

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 44, 2024 – Speciale *Dalla modernità a Gesualdo*

---

## *La «forosetta» e la Vergine: due laude imitative su melodie del tardo Trecento*

*The 'Forosetta' and the Virgin: two imitative laude on late 14th century melodies*

THOMAS PERSICO

---

### ABSTRACT

Il contributo è dedicato allo studio di due laude imitative composte su melodie tardo-trecentesche, entrambe derivate da fonti in cui si decantano le virtù di una deliziosa «forosetta». I due testi, *Da cciel mandato a ssalutar Maria* e *A una vergine pulcra, con diletto*, sviluppano il tema dell'Annunciazione. Si fornisce pertanto l'edizione, corredata da note di commento e da un'introduzione sullo status quaestionis.

PAROLE CHIAVE: *laude, cantasi come, forosetta, Maria.*

This essay is devoted to the analysis of two imitative laude on arsneumatic melodies from the late XIVth Century, both coming from melodic sources in which the virtues of a delicious «forosetta» are celebrated. The two texts, *Da cciel mandato a ssalutar Maria* and *A una vergine pulcra, con diletto*, develop the theme of the Annunciation. In these pages the edition, accompanied by commentary notes and an introduction on the status quaestionis, is provided.

KEYWORDS: *laude, cantasi come, forosetta, Holy Mary*

---

### AUTORE

Thomas Persico è ricercatore di Filologia della Letteratura italiana (Rtd-B) presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere dell'Università degli studi di Bergamo. Si occupa di Dante e della sua esegesi, di metrica italiana medievale e moderna, del rapporto tra poesia e musica. Ha pubblicato l'edizione critica, curata con A. Cicchella, dei *Cantari sulla «Legenda aurea» di Cristofano Guidini* (2022) e la monografia *"Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla 'Vita nuova' alla 'Divina Commedia'"* (2019); in corso di pubblicazione, con M. Petoletti, è l'Edizione del commento dantesco di Alberico da Rosciate. È collaboratore e membro del comitato scientifico del progetto ERC *Laudare* diretto da Francesco Zimei (Università di Trento). Ha compiuto studi musicali, diplomandosi in Organo e specializzandosi in Musica rinascimentale italiana.  
thomas.persico@unibg.it

Nell'uso generalistico ormai divenuto comune anche in manuali e prontuari di letteratura e di metrica, il termine *contrafactum* (nell'originale tedesco *kontrafaktur*, "contraffattura") indica il recupero di una melodia precedente al fine di intonare un nuovo testo, anche se non necessariamente o completamente compatibile dal punto di vista metrico. Il termine fu introdotto da Friedrich Gennrich a partire da una rubrica del cinquecentesco *Pfullinger Liederhandschrift* (Stuttgart, Landesbibliothek, Theol. 4° 190), in cui, a c. 178v, si legge: «Contrafact uff einen geistlichen sinn», ossia "*contrafactum* in senso spirituale".<sup>1</sup> Qualcosa di simile si osservava nel repertorio laudistico italiano di parecchi decenni prima, proprio nel repertorio «cantasi come», un nucleo ben nutrito di testi laudistici (di cui una cinquantina di testimonianze più antiche sono musicate sulle intonazioni dell'Ars nova trecentesca) corredati da rubriche del tipo «cantasi in su/come» che dichiarano al lettore l'antecedente melodico da recuperare.<sup>2</sup>

Benché l'idea di "contraffattura" sia sostanzialmente di matrice cinquecentesca, in *Die Geistliche Kontrafaktur*, Karl Hennig decide comunque di adottarne la categoria per riunire tutti quei casi che rientrano nell'ampio panorama del riadattamento melodico sacro-profano, compresa quella che egli stesso definisce «geistlichen Parodie». <sup>3</sup> A partire dallo studio, tra le prime fonti, del *Minnesänger* Bertold Steinmar,

<sup>1</sup> F. GENNRICH, *Die Musik als Hilfswissenschaft der Romanischen Philologie*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», xxxix, 1918, pp. 330-361. Vd. anche F. GENNRICH, *Musikwissenschaft und Romanische Philologie*, Niemeyer, Halle 1918, p. 4 e, in generale, ID., *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, F. Gennrich, Langen 1965. Il termine *contrafactum* è poi trasposto anche in ambito romanzo da J. MARSHALL, *Pour l'étude des 'contrafacta' dans la poésie des troubadours*, in «Romania», CI, pp. 289-335, e in J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, M. Niemeyer, Halle 1989. Cfr. M. S. LANNUTTI, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, in «Medioevo romanzo», xxxii, 1, 2008, pp. 3-28.

<sup>2</sup> È ormai concluso – e a breve spero possa vedere le stampe – un mio studio monografico che raccoglie l'edizione critica e commentata dei testi laudistici sulle melodie trecentesche dell'Ars nova. Nell'attesa dell'uscita, anticipo qui alcuni sintetici aspetti sul rapporto tra testi devoti e fonti profane, presentando un solo (in realtà duplice) caso esemplare. Per tutta l'analisi vale il principio secondo cui sono oggetto di studio e di edizione i soli testi devozionali; per le fonti rinvio alle Edizioni pubblicate nell'ambito del progetto *European Ars nova* diretto da Maria Sofia Lannutti o, dove non disponibili, alla bibliografia più recente rintracciabile. Sul repertorio laudistico «cantasi come» e sul rapporto tra poesia e musica, per ora sia sufficiente rinviare ai seguenti studi: G. CATTIN, *Le laude intonate sulle musiche del codice Squarcialupi*, in *Il Codice Squarcialupi. Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Med. Pal. 87*, a cura di F. A. Gallo, LIM, Lucca 1993, pp. 243-251, poi in G. CATTIN, *Studi sulla lauda offerta all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, a cura di P. Dalla Vecchia, Torre d'Orfeo, Roma 2003, pp. 459-469; A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, vol. II. *Il Trecento*, Roma, Salerno 1995, pp. 455-529; B. WILSON, *Singing Poetry in Renaissance Florence. The 'cantasi come' tradition (1375-1550)*, L. Olschki, Firenze 2009; F. ZIMEL, *Forma vs. performance. (Tras)mutazioni della lauda-ballata*, in «Il Saggiatore musicale», xxvi, 1, 2019, pp. 5-22.

<sup>3</sup> Così in R. FALK, *Parody and Contrafactum: a Terminological Clarification*, in «The Musical Quarterly», LXV, 1, 1979, pp. 1-21: "parodia" acquisisce duplice significato di "imitazione parodica" (come nel caso

lo studioso apre il già ampio macro-insieme del riadattamento testuale o musicale anche alla parodia, riunendo in un'unica famiglia dall'incerta interpretazione e dalle altrettanto incerte origini, casi di intertestualità, di interdiscorsività, melodici, testuali, formali.<sup>4</sup>

Nel caso, almeno, dei repertori imitativi italiani e, in particolare, dell'ampia varietà di testi «cantasi come», è certamente utile analizzare con più attenzione i casi di effettiva imitazione metrica e melodica, distinguendoli dai frangenti in cui il richiamo intertestuale è solo allusivo, senza che sia verificata una qualsiasi forma di imitazione della struttura metrica originaria.<sup>5</sup> Il problema tassonomico non riguarda infatti la sola «malleabilità della parola e della musica»,<sup>6</sup> ma concerne l'intero rapporto tra testo poetico e testo musicale.

Lo studio delle laude «cantasi come», per la mia indagine limitato ai soli testi intonati su melodie trecentesche dell'Ars nova conservate, mette in evidenza diverse modalità di ripresa della fonte: nella maggior parte dei casi, le composizioni presentano caratteri imitativi più o meno accentuati, in base al livello di rielaborazione del testo poetico di partenza, dallo schema strofico (spesso con la ripresa di parole in sede di rima), fino alla riproposizione di parole chiave, di concetti, contesti o parti di verso. In altri pochi casi, la somiglianza tra lauda e fonte è solo strutturale

della cosiddetta *messa parodia*, diffusa a partire dal secolo XVI) o di "imitazione caricaturale". Nel caso della «geistlichen Parodie» s'intende il trasferimento di una melodia da un contesto profano a un contesto sacro, con la conseguente associazione tra i due testi per mezzo dell'intonazione. Cfr. G. GORNI, *Parodia e scrittura in Dante*, in *Dante e la Bibbia*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 settembre 1986), a cura di G. Barblan, L. Olschki, Firenze 1988, pp. 323-340: 322 e 327.

<sup>4</sup> K. HENNIG, *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation: Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Niemeyer, Halle 1909, pp. 2-3. Oltre ai numerosi fenomeni raccolti da Hennig, segnalo anche i casi di intermelodicità parodistica che coinvolgono la *chanson* di Guiot de Dijon *Chantarei por mon courage* e la *chanson* di Gautier de Coinci *Pour conforter mon cuer et mon courage*, studiati in C. CAPPUCCIO, E. BUCCELLATO, *Musica e "contrafacta": repertori mariani e canzoni di crociata*, in "Contrafactum". *Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario (Bressanone 8-11 luglio 2004), a cura di G. Peron, A. Andreose, Esedra, Padova 2008, pp. 93-97, dove «ipotizzando una possibile tradizione liturgica della linea melodica, l'imitazione di Guiot potrebbe interpretarsi come una ripresa di tipo parodistico (dato il contenuto fortemente erotico della canzone)».

<sup>5</sup> Si veda, a tal proposito, S. MILONIA, *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2016, pp. 162-164.

<sup>6</sup> MILONIA, *Rima e melodia* cit., p. 164. Vd. MARSHALL, *Pour l'étude* cit., pp. 290-291: *contrafactum* «implique la reproduction exacte de la charpente métrique du modèle; par charpente métrique nous entendons la disposition dans un certain ordre du vers d'un certain nombre de syllabes à terminaison soit masculine soit féminine. C'est là le minimum que comporte l'emprunt d'une mélodie inventée par un autre. Mais dans la pratique normale des troubadours il implique aussi la reproduction du schéma des rimes du modèle, donc de sa forme métrique (forme métrique: charpente métrique + schéma des rimes)».

in senso lato: l'unico vero punto di tangenza tra i due testi è, in tali frangenti, la conformazione della strofe (condizione minima affinché si possa rintracciare un richiamo strutturale).<sup>7</sup>

Un primo indizio sul funzionamento del procedimento messo in atto dai laudesi può riscontrarsi in sede di rima, come dimostrano i pochi casi in cui più laude intonate sulla medesima melodia presentino le stesse rime del modello.<sup>8</sup> Ma il livello di interazione tra i «cantasi come» e le rispettive fonti può riguardare anche l'intera struttura rimica o metrica del testo: da semplici fenomeni in cui il riuso del modello si limita alla struttura strofica, si giunge a casi di vera imitazione metrica, in cui il prestigio del testo-fonte nobilita il relativo testo laudistico.

Generalmente, quando si tratti di imitazione metrica, la memoria dell'antecedente profano non sopravvive, dunque, solo nella ripresa della sua "vestizione" musicale, ma condiziona il procedimento di composizione del testo laudistico, volutamente imitativo – seppur in diverse modalità e secondo differenti livelli di complessità –. Nel caso di un fenomeno intertestuale meno puntuale, le possibilità sono più varie, dal momento in cui la sovrapposibilità dei testi, se limitata alla sola coerenza strutturale, non sempre è sufficiente a provare un legame "genealogico" tra antecedente profano e lauda intonata. Il copista potrebbe aver colto *a posteriori* la somiglianza strofico-versificatoria suggerendo in rubrica la melodia apparentemente più consona.

Nella maggior parte dei casi, almeno entro i limiti del *corpus* delimitato, i testi sono costruiti sulla fonte ripresentandone alcuni caratteri distintivi, che rendono il richiamo intertestuale solido e volontario. Caso a sé stante, estremamente complicato sia per la tradizione musicale plurima, sia per le fattezze della fonte "a centone", è quello che riguarda, in particolare, due laude: *Da cciel mandato a ssalutar Maria e A una vergine pulcra, con diletto*, musicate rispettivamente sulla melodia di *Vidi una forosetta che si stava* e di *Vidi una forosetta in un boschetto*. Si tratta forse di due varianti di una stessa fonte, la cui linea musicale è anche usata per rivestire testi con inizi differenti, talvolta poco compatibili con la forma trasmessa dai rispettivi «cantasi come» "diretti" o "indiretti". Già i due testi devoti pervenuti (che siano imitativi o meno) sono tra loro incompatibili e presentano strutture completamente diverse: il primo è in forma di una ballata minore di endecasillabi, il secondo di una ballata grande di endecasillabi e sei-settenari.

<sup>7</sup> Convergono, in questo senso, anche le indagini di Matteo Leonardi e di Lucia Marchi sulle possibilità d'imitazione più o meno diretta nel repertorio «cantasi come» entro il secolo XVI. Vd. M. LEONARDI, L. MARCHI, *Towards a taxonomy of the cantasi come repertory*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», in c.d.s. (ringrazio gli autori per aver condiviso un'anteprima del loro lavoro).

<sup>8</sup> Vd. T. PERSICO, *Appunti sulla fortuna di 'I mi son pargoletta bella e nova' nelle laude del ms. Riccardiano 2871*, in «Critica del Testo», xxiii, 2, 2020, pp. 37-61: pp. 44-45.

L'incipit della fonte, trasmesso in varie forme e con diversi "assetti" compilativi, rinvia alla tradizione lirica canonica due-trecentesca galloromanza e italiana, anche per la presenza massiccia di vezzegegiativi: si pensi alle cavalcantiane *Gli occhi di quella gentil foresetta* (*Rime*, XXXI) e *In un boschetto trova' pasturella* (XLVIa) con la relativa risposta, in forma di sonetto, di Lapo Farinata, *Guido, quando dicesti pasturella*, nonché la rima di Bernardo da Bologna inviata allo stesso Guido, *A quella amoretta foresella* (XLIVa).<sup>9</sup> La melodia è trasmessa dal parigino Nouv. Acq. Fr. 1817, cc. 20v-21r, dal codice della Biblioteca della Musica di Bologna Q18, cc. 28v-29r, dai codici dell'Accademia Etrusca di Cortona C95-96, cc. 17v-18r, dal ms. Magliabechiano XIX.164, cc. 48v-49.

Fonte	Testo imitativo	Testimoni <sup>10</sup>
<i>Vidi una foresetta</i>	<i>Da cciel mandato a ssalutar Maria</i>	<b>R2871</b> , c. 63r, <b>M130</b> , c. 74r, <b>R2929</b> , cc. 31v-32v (α), cc. 68r-v (β)
	<i>A una vergine pulcra, con diletto</i>	<b>Ch266</b> , c. 257v (n. 585)
> <i>Da cciel mandato a ssalutar Maria</i>	<i>Pace chegiamo, o vergine Maria</i>	<b>M130</b> , c. 64v, <b>Ch266</b> , c. 210r (n. 438)
	<i>Madre di Geso Cristo, virgo pia</i>	<b>M130</b> , c. 67r

Sulla prima lauda, *Da cciel mandato*, pervengono tre testimoni (uno di essi con doppia attestazione): **R2871**, cc. 63r-v, rubr. «*Vid'una foresetta*», **M130**, c. 74r, rubr. «*Vidi una foresetta che si stava*», e **R2929**, cc. 31v-32v (α), cc. 67r-v (β), senza rubrica, e due altri testi devoti ulteriormente «cantasi come»: *Pace chegiamo, o vergine Maria* (rubriche nel Magliabechiano XXXVIII.130, c. 64v e nel Vaticano Chigiano L.VII.266, c. 210r) e *Madre di Geso Cristo, virgo pia* (rubrica di nuovo nel Magliabechiano XXXVIII.130, c. 67r).

La lauda narra le vicende dell'Annunciazione (*Lc.*, 1 26-38, *Mt.*, 1 18-24), disposta in cinque strofi: le prime due illustrano la discesa dell'arcangelo Gabriele e ne descrivono la *salutatio*, la terza contiene l'assenso di Maria, la quarta e la quinta l'Incarnazione e la visita a santa Elisabetta. Nel ventiquattresimo verso si registra un

<sup>9</sup> Per i testi e per il rispettivo commento vd. Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

<sup>10</sup> Sciolgo qui le sigle adottate in tabella e nel séguito: **Ch266** = Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chig. L.VII.266; **M130** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXXVIII.130; **R2871** = Firenze, Bibl. Riccardiana, 2871; **R2929** = Firenze, Bibl. Riccardiana, 2929.



Ma po'<sup>j</sup> che ffu da l'angel salutata,<sup>k</sup> 15  
 la Vergine donzella inmantenente<sup>l</sup>  
 dallo Spirito Santo amaestrata  
 rispose, umile il viso,<sup>m</sup> e riverente:<sup>n</sup>  
 «Eco ll'Ancella di Dio ubidente,<sup>16</sup>  
 come tu ài parlato, così sia!» 20

E po' ch'ebb'acettato<sup>o</sup> la donzella,<sup>17</sup>  
 ripiena fu dello<sup>p</sup> Spirito Santo  
 e 'ngravidò<sup>q</sup> rimanendo pulcella  
 del<sup>r</sup> Figliuol<sup>s</sup> di Dio vero,<sup>t</sup> com'io canto,<sup>18</sup>  
 e di Lei prese carne tutto quanto 25  
 com'altra creatura che ssi cria.<sup>u</sup> 19

Rimase *plena*,<sup>v</sup> 20 la Vergine santa:  
 la sua cognata volle vicitare<sup>w</sup>  
 sì come la Scrittura di ciò canta:<sup>x</sup>  
 Elisabetta,<sup>y</sup> nel suo salutare, 30  
 nel ventre si sentì inginocchiare  
 lo suo figliuolo e adorar<sup>z</sup> Maria.

a. da ciel...ssalutar] dal cielo mandato a salutare R2929α-β. b. fu l'angel-servia] fu l'agnol Gabriello ch'a Dio venia M130 fu ll'angelo Gabriello da Dio venia R2929α-β. c. servando] oservando M130 R2929α. d. e dimorava...pura] dimorava con vista casta e pura M130. e. scendesi] discandesi R2871. f. anclica figura] angelica natura M130 R2929β angelica creatura R2929α. g. angel] agnol M130 angelo R2929α-β. h. e ella] e della R2871 ella R2929α-β. i. tacita stando] tacendo R2929α tacita istando R2929β. j. ma po'] ma poi R2929β di poi R2929α. k. salutata] confortata R2929α-β. l. e salutòlla...inmantenente] *om.* M130. m. il viso] a llui umile M130 e nel viso R2929α al viso R2929β n. umil'è il viso e riverente] e reverente M130. o. E po' ch'ebb'acettato] com'ebe accettata M130 da poi ch'ebbe accettato R2929β. p. dello] dallo M130. q. e 'ngravidò] ingravida M130. r. del] de M130. s. Figliuol] Figiuolo R2929β. t. vero] *om.* M130. u. E po' ch'ell'âcettato...che ssi cria] *om.* R2929α. v. plena] piena M130 R2929α-β. w. vicitare] visitare M130. x. di ciò canta] dice e canta M130. y. Elisabetta] ch'Elisabetta R2929β. z. e adorar] a salutar M130.

<sup>16</sup> *Ubidente*, "ubidente", per cui vd. testi fiorentini e toscani del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO).

<sup>17</sup> *E po' ch'ebb'acettato*, cioè "e poi che la donzella ebbe accettato". *Donzella* anche qui come altrove letteralmente "fanciulla in età da marito" o meglio "verGINE" (vd. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, dir. S. Battaglia, poi Gior. Bárberi Squarotti, 21 voll. e 2 voll. di Supplemento, UTET, Torino 1961-2008, iv, p. 953).

<sup>18</sup> "E restò incinta del figlio di Dio restando vergine, come la mia lauda canta".

<sup>19</sup> *Creatura che ssi cria*, come "creatura che si crea" carnalmente (con amplificazione), cioè come uomo.

<sup>20</sup> *Plena*, "pregna".



Della seconda lauda, *A una vergine pulcra*, perviene un solo testimone, **Ch266**, c. 257v (n. 585), rubricato «Cantasi in su *Vidi una foresetta in un boschetto*». Si tratta, in questo caso, di una ballata grande di endecasillabi e sei-settenari anisosillabici con schema Zyyz ABABBccz, ancora dedicata alle vicende dell'Annunciazione. elle prime quattro strofe si riassumono le vicende dell'incontro: la *salutatio angelica* e il *timor* virginale, l'annuncio del concepimento di Cristo, il dubbio di Maria e la risposta dell'Angelo, il consenso. L'ultima stanza si presenta come orazione alla Madonna affinché preservi dal peccato i suoi fedeli servitori.

A una vergine pulcra, con diletto,<sup>21</sup>  
andò inginocchiato  
da Dio mandato  
uno angiolo soletto.<sup>22</sup>

«Ave», le disse, «e di grazia *plena*,  
con riverenza teco è il Signore!», 5  
e poi seguì colla voce serena:  
«Benedetta fra ll'altre sie tu, fiore!».<sup>23</sup>  
Avendo quella quanto di timore,  
fu da llui confortata: 10  
«Grazia ài trovata  
dal Dator perfetto.

Nell'utero verginale conceperai (7'+)  
Figiuol di Dio, Gesù nominato;  
vergine stando lo partorirai: 15  
magno sarà da tutti reputato,  
ne l'alta sedia del Padre<sup>a</sup> locato  
e regnerà inn-eterno  
per<ché> sempiterno  
nel suo regno t'à 'letto». 20

<sup>21</sup> *Una*, articolo generico che indica una fra le vergini, è forse derivato dall'incipit del modello, *Vidi una* etc. (anche se in diversa posizione).

<sup>22</sup> Il fatto che Gabriele sia descritto «soletto» e «inginocchiato» è probabilmente su influsso delle raffigurazioni visive: l'angelo appare, solitamente in vesti bianche, o in piedi o inginocchiato di fronte a Maria.

<sup>23</sup> *Fiore* è anche significato di Nazareth, dove fu inviato Gabriele. Vd. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, a cura di G. P. Maggioni, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, vol. I, L 13: «Nazareth interpretatur 'flos', unde dicit Bernardus quod flos nasci voluit in flore, de flore et floris tempore» (BERNARDUS CLARAVALLENSIS, *Homiliae super Missus est in laudibus Virginis matris*, in *Opera omnia*, curantibus H. Leclerq, H. Rochais, Editiones Cistercienses, Romae 1957-1977, vol. IV, p. 31).



---

Rispuose la divina verginella: «Come può esser quel che ttu proponi? uom non conobbi: i' son pura pulzella: duri paiono a mme e tuo sermoni». <sup>24</sup>	
Divota stando nelle orazioni, le disse l'angiol santo: «Di Spirito Santo sia in te concetto.	25
Sarai dalla virtù di Dio obunbrata; impossibil non è cosa appo Dio!». <sup>25</sup>	30
La Vergine benedetta, umiliata: «L'Ancilla», disse, «del Signore son io; di me sie fatto il voler di Dio!». <sup>26</sup>	(5'+)
Concetto fu il Signore ch'allegra 'l core di ciascun perfetto.	35
Pietosa Madre di gloria sicura, priega Gesù per tutti e peccatori che doni grazia a ogni creatura, ché tutti disponiamo e nostri cori: a essere di Gesù buon servidori al fine siàn chiamati, e infra ' beati ciascuno sia eletto!	40

a. del Padre] di David *add. interl.* Ch266.

<sup>24</sup> Il dialogo segue il *Vagelo, Lc.*, 1 34: «Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?», con il dubbio di Maria nell'ascolto, nel sentimento e nella riflessione.

<sup>25</sup> Di nuovo vd. *Lc.*, 1 35: «Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi: ideoque et quod nascetur sanctum, vocabitur Filius Dei».

<sup>26</sup> Parafrasi di *Lc.*, 1 38: «Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum». «La Vergine benedetta, con umiltà disse: «Sono l'Ancella del mio Signore, di me sia fatto il volere di Dio».