lunghe in principio di battuta, a guisa di serie dattiliche. C'è il valore riconosciuto alla figurazione ritmica, sia pure in sede esclusivamente musicale, quale generatrice di energia espressiva, che s'accresce nelle serie isoritmiche replicate su intervalli melodici differenti, che aumenta ancora nelle progressioni, vale a dire nelle repliche ascendenti o discendenti di tratti d'ugual ritmo e melodia. Prosegue insomma, di fronte al vocalismo continuo, aperiodico, immisurabile dell'*ars nova* di Francia con a capo il Machaut, l'intuizione della melodia come corpo sintattico, come figura conchiusa e ripartita, unitaria e articolata, concepita secondo un ordine spaziale, in cui si cerca di sistemare in gruppi equivalenti, per così dire contrappesati, anche il carico dei lunghi melismi. Tutto quanto in quel periodo di addottrinata elaborazione e di gara virtuosistica distingue l'arte melodica nostra dalla francese, tutto quanto resiste all'astrattezza gotica e oppone alla linea rigoristica, angolosa e tagliente una discorsiva duttilità di modulazione, risale non in qualità di solo istinto ma con grado perfettamente avvertibile di congruenza stilistica alle esperienze maturate nelle intonazioni di laude. Anche il gusto descrittivo/illustrativo, così frequente nell'*ars nova* fiorentina e da essa sminuzzato in dettagli miniaturistici, trova nelle laude eloquenti anticipazioni.

E se è dato giudicare in modo, s'intende, non più che approssimativo del senso armonico implicito nelle melodie dei nostri laudari, cioè del loro latente substrato accordale, la stessa fisionomia polifonica dell'*ars nova* deve ripetere alcuni caratteri dalla pratica d'accompagnamento instaurata su quelle. In particolare la minor rigidità che il contrappunto italiano presenta rispetto al francese: la concezione non esclusivamente plurilineare, intransigente di fronte agli incontri più arrischiati, ma temperata dalla fusione dei due coefficienti, l'armonico e il contrappuntistico, che è quanto dire sollecita degli effetti di sovrapposizione fonica non meno che del percorso orizzontale delle singole parti. Più specialmente ancora certi semplici sostegni accordali sottoposti, mediante note lente digradanti per terze o in falsobordone, a gruppi melismatici; e alcuni assaggi di progressioni armoniche ottenute per via di repliche, in sede più grave o più acuta, di un determinato giro d'accordi. Prodotti anche questi, avrebbe detto Marchetto da Padova, del "pomario", musicale nostrano, certo cominciato a coltivare secondo il gusto nativo un pezzo avanti che Francesco Landino ne offrisse i frutti

più illustri, ma anche sofisticati da innesti stranieri, agli ospiti del *Paradiso degli Alberti*.

In sostanza, a ben considerare l'*Ars nova*, non c'è dubbio che essa rappresenti non già l'inizio ma la fase consuntiva d'un ciclo estetico. Fase in complesso fredda, manieristica, vaga di carezzevoli eleganze e di raffinatezze di scrittura; per dir la parola, decadente. L'epoca delle intuizioni espressive fondamentali, dell'ispirazione primigenia, della fantasia vergine, della sintesi creatrice, è il duecento.

VI.

Da un punto all'altro d'Europa il secolo decimoterzo ha veduto spiriti e forme della musica accendersi con frequenza, delinearli con varietà, rispondere con alacre impulso agli stimoli della vita mentale e sentimentale. Lingua, poesia, costume, etnicità elementare e ferrata cultura informano e trasformano da luogo a luogo, da popolo a popolo, da classe a classe la manifestazione musicale. Di sotto l'ufficiale uniformità del canto ecclesiastico romano, stesa come un manto immenso sulla massima parte del territorio cattolico, di contro anche alla veste anodina de' suoi derivati scolastici, sorgono e s'addensano i segni, dal secolo precedente qua e là annunziati, d'una musicalità nativa, libera, a grado a grado condotta a sicurezza d'obiettivazione e a determinatezza di carattere; segni che affiorano nel dramma liturgico e nei cantici sacri, che addolciscono, e non in Francia soltanto ma in Germania e in Inghilterra, la lirica d'amore e di letizia terrena, che infine s'alzano a stile illustre nelle grandi elaborazioni contrappuntistiche dei maestri parigini di Notre-Dame.

Fra tante e diverse voci s'è ora accertato quale sia stata la voce d'Italia, raccolta in purezza toscana. Giudichiamola, com'è giusto, dal fiore delle melodie superstiti: è voce schietta, alta, lucente, articolata con la naturalezza, la trasparenza e la potente semplicità in cui s'afferma non tanto l'ispirazione quanto l'aspirazione popolare. Nulla toglie alla sua artistica interezza il fatto ch'essa non sia giunta a noi coi toni espliciti della sensualità e della passione mondana: che non ci dica tenerezze, arguzie, sospiri, gioie ed affanni della giovinezza amorosa, né valore e cortesia di cavalieri, né grazia coloristica delle stagioni. Le note che cantavan d'amore e d'avventura sono perdute, ma in queste che restano il sentimento non

è meno concreto, l'accento non meno sinceramente e caldamente umano, dettato com'è dall'acceso trasporto con cui il duecento memore di Francesco d'Assisi naturaleggia figure, eventi e misteri della sua fervida fede. Voce viva, insomma, come un fresco linguaggio; e, come la lingua a cui s'accompagna, intenta a creare un patrimonio espressivo indistruttibile: a comporsi in forme, in ritmi, in periodi il cui lineamento e timbro essenziale riapparirà quando la più bella melodia italiana torni a fiorire.

A saggiarne in blocco l'originalità, si pongano le laude a fronte degli altri complessi importanti di lirica religiosa su testi neolatini tramandati dal secolo decimoterzo: i canti intercalati ai *Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci, che precedono forse di cinque o sei decenni la silloge cortonese e, a questa press'a poco contemporanee, le *Cantigas de Santa Maria* di re Alfonso el Sabio.¹⁷⁾ Tre voci inconfondibili. Né il gusto troverico invaghito di profumate minuzie e modulante con un vibrar tenue e breve motivi di devota galanteria, né il colore delle intonazioni spagnuole, vivo e piacente sì, ma più legato a una certa insistenza di modi etnici che non alla varia suggestione della materia poetica, si riflettono nell'onda sorgiva della musica nostra.

E a precisare, per ciò ch'è intuizione fondamentale del ritmo costruttivo, il valore d'archetipo che la melodia classica del duecento assume rispetto alla melodia italiana ulteriore, si ponga mente al riaccendersi, nell'ultimo cinquecento, dell'espressione deliberatamente monodica.

Non interessa a questo proposito la sorte musicale della lauda dal secolo decimoquinto in poi; sorte in complesso modesta e sovente umile, abbassata alla pratica orecchiabilità di piccoli motivi strofici armonizzati di solito, come s'usava, a tre o quattro voci.¹⁸⁾ Neppur vogliamo riferirci al gran dilagare cinquecentesco di canzonette amorose; molte francesi nel testo e nel suono; altre, nostrane, di sapor provinciale e rustico, genuino o artefatto che fosse: padovane, romanesche, napoletane, alla montanara, alla villana, alla pastorale, condotte con arcadica civetteria a popolareggiar per le sale i giardini e i parchi della società elegante. D'altro lato, s'intende che nella rispondenza formale che ora importa indicare, procurata da un rinnovato senso dinamico della linea in contrapposto alla massa, non ha parte il blocco maestoso della musica polifonica.

Ma quando assetata di vita propria, e di vita nobile, la melodia si smaglia dal tessuto contrappuntistico e torna a farsi asse della composizione musicale, quando riconcentra in sé il fuoco dell'ispirazione e si

stringe ignuda alla parola in un desiderio d'intima congenialità espressiva, allora, nel tendere alla trasparenza più pura, alla plastica più casta e viva delle immagini foniche, essa ritrova sia pure inconsapevolmente valori e forme del lontano passato. Primo, lo spirito del canto. Si torna alla scoperta del ritmo interiore: del respiro, del palpito che squisitamente fedele al senso poetico investa e nutra la serie dei suoni. È l'*affetto*, come ama dire l'estetica cinquecentesca, tradotto in elastica varietà di movimento fonico e portato a spirare, all'alba della lirica nuova e del dramma musicale, entro i recitativi melopeici e nella semplice omofonia dei brani corali. Poi, limpida su tutte le esperienze del tempo, anche la bella linea dugentesca risorge con la sua conchiusa duttilità, la sua compattezza e il canone armonioso delle proporzioni e dei ricorsi in cui si specchiano insieme volontà sintattica e amore di forme vivide e definite. A ciò conduce la ricerca stilistica intrapresa dai musicisti della Camerata fiorentina. Rifiuto delle "canzonette di parole vili"; anelito a "musiche di quella intera grazia", che essi sentivano "nel loro animo risonare".¹⁹⁾ Come una volta, seppure, è ovvio, con altro pensiero e altro gusto, anche ora la poesia li aiuta, per mano del Chiabrera, del Marino, del Rinuccini; porgendo coi metri agili, con rimembranze e variazioni dello schema di ballata, con simmetrie e contrapposizioni e progressioni accentuate dalle rime frequenti, una trama al disegno, uno stimolo al polso della melodia. Ed ecco sotto un'etichetta provvisoria di "nuove musiche", ricostituite alla greca per mero presupposto letterario, in realtà dettate da una coscienza lirica tutta nativa e da un istinto prettamente linguistico ripreso a guida della creazione musicale,²⁰⁾ farsi strada nel madrigale monodico e nell'aria da camera o drammatica modellature di suoni, costrutti, nesi di chiara affinità coi toscani antichi. Ecco tra poco le gemme vocali del seicento anche fuor di Toscana (un esempio fra tutti e presente a tutti: il lamento d'Arianna del Monteverdi) incastornarsi in un periodo melodico la cui unità tripartita e la cui interezza estesa oltre il limite della strofa, con un vero processo di "ripresa", iniziale e finale, replica a pennello lo schema e ritrova la densa organicità degli obliati maestri primitivi.

Obliati i maestri: ma le musiche da quanto tempo erano dimenticate? Forse alcune delle melodie più fresche e toccanti eran durate a lungo nella memoria; forse duravano ancora tra il ceto operoso al quale dapprima eran piaciute, latenti e tenaci sotto il vario succedere delle

musiche dotte e delle musiche di moda. E a farle tornare all'aperto, sebbene in circostanze sempre più rare, doveva aver servito fino a poco prima il teatro religioso, le cui intercalazioni musicali piaceva fossero di tradizione ben radicata. Per tale via tra il canto che Giorgio Vasari ha ascoltato sul morire della sacra rappresentazione, riconoscendone quasi con compiacenza erudita il "modo semplice e antico",²¹⁾ e i primi saggi monodici dell'estremo cinquecento si profila un rapporto estetico, o meglio un raccordo tipologico, per cui il crepuscolo di un ordine formale sfuma in un'alba che lo reillumina e lo colora di tinte più giovani e liete.

Altre ricerche diranno se veramente sussista una simile recondita continuità. O se invece la sintesi di musica e poesia quale fu classicamente concepita tra noi nel duecento, e fida alla struttura melodica di cui allora fu impressa, si porti con amplissimo balzo dall'inizio alla fine del Rinascimento, ivi riaccendendo a propria immagine spiriti e tecnica e reagendo, nella sua nuda reviviscenza, alle fortune fastose della polifonia. Quali che ne siano state le circostanze, il contatto fra i due lontani momenti dell'espressione musicale è avvenuto. I problemi d'interpretazione poetica e di creazione vocale nell'uno e nell'altro sono gli stessi, le soluzioni coincidono. È l'originaria melodia volgare, in confronto alle sorelle di Francia e di Germania ascesa tardi, come la lingua, alla sfera dell'arte²²⁾ ma subito fattasi piena, robusta, stupendamente definita e vitale mentre l'altre morivano coi loro tempi e costumi per ricomparir soltanto cristallizzate in mero oggetto di cultura, è l'originaria intensa melodia nostra e non l'ipotetica intonazione dei tragici greci quella che si stampa in cuore ai musicisti nuovi e diventa, nel tardo focolaio umanistico che li raccoglie, scintilla e seme alla musica moderna.

C'è davvero in quell'antica vena di canto qualcosa di naturalmente ed universalmente esemplare che sfida il tempo. È, fatta armonia, la presenza d'un'energia intenta, d'un sentimento desto e raccolto, d'una grazia serena: un'umana interezza a cui la forma risponde come un corpo perfetto. D'onde venga si sa. "Era uno spirito solo che si rivelava nell'alta quiete delle arcate del Camposanto pisano, negli ardimenti di Santa Croce e di Santa Maria del fiore, nella gioconda serenità del duomo d'Orvieto e di Siena, e che con le credenze, con le abitudini e pur con le impressioni che facevan nell'anima quelle divine bellezze

informava la nuova poesia",²³⁾ Anche la musica s'è nutrita nascendo di quello spirito, anch'essa ce lo rivela là dove le note sorgendo con immaginosa pienezza spaziano alte e sicure. Con tale un viatico e con l'intatta efficienza dei suoi valori formali la melodia del duecento non solo s'accosta fraterna a noi ma tocca il fondo dell'anima, è parte viva di noi.

È lingua nostra: esemplata per la prima volta in un ordine che, ritrovato e divulgato, da secoli non ha veduto tramonto.

1) Cfr. *A descriptive catalogue of the manuscripts in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, by Montagu Rhodes JAMES, Cambridge, 1895. Il frammento di laudario fu acquistato dal Museo Fitzwilliam nel 1891. Dal dott. Edward Dent, professore di Storia della musica nell'Università di Cambridge, che cortesemente si è adoperato per farmi avere la fotografia del documento, e che desidero pubblicamente ringraziare, apprendo che la notazione musicale non continua sul verso del foglio.

2) La sola parte miniata della pergamena di Cambridge, senza le note musicali, e tutti interi i fogli di Londra, Brit. Mus., New York, collez. Morgan e Worcester, collez. Smith, sono riprodotti in R. OFFNER, *A Corpus of Florentine Painting*, New York, 1930 (in continuazione); Section III, vol. II, par. I, tavole XI e XII; par. II, add., tavole VIII e IX. Il prof. Offner attribuisce le miniature alla scuola di Pacino di Bonaguada. Cfr. la nota 9 del nostro cap. III, pag. 114.

3) Richiamiamo gli accenni a pagg. 13, 37/38, 94/95 del presente volume. Sugli strumenti medievali possono utilmente consultarsi: E. BUHLE, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, I, *Die Blasinstrumente*, Lipsia, 1903 (non mi risulta uscita la seconda parte del lavoro); H. LEICHTENTRITT, *Was lehren uns die Bildwerke des 14/17 Jahrhunderts über die Instrumentalmusik der Zeit?*, in *Sammelbände der I. M. G.*, VII, pagg. 315/364; E. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters*, in *Handbuch der Musikwissenschaft*, cit.; GÉROLD, *La Musique au Moyen Age*, cit. Tra le rappresentazioni pittoriche di complessi istruimentali che possono ritenersi più prossimi allo spirito e al costume delle laude, rammento gli affreschi di Giotto, *Incoronazione di Maria*, Firenze, Santa Croce, ove figurano oboe, trombe, arpe, corno, viole; di Puccio Capanna (o Antonio Vite od altro giottesco), *Trionfo di S. Francesco*, Pistoia, Capitolo della Chiesa omonima, contenente viole ad arco e a manovella, liuto, salterio, oboi e trombe di legno, cornamusa, tromboni, tamburi; di Pietro Lorenzetti, *Angeli musici*, nell'Eremo di S. Leonardo al Lago presso Siena, in cui si vedono: organo (portativo), salterii, viola, ribeca, liuto, trombe, oboi, flauto doppio, e una svariata "batteria", di tamburi (e timpani?), piatti, tamburello e cembali. Naturalmente non è da dimenticare il "duo", di viola e salterio nel *Trionfo della Morte* del Camposanto di Pisa.

Citazioni ed enumerazioni di strumenti e indicazioni delle rispettive qualità abbondano, come tutti sanno, nella letteratura medievale. Tra le italiane sono degne di nota, quantunque un poco più tarde delle nostre laude, quelle che ricorrono nelle prose e poesie del "Sollazzo", di Simone Prodenzani (cfr. S. DEBENEDETTI, *Il "Sollazzo"*, Torino, 1922).

Sull'impiego degli strumenti nelle varie specie di composizioni dà ragguagli interessanti lo scritto già citato di Giov. de Grocheo pubbl. dal Wolf. L'esecuzione di preludi e ritornelli era familiare agli

strumentisti anche modesti; ecco qua una "impressione", di canto pastorale, con ritornello eseguito strumentalmente, dettata da Jocelin de Bruges:

*L'autrier, pastoure seoit
Lonc un bausson,
Aignels gardoit, si avoit
Flajot, pipe et baston.

En haut dit et si notoit
Un novel son,
En sa pipe refraignoit
La voix de sa chanson....*

Cfr. COUSSEMAKER, *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Parigi, 1865, pag. 202.

Ha considerato acutamente l'uso probabile degli strumenti nell'*Ars nova*, additandone raggruppamenti e contrasti secondo l'estensione e il timbro, M. SCHNEIDER, *Die Ars nova des XIV Jahrhunderts in Frankreich und Italien* (dissertazione di laurea) Berlino, 1930, pagine 22/30.

4) L'ipotesi già esposta nel cap. I, pag. 15, dell'appartenenza di questa lauda ai Flagellanti perugini del 1260, si rafforza osservando come nella lezione del laudario udinese pubblicato dal Fabris (*Il più antico Laudario veneto*, cit., lauda IV) compariscano le strofe seguenti, che il testo di Cortona non ha, e in cui la pratica della disciplina è, si può dire, mostrata in atto:

- Str. 11. *Io sî son stado pecadore
et ai offeso al mio signore,
bättome per lo suo amore
ch'el me debia perdonare.*
12. *Et alegro e gaudente
batome le spalle e 'l ventre,
per descazar quel serpente
che me volea devorare.*
.
14. *Oimé, carne topinella,
come tu e' fresca e bella,
tu dei andar sotto la terra
e li vermi t'averà a manzare.*
15. *Non sia nessun sî duro
che si vergogni d'andar nudo;
Jesu Cristo fo batudo
per li peccatori salvare.*

5) FR. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle (Saale), 1932, pag. 232 segg.

6) *De vulgari Eloquentia*, 2, X, 2.

7) Cfr. B. EBEL, *Das älteste alemannische Hymnar mit Noten*, Einsiedeln, s. a., pag. 87.

8) A un rapporto di questo genere (ma tra sequenza, *virelai* e *Ballade* francese) ha pensato anche I. HANDSCHIN nell'eccellente saggio *Ueber Estampie und Sequenz*, cit., I, pag. 3, nota 1: ... "Balladenformen (*Virelai* und *Ballade*) die sich ja in ihrer stollenmässigen Wiederholung mit der Sequenz bezw. Estampie berühren". Ma sulle derivazioni di forme della lirica romanza dalla sequenza gli studiosi recenti non sono d'accordo. Cfr. i volumi e saggi citati del GENNRICH, del BECKER, del GÉROLD, dello SPANKE.

9) Tra gli altri anche dall'Ippoliti, cfr. nota 21 del nostro capitolo III, pagg. 116/117.

10) Oltre al saggio su ricordato del HANDSCHIN, si vedano le cinque *Estampies* d'origine italiana pubblicate da J. WOLF in *Archiv für Musikwissenschaft*, I, 1918.

11) F. GENNRICH, *Grundriss* cit., pag. 74 e pag. 113.

12) Ad es. il *virelai C'est la fins, koique nous die*, derivato dalla "clausula", di Notre Dame: *Flos filius eius*. Cfr. GENNRICH, *Grundriss* cit., pag. 70.

13) Così considera infatti la lassa F. A. BECKER (*Vom christlichen Hymnus zum Minnesang*, cit., pag. 172): come una ricreazione spontanea, la quale si spiega soltanto a traverso l'espressione a guisa di recitativo (*rezitative Vortragsweise*) con pause fortemente marcate.

14) Sul *color* nel senso di ornamentazione artificiosa di una melodia (*florificatio*), cfr. JOHANNES DE GARLANDIA, *De musica mensurabili positio*, in COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, pag. 115: *Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione ejusdem vocis vel diverse. E PROSDOCIMO DE BELDEMANDIS, Tractatus practice de musica mensurabili, ibid., III, De colore et talea, pagine 225/26: Unde primitus est sciendum... quod color in musica sit sumptus sub quadam similitudine ad quemdam colorem rethoricum qui repetitio nominatur, quoniam sicut in tali colore rethorico fit pluries repetitio ejusdem dicti, ita in colore musico fit pluries repetitio similium figurarum, sive similium vocum, sive similium figurarum et vocum simul....*

15) Cfr. M. SCHNEIDER, *Die Ars nova des XIV Jahrhunderts in Frankreich und Italien*, cit., pag. 48: "Die Ballade ist eine der wenigen französischen Musikformen, die einen festgelegten dichterischen Text haben. Trotzdem ist von einer regelmässigen Periodisierung keine Rede. Die grammatikalische Logik ist in der musikalischen Gliederung ebensowenig beachtet wie in der italienischen Ballade".

Quanto alla disinvoltura dell'*Ars nova* italiana nel trascurare la concordanza dello schema poetico con lo schema musicale, valga d'esempio il rispetto che segue, musicato da maestro Jacopo da Bologna, (Firenze, Bibl. Naz., ms. Laur. Pal. 87, c. 14 v. e 15 r.):

	Schema musicale
<i>O dolce, appress'un bel perlaro, fiume,</i>	a
<i>Spesso lavi le man le gamb' e' piedi</i>	b
<i>A questa rea fuor d'ogni uman costume,</i>	c
<i>A cui di fedel cor tutto mi diedi:</i>	a
<i>Ma, s'ella vien più a te, l'acqua le niega</i>	b
<i>S'a darmi pace alquanto non si piega.</i>	c
<i>Ahi lasso a me! non vòl venir più a nave,</i>	d
<i>Ma tiene 'l mio cor stretto sotto chiave.</i>	e

Lo schema musicale anche nello SCHNEIDER, pag. 47; ivi però lo schema strofico è errato. Il testo è fra quelli che il CARDUCCI ha trascritto nel saggio *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV* (*Opere*, VIII, pag. 358).

Spetterà a qualche futuro studioso dell'*Ars nova* (e auguriamoci sia un italiano, dopo i diversi stranieri ai quali la scarsa conoscenza della lingua e della metrica antica ha impedito non solo la soluzione ma la visione stessa di molti problemi) spetterà dunque a qualche futuro studioso l'utile compito di verificare se e fino a qual punto coteste intonazioni, così come sono scritte e non sempre concordanti con le distribuzioni di senso e di metro dei rispettivi testi poetici, si prestino a realizzare i modi d'esecuzione pratica indicati per esempio da ANTONIO DA TEMPO nel *Trattato delle Rime volgari*, 1332 (*De Ballatis*, ecc., pagine 117/118 dell'edizione Grion, Bologna, 1869) e da GIOVANNI DEL VIRGILIO nell'epistola III del *Diaffonus* edito da E. Carrara (*Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, s. IV, vol. XV, fasc. I-II. Il frammento

portante la descrizione del ballo al quale Giovanni ha partecipato in Bologna si legge anche a pagine 73-74 delle *Rime giullaresche e popolari d'Italia* a cura di V. De Bartolomacis, Bologna, Zanichelli, s. a.).

Poichè gli schemi risultanti dalle descrizioni suddette, e in particolare da quella di Giovanni del Virgilio, sono vincolati non già ad intrinseche necessità del canto ma allo svolgimento pratico delle figurazioni di danza, forse variabile a seconda delle circostanze, non s'è creduto opportuno di tenerne conto nell'indagare la mera forma musicale della lauda, certo non soggetta alle molte repliche della ripresa o *recantus* che la danza poteva esigere. Mi propongo di riprendere l'argomento, per quanto si riferisce al canto realmente destinato ad accompagnare la danza, in un prossimo esame delle musiche contenute nel ms. Vaticano/Rossiano 215 (Ballate e madrigali ad una, due e tre voci del sec. XIV) già segnalato per primo da Mons. G. Borgbezio, poi dal Ludwig e dal Bessler, ma non ancora studiato.

16) Cfr. COUSSEMAKER, *Scriptores*, cit., II, pag. 428/a: *Quod si ars nova de tactis imperfectionibus speculative solum loqueretur, magis esset tolerandum, sed non sic est; imperfectionem nimis ad praxim extendunt, plus imperfectis utuntur quam perfectis...* Proprio quella *praxis* è vanto del duecento italiano!

Sul De Muris *normanno*, che occorre distinguere dall'omonimo parigino rettore della Sorbona nel 1350, fautore dell'*Ars nova* quanto il primo ne era avversario, v. R. HIRSCHFELD, *J. d. M.*, Vienna, 1884, e il *Musik-Lexikon* del RIEMANN alla voce *Muris*.

17) Sulle melodie delle Cantigas, oltre l'opera maggiore che è finora quella del RIBERA, *La Musica de las Cantigas*, cit., si veda P. AUBRY, *Iter Hispanicum*, Parigi, 1908; H. COLLET e L. VILLALBA, *Contribution à l'étude des Cantigas d'A. le Savant*, in *Bulletin Hispanique*, vol. XIII, 1911, pag. 270 e seguenti; H. ANGLÈS, *Les Cantigas del Rei N' Anfos el Savi*, in *Vida Cristiana*, XIV, 1927, pag. 54 e seguenti. Un centinaio di Cantigas, discutendo e modificando l'interpretazione del Ribera, ha trascritto la mia allieva dott.ssa Teresa MARULLO nella sua dissertazione di laurea di prossima pubblicazione: *La musica delle Cantigas de S. Maria di Alfonso X e contributo allo studio delle fonti letterarie* (Università di Roma, 1932, premio Corsi).

Dalla stessa signorina Marullo ho avuto comunicazione di varie melodie inedite di Gautier de Coinci riprodotte in fotografia dal ms. 3517 della Biblioteca dell'Arsenal di Parigi.

18) Una silloge importante di laude con notazione musicale, dei secoli XV e XVI, si trova nel ms. cartaceo Giustizia 20 della Biblioteca Comunale di Perugia. Della fine del quattrocento e dei primissimi anni del cinquecento ho sott'occhio, in fotografie, tutte le laude di Pietro Edo, a due, tre e quattro voci (ms. 165 della Biblioteca Comunale di Udine), che mi propongo tra non molto di pubblicare. Delle laude con musica uscite a stampa nel cinquecento ed oltre non occorre ripetere la bibliografia, nota in ispecie dopo i lavori dell'ALALEONA (*Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani*, in *Rivista Musicale Italiana*, XVI, pagg. 154, e *Studi sulla storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Torino, 1908) e di G. M. MONTI (*Bibliografia della Laude con introduzione e appendice*, Firenze, 1925). Mi limito a ricordare, perchè importanti e non citate dagli studiosi suddetti, le laude impresse in due libri (1508 l'unica stampa conosciuta del 10, e 1507 il 20) da Ottaviano Petrucci. Cfr. K. JEPPESEN, *Die neuentdeckten Bücher der Lauden des O. dei Petrucci und andere musikalische Seltenheiten der Bibl. Colombina zu Sevilla*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XII, 1929, pag. 73 e seguenti.

Aggiungo che del domenicano fra' Serafino Razzi, zelante editore di laude musicali nella seconda metà del cinquecento, parecchie strofette e melodie si trovano nel ms. Palatino 173 della Biblioteca Nazionale di Firenze (autografo).

19) Cfr. le prefazioni di Giulio Caccini a *Le nuove Musiche*, Firenze, 1600, e di Iacopo Peri a *Le Musiche*, Firenze, 1601.

20) Sarà bene chiarire, a scanso di fraintendimenti, che dicendo *istinto linguistico ripreso a guida della creazione musicale* non alludo affatto a una dissoluzione della musica nella parola; anzi, al contrario,

ad una musica che cerchi *in se stessa* struttura ed efficacia di linguaggio, il che è in diretto rapporto con la purezza, il rigore, l'intelligibilità della sua forma. La parola, a ciò, non è neppure necessaria. Si manifesta indubbiamente un profondo istinto linguistico nei grandi maestri della musica strumentale. Rientra, com'è naturale, nella sfera di tale istinto linguistico il concetto di *legame sintattico* che più volte / tra l'altre a pagine 233 e 243 / ho avuto occasione di riferire ai suoni in quanto si compongono in melodia e rispecchiano così un ordine spirituale. Tra coloro che in sede di critica poetica hanno meglio definito e più lucidamente usato questo concetto, ricordo G. BELLONCI, *Pagine e Idee*, Roma, 1928, *passim*.

21) G. VASARI, *Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo don Francesco de' Medici, principe di Firenze e di Siena e della serenissima regina Giovanna d'Austria* (*Opere*, ed. Le Monnier, vol. XIII). Alla fine dello scritto c'è l'accenno alla sacra rappresentazione allestita in Santo Spirito e al canto fattovi udire dai Profeti e dalle Sibille. L'accenno è importante perchè la rappresentazione della quale parla il Vasari è quella "tanto famosa e tanto ne' vecchi tempi celebrata", dell'*Annunciazione*, per la quale, all'incirca un secolo e mezzo innanzi e forse più che meno, Filippo Brunelleschi aveva creato i memorabili "ingegni", del *Paradiso*, descritto partitamente dallo stesso Vasari nella *Vita* di Filippo. In omaggio alla regina Giovanna "religiosissima sposa", e "con soddisfazione certo grandissima di tutto il popolo", che n'era stato privo per molti anni, lo spettacolo fu rappresentato "con tutti i vecchi instrumenti e con non pochi di nuovo aggiunti". Onde è da credere che se si eran conservati per così lungo tempo il materiale per macchine e palchi e la suppellettile per la decorazione l'illuminazione e i costumi / tanto che il *Paradiso* "per essere in quei rozzi secoli ordinato", apparve "meraviglioso e stupendo ed incomparabile", / anche il canto *semplice e antico* fosse veramente quello che fin dall'origine, cioè da tempi anteriori al rinnovamento scenico del Brunelleschi, aveva accompagnato ne' punti opportuni la veneranda rappresentazione. Per incontrarci infatti in uno stile vocale capace di dare a un uditore quale il Vasari impressione di antica semplicità, bisogna, a quanto ci è dato sapere, risalire notevolmente più indietro dei giorni brunelleschiani.

22) L'osservazione, per quanto riguarda la lingua, è del CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, Discorso secondo, VI, in *Opere*, I, pag. 73.

23) CARDUCCI, *Delle rime di Dante*, in *Opere*, VIII, pag. 63. E il Carducci aggiunge, a riprova, le cifre: "Dante cominciava a poetare nel 1283... E nel 1270 sorgeva il Camposanto di Pisa, nel 1279 Santa Maria Novella di Firenze, nel 1284 Or san Michele pure in Firenze e il domo di Siena, nel 1290 il domo d'Orvieto, nel 1294 Santa Croce, nel 1298 Santa Maria del fiore", .

MONUMENTI

IL LAUDARIO 91
DI CORTONA

*FACSIMILI, TRASCRIZIONI, TESTI
E NOTE*

ABBREVIAZIONI

Per i manoscritti citati nelle note, salvo alcuni indicati per esteso, valgono le sigle seguenti:

- Aret.* = ms. 180 della Biblioteca della Fraternita dei Laici d'Arezzo, sec. XIV.
Cfr. G. Landini, *Il Codice Aretino 180*, Roma, 1912.
- Ars.* = ms. 8521 della Biblioteca dell'Arsenal di Parigi, sec. XIV.
Cfr. E. Staaff, *Le Laudario de Pise du ms. 8521 ecc.*, Uppsala, 1931/32.
- Fior.* = ms. oggi smarrito d'una Compagnia fiorentina del sec. XIV, forse di S. Eustachio.
Cfr. E. Cecconi, *Laudi di una Compagnia fiorentina del sec. XIV fin qui inedite*, Firenze, 1870.
- Magl.*¹ = ms. Magliabechiano II, I, 122 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, esaminato nel Cap. III del presente volume e pubblicato nel volume II.
- Magl.*² = ms. Magliabechiano II, I, 212 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sec. XIV.
- Mod.* = ms. della Congregazione di Carità di Modena, sec. XIV (1377).
Cfr. G. Bertoni, *Il Laudario dei Battuti di Modena*, Halle, 1909.
- Pis.* = Fogli di risguardio ad un fascic. di Statuti conservati nel R. Archivio di Stato a Pisa, sec. XIV.
Cfr. O. Targioni Tozzetti, *Antologia della Poesia italiana*, Livorno, 1885 e molte edizioni successive.
- S. Sep.* = ms. dell'Archivio dell'Ospedale di S. Bartolomeo in Borgo S. Sepolcro, sec. XIV e XV.
Cfr. E. Bettazzi, *Laudi della città di Borgo S. Sep.* in *Giornale storico della Lett. ital.*, XVIII.
- Ud.* = ms. della Confraternita di S. Maria dei Battuti, ora dell'Ospedale di Udine e depositato nella Biblioteca Civica, sec. XIV.
Cfr. G. Fabris, *Il più antico Laudario veneto*, Vicenza, 1907.

Per opere a stampa si sono usate le abbreviazioni:

- Mazz.* = *Laudi cortonesi del sec. XIII* edite da Guido Mazzoni, Bologna, 1890.
- Tenn.* = *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali* a cura di Annibale Tenneroni, Firenze, 1909.
- Fr.* = L. Frati, *Giunte agli "Inizi", del Tenn.*, in *Archivum Romanicum*, I-III.
- Mon.* = G. M. Monti, *Bibliografia della Laude*, con introduzione e appendice, Firenze, 1925.
- Morp.* = S. Morpurgo, *Supplemento, con gli Indici generali, a Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV* indicate e descritte da F. Zambrini; Bologna, 1929.

AVVERTENZE

Tutte le melodie sono trascritte in chiave di sol (♩). Potrà pertanto accadere, in certi casi, che la trascrizione si trovi un'ottava sopra la notazione originale. Si sa del resto che le notazioni antiche non attribuivano alle chiavi un'indicazione costante di "registro", acuto o grave.

Le alterazioni cromatiche (#, ♯, b) suggerite nelle trascrizioni si trovano, se in chiave, tra [], se nel corso delle melodie, sopra le note alle quali si riferiscono.

Del pari tra [] sono collocate le pause e le note, incise in corpo piccolo, aggiunte ad integrazione di passi lacunosi del manoscritto.

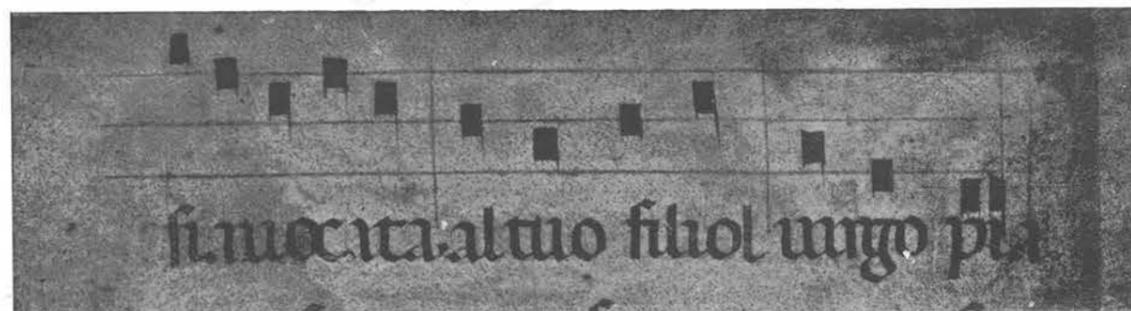
Note, sillabe o parti di sillabe che, tracciate nel manoscritto, si reputino da espungere, son poste invece tra parentesi curve, ().

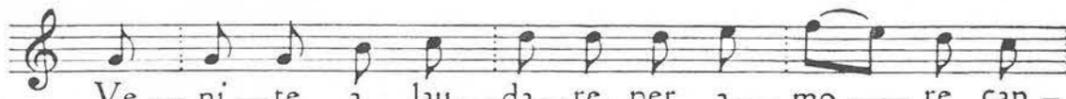
Il segno ʹ indica un breve respiro.

L'intonazione della ripresa è distinta da quella della strofa mediante la doppia sbarra || se la separazione ha luogo in fine di battuta, o mediante due tratti obliqui // quando la separazione cade nel corpo della battuta. Perciò, se voglia replicare la melodia sopra le strofe successive del testo poetico, il lettore deve rifarsi dall'uno o dall'altro di tali segni, avvertendo tuttavia che a strofe con inizio anacrusico possono far seguito strofe senza anacrusi iniziale, e viceversa (cfr. cap. II, pag. 67 e cap. V pag. 208). Di regola poi, per dar termine al componimento, dovrà ripetersi la ripresa (cfr. cap. II, pagine 40/41 e 67; cap. III, pagine 93/94 e nota a pagine 117/121).

Nelle annotazioni, il numero posto dopo Ms. corrisponde al rigo musicale del manoscritto, e quello posto dopo Tr. corrisponde al rigo musicale della trascrizione. L'abbreviazione V, seguita da un numero si riferisce al verso corrispondente del testo poetico.

Nella trascrizione delle poesie è stampata in corsivo la parte musicata.

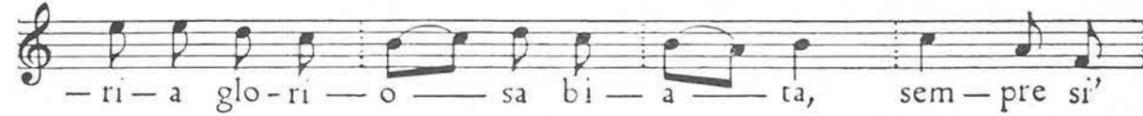




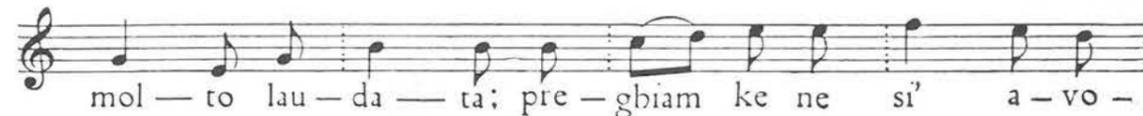
 Ve — ni — te a lau — da — re, per a — mo — re can —



 — ta — re l'a — mo — ro — sa ver — ge — ne Ma — ri — a. Ma —



 — ri — a glo — ri — o — sa bi — a — ta, sem — pre si'



 mol — to lau — da — ta; pre — ghiam ke ne si' a — vo —



 — ca — ta al tuo fi — liol, vir — go pi — a.

$\frac{2}{4}$, ANDANTE. C. 1 r. / 3 v.

Il primo e l'ultimo sistema del ms. sono trilinei; gli altri tetralinei. Tutti mancano di chiave; ma, come sembra indicare una leggerissima traccia, ho supposto una chiave di *do* sulla riga mediana del primo sistema, trasportata sulla riga superiore nel secondo sistema (la trasposizione è indicata dalla guida marginale) quindi ricollocata sulla terza linea dall'inizio della strofa sino alla fine. Così la melodia si muove regolarmente nel modo ionico.

Ho preferito dividere la ripresa in due versi, anzi che in tre come nell'edizione Mazzoni, perchè l'arco della melodia è tutt'uno sino al verbo *cantare* e solo dopo questo, nel ms., c'è un punto.

La forma di *cobla capfinida* fa ritenere che la ripresa non dovesse intercalarsi tra una strofa e l'altra, ma soltanto ripetersi alla fine.

V. 24: *Dio* è aggiunta posteriore.

Il testo anche in *Aret*.

Venite a laudare / per amore cantare
l'amorosa vergene Maria.

c. 1 r.

2

Maria gloriosa biata
sempre si' molto laudata:
preghiam ke ne | si' avocata
al tuo filioli, virgo pia.

c. 1 v.

6

10 Pietosa regina sovrana,
conforta la mente ch'è vana;
grande medicina ke sana,
aiutane per tua cortisia.

14 Cortese ke fai grandi doni,
l'amor tuo mai non ci abandoni:
pregán/te che tu ne perdoni
tutta la nostra villania.

18 c. 2 r. Villani peccatori semo stati
amando la carne e li peccati: |
vidén ke n'à 'l mondo engannati;
defendane la tua gran bailia.

22 Bailia ne dona e potentia,
o madre, de far penitentia:
volemo a te fare obedientia
e stare a la tua signoria,

26 Signoria k'afrauchi lo core.
Dio, è la tua madre d'amore:
se'l sapesse lo peccatore
a te, donna, retornaria.

30 c. 2 v. Retorni a tua gran fidaça
l'omo cum grande sperança |
ke tu li farai perdonança
più k' adomandar non saperia.

34 Sapesse la gente cristiana
k'è sconoscente e villana
gustar de te, dolçe fontana,
d'amarte più gran sete avarea.

Avén/te per nostra richeça,
volén/te sovrana belleça;
ki tua non sente dolceça,
tropp'è la sua vita ria. 38

Ria vita dei peccatori
che non pensano nelli lor cori,
de tanto gaudio son fuori
ke lingua | contar nol porrea. c. 3 r. 42

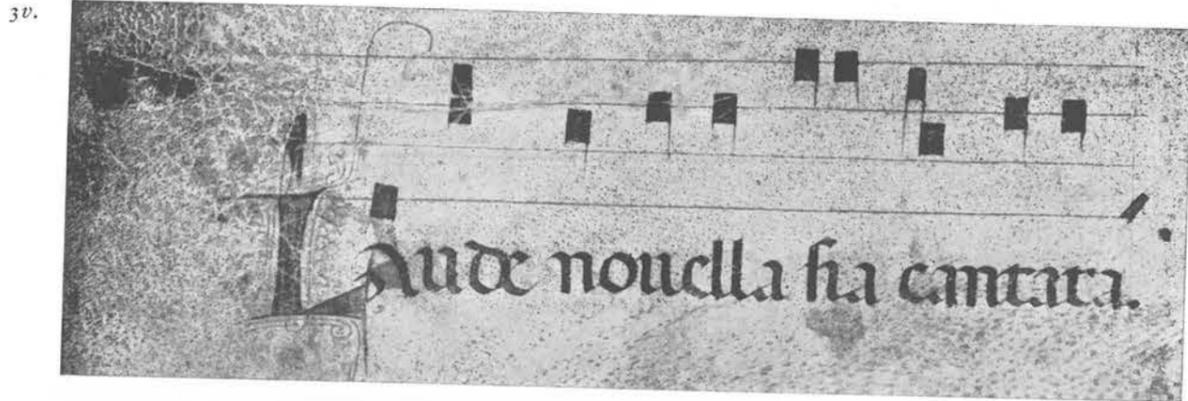
Potrebbe aver per amança
e tutta sentir delectança
chi ben ti portasse liança
nel cuor sì come dovrea. 46

Dovrebbe ciascun rifiutare
per te tutto 'l mondo d'amare,
e te, dolçe madre, laudare
col più dolçe filiòl che sia. 50

Siate a piacere, gloriosa,
ki canta tua lauda amorosa,
de farli la mente studiosa, |
ke laudi ben nocte e dia. c. 3 v. 54

Diana stella lucente,
letitia de tutta la gente
tutto 'l mondo è perdente
sença la tua vigoria. 58

Vigorosa potente beata,
per te è questa laude cantata:
tu se' la nostra avvocata,
la più fedel ke mai sia. 62



47.

alalta donna encoronata.

Fresca uirgene donzella. primo

fior rosa nouella. tuttoi modo

ate iapella nella bonor fosi n.te.

Lau — de no — vel — la si — a can — ta — ta a

l'al — ta don — na en — co — ro — na — ta. Fre — sca ver — ge — ne

don — çel — la pri — mo fior, ro — sa no — vel — la,

tut — to'l mon — do a te s' — a — pel — la;

nel — la bo — nor fo — sti na — ta.

$\frac{4}{4}$ e $\frac{5}{4}$, ADAGIO. C. 3 v. / 5 v.

Tr. 5. Nella penultima battuta il ms. non presenta spostamento di chiave; tuttavia è necessario trasportare la chiave una terza più in basso, cioè sulla seconda riga, per leggere correttamente la frase finale.

A codesta battuta assegniamo un tempo di $\frac{5}{4}$, da suddividersi in $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$. Altrettanto si potrebbe fare nella penultima battuta della ripresa (a l'alta donna) portando l'anacrusi sul tempo forte con valore di $\frac{1}{4}$. Oppure può leggersi in $\frac{4}{4}$ anche la battuta nella bonor: sia considerando il gruppo sulla

seconda sillaba di bonor come una sola legatura: ; sia portando il re iniziale

alla battuta precedente, con valore di croma, quale dovrebbe darsi anche al fa sull'ultima sillaba di s'apella.

Il testo anche in Aret.

Laude nouella sia cantata |
a l'alta donna encoronata.

c. 4 r. 2

*Fresca vergene donçella,
primo fior, rosa novella,
tutto 'l mondo a te s'apella;
nella bonor fosti nata. |*

6

c. 4 v.

Fonte se' d'acqua surgente,
madre de Dio vivente;
tu se' luce de la gente,
sovra li angeli exaltata.

10

Tu se' verga, tu se' fiore,
tu se' luna de splendore;
voluntà avemo e core
de venir a te, ornata.

14

Tu se' rosa, tu se' gillio,
tu portasti el dolce fillio:
però, donna, sì m'empillio
de laudar te, honorata.

18

Archa se' d'umilitade,
vaso d'ogne sanctitade:
en te venne deitade; |
d'angel foste salutata.

22 c. 5 r.

De le vergin se' verdore,
de le spose se' honore;
a tutta gente port'amore,
tanto se' ingratiata.

26

Nulla lingua pò contare
come tu se' da laudare:
lo tuo nome fa tremare
Sathanas a mille fiata.

30

Pregot', avocata mia,
ke ne metti en bona via:
questa nostra compagnia
siate sempre commendata.

34

Commendán/te questa terra
che | la guardi d'ogne guerra:
ben s'enganna e trop'erra
ki t'afende, o beata.

c. 5 v.

38

Ave donna santissima regina
potentissima.
La uertu celestiale colla ginta

supnale. ente uirgo uirginale.
discese benignissima

A — ve, don — na san — tis — si — ma, re —
— gi — na po — ten — tis — si — ma.
La ver — tù ce — le — sti — a — le, col — la gra — ti — a
su — per — na — le, en te, vir — go vir — gi — na — le,
di — sce — se be — ni — gnis — si — ma.

$\frac{6}{4}$, UN POCO MOSSO. C. 5 v. / 8 v.

Tr. 2. Si è spostata la penultima sillaba di *potentissima*, portandola sotto la *clivis re:do*: ciò per giustezza d'accento e per analogia con l'intonazione di *santissima* e *benignissima*.

Ms. 5. Nell'ultimo sistema del ms. la chiave di *do* è errata: doveva essere, sulla medesima linea, una chiave di *fa*.

V. 39: *Però k' el' eran giti. El* è seguito da una raschiatura della pergamena. Probabilmente doveva scriversi *elli*; infatti il bisillabo, senza elisione con l'*eran* successivo, occorrerebbe alla melodia.

V. 50: ms. *adasti*, senza il segno della nasale. Cfr. Mazz. pag. 24.

Cfr. Vol. II. *Magl.* n. XXXI, ove la melodia è trascritta in $\frac{4}{4}$.

La poesia è di Garzo, stando al Cod. I, II, 4 della Comunale di Siena, ult. strofa; vedi cap. IV, pag. 130.

Testo anche in *Magl.*, *Fior.*, *Ars.*, *Aret.*

*Ave, donna santissima,
regina potentissima.*

c. 6 r.
6
*La virtù celestiale
colla gratia | supernale
en te, virgo virginale,
discese benignissima.*

10
La nostra redemptione
prese incarnatione
k'è sença corruptione,
de te, donna sanctissima.

14
Stand' al mondo sença 'l mondo
tutto fo per te iocondo,
lo superno e 'l profondo,
e l'aere suavissima. |

c. 6 v.
18
Quasi come la vitrera,
quando li rai del sole la fiera,
dentro passa quella spera
k'è tanto splendidissima,

22
stando colle porte kiuse
en te Cristo se renchiuse:
quando de te se deschiuse
permansisti purissima.

26
Altresì per tua munditia
venne 'l sol de la iustitia
in te, donna di letitia,
sì foste preclarissima.

Tu se' porta e tu se' domo,
di te naqqe Diu et homo;
arbore col dolçe pomo
ke sempre sta | florissima. c. 7 r. 30

Per la tua scientia pura
conservasti la scriptura:
tutta gente s'asigura
a te, donna purissima. 34

Dimandasti per pietança
de li apostoli consolança,
a la tua transmutança
lor compania carissima. 38

Però k'el' eran giti
per lo mondo dispariti,
per tuo prego fôr rediti
davant'a te, gaudissima. 42

Quando tu stavi in orare
sì fôr facti adunare;
non dove' più | dimorare,
regina gentilissima. c. 7 v. 46

Cognoscesti ben per certo
ke lasciavi lo deserto:
su nel cielo k'era aperto
a[n]dasti, dilectissima. 50

54

In lor mani ti mutasti:
credo ke t'adormentasti:
ad altra vita translatasti
sempre mai securissima.

58

A costume k'era usitato,
sì ebbero collocato
lo suo corpo consecrato
cum pietà grandissima.

62

c. 8 r.

Sanc' Tomasso veramente
non era co llor presente:
sì venia tostamen | te
davante a la bellissima.

66

Quando nel monte venia
vidde la donna ke salia;
li angeli sua compagnia,
tutta l'aire plenissima.

70

Ed elli plange e kiamò molto;
de lacreme si lava 'l volto:
"Thesauro ke mi se' tolto,
gemma pretiosisima!

74

Giamai quince non me muto,
si non mi dà del tuo aiuto;
fa' sì ke mi sia creduto,
donna laudabilissima.,,

La raina se destrenghe,
vidde ben ke non s'infigne:
in presente si discinge, |
ké tanto è cortesissima.

c. 8 v. 78

"Tomasso, questo te ne porta,
colli apostoli ti conforta;
di' k'io so' viva, non so' morta;
non fui mai sì baldissima.,,

82

Ben si move a questo pacto
per contar tutto lo facto,
come areca 'l grand'acatto
di la più nobilissima.

86

acatto dilapui nobilissima.

Madonna sancta maria merce

de noi peccatori faue prego.

al dolçe xpo. ke ne degia p dor ñe.

Madonna sancta maria che na

mostrata l'una ore scac d'ogni

refia. rone ki uoi trona

Ma — don — na san — ta Ma — ri — a,

mer — cé de noi pec — ca — to — ri;

fai — te pre — go al dol — çe Cri — sto

ke ne de — gia per — do — na — re.

$\frac{3}{4}$ e $\frac{2}{4}$, LENTO. C. 8 v. / 10 r.

Il primo sistema del ms. è bilineo, gli altri tetralinei. Ai tre sistemi con note seguono altri tre rimasti in bianco, sotto i quali è scritta la seconda strofa. Probabilmente la melodia si ripeteva identica in tutte le quartine; ma la cadenza terminale è aperta, né si vede se e come si dovesse chiudere.

Testo in *Aret.*, *Magl.*² e *Ud.*

Cfr. cap. I, pag. 15; cap. IV, pag. 228 e nota 4) pag. 246.

*Madonna santa Maria,
mercé de noi peccatori;
faite prego | al dolçe Cristo
ke ne degia perdonare.*

c. 9 r.

8

Madonna sancta Maria,
che n'ài mostrata la via,
ore scacia ogne resia,
receve ki vol tornare. |

c. 9 v.

12

Misericordia, patre Deo,
de tutto 'l peccato meo:
e' so' quel malvascio reo
ke sempre volsi mal fare.

16

Peccatori abhominati,
pensiam li nostri peccati:
taupinelli, andate al padre,
metteteve 'n suo iudicare.

20

O taupinella e folle gente,
tornate a Dio onnipotente,
ke ne fece de niente
ed a lui dovem tornare.

24 c. 10 r.

Te ne prego, Ihesu Cristo,
allegra lo mio cor k'è tristo,
e scàmpane da quel ministro
ke Lucifer | se fa kiamare.

28

Penetentia penetentia
domandâla con reverentia:
omgn'om pensi la sententia
ke non se dia mai revocare.

Iesu Cristo, manda pace;
scàmpane da la fornace
la qual gemai altro non face
che i peccatori atormentare.

32

C. 10 r. / 12 v.

Il ms. ha la rigatura musicale vuota su la ripresa e la prima strofa. La sola ripresa è uguale nel *Magl.*, n. XXIX.

V. 18: il ms. *era*.

V. 21: v'è un segno di nasale sul *de* di *credette*.

V. 34. Mazz.: *dona inorata*.

V. 41: il ms. ha *genta*.

V. 47. Il ms. *Orgeiarda*, corretto dal Mazz.

V. 50. Mazz.: *d'Elisabet cognata*, ma il *d* manca al ms.

Testo anche in *Aret*.

- 2 c. 10 v. Ave Maria gratia plena,
vergene | madre beata.
- 6 Ave Maria / gratia plena,
stella diana, / luce serena,
de vita via / per cui de pena
è la gente liberata. |
- c. 11 r. Grand'alegrança / cun umeltade
fo enturbança / in tua bonitade,
quando in posança / de la deitade
fosti madre annuntiata.
- 10 Vergene pura / per cui diviso
fuor de rangura / fo 'l mondo miso,
porta segura / del paradiso,
ch'er'a Ioseppo sposata.
- 14 Dio te mandòe / san Gabriello
ke t'aportòe / 'l saluto bello,
e anuntiòe / ke de novello
eri da Dio madre ordenata. |
- 18 c. 11 v. In Naçareth / de Galilea
l'angelo stette / ke resplicdea;
tua fede 'l credette / quando dicea:
"De Dio sirai obumbrata.,,"

Maraveglia / fo 'n suo parvente
sì alta cosa, / stella lucente;
dolce resposa / desti 'n presente,
poi ke fosti salutata.

26

Per tutto 'l mondo / voce suave
desti dicendo: / "Come sirave
quello ch'intendo? / Ben senbra grave;
non sono ad omo contata.,,"

30

Respose a tant' / alto mesaio
in suo bel canto: / "Rosa de maio,
Spiritu sancto / | si è 'l tuo donaio;
verà in te, don'amorata.

c. 12 r.

34

Tu incignerai, / et più che gillio
pura sirai; / dolce filio
parturirai: / per te mi n'empillio,
de quale gratia t'è donata.

38

Non dubitare, / ché Dio potente
lo pò ben fare / lo suo placente:
fillio kiamare / enfra la gente
non sie turbata.

42

Fie figlo degno / de l'alto Dio:
però lo 'nsegno, / k' è Naçario,
entra e[n] regno / del signor mio
ke non fin' alcuna fiata. |

46

Or guarda bene / grande certeça,
gratia ke venne / k' e[n] sua vechieça
à 'l fillio e tene / ogn'alegreça
Elisabet cognata.,,"

c. 12 v.

50

Alor respondisti, / bella donçella,
poi lo 'ntendesti, / vera novella;
sì che dicesti: / "Io sone quella
de l'alto Dio cui sono donata.,,"

54

donata
Hec regina gloriosa plena
 d'ogne consolança.

Hue pulcra margarita splendida
 luce clarita fresca rosa et aulorita
 nostro gaudio e alegreça.

A-ve, re-gi-na glo-ri-o-sa, ple-na d'o-gne
 con-so-lan-ça. A-ve, pul-cra mar-ga-ri-ta,
 splen-di-da lu-ce cla-ri-ta;
 fre-sca ro-sa et au-lo-ri-ta,
 no-stro gau-di-o et a-le-gran-ça.

$\frac{4}{4}$, ADAGIO. C. 12 v. / 14 v.

Il primo sistema trilineo. Ai due sistemi sui quali è notata la ripresa, manca la chiave: si deduce la collocazione di questa dalle analogie melodiche ricorrenti nella strofa.

Le corone tra [] non rispondono a indicazioni del ms.: me ne sono servito per indicare, con un lieve prolungamento della nota, l'alternarsi dei piani, l'uno più acuto, l'altro più grave, su cui riposano le frasi della melodia. Cfr. cap. II, pag. 45.

Tr. 5: *alegrança*: il ms. ha *alegreça*, corretto in omaggio alla rima. Sul primo *a* potrebbe leggersi una *plica*: non ne ho tenuto conto perchè la plica manca nei punti identici sopra *consolança* e *luce*.

V. 26: *amança*: il ms. *amaça*.

V. 37: *venerata* è stata aggiunta posteriormente.

La lauda non risulta appartenere ad altri mss.

*Ave, regina gloriosa,
 plena d'ogne consolança.* |

2

*Ave, pulcra margarita,
 splendida luce clarita,
 fresca rosa et aulorita,
 nostro gaudio et alegreça.*

c. 13 r.

6

10 Ave, regina adorata,
virgene madre beata;
poi ke fosti salutata,
madre se' de gran pietança. |

c. 13 v.

14 Ave, scala per la quale
descese la deitade
et prese in te umanidade
per dare segurança.

18 Ave, relucente stella,
virgene madre donçella;
alor che ti chiamasti ancilla
fece in te Dio riposança.

22 Ave, virgo imperiale:
madre se' de gran pietade;
tu se' quella per la quale
noi semo for di dubitança.

26 Ave, paradisi porta,
di la quale luce è orta:
ki ennil tuo nome si conforta,
ben s'aprende a buona amança. |

c. 14 r.

30 Ave, flore cum bello odore,
fructo cum dolçe savore,
stella cum grande splendore,
madre de nostra salvança.

34 Ave, virgo pretiosa,
più de nulla amorosa,
tutta iocunda et gioiosa,
madre de gran delectança.

Ave, madre incoronata,
sovra i cieli exaltata,
da tutti li sancti venerata;
dei peccatori se' sperança.

38

Ave, porto de salute;
ki ben t'ama tu l'aiute;
guàrdane di far cadute,
tràici for di dubitança. |

42

Ave, dice lli tuoi amanti
quando ti stanno davanti;
laude cum dulçi bei canti
cantan cum gran iubilança.

c. 14 v.

46

Ave, virga di radice,
di Ihesu dolce nutrice:
ki le tue laude dice,
dàlli de te consolança.

50

Da ciel venne messo nouello.
 ciofo l'angel gabriello.

Della cita di galilea. la uera lo ge
 te iudea. fauellauano ilengua
 ebrea. in cita ricastello.

Da ciel venne messo nouello,
 ciò fo l'angel Gabriello. Nella città
 di Galilea, là 'vera la
 gente iudea, favellavano in
 lingua ebrea in città et in castello.

$\frac{4}{4}$, MODERATO. C. 14 v. / 17 r.

Tr. 2: Sulla sillaba accentata di *cità* si trova una nota (*la*) con apparenza di *plica*: la forma plicata per altro non appare quando lo stesso modulo melodico s'affaccia la prima volta, su le parole *da ciel venne*.

Tr. 4: Manca al ms. il secondo *sol* su *favellavano*.

Tr. 5: Plica sulla seconda sillaba di *cità*.

V. 17: il ms. ha *mina*.

V. 29: leggiamo *et dieisi* come il Mazz. In *Ars.*: *e dieisi grande mirata*.

V. 39: il ms. ha *Ffiliol*.

La stessa lauda in *Magl.*¹, cfr. Vol. II n. XXV.

Testo anche in *Magl.*², *Aret.*, *Fior.*, *Ars*.

Da ciel venne messo nouello
 ciò fo l'angel Gabriello. |

2

Nella città di Galilea
 là 'vera la gente Iudea,
 favellavano in lingua ebrea
 in città et in castello,

c. 15 r.

6

10 c. 15 v. ch'è kiamata Naçareth,
là u' la vergene naque et stette;
sponsata era a Iosephe,
secondo la legge, | coll'anello.

14 L'angelo fo messo da Dio,
ben començò et ben finio;
saviamente sença rio
annuntiò lo suo libello:

18 " Ave Maria, gratia plena;
Dio ti salvi, stella serena:
Dio è con teco che ti mena
ennel paradiso bello.

22 Fra le femene se' benedecta
più ke null'altra ke sia decta:
Spirtu sancto sì t'à electa
per la melio sença ribello.

26 c. 16 r. Del tuo ventre uscirà tal fructo |
ke salvirà lo mondo tutto,
unde 'l diavolo avirà corocto,
sì parrà grande 'l flagello. „

30 La donna fo tutta turbata,
la raina incoronata,
et dieisi gran mirata
di quel ke disse Gabriello.

34 " Come fie quel che tu ài decto ?
nol credo a torto né a dritto,
e ben ne posso far disdetto;
non cognosco hom vechio né fancello. „

L'angelo disse: " Non temere,
tu se' a Dio sì a piacere,
altra madre non | vole avere
se non voi con k'io favello. c. 16 v. 38

Filiol di l'altissimo fie chiamato
Iesu Cristo in oni lato:
per lui fi' 'l mondo salvato
et tracto de le man del fello. 42

Tu se' regina et elli è reie;
virgo Maria, crede a meie:
non avrà fine, il dico a teie,
lo so regno altissimo e bello. 46

Elysabeth tua cognata
in sua vekieça è 'ngravidata:
non è | impossibile cosa nata
fare al re Manuello. „ c. 17 r. 50

Respose la kiara stella:
" Io son qui ke so' su' ancella:
sia secundo la tua favella,
cusì mi chiamo et apello. „ 54

Questa donna intercedente
agia merçé de la gente:
pregi 'l padre omnipotente
ke possiamo essere con ello. 58



Al-tis-si-ma lu-ce col gran-de splen-do-re, in
 voi, dol-çe a-mo-re, a-giam con-so-lan-ça.
 A-ve, re-gi-na, pul-çell' a-mo-ro-sa, stel-la ma-ri-na, ke
 non stai na-sco-sa, lu-ce di-vi-na, vir-tù gra-ti-o-sa, bel-
 -le-ça for-mo-sa, di Dio se' sem-blan-ça.

$\frac{6}{4}$, ALLEGRETTO. C. 17 r. / 19 v.

Tre note "plicate", su *luce*, su *amore*, su *divina*. Da risolversi forse in appoggiature; ma nella lauda X, che ha melodia uguale nella ripresa e assai somigliante nella strofa, codeste pliche non figurano.

Al posto della nota semplice, sull'ultima sillaba di *splendore*, c'è un *podatus*. Tutte le note che qui, nella strofa, sono espresse con punti, nella decima, certo senza alterazione di valore, sono caudate: il che attesta una volta di più l'equivalenza e lo scambio tra *punctum* e *virga*.

V. 9: *Cristo* è aggiunta posteriore.

Vv. 12 e 13: il ms. ha *umanità* e *purità*.

V. 14: il ms. ha *cognoscendo*, che correggiamo col Mazz., per conservare la rima interna, in *cognoscesti*.

V. 32: può forse leggersi *ancillasti*, ma la decifrazione dell'*a* iniziale è dubbia.

Cfr. *Magl.*¹ n. XXVII: ove avendosi le sole prime sei strofe, manca il nome di Garzo che qui compare nella 10^a strofa. Il testo anche in *Magl.*², *Aret.*, *Fior.*, *S. Sep.* e *Roma, Vitt. Em.* 350.

In *S. Sep.*, in luogo di *Garço doctore* si legge *gran(de) doctore* (Bettazzi, *Laudi di B. S. S. in Giornale stor. della Letter. italiana*, XVIII, pag. 262).

Cfr. cap. IV, pag. 127 e seguenti.

c. 17 v.
2 *Altissima luce / col grande | splendore,
in voi, dolçe amore, / agiam consolança.*

c. 18 r.
6 *Ave, regina, / pulçell' amorosa,
stella marina / ke non stai nascosa,
luce | divina, / virtù gratiosa;
belleça formosa, / di Dio se' semblança.*

10 *Templo sacrato, / ornato vasello
annuntiato / da san Gabriello;
Cristo incarnato / nel tuo ventre bello,
fructo novello / cum gran delectança.*

c. 18 v.
14 *Verginitade / a Dio prometteste,
umanitade / co llui coniungeste,
cum puritade | / tu si 'l parturisti,
non cognoscesti / carnal delectança.*

18 *Fosti radice / in cielo plantata,
madr'e nudrice / a Dio dispansata:
imperadrice / tu se' deficata,
nostra advocata / per tua pietança.*

Fresca rivera / ornata di fiori,
tu se' la spera / di tutt'i colori;
guida la skiera / di noi peccatori
si c'asavori / de tua beninança.

22

Ave Maria / di gratia plena,
tu se' la via / c'a vita ci mena;
di tenebria | / traesti et di pena
la gente terrena / k'era 'n gran turbança.

c. 19 r.

26

Donna placente / ke si foste humana,
fonte surgente / sovr'ogne fontana,
istievi a mente / la gente cristiana,
ke non sia vana / la nostra sperança.

30

Humiliasti / la summa potença:
quando incillasti / la tua sapientia;
signorigiasti / cum grande excellença
si c'ai licença / di far perdonança.

34

Vergene pura / cum tutta belleça,
sença misura / è la tua grandeça:
nostra natura | / recasti a frankeça
k'era a vileça / per molta offesança.

c. 19 v.

38

De la dolçore / ke 'n te è tanta
lingua né core / non pò dicer quanta.
Garço doctore / di voi, donna, canta,
virgene sancta, / cum tutto honorança.

42

19 v.

Fammi cantar l'amor di la bna.
 quella ke de nro sta gaudente?

20 r.

Dammi conforto ma dze de l'amore.
 et mette fuoco et fiaba nel mio co
 re. ki camasse tato atutte loze kio

20 r.

ne tramortisse spessamente.

Fa — mi can — tar l'a — mor di
 la be — a — ta, quel — la ke de
 Cri — sto sta gau — den — te. Da —
 — mi con — for — t'o, ma — dre de l'a —
 — mo — re, et met — te fuo — co et fiam — ba
 nel mio co — re; k'i' t'a — mas — se
 tan — to a tut — te l'o — re
 k'io ne transmor — tis — se spes — sa — men — te.

$\frac{2}{4}$, ALLEGRETTO MOSSO, C. 19 v. / 22 r.

Ms. 1: Non ho tenuto conto della plica su *di*, perchè poco dopo, al ripetersi della medesima inflessione su *madre*, la plica non c'è.

V. 36: il Mazz. crede si possa intendere il *Kui* come *chi*, con interrogativo alla fine del verso. Il testo anche in *Magl.², Aret., Ars.*

2 *Fami cantar l'amor di la beata,
quella ke de Cristo sta gaudente. |*

c. 20 r. *Dami conforto, madre de l'amore,
et mette fuoco et fiamba nel mio core;
k'i' t'amasse tanto a tutte l'ore
6 k'io ne transmortisse spessamente. |*

c. 20 v. *Femina gloriosa sì benigna,
null'altra se ne trova tanto degna
10 come se' tu, madonna, c'ai la 'nsegna
del creatore altissimo vivente.*

14 *Splendente luce d'ogne mondo
diffin lo cielo disopra et in profundo,
und'ogne core sta 'llegro e iocundo
di quel'c'anno la mente a Dio intendente.*

18 *Confortami di te, madonna mia,
et giorno et nocte a l'ora de la dia;
come se' dolçe a chiamar, Maria,
ke par ke rimbaldisca tutta gente! |*

c. 21 r. *Vergine bella, fior sovr'ogni rosa,
sença carnal amore se' dilectosa;
22 amata fosti et se' sovr'ogni cosa,
nel paradiso se' la più piacente.*

*Per voi ne piangon molti sospirando,
kiedendo lo tuo amore van gridando,
levan li occhii in alto amirando:
or ti ci dona, gaudio della gente.* 26

*Cominciamento fosti, madre bella,
di stari casta virgene donçella:
per voi fioresc' il mondo et rinovella,
reina sovra li angeli resplendente. |* 30

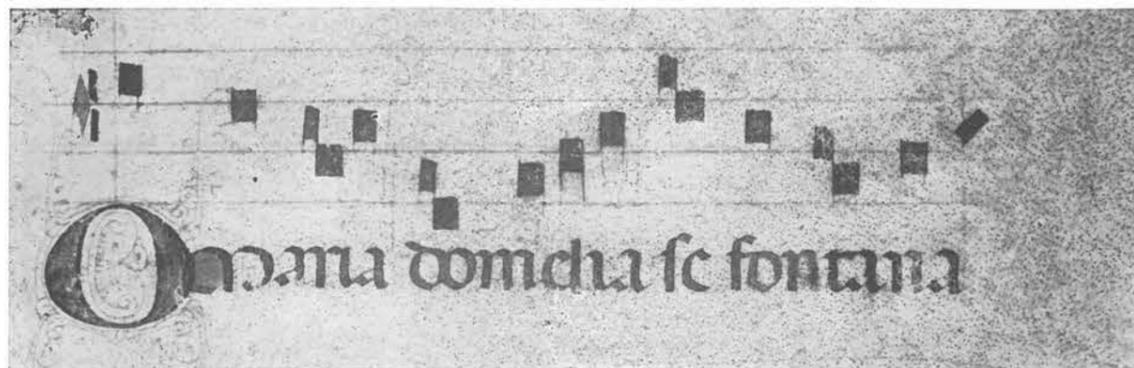
*Poma col dolçe fructu savorita, c. 21 v.
l'anima ke t'asaggia par smarita;
non cura mai d'esta presente vita,
per ciò ke 'l tuo savor suave sente.* 34

*Vergene piena di tutto l'amore,
kui fe' si 'n voi la gloria cum dolçore,
sospiri sì ti mando col mio core
ke tu d'amor mi facci stare ardente.* 38

*Voi ke vivete col carnale amore,
captivi ke dormite in amarore,
non cognoscete Dio nostro signore
quei ke dolçe è sovra dolçor potente. |* 42

*Or vi confortate in alegrança, c. 22 r.
voi k'avete in Dio la gran sperança:
Madonna cum Iesù nostra baldança
tuttor a lo patre sonno presente.* 46

*Madre de Cristo piena di scientia,
in voi è solaço, gioi' e sapiença;
per pietà ci dona cognoscença,
ke sempre teco sia la nostra mente.* 50



fior e grana. de me aia pietança.
 Gram reina chi in chima. cia scun
 regno. si maffina lacanna quado
 segno. io nō degnon cor e tegno.

tuo figura chiar e pura. chongne
 mal me nobhança.

O Ma—ri— a, d'o—me—li— a se' fon—ta—na, fior e
 gra—na: de me a—ia pi—e—tan—ça. Gram re—i—na, chi in—
 -chi—na cia—scun re—gno, si m'af—fi—na la cu—ri—na quando
 se—gno, io non de—gno, 'n co—re te—gno tuo fi—
 -gu—ra chiat' e pu—ra, ch'on—gne mal m'è'n o—bli— an—ça.

$\frac{4}{4}$, ALLEGRETTO CON GRAZIA, quasi $\frac{2}{2}$. C. 22 r. / 24 r.

Ms. 1: Le due pliche sulle ultime sillabe di *omelia* non ricompariscono nella ripetizione del motivo melodico sulle parole: 'n core tegno.

Ms. 2: La congiuntura alla fine della ripresa (*pietança*) deve manifestamente risolversi come la somma *podatus + clivis* al termine della strofa (*obliança*).

Ms. 5: L'intonazione della volta, a partire da *io non degno*, replica il motivo della ripresa trasportato di una quinta verso l'acuto. Si deve leggere così o doveva riprendersi, nel punto citato, la chiave iniziale di *fa*? Ho preferito mantenere la chiave di *do* segnata dal ms.: sia perchè la melodia viene egualmente a finire in *tono*, mediante la replica della ripresa; sia perchè non mancano esempi di trasposizione del tema ad un registro più acuto, in melodie di trovatori e in melodie gregoriane.

Nell'ultimo sistema del ms. manca la chiave, ma la lettura è resa certa dalla guida alla fine del rigo precedente.

Si può proporre, per questa melodia, anche una interpretazione conforme al primo modo ritmico (trocaico).

Seguendo la struttura della melodia mi sono scostato, nella ripartizione dei versi, dal criterio osservato dal Mazz. Cfr. cap. II, pag. 62 e cap. V, pag. 206. I punti nel ms. non rispondono a un ordine metrico regolare.

V. 7: il ms. ha *spelndiente*.

V. 17: il v. risulta nel ms. guasto, e senza segno di lacuna. Integro con *smorso*, per *spento*.

V. 25: intendo: la catena di questo mondo mi rende terreno.

Il testo anche in *Aret*.

2 c. 22 v. *O Maria, / d'omelia / se' fontana, |
fior e grana: / de me aia pietança.*

6 c. 23 f. *Gram reina, / chi inchina / ciascun regno,
sì m'affina / la curina / quando segno,
io non degno, / 'n core tegno | / tuo figura
chiar' e pura, / ch'ongne mal m'è 'n obliança.*

10 *Ros' aulente / splendente, / fa' venire
me fallente / tuo servente / obedire,
cum çechire / reverire, / te laudando
honorando: / agia de te consolança.*

14 c. 23 v. *Chiara spera, / gram lumera, / dà conforto
k'io non pera / stando nera / nel mal | porto.
Ben è morto / chi nonn è acorto / [a] servire;
mai saglire / non porrà in alegrança.*

*Rocca forte / sença porte, / dà 'n soccorso
ché [la] sorte / de la morte / vien de corso.
Io sum [smorso] / sal' ch'un sorso / di sapore
dal tu' amore / non me viem, mie dolça amança.* 18

*Gran rugiata / candidata / pur' e necta,
anti nata / per beata / da Di' electa,
tu m'aspecta / ch'io remetta, / ch'io sum ciso
mal assiso, / ch'io non vada 'n perdança.* 22

*Dolç' aurora / fresc' et sora, / riserena
la | memoria / ke m'acor' / e mal me mena; c. 24 f.
la catena / m' enterrena / d'esto mondo:
si 'l secundo, / merçé, damme spreçança. Amen.* 26

secūdo. mēte dāmine sprecanča. aō.

Regina souvana de gram pietā.

ente dolce madre agiā reposanča.

Stella chiara col grande splēdore.

gente smarite traheste de more. reg

gi lauita si cha tutte lore. reseruiā

leanča.

Or so lucente e rosauita. a tutta

Re — gi — na so — vra — na de gram pi — e — ta — de, en

te, dol — ce ma — dre, a — giam re — po — san — ça.

Stel — la chia — ri — ta col gran — de splen — do — re,

gen — te sma — ri — ta tra — he — sted' er — ro — re: reg — gi la vi — ta si

ch' a tut — te l' o — re re — ser — viam le — an — ça.

$\frac{6}{4}$, ALLEGRETTO. C. 24 r. / 25 v.

Cfr. num. VII. La notazione è tutta in punti caudati, i quali manifestamente valgono quanto i punti semplici della lauda VII. L'ultimo sistema del ms. è bilineo senza chiave.

V. 4: il ms. ha *smarite*.

V. 7: il ms. *Or so lucente e rosaulita*. Corretto dal Mazz.

V. 26: il ms. *ke tam*.

V. 28: *Tu retrovasti*: il Mazz. propone *tu relevasti*.

V. 32: il ms. *de Cristo se' sposa / k'è nostro conducta*.

V. 33: il ms. ha *dacti*.

Cfr. Vol. II, *Magl.* n. XXXVI.

Il testo anche in *Fior., Aret., Ars*.

2 *Regina sovrana / de gram pietade,
en te, dolçe madre, / agiam reposança.*

c. 24 v. 6 *Stella chiarita / col grande splendore |
gente smarita / traheste d'errore:
reggi la vita / sì ch'a tutte l'ore
reserviam leança.*

10 *Orto lucente / e aulita rosa,
a tutta gente / se' madre pietosa:
non è perdente / ki en te se reposa,
ma sta a gran baldança.*

c. 25 r. 14 *Fructo piacente, / col grande splendore |
sattia la mente, / reempe lo core:
siamot' a mente, / fontana d'amore,
et agge pientança.*

18 *Giardin ornato / de fresca verdura,
fosti serrato / de forte clausura;
tuo fructo nato / non pose natura
ma grande speranza.*

22 *Bel gillio d'orto, / cristallo splendente,
l'om ch'era morto / facesti vivente:
se' gran conforto / a l'om penitente,
e dàili fermança.*

*Alta raina / de sole amantata,
corona | fina / de stelle t'è data;
gratia divina / t'a facta amata,
ke t'àn venerança.*

c. 25 v.

26

*Tu retrovasti / el thesauro smaruto,
tu retrovasti / l'om k'era caduto,
quand'ascoltasti / lo dolçe saluto
cum grande fidança.*

30

*Arbor frondosa / ke fai dolçe fructo,
de Cristo se' sposa / k'è nostro conducto.
Dacci riposo / de questo gran lucto,
et don' alegrança. Amen.*

34

25 v.

adonaalegrança. am̃.
Hoc dei genitrix

26 r.

fontana dalegança.
Huc fonte signata d'la stirpe daũ
 nata piu denull'altra se beata aue

stin deo uerace amança.

A-ve, De — i ge — ni — trix, fon — ta — na d'a — le —
 — gran — ça. A-ve, fonte con — si — gna — ta,
 de la stir — pe Da — vid na — ta,
 piu de null' al — tra se' be — a — ta:
 a — vest' in De — o ve — ra — ce a-man — ça.

$\frac{4}{4}$ e $\frac{2}{4}$, ANDANTE. C. 25 v. / 27 r.

Tr. 2: L'ultima sillaba di *alegrança* è stata portata sotto la nota finale per simmetria con l'intonazione di *amança*, al termine della strofa.

Ms. 4: *Se' beata*: tra il *fa* di *se'* ed il *mi* di *beata* manca nel ms. una necessaria trasposizione di chiave. Occorre portare la chiave sul terzo rigo.

Nell'ultimo sistema del ms. la chiave di *do* è errata: doveva essere *fa*. Non risulta che la lauda figuri in altri manoscritti.

2 c. 26 I. *Ave, Dei genitrix, |
fontana d'alegrança.*

6 *Ave, fonte consignata,
de la stirpe David nata:
più de null'altra se' beata:
avesti 'n Deo verace amança. |*

c. 26 V. *Amotti certo veramente
l'alto Dio onnipotente,
cha per saluto de la gente
suo filiol in te prese baldança.*

14 *Variò forte natura
quando 'n te, vergene pura,
lo signor prese figura
sença carnal delectança.*

18 *A Iosep desponsata,
quando fosti salutata
concepisti fecundata
lo re k'è pien de pietança.*

22 *Regina vergene del mondo,
lo re celestial iocondo
portasti nel tuo corpo mondo,
ke ne trasse d'ogne pesança. |*

c. 27 I. *Vergene pura parturisti
e depoi partu permansisti
vergene, perké credesti
a Gabriel sença fallança.*

Tu se' columba sença fele;
dolçe a gustar più ke mèle,
porta de cui Eçechiel[e]
disse ke sempre era 'n clausança.

30

Donna, de laude se' degna,
ké portasti l'alta 'nsegna,
lo salvator ke viv'et regna
per cui sem for de malignança.

34

uiu et regna p̄ cui sē for̄ d̄ malagn̄a. a. c̄a

Maria dei cella fia auoi luce

sempiterna

Maria saua damore si fort

amasti dio signore ke de te fei

fua mascione allox ke prese

albergon terra.

O Ma — ri — a, De — i cel — la,
 sia a voi lu — ce sem — pi — ter — na.
 O Ma — ri — a sa — via d'a — mo — re, si fort'a — ma — sti
 Di — o si — gno — re, ke de te fe — ci sua ma — scio — ne
 al — lor ke pre — se al — ber — go 'n ter — ra.

$\frac{4}{4}$ e $\frac{5}{4}$, ANDANTE. C. 27 r. / 29 r.

Le battute di $\frac{5}{4}$ possono dividersi in $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$.

Ms. 1: La *clivis* su *voi* non esprime molto chiaramente *do/si*: potrebbe anche leggersi *re/si*. Ma a leggere *do/si* persuade la replica dell'inciso melodico (*ke*) nel penultimo sistema del ms.

Tr. 3: Il secondo *la* su *savia*, tra [], è scolorito nel ms. al punto da parer cancellato.

Tr. 5: Il valore indeterminato della *longa* finale è interpretato, come in altri casi, con la corona ☉.

V. 3: *Savia*: il Mazz. legge *sa' via*.

V. 37: *ki per te v'entra*: il ms. *ke*.

Testo anche in *Fior.*, ove invece che *cella* (v. 1) si legge *ancella*. Il Mazz. dà *'cella*. Ma *cella* corrisponde al concetto espresso nel v. 22.

2 c. 27 V.

O Maria, Dei cella,
sia a voi luce | sempiterna.

6 c. 28 I.

O Maria savia d'amore,
sì fort'amasti Dio signore,
ke de te feci sua mascione
allor ke prese | albergo 'n terra.

10

O Maria, cum' fort' amasti
ke l'alto Dio asediasti,
ke de cielo ad te 'l chiamasti,
sì forte te fasti bella!

14

O Maria, cum' t'adornasti,
a Dio piacent'asutilliasti
ke sovra i cieli a lui mandasti
per trarer inde nova stella.

18

O Maria, cum umilitade
venceste la summa citade,
Ierusalem si fa chiamare;
per te v'intramo e possedèlla.

22

c. 28 V.

O Maria virgine madre,
sempre | a te voliam dir ave,
perké tu a la trinitade
aparechiasti nova cella.

26

O Maria, fresca rosa,
de te fece Dio sua sposa
perké tu fosti gratiosa
d'essere pura donçella.

O Maria, cui anuntione
san Gabriello, ke lo mandòne
Dio de ciel e i comandòne
te salutar, te sua sposella.

30

O Maria, cum' recevesti
lo dolçe saluto c'avesti,
cum gram paura | respondesti:
" Eccome, k'io sum su' ancella. „

c. 29 I.

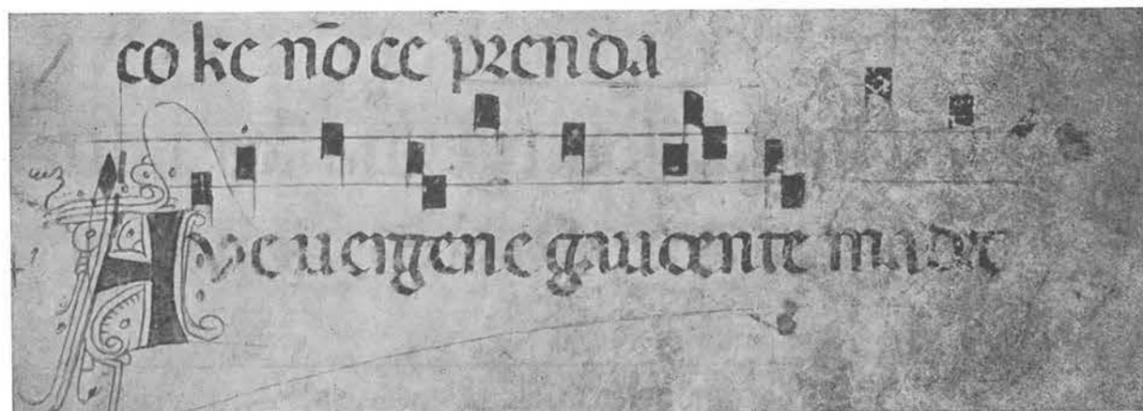
34

O Maria, virgene pura,
porta se' del cielo sicura;
ki per te v'entra non trova mura
né serrame ke lo retegna.

38

O Maria, cum gram pietade
a voi kiamam cum humilitade,
ke tu ce debia sempr' aitare
dal nimico ke non ce prenda.

42



de omnipotente
Lo signor p marauegla de te fei
ce madre e filia rosa bianche
uēme gla souroglaltro fiore aulente

A—ve, ver—ge—ne gau—den—te,
ma—dre de l'on—ni—po—ten—te. Lo si—gnor per
ma—ra—ue—gla de te fei—ce
ma—dre e fi—lia, ro—sa bi—anch' e ver—me—gla
sovr' ogl' al—tro fio—re au—len—te.

$\frac{4}{4}$ e $\frac{2}{4}$, ANDANTE. C. 29 r. / 32 v.

Il primo sistema del ms. è per metà bilineo e per metà trilineo; ma la terza riga in gran parte è scomparsa. Anche il primo sistema del fol. 29 v. è bilineo.

Tr. 4: *Madre e filia*: il ms. ha, sui due *e*, una sola nota *re*; la quale avrebbe naturalmente il valore di una semiminima, equivalente alle due crome in cui la *si* è divisa.

Tr. 4: *Rosa bianch' e vermegla*: vedasi l'emendazione della dieresi impropria suggerita a pag. 199.

Tr. 5: Data l'elisione tra *fiore* e *aulente*, si è retrocessa all'inizio della terzina *sol/si/la* la seconda sillaba di *aulente*.

V. 32: il ms. ha *ne corcel*.

V. 57: il v. è monco nel ms. senza segno di lacuna. L'integrazione *per paura* mi è stata fornita dal *Pis.*

V. 68: il ms. ha *cosolança*.

V. 73: il ms. *di te sol*.

V. 85: il ms. ha *di sse*; ho corretto col *Pis.*, che ha poi *favore* in luogo di *savore*.

Il testo solamente in *Pis.*, ove il primo v. legge *Alla*, in luogo di *Ave*.

2 c. 29 v. Ave, vergene gaudente,
madre | de l'onnipotente.

6 Lo signor per maravegla
de te feice madre e filia,
rosa biamch'e vermegla
sovr'og'l'altro fiore aulente.

10 c. 30 r. Eravamo 'n perdimento
per lo nostro | fallimento;
tu se' via de salvamento,
chiara stella d'oriente.

14 Stella sovra la luna
più resplende ke neuna;
in te Cristo, virgo pura,
incarnòe Dio vivente.

18 O beata ke credesti
al messaggio ke vedesti,
lo saluto retinesti
colla gratia fervente.

22 Fosti l'eska et Cristo l'amo
per cui fo difiso Adamo;
perk'Eva prese el camo
del freno ke fo talliente.

26 c. 30 v. Si dignò per noi venire
Iesù Cristo | nostro sire;
volle morte sofferire
per recomparar la gente.

Senç' alchun'offensione
si sostenne passione
per trarer di possessione
lo 'nvidioso serpente.

30

Quando tu'l vedesti morto
e'n croce 'l tuo diporto
la speranza fo conforto
de te donna cognoscente.

34

Quella pena t'er'amara
ke 'l vidève stare in ara:
com'agnello ke se spara,
stava molto paziente.

38

Quel te fo dolor de parto
ke 'l videvi | conficto 'n quarto,
tutto 'l sangue li era sparto
de la gran piaga repente.

c. 31 r.

42

Quel dolor partecipasti;
giamai no l'abandonasti;
nostra fede confirmasti
perké non fosse perdente.

46

Le lagrime del tuo pianto
turbâr lo mondo tutto quanto;
tenebre fuôr facte intanto,
ke le luce fuôro spente.

50

Terra et aer commosse,
tutta l'acqua si riscosse
per temo de le percosse
ke sofrìo il signor potente.

54

c. 31 v.
58 O Maria, virgo pura,
molto fosti | fort'et dura;
non fallasti [per paura]
perké tam eri prudente.

62 Sovra nnoi avea facto
lo nimico grand'acatto:
tu li desti scacco matto,
tal ke sempre sta dolente.

66 Benedicta tu, reina,
colla gratia divina,
archa piena de doctrina,
d'abundantia corrente.

70 Tu se' fede, tu speranza
da cui viene co[n]solança;
ben è gioia et allegrança,
a chi del tuo dolçor sente.

c. 32 r.
74 Li rai de la tua lumera
splendente | se smerà;
di te [l] sol prende la spera
però ke se' relucente.

78 Honorata se' dal padre
di cui tu se' filia et madre;
in trinità sancta quadre,
in sustantia luce ardente.

82 Tu thesauro, tu richeçça,
tu virtude, tu largheçça,
tu se' 'mperial forteça
per corona resplendente.

O Maria, virgo degna,
priega Cristo ke ne tegna;
al suo regno, ne sovegna,
per noi sia entercedente.

86

Garço canta cum dolçore
per te versi | cum laudore.
Sì sse' plena de sapore,
cielo e terra fai fluente.

c. 32 v.

90

O divina uirgo flore aulorita
 cogne aulore
 Tu se flor ke sempre grane. mo'ta

gratia in te pmane tu porta stil
 uino e pane cio el nostro redptore.

O di—vi—na vir—go, flo—re
 au—lo—ri—ta d'o—gne au—lo—re. Tu se' flor ke
 sem—pre gra—ne, mol—ta gra—tia in
 te per—ma—ne; tu por—ta—sti 'l
 vi—no e pa—ne ciò è 'l no—stro re—dem—pto—re.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE. C. 32 v. / 34 v.

V. 15: il ms. ha due volte il *P* iniziale.

V. 36: il ms. ha *lume*. La correzione è del Mazz.

V. 49: il ms. ha: *tu gloria, te se' riso*.

Non risulta che la lauda si trovi in altri manoscritti.

*O divina virgo, flore
aulorita d'ogne aulore.*

2

*Tu se' flor ke sempre grane,
molta | gratia in te pmane;
tu portasti 'l vino e pane,
ciò è 'l nostro redemptore.*

c. 33 r.

6

*Ave, vergene benigna,
tu ke sola fosti degna
di portar[e] l'alta 'nsegna
de l'altissimo signore.*

10

14

Tu es sacra virgo pia,
tu, dulcissima Maria,
tu ke se' la dritta via
per venir ad salvatione. |

c. 33 v.

18

Per te Deo n'ave victoria
de la supernale gloria:
la tua corona imperia
cum Cristo imperadore.

22

Tante sono li tue virtude
ki cielo e terra e mare conclude:
tutti so' di gratia ingnudi,
kiunque de te si' en errore.

26

Tant'abunda per te gratia
ke tuto 'l cielo se ne solatia:
unque de te non se satiano
l'angeli di far laudure.

30

c. 34 r.

De quel canto glorioso
fanno coro delectoso.
Ciascun rendi gaudioso, |
speranç' à de lo tuo amore.

34

Tutti portan reverentia
cum molta gent' et ubidença
a te, donna de potentia,
in cui regna tutt'onore.

38

Per la tua beatitudine
de lo sempiternal lumine,
fontana ke se' flumine,
pietade per amore.

O dolçor, de te s'afina
per la maiestà divina,
per la tua santa doctrina,
sì reluce 'l tuo splendore.

42

Tu se' via de veritade,
scala se' d'umilitade;
de te prese humanitade
Iesù | nostro redemptore.

c. 34 v.

46

Tu se' gloria del paradiso,
sempre pare 'n te di viso;
tu [se'] gloria, te se' riso,
tu se' rosa cum dolçore.

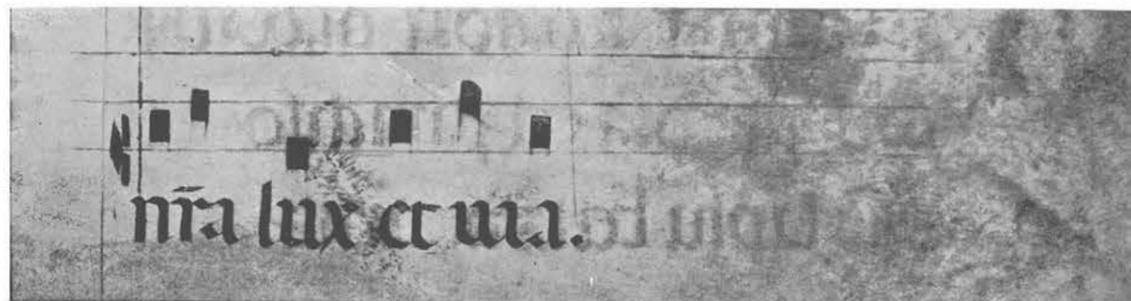
50

Ave, virgo incoronata,
ave, Dei obumbrata,
ke 'm ciel se' encoronata
madre d'ogne peccatore.

54



Or cantiam cum gram dilecto
de l amor nostro perfecto
ke prechi, p nobis xpo ke sia



Sal-ve, sal-ve, vir-go pi-a, ge-ma splen-di-
-da, Ma-ri-a. Or can-tiam cum gram di-lec-to
de l'a-mor no-stro per-fec-to, ke pre-chi pro
no-bis Cri-sto, ke sia no-stra lux et vi-a.

$\frac{4}{4}$, UN POCO MOSSO. C. 34 v. / 36 v.

Il secondo sistema del ms., bilineo, non ha chiave. La lettura si fonda sulla guida del sistema precedente.

Tr. 2: Il *mi* sulla prima sillaba di *dilecto* potrebbe essere *bemolle*: nel caso sarà tale anche il *si* dell'ultima sillaba. Si osservi che nel ms., a partire dall'ultima sillaba di *cantiam* e sino alla fine del rigo, ogni sillaba deve collegarsi non già alla nota che le sovrasta, bensì alla nota precedente.

Tr. 3: La plica sulla prima sillaba di *nostro* può tradursi in appoggiatura: *re-do*. Analogamente la plica su *via*, alla fine della strofa. La melodia della strofa ha cadenza aperta: la finale *fa* non può aversi che con la replica della ripresa.

V. 13: il ms. ha *stea somoroso*. La correzione è proposta dal Mazz.

V. 22: il Mazz. leggerebbe *Kem sia* ed emenda in *Ke vi sia*. A me par certa la lettura *Ke ni sia*.

V. 23: il Mazz., per regolarità di rima, propone di aggiungere *Diana*, o di sostituire questa voce a *stella*. Invero *stella Diana*, in rima con *sovrana*, si trova anche altrove: p. e. a pag. 338, v. 8.

Vv. 45/46: emendiamo col Mazz. il ms. che legge: *facti star e possiar far teo*.

Non risulta la presenza della lauda in altri manoscritti.

2 *Salve salve, virgo pia,
gema splendida, Maria. |*

c. 35 r.
6 *Or cantiam cum gram dilecto
de l'amor nostro perfecto,
ke prechi pro nobis Cristo
ke sia nostra lux et via. |*

c. 35 v.
10 *Voi k'avete 'n ciel la mente,
or cantate dolçemente
Cristo iusta voi presente
e la vergene Maria.*

14 *De quel amor si gioioso
ogn' on canti glorioso;
ciascun de noi steas' amoroso
a servillo tuttavia.*

18 *Or cantiamo con alegrança
de la bella nostra amança,
k'ell'è nostra consolança:
sempre benedicta sia.*

22 *Alta donna gloriosa,
madre de Iesu pietosa,
del paradiso tu se' rosa,
la più bella ke ni sia. |*

c. 36 r.
26 *Più se' bella di stella,
casta filia sovrana;
in [te] l'amor fior' e grana,
de te fa sua drudiria.*

*Engratiata fosti in tutto:
de te n'à quel dolçe fructo
k' espugnòne l'amar lucto
de la infernal tenebria.*

30

*Regina bella d'alegrança,
de noi agia pietança:
lasciar volemo ongn' altr'amança
et servir a voi tuttavia.*

34

*Ki di te à sentimento
non cur'auro né argento,
si è grande lo flamamento |
de servir a tua bailia.*

c. 36 v.

38

*El cor nostro fa' pensare,
di te dolçe sospirare;
facte tanto te amare,
nul' altra cos'al cor sia.*

42

*Ad te, amor, avèn cantato:
bella, col santo portato
facci star dal dextro lato,
possiam farte compagnia.*

46

36 v.

Virgine ^{doncella} da Dio amata.

 katanna martire beata.

37 r.

Tu fosti beata da fantina pke fon

 te la gratia diuina nata fosti in

 terra alexandrina in omgni scia

collaudata.

XVI.

Ver-ge-ne don-cel-la da Di-o a-ma-ta, Ka-ta-ri-na
 mar-ti-re be-a-ta. Tu fo-sti be-a-ta da fan-
 -ti-na, per-kè fo'nte la gra-ti-a di-vi-na;
 na-ta fo-sti en ter-ra a-le-xan-dri-na,
 in om-gni sci-en-ti-a col-lau-da-ta.

$\frac{4}{4}$ e $\frac{2}{4}$, MODERATO. C. 36 v. / 38 r.

Tr. 1: Quantunque la parola *doncella* sia stata aggiunta più tardi, le note corrispondono giustamente all'intonazione dell'intero verso.

Ms. 4: Il sistema del ms. reca una chiave di *do* pleonastica.

Tr. 5: La diresi su *scientia* è conforme all'uso antico: Dante la osserva costantemente. Singolare è la cadenza su *collaudata*. Cfr. *Magl.*¹ num. LXXXIV, ove la melodia, differente nella ripresa, è stata trascritta con ritmo alquanto diverso. Ivi l'intonazione della strofa termina sul quinto grado (*repercussa*).

V. 28: la parola *gente* è scritta in margine.

V. 30: il ms. ha *mantenete*.

Testo e melodia in *Magl.*¹, cfr. vol. II, num. citato sopra. Il solo testo in *Magl.*², *Aret.*, *Ars*.

2 *Vergene donçella da Dio amata,
Katarina martire beata. |*

c. 37 r. *Tu fosti beata da fantina,
perkê fo 'n te la gratia divina.
6 Nata fosti en terra alexandrina,
in omgni scientia collaudata. |*

c. 37 v. *Fillia fo de re e de raina
10 la beata santa Katerina,
de li erranti gram medicina,
disputando da lor venerata.*

14 *Stando nel palaçço gratiosa
tutta fosti de Dio amorosa;
cum gran voluntà desiderosa
a Iesù dilecto disponsata.*

18 *Quel amor te fece iocundare
lo qual tu prendesti per amare;
per lui sapia spendar e donare;
ké de sé te fece renfiammata.*

c. 38 r. *Un crudel tiranno pien d'errore
22 per | la terra mandò el banditore
ke ciascun venisse a falli honore,
già non fosse in sì longa contrata:*

26 *ke venissar a dà llo tributo
al suo Dio k'era sordo e muto;
a null'om per sé pò dare aiuto
e quest'è la vertà provata.*

E lo 'mperadore sacrificando,
tutta l'altra gente sequitando,
la Katerina udìo metter lo bando
e 'mantenente fo maravelliata.

Pecatrice nominata madalena
 in dio amata
 Magdalena decta stecta dal castel
 nel qual nascesta marta p'forore

avesti nel uageho asai lodata.

Pec — ca — tri — ce no — mi — na — ta,
 Ma — da — le — na da Di — o a — ma — ta. Mag — da — le — na
 dec — ta ste — sti dal ca — stel nel qual na — sce — sti,
 Mar — ta per so — ro — re a — ve — sti;
 nel van — ge — lio a — sai lo — da — ta.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE. C. 38 v. / 39 v.

Ms. 1: Sulla sillaba *na* di *nominata* il vocalizzo mostra la traccia di un *fa* abraso. Non ne ho tenuto conto perchè nella ripetizione dell'inciso melodico (su *avesti*) la quarta nota non ricompare.

Tr. 4: Anche qui, a somiglianza di quanto si è osservato nella melodia IX, il tema melodico della ripresa ricompare una terza più alto. Mi sembra inutile congetturare un cambiamento di chiave dimenticato dal copista innanzi la parola *Marta*, in base al quale la melodia dovesse riportarsi alla tessitura iniziale.

V. 3: il ms. ha *stecti*.

V. 19: il ms. ha *Linte*. Può valere per *Ell'in te? L'Aret.* ha *En te è fiume*. Il Mazz. corregge *S'in te*. Il Bettazzi (*Notizia di un Laudario*, cit., pag. 37) pensa, non so quanto opportunamente, a *Lintea*, rammentando che la Maddalena bagnò di lacrime e quindi asciugò i piedi di Cristo.

Testo, con melodia differente, in *Magl.¹*; cfr. vol. II n. LXXXI. Solo testo in *Magl.², Fior., Ars., Aret.*

2 c. 38 v. *Peccatrice nominata,
Madalena da Dio amata.*

6 c. 39 r. *Magdalena decta stesti
dal castel nel qual nascesti:
Marta per sorore | avesti,
nel vangeliò asai lodata.*

10 *Laççaro fo tuo fratello,
santo, iusto, buono e bello;
Cristo amò sença ribello,
poi k'a lui fosti tornata.*

14 *Fosti piena de peccato;
gisti a Cristo re beato:
nel convito l' a' trovato,
de Symon ke t'à spresciata.*

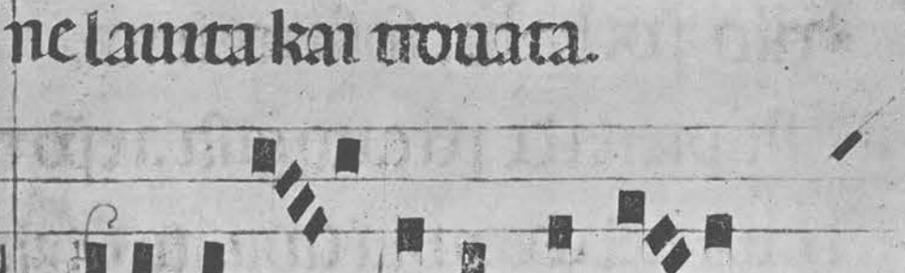
18 *Andasti dentro cum timore;
plangesti cum gram dolore;
basciast'i piei cum grand'amore
per la gratia k'ài trovata. |*

22 c. 39 v. *In te è flume diventato
per lavar lo tuo peccato,
scudo saldo l'ài trovato
de tutto ciò ke se' acusata.*

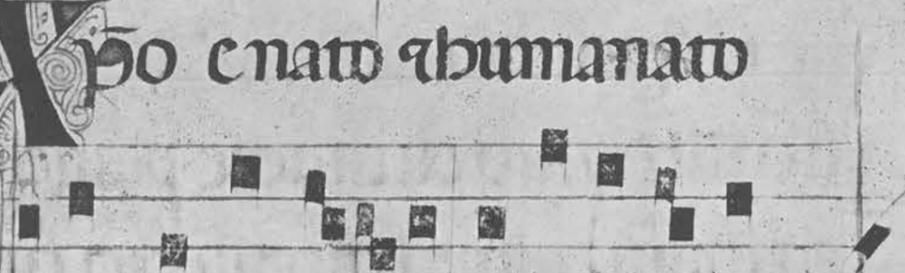
Font'è a te per ben lavare,
padre sancto a perdonare,
amico saldo a dispensare,
ne la vita k'ài trovata.

39 v.

ne lauta kai trovata.

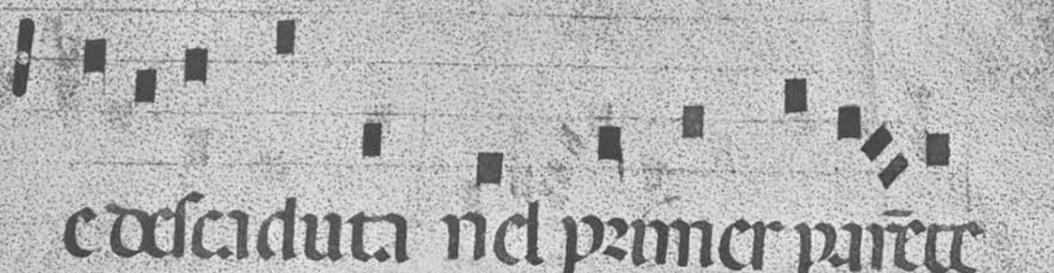


Xpo enato rhumanato



psaluar la gente kera pchuta

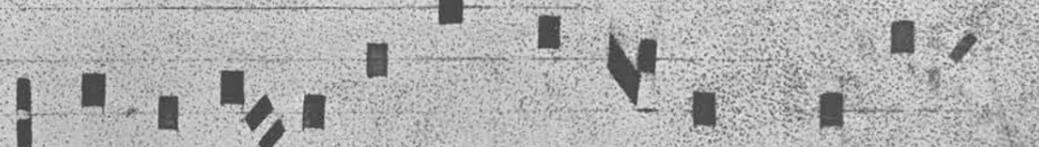
40 r.



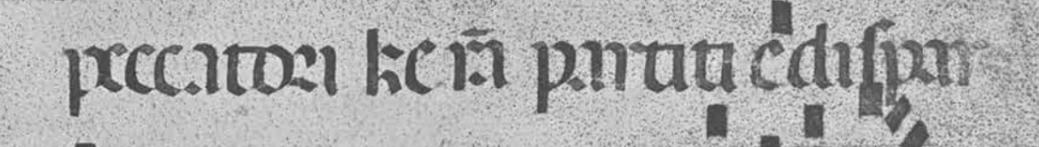
e descaduta nel primer parete



Dato e xpo p fare acquisto dnoi



peccator ke ra pntia edispar

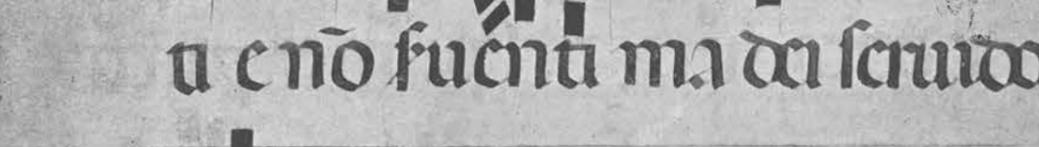


tti da suoi fuidoei pke fallē

40 v.



u e no fueriti ma dei seruidoei



eramo facti da cului tracti



ke titor fallente.

Cri—sto è na—to et hu—ma—na—to
 per sal—var la gen—te k'e—ra per—du—ta
 e de—sca—du—ta nel pri—mer pa—ren—te.
 Na—to è Cri—sto per fa—re a—qui—sto
 de noi pec—ca—to—ri; k'e—ram par—ti—ti
 e di—spar—ti—ti dai suoi ser—vi—do—ri;
 per—kè fal—len—ti e non ser—ven—ti
 ma des—ser—vi—do—ri e—ra—mo fac—ti
 da cu—lui trac—ti k'è tu—tor fal—len—te.

$\frac{4}{4}$, GRAVE. C. 39 v. / 43 v.

Qui comincia la serie delle laude sulla natività, passione e resurrezione di Cristo, descritta nel cap. II, pagine 250/258. Di questo ciclo ho data un'edizione avente intento pratico e divulgativo, cioè

approntata per l'esecuzione musicale, con la ripartizione delle melodie tra *soli* e *coro* e con l'accompagnamento per organo (o pianoforte) oppure per un gruppo di strumenti (2 flauti, 1 oboe, 2 trombe, 2 arpe, organo, viole, violoncelli e contrabbassi), sotto il titolo: *La Passione, nelle intonazioni del Laudario 91 di Cortona*, Roma, A. De Santis, 1932.

Sulla confusa distribuzione del testo della presente lauda, per l'intrusione inopportuna di una parte della lauda XXXVII e dei primi quattro versi della XIX con la nota in margine *Cassum*, v. pagg. 32/33. Diamo il testo e la melodia nel loro naturale andamento, senza tener conto di tali intrusioni; perciò espungendo del tutto i due fogli 41 e 42 e valendoci, invece, dei fogli aggiunti 40 e 43, quest'ultimo recante in testa il segno ♩ . Al foglio 40 r. la *N* iniziale di *Nato* avrebbe dovuto esser colorata in rosso anziché in azzurro. Le linee dei tetragrammi, in ambedue i fogli aggiunti, non sono rosse, ma nere. E alquanto più grande, se pur della stessa forma che nell'altre carte, è la scrittura.

Tr. 4: Il desiderio di evitare una risoluzione troppo rapida del melisma su *Cristo* e rispettivamente su *aquisto* mi ha indotto a dare alla frase melodica *per fare aquisto* un valore di $\frac{5}{4}$, somma di una battuta di $\frac{2}{4}$ e di una di $\frac{3}{4}$. Volendo evitare la risultante $\frac{5}{4}$ si può adottare una delle forme seguenti:

a)

Na—to è Cri—sto per fa—re a—qui—sto

b)

Na—to è Cri—sto per fa—re a—qui—sto

V. 10: il ms. ha *dei servidori*. Propongo l'emendazione in *desservidori*. *Ars.* e *Fior.* hanno *diservidori*.

V. 27: il ms. ha *re gran pace ka ciascun pace*.

V. 32: il ms. ha *grerra*.

V. 35: il ms. ha *tututtore*.

Al *Magl.*¹ manca il foglio in cui era tracciato il principio della lauda, tanto che essa non figura nell'indice e neppure nel cat. del Bartoli. V. il frammento che n'è rimasto nel Vol. II, n. VII. Al *Magl.*² la lauda manca del tutto, nonostante il Tenn. ve la indichi: i fogli 2/5, che contenevano questa e altre sei laude, sono scomparsi. Nell'*Ars.* la ripresa e le prime tre strofe; nel *Fior.*, la ripresa e la prima strofa. La ricostruzione del testo fu tentata già dal Mancini, come abbiamo avvertito nel cap. II, pagine 32 e 69; cfr. *Miscell. Francescana*, IV, pag. 50.

4
c. 40 r.
*Cristo è nato / et humanato
per salvar la gente
k'era perduta | e descaduta
nel primer parente.*

12
c. 40 v.
*Nato è Cristo / per fare aquisto
de noi peccatori
k'eram partiti / e dispartiti
dai suoi servidori;
perché fallen | ti e non serventi
ma desservidori
eramo facti, / da cului tracti
k'è tutor fallente.*

20
c. 43 r. ¶
*Lo fresco gillio / bianco e vermeglo
nat'è 'n questo mondo
per dar conseglo / de fugir pillio
de quel | gran profundo;
degnò venire / per noi sofrire
la morte dannosa
la qual gioiosa / era gravos'a
noi primeramente.*

28
*In Bellem nat' / è 'l signor beato
de virgine pura:
annuntiato, / prefigurato
fo da la scriptura;
mediatore / e redemptore
dirict' e verace,
re [de] gran pace / k'a ciascun piace,
ki à vera mente.*

*Summ'alegreçça, / summa forteça,
Cristo è nato 'n terra;
summa forteça / per cui se spreçça
ben ongn'altra guerra |
de lo nimico / serpente, antiquo
nostro ingannatore;
de cui valore / doni a tutt'ore,
a ki li consente.*

c. 43 v.

Poi la madre gloriosa,
stella cla[ra] e luminosa
l'alto sol desiderosa
lactava cum gram dolçore.

26

2 *Gloria 'n cielo e pace 'n terra!*
nat'è 'l nostro salvatore.

c. 44 r. *Nat'è Cristo glorioso,*
l'alto Dio mara | vellioso;
6 *fact'è hom desideroso*
lo benigno creatore.

10 De la vergene sovrana,
lucente stella Diana,
de li erranti tramontana,
puer nato de la fiore.

14 Pace 'n terra sia cantata,
gloria 'n cielo desiderata;
la donçella consecrata
parturit'à 'l salvatore. |

c. 44 v. *Nel presepe era beato*
18 *quei ke in celo è contemplato,*
dai santi desiderato
reguardando el suo splendore.

22 Parturito l'à cum canto,
pieno de lo spiritu santo:
de li bracia li fe' manto
cum grandissimo fervore.

Stella noua in fra gente
 kapparista noua in te
 Stella kapparista in mūdo quādo
 naqquel it iocondo stette

mecco a tutto mōdo palumi

nar lagente.

Stel—la nuo—va 'n fra la gen—te
 k'a—pa—rui—sti no—va—men—te.
 Stel—la k'ap—pa—rist' al mun—do
 quan—do naqqe 'l re io—con—do, stett' e[n] meç—ço a
 tut—to 'l mon—do per a—lu—mi—nar la gen—te.

$\frac{4}{4}$, ANDANTINO TRANQUILLO. C. 45 r. / 46 r.

Ms. 2: Il sistema manca di chiave. La *longa* con la quale termina la ripresa è stata interpretata con una nota munita di corona.

V. la trascrizione del Ludwig nel *Handbuch* dell'Adler cit., stessa pagina della precedente.

V. 5: *stette*: nel *Magl.*² *stesti in meçço*.

V. 7: qui il ms. ha *abber*, nel v. seguente *ebber*.

Vv. 19/22: *Et Erode a lor dicia*, ecc. Tutta questa strofa è scritta in margine, in carattere corsivo, col richiamo †. Vien data intera qui per la prima volta.

V. 28: il ms. ha *contastato*. Così legge anche il *Magl.*².

V. 32: manca nel ms., senz'alcun segno di lacuna. Ho integrato col *Magl.*².

Il testo in *Aret.* e *Magl.*².

2 c. 45 I. *Stella nuova 'n fra la gente
k'aparuiesti novamente.*

6 c. 45 V. *Stella k'apparist' al mundo
quando naqqe 'l re iocondo,
stett'e[n] | meçço a tutto 'l mondo
per aluminar la gente.*

10 *Le tre Magi l'abber veduto,
tosto l'ebber cognosciuto;
diser: "Nat'è lo saluto
Dio padre omnipotente."*

14 *Ciaschedun col suo reame
sì lo prese a seguitare
co' rricc' offerte da laudare,
la qual fo molt'avenente. |*

18 c. 46 I. *Da la stella se cansâro,
ritt'a rre 'Rode capitâro,
tai novelle li portâro
ke 'l fecer molto dolente.*

22 *Et Erode a lor dicia
che da loro saper volia
dov'è nato quello Messia
el qual da re si fa venente.*

26 *Dissar: "Nat'è re benigno,
quei k'è 'mperio d'ogne regno:
en ciel n'è apparito 'n segno
k'ell'è nato veramente."*

*El re fo molt'adirato,
colli savi contrastato:
"Da voi me sia tosto 'nsegnato
là 've pote star nasente."*

30

*Puosen mente in una via
[et in una profetia]:
vider ke 'n Belem nascea
quei k'alumina la gente.*

34

Planguiamo quel crudel basciar
 ke fe p noi deo cruciare.
 Venne iuda traditor bascio li die
 de gra dolore lo qual faciã noi

p amore alui fo figno di pena. re

Plan—gia—mo quel cru—del ba—
 —scia—re ke fe' per
 no—i De—o cru—cia—
 —re. Ven—ne Ju—da tra—di—
 —to—re, ba—scio li die—d'e
 gran do—lo—re; lo qual fa—ciam noi
 per a—mo—re a lui fo
 si—gno di pe—na—re.

$\frac{4}{4}$, ADAGIO. C. 46 v. / 47 v.

Tr. 2: *Basciare*: il ms. nel secondo sistema ha *basciar*.

Tr. 3: L'ultima sillaba di *cruciare* è stata trasportata sotto l'ultima nota del vocalizzo, in analogia col *penare* del rigo 8 del quale si dirà più avanti.

Tr. 5: La prima sillaba di *bascio* va posta sotto la nota *re*, come indica un segno tracciato sul ms. per congiungere sillaba e nota.

Ms. 5: Sull'ultima sillaba di *amore* manca la nota.

Tr. 7/8: *A lui fo signo di penare*. Il ms. ha *pena* (l'ultima sillaba è stata aggiunta posteriormente) e colloca difettosamente la parola, dando valore di due tempi al pronome *lui* ed accentando *fó* e *pêna* anzichè *signo* e *penàre*. Si è emendato accordando al monosillabo *lui* una sola nota e spostando all'indietro, per il valore di un tempo, le sillabe successive, meno l'ultima.

V. 4: può anche leggersi col Mazz.: *bascio li diè de gran dolore*.

Non risulta che la lauda appartenga ad altri manoscritti.

Pilato ad Arode el mandòe,
perké molto el domandòe;
cercò molto e nol trovòe;
poi lo fe' rapresentare.

22

2 c. 46 v. *Plangiamo quel crudel basciar[e]
ke fè per noi Deo cruciare.*

6 c. 47 r. *Venne Juda traditore,
bascio li died'e gran dolore;
lo qual faciam noi | per amore
a lui fo signo di penare.*

10 *Quel fo signo ai Juderi:
non cognoscevan suo misteri,
Iuda li feci veri:
per um suo bascio lo fece piliare.*

14 *Ad Anna principe el menâro;
inudo nato lo spoliâro,
battirlo forte et sî 'l legâro
et fêrlo tutto insanguinare.*

18 c. 47 v. *Anna sî l'ebbe mandato
a Chayfasso prelato,
quelli ke 'l mandò a Pilato |
per lui più vituper fare.*

47 v.

trouo e poi lo se rappresentare
Bene crudele es pietoso ki nō
 si moue a gran dolore de la pena
 del saluatore che di noi fo si amoroso

48 r.

amoroso ueramente fo di noi cū
 gran pietanza poi kedaltom

potente discese ad nostra seblā
 de nō fo grande distanza pō

48 v.

prender humanitate e darli in
 altrui potestate quic ke soua
 gne poderoso.

Ben è cru-de-le e spi-e-to-so
 ki non si mo-ve a gran do-lo-re
 de la pe-na del sal-va-to-re che di noi fo
 sì a-mo-ro-so, A-mo-ro-so
 ve-ra-men-te fo di no-i cum
 gram pie-tan-ça, poi ke d'alt' on-ni-po-ten-te
 di-sce-se ad no-stra sembran-ça.
 Or non fo gran-de di-si-an-ça per noi pren-der
 hu-ma-ni-ta-te et dar-si in al-trui po-desta-de
 quei k'è sovr' o-gne po-de-ro-so?

$\frac{4}{4}$, ANDANTE CON MOTO. C. 47 v. / 51 r.

La strofa ha forma di *cobla capfinida*: come avviene di solito in simile struttura, non occorre ripetere la ripresa tra una strofa e l'altra, poichè la melodia della ripresa è già compiutamente ripetuta sulla volta di ogni strofa.

Ms. 1: Il primo e l'ultimo sistema del ms. sono bilinei.

Ms. 9: Il *podatus* sulla sillaba *quei* conserva traccia di un bemolle innanzi al *si*.

V. 15: l'*ad* manca nel Mazz.

V. 19: il ms. ha *Cristo ordinato*.

V. 22: il ms. *puo ke dō*. Il Mazz. legge *puo' ke d'eo* o *Deo*, trovando però il senso oscuro.

V. 49: *indonaco*: così il ms.

V. 59: il ms. *ke suo mistrare factore*, con segno d'abbreviazione sulla prima sillaba di *mistrare*. Il Mazz. legge: *ke suo maistr'er' e factore*.

V. 68: Mazz.: *Empi! e ki non è doloroso?*

Il solo testo, senza melodia, nel *Magl.* 1; cfr. vol. II, num. XI bis.

*Ben è crudele e spietoso
 ki non si move a gran dolore
 de la pena del salvatore
 che di noi fo sì amoroso. |*

4

*Amoroso veramente
 fo di noi cum gram pietança,
 poi ke d'alt' onnipotente
 discese ad nostra sembrança.
 Or non fo grande disiança
 per noi | prender humanitate
 et darsi in altrui podestade
 quei k'è sovr'ogne poderoso?*

c. 48 r.

c. 48 v.

12

*Poderoso fe' discesa,
 chiusamente fe' mesaggio
 ad quell'amoros' appresa
 donna di grand'umiltaggio:
 annuntiolle con messaggio
 l'angelo | Gabriel beato
 et dixit: "Cristo [à] ordinato
 in te, donna, venir rinchiuso.*

c. 49 r.

20

28

Rinchiuso questo cum serà,
puo' ke d'om non ài sabença,
spirito santo in te verrà
quei k'à in sé ongne potença:
et agia questo per sententia. „
Alor disse la dolçe polçella:
“ De l'alto Dio mi teng'ancella;
sia de me com' ài resposo. „

c. 49 v.

36

Resposo tal, concepeo
Iesù Cristo salvatore;
lo qual essa parturio
fuor de pena e de dolore.
In gran viltà | chotal signore
ci venne per noi dare exemplo:
non ci trovò magion né templo
ov'ei potesse aver reposo.

44

Riposo, camin et forte
ci trovò ciascuna dia.
Picciol fante, i volse morte
dar Erode cum fellunia:
Cristo e Ioseppo cum Maria
fuggiêro in terra d'Egipto
et canpâr per tal respicito
de li mani del niquitoso.

c. 50 r.

52

Niquitoso, fals'e reo
trovò 'l popolo iudaico,
predicando 'l vero Deo
ciascun farisei et laico.
Più fôr duri | k'aciaio indonaco
d'intendar quella gente prava:
quant'esso più miraculava,
ciascun gli era più invidioso.

352

Invidiosi miscredenti,
quanto Cristo iniuriaste!
Sanicando, vostre gente
suscitando, l'accusaste
ad Pilato, et puoi pigliaste,
comparandolo dal traditore,
ke suo ministr' er' e factore,
per tormentar lo glorioso.

60

Glorioso, forte pene
v'ordinâr, com' i' rimmenbro,
ke nudo ne le catene
vi battêr per ongne membro,
per | più tormenti far, essenbro
dar ad voi et far vergonna;
et legârv' a la colona:
empi' è ki non è doloroso.

c. 50 v.

68

Doloroso flagellando
incoronâro di spina,
vis' et corpo sanguinando
di voi fêr gran disciplina;
cum gram tempesta, cum ruina
vi fecer la croce portare,
et menârv' ad iustitiare
ad guisa de ladron otioso.

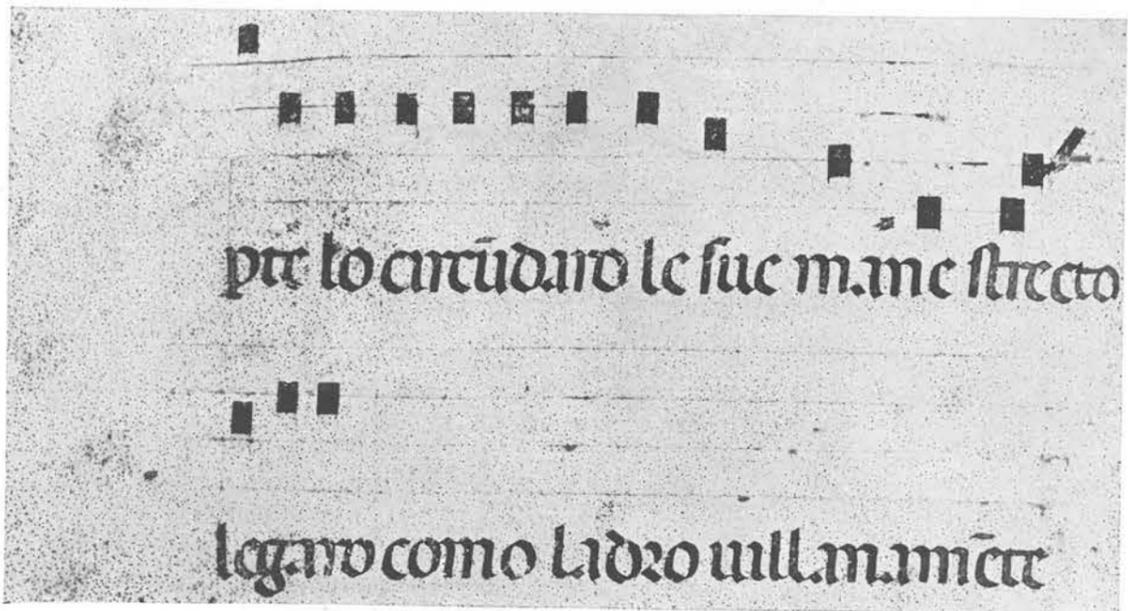
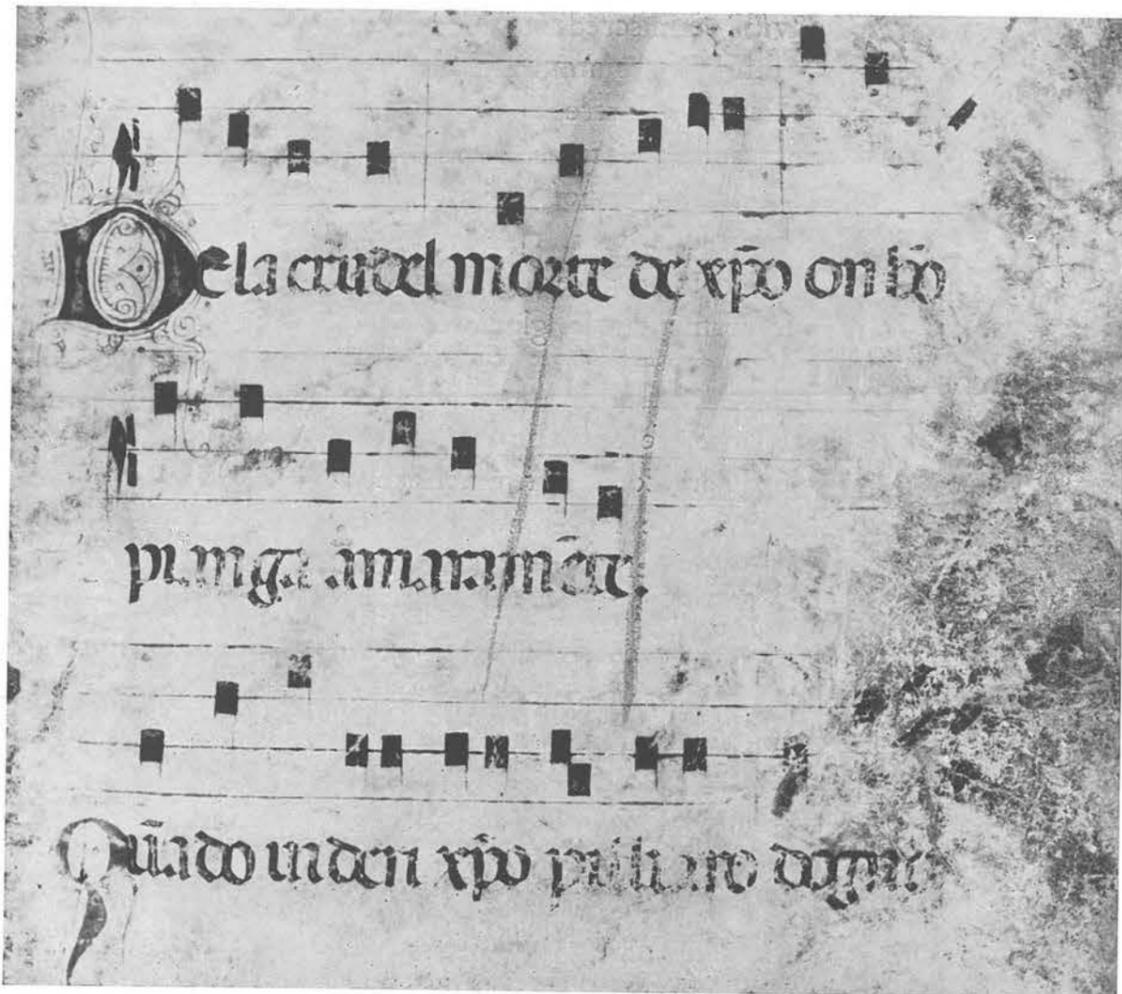
76

D'omtiôs' et forte iudicio
fust' ad morte condempnato,
et messo ad grande supplicio
nella croce 'nchiavellato; |
d'aceto et di fel potato,
et cum duo ladroni crucifixo:
inferno 'l sentì enn abisso
e tutto 'l mondo tenebroso.

c. 51 r.

84

353



De la crudel mor - te de Cri - sto on' hompian - ga
a - ma - ra - men - te. Quando 'Iu - de - ri Cri - sto pil -
- liâ - ro, d' o - gne par - te lo cir - cun - dâ - ro; le sue
ma - ne strec - to le - gâ - ro co - mo ladro vil - la - na - mente.

$\frac{4}{4}$ poi $\frac{2}{4}$, GRAVE. C. 51 r. / 53 r.

Tr. 2: Dal punto in cui comincia il recitativo, cioè dal terzo sistema del ms. in poi, manca la chiave. Ho seguito la trascrizione supponendone inalterato il posto, com'è assai verosimile, ed aiutandomi in seguito con le *guide* o *spie*.

Tr. 4: l'integrazione musicale sull'ultimo verso non fa che ripetere il primo inciso del recitativo.

V. 20: *moia 'l veloce*, intendo: *moia el "veloce"*, come avverbio.

V. 38: la preposizione *de* è ripetuta due volte.

V. 45: forse può leggersi *gram dolore*, ma l'ultima asta della *m* è incerta.

Il testo in *Aret.* e *Ars.*

*De la crudel morte de Cristo
on'hom pianga amaramente.*

2

*Quando 'Iuderi Cristo pilliâro,
d'ogne | parte lo circundâro;
le sue mane strecto legâro
como ladro villanamente.*

c. 51 v.

6

10 Trenta denar fo lo mercato
ke fece Juda, et fo pagato.
Mellio li fôra non essar nato
k'aver peccato sî duramente!

14 c. 52 r. A la colonna fo spoliato
per tutto 'l corpo flagellato,
d'ogne parte fo 'n | sanguinato
commo falso amaramente.

18 Po' il menâr a Pilato;
e nel consellio ademandato,
da li Iuder fo condempnato,
de quella falsa ria gente.

22 Tutti gridâro 'alta voce:
" Moia 'l falso, moia 'l veloce!
sbrigatamente sia posto en croce
ke non turbî tutta la gente. „

26 Nel suo vulto li sputâro,
e la sua barba sî la pelâro;
facendo beffe, l'imputâro
ke Dio s'è facto falsamente.

30 c. 52 v. Poi ke 'n croce fo kiavellato,
da li | Iuderi fo designato:
" Se tu se' Cristo da Dio mandato,
descende giù securamente. „

34 Lo santo lato sangue menào
et tutti noi recomparào
da lo nemico ke 'ngannào
per uno pomo sî vilmente.

San Iovanni lo vangelisto
quando guardava suo maestro,
vedielo 'n croce; molt'era tristo
et doloroso de la mente.

38

Li soi compagni l'abandonâro,
tutti fugiêro e lui lasciâro,
stando tormento forte et amaro
de lo suo corpo | per la gente.

c. 53 r. 42

Molt'era trista sancta Maria,
quando 'l suo filgio en croce vedea;
cum gran dolore forte piangeva
dicendo: " Trista, lassa, dolente! „

46

Dami conforto dio ralegrancia
 ranta pfecta ramorancia.

Dami conforto dio rardore ranta
 de lega lo mio core ke nō misia

uctato lo tuo amore in me nō
 possa nulla ria indignancia.

Da-mi con-for-to, Di—o, et a—le—
 —gran—ça, et ca—ri—tà per—fec—ta et a—mo—
 —ran—ça. Da-mi con-for-to, Di—o, et ar—
 —do—re: a ca—ri—ta—de le—ga lo mio
 co-re, ke non mi sia ve—ta—to lo tuo a—
 —mo—re: in me non possa nul—la ria in-di-gnan-ça.

$\frac{4}{4}$, CON MOTO. C. 53 r. / 55 r.

Ms. 122. Sulla seconda sillaba di *conforto* e sulla prima di *perfecta* pare ci sia una *plica*: non ne ho tenuto conto perchè un tal segno non ricompare là dove le stesse inflessioni si replicano.

Sulla prima sillaba di *perfecta* forse in origine doveva esserci un *podatus*, come più innanzi su *lega* e *nulla*, ma il segno è così incerto che ho preferito leggere la semplice nota *mi*.

Ms. 3. L'ultima sillaba di *carità* come pure, al rigo 5, le sillabe *me* e *non*, sono d'altra mano.

V. 18: il ms. *saglita*: *faglita* è proposto dal Mazz.

Il testo anche in *Aret*.

2 *Dami conforto, Dio, et alegrança,
et carità perfecta et amorança. |*

c. 53 v. *Dami conforto, Dio, et ardore:
a caritate lega lo mio core,
ke non mi sia vetato lo tuo amore:
in me non possa nulla ria indignança. |*

c. 54 r. *Dami letitia, gaudio et diporto,
e nnel mio cor(e) da' pianto di conforto;
k'io suspiri et canti et stia sì docto,
k'io non perda la tua fin'amança.*

14 *O grande bene, dilecto di l'amanti
solaço, gaudio et dolceça dei sancti,
ke fai li cenni tali et li senblanti,
di tutto 'l mondo fai far rifiutança.*

18 c. 54 v. *O grande bene, di quello di paradiso,
ralumina 'l mio cor del tuo bel viso,
ke me ne stia la mente e 'l core aceso:
dami faglita d'ogni altra | delectança.*

22 *Rammentame la pena ke portasti,
amor, e quando a la croce andasti:
fusti battuto et tutto ensanguinasti,
oimé lasso, de tal dolorança.*

*Fosti battuto e spoliato e skirnito,
e da' Iudei fortemente colpito,
e d'una lancia ennel cor ferito,
e per invidia fuô tal arogantia.*

26

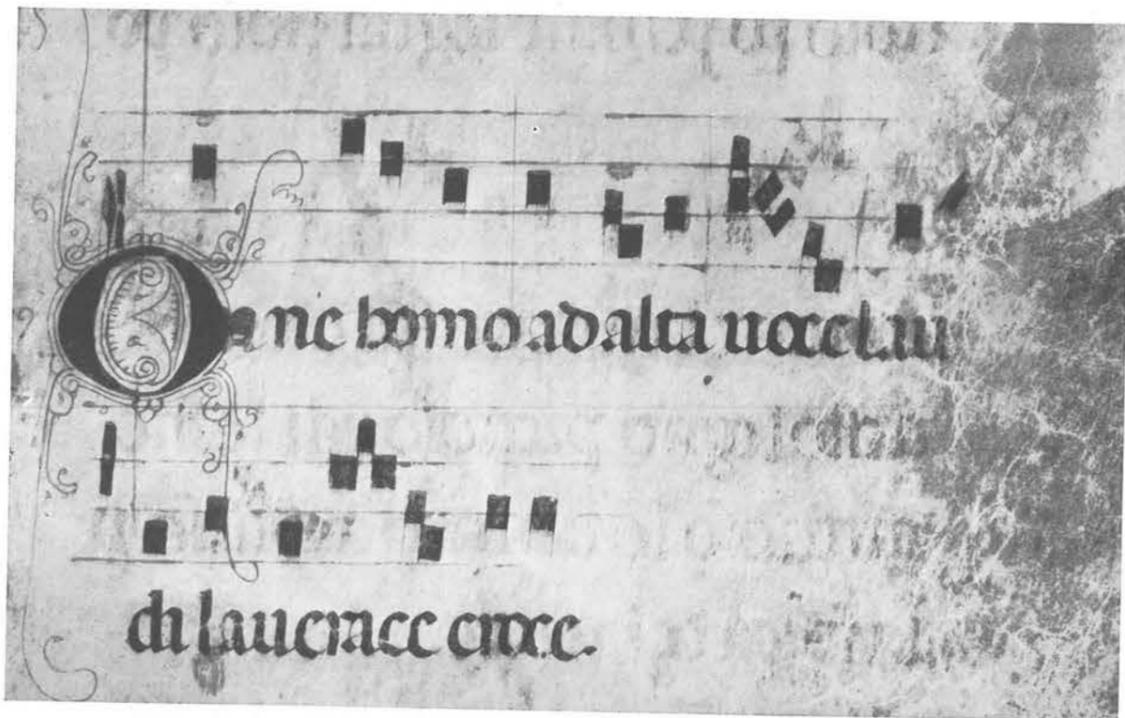
*Piangete meco, sponse inamorate,
voi ke vivete caste adoctrinate;
venite, amanti et vigne beate; |
di Cristo faciam gaudio et iubilança.*

c. 55 r. 30

*E fuoco et fianba stia nel nostro core,
renfreskese la rosa coll'amore;
et lo spiritu sancto parli 'n noi,
e 'l padre ne confirmi per pietança.*

34

° Amen.



On—ne ho—mo ad al—ta vo — ce
lau — di la ve — ra — ce cro — ce.
Quan—to è di—gna da lau—da re, co—re no lo
pò pen—sa—re len—gua no lo pò con—ta — re,
la ve — ra — ce san — cta cro — ce.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE SOSTENUTO. C. 55 r. / 57 v.

Tr. 5: *la uerace sancta croce*: nell'ultimo sistema del ms., dopo l'intonazione della parola *contare*, la chiave avrebbe dovuto spostarsi sulla terza linea. Ho trascritto come se lo spostamento fosse stato effettuato, benchè non lo sia: ma l'emendamento è sicuro ed è confermato anche dal *Magl.²*, lauda XIV.

Vv. 7-8: *Fior. e Ars.*: Questo è legno pretioso / ed è segno virtuoso.

V. 26: il ms. *staren* o *staveri innudo*.

Melodia sostanzialmente simile nel *Magl.²*; cfr. Vol. II, num. sopra citato. Testo in *Aret. Fior. Ars.* Dal *Magl.²* la carta 22, che conteneva la lauda, è scomparsa.

Onne homo ad alta uoce
laudi la uerace croce. |

2

Quanto è digna da laudare,
core no lo pò pensare,
lengua no lo pò contare,
la uerace sancta croce.

c. 55 v.

6

10 Questo legno pretioso
 è di legno virtuoso,
 lo nimico à confuso
 per la força de la croce.

c. 56 r.
 14 Poi ke Cristo fo pillato,
 strectamente fo ligato;
 d'ogne parte fo tormentato
 e donato a la croce.

18 Iesu Cristo redemptore
 come falso bufadore,
 come latro e traditore,
 fo donato a la croce.

22 Le sue membra delicate
 fuôro stese e tirate,
 tutti quante insanguinate
 e kiavato in su la croce.

26 c. 56 v.
 San Ioanni evangelista
 lo suo core multo era tristo,
 quando vidde 'l suo maestro
 stare innu | do in sulla croce.

30 La sua madre è dolente,
 multo trista la sua mente:
 piange e dole amaramente,
 stando a piede de la croce.

34 La sua madre cum dolore
 kiana e dice: "Dolçe amore,
 oimé, fillio e signore,
 perké fosti posto in cruce?,"

La sua madre dice: "O fillio
 aulorito più ke gillio,
 perké fo questo consillio
 ke morisse nella croce?," 38

Dice Cristo: "O madre mia,
 quest'è | l'obediença mia:
 ke se compia in questa dia
 k'io moia nella croce.," c. 57 r. 42

Lo suo fillio la favella:
 "Or si compie questa guerra;
 lo nimico è dato in terra
 per la força de la croce.," 46

Questo disse Ysaia
 in sua vera prophetia;
 come agnello si tondea
 et ponias' innella croce. 50

Questo pianse Yeremia
 quando kiamava e dicea:
 "Voi c'andate per la via,
 vedete la pena de la croce.," 54

Kiama e piange duramente,
 e a Cristo | ti converte;
 per te sta a bracia aperte
 su nel legno de la croce. c. 57 v. 58

Iesu Cristo, la fraterna
 tu la cresce e la governa
 de la gloria sempiterna
 per la virtù della croce. 62

57 v.

Iesu xpo glorioso ate fia
 laude ezechimeto. ke pnoi

58 r.

sunt eximeto facisti victorioso.
 Victorioso el terço die facisti sur
 rexmeto punger le te man

de lo tuo corporal monimeto

58 v.

andat cu pretiofungueto lagel
 dxe none que in galilea ke
 surrexio uoi precedem yranoso.

Ie-su Cri-sto glo-ri-o-so, a te sia lau-de e
çe-chi-men-to, ke per noi sur-re-xi-men-to
fa-ce-sti vic-to-ri-o-so. Vic-to-ri-o-so el
ter-ço di e fa-ce-sti sur-
-re-xi-men-to; per unger le tre Ma-ri
lo tu-o cor-po al mo-ni-men-to
an-dâr cum pre-ti-os' un-guen-to: l'an-gel di-xe:
"Nonn è qui-e; in Ga-li-le-a, ké sur-re-xi-o,
vo-i pre-ce-de-rà gra-ti-o-so.,,"

$\frac{4}{4}$ e $\frac{2}{4}$, MOSSO CON FIEREZZA. C. 57 v. / 60 r.

Per la struttura metrica della melodia cfr. cap. V, pag. 202. La strofa ha forma di *cobla capfinida*, e quindi è probabile che la ripresa, anziché intercalarsi tra una strofa e l'altra, dovesse soltanto ripetersi alla fine del componimento.

Tr. 5: *per unger le tre Marie*: da questo punto le note del ms. figurano una terza più basse di quelle da me trascritte, semplicemente perché è stato omesso il ritorno della chiave di *do* sulla seconda linea, dove si trovava nel sistema precedente. Anche la chiave di *fa* del sesto sistema è collocata male: doveva essere sulla linea inferiore. Le guide sul margine destro attestano la giustezza delle emendazioni. Sotto il sesto sistema è errato anche il verso, come si dirà tra poco. La notazione ritorna esatta sulle parole: *andâr cum*, cioè nel settimo rigo del ms.

V. 1: il ms. *Iiesu*.

V. 2: *çechimento*: nel *Magl.*¹, lauda XX, *gechimento*, e così pure nell'*Ars.* lauda XXXVIII. Cfr. Carducci, *Cantilene e ballate* etc. Pisa 1871, num. XXX, pag. 55:

*E servole tanto gechitamente:
E quella leva gli occhi et hammi morto.*

V. 8: il ms. ha *de lo tuo corporal monimento*. Ho emendato seguendo il *Magl.*¹ e l'*Ars.*: entrambi hanno *lo tuo corpo al monimento*. Tale lezione è richiesta anche dalla melodia: manca infatti la nota sopra il *de*.

V. 18: il *non* è aggiunto in margine.

V. 21: il ms. ha *contare*.

V. 28: *lo' varrà*, credo, per *lor*.

V. 30: il ms. ha *ro dixe*.

V. 36: il ms. ha un segno di nasale sopra la prima *n* di *ognun*.

V. 37: *fra lor*: il ms. *fa lor*.

V. 45: il ms. ha *pescet*.

V. 48: *convente* per *convenente*?

V. 53: il ms. ha *dubituso*, contro il *dubitoso* del v. 52.

Testo, con melodia in più punti dissimile, in *Magl.*¹, cfr. Vol. II n. XX. Solo testo in *Ars*.

*Iesu Cristo glorioso,
a te sia laude e çechimento,
ke per noi | surreximento
facesti victorioso.*

c. 58 r.

4

*Victorioso el terço die
facesti surreximento;
per unger le tre Marie
lo tuo corpo, al monimento |
andâr cum pretios'unguento:
l'angel dixe: "Nonn è quie;
in Galilea, ké surrexiò,
voi precederà gratioso.,,"*

c. 58 v.

12

Gratios' essendo 'n via
apparbe a la Mmagdalena;
nell'orto dixè: " Maria ,,
poi raparbe inn altra mena. |
A tutti schiarò la serena,
che i pèi non se lassò toccare:
" Git'ad li apostoli contare;
d'andar a lor so desioso. ,,

c. 59 r.

20

Desiose lor contâro
ciò ke Cristo dect'avea:
lo lor decto despreççâro,
crediano fosse fantasia.
Poi raparbe 'n quella dia;
a duo discipuli fe' cena;
al castello d'Emau, apena
l'avisâr, lo' fo nascoso.

28

Ascoso lui, recordârse
ciò ke redixe al camino,
quando co llui adunârse
parendo lor pelegrino.
Disser: | " Bem fo 'l summo divino! ,,
A li apostoli fêr conto,
anco non credetter punto:
de ciò ognun era pensoso.

c. 59 v.

36

Pensosi fra lor essendo,
l'apparbe 'l signor verace;
dixè: " Non andate temendo
de me, k'io non so' fallace.
Sempre aviate in fra voi pace,
et cercate le kiavadure,
ke le mente aviate pure:
di me ogn'om sia copioso. ,,

44

Copioso si partio,
pesce prima mangiato.
Thome non v'era, poi redio
e 'l convente i fo contato.
" Si no i | metto (ke) li mani el lato,
dixè, non ne serò credente. ,,
Poi raparbe solamente
per lui k'era sì dubitoso:

c. 60 r.

52

" Dubitoso e incredulo, viene,
cerca le mie ferute;
non sia 'ncredulo ma fedele,
mai per cose non vedute:
k'è magiur merito e virtude
de credar quello k'è absente
ke de quello k'è presente;
e 'n ciel ne fi' più gaudioso. ,,

60

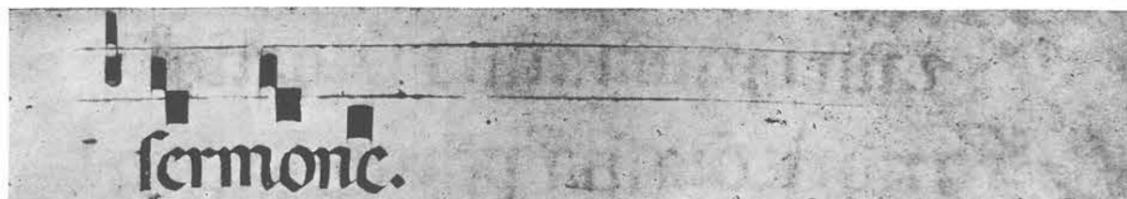
60 r.



60 v.

clamirabile ascensione.
 Qui resurpo filioli deo ch'al suo
 padre te negio en coral di en ci
 el faho san marcol dice i suo

61 r.

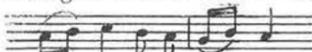


XXVII.

Lau-da-mo la re-sur-recti-o-ne e la mi-
 -ra-bi-le a-scen-sio-ne. Di le-su Cri-sto
 fi-liol de Di-o ch'al su-o pa-dre se ne gi-o,
 e'n co-tal di en ciel sa-li-o
 san Mar-co 'l di-ce in su-o ser-mo-ne.

$\frac{4}{4}$, GRANDIOSO. C. 60 r. / 63 r.

Qui termina la serie delle laude dalla Natività alla Resurrezione.

Ms. 1. Sulla seconda sillaba di *resurrectione* una *plica*: può interpretarsi con l'appoggiatura *do-si*. Avrei preferito che il *si*, legato con una *clivis* al *la*, fosse stato invece legato con un *podatus* al *sol* precedente, così : il respiro dopo la lunga frase sarebbe riuscito molto più agevole.

Ms. 12. *E la mirabile: e la* è ripetuto due volte con note differenti: ho scelto quelle del secondo rigo.

Tr. 4. Il ms. farebbe *ciel* bisillabo: l'ho trascritto decisamente come monosillabo.

V. 2: ho tolto, nel testo, il punto dopo *ascensione* per la evidente continuità del periodo.

V. 7: il ms. *Poi gente dice a li suoi frati*. Corretto coll'*Ars*.

V. 23: all'inizio c'è un V in luogo di N.

V. 28: il ms. *manu*.

V. 31: anziché *nostra* doveva probabilmente scriversi *vostra*.

V. 39/42: qui nel ms. è la strofa: *Li angeli comenciàrano a dire*, che io ho posposta portandola ai vv. 43/46 (vale a dire dopo terminato il messaggio di Gesù), seguendo l'ordine dell'*Ars*. Il Mazz., lasciando la strofa nel luogo in cui si trova nel ms., legge *comenciaràno*.

Testo e melodia in *Magl.*¹, cfr. Vol. II num. XXII: inizio in Worcester U. S. A., collez. Smith (v. pag. 224). Solo testo in *Fior., Aret., Ars*.

2 c. 60 v. *Laudamo la resurrectione |
e la mirabile ascensione*

6 c. 61 r. *di Iesu Cristo filioli de Dio
ch'al suo padre se ne giò
e 'n cotal di en ciel salio:
san Marco 'l dice in suo | sermone.*

10 Ad veggente delli suoi frati,
li apostoli sanctificati
nella fede fuôr confirmati;
alora 'l disse e comandône:

14 " Per tutto 'l mondo ve n'andate
e 'l mio evangelio predicate,
e nel mio nome baptizzate
con grande benedictione.

18 c. 61 v. E non debiate aver paura;
predicate ad ogne creatura.
Ki crede | et [non] avrà paura
avirà salvatione.

22 Ki non crederà sirà perduto,
condempnato e battuto:
mai non avirà 'l mio aiuto
e andarà 'n perditione.

26 Nel mio nome resuscitate
morti, e i leprosi mundate,
e l'infermi si curate
sanando le lor persone.

30 Ki crederà non sirà vano:
a cui voi porrete mano,
sempre sirà salvo e sano,
et avirà bon guidardone.

La nostra fe' non se remova,
avarete lingua nuova;
ongn'omo perda | rà la prova,
ki farà offensione. c. 62 r. 34

Io vi darabbo rikki doni:
sirete miei testimoni,
caciarete le demoni
ke dànno temptatione. 38

Tollarete li serpenti
e veneno enfra le gente:
salvi fien li miei credenti
ke del peccat' on pertiscione. ,, 42

Li angeli comenciàrano a dire
ke portano gran savere
a Iesu Cristo nostro sire
là uv'è la sua mascione. 46

Voi de Galilea, or guardate
in cie | lo, cotal maravilliate: c. 62 v. 50
Iesu Cristo ne va 'l suo padre,
ed è nostra redemptione.

Al lato dritto del suo padre
s'asedde l'umanitade
insieme colla deitade,
Dio et homo, ogni stascione. 54

In terra rimasi la gloriosa,
la vergine madre pretiosa;
santa Maria pietosa,
k'è nostra consolatione. 58

Li apostoli poi n'andâro,
per tutto 'l mondo predicâro.
La vita eterna | e 'l regno caro c. 63 r. 62
Dio ne dea per guidardone. Amen.

63 r.

Spiritu sancto dulce amore
tu se nostro guidatore.

Lo spiritus sanctus est fons ignis ardente

63 v.

lo cor alumina la mente chelli

et alto amor potente lo qual
passa omne dulcore

XXVIII.

Spi—ri—tu san—cto, dol—çe a—mo—re, tu se' no—stro
gui—da—to—re. Lo spi—ri—tu san—cto è fo—co arden—te,
lo cor a—lu—mi—na e la men—te; ch'el—li è l'al—to a—
—mor po—ten—te lo qual pas—sa omne dol—ço—re.

$\frac{4}{4}$, CON MOTO, C. 63 r. / 64 v.

Questa melodia si sarebbe potuta interpretare anche in tempo ternario:

Spi—ri—tu san—cto, dol—çe a—mo—re...

ecc., senza danno per l'accentazione del testo ma con discapito, a mio parere, dell'energia espressiva. Comunque, e come al solito, nessuna indicazione è fornita dai segni ■ e ■, né dalle sbarre verticali.

Tr. 3. Non ho tenuto conto della *plica* sull'*e* di *e la mente*, perchè un segno siffatto manca nel precedente inciso uguale (su *foco*). Volendo, si può risolverla nell'appoggiatura *sol-fa diesis*.

Tr. 3^a4. *Ch'elli è l'alto amor potente*. Le note corrispondenti a questo verso replicano, come intervalli, quelle del primo verso della ripresa, ma non mi è stato possibile ottenere la medesima configurazione ritmica.

Tr. 4. Tra *passa* e *omgne* ho rinunciato all'elisione per ragioni d'accento. Cfr. cap. V, pag. 198.

V. 4: l'*e* dopo *alumina* è stato aggiunto ed è assai sbiadito.

V. 18: il ms. ha *sepre* senza segno di nasale.

V. 30: il ms. anticipa qui la parola *lo mondo* che poi vien ripetuta nel v. seguente.

Il testo anche in *Aret*.

2 *Spiritu sancto, dolçe amore,*
tu se' nostro guidatore.

c. 63 v. *Lo spiritu sancto è foco ardente, |*
lo cor alumina e la mente;
6 *ch'elli è l'alto amor potente*
lo qual passa omgne dolçore.

10 Li apostoli ne fuôr ripieni,
discipoli di Cristo veri;
però fuôr forti e fedeli
e tutte entésaro le scripture. |

c. 64 r. 14 Null'omo puote bene amare
se 'n peccato vole stare:
lo spiritu sancto l'à per male,
daralli pena e dolore.

18 Gettaral nella fornace
là uve son l'ardente brasce
e l'enfernal foco penace
ke sempr'arde 'l peccatore.

22 Due son li mal carbone
k' abruscian li peccatori:
et ivi son li acusatori
ke don spavento a tutte l'ore.

Spiritu sancto benedecto,
guardane da questo decto;
e menane al dolce Cristo
lo qual è nostro redemptore. |

26

O beata trinitade,
o divina maiestade,
per la tua gran pietade
rempiene del tuo amore.

c. 64 v.

30

Lo mondo è falso e desliale;
Sathanas ne fa far male;
lo corpo ne vole 'ngannare:
e tu n'aiuta, creatore.

34

creatore.

Spiritus sc̄o glorioso souverano
 in gratia

Ke cō gran dolcore uenisti la pēteco
 ste compisti li discipuli impisti
 del tuo amore gaudioso.

Spi — ri — to san — cto glo — ri — o — so,
 so — vra noi sia gra — ti — o — so. Ké con gran dol —
 — çor(e) ve — ni — sti, la pen — te — co — ste tu con — pi — sti;
 li di — sci — pu — li rin — pi — sti
 del tuo a — mo — re gau — di — o — so.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE. C. 64 v. / 68 r.

La lauda porta il nome di Garzo. Cfr. cap. IV, pagine 135/136.

Tr. 1. La possibilità di interpretare in due modi, entrambi plausibili, il carattere cromatico di alcune note, ha dato luogo alla doppia serie di accidenti sul primo rigo. Nel ms. il primo sistema è trilineo.

Tr. 2. *Sovra noi*: il *noi* è ripetuto due volte nel ms., ma la nota è una sola e non dà luogo a dubbi.

Ms. 3. Dopo la terza sillaba di *pentecoste*, andando a capo, il ms. ha due spie, una sul *re*, l'altra sul *mi*. Evidentemente è giusta la prima. Nel rigo seguente *tu* è stato aggiunto dopo: per dare una nota a questa sillaba e una alla successiva ho sciolto la *clivis do si*.

V. 13: il ms. ha *ke lo spiritu c̄ coverto*. Ho eliminata la sigla abbreviata seguendo *Ars.* e *Fior.* Il *Magl.¹* e il *Magl.²* hanno convertito.

V. 25: il *lo* che manca nel ms. si trova nel *Magl.²*; il quale nel v. seguente legge *fu* in luogo di *fa*.

V. 37: il ms. ha *come a la fontanl nal cervo*.

V. 46: il ms. ha *tenebrobroso*.

V. 47: *lâ v'â nulla luce*. *Magl.²*: *Lâ ove nonn âe luce*.

V. 63: il ms. ha *dinitade*. Correggo col *Mazz.*

V. 89: il ms. ha *to potente*.

V. 91: *Magl.²*: *Garço co' la gran speranza*.

Il testo, con altra melodia, in *Magl.¹*, cfr. Vol. II, num. I. Solo testo in *Magl.²* (mutilo ma col nome di Garzo), *Fior.*, *Ars.*, *Pis.*

2 *Spirito sancto glorioso,
sopra noi sia gratioso. |*

c. 65 r. *Kè con gran dolçor(e) venisti,
la pentecoste tu conquististi;
li discipuli rimpististi
del tuo amore gaudioso.*

6

10 Colla tua virtù potente
del gran sono ke fo repente
lo splendore venne ardente
ke fo molto pauroso. |

c. 65 v. *Allor si fo (a) tutto aperto;
omni lingua parlò certo;
ké lo spiritu (con) covertito
ciascun fece copioso.*

14

18 Tutto 'l mondo s' renfresca
lengua hebrea e francesca
e latina e gregesca:
ogn'omo era timoroso.

22 Tutta gente s'asutillia
de la grande maravillia;
ké ciascuno s'asimillia
suo linguagio proprioso.

26 Laudiam Cristo veramente,
l'alto padre omnipotente
de [lo] spiritu fervente
ke fa tanto delectoso. |

Tu spiritu paraclito, c. 66 r.
tu ni dà pace et habito;
ciò ke ti sia placito
al tuo regno spatioso. 30

Già null'omo stia turbato:
Iesu Cristo sia laudato,
sempre sia glorificato,
ké m'è dolçe et amoroso. 34

De l'umanità del servo
tu prendesti carne e nervo;
come a la fontana 'l cervo
venisti desideroso. 38

Di nui ti prenda pietade;
tu signor d'umiltade,
per la tua benignitade
sempre se' di noi geloso. | 42

Ké donasti pace al mondo c. 66 v.
tu, signor fresch' e iocondo;
tu ne guarda del profundo
di quel logo tenebroso. 46

Là 'v' à nulla luce,
ogne reo vi si conduce,
ki vi cade tutto cuoce;
giamai non starà otioso. 50

Al tuo regno ne conduca
san Matheo, Marco et Luca,
san Iobanni, quei k'è duca,
ke per te è virtuoso: 54

58 c. 67 r.

ke possiam teco regnare,
colli sancti te laudare,
et veder glorificare |
l'omo k'è mo' ruinoso.

62

È gioia ke sempre grana
la 'ncarnatione humana
per la vergene sovrana,
di ke sempre sta gioioso.

66

La divinitade pura
prese, homo, in te natura;
nostra fede non si scura
perké se' sì pietoso.

70

Cristo, non ti sia disdegno
perché tu se' nostro pegno;
danne parte del tuo regno,
di quel fructo savoroso.

74 c. 67 v.

Di quel cibo spiritale
ke sirà sempiternale,
vivo pane sustantiale |
cum dolçe aulor pretioso.

78

Tutti i sancti fai gaudere;
cum tanto amor permanere,
ke ciascun à 'l suo volere
di nullo bene invidioso.

82

Multo fanno gran laudore,
tanto i tene in grand'onore,
come ricco creatore
d'onne ben delizioso.

Li angeli cantan gloria;
Iesù, dolçe memoria,
spiritu de victoria
terribile et abundoso.

86

Tu, dolçore cum dolçeça,
tu, suave cum piageça,
tu, potente per forteça, |
come signor ponderoso.

c. 68 r. 90

Garço dè la gran speranza
a te, Cristo, per pietança:
tu n'ài facti a tua sembiança,
prego ke ne dea riposo.

94

ca p̄go ke ne dea riposo.
Spirito sancto da seuire.
 dan al core de te sentire.
 Sp̄u di ueritate e fontana de

bonitade pla tua benignitade
 la tua uia ne fa seguire.

Spi—ri—to san—cto da ser—vi—re
 dann' al co—re de te sen—ti—re.
 Spi—ri—tu di ve—ri—ta—de e fon—ta—na
 de bo—ni—ta—de, per la tu—a be—nig—ni—ta—de
 la tu—a vi— a ne fa' se—gui—re.

$\frac{4}{4}$, MODERATO. C. 68 r. / 69 v.

Ms. 1. Il primo sistema del ms. è bilineo.

Tr. 4. Notevole il salto di settima dopo *bonitade*. Il monosillabo *tua* viene prolungato su due tempi per mantenere la simmetria melodica con *spirito sancto* e *spiritu di ueritate*; il prolungamento è compensato dalla contrazione della seconda e terza sillaba di *benignitade*.

Anche questa melodia si sarebbe potuta trascrivere in tempo ternario.

V. 18: mancava in origine l'*a* di *porrea*.

V. 36: manca ad *infiabasti* il segno della nasale.

Testo, con altra melodia, in *Magl.*², cfr. Vol. II num. II. Solo testo in *Aret.*

*Spirito sancto da seruire,
 dann'al core de te sentire.*

2

*Spiritu di ueritate,
 e fontana de | bonitade,
 per la tua benignitade
 la tua uia ne fa seguire.*

c. 68 v.

6

10 Spiritu de pietade,
flamma ardente et caritade,
ben pò stare in securitade
ki a te vole obidire.

14 De l'alto Dio se' donamento,
fonte viva et ungimento;
spiritu d'entendimento
tu ne degi mantenere. |

c. 69 r.
18 Spiritu consilliadore,
d'ogne veritade se' doctore;
ki te lauda cum bon core
mai non porrea perire.

22 Spiritu del sancto timore,
ke converti ei peccatori,
tu se' casto e dolçe amore
più ke lingua non pò dire.

26 Spiritu de sapiença,
de forteça e de sciença,
la tua compagnia ke presença
tu la degi mantenere.

30 Ei profeti amaistrasti
et la vergene obunbrasti:
tutta la santificasti
ennel tuo sancto venire. |

c. 69 v.
34 Tu mostrasti a san Francesco
el seraphin crucifixo;
le piaghe de Iesu Cristo
in lui facesti refflorire.

Li discipuli mundasti,
confortasti et infiambasti;
le lor lingue tu mutasti
per ogne lingua savere.

38

L'anima ke te sente
ben pò stare alegramente:
di te amar non se pente,
per cui pensa ben finire.

42

De li iusti se' dolçore,
patre de li peccatori;
l'anime fai sancte et pure,
et a gloria pervenire.

46

Alta trinita beata da noi sepre
si adorata.
Trinita gloriosa unita marauilla
osa tu se mana sauroza a tu or de ra ta.

Al-ta tri-ni-tà be-a-ta, da noi sem-pre
si' a-do-ra-ta. Tri-ni-ta-de glo-ri-o-sa,
u-ni-tà ma-ra-vil-lio-sa, tu se' man-na
sa-vo-ro-sa a tut' or de-si-de-ra-ta.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE SOLENNE. C. 70 r. / 72 r.

Tr. 1. Ho interpretato con una croma e due semicrome le note sull'ultima sillaba di *trinità*, poichè la *plica* all'inizio della legatura può significare allungamento della prima nota (*punctus plicatus*). Ma alle legature successive, su *gloriosa* e *maravillosa*, ho dato la semplice configurazione di terzina. Forse,

considerando come *plicata* l'ultima nota dei gruppi, si potrebbe tradurle con la forma

Ms. 3. Il *de* di *trinitade* è aggiunto e sembra aggiunta anche la nota corrispondente.

Ms. 4. Il quarto sistema del ms. manca di chiave.

V. 6: *desiderata* è ripetuto anche in capo alla pagina seguente, ma senza note musicali.

V. 10: manca l'ultima sillaba di *luminata*.

V. 17: in luogo di *potestate* il ms. ha *poteste*.

V. 19: *trinitade* è scritto *trinide*.

V. 25: il ms: *da te da te*.

V. 29: l'originario *dicon* è stato inopportuno integrato con un *o* finale. Così anche *fe'* del v. 26 ha ricevuto sopra la riga un *de* (*fede*).

Testo con melodia diversa in *Magl.*¹; cfr. Vol. II num. III. Frammento a New York, Morgan Library, cfr. pag. 223. Solo testo in *Magl.*² e *Fior*.

*Alta trinità beata,
da noi sempre si' adorata.*

c. 70 r.

2

*Trinitade gloriosa,
unità maravillosa,
tu se' manna sauroza
a tut' or desiderata.*

6

c. 70 v.
10 Da voi, maiestad' eterna,
deitade sempiterna,
la citade k'è superna
kiaramente è luminata.

14 Noi credem sença fallança,
fermament[e] cum speranza,
tre persone, una sustantia,
da li sancti venerata.

18 Li animali oculati
ke vangelisti som chiamati,
lauda l'alta potestate
cum la voce concordata.

c. 71 r.
22 Abraam en trinitade
intense la deitade: |
li angeli li fôr mostrati
en figura humanata.

26 Quando vidde tre figure
adorò un creatore;
e 'mperciò da te, signore,
la so fe' fo confirmata.

30 En tutte le creature
sì reluce 'l tuo splendore
come dicon le scripture,
et è verità provata.

34 La potença in creando,
sapiença in ordinando,
bonità in gubernando,
ogne cosa tutta fiata.

c. 71 v.
38 Tu padre celestiale,
per lor guardar | d'ogne male,
el filiolo a te uguale
mandast'a la gente insanata.

42 Nella vergene descese,
stect' ellei nove mese;
pura carne di lei prese,
per noi molto tormentata.

46 Spiritu sancto, amor iocundo
ke rempisti tutto 'l mondo,
tu ne guarda dal profundo
et perdona li peccata.

50 Ki te ama crede sempre
tutto 'l mondo per niente;
alt'e fort'è la sua mente,
più ke rocca k'è fidata.

c. 72 r.
54 O verace trinitade
fa' per la tua | pietade
ke nostra humilitade
en vita eterna si' exaltata.

72 r.

Troppo pœl tempo ki ben n
 tama dolçamor ihu souro
 gna more.

72 v.

Amor ki tama nō sta otioso tã
 to lipar dolçe de gustare ma

luta for nune desideroso come
 et postea strecto piu amare ke

73 r.

tato sta pte lo cor gioioso ki
 nol sentisse noi sapre parlare
 quate dolcagustar lo tuo sauce.



Troppo per-de'l tempo ki ben non t'a-ma, dolç' a mor Je-sù, so -
 -vr' ogn' a - mo - re. A-mor, ki t'a - ma non sta o - ti - o - so,
 tan-to li pardol-çe de te gu - sta - re; ma tut-ta - sor vi - ve
 de - si - de - ro - so co - me te pos - sa strec - to più a - ma - re;
 ké tan-to sta per te lo corgio - io - so; ki nol sen - tis - se
 nol saprie parla - re quant'è dolç'a gu - star lo tuo sa - vo - re.

$\frac{4}{4}$ MODERATO AFFETTUOSO. C. 72 r. / 82 v.

Sulla struttura di questa melodia e su i rapporti col testo, che è di Iacopone, cfr. cap. IV, pagine 145/148. Sul metro e gli accenti cfr. cap. V, pagine 204/205. Circa la replica della ripresa tra una strofa e l'altra, vale quanto si è detto a proposito di altre laude le cui strofe abbiano, come queste, forma di *cobla capfinida*.

Le emendazioni e integrazioni al testo, in più punti lacunoso benchè senza tracce di discontinuità, sono state fatte, ove possibile, sulla scorta del ms. *Arsenal 8521* (ed. Staaff) e sempre indicate in nota o contraddistinte coi segni d'uso. Agevole a chi voglia è il riscontro con l'ed. Bonaccorsi-Ferri.

Ms. 3. Al terzo sistema del ms. manca la chiave, ma vi supplisce la *spia* del rigo precedente.

Tr. 3/4. L'intonazione dei versi 4 e 6: *Tanto li par dolce de te gustare* e *Come te possa strecto più amare*, consta di note uguali quanto ad intervalli ma costrette ad assumere configurazione ritmica differente. È chiaro che sopra uno stesso modulo ritmico non è possibile far combaciare l'accento sulla quinta sillaba del quarto verso e l'accento sulla quarta del sesto.

V. 42: *Creatura*: il ms. ha *cratura*.

V. 44: nel voltar la pagina il copista ha ripetuto *te*.

V. 48: *dal to*: il ms. *lalto*. Corretto coll'*Ars*.

V. 65: il ms. *et trictamente*. *Ars*: *et strectamente*.

V. 67: *Ars*. ha *et purghi*.

V. 70: *Et giamai teco* ecc. *A teco premetterei senza o se non*. *Ars*: *et già mai altro amore non cura*.

V. 72: il ms. ha *et non rateparallo*, ma il *lo* è aggiunto. *Ars*: *e non rattepidar lo tuo calore*.

V. 90: *Ars*: *o elli è pussulente o elli è morto*.

V. 91: il Mazz. legge *viro* e dubita del suo significato, ma il ms. ha chiaramente *vivo*.

V. 109: [*soav'è*] leggesi in *Ars*.

Vv. 110/111: mancano nel ms. Ho supplito coll'*Ars*.

V. 120: *Ars*: *et impiere a llei tutta sustantia*.

Vv. 124/125: mancano. Supplito coll'*Ars*. La pergamena è rimarginata.

Vv. 125/126: *Ars*: *Così l'anima ch'è fuor de la via-vuol far, che 'l mondo l'empia, legge nova*.

Vv. 136/142: strofa lacunosa. Le integrazioni, tra [], sono fornite, al solito, dall'*Ars*.

V. 137: *nulla mente*: il ms. *enella mente*.

V. 147: [*ad*] è in *Ars*.

V. 149: *Ars*: *però ogni altro amore è da temere*. E all'inizio della strofa seguente: *Timor et gelosia... ecc.*

V. 152: *da tutta* è ripetuto due volte.

V. 154: alla fine del v. precedente il copista, in luogo di *abracia*, aveva scritto *abraciare*; poi ha cancellato la sillaba *re* (verosimilmente per porre al posto di essa *et*) ma lo spazio è rimasto in bianco. *Niete* non ha segno di nasale.

V. 155: il ms. ha *della sua faccia*; ho corretto coll'*Ars*. *Tua* è dato anche dal Mazz.

V. 157: il ms. *per pensare*.

V. 164: *Ars*: *Damme tanto di te amor che basti*.

V. 171: il ms. *conforto*.

V. 173: *Ars*: *s'elli più degiuna indebilisce*.

V. 174: il ms. *el vivo e morto*. Corretto coll'*Ars*.

V. 176: *aiuta*: il ms. *avita*.

V. 183: *fa' ke me piacia*: *Ars*. *piacemi*.

V. 197: [*dolce*] è in *Ars*.

V. 199: A seguito del 199 il ms. ha due versi: *d'ogn'altra cosa famme enfastidire / et sopra ogn'altro cibo è desiderato*, che qui son fuori di luogo: il primo è già apparso come v. 193, l'altro dovrà apparire, corretto, in quello ch'è ora il v. 201. Né l'*Ars*. né l'ediz. Bonaccorsi-Ferri portano siffatti versi in soprannumero. Li espungo dunque, come già li ha espunti il Mazz.

Vv. 201/202: *Ars*. legge: *per te sovr'ongna cibo dilicato / voglio da tutto 'l mondo digiunare*.

V. 208: il ms. *es fine*. Così l'ultima strofa in *Ars*:

*Fervente amor li dona di te, Iesù,
 ad chi canta il decto di tanta altessa:
 mentre ch'e' vive in terra di qua giù
 tu regge la sua vita in gran nectessa.
 Poi li dà sollaccio colassù,
 che prenda gioia della tua contessa
 et sempre regni teco ad tutte l'ore. Amen.*

Il testo in numerosi codici: cfr. Tenn. pag. 249 (16); Fr. III pag. 81 (4); Staaff, *Laud. Pis.* cit., pag. 275; Feist, *Mitteil. aus älter. Sammlungen ital. geistl. Lieder*, in *Zeitschr. f. rom. Phil.*, XIII, 1889, pagg. 115/185; Mazzatinti, *Inventari dei mss. delle Bibl. d'Italia*, II, p. 171. Si aggiunga Roma, Bibl. V. E., fondo V. E. 941. Per le stampe v. Morp. p. 238, la cit. ed. Staaff e la Bonaccorsi-Ferri (*Scrittori d'Italia*) al num. CI.

*Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama,
 dolç'amor, Iesù, sovr'ogn'amore. |*

c. 72 v. Amor, ki t'ama non sta otioso,
tanto li par dolçe de te gustare;
ma tuttasor vive desideroso

c. 73 r. come te possa strecto più amare;
kê | tanto sta per te lo cor gioioso,
ki nol sentisse nol saprie parlare
9 quant'è dolç'a gustar lo tuo sapore.

Savor cui non si trova similliança,
o lasso! lo mio cor poco t'asaggia;
c. 73 v. null'altra cosa non m'è consolan | ça,
se tutto 'l mondo avesse e te non agio.
O dulç'amor, Iesù, in cui ò sperança,
16 tu regi 'l mio cor ke da te non caggia,
ma sempre più restringa 'l tuo dolçore.

Dolçor ke tolli força ad ogni amaro
et ogni cosa muti in tua dulceça;
questo sanno li sancti ke 'l provâro
ke feciâro dolçe morte in amariçça;
ma confortolli el dolçe latovare
di te, Iesù, ké vensar ogn'aspreçça,
23 c. 74 r. tanto | fosti suave in li lor cori.

Cor che te non sente ben pò star tristo,
Iesù, letitia et gaudio de la gente:
solaço non pot'essar sença Cristo;
taupino ch'eu non t'amo ben fervente!
Ki far potesse totto ogni altro aquisto,
et te non agia, di tutt'è perdente;
30 et sença te sirebbe in amarore.

Amaro in nullo core puote stare
cui tua dulceça dona condimento:
c. 74 v. ma tuo savor, Iesù, non pò | gustare
ki lassa te per altro intendemento.
Non sa né può lo cor terreno amare
sì gran celestial delectamento:
37 non vede lume, Cristo, in tuo splendore.

Splendor ke doni a tutto 'l mondo luce,
amor, Iesù, de li angeli belleça,
cielo et terra per te se conduce
et splende in tutte cose tuo forteça:
ognunque creatura a te s'aduce,
ma solo 'l peccator el tuo amor spreça,
et pàrtise da te, | suo creatore.

c. 75 r. 44

Creatura humana, scognoscente
sovr'ogn'altra terrena creatura,
comme ti puoi partir sì per niente
dal to factor cui tu se' creatura?
Ei (ke) ti chiama cusì amorosamente
che torni a lui, ma tu pur li stai dura
et non ài cura del tuo salvatore.

51

Salvatore ke de la vergene nascesti,
del tuo amor darne non ti sia desdegno,
ké gran segno | d'amor alor ci desti
quando per noi pendesti en sullo legno.
Nelle tue sancte magne ci descrivisti
per noi salvare et darci lo tuo regno:
lege la tua scriptura buon scriptore.

c. 75 v.

58

Scripti sul sancto libro de la vita,
per tua pietà, Iesù, ne representa:
la tua scriptura ià non sia fallita,
el nome ke portam de te non menta.
La mente nostra fa' di te condita,
dulcissimo Iesù, sì ke te senta |
et [s]trictamente t'ami con ardore.

c. 76 r. 65

Ardore ke consumi ogni freddura,
[et] purghi et illumini la mente,
ogn'altra cosa fai parer obscura
la qual non vede te presentemente;
et giamai [se non] teco amar non cura
per non cessar l'amor da te niente
et non ratemporal dal tuo calore.

72

Calor, sî fai l'anima languire
 et struggere lo cor di te infiammato,
 ke non è lingua ke 'l potesse dire |
 né cor pensare, se noll'à provato.
 Oime lasso, famme te sentire;
 riscalda lo mio cor di te gelato,
 ke non consumi in tanto freddore!
 79

Freddi peccatori, el grande fuoco
 nello inferno v'è aparechiato,
 se questo breve tempo, k'è sî poco,
 d'amor lo vostro cor non è scaldato:
 però ciascun si studi in onni luogo
 d'amor di Cristo essar abbracciato
 e confortato del suave odore. |
 86

Odor ke trapassi ogn'aulimento,
 Iesù, ki ben non t'ama fa gran torto;
 chi non sente el tu' odoramento
 od illi è puçulente od illi è morto.
 E' fiume vivo del delectamento,
 ke lavi ogni fetore et dà conforto,
 et fai tornare lo morto in suo vigore.
 93

Vigorosamente li amorosi
 àno quella via en tanta dolceça,
 gustando quelli morselli savorosi
 ke dona Cristo a quelli k'ano sua | conteça;
 ké tanto sono suave e delectosi:
 ki bene l'asagia tutto lo mondo despreça,
 e quasi en terra perde suo sentore.
 100

Sentiamoni, o pigri, o negligenti,
 (e) bastane el tempo c'agiamo perduto.
 Oi me lasso, quanto siamo statî sconoscente,
 c'al più cortese non aviamo servito
 (cului) ke ce (ne) enpromette celestiale presente!
 A cui l'impromette già no l'à falluto,
 e ki lui ama li stane | buono servidore.
 107

Servire a te, Iesù mi' amoroso,
 più [soav'è] che nul altro delecto;
 [non può saper chi di te sta otioso
 quant'è dolce ad amar te con affecto:]
 gemai el core non trova altro riposo
 si non se en te, Iesù, amor perfecto,
 ke de li tuoi servi se' consolatore.
 114

Consolare non pò terrena cosa
 l'anima k'è facta a tua semblança:
 più ke tutto 'l mondo è pretiosa
 e nobile sopra ogni altra sustantia;
 e solo tu, Iesù, li pòi dare posa
 e rimpriere sua bastança; |
 emperciò ke tu se' solo suo maiure.
 c. 78 v. 121

Maiure engano non me pare ke sia
 ke de volere quello ke non se trova,
 [et pare sovr'ogni altra gran follia
 di quel che non può essere farne prova;]
 como (fa) l'anima k'è fuore de la via,
 crede ke 'l mondo l'empia e fare ne vole lege nova
 ma non pot'essare, ké 'l mond'è minore.
 128

Minorare se vole el core villano
 ke del mondo se kiama contento;
 volere te, Iesù, amore sovrano
 cambiare e' llo terreno entendemento: |
 ma se lo suo palato fosse sano
 a gustare sî (a) gran delectamento,
 sovr'ogn'altro sireste lo meglore.
 c. 79 r. 135

Meglore cosa de te, [amor Iesù,]
 nulla mente non pò desiderare:
 emperciò dovarebbe el core con teco laisù
 [mai] sempre colla mente conversare;
 [et] onni creatura de quagiù,
 per lo tuo amore, (e) niente reputare,
 et solo te pensare, dolce signore.
 142

149 Signore, ki te vole dare la mente pura
c. 79 v. non te dea dare altra | compagnia:
spesse fiade per la troppo cura
la mente da te se desvaga e si disvia.
Dolc'è [ad] amare la creatura
ma 'l creatore più dolc'è ke mai sia:
emperciò se dea temer cum gran tremore.

156 Tremore e gilosia porta la mente
ki ben t'ama, e 'mperciò ke non te despiacia,
partese da tutta l'altra gente
e solo te, Iesù, el suo core abraçia:
[et] onni creatura à per niente
c. 80 r. enverso la belleça | di tua faccia,
tu ke d'ogne belleça se' factore.

163 Fàme solo te, Iesù, pensare
ed ogn'altro pensiero dal mio core scacia;
en tutto questo mondo io non posso trovare
creatura ke me satisfacia.
O dulce Iesu, famme te amare
e doname gratia ke 'l mio amore te piacia
tu ke d'ogne gratia se' datore.

170 Dàme tanto amor, Iesù, de te ke me basti
c. 80 v. ad amare quanto io | so' tenuto:
per lo grande preço ke per me pagasti
per me da voi sia reconosciuto.
O dulce creatore, quanto m'obligasti
ad amare più k'eo non ò pututo
né non posso, sença voi confortatore!

177 Conforta lo mio core ke per te languisce
ke sença te non vole altro conforto.
Oi me lasso, più degiuno endebelesce,
el core ke tu non pasci el vive morto;
c. 81 r. ma se de lo tuo | amore asagiaste, revivisce,
ed or me aiuta, amore, en questo porto,
tu ke se' sopra ogne altro aitatore.

Aitame, amore, ch'e' non perisca;
amore dolce, ke per amore io t'adomando;
prègote ke 'l tuo amore non me fallesca,
receve li miei sospiri ke io te mando:
se tu voli ke io per te languisca,
fa' ke me piacia, k'io vollio morire amando
per lo tuo amore, | o dolce redemptore. c. 81 v. 184

Redemptore, questo è mio volere
d'amarte e de servire quanto io potesse:
o dulce Cristo, debiate piacere
ke 'l mio core del tuo amore s'empisse;
quella ora fallame vedere
ke tu, Iesù, el mio core tegnesse,
e de me fosse cibo pascitore. 191

Pasceme, o pane celestiale,
e d'ogn'altra cosa fame enfastidire;
o cibo de vita sempr'eternale,
ki ben | t'asaggia maio non pò morire:
c. 82 r. famme questo dono spetiale
k' i' te, [dolce] Iesù, possa sentire
et per pietança, o largo donatore, 198

doname del tuo amore desiderato;
del tuo dolce amore famene asagiare;
desopra ogne altro cibo è delicato,
e tutto 'l mondo vollio degiunare.
La lengua ke l'asaggia in lo palato
lacte | et melle fàli distillare c. 82 v. 205
e renovare la mente cum fervore.

Fervente amore li dà, Iesù,
ki canta lo delecto de sì grande alteça:
e ffine ki vive in terra de qua giù
tu regi la sua vita en gran nectea;
solaço li dà de te, Iesù,
e poi li doni gioia de la tua conteça,
e regna teco tutte l'ore. 212

82 v.



Sommie allegro et latioso

83 r.



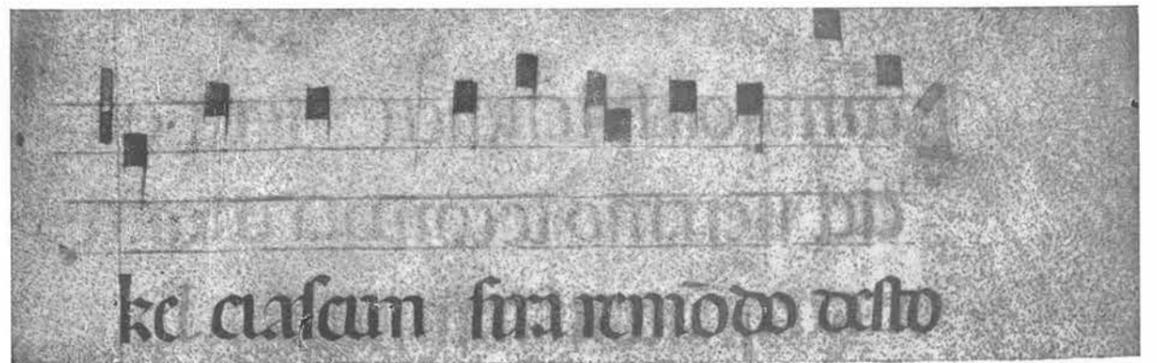
questo mondo delectando
 mal iudicio rimembando sto
 dolente et pensoso
 pauroso ed infallanca questo

83 v.

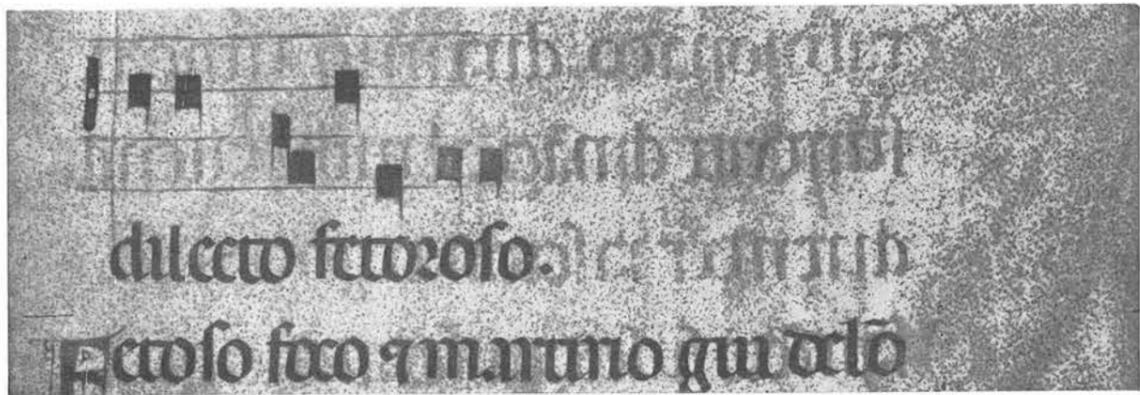


mondo pien terroze signor fa
 utte penitentia ke saproccial
 granderroze kel nimico anal
 ualore cio fic alafine del modo

84 r.



ke ciasun sua remodo testo



XXXIII.

Stomme al—le-gro et la-ti—o—so questo mondo de—lec—
 —tan-do; ma 'liu—di—cio rimen—brando sto do—len-te e pa-u—
 —ro—so. Pa-u—ro—so è di fal—lança que sto mondo piend'er—
 —ro—re: signor, fai—te pe—ni—ten-tia, ke s'a—proc-cia 'lgrand'er—
 —ro—re ke 'l ni—mi—co a—rà 'lva—lo—re; ciò fie
 a la fi—ne del mon-do, ke cia—scun si—rà re—
 —mon—do d'e—sto di—lec—to fe—to—ro—so.

$\frac{2}{2}$, CON MOTO. C. 82 v. / 85 v.

Cfr. cap. IV, pagine 166/167.

Tr. 1. Per rispettare l'elisione *allegro et* ho posto le due sillabe sotto il *podatus*: *la-si*.

Ms. 3. La plica sulla prima sillaba di *rimenbrando* può tradursi con appoggiatura *re/do*.

Ms. 5. *Pauroso è di fallança*. Il sistema del ms. ove comincia l'intonazione della strofa da principio è trilineo, ma nella parte destra del foglio si scorge la quarta linea e la decifrazione delle note non presenta incertezze.

Tr. 7. L'intonazione della strofa ha cadenza aperta: la conclusione della melodia è data dalla replica della ripresa, replica da riservarsi alla fine del componimento poiché la strofa ha forma di *cobla capfinida*.

V. 13: il ms. ha *fetoso*.

V. 53: il ms. ha *Misericordioso sirà / non già* etc.

Non risulta che questa lauda si trovi in altri manoscritti.

*Stomme allegro et latioso |
 questo mondo delectando:
 ma 'l iudicio rimenbrando
 sto dolente e pauroso.*

c. 83 r.

4

*Pauroso è di fallança
 questo | mondo pien d'errore:
 signor, faite penitentia
 ke s'aproccia 'l grand'errore:
 ke 'l nimico arà 'l valore;
 ciò fie a la fine del mondo,
 ke ciascun sirà remondo
 d'esto dilecto fetoroso.*

c. 83 v.

c. 84 r.

12

*Fetoroso foco et martirio
 giù de lo 'nferno salirà;
 un altro del purgatorio,
 lo terço da ciel verrà:
 lo primo li dampnati ardarà,
 l'altro purgarà ki fie salvato,
 et per lo terço fie purgato
 tutto 'l mondo luminoso. |*

20

c. 84 v.

*Luminosi splendenti
 angeli da ciel verràno;
 le corpora de le gente
 tutte quante rifaranno:
 altri cum tube sonando*

28

diranno ai morti: "Surrexite!
dinançi al iudice venite
di render rascion d'ogn'otioso."

O[tio]samente suscitati
seranno quasi in un momento
in duo parti raunati,
per audir lo parlamento.
Quei c'andran a dannamento
staran in terra a man sinistra,
li iusti staranno a dextra
cum ti | mor maravellioso.

36 c. 85r.

Maravellioso con fervença
quando verrà a iudicare
con angelica sequença,
Cristo starà in su nell'aire:
non fie s' iusto ke tremare
non facia quando darà sententia:
ki no li avarà fact'ubidientia
duvrarà ben essere timoroso.

44

Timorosa pietança
la corona fie a vedere,
la croce, i chiovi et la lancia,
co' 'i patì gran martire,
l'aceto e 'l fele k'ebbe a bere
che i fo | dato colla spongia,
quando in croce fece pugna
per noi misericordioso.

c. 85v.

52

Misericordioso non già,
ma sirà ciascun meritato,
secundo ke servito avarà
la u 'l bene e 'l male fie ritrovato.
Chiamarà quel dal diricto lato:
"Del mio padre benedecti,
voi ke sete puri et necti,
venite a regno delitioso!"

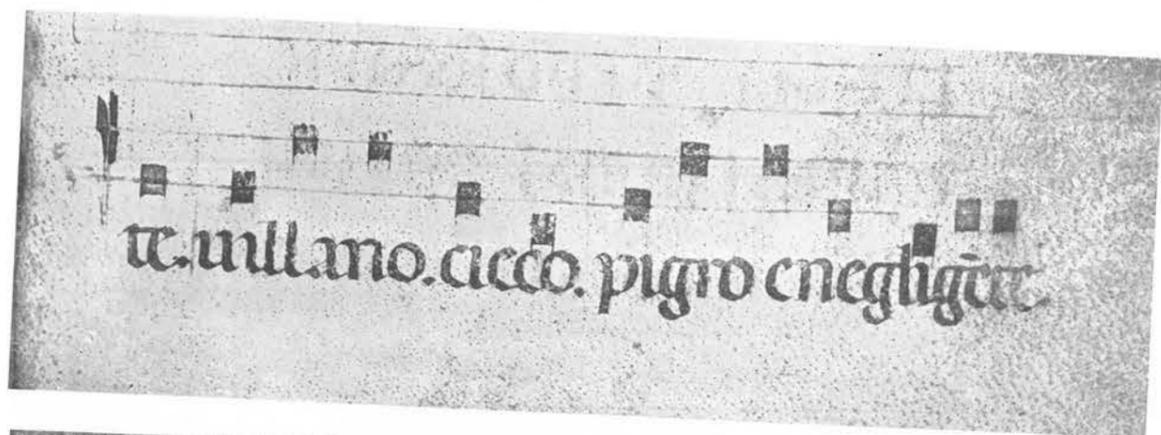
60

85v.



86r.

ke nō sospiri tātō pamoze ke
tu morisse
Oire dou aresti falso scondice



86 v.



Oi me las — so, e fred — do lo mi — o
 co — re, ke non so spi — ri tan — to per a — mo — re ke tu mo —
 — ris — se? Mo — ri — re do — va — re — sti, fal — so sco — no —
 — scen — te, vil — la — no, cie — co, pi — gro e ne — gli — gen — te, ke per a —
 — mor non vi — vi fer — ven — te sì ke lan — gui — se.

$\frac{4}{4}$, MODERATO. C. 85 v. / 88 v.

La lauda è attribuita da vari mss. a Iacopone. V. cap. IV, pagine 144 e 150/152. Strofa in forma di *cobla capfinida* come la precedente: quindi ripetizione della ripresa solo alla fine del componimento.

Ms. 1. Il primo sistema del ms. è bilineo.

Tr. 5. Si è prolungato di un ottavo il valore della nota *la* su *amor*, perchè, mancando al verso una sillaba, è parso che tale prolungamento desse in certo modo al bisillabo *amor* il valore metrico del trisillabo *amore*, procurando in pari tempo all'inciso musicale un'accentuazione analoga a quella che l'inciso stesso riceve in altri momenti della melodia.

Vv. 18/19: il senso è oscuro. Tresatti: *Questo a pensar, che s'è gran pena provo, / or non uscissi.*

V. 33: il ms. ha: *ke non te podara se none perdemento.*

V. 45: *ateso*: il Mazz. legge *aceso*.

V. 55: *parturisce*: certo qui occorre una correzione: non saprei quale. L'ed. Tresatti manca delle due ultime strofe.

Per i mss. contenenti il testo cfr. Tenn. pag. 88.

*Oi me lasso, e freddo lo mio core, |
 ke non sospiri tanto per amore
 ke tu morisse?*

c. 86 r.

3

*Morire dovaresti, falso sconoscente,
 villano, cieco, pigro e negligente, |
 ké per amor non vivi fervente
 sì che languise.*

c. 86 v.

7

11 Languisci ripensando la tua noia,
ké de l'amore Iesù t'à tolta gioia;
prego, cor mio, la mia vita croia
più non se guisse.

15 c. 87 r. Séguita l'amor ke pò valere
più ke tutto 'l mondo a possedere: |
sotilliate, cor mio, a ben videre
or non fallisse.

19 Fallir, cor mio, spesso te retrovo
se de l'amor (mio) lo desiderio trovo:
s'tu de' pensar lui esser pena provo
or no 'nd' oscisse.

23 Uscir ne converrea d'entr'a la gente
e restrégnar tutto enella mente;
de tuto 'l mondo non parlare niente
et no 'nde udisse.

27 c. 87 v. Odi e intende, bel mio core;
acónciate a gaudere de l'amore;
vorrea ke | Deo pensare a tutte l'ore
maio non fenisse.

31 Fine pone a la tua sconoscença,
a la tua gran pigritia et nigliéntia:
vorrea ke de l'amore obediénça
non te partisse.

35 Pàrtete da ogne entendemento
ke non te pò dar se none perdemento:
faratte stare l'amore de sé contento,
se l'obedisce.

Obedesce e sta' aparechiato
al grand'amore, Iesù desiderato:
se viene | non sia più da te caciato, c. 88 r.
e' non fugisse. 39

Fuge, cor mio, ke se' messo en caccia;
la carne e 'l mondo e 'l diavolo te menaccia:
ma porgate l'amor Iesù li braccia,
ke non perisse. 43

Perire potaresti si non se' defeso
dal grande amor Iesù da cui se' ateso:
vòlte abbracciare e sta en croce desteso,
s'a lui venisse. 47

Vienne, cor mio, andiamone a la croce:
sospira e piange et lassa sì | grande boce c. 88 v.
ke fenda el polmone infine a la foce
e transmortisse. 51

Transmortisci, cuore, e va' gridando;
e pure amore amore amore amando,
ke no l'ài puramente amato va' dolorando,
e parturisce. (?) 55

Chi uole lo mondo desprecc
care sepre la morte dea pefare.

La morte e fera e dura e forte
rumpe mure e passa porte ell r
ene si comune forte ke neu

no ne po capare.

Chi vol(e) lo mon—do de—spreç—ça — re
sempre la mor—te dea pen—sa — re. La morte è fe—ra e
du—ra e for—te, run—pe mu — re e
pas—sa por—te; ei—la è(ne) si co—mu—ne sor—te
ke ne — un(o) ne pò cam—pa — re.

$\frac{4}{4}$, GRAVE. C. 88 v. / 90 r.

Tr. 1. La *e* di *vole* è da togliere, come indica il fatto che la melodia ha una nota sola evidentemente riferita al monosillabo *vòl*.

Despreçcare: se si dà alla figura sulla sillaba *ça* (inizio del secondo sistema del ms.) il significato di *punctus plicatus*, invece della terzina si legga 

Tr. 4. L'osservazione precedente vale per la medesima figura sulla prima sillaba di *sorte*.

Nel quinto sistema del ms. mancano le note su *ene*. Rispettando l'elisione *ella ene* ho unito le sillabe elidenti sotto il *sol* aggiungendo tra parentesi quadre un eventuale secondo *sol* per il *ne*.

Si comune: la nota inferiore del *podatus* sul *si* è mezzo abrasa: l'ho tolta addirittura per analogia con le forme precedenti della stessa intonazione.

Ms. 516. Nel quinto e sesto sistema del ms. la chiave di *do* è posta, credo erroneamente, in terza riga: doveva probabilmente esser trasferita sulla quarta e di tale ipotesi mi son valso nella trascrizione. Volendo lasciare la chiave al posto che occupa nel ms., dovrebbe trascriversi integralmente il *podatus* semiabrado del rigo 5; la melodia della strofa terminerebbe allora sulla terza del tono e chiuderebbe sulla tonica soltanto con la ripetizione della ripresa.

Tr. 5. *Neuno*: vedasi l'osservazione a proposito di *vole* (Tr. 1).

V. 1: il primo *c* di *despreççare* non ha cediglia.

V. 8: il ms. ripete *tremore* del v. precedente. Sostituisco, attenendomi al *Magl.¹*, *timore*. *Timore* e *terrore* si leggono negli altri mss.

V. 15: il ms. ha *furore*, ma preferirei la voce *furone* dei Magliabechiani ¹ e ².

Vv. 23/26: nei doppi *çç* soltanto i secondi di ciascun gruppo portano la cediglia.

Testo con melodia diversa in *Magl.¹*, cfr. vol. II num. LXXXVIII. Testo solo in *Magl.²*, *Fior.*, *Aret.*, *Ars.*, *Pis.*

2 *Chi vòl(e) lo mondo despreççare
sempre la morte dea pensare. |*

c. 89 r. *La morte è fera e dura e forte,
runpe mure e passa porte;
6 ella è(ne) sî comune sorte
ke neun(o) ne pò campare. |*

c. 89 v. *Tutta gente cun tremore
vive sempre cun gran timore,
10 emperciò ke son securi
di passar per questo mare.*

*Papa collo 'nperadori,
cardinali e gran signori,
14 iusti et sancti et peccatori
fa la morte ragualliare.*

*La morte viene come furore,
spogla l'omo come ladrone,
18 satolli et freschi fa degiuni
e la pelle remutare.*

*Non receve donamente,
le recheçe | à per niente:
amici non vole né parenti
quando viene al separare.*

c. 90 r.

22

*Contra lei non vale forteçça,
sapiença né belleçça,
turre né palaçço né grandeçça;
26 tutte le fa abandonare.*

26

*A l'omo k'è ricco e bene asciato,
a l'usurieri ke mal fo nato,
molto è amaro questo dectato,
30 ki non se vole emendare.*

30

Laudar uolho p amore lo
primer frate minore
Sanfrancesco amor dilecto xpo
et in suo cospecto bene folti

ben pfecto e suo dincto fuidore.

Lau-dar vol—lio per a—mo re lo pri—mer fra—
—te mi—no re. San Fran—ci—sco, a—
—mor di—lec— to, Chri—sto t'à nel
suo co—spec— to, per—hò ke fo—sti ben per—fec— to
e suo di—ric— to ser—vi—do re.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE. C. 90 v. / 93 r.

Tr. 1. Manca nel ms. il *la* sulla seconda sillana di *vollio*. Cbe dovesse esserci è attestato dalla presenza del *la* sulla seconda sillaba di *fosti* nel quarto sistema del ms.

Ms. 4. *Christo t'à*. Al quarto sistema del ms. manca la chiave, e la prima nota, su *t'à*, è quasi illeggibile, ma certificata dalla spia precedente.

V. 25: *a te* è stato aggiunto più tardi.

V. 35: il ms.: *Martirio esso fa*.

V. 48: *En croce ell'ari lo vedesti*: il Mazz. intende *en l'aeri*.

V. 51: il ms. invece di *Si* ha *Fi*.

V. 52: il *k* di *ke* è per metà abraso; onde il Mazz. ha letto *le*.

V. 63: il ms. ha due volte la *X* iniziale di *Xpo*.

Non risulta la presenza della lauda in altri manoscritti.

*Laudar vollo per amore
lo primer frate minore.*

c. 90 v.

2

*San Francisco, amor dilecto,
Cristo t'à nel suo cospecto
perhò ke fosti | ben perfecto
e suo diricto servidore.*

c. 91 r.

6

10 Tutto el mondo abandonasti,
 novell' ordine plantasti,
 pace in terra annuntiasti
 como fece el salvatore.

14 In tutte cose lo seguisti,
 vita d'apostoli facesti,
 multa gente convertisti
 a ludare el suo gran nome.

18 Tre ordine plantasti,
 li minori in prima vocasti,
 e puoi li donni reserasti,
 li continenti a perfectione. |

c. 91 v. 22 Sì fosti pieno de caritade
 ke insignavi a l' animali
 come dovessaro laudare
 lo suo dolçe creatore.

26 Tanto fosti amico a Deo
 ke le bestie t'ubidièno;
 l'ucielli in mano a te venièno
 a udire lo tuo sermone.

30 Per lo mondo gisti predicando
 et sempre pace anuntiando,
 fede de Cristo confirmando
 et confondendo onni errore.

34 En Saracinia tu passasti,
 senza timore ci predicasti;
 lo martirio desiderasti
 ferveremente per ardore. |

c. 92 r. 38 Martirio esso fu per desiderio,
 tanto mortificasti a Deo;
 nullo male te sapea reo
 de patire per lo suo nome.

42 Del suo amore stavi iocundo,
 dispreçavi tutto 'l mondo;
 di e nocte andavi atorno
 per trovare lo tuo signore.

46 Per le selve el già carendo,
 ad alta voce iva dicendo:
 " O sire, sì a te m'arendo
 k'io languesco del tuo amore. „

c. 92 v. 50 Del suo amore tanto languisti,
 en croce ell'ari lo vedesti:
 culli suoi signi | remanisti,
 tanto el portasti in core.

54 Sì prendesti Cristo a l'amo
 ke piaghe en te si renovâro;
 e' llo tuo corpo si trovâro
 sì commo l'ebbe el salvatore.

58 En vita tua santificasti,
 molti miraculi mostrasti;
 quando del mondo trapasasti
 (e) in cielo n'aparve grande splendore.

62 Celi e troni se ne mutâro
 per l'alti segni ke in te trovâro:
 tutta la corte aparechiâro
 per te recevar ad onore.

c. 93 r. 66 Cristo culli angeli tutti quanti
 et la | sua madre colli sancti
 vénaro per te con dolçi canti
 menartene cun grande honore.

70 Facesti la corte ralegrare,
 dolcissimi versi cantare,
 davante l'alta maiestade
 reddendo laude cun amore.



Si — a la — u — da — to san Fran — ce — sco,
 quel(li)c'a — par — ve en cro — ce fi — xo co — mo re — dem —
 — pto — re. A Chri — sto fo con — fi — gu — ra — to:
 de le pia — ghe fo si — gna — to, em — per — ciò k'a —
 — ve — a porta — to scrip — to inco — re lu suo amo — re.

$\frac{4}{4}$, ADAGIO. C. 93 r. / 96 r.

Tr. 2. La seconda sillaba di *quelli* non ha nota musicale ed è giusto che non l'abbia, essendo soprannumeraria.

Nove quartine di questa lauda, dal v. 8 al 43, si trovano tracciate una prima volta a c. 41 v. e 42 r. e v.: carte espunte, come s'è detto a pag. 333. A quella scrittura ho ora occasione di ricorrere a proposito di due passi dubbi dei versi 31 e 38.

V. 31: *Alore*: nella medesima strofa, della carta espunta 42 r., leggesi *aulore*. Il ms. *Ars.* ha *laudore*.

V. 38: *vergeni*: il ms. qui ha *verdone*, e il Mazz. legge *verdove*. *Vergeni* è lezione della carta espunta 42 r.

c. 95 v.

55

[A]ngelo per puritade,
apostolo per povertade,
martiro per volutade,
fosti per lo grand'ardore.

59

Mostrò la tua sanctitade
et la pura fidelitade
l'ucelli da te predicate
stando queti et securi.

63

Penitentia predicasti,
nova regula portasti,
la passione renovellasti,
clara stella de l'albore.

67

Molti enferme tu sanasti,
cieki et ratracti tu sanasti,
morti più resuscitasti
dand'a lor vit' et vigore. |

c. 96 r.

71

E in terra e in mare et in onni lato
sancto se' vero et provato;
lo tuo nome è invocato
sanità d'ogne baldore.

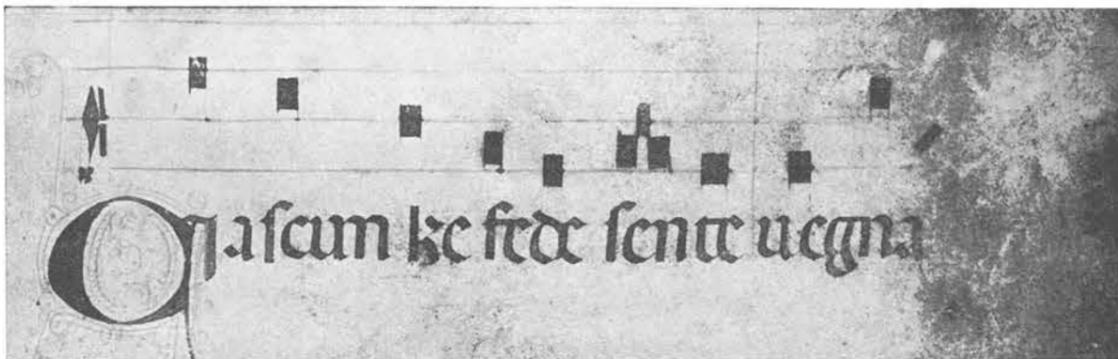
75

Danne, padre, en donamento
lo tuo ricordamento,
ke lo nostro intendemento
te seguisca, guidatore.

79

O lucerna, sole et luce,
tu ne governa e ne conduce:
sì sia nostro porto et foce
ora, sempre et tutte l'ore.

96 r.



96 v.

Manuscript page 96v showing musical notation on a four-line staff with square neumes. The text below the staff reads: "Laudar souete lalto santatom. o beato. Quascum laudare ramare lo dea. et buon coragio ke de l'e fare". The initial 'Q' is large and decorated.

so forçare u olse piccolo etagio
 tuttoze pensare formare coma
 dio fare humagio potesse ch'ad
 bona si parte se ssuma la legem

Launde fo nato

Cia—scun ke fe—de sen—te vegn' a laudar so—
 —ven — te l'al—to sant' An— to — ni — o be —
 — a — to. Cia—scun lauda — re et a — ma — re lo
 dea de buon co — ra — gio, ké de ben fa —
 — re sé for — ça — re vol — se[n] pic — co — lo e —
 — ta — gio. Tutt' or(e)pen — sa — re[e'n]for —
 — ma — re com' a Dio fa — re hu — ma — gio po —
 — tes — se, d'U — li — sbo — na si par — te, se con —
 — suo — na la le — gen — da, là on — de fo na — to.

$\frac{4}{4}$ e $\frac{2}{4}$, MODERATO. C. 96 r. / 100 v.

Il ms. reca diverse tracce di cancellature d'una notazione precedente. Le pause tra parentesi quadre sono aggiunte nella trascrizione: esse coincidono, come può vedersi, con sbarre verticali del ms.

Ms. 5. Il *sol* nella seconda terzina del vocalizzo su *coragio* è quasi completamente abraso: si legge più chiaro la seconda volta su *etagio* e meglio ancora la terza su *humagio*. Perciò quest'ultima volta, nella trascrizione, ho tolto le parentesi quadre.

Ms. 8. La chiave di *do* nell'ottavo sistema del ms. (*dio fare humagio* etc.) è errata: occorre la chiave di *fa* sulla terza linea.

Pure errata è la chiave sulla terza linea del sistema seguente: qui avrebbe dovuto esserci la chiave di *fa* in seconda linea.

L'ultimo sistema del ms. è bilineo senza chiave.

Tr. 6. *Informare*, anziché *formare*, leggesi nei *Magl.*¹ e ².

Tr. 8. Ho interpretato le tre note su *Ulisbona* come terzina di semiminime anziché di crome, per non interporre una pausa inopportuna tra *Ulisbona* e *si parte*.

V. 3: *Antonio*: il ms. *Atonio*.

V. 6: *sé forçare*: il ms. ha *so forçare*. *Magl.*¹ e *Ars.* *isforçare*; *Magl.*² *efforcare*.

V. 7: il ms. *volse piccolo*. *Magl.*¹ e *Magl.*², *Ars.*, *Fior.*: *volse 'n piccolo*.

V. 11: *consuona*: il ms. *consuma*.

V. 13: *[et]* in *Magl.*¹ e *Magl.*² e in *Ars.*

V. 16: il ms. ha *vanagloriri*.

V. 22: *bandita*: il ms. ha *banditata*.

V. 26: *enita*: il *Magl.*² ha *aunita*.

V. 31: il *Magl.*² ha: *Fe' tale intença/partença*; ed al v. 33: *con providença/largiença* ecc.

V. 36: il ms. *confondiero*.

V. 38: *a la lege*: il ms. *et la lege*.

V. 39: *[volse]* è nel *Magl.*². *Innalçare*: il ms. ha *innaçaret*.

V. 40: *dissuire*: *Magl.*² ha *disire*.

V. 43: il ms.: *non fo di lor gdu*. Il *Magl.*²: *Non fu fellon di mar grave*. La congettura *non fo a lor grave* è del Mazz.

V. 48: *Magl.*²: *tutta la chiesa et grande il chiericato*.

Vv. 49/53: ho cercato di rimediare con l'interpunzione all'oscurità del testo, senza alterare la lezione originale. Qui non soccorre più il raffronto col *Magl.*², che pur avendo la versione più ampia fra quante ne ho consultate, s'arresta alla strofa precedente.

V. 54: il ms. *o per forte astinença*.

V. 55: il ms. ha *oculta*.

V. 57: *fone*: il ms. ha *sone*, la correzione è del Mazz.

V. 62: il verso è mutilo senza segno di lacuna. Forse poteva essere: *Molt'a rìvera/chiera* ecc. *Chiera* per *chiara* anche nel Vol. II, n. XXXIII, v. 6.

V. 70: *faro*, così il ms. Forse *fato*?

V. 93: il ms. *starebbe alto*: 'n è aggiunta del Mazz.

V. 105: *orrata*: il ms. *orra*: corretto dal Mazz.

V. 106: *mondo*: il ms. *modo*.

Testo e melodia in *Magl.*¹, cfr. Vol. II n. LXI^v. Solo testo in *Magl.*², *Fior.*, *Ars.*, *Aret.* Cfr. Mancini, *Laudi Francescane* etc. in *Miscellanea Franciscana* IV, 1889; Liuzzi, *Una lauda dugentesca per S. Antonio*, in *Studi Francescani*, S. 3^a, IV, 1932.

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

c. 96 v.

3

*Ciascun laudare / et amare
lo dea de buon coragio,
kê de ben fare | sé forçare
volse [n] piccolo etagio.
Tutt'ore pensar e / formare
com'a Dio fare humagio
potesse, d'Ulisbona
si parte, se consuona
la legenda, | là unde fo nato.*

c. 97 r.

c. 97 v.

12

*Lassò richeça / [et] grandeça
k'era de grande valore,
e prese aspreça / ke spreçça
vanaglori' e baldore:
volse basseça / k'enveça
de salir a grand'altore,
Per tale via volse gire
ad alto Dio servire:
monaco divenne regulato.*

21

*Facendo vita / compita
di bon facti ordinati,
ebbe audita / bandita
ke sette minori frati
da gente enita | / fallita
fôr morti e dicollati
predicando la croce:
udendo quella voce
de martirio fo innamorato.*

c. 98 r.

30

*Fo tale intença / partença;
divenne frate minore,
et providença / largheça
d'essere predicatore.
La miscredença / fallença
confonder e ogne errore,
la (in) terra pagana
a la lege christiana
[volse] inna[l]çare per essere tormentato.*

39

48 Con quello dissuire / compire,
mòssarse, intrâro in nave;
al nostro sire / piacere
non fo [a lor grave]; |
c. 98 v. fallo revenire, / currire
in Cicilia suave;
aportollo in Romagna
per fare di lui magna
tutta la chiesa [et] grande [il] chiercato.

57 Ben fo dirictura / e altura
avesse in Dio potença:
con omilitade pura, / misura
ebb'e grande obediença
d'amare, dura, / osscura;
e per forte astinença
tene sempre ocula[ta]
la sciença presciata
sì fine ke de predicare fone forçato.

66 Grande lumera / e spiera
c. 99 r. fone a la gente | humana,
cum pura chiara / manera
di scientia fontana.
Molt' a rivera / [.....]
fe' sì tornare d'errori
grandi et vio predicando
la gente; archa testamenti
fo da l'apostolico chiamato.

75 In grande amore / di core
Dio l'ebbe omnipotente,
ke 'l fece doctore, / victore,
del faro providente;
e dieli kiarore / splendore
de vedere veramente
la somma deitade
nella grande infertade
de la quale passò el glorificato.

Buono commençare / sperare
fa laude e' lla finita:
perseverare / fa dare
gioie compiute et gradita.
Possa recreare / formare
de lui k'à ben servita,
cioè bon compimento,
lasù en quello convento
là uv'è ciascuno ben meritato.

84 Sempre alegrança / con dança
faccia lo padovano,
k'e[n] tale orança / alegrança
abbe da Dio sovrano;
ked ea possança / guardança
di quello humili et piano.
Non volse ke fallisse
di ciò ke predisce
ke Padua | ne starebbe ['n] alto stato.

93 Pregbiam laudando / cantando
lo sanctissimo Antonio;
da Dio pregando / scusando
noi a tutti perdoni,
et sempre stando / orando
c'inpetri quel gran dono:
di paradiso 'l regno,
sì ke ciascun sia degno
esser cu llui acompagniato.

102 Sia gloriata / laudata
l'altissima maiesta;
ringratiata / orra[ta],
ke del mond'è podesta,
de la beata / ornata
virgo nato con festa.
Lui cum gran | di humilitança
c. 100 v. dimandiam perdonança
ke al iudicio sia dal diricto lato. Amen.

111

Magdalena degna da laudare
 sepe degge dio p noi pregare.
 Bene degna de sare laudata ke

foe peccatrice nominata p fuire
 fo ben meritata ihu xpo uoise



Mag-da — le — na degna da lauda — re,
 sempre deg-ge Di-o per noi pre-ga — re.
 Ben è de — gna d'es-sa-re lau-da — ta, ké
 fo-e pec — ca — tri — ce no — mi — na — ta:
 per ser — vi — re fo ben me — ri — ta — ta;
 Je — su Cri — sto vol — se se — qui — ta — re.

$\frac{4}{4}$, ADAGIO. C. 100 v. / 110 v.

Cfr. cap. V, pagina 205. Scrittura musicale nitida, senza errori né incertezze.

V. 28: *lacrimare*: il ms. *crimare*.

V. 34: *aschiugare*; così il ms.

V. 55: *veramente*: il Mazz. stima probabile *solamente*.

V. 75: *nascosa*: il ms. ha *nascoso*.

V. 82: il ms. *con seco lace imaginare* e così il Mazz.

V. 97: *passionato*: il ms. *passiona*: l'ultima sillaba è stata aggiunta più tardi.

V. 102: il Mazz. suggerisce di premettere *molto* a *delicato*. Cfr. v. 123: *pretioso molto*.

V. 129: *dubitare*: il ms. *dubita*.

- V. 133: *a lor*: il ms. *alora*.
 V. 138: il *sì* è ripetuto nel voltar carta.
 V. 143: *dimandando*: il ms. ha *dimando*.
 V. 160: il ms. ha *vulse*, poi corretto in *volse*.
 V. 172: *dolce*: il ms. ha *dolçore*.
 V. 191: il ms. *erra renduto et e commendato*.
 V. 196: lacunoso senza traccia di mancanza.
 V. 207: il ms: *et io se t'areco*: la correzione è del Mazz.
 V. 213: il ms. *De Magdalena pongo fine*. Il Mazz. suggerisce l'integrazione *de Maria Magdalena*.
 Preferisco integrare con *[la]* perché quasi tutti i versi iniziali delle strofe son decasillabi.
 Il testo anche in *Aret*.

2 *Magdalena degna da laudare,
 sempre degge Dio per noi pregare.*

c. 101 r. *Ben è degna d'essare laudata,
 kê | foe peccatrice nominata:
 per servire fo ben meritata,
 Iesu Cristo volse sequitare.*

10 *Con molta humilitade lo seguìo
 et cum perfecta fede sença rio:
 quando Cristo predicare audìo,
 del suo amore prese ad imflammare. |*

14 c. 101 v. *Lo suo peccato pianse cum dolore
 e del mondo volse uscire d'errore,
 et a Cristo cun verace amore
 in suoi mani si volse commendare.*

18 *Molto despreççò la sua grandeçça
 per ciò ke se vedea in tanta basseçça:
 lo suo corpo molto lo dispreçça,
 kê non se credea pietà trovare.*

22 *Simon phariseo fece convito,
 a Iesu Cristo fece uno grande convito;
 ançi ke 'l mangiare fosse compito,
 Magdalena andava per cercare |*

di Cristo a cui avea lo suo amore dato; c. 102 r.
 et tanto lo cercò in ogne lato
 ke 'n casa de Simon l'abbe trovato:
 cum timore prese a dubitare. 26

Tanta humilitade in liei abunda
 ke a [la]crimare prese per vergogna;
 quando Cristo a mensa se soggiorna,
 derietro se lli pose a genukiare. 30

A li piei de Cristo s'imchinòe
 et molto dolcemente li baschiòe;
 di lagrime tutti li bagnòe,
 colli capelli presele aschiugare. | 34

El phariseo grande invidia avea c. 102 v.
 di ciò k'a Magdalena far vedea:
 verso quelli ke tutto sapea
 con falso pensieri credea parlare. 38

"Se questi è propheta copioso
 di scientia non siria coitoso,
 se sapesse ciò c'è en liei nascoso,
 no la dignerebbe di guardare; 42

se sapesse com'è peccatrice
 c'ave d'ogne vitio in sé radice;
 poi receve dalla meretrice
 tutto suo servitio per ben fare!,, | 46

Cristo lo represe et feli resposo: c. 103 r.
 "Falso pensiero è in te nascoso;
 ben cognosco et so ke li è kiuso
 volontà di bene adoparare. 50

54 Duo debitori non possono ubedire
al creditore ke tiene de loro avere:
per pietade volse provvedere,
a ciascuno volse perdonare.

58 L'un dovea cinquanta veramente,
l'altro cinquecento veramente;
dimando te, perké se' presente:
qual è più degno de lui amare? „

62 c. 103 V. “ Estimo quello c'a me è paruto:
non quel ke più picciolo dono à 'vuto,
ma quelli ke maiure l'à ricevuto,
quelli è più degno de meritare. „

66 Cristo li rispose et fe' i vedere:
“ Bene ài iudicato cum sapere,
perké sia dato men avere
non dea però la fede menemare.

70 c. 104 I. Poi ke nel tuo albergo fui venuto,
non me desti bascio né saluto:
questa rende tutto lo tributo; |
de servire non se pò satiare. „

74 Lo servire face con amore,
stava dubitosa cum temore;
ave 'l core afflicto de dolore
ke suo tempo seppe mal portare.

78 Tanto è nel fino amore nascosa
ke già unqua non cura d'altra cosa;
sopra quel tesauo si riposa
ke per noi se lassò incrociare.

Si fo ferma et forte nel suo amore
c'ave 'l core apreso | de l'ardore; c. 104 V.
Cristo cognoscendo lo suo fervore
con seco la [fe]ce mangiare. 82

Si ke sua discipola la fece,
comme la scriptura el conta et dice:
poi rimase apostola in sua vece
per lo suo vangelio predicare. 86

Ben seguì apostolica vita;
in ciò fo la sua gratia cumpita:
quella ke de Cristo fo fiurita
con seco la volse compagnare. 90

La vergene madre pretiosa
fo | de Madalena sì amorosa, c. 105 I.
ke con seco a guisa de sua sposa
nel suo amore la volse conservare. 94

Quando Cristo fo passionato,
coli discipoli era raunata:
Maria Magdalena in quello stato
Iesu Cristo andò a visitare. 98

Magdalena avea seco portato
un onguento [molto] delicato;
unse Iesu Cristo d'ogne lato:
Giuda falso prese a mormorare. 102

Disse: “ Questo è grande perdemento |
ke si fa de questo pretioso unguento: c. 105 V.
mellio vendare denari trecento,
et darlo a li povari per loro consolare. „ 106

Questo fo 'l principio e la cascione
perké Iuda fece tradiscione,
et a guisa d'un vile schiavone
vendeo Cristo e fecelo tormentare.

110

Era preso de quello unguento
ke Magdalena fece cum giachimento.
Cristo soffirio per noi tormento
et morio in croce per noi | ricomparare.

114 c. 106 r.

Puoi ke Cristo fue sepelito,
Magdalena, c'avea 'l cor ferito
del dolore ke Cristo avea patito,
unqua non potea requiare.

118

Colle Marie andò a lo sepulcro
ove Iesu Cristo era sepulto,
con unguento pretioso molto
per le sue piaghe ùgnare et curare.

122

Quando guardâro verso 'l monumento,
viddaro l'angelo chiaro più k'argento,
und'ell'ebbaro | grande pavento.
L'angelo prese a loro a favellare:

c. 106 v.

126

“ Di niente già non dubita[te];
Iesu Cristo ke voi domandate,
suscitat'è, per certo lo sapiate,
et io so' qui per ciò denuntiare. „

130

Unde grande conforto a lor fo dato
quando viddaro lo lapide levato:
ciò ke l'angelo à dinuntiato,
perké morto lo credean trovare.

134

Sola se partio la Magdalena
quella k'era del suo amore sì | piena:
sì la strenghe cum forte catena,
ke 'l suo core non potea passare.

c. 107 r.

138

Del suo amore andava cercando
et tuttora già piangendo e lagrimando;
di Iesù andava dimandando
kiunque per via potea trovare.

142

Poi ke Cristo fo resurrexito
al terço die, sì come avete udito,
a la Magdalena fo apparito
in un orto, per liei consolare. |

146

Quando venne el die de l'ascensione
Cristo sì li fece promissione
de la sua altissima mascione;
in vita eterna sempre dea regnare.

c. 107 v.

150

Magdalena sì fo dipartita
sença alcuno retegno de sua vita:
quasi com'a guisa di remita
nel deserto andò ad abitare.

154

Lungo tempo stecte in gran tormento
al freddo et al caldo et al vento;
già non li rimasi vestimento,
in pace volse tal pena portare. |

158

Non pareo creatura humana;
tutta era pilosa commo lana,
et giacea pur en terra piana:
altro albergo già non fece fare.

c. 108 r.

162

- 166 Andava pascendo per la landa
ké ià non avea altra vivanda:
per misericordia Dio li manda
angelico cibo per gustare.
- 170 Che sabbato da vespero innanti,
per li tempi c'à sofferti tanti,
li angeli la portavano cum gran canti
a sentire lo dolçe gloriare. |
- c. 108 v. 174 Fin a lunedì ke 'l sole nasce
de quello cibo gaudioso pasce:
(ke) benedecto Iesù ke noi si lasce
così dolçe fructo savorare!
- 178 Molto fo de grande abstinencia
ke trenta anni fece penitencia;
contra li vitii mise sua potença,
nullo inver liei potere' durare.
- 182 c. 109 r. Ristorò la sua correctione
cum ieiunio et oratione;
a questo per asprectione
privilegio li de' | de vergenitade.
- 186 Sì ke fo ben purificato
in sé ogne vitio de peccato:
tutto li era prima perdonato
da cului cui è la terra e 'l mare.
- 190 Sì come da Dio fo mandato
un omo c'avea ordene sacrato;
a Dio era renduto et commendato:
trovò la Magdalena cusì stare.

- c. 109 v. 194 "Sconiuro te per Dio et si te dico,
si tu se' phantasma o nimico,
ke tu te parti et non stea più con meco; |
[.....] degime parlare.
- 198 Per lo nome della donna mia
non te vollio dire k'io sia:
Maria femena cum tanta villania
Magdalena mi solliono kiamare.
- 202 Prego te per Dio k'a mi venisti
ke tu m'arechi el corpo e 'l sangue de Cristo,
e 'l libro de la fede ke credesti
e la stola ke lassò la madre.,,
- c. 110 r. 206 "Sora mia, tu se' pres' al porto
di | gustare suave cum diporto,
et io si t'areco quello conforto
ke 'l tuo core à preso a desiare.,,
- 210 In suo mano fo confess' a ttanto,
et con molte lagrime de pianto
puo' recevé il corpo e 'l sangue sancto;
allor a fine non dia più demorare.
- 214 De [la] Magdalena pongo fine
k'è fuore del deserto et de le spine,
nella eternale gloria sença fine,
et per restoro d'ogne suo penare. |
- c. 110 v. 218 A Verdelaì fo 'l suo corpo portato;
ine fone composto e consacrato.
Iesù consenta, k'è signor beato,
ben finire ki fe' questo trovare.

110 v.

Alto prence archangelo
 lucente sancto michel laudi

111 r.

cia scun scente.
 Souēte lo laudiamo et ubite
 ca cia scun h facia cū gram

reuerēca kelle ministro

111 v.

l'omnipotēca plānime
 receper dalagente

L'al-to pre-n-çe ar-change-lo lu-cen-—te
 san-cto Michel lau—di cia-scun scen-—te. So-
 —ven—te lo lau—diamo, et u—bi—den—ça cia—

—scun li fa—cia cum gram re—ve—ren—ça, k'ell'
 è mi—ni—stro de l'om—ni—po—ten—ça per
 l'a—ni—me re—ce—per da la gen—te.

$\frac{4}{4}$, ALQUANTO MOSSO. C. 110 v. / 112 v.

Strofa in forma di *cobla capfinida*: vedansi le osservazioni già espote circa l'intercalazione della ripresa.

Tr. 2. *Sancto Michel laudi*: ho trascritto con due terzine tanto la legatura su *Michel* quanto la congiuntura su *laudi*, presumendo che con le due figure non si sieno voluti esprimere valori ritmici differenti.

Il prolungamento delle sillabe in rima nella ripresa, la prima a cagione delle appoggiature, la seconda mediante il vocalizzo, mi ha indotto a prolungare anche le sillabe rimate della strofa, in modo da ottenere simmetria di cadenze. Ho poi trasportato la seconda sillaba di *scente* sotto l'ultima nota della ripresa, non potendo supporre che la sillaba cui spetta di concludere la ripresa si trascinasse lungo il melisma, quando ogni altra sillaba al termine dei versi coincide con l'ultima nota della rispettiva frase melodica.

Ms. 6. *Reverença*: nel ms., a capo del sesto sistema, si vedono tracce di note scritte secondo la chiave del sistema precedente e poi cancellate.

V. 9: *si è messa*: il ms. *si messa*.

V. 11: *Niente*: nel ms. l'iniziale anziché *N* è *V*.

V. 15: il ms. *sepre*, senza segno di nasale.

V. 17: *millenco*: così il ms., ma non so spiegarne il significato. Forse doveva scriversi *talento*?

V. 26: il ms. *ba*, della parola *soperbia*, soltanto il principio: *so*. Le sillabe *perbia* si leggono a fatica, piccolissime, in margine. Il *b* sembra piuttosto un *c*.

Non risulta che la lauda si trovi in altri manoscritti.

2 c. III r. *L'alto prence archangelo lucente,
 sancto Michel, laudi | ciascun scente.*

6 c. III v. *Sovente lo laudiamo, et ubidença
 ciascun li faccia cum gram reverença,
 k'ell'è ministro de | l'omnipotença
 per l'anime receper da la gente.*

La gente cristiana li è commissa
 per guardar et (per) condur pace 'nfra essa;
 ma la superbia in fra noi si è messa
 ke 'l suo contrario è venuto a niente. 10

Niente quasi nel pacificare
 tant'è | discordia: vòlne perdonare;
 però a la fine non porà campare
 quei ke de pace non sirà volente. 14

Volente sempr'essendo quel benigno
 che in ciel ne combatté col gram maligno
 ke nol seguì de millenco (?), fo degno
 d'aver honor et gloria potente. 18

Potentemente vit' à ki servire
 vòl l'alto signor e 'n pace soffrire,
 k' e' dal nimico non lassa laidire
 et a la fine lo fa stare gaudente. | 22

Gaudente star pò cum gram scigurança
 chi 'n questo mondo à pace et consolança;
 sancto Michel l'aita a la bilança.
 Folle chi 'm so[perbia] resta fervente! 26

112 v.



113 r.



113 v.



Fa-cia-mo lau-de a tutt' i san-cti col-la ver-ge-
-ne mag-giu-re, de buon co-re cum dol-çe can-ti
per a-mor del cre-a-to-re. Per a-mor del
cre-a-to-re cum ti-mor e re-ve-ren-ça
e-xul-tan-do cum bal-do-re per di-vi-na
pro-vi-den-ça tutt' i san-cti per a-mo-re,
in-ten-diam cum ex-cel-len-ça de far fe-sta a
lor pi-a-gen-ça cum gran-dis-si-mo fer-vo-re.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE. C. 112 v. / 114 v.

Tr. 2. Ho contratto in due crome le due sillabe di *core* perchè la seconda di esse è soprannumeraria, quindi non può occupare un tempo.

Nel terzo sistema del ms. l'*o* di *canto* è stato cancellato, probabilmente per sostituirvi un *i*.

Tr. 3. La nota finale della ripresa non conclude sulla tonica. Forse, come la terminazione della strofa, doveva scendere dal *la* al *sol*.

Tr. 7. *Intendiam*: dalle due note staccate che il ms. pone su l'*i* e l'*a* sembra si sia considerato *diam* come bisillabo. Notazioni analoghe sulle due vocali di una sillaba ricorrono di frequente nelle melodie del Magl.¹. Ho cercato di risolverle volta per volta nella trascrizione in modo da serbar traccia della notazione originale, pur rispettando l'unità della sillaba e il giusto accento.

Tr. 8. Per le due note sulla prima sillaba di *piagença* v. l'osservazione precedente.

V. 26: il ms. ha *mandate* senza segno di nasale.
V. 27: il verso manca nella scrittura originale ed è stato aggiunto in margine, ma non ha rima giusta.
V. 31: anche questo verso non osserva la rima. L'*Ars.* ha: *tutta la corte celestiale*.
Testo e melodia nel Magl.¹, cfr. Vol. II n. LXXXVII. Solo testo in Magl.², Fior., Aret., Ars.

*Facciamo laude a tutt'i sancti
colla vergene maggiore,
de buon | core, cum dolçe cant[i],* c. 113 r.
per amor del creatore. 4

*Per amor del creatore
cum timor e reverença,
exultando cum bal | dore* c. 113 v.
*per divina providença
tutt'i sancti per amore,
intendiam cum excellença
de far festa a lor piagença
cum grandissimo fervore. |* 12

Ferventissimo signore c. 114 r.
*ke li sancti ài rimflammati
et de gloria et d'onore
tu li ài 'n ciel encoronati,
constituisti redemptore
nei perpetui imperiati,
vivendo deificati* 20
con teco, alto 'mperadore.

*Re, filioli, de grande imperio,
ke regete tutto 'l mondo
per virtù del gram misterio
de lo spirito iocundo,
a voi si faciam preghero
ke mandiate pace al mondo
[entr'a la gente cristiana]
ke non viva in tanto errore. |* 28

Tutta gente dican ave
a la vergen (sua) madre dei sancti,
k' ell' à ingemgnosa kiave
ke li serra tutti quanti:
ell'è porto lor suave,
ell'è stella de l'irranti;
tutta la celestial corte
la resguard' a tutte l'ore.

Da tutte l'ore.

San iouanni almo[n] nato

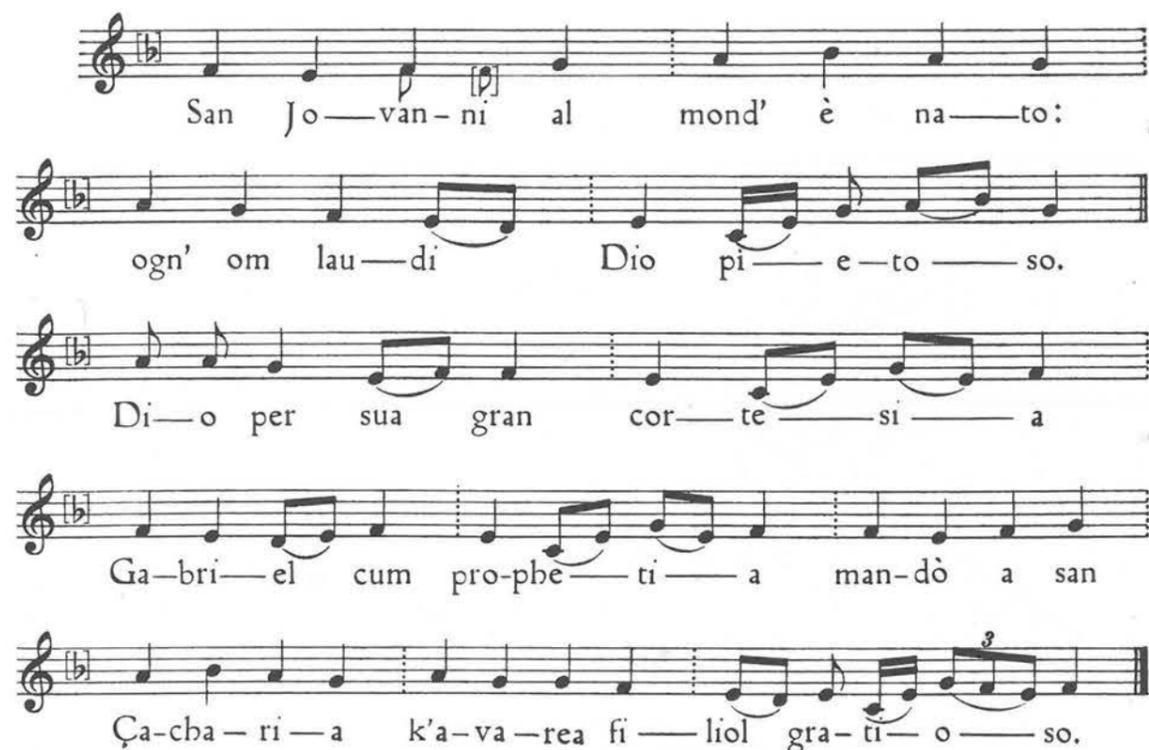
con san iuda[?] pio pietoso.

Dio p sua gra cortesia gabriel

cū pphetia m[?]do asan ca

chana kau[?]ta filio[?] g[?]at

vechio uec[?]a m[?]de au[?]e



San Jo—van—ni al mond' è na—to:
 ogn' om lau—di Dio pi—e—to—so.
 Di—o per sua gran cor—te—si— a
 Ga—bri—el cum pro—pbe—ti— a man—dò a san
 Ça—cha—ri— a k'a—va—rea fi—liol gra—ti—o—so.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE. C. 114 v. / 116 r.

Da questa lauda in poi riappare la rigatura musicale in nero senza linee longitudinali ai margini. I sistemi da 3 a 5 sono trilinei.

Ms. 1. Manca la nota sull'ultima sillaba di *Iovanni*. Dell'altre note, quantunque scrittura e rigatura sieno in alcuni punti molto sbiadite, non ne manca nessuna.

Tr. 2. Le note finali della ripresa non concludono sulla tonica. Forse le tre ultime dovevano esser abbassate di un tono: si sa tuttavia che nelle melodie medioevali cadenze sul secondo grado non sono rare.

V. 9: il ms. ha *de i potea*. Esser del v. seguente è pressoché illeggibile.

V. 34: il ms. non dà l'ultima sillaba a *luminoso*.

La lauda non risulta presente in altri manoscritti.

2 *San Iovanni al mond'è nato:
ogn'om laudi Dio pietoso. |*

c. 115 r.

6 *Dio per sua gran cortesia
Gabriel cum prophetia
mandò a san Çacharia
k'avarea filioli gratioso.*

Vechio vechia mogle avea;
 Elisabet non dovea
 aver filioli, [on]d'ei potea
 per natura esser | doloroso.

c. 115 v. 10

Dubitò, fo facto muto
 e nel nascer fo assoluto:
 de spiritu sancto empiuto
 perfecto delatioso.

14

Elisabeth à 'ngravidato,
 qual sei meisi fe' 'l portato:
 poi fo Cristo anuntiato
 da quel angel dignitoso.

18

Encontenente la sovrana
 vergene Maria diana
 per li monti tost' andava:
 ven' al parto copioso.

22

Per miracol ambe pregne
 l'una a l'altra si viene;
 en corpo | avieno li viv'ensegne,
 cum saluto delectoso.

c. 116 r.

26

Quel saluto alor fo tanto
 pieno de spiritu sancto
 ke Iohanni nel suo canto
 exultò, fo gaudioso.

30

Prophetò la vekiarella
 k'avea 'n corpo l'alta stella:
 "Benedicta tu, polçella,
 piena del sol lumino[so]!"

34

116 r.

Ognom canti nouelcanto

116 v.

a san iouam aulete fiore.

Oiouami frescauroza moltera

garçone aloza quãdo xp̄o cū

cū cura ap̄lo te fece ep̄stozze.

Ogn' om can—ti no—vel can— to
 a san Jo—van—ni, au—len—te fio— re. O Jo—van—ni,
 fresc' au— ro— ra, molt' e— ri gar—
 —ço—ne a—lo— ra quando Cri—sto cum gran cu— ra a—
 —po—sto—lo te fe— ce e pa— sto— re.

$\frac{4}{4}$, MOSSO E FERVIDO, C. 116 r. / 117 v.

Ms. 1. Le note su *novel* accennano a forme plicate, ma troppo lievi per esser dovute, credo, ad altro che a movimento di penna.

Tr. 3. *Molt'eri*: il ms. *molt'era*.

Tr. 5. Sciogliendo la forma abbreviata di *apostolo* nell'ultima riga del ms. e dividendo la *clivis* su *te*, si ottiene perfetta corrispondenza tra sillabe e note.

Testo, con melodia diversa, in *Magl.²*; cfr. Vol. II n. LXXIII. Solo testo in *Magl.², Fior., Ars*.

Ogn'om canti novel canto |
 a san Iovanni, aulente fiore.

c. 116 v. 2

O Iovanni, fresc'aurora,
 molt'eri garçone alora
 quando Cristo cum gran cura
 apostolo te fece e pastore. |

6

O Giovanni, amor dilecto,
 Cristo a te se fece lecto
 quando li dormist'in sul pecto
 nella cena de l'amore.

c. 117 r.

10

14 Quando eravate a cena
del tradimento era mena:
ciascun avea gran pena
de te k' er' consoladore.

18 Facesti vita beata
cum Giovanni quella fiata
de quella fonte sacrata
ke nol poterà contar core.

22 De quel ben ke sempre abunda
traiesti manna iocunda:
come 'l mar gecta fuor l'onda,
facesti del grand'ardore. |

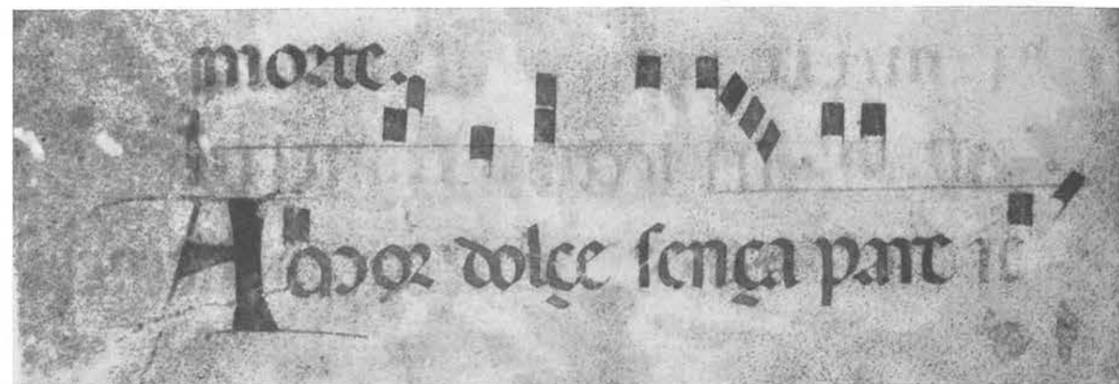
c. 117 v.

26 Sì fortemente parlasti
del thesauro ke cercasti,
ke null'om cotai pasti
trovò de tanto sapore.

30 Delectoso evangelisto,
ke coral amor fo questo
qual te dimostrò Cristo
stando nel crudel dolore!

34 La verità questo dice:
la sua madre, tu' la fece;
a lie' te lassò 'n sua vece
en sulla cena de la morte.

117 v.



118 r.

tu xpo p amare
Amor senza comincianza fetu pa
Ore in sba in timita pama
ca filio r spu regnant.

A-mor dol-çe sen-ça pa-re se' tu, Cri-sto,

per a — ma — re. A-mor sen-ça co-min — cian-ça

se' tu, pa — dre, in sem-bian-ça; in tri — ni — tà

per a — man-ça fil — lio et spi — ri — tu re — gna — re.

$\frac{4}{4}$, ANDANTE SOSTENUTO. C. 117 v. / 120 v.

Il testo reca il nome di Garzo. Da altri mss. assegnato a Iacopone. Cfr. cap. IV, pagine 127, 132/33, e l'ediz. Bonaccorsi-Ferri alla lauda LXXXVI. Il testo, nell'ultima carta (120 r. e v.), ha scrittura più sottile.

Ms. 1. Il primo sistema del ms. è bilineo; ma la lettura è agevole anche per le note fuori del rigo.

Ms. 2. Sulla seconda sillaba di *Cristo* una forma plicata dovuta probabilmente a movimento di penna. Nella replica del motivo, sulla parola *spiritu* (ultimo rigo del ms.) la plica non appare.

V. 17: il ms. e di *corone*: ed. Ferri: *encoroni*.

V. 42: manca nel ms. la forma verbale *sa*, restituita dal Mazz.

V. 58: il ms.: *si dolce a gustare*. Ho emendato tenendo presente *tanto li par dolce de te gustare* della lauda XXXII, pure assegnata a Iacopone. Così del resto anche l'ed. Ferri. Il Mazz.: *si se' tu dolce a gustare*.

Il testo in numerosi mss., cfr. Tenn. pagina 55. La stessa melodia su testo diverso in Magl. 1, cfr. Vol. II num. V.

2 c. 118 r. *Amor dolçe sença pare
se' | tu, Cristo, per amare.*

6 *Amor, sença cominciança
se' tu padre in sembiança,
in trinità per amança
fillio et spiritu regnare. |*

10 c. 118 v. *Tu amore ke coniungi,
cui più ami spesso pungi;
omni piaga, poi ke l'ungi,
sença unguento fai saldare.*

Dolce amore, tu se' speme;
ki bene ama sempre teme,
nasce et cresce del tuo seme
ke bon fructo fa granare.

14

Amor, tu non abandoni
ki t'ofende, si perdoni
e di gloria encoroni
ki si sa humiliare.

18

Amor, grande, dolc' e fino,
increato | se' divino:
tu fai lu saraphyno
di tua gloria inflammare.

c. 119 r.

22

Cherubin et li altri chori,
apostoli, gran predicatori,
martiri et confessori,
virgene, fai iocundare.

26

Patriarche et prophete
tu li traiesti de la rete;
di te, amor, avien gran sete,
mai non si credian satiare.

30

Or son consolati en tutto
di te, gaudio cum disducto:
tu se' canto sença lucto,
cielo e terra fai cantare. |

34

Dolce amore, di te nasce
la speranza c'omo pasce,
unde al peccator tu lasce
pietança adimandare.

c. 119 v.

38

42 Poi ke 'n cielo lo intendi,
tu cortese ke t'arendi,
tu medesmo sì te spendi,
ki te [sa] thesauricare.

46 Tu, amore, se' concordia;
tu se' pace, non discordia;
per la tua misericordia
ne venisti a visitare.

50 Nella croce lo mostrasti
ke per noi t'umiliasti;
ai nostri mali non guardasti,
sì te lasciasti | conficcare.

54 Ki de te, amor, ben pensa
giamai non te farà offensa;
tu se' frutuosa mensa
ov'è d'ogne gloriare.

58 Amor dolçe, tanto n'ame
k'al to regno ben ne kiami,
satiando d'ogne fame
[tanto] si' dolçe a gustare.

62 Amor pien de caritade,
tu verace maiestade,
in cui una deitade
sempre dovem venerare.

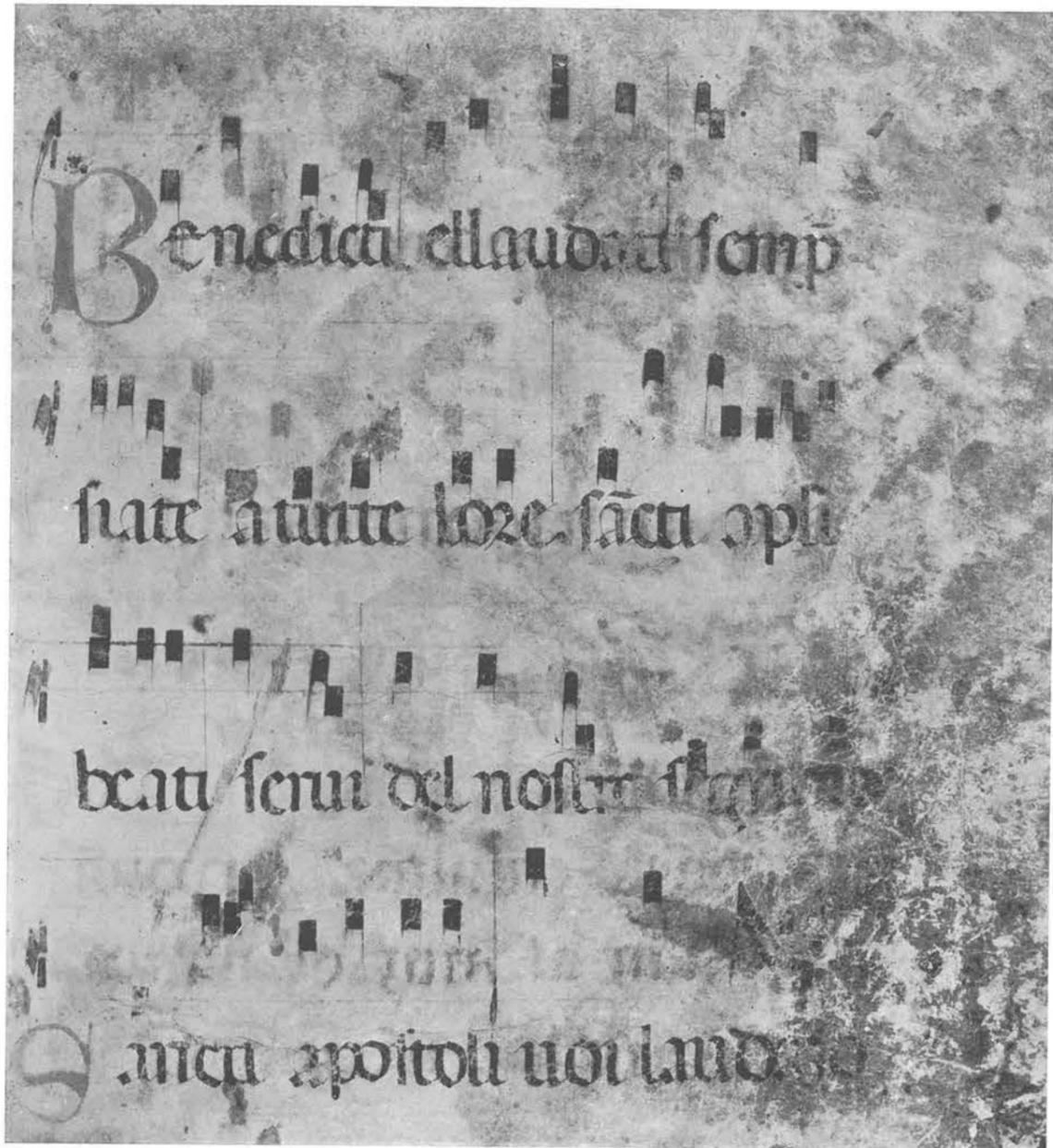
66 Amor, ben fo digna cosa
ke 'n tale amança delectosa
deità facesti | posa
sovr'ogn'altra d'onorare.

Quella vergene beata
poi ke fo inamorata
sempre stecte temorata:
tu la voleste obumbrare.

Amor grande for misura
di cui nulla creatura
puote avere in sé natura,
di te amar si sa scusare.

Dolçe amore amoroso
cum dolçore savoroso,
di t'è Garço gaudioso;
sovr'ogn'altro se' d'amare.

123 r.



123 v.



Be — ne — dic — ti e llau — da — ti
sem — pre si — a — te a tut — te l'o — re, sancti a — po — sto —
— li be — a — ti ser — vi del no — stro se — gno — re.
San — cti a — po — sto — li, voi lau — da — mo
de bon co — re noc — te et di — a, et a voi ra —
— co — man — da — mo tut — ta no — stra con — pa — gni — a

$\frac{4}{4}$, ANDANTE. C. 123 r. / 131 v.

Questa è la prima delle due laude aggiunte a seguito della compagine primitiva, dopo due fogli bianchi (121 e 122) e prima dell'indice, nel quale non sono comprese. La scrittura è un po' diversa dalla precedente ed ha le iniziali tutte in rosso, anziché alternate di rosso e d'azzurro. Né il Mazzoni né altri ne hanno pubblicato il testo. Cfr. cap. II, pagine 31 e 33.

Ms. 1. Il tema musicale si ritrova in numerose antifone e sequenze. Cfr. cap. VI, pagine 228 e 235.

Ms. 4. Le note della figura soprastante a *laudamo* sono di lettura incerta.

Ms. 516. *Et a voi*: dopo *et a* la guida annuncia un *la*: il rigo seguente invece dà un *sol* che è senza dubbio appoggiatura del *la* successivo. Delle due guide che si scorgono sul margine destro del penultimo sistema è da preferirsi quella indicante un *la* perché conduce la melodia a concludere sulla tonica.

I due ultimi sistemi del ms. mancano di chiave. L'ultimo è trilineo. Nonostante il cattivo stato del ms. la decifrazione non presenta difficoltà.

V. 9: il ms. *mantenente*.

V. 16: il ms. *trova*.

V. 19: *sentetia* non ha segno di nasale.

Vv. 123/124: nel margine inferiore del foglio c'è, a scrittura piccolissima, una variante: *fin k'il latu tu circasti / per trare noi d'ognunque orrere* (per errore).

Vv. 135/136: di *l'alto Deo* è aggiunta posteriore, e *goloroso* è stato corretto in *golorioso*.

V. 142: *agnadiato*: cfr. v. 206. Il senso non è chiaro. Forse *aguaitati?* (*aguaitum, aguayt*).

V. 144: il ms. ha *virdato*.

V. 151: *kiamato*: l'ultima sillaba è rifatta.

V. 168: *evageli* non ha segno di nasale.

V. 195: *l'a* di *plagente* non ha segno di nasale.

V. 208: il ms. ha *smisusurati*.

V. 217: la strofa è incompleta, quantunque il ms. non presenti traccia di lacuna. Credo che il v. mancante sia il 118, il quale probabilmente seguiva l'invettiva contro Giuda e doveva finire con *reo*.

La lauda non risulta appartenere ad altri manoscritti.

c. 123 r.

*Benedicti e llaudati
sempre siate a tutte l'ore,
sancti apostoli beati
servi del nostro signore.*

4

c. 123 v.

*Sancti apostoli, voi laudamo |
de bon core nocte et dia
et a voi racomandamo
tutta nostra compagnia.
Manteneten' en tal via
ke potiam perseverare
a servire ed a laudare
Cristo nostro redemptore. |*

12

Servi foste de Iesu Cristo
e sequiste il suo viaggio,
perr avere quel dolç'aquisto
lo qual non trova paragio.
Tutti cum fermo coragio
vo' pregam cum reverença
ke n'aitiati a la sententia
ki non andiamo en quello ardore.

c. 124 r.

20

Voi chiamam per avocati
nocte e di ogni stascione,
apostoli glorificati
pieni de consolatione;
per la sancta passione
ke dal mundo receveste,
e' lla sancta gloria | geste
a recevar grand'onore.

c. 124 v.

28

Nui avemo firma speranza
ke per vostra pregaria
Cristo ne dia riposança
culli sancti in compagnia;
e la virgine Maria
en presente stia cum voi
a pregare Dio per noi
e per ogni peccatore.

36

Sancto Pietro, Deo t'à messo
ke possa signorigi[are],
lu suo popolo t'à commesso
ki puoi ascioglare e ligare:
or te placia perdonare
tutto 'l nostro afendamento |
per quello sancto tormento
ke patisti per suo amore.

c. 125 r.

44

52

Per la fede predicare
fusti e' lla cruce clavato,
già non ce volesti stare
commo Cristo dio beato;
a l'angiù fusti voltato
sì co' ffo tuo placemento:
fèciarte morire cum tormento
quella gente pien d'errore.

c. 125 V.

60

Sancto Paulo sia laudato
ke a Deo te convertisti,
da lui fusti illuminato
'lora ke 'l | sentisti;
a li sue paravole credesti,
començasti a predicare,
or te piacia lui pregare
ke ne dia del suo dolçore.

68

Multa gente convertio
la tua lingua benedicta
e tornò a l'alto Dio
ed a sua lege diritta;
quella gente maledicta
per invidia te piglâro,
la tua testa decollâro
cum grandissimo furore.

c. 126 I.

76

Te laudamo tuttavia
sant'Andrea signor beato,
benedicta | sia la dia
ke da Dio fusti kiamato.
Tosto fusti aparekiato,
obedisti il suo comando,
de lui visti predicando
e mostrando suo valore.

Dai pagani fusti piglato,
servo de Dio vera luce,
e da loro fusti ligato
e moristi in sulla cruce.
Ti laudamo ad alta voce
e pregànti umilimente
ke per noi devotamente
preghi Cristo salvatore.

84

c. 126 V.

Sancto Iacobo benigno
figlolo | de Çebedeo,
di virtude ben se' digno
frate del figlolo de Deo;
collo predicare tuo
convertisti multa gente,
apostolo de Dio fervente,
de la fede amaistradore.

92

Per lo tuo amaistramento
li pagani te piglâro,
fra lor feciaro statuto
ed insieme s'acordâro:
lu tuo capo te muçâro
si commo scripto se crede;
però te kiamam merçede
ke tu sia nostro aitatore. |

100

c. 127 I.

San Iovanni evangelisto,
te laudamo nocte e dia.
Nostro signor Iesu Cristo
quando 'lla croce pendea,
la sua madre virgo pia
a te la raccomandone,
in tua guardia la lassone
ke l'aitasse al suo dolore.

108

116
c. 127 v.

Lo tuo corpo delicato,
iusto sancto e benigno,
da lui fo da cielo kiamato
en perciò ke n'era degno
de recevare quel regno
dov'è ioco ed alegrança;
or te piacia | per pietança
d'essar nostro avvocatore.

124

Sancto Tomasso, a Deo sirvisti
noct'e di ogni stascione,
illa sua morte plangisti
cum grande devotione;
de la sua resurrectione
fortemente dubitasti:
fin k'el lato no i cercasti
non ne fosti credetore.

132
c. 128 r.

Molta gente convertisti
a la sancta fede pura,
l'idole cader faceste
k'eran poste nelle mura.
Un pagan se moss'alora,
del col | tello te percosse:
alor l'anima se mosse
e di Dio prese sentore.

140

Sancto Iacobo Alpheo,
apostolo glorioso,
predicare di l'alto Deo
molto fosti goloroso;
lu tuo parlare gratioso
dei pagani fe' grande aquisto
e tornar a Iesu Cristo
nostro padre e guidatore.

Mossese cum gran tempesta
un pagano agnadiato (?),
d'un bastone su nnella testa
fortemente t'à virgato;
lu tuo corpo diligato |
cadde morto encontenente:
apostolo de Deo servente,
prega il nostro criatore.

c. 128 v.

148

Sancto Filippo biato,
de bon core nui te laudamo;
apostolo da Dio kiamato
a te ne racomandamo;
in tua storia trovamo
per scritto certamente
ke de la pagana gente
fosti gran convertitore.

156

Per la fede compattisti
nott'e di ogni stascione,
e per essa sufferisti
forte pena e passione; |
li pagani sença rascione
sulla croce te legâro:
manu e pèi tanto tirâro
ke moristi inn amarore.

c. 129 r.

164

Ti laudamo, sancto Matheo,
en fra li altri evangelisti:
de Cristo figlolo de Deo
mult'evangeli sî facisti;
cu lla tua manu scrivisti
la sua sancta passione,
la qual dà compuntione
ad ogni suo servidore.

172

c. 129 V.
180 De la fide predicavi
ai pagani conforto:
quando la missa | cantavi
de coltello fusti morto.
Or n'aiut'a quello porto
ke dannati non siamo,
a te ne raccomandamo
ki sia nostro defensore.

188 Misèr san Bartolomeo,
senpre te volem laudare:
per amore de l'alto Deo
te lassasti scortecare.
Non te potèro turbare,
apostolo di Deo beato;
da lor fusti decollato
cum grandissimo rumore.

c. 130 I.
196 Per la tua morte doglosa
Iesu Cristo sì t'è data
quella gloria | gaudiosa
ki avea desiderata.
L'anima tua glorificata
a tutture sta presente
innanti il suo viso pligente
a vedere lu suo splendore.

204 San Simone iusto e santo
dinanti a Dio glorificato,
te laudamo cum dulce canto,
sancto apostolo beato.
Tu andasti in omni lato
predicando per lo mondo,
l'idole caciando a fundo,
a lor facendo disinore. |

c. 130 V.
212 Insieme se concordâro
quei pagani agnadiati,
quattro aguti aparechiâro
lungi e grossi e smisurati;
manu e piei te fuôro clavati
sulla croce strectamente,
Iesu Cristo omnipotente
si fo tuo consolatore.

Santo apostolo Tadeo,
te laudamo devotamente;
Iuda fu lu nume tuo,
ben sapem veracemente
ke per quel falso fraudulente
[.]
fusti kiamato Tadeo |
da ogne predicatore.

c. 131 I. 220

228 Senpre visti predicando
per la fide arditamente,
la scriptura dimostrando
enfra la pagana gente;
da lor fusti certamente
preso e ferito e morto:
prega Dio nostro conforto
ke ne sia perdonatore.

Apostolo sancto Mathia
sempre sia da nui laudato:
tu se' 'n quella compagnia
fra gli apostoli kiamato.
Iuda per lo suo peccato
sì se | volse desperare,
a Dio non volse tornare
perké gle fo traditore.

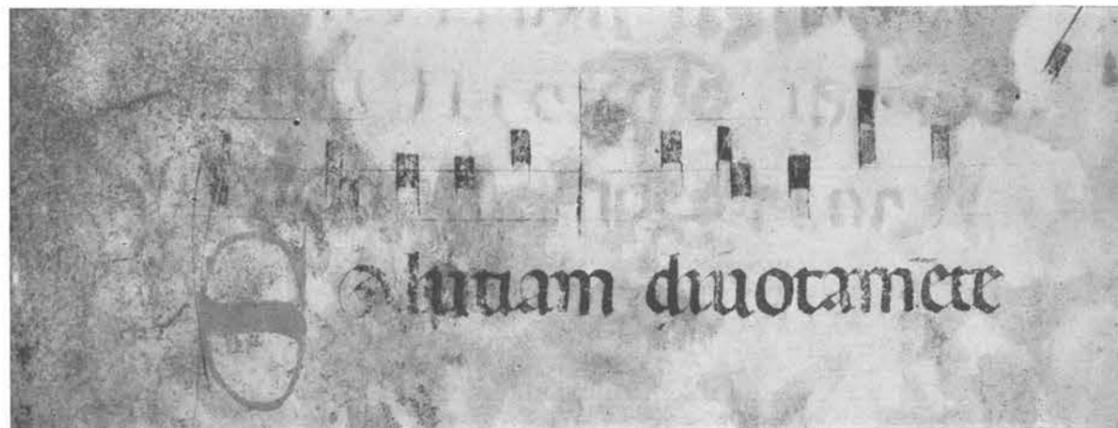
c. 131 V.

236

E tu, apostolo Mathia
 ke d'amor fusti perfectio,
 en quel' alta compagnia
 in suo cambio fusti electo.
 Sempre stai 'nnant'el cospecto
 del figlolo di Dio beato:
 te clamamo per avvocato
 e nostro defendetore.

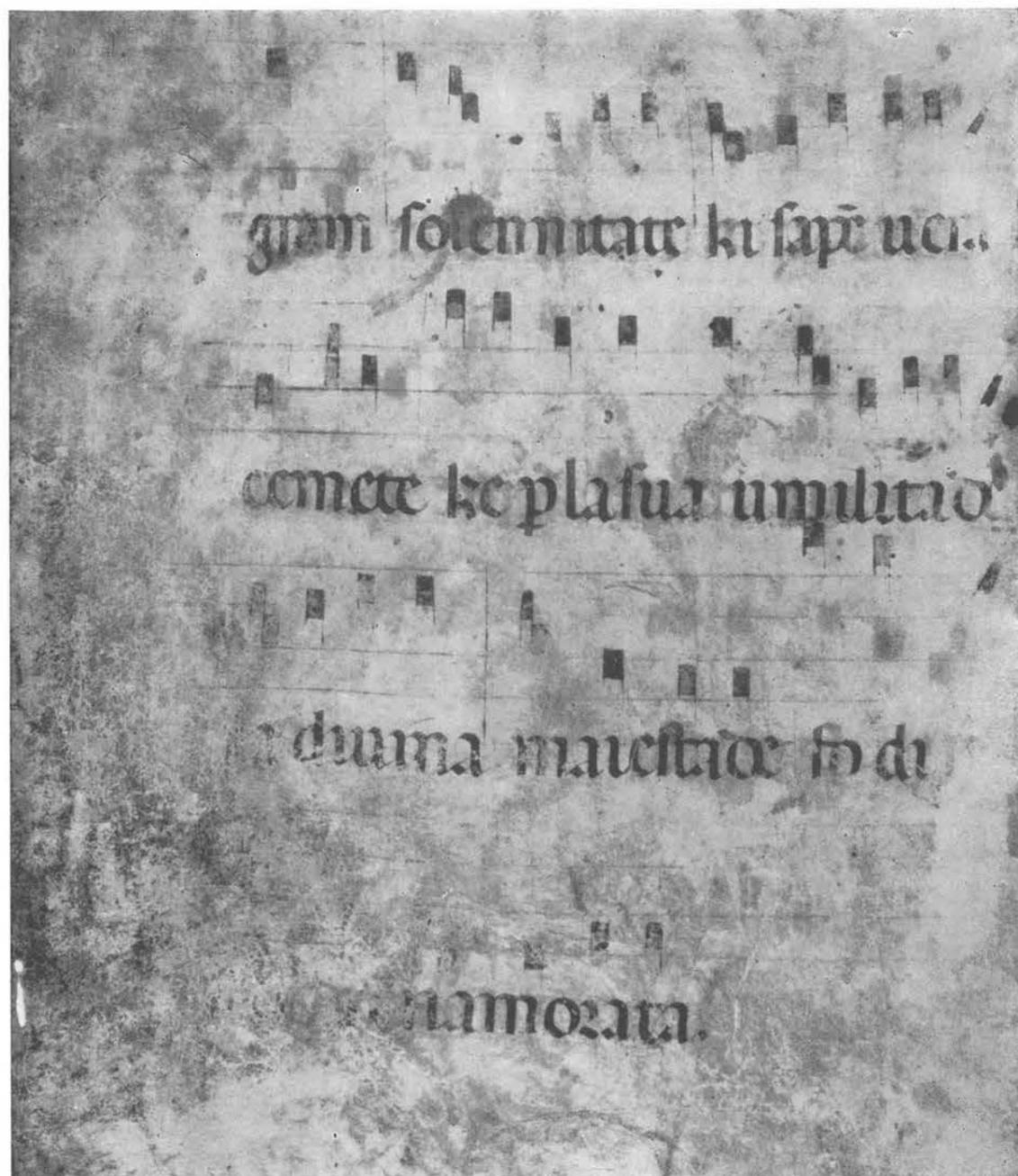
244

131 v.



132 r.

Manuscript page 132 recto. It features three lines of musical notation with square neumes on a four-line staff. Below the staff, the Latin text is written in a Gothic script: "alta ueruegene beata 7 dia", "mo aue maria sepre fia da", "nu laudata.", and "abitualla dulcemete 7 cia". A large, decorated initial 'S' is visible at the bottom left of the page.



Sa — lu — ti — am di — vo — ta — men — te
 l'al — ta ver — ge — ne be — a — ta, et di — ci[a]mo:
 A — ve, Ma — ri — a, sempre sia da nu — i lau — da — ta.
 Sa — lu — ti — al — la dul — ce — men — te et cum gram so —
 — len — ni — ta — te, ki sa — pem ve — ra — ce — men — te
 ke per la sua u — mi — li — ta — de la di — vi — na
 ma — ie — sta — de fo di [lei] in — na — mo — ra — ta.

$\frac{4}{4}$, MODERATO. C. 131 v. / 132 v.

Ms. e Tr. 1. *Salutiam*: anche qui, come in *saluti alla* al principio della strofa ed in altri luoghi segnalati precedentemente, le due vocali della terza sillaba hanno due note laddove avrebbero dovuto averne una sola sulla vocale accentata.

Tr. 2. *Vergene*: il ms. ha *vervegene*, ma il numero delle note risponde alla parola esatta. Al secondo, terzo e quarto sistema del ms. manca la chiave; tuttavia le note si leggono senza incertezza mercè le guide sul margine destro.

Tr. 2/3. *Et dicimo: Ave Maria*. Ho evitato l'elisione tra *dici[a]mo* e *Ave* per accentare la prima sillaba del saluto a Maria e darle il giusto risalto. *Sempre*: sulla seconda sillaba sembra esserci una legatura *do/si*, ma il *do* è cancellato a mezzo, e nella successiva ripetizione della stessa formula melodica non ricompare.

Ms. 6 e segg. Nei rigbi a c. 132 v. non c'è più traccia di chiave: le guide ne tengono le veci.

Tr. 7. *fo di lei innamorata*. Il principio dell'ultima riga del ms. non si legge più: l'ho integrato quanto alla melodia col modulo simile incontrato in precedenza (p. es. alla fine della ripresa), e quanto al testo, con quello che trovasi più oltre nello stesso ms. (v. pag. seguente). La cadenza della strofa è aperta: si giunge alla tonica con la replica della ripresa.

V. 7: *veracemente*, senza segno di nasale nel ms.

Testo in *Ars., Aret., S. Sep., Mod.*, Roma *Chig.* LVII. 266, Firenze *Magl.* II. I. 202, *Magl.* II. IX. 140; Milano, *Braid.* A. D. IX. 2 (Novati, *Misc. Francesc.* III, pag. 42 segg.); Ferrara *Mun.* 307 O D I. Cfr. Staaff. pag. 264.

4
c. 132 r.
Salutiam divotamente |
l'alta vergene beata
et dici[a]mo: ave, Maria,
sempre sia da nui laudata.

10
c. 132 v.
Saluti alla dulcemente
et cum | gram solennitate,
ki sapem veracemente
ke per la sua umilitade
la divina maiestade
fo di [lei] innamorata.

Segue immediatamente la tavola delle laude, che occupa i fogli 133, 134, 135.

Nella seconda sezione nel ms. (v. cap. II, pagine 29/30), dei cui capoversi dò qui di seguito l'indice, il testo di quest'ultima lauda *Salutiam divotamente* ricompare più esteso e, a partire dal v. 11, prosegue:

16
c. 137 v.
L'angel mandò per messaggio
a la vergine polçella:
quel chantò di buon coraggio,
passò dentro a la sua cella
a contiarli la novella
che da Dio li era mandata.

22
L'angel disse: "Ave, Maria,
sete piena de vertute,
Dominus con teo sia
da cui vengono le salute;
tucte gratie adempiute
in te, vergene salutata.

28
Sempre sia benedecta
sopra ongn'altra muliere,
che se' vergene derita
sença veruno pensieri:
Dio me manda per corriere
che per lui stia aparechiata. ,,

La vergene paurosa
quando l'angelo udìo parlare,
ch'era honesta e vergognosa,
incomençò tucta a tremare,
vergognavase co llui de stare
che con homo [non era] usata.

34

L'angelo disse: "Or t'ascigura,
niente non dubitare;
nulla cosa a Dio è dura
se in chuur la se pon di fare.
Ben ti puoi asciegurare,
tal novella t'ò asegnata. ,,

c. 138 r.

40

La polçella con amore
humelmente respondea:
"Ancilla so' del mio signore,
ciò che piace a lui s'è sia. ,,
Alora la vergene Maria
di Iesù fo ingravida[ta].

46

CAPOVERSI DELLE LAUDE
CONTENUTE NELLA SECONDA PARTE DEL CODICE

(Senza melodia. Cfr. cap. II, pagine 29 e 30).

1. *Alleluia alleluia alto re di gloria.*
C. 136 r. Finisce: *Con voi possiamo regnare in sempiterna secula. Amen.*
V. Vol. II, n. XVIII.
2. *Salutiamo devotamente / l'alta vergene beata.*
C. 137. r. Finisce: *di Iesù fo ingravida[ta].*
V. pagine 478/479.
3. *Ave Maria gratia plena / pace sempre fra no' sia.*
C. 138 r. Finisce: *perché fai la vocaria.*
4. *Allegramente e de buon core / chi a Margarita crede è liberato.*
C. 139 r. Finisce: *... in ver dura ed en grande alegrança.*
5. *Quando t'alegri homo d'altura.*
C. 141 r. Finisce: *el mondo è falso e pieno di bruttura.*
6. *Innante che vegna la morte si scura.*
C. 142 r. Finisce: *per Dio peccatori abbiate paura.*
7. *A voi gente faciam prego che stiate en penitença.*
C. 143 r. Finisce: *andate nei dolori / là due starete tristi.*
V. Vol. II, n. IV.
8. *Gente pietosa amirate a Maria.*
C. 144 r. Finisce: *fo preso e morto e non so due se sia.*
9. *Salve regina di gran cortesia.*
C. 144 v. Finisce: *tucto 'l te perdi per tua ria usança.*
10. *Un piangere amoroso lamentando.*
C. 146 r. Finisce: *piccoli e grandi a liei ponieno cura.*
V. G. Mazzoni, in *Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, S. I, T. II. Venezia 1891.
E. Bettazzi, *Notizia di un Laudario*, cit., pag. 41 e segg. (testo del ms. Aret. 180).

11. *Laudi[am] Iesù lo figliuol de Maria.*
C. 160 r. Finisce: *compagna cara de sancta Lucia.*
V. G. M. Monti, *Un Laudario umbro quattrocentista dei Bianchi*, Todi, 1920, pagg. 45 e 133.
12. *Chi vole che 'l suo amare accepto sia.*
C. 161 r. Finisce: *chi nella mente à sempre: ave, Maria.*
13. *A tucte l'ore sia laudato / sancto Michele angelo beato.*
C. 163 r. Finisce: *da Cristo era amaestrato.*
14. *Ciascuno canti novello canto / al dolcissimo signore.*
C. 164 r. Finisce: *d'andare al rengno beato.*
15. *N(o)uovo canto sia canta[to] / sancto Guido sia laudato.*
C. 164 v. Finisce: *cum sancto Francesco ène acompagnato.*
16. *Onne homo laudi con amore / et con coraggio allegramente / sancto Marcho . . .*
C. 165 v. Finisce: *abetiamo coll'Ascendente.*
17. *Tucti del buono core / salutiamo la raina.*
C. 166 v. Finisce: *sotto la tua ubidença / stare vuole lo peccatore.*
18. *Vergene donçella sete / de Cristo novella sposa.*
C. 167 v. Finisce: *per noi siate avocata / puoi che la potença avete.*
19. *Ben voglio laudare tucta la mia vita / sancta Lucia ch'è luce chiarita.*
C. 170 v. Finisce: *vedendoli dar morte dierli vita.*

ELENCO DELLE LAUDE E DELLE MELODIE

(È contrassegnata con numero *bis* la lauda mancante di melodia)

I	/ <i>Venite a laudare</i>	256
II	/ <i>Laude novella sia cantata</i>	260
III	/ <i>Ave, donna santissima</i>	264
IV	/ <i>Madonna santa Maria</i>	270
IV bis	/ <i>Ave Maria gratia plena</i>	274
V	/ <i>Ave, regina gloriosa</i>	276
VI	/ <i>Da ciel venne messo novello</i>	280
VII	/ <i>Altissima luce col grande splendore</i>	284
VIII	/ <i>Fami cantar l'amor di la beata</i>	288
IX	/ <i>O Maria, d'omelia se' fontana</i>	292
X	/ <i>Regina sovrana de gram pietade</i>	296
XI	/ <i>Ave, Dei genitrix</i>	300
XII	/ <i>O Maria, Dei cella</i>	304
XIII	/ <i>Ave, vergene gaudente</i>	308
XIV	/ <i>O divina virgo, flore</i>	314
XV	/ <i>Salve, salve, virgo pia</i>	318
XVI	/ <i>Vergene donçella da Dio amata</i>	322
XVII	/ <i>Peccatrice nominata</i>	326
XVIII	/ <i>Cristo è nato / et humanato</i>	330
XIX	/ <i>Gloria 'n cielo e pace 'n terra</i>	336
XX	/ <i>Stella nuova 'n fra la gente</i>	340
XXI	/ <i>Plangiamo quel crudel basciare</i>	344
XXII	/ <i>Ben è crudele e spietoso</i>	348
XXIII	/ <i>De la crudel morte de Cristo</i>	354
XXIV	/ <i>Dami conforto, Dio, et alegrança</i>	358
XXV	/ <i>Onne homo ad alta voce</i>	362
XXVI	/ <i>Iesu Cristo glorioso</i>	366
XXVII	/ <i>Laudamo la resurrectione</i>	372

XXVIII	/ <i>Spiritu sancto, dolçe amore</i>	376
XXIX	/ <i>Spirito sancto glorioso</i>	380
XXX	/ <i>Spirito sancto da servire</i>	386
XXXI	/ <i>Alta trinità beata</i>	390
XXXII	/ <i>Tropo perde 'l tempo ki ben non t'ama</i>	394
XXXIII	/ <i>Stomme allegro et latioso</i>	404
XXXIV	/ <i>Oi me lasso e freddo lo mio core</i>	409
XXXV	/ <i>Chi vole lo mondo despreçcare</i>	414
XXXVI	/ <i>Laudar vollio per amore</i>	418
XXXVII	/ <i>Sia laudato san Francesco</i>	422
XXXVIII	/ <i>Ciascun ke fede sente</i>	427
XXXIX	/ <i>Magdalena degna da laudare</i>	434
XL	/ <i>L'alto prence archangelo lucente</i>	444
XLI	/ <i>Faciamo laude a tutt' i sancti</i>	448
XLII	/ <i>San Iovanni al mond' è nato</i>	453
XLIII	/ <i>Ogn'om canti novel canto</i>	456
XLIV	/ <i>Amor dolçe sença pare</i>	459
XLV	/ <i>Benedicti e llaudati</i>	464
XLVI	/ <i>Salutiam divotamente / l'alta vergene beata</i>	475

DI QUESTA OPERA COMPOSTA DI DUE VOLUMI
IN 4° GRANDE SONO STATI STAMPATI NELLE
OFFICINE DELL' ISTITUTO POLIGRAFICO
DELLO STATO 500 ESEMPLARI NUMERATI
DA 1 A 500



ESEMPLARE NUMERO

182