

VIII



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-to, ma - dre de l'a -
 -mo - re, et met-te fuo-co et fiam-ba nel mio co - re: k'i' t'a-masse
 tan-to a tut - te l'o - re k'io ne-transmor-tis-se spes-sa - men-te!

— La forma del componimento poetico è totalmente obliata dall'intonatore il quale divide la stanza in gruppi di due versi ciascuno e dà a ogni gruppo le stesse due semifrasi composte per la ripresa.

Desunte, forse, dal repertorio profano le semifrasi sembrano scritte per solista e coro alternati.

— Nel manoscritto, la ripetizione della linea melodica per le mutazioni presenta, nella seconda semifrasi, due irregolarità:

Ripresa,
 2^a semifrasi



quel-la ke de Cri - sto sta gau-den-te.

Mutazioni,
 2^a semifrasi



et met-te fuo-co et fiam - ba nel mio co - re:

Sono due note in soprannumero nella parte pressoché centrale della linea.

Il raffronto della costituzione metrica dei due versi - quello della ripresa e quello delle mutazioni - avrebbe potuto indicare il modo di ri-

spondere alle esigenze di uguaglianza metrica e melodica nella ripetizione; esigenze a cui il popolo non ha mai rinunciato:

Ripresa,
 2^o verso⁽¹⁾

quel - la ke de Cri - sto sta gau - den - te
 2^a 6^a 8^a 10^a

Mutazioni
 2^o verso

et met - te fuo - co et fiam - ba nel mio co - re
 2^a 6^a 8^a 10^a

Avrebbe, cioè, suggerito il ripristino della sinalefe con conseguente espunzione del *Sol* soprannumerario, la trasposizione dell'altra nota soprannumeraria, il *Fa*, all'inizio della linea melodica e la redistribuzione delle sillabe sotto le note:



quel-la ke de Cri-sto sta gau-den - te.
 et met-te fuo-co et fiam-ba nel mio co - re:

Non abbiamo avuto scrupolo, perciò, di inserire nella lauda la semifrase delle mutazioni così strutturata, ché il nostro è e non è emendamento essendo nella consuetudine tecnica cortonese.

(1) L'endecasillabo è acefalo.

De la crudel morte de xpo on lo
 pl. m. ga. am. m. m. et.

Quando uiden xpo pil. l. a. r. o. d. i. f. i. c. i.

pr. lo. circ. u. d. i. n. o. le. sue. m. a. n. e. s. t. r. e. c. t. o.

leg. a. r. o. c. o. m. o. l. a. d. r. o. u. i. l. l. m. m. m. e. t. t. e.

De la cru - del mor - te de Cri - sto o - n'hom pian - ga a - ma - ra - men - te!

Quan - do 'Iu - de - ri Cri - sto pil - lia - ro, d'o - gne par - te lo cir - cun - da - ro;

le sue ma - ne s. t. r. e. c. t. o le - ga - ro co - mo la - dro, vil - la - na - men - te.

— Se prescindiamo da ogni riferimento estetico, nel verso il susseguirsi di due sillabe accentate costituisce sempre elusione di un'esigenza ritmica naturale: la successione di almeno una sillaba atona alla sillaba accentata.

Esigenza naturale che il lettore del verso ritmicamente abnorme soddisfa spontaneamente inserendo, tra le due sillabe accentate, un tempo di sillaba vuoto, cioè quel valore temporale di sillaba atona che avrebbe dovuto seguire la sillaba accentata.

È il caso della ripresa di questa lauda:

De la cru - ⁺del ⁺mōr - te de Cri - sto
 o - n'hom ⁺pian - ga a - ma - ra - men - te!

Senza l'inserimento di un tempo di sillaba vuoto tra le due accentate, la lettura del primo verso, per esempio, non potrebbe essere diversa da quella che qui indichiamo:

De la ⁺cru - del ⁺mōr - te de Cri - sto

oppure

De la cru - ⁺del mor - ⁺te de Cri - sto

Pensiamo che l'incongruenza ritmica causata dai due accenti consecutivi non possa non essere stata avvertita dall'ispirato intonatore prima ancora che la melodia gli sgorgasse dal cuore e che, perciò, nello strutturare gli incisi iniziali tanto del primo quanto del secondo verso, l'intonatore stesso abbia spontaneamente, diremmo quasi senza consapevolezza, attribuito alla prima sillaba accentata un valore di tempo doppio; come se la stessa sillaba avesse ricevuto l'aggiunta epitetica:

De la cru - de-l[e] mor - te de Cri - sto
o - n'hò - m[o] pian - ga a - ma - ra - men - te!

Per la sillaba atona aggiunta il verso diviene quinario accoppiato e la conseguente ripetizione della nota sull'epitesi fa assolutamente simmetrici i quattro incisi melodici.

L'esigenza ritmica che chiede il completamento epitetico o l'inserimento d'un tempo di sillaba *sine syllaba* non poteva essere da noi trascurato, nè trascurato poteva essere il dovere di mantenere intatta la quantità delle note costituenti gli incisi stessi. Il seguente raffronto tra gli incisi con la ripetizione della nota sulla sillaba epitetica e gli stessi incisi ma con sillaba e nota epitetiche sottintese, dimostra il nostro criterio di strutturazione:

<p>I quattro incisi con sillaba e nota epitetiche</p>	<p>Gli stessi incisi con sillaba e nota epitetiche sottintese</p>
---	---

De la cru - de - le De la cru - del
mor-te de Cri - sto mor-te de Cri - sto
o-n'ho-mo pian - ga o-n'hom pian - ga
a - ma - ra - men - te! a - ma - ra - men - te!

Evidente nella ripresa - che presentiamo con indicazioni dinamiche e agogiche nostre - è il risultato espressivo, particolarmente quello della seconda semifrase, causato in gran parte dal disegno ritmico:

(♩ = 69)

De la cru - del mor - te de Cri - sto o - n'hom pian - ga a - ma - ra - men - te!

— Nel manoscritto i quattro versi della stanza non hanno ciascuno la corrispondente semifrase musicale: il tetragramma del quarto verso è privo di note. Per quest'ultimo verso il Liuzzi⁽¹⁾ propose la ripetizione della seconda semifrase delle mutazioni. Proposta che accettiamo constatando che la semifrase indicata, ripetuta dopo la terza, per il suo nuovo rapporto con le altre tre che la precedono, perde il senso di temporaneo approdo prima necessario e posseduto, e acquisisce, con consequenzialità assoluta, quello ora indispensabile di conclusione di tutta la stanza (escludendo che la nota *Re*, finale dei quattro incisi, non sia la Tonica: i tre tetragrammi riservati alla notazione della stanza sono privi di chiave).

Stilisticamente, questa parte della lauda - che di norma era affidata al solista - è un temperamento del recitativo salmodico con la melodia intesa come linea organica. Della melodia possiede la disposizione formale (quattro simmetriche semifrasi di uguale durata, delle quali la terza è costituita da un disegno decisamente ed esclusivamente melodico) e del recitativo melodico fa proprio il *recto tono* e, in modo approssimativo, l'inflessione melodica dell'*intonazione*.

Strutturalmente essa ha le fasi degli incisi stabilite dall'accento metrico principale del verso: come le sillabe si svolgono dipendendo da un centro dinamico principale, cioè dalla sillaba sulla quale cade l'accento metrico del verso, così le note si svolgono dipendendo dalla nota che regge la sillaba portatrice dell'accento metrico.

Perciò ad ogni emistichio (quattro o cinque sillabe per quell'anisilabismo che è carattere proprio della versificazione del tempo) corrisponde un inciso musicale.

(1) F. Liuzzi, *Op. cit.*, vol. I, p. 355.

Le prime quattro note della prima e della seconda semifrase sono, per esempio, assolutamente uguali:



ma la loro strutturazione ritmica è diversa perché diversa è la sede del primo accento metrico principale del verso: la quarta sillaba nel primo verso, la terza nel secondo:



Per maggior chiarezza presentiamo strutturata anche la seconda stanza della lauda:

(♩ = 120)



Tren-ta de - nar fo lo mer - ca - to
ke fe-ce Iu - da, et fo pa - ga - to.
Mel-lio li fo - ra non es-sar na - to
k'a-ver pec - ca - to sì du-ra - men - tel

— Nel testo si potrebbe, forse, ravvisare una scena di teatro religioso. Alcune persone che con viva, segreta trepidazione seguirono Gesù dalla cattura alla crocifissione, narrano - interrotti ogni poco da un sempre

uguale lamento di coloro che li ascoltano - ciò che videro, e riferiscono ciò che udirono⁽¹⁾.

La narrazione è esclusivamente nelle stanze; un sentimento di profonda pietà è chiaramente espresso nella ripresa.

Da questa diversità di *contenuto* (della *cosa* detta) deriva la scelta dello stile usato dall'intonatore: quello assolutamente melodico per la ripresa (cioè per il coro), una linea liricamente intesa che fa più vivo e sensibile il pianto; lo stile recitativo per la stanza (cioè per il solista): una formula melodizzante che nella sua soltanto apparente rigidità non inibisce spontaneità e calore all'esprimere.

Il diverso *contenuto*, il corrispondente stile della musica e l'alternarsi delle due parti costituenti la forma della lauda - ballata, attribuiscono al coro il ruolo di personaggio collettivo e al solista quello di personaggio ovviamente singolo.

Di qui anche il loro rapporto che, però, non è ancora verbale: il *dialogo* è esclusivamente interiore.

E questo, anche senza la parola, è teatro.

Nell'evoluzione della concezione laudistica, *De la crudel morte de Cristo* precede immediatamente la lauda drammatica.

(1) Si veda nella "Discografia" *Laude del Duecento e del Trecento* cit.

(♩ = 80)

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-li-o-sa,
 tu se'man-na sa-vo-ro-sa a tu-t'or de-si-de-ra-ta.

— La seconda semifrase delle mutazioni non ripete esattamente la prima; di questa conserva le quattro altezze:

e, parzialmente, la loro distribuzione sui valori che costituiscono la comune articolazione ritmica:

1^a semifrase DO SI LA SOL
 2^a semifrase DO SI LA SOL

Osserviamo: i due versi delle mutazioni sono composti di due parole ciascuno:

*Trinitate gloriosa
 unità maravigliosa*

Quattro più quattro sillabe costituiscono rispettivamente le due parole del primo verso; tre più cinque quelle del secondo verso. Da questa diver-

sità quantitativa delle sillabe e, riteniamo, dalla volontà di distinguere nella linea le due parole di ogni verso si origina la non esattamente uguale articolazione melodica.

Alla parola iniziale dei due versi l'intonatore assegna la prima altezza, il *Do*:

1^a semifrase
 1^o inciso Tri-ni-ta-de (glo-)
 2^a semifrase
 1^o inciso u-ni-tà (ma-)

Alla seconda parola le tre note: *Si, La, e Sol*:

1^a semifrase
 2^o inciso Trinita-de/glo-ri-o-sa,
 2^a semifrase
 2^o inciso (unità) ma-ra-vil-li-o-sa,

A diversificare la seconda semifrase, oltre alla diminuita quantità dei *Do* (tre anziché quattro) è, dunque, anche il gruppo dei tre *Si*: più precisamente il primo e il terzo:

1^a semifrase
 2^o inciso -de/glo-ri-o-sa,
 2^a semifrase
 2^o inciso (tà) ma-ra-vil-li-o-sa,

La parola trisillaba *unità* costrinse l'intonatore ad iniziare anticipatamente la discesa della linea melodica, a porre cioè il primo *Si* nel posto che nella prima semifrase è occupato dall'ultimo *Do*.

E per evitare, nella seconda semifrase, la causale costituzione di un piccolo motivo che avrebbe, pur nella sua esiguità, modificato il senso

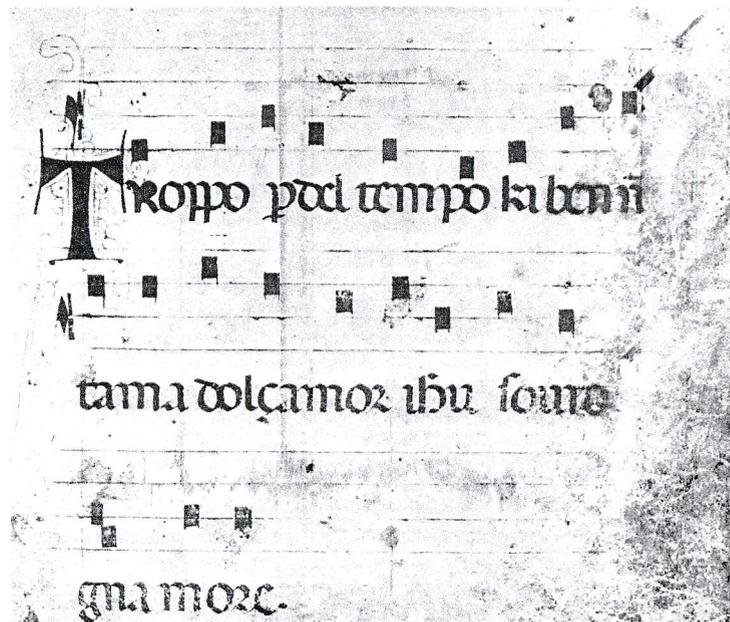
della linea, mise nella corrispondente posizione del primo *La* della prima semifrase, un terzo *Si*.

La 2ª semifrase con i piccoli motivi evitati; il *La*, indicato con *, al posto del terzo *Si*:



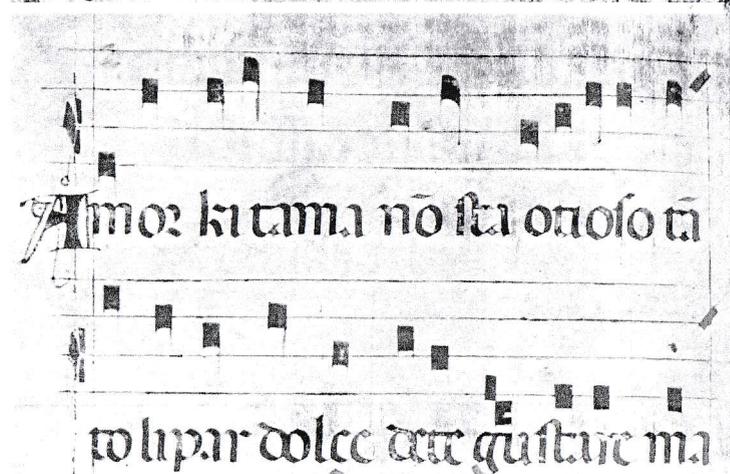
— La prima semifrase della ripresa è uguale a quella corrispondente della lauda n. 37.

72 r.



Tropo p'di tempo ki ben n'
tama dolcamoz ihu soure
gna more.

72 v.



Amor ki tama nō sta otoso tā
to lipar dolce de gustare ma.

multo: inue desideroso come
 et pella strecto piu amante ke

73 r.

tato sta pte lo cor gioioso la
 nol sentisse nol saprie parlar
 quate dolcagustar lo tuo suace

(♩ = 120)

Trop-po per-de'l tem-po ki ben non t'a-ma, dol-ç'a-mor, le - sù, so-vr'o-gn'a-mo-re!
 A-mor, ki t'a-ma non sta o-ti - o-so, tan-to li par dol-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, kè tan-to sta per te lo cor gio - io - so; ki nol sen-
 - tis - se nol sa-prie par - la-re quan-t'è dol-ç'a gu - star lo tuo sa - vo - re.

— Il terzo tetragramma del f. 72 r è privo di chiave, ma il secondo ha la *guida* che, pur essendo deteriorata, indica con precisione la prima nota del tetragramma successivo.

— Nella linea melodica della lauda sono ricorrenti tre motivi:

il motivo A:



che chiude, con accentazione ritmica sempre uguale, la prima semifrase della ripresa, la prima e la terza delle mutazioni e la seconda della volta:

il motivo C:



che chiude, anch'esso con sempre uguale accentazione, la seconda semifrase della ripresa, la seconda e la quarta delle mutazioni e l'ultima della volta;

il motivo *B*:



che inizia la seconda semifrase della ripresa e si ripete (ma non più come apertura di semifrase), con accentazione sempre diversa, in tutt'e quattro le semifrasi delle mutazioni e, imperfettamente, nell'ultima della volta:

Ripresa, 2ª semifrase

Mutazioni, 1ª semifrase

2ª semifrase

3ª semifrase

4ª semifrase

Volta, 2ª semifrase

A determinare le cinque differenti versioni ritmiche del motivo *B*, successive alla prima, è la posizione del motivo stesso nelle cinque semifrasi che lo contengono. Semifrasi che, per la loro assoluta sillabicità, ripetono rigorosamente la sempre varia articolazione ritmica del testo:

	Rima	Accenti ritmici principali e secondari				
Ripresa	A	1	3	5	8	10
	B	1	3	5	7	9
Mutazioni	C	2	4	7	10	
	D	1	5	8	10	
	C	2	5	8	10	
Volta	D	1	4	6	8	10
	C	2	6	8	10	
	B	1	3	6	8	10

Si noti: nessun verso è ritmicamente uguale agli altri, pur se tutti sono della stessa misura (eccetto il secondo verso della ripresa che è endecasillabo ipometro).

Naturalmente il motivo *B*, per le note che lo precedono e per il variare della sua posizione e, quindi, dell'articolazione ritmica che subisce, modifica ogni volta il proprio senso melodico e diviene conseguente continuazione della semifrase già iniziata e volgentesi. Diviene, cioè, un momento non più distinguibile in sé e per sé, non più avvertibile come parte autonomamente configurata e inserita nella linea melodica cui appartiene. Virtuosismo strutturale, questo, che palesa non soltanto la profondità e l'intensità del *sentire* proprio dell'intonatore, ma particolarmente la molteplicità degli aspetti di quel *sentire* e insieme la misura tutt'altro che modesta della facoltà d'espressione commista con una non comune abilità tecnica:

Nota finale

Ripresa

Mutazioni

Volta

mondo pien de more signor fa
 ue penitencia ke saproccia al
 grand more kel nimo aral
 ualore cio fic alafine del modo

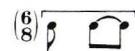
kel clascum fira remodo de sto

dilecto fetoroso.
 Fetoso foco 7 martino gu delo

(♩ = 208)

Stom-meal-le-gro et la-ti - o - so que-sto mon-do de-lec - tan-do,
 ma'l iu - di-cio ri-men - bran-do sto do - len-tee pa-u - ro-so.
 Pa-u - ro-so è di fal - lan-ça que-sto mon-do pien d'er - ro - re.
 Si-gnor', fai-te pe-ni - ten - tia, kè s'a - proc-cia'l grand'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.

— Stilema della composizione è la fase ritmica:



costantemente presente anche dove meno si penserebbe:

Ripresa

Nel primo inciso l'intonatore non trasforma la sinafele in dialefe: umilia l'eufonia verbale, ma rispetta la regola prosodica che gli offre l'articolazione ritmica della fase in lui urgente.

— La precisa indicazione ritmica - che configura un gagliardo impulso interiore (♩ = 208) - e l'esigenza di unità stilistica nella linea melodica⁽¹⁾ non potevano non indurci a ripetere sostanzialmente la stessa articolazione ritmica nelle fasi composte di due note:

Mutazioni,

3^a semifrase

riservando l'articolazione opposta:

all'ultima fase di ogni singola semifrase, là dove il senso strutturale può chiedere un'avvertibile distinzione (non una disgiunzione) delle piccole parti, le semifrasi appunto, che articolano l'intera struttura della melodia. Fase che, inoltre, per la posizione ritmica della sua seconda nota (una delle due posizioni possibili nella costituzione ternaria e, quindi, uno dei due modi di essere della fase stessa e di caratterizzarsi) attenua l'incipiente monotonia causata dalle continue ripetizioni dello stilema.

— La melodia della lauda è costituita di incisi, semifrasi e frasi perfettamente simmetrici.

Senso armonico elementare, ma fondamentale: Dominante-Tonica. Soltanto nella ripresa e nella volta compare un inciso con rapporto Sottodominante-Tonica.

(1) Un particolare: soltanto il pes o la clivis, cioè i neumi composti di due note, sono stati impiegati dall'intonatore, e sempre con note contigue.

Linea melodica scorrevolissima e unitaria, pur se a formarla concorrono motivi brevi - tre note - che si ripetono ad altezza diversa, come nella seconda semifrase delle mutazioni:

e nella quarta:

Lo stesso raccordo melodico tra la prima semifrase delle mutazioni e la seconda si rifà alle tre note iniziali delle sue semifrasi:

Questi motivi, inoltre, si riproducono con progressione contraria, cioè discendente, nell'ultima semifrase delle stesse mutazioni (come abbiamo visto nel penultimo esempio):

Ed, infine, la modulazione alla 5^a superiore nella seconda semifrase di questa stessa parte della lauda; semifrase che sostanzialmente ripete all'8^a sopra la semifrase cui succede, cioè la prima. Il *trasporto* di due note contigue ad una 3^a sotto, conservando così il loro moto ascendente, dirige la linea melodica alla tonalità di Do:

1^a semifrase all'8° sopra

2^a semifrase

Tonalità di Fa

Tonalità di Do

Le note finali: *Do, Si, Do*, sono le stesse note finali della prima semifrase trasportate alla quinta superiore e sono pure le stesse note finali delle due frasi della ripresa, la seconda delle mutazioni e la prima della volta.

— La seconda misura della volta, per un'incongruenza che non ci sentiamo di addebitare all'intonatore, presenta una fase ritmicamente esorbitante: una nota in più per lo scioglimento della sinalefe:

Volta,
2^a misura



Facile è l'emendamento:

Ripresa,
misura corrispondente



Volta, misura emendata



— Il “tono spiccatamente giullaresco”, come bene lo definì Liuzzi, può accettare l'unica plica che realizzeremmo soltanto nel modo seguente:

Ripresa,
2^o inciso



Realizzazione

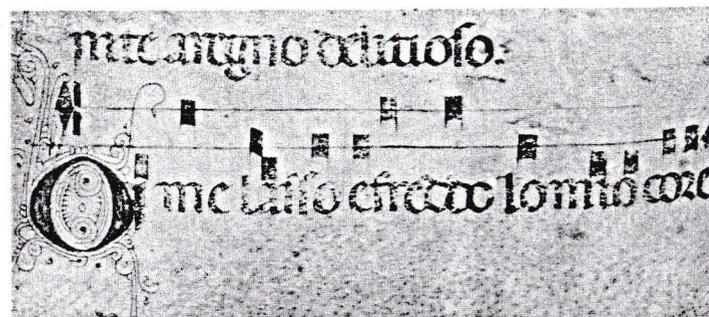


“Non sembra arrischiato supporre che la lauda, dovuta a un giullare, fosse inizialmente destinata ad essere cantata, se non in una corte, in una piazza o magari nell'atrio d'un palazzo comunale”.⁽¹⁾

(1) Giorgio Varanini, *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV* a cura di G. Varanini, L. Banfi e A. Ceruti Bugio, vol. I, Firenze, p. 235.

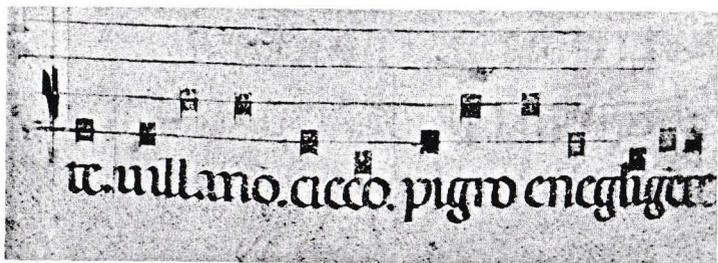
XXXIV

85 v.

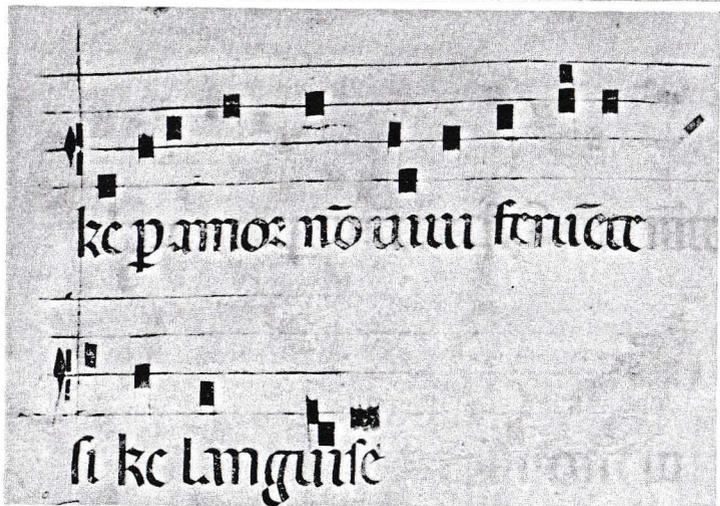


86 r.





86 v.



Oi-mè las-so e freddo lo mio co-re, kè non so-spi-ri tan-to per a-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 pera-mornon vi-vi fer-ven-te, sì ke lan-gui-se.

— Delle quarantasei laude cortonesi (quasi tutte di carattere lirico e con significazione collettiva non soltanto nella ripresa, ma anche nella parte solistica, cioè la stanza, in quanto questa riassume ed esprime lo stato d'animo, la spiritualità di tutti i laudesi) la lauda n. 23, *De la crudel morte de Cristo*, e questa n. 34, *Oi me lasso e freddo lo mio core*, palesano, in particolare, un'interiore evoluzione rispettivamente verso l'espressione drammatica (dialogata) e verso quella esclusivamente individuale.

— La lauda - che definimmo "un soliloquio, una confessione anche violenta nel segreto della propria anima"⁽¹⁾ - ha la ripresa di tre versi, le mutazioni di due e pure di due la volta.

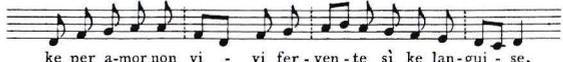
(1) Ibidem, loc. cit.

Una stessa linea melodica è per il secondo e terzo verso della ripresa e per i due ultimi della stanza, quelli della volta:

Ripresa Oi mē lasso e freddo lo mio core,
kè non sospiri tanto per amore,
ke tu morisse?

Stanza mutazioni volta Morire dovaresti, falso sconoscente,
villano, cieco pigro e negligente,
ke per amor non vivi fervente
sì che languisse.

Ripresa, 2° e 3° verso 

Volta 

Una formula recitativa, ripetuta, costituisce invece la linea musicale di ogni singolo altro verso. Una formula composta di cinque note (con tre altezze): un abbozzo che attende dal cantore - interprete del testo verbale - la propria modellatura espressiva, cioè i valori agogici, dinamici e timbrici.

Strumento duttile, la formula si adatta e insieme sostiene il *modo* con cui lo stato d'animo si manifesta e, perciò, nelle sue ripetizioni, variando l'intimo senso del testo, varia anche la sua modellatura, il modo appunto di essere.



Ripresa, 1° verso 

Mutazioni, 1° e 2° verso 

— Abbiamo compendiato le due note della parola *mio* del primo verso della ripresa in una sola croma:

Ripresa manoscritto 
esecuzione 
emendamento 

come, presumibilmente, il monosillabo sarà stato eseguito dal solista.

— Si noti come la linea melodica, nella volta, dopo l'esigua formula recitativa che con la sua iterazione caparbia indurisce l'invettiva, si temperi e si elevi dolorosamente quando il cantore - come nella ripresa - in raffronto implicito con il grande e vero amore verso Dio, considera pochi e stanchi i sospiri, poco fervente la vita del proprio cuore. Quel grande vero amore verso Dio che, al di là della finzione poetica, egli sente profondo ed intenso.

Ciò che le parole tacciono, la musica esprime.

88 v.

Chi uole lo mondo desprec
care sepre la morte dea pensare.

89 r.

La morte e fera e dura e forte
 rumpe mure e paisa porte ella
 ene si comune forte ke neu

no ne po campare

Chi vollo mon-do de-sprec-ça - re sem-pre la mor-te dea pen-sa - re!
La mor-te è fe - ra e du-ra e for - te, run - pe mu-re e pas-sa por - te:
el - la è sì co-mu-ne sor - te ke ne - un ne pò cam-pa - re.

— Erronea la chiave di *Do* in terza linea nei tetragrammi terzo e quarto del f. 89 r. La chiave doveva essere di *Fa* e posta in seconda linea, com'è nella ripresa.

— L'amanuense lasciò senza note tre sillabe del testo precedentemente notato: una sillaba del primo verso della ripresa, le altre due rispettivamente del primo e del secondo verso della volta:

Ripresa	testo senza espunzioni	<i>Chi uole lo mondo despreçcare</i>
	testo musicato	<i>Chi vol lo mondo despreçcare</i>
Volta	testo senza espunzioni	<i>ella ene sì comune sorte</i>
	testo musicato	<i>ella è sì comune sorte</i>
	testo senza espunzioni	<i>ke neuno pò campare</i>
	testo musicato	<i>ke neun ne pò campare⁽¹⁾</i>

(1) Il testo con espunzioni è lo stesso testo della lauda n. 88 del Codice Magliabechiano citato: ff. 134 v - 135 r.

— Delle sei semifrasi che costituiscono la composizione, tre sono uguali:

Semifrasi	ripresa	A	B
	mutazioni	A	C
	volta	A	Y

Le altre hanno uguale soltanto le rispettive note conclusive:



La fase arscica iniziale della prima semifrase della volta poteva essere articolata ritmicamente come quella corrispondente della ripresa:

Ripresa, inizio

Chi vol lo (mon - do)

Volta, inizio

el - la è (si co-)

anziché:

el - la è (si co-)

— Un problema che non risolviamo è costituito da due linee melodiche che potrebbero essere considerate uguali se, in un loro punto corrispondente, una sola nota non fosse di altezza diversa: un *Mi* al posto di un *Fa*. Uno scambio che modifica la sostanza armonica e, quindi, il carattere della linea melodica:

Ripresa, semifrase B

Volta, semifrase Y

Distrazione dell'amanuense nella semifrase Y? o nella semifrase B? Raffrontando la semifrase Y con la sua immediatamente precedente:

Volta, 1ª semifrase (A)

Volta, 2ª semifrase (Y)

si può constatare la perfetta, simmetrica *risposta* - e ritmica e armonica, oltre che melodica - della semifrase Y alla semifrase A.

Una *risposta* che, tuttavia, non s'adeguа al variare armonico proprio delle seconde semifrasi B e C:

Le tre prime semifrasi (A)

La semifrase B

La semifrase C

La semifrase Y ma con il *Fa*

La semifrase Y con il *Mi* del manoscritto

Laudar uollio r amore lo
rmer frate minore
Sanfractico amor dalecto xpo
ra rai suo collecto boe foli

lmpfctio 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, Cri-sto t'a nel suo co-spec-to,pe-rhòke
fo-sti ben per-fec-to e suo di-ric-to ser-vi-do-re.

— Nella ripresa la seconda sillaba di *vollio* non ha nota. La mettiamo noi desumendola dalla volta che è ripetizione della linea melodica della ripresa stessa.

— Perfetta simmetria ritmica e melodica delle semifrasi:

Ripresa	A	B
Mutazioni	C	C
Volta	A	B

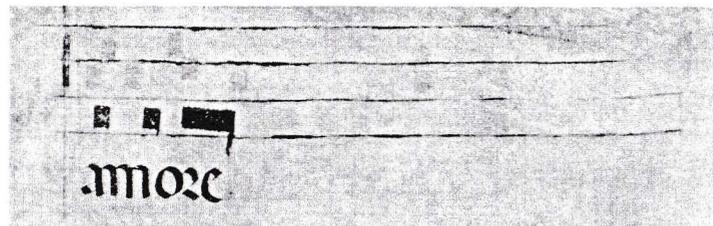
Esatta la ripetizione della linea della ripresa nella volta. Alla quinta l'articolazione melodica delle mutazioni. Una forma, nel senso tecnico, perfetta.

93 r.

uestate redēdo laude cum amo-
 S In laudibus
 lu capane ē crocefixo como redēdo

93 v.

Xpo fo configurato de le piaghe
 fo signato em p̄cio kauea po-
 ato scripto in core lu suo



Sialau - da-to san Fran-ce-sco, quelc'a - par-ve encro-ce fi-xo, co-mo re-dem-
 -pto - re. A Cri-sto fo con-fi - gu - ra-to: de le pia-ghe fo si -
 -gna-to em-per - ciò k'a-vea por-ta-to scripto in co - re lu suo a - mo - re.

— Nel secondo verso della ripresa, la seconda sillaba della prima parola - *quelli* - è priva di nota (f. 93 r): l'amanuense la considerò estranea alla linea melodica:

Ripresa, testo senza espunzione *quelli c'aparve en crocefixo*
 2° verso testo musicato *quel c'aparve en crocefixo*

La stessa lauda, con melodia sostanzialmente uguale, è anche nel Laudario Magliabechiano citato. In quel manoscritto la lezione del secondo verso è:

que che aparve crucifixo

— Ai tre versi della ripresa corrispondono tre semifrasi: una linea melodica che l'intonatore liberamente impiega per formare la stanza.

Ripresa	A	B	C
Mutazione	A	B	
Volta	A	B-C	

La seconda semifrase della volta - *B-C* - è libera elaborazione della semifrase *B*, privata delle tre note iniziali, e della semifrase *C*:

Ripresa, semifrase *B*
secondo verso

quel c'a - par-veen cro - ce fi - xo,

Ripresa, semifrase *C*
terzo verso

co-mo re - dem - pto - - re.

Volta, semifrase *B-C*
secondo verso

scrip-to in co - re lu suo a - mo - re.

Non sono ritmicamente esatte, però, le ripetizioni melodiche notate nel codice. Le trascriviamo così come stanno⁽²⁾ e le raffrontiamo premettendo una stanghetta punteggiata agli accenti del verso:

Ripresa

Sia lau - da - to san Fran-ce-sco, quel c'a - par - veen cro - ce fi - xo,

Mutazioni

A Cri - sto fo con - fi - gu - ra - to: de le pia-ghe fo si - gna - to

Volta

emper - ciò k'a - ve - a por - ta - to

Come si vede, i punti caratterizzanti la melodia, nelle ripetizioni sono rispettati. La fisionomia della linea melodica è perciò pressoché uguale. Ciò fa dedurre che vi fu intenzione di ripetere - con esattezza, potendo - le prime due semifrasi della ripresa con i versi delle mutazioni e soltan-

(1) Si noti il modo del tutto spontaneo di *costruire* tre linee melodiche usando sempre, si può dire, le stesse note.

(2) Eccezione fatta per le due note di uguale altezza che, nel manoscritto, scindono il monoscillabo iniziale della ripresa: *Sia* (effettivamente per diresi: *Si-a*) da noi compendiate in un unico valore di cromia; un'unica nota come lo stesso monoscillabo è intonato nella ripetizione della stessa lauda nel Laudario Magliabechiano citato (f. 119 r):

sia lau - da - to

to la prima semifrase con il primo verso della volta.

Per quale ragione, dunque, nelle ripetizioni melodiche sono presenti non lievi e, a nostro parere, gratuite anomalie ritmiche nei punti meno qualificanti?

Un verso, per ricevere la ripetizione esatta di una semifrase, deve avere quantità sillabica e accentazione metrica uguali a quelle del verso della semifrase da ripetere⁽¹⁾.

Raffrontiamo la linea melodica della prima semifrase della ripresa con la corrispondente linea delle mutazioni:

Ripresa,
1^a semifrase

Sia lau - da - to san Fran - ce - sco,

Mutazioni,
1^a semifrase

A Cri - sto fo con - fi - gu - ra - to:

Due sono i *Re* nella prima parte della ripresa, tre in quella delle mutazioni; l'accento metrico dei due versi e l'ictus delle due linee melodiche non coincidono.

Raffrontiamo, ora, i versi delle due linee:

Ripresa,
1^o verso

Sia lau - da⁺ - to sán Fran - ce⁺ - sco

Mutazioni,
1^o verso

A Cri - sto fo⁺ con - fī - gu - ra⁺ - to

Ottonario è il primo verso, ottonario pure l'altro in quanto la *A* iniziale viene elisa per sinafia.

(1) Ciò che non sempre avviene. Abbiamo già constatato, nelle ripetizioni melodiche, l'accento tonico e talvolta anche quello ritmico in sedi sillabiche improprie e, in qualche punto tra quelli meno caratterizzanti, una lieve modifica della quantità delle note oppure una momentanea flessione nell'articolazione melodica.

La *A* non è elisa, ovviamente, nella notazione musicale – notazione che ripete con esattezza la linea della ripresa – ma la sua presenza in sede erronea provoca l'aggiunta di una nota con la conseguente posticipazione dell'accento ritmico del verso e la mancata coincidenza dello stesso accento ritmico con l'ictus melodico.

Perché la *A* iniziale non fu posta con nota propria in sede anacrusica? Avrebbe assunto, come nelle laude nn. 7 e 10, il carattere d'invito:

Ripresa,
1^a semifrase

Sia lau - da - to san Fran - ce - sco

Mutazioni,
1^a semifrase

A Cri - sto fo con - fi - gu - ra - to:

Inesplicabile, poi, è la nota in più, la quinta, nella seconda semifrase delle stesse mutazioni:

de le pia - ghe fo si - gna - to

Ma il raffronto con la corrispondente semifrase della ripresa, suggerendo l'espunzione del secondo *Re* e la conseguente anticipazione delle sillabe, risolve il doppio errore:

Ripresa,
2^a semifrase

quel c'a - par - veen cro ce fi xo,

Mutazioni,
2^a semifrase

de le pia - ghe fo si - gna - to

Anche nella prima semifrase della volta vi è una nota in più derivata dall'arbitraria e inutile dieresi su *k'avea*⁽¹⁾

Ripresa,
1^a semifrase

Sia lau - da - to san Fran - ce - sco,

Volta,
1^a semifrase

em - per - ciò k'a - ve - a por - ta - to

Ecco la semifrase della ripresa e le sue ripetizioni nei corrispondenti versi della stanza:

Sia lau - da - to san Fran - ce - sco,
A Cri - sto fo con - fi - gu - ra - to:
em - per - ciò k'a - vea por - ta - to

(1) Le due vocali del dittongo costituiscono sempre una successione di valori temporali che l'accento tonico cadendo su uno di essi ritmicamente distingue:



Estremamente esigua, e perciò trascurabile, è la durata della vocale che precede quella accentata. Precisa e non esigua, invece, è la durata della vocale che precede quella accentata, cioè la vocale accentata, particolarmente quando la sillaba cui appartiene regge un neuma. In questo caso la distinzione delle due vocali (cioè la dieresi) avviene spontaneamente per il senso d'eufonia proprio dell'esecutore, il quale, rifiutando la pronuncia di tutt'e due le vocali con la prima nota del neuma, trasferisce la vocale atona sotto l'ultima nota del gruppo neumatico determinando così il valore di durata della vocale accentata – che è la prima del dittongo – : valore di una o più crome.

Non raramente nel manoscritto la distinzione delle due vocali è già graficamente compiuta. Due soli esempi: lauda n. 42, 1^a semifrase delle mutazioni; lauda n. 30, 1^a semifrase della volta.

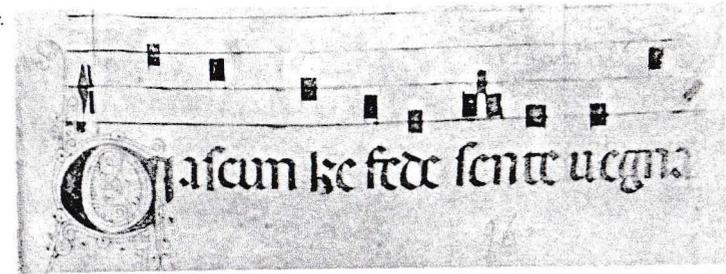
— La lauda è, presumibilmente, solistica: la sua tessitura è piuttosto alta e lo stile è discorsivo, sciolto e semplice anche nei neumi che si muovono intorno ad una linea portante:



Ed è perciò che non il ritmo fisso (cui si penserebbe per l'identità di articolazione melodica della sua prima semifrase con la corrispondente semifrase della lauda n. 31),⁽¹⁾ ma quello libero a noi pare più opportuno ad essa: un *dire* ritmicamente autonomo i *fatti* del Santo e la preghiera finale che riassume pensieri e sentimenti di tutti i laudesi; un'unica voce, quasi rituale che, per spirituale ardore, *fiorisce* in letizia.

(1) Per la lauda n. 31, inclusa nel nostro disco *Laude del Duecento e del Trecento* preparammo la seguente didascalia: "Maestosa la ripresa, solenni le mutazioni: non è il gruppo dei laudesi che qui si esprime, ma tutto il popolo a voce alta e in unità di spirito". Maestosità e solennità che il ritmo fisso rende più sensibili.

96 r.



96 v.



so formare uolse piccolo et agio
 tutto re pen sare fo rma re co mma
 dio fare hu ma gio pot tesse d' uil
 bona si parte se d' sum a la legem
 la unde fo nato

Cia-scun ke fe - de sen - te ve - gn'a lau - dar so -
 - ven - te l'al-to san - t'An - to - ni - o be - a - to!

Cia - scun lau - da - - re et a - ma - -
 kè de ben fa - - re se for - ça - -
 tut - t'or pen - sa - - re, for - ma - -

1. e 2. 3.
 - re lo dea de buon co - ra - - gio,
 - re vol - se'n pic - co - loe - ta - - gio;
 - re co - m'a Dio fa - re hu - ma - - gio

po - tes - se, d'U - li - sbo - na si par - te - se, con'
 su - na la le - gen - da, là un - de fo na - to.

— Nelle mutazioni, come conclusione della linea melodica dei tre settenari, l'amanuense scrisse due climacus in successione immediata. Dal secondo dei due climacus si cercò più tardi di espungere la nota iniziale:



1° settenario
 2° settenario
 3° settenario

co - ra - - gio
 e - ta - - gio
 hu - ma - - gio

Nella linea del 1° settenario il *Sol* del secondo climacus (che abbiamo indicato con asterisco) è totalmente abraso; nel 2° settenario l'abrasione lascia visibile soltanto le due linee formanti l'angolo sinistro superiore della virga e nel 3° settenario il colore della nota è assai attenuato. Si potrebbe quindi arguire che in tutt'e tre i settenari si volesse far terminare la linea melodica con un gruppo di due note anziché di tre.⁽¹⁾

Nel codice Magliabecchiano citato, la stessa lauda (f. 106 v e r), nei punti corrispondenti, ha:

(con trasporto)

co-ra - gio
e-ta - gio
hu-ma - gio

— La chiave di *Do*, nei tetragrammi terzo e quarto del f. 97 r, doveva essere di *Fa* e posta rispettivamente nella terza e nella seconda linea. Senza chiave è l'ultimo rigo (bilineo).

— Il penultimo verso delle mutazioni comincia con *tutt'ore*: tre sillabe, ma la linea melodica per l'avverbio ha soltanto due note; né, melodicamente, avrebbe potuto averne di più:

tot-t'ore pen - sa-(-re)

Abbiamo emendato elidendo la vocale finale con l'apostrofo:

tut-t'or' pen - sa-(-re)

— Due frasi, distinte ciascuna in tre semifrasi, costituiscono la melodia della lauda. (La frase della volta ripete esattamente quella della ripresa)

(1) Quando fu abrasa quella nota nel codice di Cortona?

Il loro rapporto con la forma del testo è il seguente:

Ripresa	<table border="0"> <tr> <td rowspan="3"> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table> </td> <td rowspan="3"> <table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> </table>	<table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table>	[settenario)	settenario		decasillabo trocaico		<table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table>	I° frase	[II° semifrase		III° semifrase]																																				
<table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table>	[settenario)	settenario		decasillabo trocaico		<table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table>		I° frase	[II° semifrase		III° semifrase]																																				
	[settenario)																																																
	settenario																																																			
decasillabo trocaico																																																				
I° frase	[
II° semifrase																																																				
III° semifrase]																																																			
Mutazioni	<table border="0"> <tr> <td rowspan="2"> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>quinario+quaternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table> </td> <td rowspan="2"> <table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> <tr> <td rowspan="2"> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>quinario+quaternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table> </td> <td rowspan="2"> <table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> <tr> <td> <table border="0"> <tr> <td> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>senario+ternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table> </td> <td> <table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> </table> </td> </tr> <tr> <td>Volta</td> <td> <table border="0"> <tr> <td rowspan="3"> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table> </td> <td rowspan="3"> <table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	<table border="0"> <tr><td>[</td><td>quinario+quaternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table>	[quinario+quaternario)	settenario		<table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table>	II° frase	[III° semifrase]	<table border="0"> <tr><td>[</td><td>quinario+quaternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table>	[quinario+quaternario)	settenario		<table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table>	II° frase	[idem]	<table border="0"> <tr> <td> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>senario+ternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table> </td> <td> <table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> </table>	<table border="0"> <tr><td>[</td><td>senario+ternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table>	[senario+ternario)	settenario		<table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table>	II° frase	[idem]	Volta	<table border="0"> <tr> <td rowspan="3"> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table> </td> <td rowspan="3"> <table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> </table>	<table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table>	[settenario)	settenario		decasillabo trocaico		<table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table>	I° frase	[II° semifrase		III° semifrase]
	<table border="0"> <tr><td>[</td><td>quinario+quaternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table>		[quinario+quaternario)	settenario			<table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table>	II° frase	[III° semifrase]																																						
		[quinario+quaternario)																																																
settenario																																																				
II° frase	[
III° semifrase]																																																			
<table border="0"> <tr><td>[</td><td>quinario+quaternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table>	[quinario+quaternario)	settenario		<table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table>	II° frase	[idem]																																										
	[quinario+quaternario)																																																	
settenario																																																				
II° frase	[
idem]																																																			
<table border="0"> <tr> <td> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>senario+ternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table> </td> <td> <table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> </table>	<table border="0"> <tr><td>[</td><td>senario+ternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table>	[senario+ternario)	settenario		<table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table>	II° frase	[idem]																																									
<table border="0"> <tr><td>[</td><td>senario+ternario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> </table>	[senario+ternario)	settenario		<table border="0"> <tr><td>II° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>idem</td><td>]</td></tr> </table>	II° frase	[idem]																																										
[senario+ternario)																																																		
settenario																																																				
II° frase	[
idem]																																																			
Volta	<table border="0"> <tr> <td rowspan="3"> <table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table> </td> <td rowspan="3"> <table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table> </td> </tr> </table>	<table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table>	[settenario)	settenario		decasillabo trocaico		<table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table>	I° frase	[II° semifrase		III° semifrase]																																				
<table border="0"> <tr><td>[</td><td>settenario</td><td>)</td></tr> <tr><td>settenario</td><td></td></tr> <tr><td>decasillabo trocaico</td><td></td></tr> </table>	[settenario)	settenario		decasillabo trocaico		<table border="0"> <tr><td>I° frase</td><td>[</td></tr> <tr><td>II° semifrase</td><td></td></tr> <tr><td>III° semifrase</td><td>]</td></tr> </table>		I° frase	[II° semifrase		III° semifrase]																																				
	[settenario)																																																
	settenario																																																			
decasillabo trocaico																																																				
I° frase	[
II° semifrase																																																				
III° semifrase]																																																			

Tutt'e due le frasi sono tra loro simmetriche: rispettivamente di uguale durata le loro prime due semifrasi, di poco maggiore (dimensione che si direbbe non avvertibile scorrendo la linea con grande naturalezza e semplicità) la loro terza.

Modalmente tutta la prima frase è affermazione esclusiva del senso della Tonica, non soltanto perché la linea della prima e della terza semifrase - apertura e chiusura della frase - cadenzano sul *Re*, ma anche per la presenza delle note che sono proiezioni della stessa Tonica - *Fa*, *La* - sugli accenti metrici dei versi intonati:

Linea interna

Linea interna

Più interessante, diremmo, è la seconda frase – quella delle mutazioni – per la modulazione alla Dominante *La* cui approda la sua prima semifrase. Modulazione che toglie al *La* il suo carattere di Dominante e le attribuisce quello di nuova Tonica. Di qui i nuovi rapporti modalit caratterizzanti la linea nel suo procedere. Infatti la seconda semifrase – in sè e per sè simile alla corrispondente seconda semifrase della ripresa – conferma la nuova Tonica *La*, mentre la semifrase della ripresa conferma invece la Tonica *Re*. Procedendo con aspetto cadenzale, la terza semifrase riconduce la linea al senso della Tonica *Re*.

1° verso
1ª semifrase 2ª semifrase
Cia-scun lau - da - - re et a - ma - - re

2° verso
3ª semifrase
lo dea de buon co - ra - - gio,

Linea interna

In questa frase sono da notare le piccole fioriture (che la prima frase non ha: è sillabica) sugli accenti metrici principali e la chiara distinzione dei primi due versi brevi: il quinario e il quaternario.

Una struttura musicale complessiva, dunque, che non è ricalcata su quella del testo; un'autonomia che non contrasta la varietà metrica dei versi; un'accorta costituzione melodica che, però, disattende le molte inarcature (enjambements) presenti nelle dodici stanze della lauda.

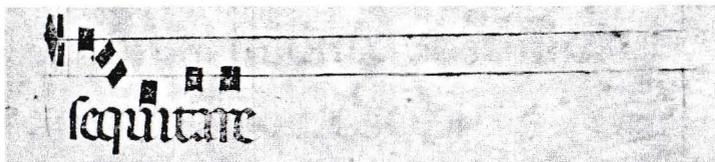
XXXIX

100 v.

Magdalena degna daludare
sopra degge dio p noi pregare.
Bone degna dellare laudata ke

101 r.

foe peccatrice nominata p fuire
fo ben meritata ihu xpo uolse



Mag-da le-na de-gna da lau-da - re, sem-pre
 deg-ge Dio per noi pre-ga-re! Ben è de-gna d'es-sa-re lau-
 da-ta, kè fo-e pec-ca-tri-ce no-mi-na-ta: per ser-
 -vi-re fo ben me-ri-ta-ta, Ie-su Cri-stovol-se-se-qui-ta-re.

— La prima fase arstica e la seconda tetica di ciascuna delle sei semi-frasi componenti la lauda hanno una maggiore o minore dimensione temporale delle fasi ritmiche proprie del tempo 2/2. Tuttavia, le stesse semi-frasi nel loro libero e temporalmente vario articolarsi fanno sempre avvertire l'unitario valore ritmico di ciascuna delle due parti, o fasi, che costituiscono il 2/2: la minima.

Ecco uno degli incisi ricorrenti che dimostra la preminenza del valore melodico su quello meramente ritmico; preminenza che non nega il valore proprio della fase ritmica (la minima): lo supera lasciandolo intatto:

Inciso melodico

Inciso ritmico

Un'iterazione di tendenza:

verso il *La* della fase successiva, costituisce la parte arstica dell'inciso

La fase tetica è costituita di un'ornamentazione della nota *La*: punto d'arrivo della linea melodica:

(1) È il *La*, infatti, che con le note ad esso precedenti e memorizzate crea il movimento melodico della linea e, di questa il senso:

Sostanzialmente

Se al posto del *La* poniamo un *Fa*:

le due note iterate:

perdono il senso che a loro attribuisce il *La* e acquisiscono quello di mero accorgimento per far procedere, senza volgerla in su o in giù, la linea melodica:

Sostanzialmente

(2) L'elemento ritmico, privo dell'integrante elemento melodico e dell'accento metrico del verso, sposterebbe il punto d'arrivo sull'ultima nota:

Elemento ritmico di tutto l'inciso

ma il disegno melodico sale al *La* e più non si muove; soltanto attende ad ornare la nota che conclude la breve espressione, appunto il primo *La*:

Sostanzialmente

XXXI

Alta Trinità beata, da noi sempre si' adorata!	2	Nella Vergene descese, stect' e' llei nove mese, pura carne di lei prese, per noi molto tormentata.	42
Trinitade gloriosa, unità maravilliosa, tu se' manna savorosa a tut'or desiderata.	6	Spiritu sancto, amor iocundo ke riempisti tutto 'l mondo, tu ne guarda dal profundo et perdona li peccata!	46
Da voi, maiestad' eterna, deitate sempiterna, la citade k'è superna kiaramente è luminata.	10	Ki te ama crede sempre tutto 'l mondo per niente: alt'e fort'è la sua mente, più ke rocca k'è fidata.	50
Noi credem sença fallança, fermamente, cum sperança, tre persone, una sustantia, da li sancti venerata.	14	O verace Trinitade, fà per la tūa pietade, ke nostra humilitade en vita eterna si' exaltata.	54
Li animali oculati k'evangelisti som chiamati lauda<n> l'alta potes<ta>te cum la voce concordata.	18		
Abraam en Trini<ta>de intese la deidade: li angeli li for mostrati en figura humanata.	22		
Quando vidde tre figure adorò un creatore, e 'mperciò da te, Signore, la so fè fo confirmata.	26		
En tutte le crèature si reluce 'l tuo splendore (come dicono le scripture et è verità provata):	30	Oltre che da Cori, la lauda, più o meno completa, è trädita da Fior, [Gad], Mad, Marc ⁴ , Mgl ¹ , Mgl ² , N-Y(Ir.) e Triv. Schema: xx/a,a,ax. 10. <i>lumina</i> Cort, l'integrazione è desunta da Triv. 12. <i>fermamente</i> : Cort omette la <i>e</i> finale. 17. <i>Lauda ... poteste</i> Cort. 20. <i>Intense</i> Cort; è probabile che il titolo della nasale sia dovuto a errore: infatti <i>Intese</i> Mgl ¹ . 26. <i>fede</i> Cort, ma il <i>-de</i> è aggiunto nell'interlinea. 29. <i>dicono</i> Cort, ma la <i>-o</i> finale è aggiunta nell'interlinea. 52. <i>la</i> è omessa da Cort, l'integrazione è desunta da Triv.	
la potença <i>in creando</i> , sapiença <i>in ordinando</i> , bonità <i>in gubernando</i> , ogne cosa tutta fiata.	34		
Tu, padre celestiale, per lor guardar d'ogne male, el filiolo a te uguale mandast'a la gente insanata.	38		

XXXII

Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama, dolç'amor, Iesù, sovr'ogn'amore!	2	
Amor, ki t'ama non sta ofioso, tanto li par dolçe de te gustare, ma tuttasor vive desideroso come te possa strecto più amare, ké tanto sta per te lo cor gioioso; ki nol sentisse nol saprie parlare quant'è dolç'a gustar lo tuo sapore.	9	
Savor cui non si trova similliança; o lasso! lo mio cor poco t'asaggia, Null'altra cosa non m'è consolança se tutto 'l mondo avesse, e te non agio. O dulç'amor, Iesù, in cui ò sperança, tu regi 'l mio cor, ke da te non caggia ma sempre più restringa 'l tuo dolçore.	16	
Dolçor ke tolli força ad ogni amaro et ogni cosa muti in tua dulceça, questo sanno li sancti ke 'l provaro, ke fèciaro dolçe morte in amariçça; ma confortolli el dolçe latovare di te, Iesù, ké vénsar'ogn'aspresça, tanto fosti süave in li lor cori.	23	
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 aqùisto, et te non agia, di tutt'è perdente, et sença te sirebbe in amarore.	30	
Amaro in nullo core puote stare, cui tua dolceça dona condimento: ma tuo savor, Iesù, non pò gustare ki lassa te per altro intendemento. Non sa né può lo cor terreno amare si gran celestial delectamento: non vede lume, Cristo, in tuo splendore.	37	
Splendor ke doni a tutto 'l mondo luce, Amor-Iesù, de li angeli belleça, cielo et terra per te se conduce		

GLOSSARIO*

absolvere: sciogliere, liberare da un legame.
abundantia: ricchezza (spirituale).
abundoso: ricco.
acatto: acquisto.
aconciarse: disporsi.
ademandare: interrogare, inquisire.
affinare/afinare: purificare, rendere perfetto.
afrancare: liberare.
agnadiato: detestato, aborrito.
aguto: chiodo.
albore: biancore, prima luce dell'alba.
apostolico (sost.): papa.
apprendere: accendere, infiammare.
archa: arca, scigno.
asavorare: assaporare.
asciato: agiato.
ascoso: nascosto; sparito.
asprectione: asprezza.
asutilliarise: affinarsi spiritualmente.
aulente: odoroso.
aulore: odore.
aulorito: odoroso.
avenente: gradito.

bailla: potere.
baldaña: vita; sicurezza; sollecitudine.
baldo: vivo, vitale.
baldore: gioia.
bandita: annuncio, bando.
biato: beato.

boce: voce.
bufadore: ciurmadore, ingannatore.

camo: morso, mordacchia.
campare: scampare, sottrarsi, evitare.
cansarse: allontanarsi.
cenno: segno, atteggiamento.
cherere: cercare.
chiarito/clarito: chiaro, di rara bellezza.
chiercato: elero.
chiovo: chiodo.
ciso: vulnerato, ferito.
clausança: chiusura.
clavare: inchiodare.
coitoso: pensieroso.
collaudato: lodato.
commendare: raccomandare; affidare, rimettere.
commendato (agg. sost.): religioso, oblato.
committere: affidare.
compattere: combattere.
compito/compiuto: perfetto.
compuntione: pentimento intenso.
concordato: concorde.
conducto (sost.): guida.
configurare: assomigliare, conformare.
consignato: sigillato.
constituire: collocare, porre.
contastare: contrastare, disputare.
contato: noto, conosciuto.
continente: terziario (detto d'un frate).

contrata: contrada, paese.
copioso: ricco (spiritualmente), benefico.
coragio: cuore.
corale: che viene dal cuore.
corocto: pianto.
correctione: conversione.
corrente: sovrabbondante.
cortisia: cortesia.
coverto (con -): misteriosamente.
croio: malvagio.
cruciare: crocifiggere.
curina: cuore.

dannoso: doloroso.
delatioso: delizioso.
delectare: amare.
derietro: dietro.
descrivere: scrivere, inscrivere.
desideroso: desiderato.
destregere: assediare.
dia: giorno.
diano: del giorno.
difiso: riscattato.
difendere: riscattare.
dignitoso: mirabile.
disdetto (sost.): diniego, negazione.
disducto: piacere, diletto.
disponsare: sposare, condurre a nozze.
disponsato: sposato.
dogloso: doloroso, pieno di sofferenze.
dolorare: rammaricarsi.
doloroso: addolorato.
donaio: privilegio.
donçella: giovane donna.
drudiria: druderia, oggetto di predilizione.
duro: impavido; moralmente arduo.

empilliare: fare malleveria, farsi garante.
encontenente: subitò.
empilliarse: farsi carico.

entendemento/entendimento: intelletto;
intento; modo d'intendere, intenzione.
enenebrato: avvolto dalle tenebre.
enveçare: invidiare; ostacolare.
essenbro: esempio.
etagio: età.

fallança: mancanza, fallo, sbaglio.
fallire: peccare, sbagliare.
fallito: peccatore; che induce all'errore e al peccato; venuto meno; che ha deluso.
falso: perfido, impostore.
fancello: fanciullo, giovane.
fantino: fanciullino.
fele: fiele.
fermança: perseveranza.
fervença (con -): in modo veemente.
fetoroso: fetido.
fiamba: fiamma.
fiata (tutta -): continuamente.
fidança: fiducia.
fidato: sicuro.
fino: perfetto.
fiurire: fiorire.
florissimo: floridissimo.
fluente: ricco (di beni spirituali).
flumine: fiume.
foce: meta, fine; fauci.
fontana: fonte.
formare: derivare forma, concepire.
frankeça: libertà.
fraterna: confraternita, compagnia di devoti.
fresco/fresco: vigoroso; ristorato.
geloso: sollecito.
gemai: giammai.
giachimento: umiltà.
grana: frutto.
granare: fruttificare.

* Ad eccezione di alcuni participi passati adoperati come aggettivi e salvo casi eccezionali, le forme verbali sono registrate sotto il rispettivo infinito. Degli aggettivi si registra il maschile singolare. Le voci tronche sono state integrate solo se prive dell'ultima lettera. Nella dichiarazione il punto e virgola indica variazione semantica.

gratioso: elargitore di grazie, generoso; pieno di grazia.

grave: difficile.

guardança: custodia.

guidardone: ricompensa.

habito: dimora.

humanare: incarnare, diventare uomo.

ieiunio: digiuno.

imperato: impero, dominio.

incignere: concepire.

incillare: rendere ancella.

indonaco: indiano (detto dell'acciaio).

infertade: infermità.

infignere: desistere.

ingemgnoso: fornito di "ingegno" (parte variabile della chiave idonea a darle una maggior sicurezza).

inorato: onorato, onorabile.

insanato: divenuto insano.

insegna/nsegna: vessillo.

intença: intenzione.

iocundare: riempire di gioia.

iubilança: giubilo.

iusta: accanto a, vicino a.

kiamare: dolersi, lamentarsi.

kiavadura: piaga causata dalla trafittura del chiodo.

kiavato: inchiodato.

laidire: corrompere, offendere.

larghença: disponibilità.

largheçça: liberalità.

latioso: lieto, gioioso.

latovare: elettuario (fig.): soccorso morale.

leança/liança: lealtà, onestà.

libello: messaggio.

linto: panno per asciugare, asciugatoio di lino.

lumera: luce.

maio: mai.

malignança: dannazione, potere, del maligno.

margarita: gemma.

mascione: dimora, sede.

mele/melle: miele.

mena: occasione, circostanza, macchinazione.

mesaio: messaggio.

mirato: meravigliato.

misteri: ministero.

monimento: monumento, sepolcro.

morsello: boccone.

nchiavellare: inchiodare.

niquitoso: iniquo.

noia: pena.

obumbrare: fecondare.

oculato: fornito di molti occhi.

omelia: santa dottrina.

omtioso: degno d'onta, oltraggioso.

onito: disonorevole, spregevole.

orrato: onorato.

orto: sorto, nato.

osamente: arditamente.

otioso (agg. sost.): vanità.

paràclito: consolatore (epiteto dello Spirito Santo).

paraggio: confronto.

parlamento: verdetto, sentenza.

parvente (sost.): apparenza, sembianza.

passionare: sottoporre alla passione, al martirio.

pavento: paura, spavento.

penace: che dà pena, tormento.

perdente (essere →): subire sconfitta.

perpensare: pensare con intensità,

pertiscione: perdizione.

pesança: colpa.

piagença: bellezza, vaghezza.

plácito (essere a →): piacere, essere gradito.

polmone: petto.

polçella: pulzella, giovane donna.

portato: figlio.

posança: l'atto del posarsi, e cioè il prender sede.

potato: abbeverato, dissetato.

presciato: prezioso, pregiato, avuto in pregio.

proprioso: proprio.

providente: caritatevole.

providença: sollecitudine caritatevole.

prudente: padrone di se stesso, controllato nel comportarsi.

quadrare: fare da quarto.

quarto ('n →): in quattro (per metatesi da *quatro*).

rangura: affanno, timore.

raparere: riapparire.

rapresentare: mostrare, presentare.

rascione: ragione.

ratemparare: intepidire.

ratracto: paralitico.

recepere: ricevere.

recomparare: riscattare, ricomprare.

redire: ritornare.

regulato (*monaco* →): vivente secondo una regola.

remondare: rendere puro, netto.

renduto (agg. sost.): monaco.

renfrescare/renfreskare: rinvigorire, rinnovare.

reposança: pace (dello spirito).

requiare: aver pace.

reserare: rinchiudere.

resguardare: contemplare.

resia: abitudine peccaminosa.

respecto (*per tal* →): in tal modo.

resposa: risposta.

restregñare: restringere.

reverire: riverire.

ribello (sost.): ribellione (alla legge divina).

rio (sost.): inganno, peccato.

riposança (*fare* →): prender sede.

ristorare: perfezionare.

rivera: campagna, contrada; riva.

ruinoso: in grave pericolo.

sabença: conoscenza.

saglita: salita, raggiungimento.

saluta/saluto: salvezza.

sanicare: risanare.

savore: sapore.

savorito: saporito.

savoroso: saporito.

sbrigatamente: velocemente.

scente: consapevole, che ha vera scienza.

schiarare: dichiarare.

sciagurança: sicurezza.

securamente: con sicurezza.

segno (*avere* →): fare segno, dare indizio.

segurança: sicurezza.

sentore: odore, gusto.

sequença: seguito, accompagnamento.

serena: donna illuminata (dalla luce dello spirito).

smaruto: smarrito.

smersare: risplendere.

smorso: spento.

soro: fresco.

sorore: sorella.

sotilliarre: industriarsi.

sovenire: aiutare.

sparare: squartare.

spendare: spendere.

spera: specchio; luce solare.

spessamente: di frequente.

spietoso: spietato.

spiramento: ispirazione.
spongia: spugna.
sposella: giovane sposa.
spresciare: disprezzare.
stascione: tempo.
suave: mite.
suma (forma verbale): suona (per la riduzione a *u* del dittongo *uo*).
supernale: superiore, che proviene dall'alto.
surreximento: risurrezione.
surrexire: risorgere.
suscitare: risuscitare, risorgere.

taupino: misero, sventurato.
thesaurificare: far tesoro.
tollare: prendere.
tondere: tosare.
tradizione: tradimento.
tramontana: stella polare.
translatore: passare.
transmutanza: mutamento.

trasmortire: venir meno.
tristo: afflitto.
trovare (verbo): accertare.
trovare (sost.): componimento poetico.
tuttasora: sempre.
tuttavia: sempre.

umiltaggio: umiltà.
ungemento: unzione.

vasello: vaso, ricettacolo.
veloce: sollecito.
verdore: verdezza.
verga: ramoscello.
victore: vincitore.
vileça: stato vile.
viltà: povertà.
virga: ramoscello.
vitretra: vetrata.

çeçhimento: atto di umiltà, sottomissione.
çeçhire: umiliarsi.

MANOSCRITTI

citati per sigla

- Ambr = Z 94 - Bibl. Ambrosiana, Milano.
 Ang² = 2306 - Bibl. Angelica, Roma.
 Ang³ = 2213 - Bibl. Angelica, Roma.
 Antw = 303 - Museum Mayer van der Bergh, Antwerpen.
 Aret = 180 della Fraternalità dei Laici - Bibl. Comunale, Arezzo.
 Ars = 8251 - Bibl. de l' Arsenal, Parigi.
 Ashb³ = Laur. Ashburn. 423 - Bibl. Medicea Laurenziana, Firenze.
 Barb¹ = Barber. lat. 3650 (già XLIV II) - Bibl. Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
 Berg² = Δ 7. 15 - Bibl. Civica, Bergamo.
 Bol¹ = 157 - Bibl. Universitaria, Bologna.
 Bol⁷ = A 454 - Bibl. Universitaria, Bologna.
 Br = già Collez. C. Bruscoli, ora in sede ignota.
 Ch = 598 - Musée Condé, Chantilly.
 Chig = Chigiano L. VII 266 - Bibl. Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
 Cop = 8628 - Bibl. Reale, Copenhagen.
 Cors² = 44 G 27 - Bibl. Corsiniana, Roma.
 Cort = 91 - Bibl. Comunale, Cortona.
 Em² = Vitt. Emanuele 350 - Bibl. Nazionale Centrale, Roma.
 Em¹³ = Vitt. Emanuele 941 - Bibl. Nazionale Centrale, Roma.
 F = 1192 - Bibl. Casanatense, Roma.
 Fabr = ms. senza segnatura, già nell'Archivio di S. Maria del Mercato in Fabriano, ora in sede ignota (copia fotografica presso G. Contini; copia ms. presso Bibl. Ambrosiana, Milano, carte Molteni).
 Ferr² = I 307 (già 307 ODI) - Bibl. Comunale Ariosteia, Ferrara.
 Fior = ms. senza segnatura dell'Archivio della Curia Arcivescovile, Firenze.
 Fr = "La Franceschina", 1238 - Bibl. Comunale Augusta, Perugia.
 Gad = Magliab. XXXVI 28, ex Gaddiano 44, ora in sede ignota.
 Giacc = 10 - Convento di Giaccherino, Pontelungo (Pistoia).
 Kr = H. P. Kraus Collection, New-York.
 L = pergam. presso Archivio di Stato, Lucca.
 L² = 1930 - Museo Correr, Venezia.
 Land = 15 - Bibl. Comunale Landiana, Piacenza.
 Luc¹ = 93 - Archivio di Stato, Lucca.
 Luc¹ Molt = Carte E. Molteni Z 267 sup, fasc. 34, ff. 66-69 - Bibl. Ambrosiana, Milano.
 Mad = 10077 - Bibl. Nacional, Madrid (già della Capitolare di Toledo).
 Marc⁴ = IX 77 - Bibl. Nazionale Marciana, Venezia.
 Marc² = IX 182 - Bibl. Nazionale Marciana, Venezia.
 Mgl¹ = BR 18 (=II I 122) - Bibl. Nazionale Centrale, Firenze.
 Mgl² = BR 19 (=II I 212) - Bibl. Nazionale Centrale, Firenze.
 Mgl⁶ = Magliab. VII 30 - Bibl. Nazionale Centrale, Firenze.
 Mgl¹⁰ = Magliab. II I 202 - Bibl. Nazionale Centrale, Firenze.
 Mgl¹¹ = Magliab. II VI 63 - Bibl. Nazionale Centrale, Firenze.
 Mil¹ = A.D. IX 2 - Bibl. Nazionale Braidense, Milano.
 Mod = Modenese 3 della Congregazione di Carità, in deposito presso la Bibl. Estense, Modena.
 Nap² = XIII C 98 - Bibl. Nazionale, Napoli.
 Nap³ = XIV C 38 - Bibl. Nazionale, Napoli.
 Nap.⁶ = VI D 68 - Bibl. Nazionale, Napoli.
 Nap.⁹ = XIII C 61 - Bibl. Nazionale, Napoli.
 Naz F² = II IX 140 (fondo princip.) - Bibl. Nazionale Centrale, Firenze.
 N-Y = M 742 - The Pierpont Morgan Library, New-York.
 O = Cl. IX 153 - Bibl. Nazionale Marciana, Venezia.
 Pal⁶ = Palatino 331 - Bibl. Nazionale Centrale, Firenze.
 Par⁴ = It. 2104 (Pordenone) - Bibl. Nazionale, Parigi.
 Parm = Palatino 37 - Bibl. Palatina, Parma.
 Petti = 195 - Bibl. Comunale, Todi.
 Pis¹ = "Comune di Pisa - Div. A, n. II" (carte di guardia) - Archivio di Stato, Pisa.
 Pis² = ms. appartenente a un privato, Pisa, ora in sede ignota.
 r = 1708 - Bibl. Comunale, Trento.
 Rice¹ = 1294 e 2760 - Bibl. Riccardiana, Firenze.
 Sen = I VI 9 - Bibl. Comunale degli Intronati, Siena.
 Sen¹ = I II 4 - Bibl. Comunale degli Intronati, Siena.
 Sep = ms. senza segnatura - Bibl. Comunale, Borgo San Sepolcro, (Arezzo) (già presso l'Archivio dell'Ospedale di S. Maria della Misericordia di quella città).

- Sp = cod. detto Spithöver, ora in sede ignota.
 S. Piet = G 58 - Archivio Capitolare di S. Pietro, presso Bibl. Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
 Triv = 535 - Bibl. Trivulziana, Milano.
 Triv² = 913 - Bibl. Trivulziana, Milano.
 Tud = 194 - Bibl. Comunale, Todi.
 Ud. = ms. s. n. (B) - ex Ospedale (già della Confraternita dei Battuti), Bibl. Comunale, Udine.
 Urb = Vitt. Emanuele 849 - Bibl. Nazionale Centrale, Roma.
 Vat¹ = Vaticano Ottobon. 2881 - Bibl. Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

- Vat² = Vaticano Urbin. 784 - Bibl. Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
 Vat³ = Vaticano Lat. 9976 - Bibl. Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
 Ver¹ = 1212 (84.4) - Bibl. Comunale, Verona.
 W = già nella collez. Mr. Frank C. Smith, Worcester, (USA), ora nella Robert Lohman Collection, New-York.
 Wa = B-15, 393 - National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Washington.
 Wa² = B-22, 128 - National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Washington.

STAMPE ANTICHE

citare per sigla

- Bs = *Laude del beato frate Jacopone*, Brescia, Bernardino Misinti, 1495.
 Pr e der. = Ediz. principe dei cantici di Jacopone e derivate romana e napoletana. *Laude di frate Jacopone da Todi*, impresse... per ser Francesco Bonaccorsi in Firenze..., 1490.
 Tres = *Le Poesie Spirituali del B. Jacopone da Todi...*, accresciute di molti altri suoi Cantici novamente ritrovati... con le scolie et annotazioni di fra FRANCESCO TRESATTI da Lugnano, Min. osservante... Venetia, appresso Nicolò Misserini, MDCXVII.

STAMPE MODERNE

Mazzoni: edizione a cura di Guido Mazzoni (vedi Bibliografia).
 Liuzzi: edizione a cura di Fernando Liuzzi (vedi Bibliografia).
 PD: *Poeti del Duecento II* (vedi Bibliografia).

BIBLIOGRAFIA

Sui testi.

G. MANCINI, *I manoscritti della libreria e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortona 1884; R. RENIER, *Un codice antico di flagellanti nella Biblioteca comunale di Cortona*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", VI (1888), pp. 109 ss.; G. MAZZONI, *Laudi cortonesi del secolo XIII*, nel "Propugnatore", n.s., vol. II (1889), p. II, pp. 205-270 e vol. III (1890), p. I, pp. 5-48; G. MAZZONI, *Ancora su Garzo* (sulla possibilità d'identificare il Garzo laudese col bisnonno del Petrarca), nel "Propugnatore", n.s., vol. III (1890), p. I, pp. 238-39; G. GUATTERI, *Il bisnonno del Petrarca*, Firenze 1904; C.M. PATRONO, *Ancora del bisnonno del Petrarca*, Supplem. alla "Nuova Rassegna", III, n. 2, febr. 1905; P.G. LANDINI c.r.s., *Il codice aretino 180 (Laudi antiche di Cortona)*, Roma 1912; *Le laudario de Pise (du ms. 8521 de la Bibliothèque de l' Arsenal de Paris)* a cura di Erik Staaff, Uppsala-Leipzig 1931, I (unico uscito, comprendente l'introduzione, il testo del laudario, note e glossario); F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma 1935, voll. I e II (edizione assai importante sotto il rispetto musicale); G. CONTINI, *Laude cortonesi*, in *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960, II, pp. 11-59 e 863; C. TERNI, *Per una edizione critica del "Laudario di Cortona"*, in "Chigiana", XXI, nuova serie n. 1 (1964), pp. 111-129 (riguardante prevalentemente gli aspetti musicali); G. VARANINI, *Di una malnota testimonianza manoscritta di tre laudi cortonesi*, "Università di Padova - Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona", serie II, vol. I, 1966-67, estratto; *Laude dugentesche*, introduzione, scelta, note e glossario a cura di G. VARANINI, Padova 1972; *Le rime di Ser Garzo dell'Incisa*, a cura di A. RONZINI, Verona 1972 (cfr. recens. di G. VARANINI, in "Studi e Problemi di Critica testuale", 6, aprile 1973, pp. 231-234); F. MANCINI, *La poesia religiosa in Umbria e Toscana*, I e II, Perugia 1973; G. VARANINI, *Un terzo laudario cortonese*, in "Studi e Problemi di Critica testuale", 6, aprile 1973, pp. 69-71; ID., *Il Manoscritto Trivulziano 535^a Laude antiche di Cortona*, *ibid.*, 8, aprile 1974, pp. 13-72 (seguono, nell'estratto, *Correzioni e aggiunte*); L. BANFI, *A proposito di un'antologia di laude dugentesche*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", CII, 1974, pp. 261-277; A. CERUTIBURGIO, *Una nuova lauda di Garzo*, in *Miscellanea di studi di storia e di storia letteraria toscana in memoria di Natale Caturegli*, Pisa s.a., ma 1974 (estratto); *Laude cortonesi*, scelta, introduzione e note a cura di G. VARANINI, versione ritmica delle melodie a cura di L. LUCCHI, illustrazioni originali di M. CANTAGALLI, Verona 1974; L. BANFI, *Garzo laudese*, in "Giornale italiano di Filologia", n.s., VII [XXXVIII], 2, 1976, pp. 137-153; M. SALEM ELSHEIKH, *Una nuova lauda di Garzo*

zo, in AA.VV., *Testi e interpretazioni*, Milano-Napoli 1978, pp. 337-355 (si tratta di una lauda in onore di Santa Chiara, non inedita perché già pubblicata a cura del P.S. TOSTI O.F.M.: *Due laudi francescane del 300 e un Ternario del 400*, in "Archivum Franciscanum Historicum", VIII [1915], pp. 337-345); A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine nel primo Trecento*, in "Studi musicali", VII (1978), pp. 39-83; *Laude cortonesi, dal secolo XIII al XV*, a cura di G. VARANINI (I vol., primo tomo); L. BANFI (I vol., secondo tomo, con un'appendice a cura di G. CATTIN); A. CERUTTI BURGIO (II vol.), Firenze 1981; G. VARANINI - L. BANFI (III vol.); G. VARANINI, L. BANFI, A. CERUTTI BURGIO (IV vol.), Firenze 1985. Il primo volume contiene l'edizione del Cortonese 91 nella sua integrità, il secondo dell'Aretino 180, il terzo del Trivulziano 535 e del Cortonese 462, il quarto comprende le *Note aggiuntive*, una *Poscritta*, il *Glossario*; seguono un'appendice di F. Carboni, la Tavola alfabetica delle concordanze, indici vari; G. VARANINI, *Laude e laudari; problemi editoriali*, in "La critica del testo" (Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984), Lecce 1985, pp. 343-361; ID., *La più antica lauda volgare in onore di Sant'Antonio: artificio retorico tosco-aretino, contenuti agiografici patavini*, in "Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio" (Atti del Convegno internazionale di studi, 1-4 ottobre 1981: Padova-Monselice), Padova 1985, pp. 425-456; F. MANCINI, *Un laudario cortese*, in "Accademia Etrusca di Cortona", Annuario XXI, n.s., XIV-1984, Cortona 1985, pp. 105-124.

Sulle musiche.

F. LIUZZI, *Melodie italiane inedite del Duecento*, in "Archivum Romanicum", XIV, 1930, pp. 527 ss.; ID., *Ballata e Lauda alle origini della lirica musicale italiana*, in "Annuario della R. Accademia di S. Cecilia", Roma, 1930-31, pp. 531 ss.; ID., *Profilo musicale di Iacopone*, in "Nuova antologia", CCLXIX, s. VII, 1931, pp. 171-192; ID., *La lauda e i primordi della melodia italiana*, voll. I e II, Roma 1934 e 1935; F. NERI, recens. all'ed. Liuzzi in "Giornale storico della Letteratura italiana" CIX, pp. 130-135; *Le laude del Laudario Cortonese secondo la trascrizione in musica figurata dell'acc. eqn. don Nicola Garzi*, in "Accademia Etrusca di Cortona - Secondo Annuario, 1935", pp. 12-36 (con una nota di Gilberto Brunacci); J. HANDSCHIN, *Über die Laude*, in "Acta Musicologica", X, 1938, fasc. 1-2, pp. 14-31; J. ROKSETH, *Les Laude et leur édition par M. Liuzzi*, in "Romania", LXV, 1939, pp. 383-394; R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano, 1956; G. VECCHI, *Tra monodia e polifonia*, in "Collectanea historicae musicae", II, Firenze 1956, pp. 447-464; R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, nel vol. "Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio", Perugia 1962, pp. 475-494; C. TERNI, *Laudario di Cortona*, (trascrizione letterario-musicale e versione per concerto), Accademia Musicale Chigia-

na, Siena 1964; ID., *Per una edizione critica del Laudario di Cortona*, in "Chigiana", XXI, n.s., I, 1964, pp. 111-129; A. ZIINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, 2 voll., Palermo 1968; R. MONTEROSSO, *La tradizione melismatica sino all'"Ars Nova"*, nel vol. "L'ArS Nova italiana del Trecento", Comune di Certaldo, 1970, vol. III, pp. 29-50; FRAK A. D'ACCONE, *Le compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'ArS Nova*, nel vol. "L'ArS. nova..." cit. pp. 253-304; A. ZIINO, *Con humiltà di core*, nel vol. "Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a Federico Ghisi" ("Quadrivium", XII, 1971, pp. 71-79); ID. *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in "Cultura neolatina", XXXI, 1971, pp. 295-313 (vi si pubblicano anche i testi); L. LUCCHI, *Laude e melodie del Laudario di Cortona*, nel vol. "Laude dugentesche", a cura di G. Varanini, Padova 1972, pp. 94-105; A. ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, nel vol. "Studi in onore di Luigi Ronga", Milano-Napoli 1973, pp. 653-669; G. VARANINI e L. LUCCHI, *Laude cortonesi*, Fiorini, Verona 1974; H. ANGLÈS, *The musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*, in "Essays in Musicology: A Birthday offering for Willi Apel", ed. H. Tischler, Indiana University 1968; oppure in *Scripta Musicologica*, Tomus I, pp. 543-554, ed. Storia e Letteratura, Roma 1975; A. ZIINO, *Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale*, in "L'Etnomusicologia in Italia", Palermo 1975, pp. 169-194; C. TERNI, *Dalla lauda al madrigale spirituale: una precisazione*, in "Studi Medievali" 3ª serie, XVII, 1976; A. ZIINO, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, in "L'ArS Nova italiana del Trecento", Certaldo, vol. IV, 1978, pp. 447-491; A. RONCAGLIA, *Sul "Divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in "L'ArS Nova"; cit. vol. IV, pp. 365-397; A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine nel primo Trecento*, in "Studi musicali", VII, 1978, pp. 39-83; A. ZIINO, *Osservazioni sulla melodia della 39ª lauda cortonese in onore di Sant'Antonio*, in G. Varanini "La più antica lauda volgare in onore di Sant'Antonio ecc.", cit. nella Bibliografia sui testi, 1985, pp. 442-445; P. PELLEGRINO ERNETTI e L. ROSSI LEIDI, *Il laudario cortonese n. 91*, Roma, 1980; G. CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in "Laude cortonesi dal secolo XIII al XIV" a cura di G. VARANINI, L. BANFI e A. CERUTI BURGIO, vol. I*, pp. 481-516, Firenze, 1981.

Laudario 91 di Cortona, Società cameristica di Lugano, Dir. E. Loehrer, Nonesuch Recors, H-1089 (a Cynus recording, Paris); *Storia della musica italiana*, RCA, ML 40000 (10); *Poesia, Prosa, Teatro*, n. 42 dizioni di Alfredo Bianchini (include undici laude cortonesi di cui sei con l'annotazione: arm. F. Liuzzi), Voce del Padrone, QFLP 8065; C. Carbi, mezzo-soprano, R. Monterosso, clavicembalo, in "Momumenta Italicae Musicae" Philips, A 00773 R.; *Laudario di Cortona*, Quintetto Polifonico Italiano di Clemente Terni, Ayna, OPL II C; *Le Laudi*, solisti e coro "I Prepolifonisti" diretto da P. Pellegrino Ernetti O.S.B., PAN PRF 205/6/7/8/; *Laude del Duecento e del Trecento*, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, soprano M. Ferraro, tenore C. Gaifa, baritono G. Sarti, coro dei Concerti Spirituali della Cattedrale di Verona, organo R. Sarte, dirige L. Lucchi.

	Pag.
Premessa	5
Giustificazione	9
GLI ARGOMENTI:	
- <i>Metro del verso e struttura ritmica della linea melodica, ictus, fase ternaria, inciso, tempo</i>	13
- <i>Fase ritmica composta di due note</i>	22
- <i>Fase ritmica composta di quattro note</i>	31
- <i>Successione di due neumi. Linea interna. Fase con cinque note</i>	39
- <i>Successione di tempi composti binari e ternari</i>	50
- <i>Struttura generale della lauda: aspetto ritmico e melodico. Valori formali della frase</i>	53
- <i>Modificazioni ritmiche e melodiche nelle linee ripetute. Raccorciamento e amplificazione</i>	58
- <i>Carattere della fase e dell'inciso</i>	65
- <i>Intervento dell'intonatore sulla struttura metrica del verso</i>	70
- <i>Frammenti melodici tendenti al tempo semplice</i>	76
- <i>La melodia e l'anisossilabismo del testo</i>	82
- <i>La plica</i>	84
Avvertenze per le musiche	91
MELODIE E TESTI DELLE LAUDE	
I <i>Venite a laudare</i>	92/281
II <i>Laude novella sia cantata</i>	97/282
III <i>Ave, donna santissima</i>	101/282
IV <i>Madonna santa Maria</i>	104/284
IV bis <i>Ave Maria gratia plena</i>	285

V	<i>Ave, regina gloriosa</i>	107/287
VI	<i>Da ciel venne messo novello</i>	110/289
VII	<i>Altissima luce col grande splendore</i>	115/291
VIII	<i>Fami cantar l'amor di la beata</i>	119/293
IX	<i>O Maria, d'omelia</i>	122/295
X	<i>Regina sovrana de gram pietade</i>	128/296
XI	<i>Ave, Dei genitrix</i>	133/297
XII	<i>O Maria, Dei cella</i>	135/297
XIII	<i>Ave, vergene gaudente</i>	139/298
XIV	<i>O divina virgo, flore</i>	143/300
XV	<i>Salve, salve, virgo pia</i>	145/301
XVI	<i>Vergene donçella da Dio amata</i>	147/302
XVII	<i>Peccatrice, nominata</i>	150/303
XVIII	<i>Cristo è nato et humanato</i>	152/304
XIX	<i>Gloria'n cielo e pace'n terra</i>	155/306
XX	<i>Stella nuova 'n fra la gente</i>	157/306
XXI	<i>Plangiamo quel crudel basciar[e]</i>	160/307
XXII	<i>Ben è crudele e spietoso</i>	163/307
XXIII	<i>De la crudel morte de Cristo</i>	168/309
XXIV	<i>Dami conforto, Dio, et alegrança</i>	174/310
XXV	<i>Onne homo ad alta voce</i>	179/310
XXVI	<i>Iesu Cristo glorioso</i>	183/311
XXVII	<i>Laudamo la resurrectione</i>	189/313
XXVIII	<i>Spiritu sancto, dolçe amore</i>	193/315
XXIX	<i>Spirito sancto glorioso</i>	198/315
XXX	<i>Spirito sancto, dà servire</i>	201/317
XXXI	<i>Alta Trinità beata</i>	203/318
XXXII	<i>Tropo perde 'l tempo ki ben non t'ama</i>	207/319
XXXIII	<i>Stomme allegro et latioso</i>	213/325

XXXIV	<i>Oimè lasso e freddo lo mïo core</i>	219/326
XXXV	<i>Chi vole lo mondo despreççare</i>	224/328
XXXVI	<i>Laudar vollo per amore</i>	228/328
XXXVII	<i>Sia laudato san Francesco</i>	230/329
XXXVIII	<i>Ciascun ke fede sente</i>	237/331
XXXIX	<i>Magdalena degna da laudare</i>	243/334
XL	<i>L'alto prence archangelo lucente</i>	248/341
XLI	<i>Faciamo laude a tutt'i sancti</i>	252/342
XLII	<i>San Iovanni al mond'è nato</i>	257/343
XLIII	<i>Ogn'om canti novel canto</i>	261/343
XLIV	<i>Amor dolçe sença pare</i>	263/344
XLV	<i>Benedicti e' llaudati</i>	268/345
XLVI	<i>Salutiam divotamente</i>	272/349

Glossario	352
Manoscritti	357
Stampe antiche e moderne	358
Bibliografia sui testi	359
Bibliografia sulle musiche	360
Discografia	362