

GIULIANO DI BACCO

ALCUNE NUOVE OSSERVAZIONI SUL
CODICE DI LONDRA

(British Library, MS Additional 29987)

Il manoscritto London British Library Additional 29987 (**Lo**)¹ detiene il paradossale primato di essere stata la prima fonte dell'Ars Nova italiana pubblicata in edizione facsimile pur essendo oggi la meno conosciuta e studiata. Quella edizione, a cura di Gilbert Reaney, che doveva rendere il manoscritto più accessibile alle ricerche dei musicologi, contiene infatti quello che è tuttora il più recente contributo ad esso specificamente dedicato, pregevole ma certamente non definitivo.² Alcune caratteristiche e problematiche sono già state in parte illustrate da più studiosi; rivisitando il complesso delle conoscenze e correlandolo con alcuni elementi finora ignoti o sfuggenti, si vuole da-

¹ Abbreviazioni usate nel testo:

ASF	Archivio di Stato di Firenze.
CompRS	Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo.
CorpRS	Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese.
FC	Firenze, Biblioteca del Conservatorio, MS D. 1175.
FP	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 26.
F.5.5	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Incunab. F.5.5.
Lo	London, British Library, MS Additional 29987.
Man	Lucca, Archivio di Stato, MS 184 e Perugia, Biblioteca Comunale «Augusta», MS 3065 (Codice Mancini).
Ox	Oxford, Bodleian Library, MS Canonici misc. 213.
PR	Paris, Bibliothèque Nationale, MS Nouvelles acquisitions françaises 6771 (Codice Reina).
Pit	Paris, Bibliothèque Nationale, MS Italien 568.
Sq	Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, MS Palatino 87 (Codice Squarcialupi).
SL	Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, MS Archivio Capitolare di S. Lorenzo 2211.

² G. REANEY, *The Manuscript London B.M. Additional 29987 (Lo): A Facsimile Edition* («Musicological Studies and Documents», XIII), American Institute of Musicology, 1965. È un facsimile che dimostra la sua età: si notino soprattutto l'inversione della disposizione delle carte *recto* e *verso* ed i margini delle fotografie rifilati spesso tagliando fuori porzioni di carte del manoscritto. Ad esso comunque si rimanda per la verifica visiva dei casi di volta in volta esaminati. Nell'introduzione è pubblicato un saggio precedente dall'identico titolo, apparso in «Musica Disciplina», XII, 1958, pp. 67-91.

re qui un personale contribuito ad una più completa conoscenza del codice, fin dalla riconsiderazione della stessa sua entità materiale.³

IL MANOSCRITTO

Dall'esame delle caratteristiche fisiche di **Lo** ne deriva una sostanziale omogeneità di costruzione. Per l'intero manoscritto è stata usata una pergamena di media qualità, di spessore e colore relativamente uniforme;⁴ i fascicoli – undici, tutti quaderni – sono stati uniformemente ovvero contemporaneamente predisposti alla scrittura della musica: in ogni facciata, nello specchio di scrittura delimitato da singole linee di margine, sono tracciati sempre uguali otto sistemi di cinque linee; il tutto con inchiostro rosso, sempre costante.⁵ La rigatura è stata praticata a bifoglio aperto, mai usando il rastro ma tracciando ogni linea seguendo i forellini appositamente praticati con un'unica punzonatura per ogni fascicolo chiuso.⁶ Da notare anche la correttez-

³ Il presente studio riunisce le prime acquisizioni di una ricerca iniziata nel 1988 e tuttora in corso su problemi storico-musicali connessi al manoscritto, in parte estratto di una Tesi di Laurea discussa nel Marzo 1990 presso l'Università di Bologna. Sono grato al Prof. F. Alberto Gallo e al Prof. John Nadas per l'assiduo incoraggiamento ed il prezioso consiglio di cui ho goduto durante tutto lo svolgimento della ricerca. Ringrazio inoltre direzione e personale delle seguenti istituzioni: British Library, Archivio di Stato di Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Biblioteca Riccardiana e Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies «Villa I Tatti» di Fiesole, Accademia della Crusca di Firenze, Civico Museo Bibliografico Musicale e Biblioteca del Conservatorio di Bologna, Biblioteca Ambrosiana di Milano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁴ Eccezioni di qualche rilievo sono rappresentate dall'ultima carta (per il maggior spessore e il colore più scuro, questo forse a causa della esposizione esterna) e dalla prima, per la quale si veda più oltre.

⁵ Altezza dei pentagrammi: 16 mm.; distanza fra loro: 11 mm.; distanza fra la linea inferiore dell'ottavo pentagramma ed il margine inferiore dello specchio: 8 mm.; una sola riga delimita i quattro lati dello specchio di scrittura: il margine superiore coincide con la linea superiore del primo pentagramma. L'altezza complessiva dello specchio misura sempre 214 mm; per la larghezza si notano minime oscillazioni fra un fascicolo e l'altro: mediamente 156-157 mm. Rimandiamo ancora la discussione sull'eccezione della prima carta: 214 x 153 mm.

⁶ Delle serie di cinque forellini (mi si perdoni l'uso del termine italiano per il più tecnico inglese *prickholes*) praticati per guidare la rigatura dei pentagrammi, alcuni resti sono ancora visibili, benché le carte siano state rifilate sui loro margini estremi (destri dei lati *recto*) proprio per eliminarli: primo fascicolo (secondo pentagramma), sesto e undicesimo fascicolo (secondo, quarto, sesto e ottavo pentagramma). Tutto quanto il manoscritto conserva poi i due forellini praticati sul margine superiore delle carte *recto*, usati per tracciare verticalmente i margini destro e sinistro dello specchio di scrittura. Tutta la foratura appare essere stata praticata, un fascicolo chiuso alla volta, da *recto* a *verso*; ovvero si può affermare che i fascicoli sono tuttora formati da tutti i bifogli che li costituivano a quello stadio di preparazione alla scrittura. Per le serie di cinque fori per i pentagrammi appare chiaro l'uso di un punzone a cinque punte

za della disposizione delle carte rispetto alla cosiddetta 'regola di Gregory'.⁷ Tutti elementi che indicano una concezione unitaria del manoscritto, predisposto fin dall'inizio a contenere musica in quantità definita.

Le 88 carte così preparate appaiono essere state numerate, com'è noto, due volte: la più recente cartolazione, in matita, assegna il numero 2 alla prima carta in pergamena, procedendo poi di seguito fino all'ultima carta in pergamena numerata 88 (ma con due carte numerate rispettivamente 87 e 87*, leggi 87bis).⁸ Molto opportunamente Reaney ha invece adottato la cartolazione che appare cronologicamente precedente, in inchiostro, che considera soltanto le carte in pergamena (la prima è dunque numerata 1), ovvero solo il manoscritto stesso; per le otto carte dell'ultimo fascicolo Reaney 'corregge' i numeri effettivamente scritti (cioè, nell'ordine, 81, 82, 83, 84, 82, 83, 84, 85) restituendo la successione 'giusta' (da 81 a 88).⁹

Questa numerazione — secondo Reaney risalente al XVII secolo — è in realtà una 'combinazione' fra due, ovvero la correzione di un'altra ancora precedente. Ne è la spia il fatto che non tutti i numeri sono scritti con il medesimo inchiostro e che quelli scritti col più chiaro risultano diversi e paiono più antichi — tipicamente tre-quattrocenteschi — di quelli più scuri. La visione a luce ultravioletta dell'angolo superiore destro di ogni facciata *recto* del manoscritto chiarisce ogni dubbio e rivela una numerazione continua in parte palinse-

fisse che lascia sempre la stessa impronta arcuata; le distanze fra le coppie di forellini per la rigatura dei margini dello specchio e fra loro ed il primo pentagramma sono costanti, evidente risultato di una operazione ripetitiva. Che la rigatura dei pentagrammi avvenisse attraverso i bifogli aperti, lo attesta il tipo stesso di punzonatura e il caso del bifoglio esterno del quarto fascicolo, ove il rigatore ha tracciato storta e successivamente corretto la quinta linea del quinto pentagramma delle carte 25r e 32v (secondo la cartolazione adottata nell'edizione facsimile).

⁷ Si tratta del principio per cui gli artefici medievali, considerando il diverso aspetto dei due lati della pergamena, derivati dal lato della carne e del pelo della pelle originaria, disponevano i bifogli nel fascicolo in modo da ottenere sempre 'apertura' della stessa natura; si veda L. GILISSEN, *Prolégomènes à la codicologie. Recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux*, Gand, 1977.

⁸ Tale cartolazione è seguita in K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento* («Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft» n. II/5), Bern, Verlag Paul Haupt, 1956, e nel RISM ovvero *Répertoire International des Sources Musicales*, B. IV⁴, a cura di Max Lütolf e Kurt von Fischer, München, 1972, pp. 631-653; forse questa cartolazione — tuttora in uso alla British Library — considera come carta 1 il quinto dei sei fogli di guardia anteriori, in carta, non numerato, contenente un seicentesco frontespizio con un elenco dei compositori.

⁹ G. REANEY, *The Manuscript* cit.; in tutti gli autori successivi è seguita questa cartolazione tranne che in G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento* («Collezione di opere inedite o rare» n. 131), Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1970.

TAVOLA 1

Le tre cartolazioni in ordine cronologico: la più antica ricostruita (inchiostro chiaro), quella successiva alla raschiatura di parte della prima ovvero 'corretta' (inchiostri chiaro + scuro), la più moderna (matita). Fra parentesi tonde i numeri visibili a luce ultravioletta, fra parentesi quadre quelli ipotizzati. In neretto le cifre della cartolazione antica riutilizzate o riadattate per la nuova.

(98)	1	2	[1]4[2]	45	46
(99)	2	3	(1)4(3)	46	47
(1)[00]	3	4	[1]4[4]	47	48
(10)1	4	5	[1]4[5]	48	49
[102]	5	6	[1]4(6)	49	50
(103)	6	7	[14]7	50	51
(104)	7	8	(148)	51	52
(105)	8	9	(149)	52	53
(106)	9	10	[1]5(0)	53	54
10(7)	10	11	[1]51	54	55
1[0](8)	11	12	[1]5(2)	55	56
1(09)	12	13	[1]5(3)	56	57
(110)	13	14	[1]5[4]	57	58
11(1)	14	15	[1]5(5)	58	59
1[1](2)	15	16	(1)5(6)	59	60
1[1](3)	16	17	(157)	60	61
11(4)	17	18	1(58)	61	62
1(15)	18	19	(1)[59]	62	63
1(16)	19	20	(1)6(0)	63	64
11(7)	20	21	(1)61	64	65
11(8)	21	22	(1)6(2)	65	66
(119)	22	23	(1)6(3)	66	67
(1)2(0)	23	24	(1)6(4)	67	68
(1)21	24	25	(1)6(5)	68	69
(1)2(2)	25	26	(1)6(6)	69	70
(1)2[3]	26	27	(167)	70	71
[1]2(4)	27	28	(168)	71	72
(1)2(5)	28	29	(169)	72	73
(1)2(6)	29	30	(1)7(0)	73	74
[1](27)	30	31	(1)71	74	75
(12)[8]	31	32	[1]7(2)	75	76
(1)2(9)	32	33	(1)7(3)	76	77
(1)3(0)	33	34	(17)[4]	77	78
(1)31	34	35	(1)[75]	78	79
[1]3[2]	35	36	(1)7(6)	79	80
(1)3(3)	36	37	(177)	80	81
(1)34	37	38	[17](8)	81	82
(1)3(5)	38	39	[1](79)	82	83
(1)3(6)	39	40	[1]8[0]	83	84
(137)	40	41	(1)81	84	85
(138)	41	42	(1)82	82	86
1(39)	42	43	(1)83	83	87
(1)4(0)	43	44	(1)84	84	87*
(1)41	44	45	(1)85	85	88

sta, che numera il manoscritto da 98 a 185.¹⁰ La numerazione considerata da Reaney è sovrapposta, in sostanza, ad una preesistente, le cui cifre sono state riutilizzate o trasformate – quando possibile – nella nuova. Così si spiegano i due diversi inchiostri, e l'anomala situazione della cartolazione dell'ultimo fascicolo, nient'altro che il risultato di una correzione incompleta: l'ignoto artefice ha abraso la cifra 1 iniziale in tutti e otto i casi ma non ha poi corretto la cifra delle unità che nelle prime quattro carte.¹¹

L'esistenza della cartolazione palinsesta giustifica il fatto che il copista, dopo la fine della «prima pars» dell'«istampitta» *Bell[li]cha* – dovendo saltare una «apertura» di pagina già scritta, per scrivere l'ultima parte – annoti che «l'avanço di questa istanpita en[n]e ina[n]çi a charte 156 [...]».¹² Dunque entrambe le cartolazioni finora in uso non rappresentano affatto la realtà materiale del manoscritto, che non è integro bensì mutilo e che è quanto resta di un codice di mole non indifferente, dell'ampiezza di fonti monumentali quali *Sq* o *SL*.¹³

Considerando questa situazione e tentando di immaginare il manoscritto originario nella sua integrità, è difficile ipotizzare quale fosse il contenuto delle ben 97 carte perdute. L'unico indizio certo – e ulteriore conferma della mutilazione – è il frammento palinsesto che si trova sul *recto* dell'attuale prima carta (in realtà 98): la parte

¹⁰ Ringrazio il Prof. John Nádás per avermi suggerito questa possibilità. Un sintetico raffronto delle tre cartolazioni si veda alla Tavola 1.

¹¹ Scorrendo tutto il manoscritto si può osservare che generalmente la cifra delle unità è in inchiostro nero; la cifra indicante la decina è invece spesso scritta in inchiostro marrone: così il 2 di cc. 24-29, il 3 di cc. 33-39, il 4 di cc. 43-49, il 5 di cc. 53-59, il 6 di cc. 63-69, il 7 di cc. 73-76; questo accade perché fra le due cartolazioni la cifra indicante la decina non varia – e quindi non ha dovuto essere corretta – quanto quella delle unità. Nell'ultimo fascicolo i primi quattro numeri (81, 82, 83, 84) sono scritti in tale modo 'misto', gli altri quattro (82, 83, 84, 85) sono invece completamente in inchiostro marrone: questi ultimi sono i più integri superstiti dell'antica numerazione e vanno letti come [1]82, [1]83, [1]84, [1]85. La cartolazione antica era dunque nello stesso inchiostro marrone di questi quattro ultimi numeri e, tra l'altro, del particolare segno a «C» allungata che tuttora racchiude ed evidenzia la cartolazione 'corretta' in tutto quanto il manoscritto.

¹² Il dettaglio (già notato da G. CORSI, *Poesie musicali* cit., p. LVII, il quale non va più oltre dell'osservazione che «fogli devono essere caduti») ben si spiega considerando la cartolazione più antica: tale interruzione si trova a c. 155r (anziché 58r, secondo la cartolazione di Reaney) e la copiatura riprende (con la «secunda pars») esattamente sul *verso* della c. 156 (anziché 59).

¹³ Rispettivamente 216 ed almeno 190 carte; su questi si veda K. VON FISCHER, *Studien* cit.; F. D'ACCONE, *Una nuova fonte dell'Ars Nova italiana: il codice di San Lorenzo*, 2211, «Studi Musicali», XIII, 1984, pp. 3-31, e J. NÁDÁS, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, UMI, Ann Arbor, 1986.

terminale di un *Patrem* – in notazione mensurale, forse polifonico, non meglio identificabile – raschiato probabilmente per far posto allo stemma mediceo che si trova al centro della pagina.¹⁴

In più modi **Lo** rivela dunque la sua enorme mutilazione; ma a quando farla risalire, ed anche come datare la cartolazione più antica e la sua rimozione? La circostanza che il copista, nel già visto caso dell'interrotta copiatura dell'"istampitta" *Bell[li]cha*, rimandi al numero di carta esattamente corrispondente alla nostra, è una prova sufficiente per considerare quella cartolazione come l'originaria, o comunque assolutamente contemporanea a quello stadio di scrittura del codice.

Per la mutilazione possiamo dare un *terminus ante quem* nell'anno 1643, quando il manoscritto faceva già parte della fiorentina *Libreria* di Carlo di Tommaso Strozzi, collezionista di libri antichi e fautore del salvataggio di tanti codici e documenti dall'incuria dei suoi tempi;¹⁵ esso è infatti citato in un ritrovato catalogo redatto in quell'anno, probabilmente di mano dello stesso Strozzi, ove figura già come contenente soltanto i brani dell'attuale londinese:

Inventario di tutti i libri stampati che si ritrovano appresso di me Carlo di Tom[ma]so Strozzi, e ancora c'è l'inventario di tutti i libri manuscritti e di tutte le scritture sciolte che si trovano appresso di me quest'anno 1643

[...]

Musiche in cartapeccora [di]
 M[aestro] Jacopo da Bologna
 M[aestro] Gio[vanni] da Fir[en]ze
 M[aestr]o Fran[ces]co da Fir[en]ze
 fra Bartolino da Padova
 M[aestro] Gio[vanni] da Cascina
 Frate Andrea de' Servi
 Bonaiuto Corsini Pittore

¹⁴ Il brano palinsesto è stato già notato in: M. LONG, *Musical Tastes in Fourteenth-century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, Ph.D. diss., Princeton Univ., 1981, p. 176, il quale, scorgendo la possibilità di una mutilazione, correttamente ipotizza una sezione di brani sacri di cui il *Patrem* palinsesto sarebbe il conclusivo. È da sottolineare la leggerezza con la quale è stata rimossa dal facsimile di Reaney ogni traccia, pur visibile anche ad occhio nudo, della notazione e del testo.

¹⁵ Per un'informazione di base si veda l'introduzione di C. GUASTI, *Inventario delle Carte Stroziane del Regio Archivio di Stato in Firenze*, Firenze, 1884, pp. v-xxxix.

Ser Lor[en]zo da Fir[en]ze prete
 Ser Ant[onio] [*sic!*] da Cascia
 fra Vincenzio
 Ser Niccolò del Proposto
 Ser Gherardello
 fra Guglielmo di S. Spirito
 Fran[ces]co degli Organi
 Don Pagolo
 Rosso da Collegrano
 fra Bartolino¹⁶

Il manoscritto dunque era entrato nella *Libreria* strozziana almeno una trentina d'anni prima della data 1670 che figura sul frontespizio.¹⁷ Quest'ultimo è probabilmente di mano del figlio Luigi, che dopo la morte del padre ereditò i libri e la passione per la loro cura, e che probabilmente operò personalmente la nuova definitiva catalogazione, nella quale il nostro manoscritto acquistò la segnatura 145.¹⁸

Per quanto riguarda la correzione della cartolazione, una circostanza singolare ci fa affermare che questa non era ancora stata compiuta quando, verso la fine del secolo scorso, il nostro codice fu oggetto di studio da parte del filologo Enrico Molteni. Egli, nel trascrivere alcuni dei testi intonati, annotò — com'è naturale — anche il numero della carta sulla quale tale componimento si trovava. Ebbene, in quegli appunti che oggi sono conservati alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, la cartolazione che Molteni ha segnato — quindi ha visto — è quella più antica, sempre esattamente quella che abbiamo illustrato e che oggi è visibile solo con un'attenta osservazione a luce ultravioletta. Prova evidentissima che a quell'epoca il manoscritto conservava

¹⁶ ASF, *Carte Stroziane*, III serie, X. III, cc. 5r e 205r sgg. Al di là delle discrepanze rispetto al contenuto di Lo, quello che si vuol far notare è che l'elenco è evidentemente stato compilato seguendo l'attuale ordine di apparizione dei compositori nel manoscritto.

¹⁷ Sul già accennato foglio di guardia di Lo (c. 1r secondo *RISM*), dove è indicata la proprietà del «Sen[ato]re Carlo di Tomm[as]o Strozzi»; qui il codice è numerato 145 ed è intitolato, come nell'inventario del 1643, «Musiche in Cartapecora». La lista dei compositori è poi simile, sostanzialmente uguale, a quella dell'inventario (la si veda nel facsimile di Reaney, p. v).

¹⁸ Si vedano alcuni autografi di Luigi Strozzi: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magliabechi VIII.1102, «Lettere di Luigi Strozzi». Dal confronto (di filigrane, calligrafia e fattura complessiva) con altri frontespizi apposti su fogli di guardia di altri codici ex-strozziani conservati alla Biblioteca Nazionale, traiamo l'ipotesi che quel 1670 possa essere una data di comodo apposta su molti codici da Luigi Strozzi per ricordarne l'appartenenza alla collezione del padre e per distinguerli da quelli da lui stesso poi acquisiti. Carlo di Tommaso Strozzi era infatti morto il 18 marzo di quell'anno 1670 (secondo lo stile fiorentino; per noi 1671).

ancora intatto il segno della sua originaria conformazione.¹⁹ Il manoscritto fu acquistato dal British Museum nel 1876 e il Molteni, fin dalla successiva prima pubblicazione riguardante l'Additional 29987,²⁰ mostrò di dubitare dell'identità tra il manoscritto da lui stesso visto e il londinese.²¹ Per un accertamento, pregò un ignoto «amico» di farne un nuovo spoglio: un compito certo molto superiore alle capacità di costui, il quale ci ha tuttavia così lasciato ulteriori utili testimonianze sulle caratteristiche di **Lo** in quel momento, e che soprattutto ci informa dell'ormai avvenuta modifica della cartolazione.²² Egli scrive che «[...] le poesie [...] cominciano a foglio 3». E ancora aggiunge: «Vi sono due numerazioni ai fogli. L'antica corretta perché non conta il primo foglio [...]». Indipendentemente dalla sua valutazione sull'antichità relativa delle numerazioni, la cartolazione 'a tre cifre', dunque, non si vede più; e al 'nuovo' numero 1 è stato affiancato il 2 a matita.²³

¹⁹ Le cosiddette *Carte Molteni* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, scatole Z. 267-269 sup. e Z. 269 bis), lasciate alla biblioteca milanese nel 1894, sono oggetto di indagine anche da parte di G. CORSI, *op. cit.*, CI-CIV (a cui si rimanda per maggiori particolari), che non si avvede di questo importante dettaglio e le liquida come «brogliaccio di appunti». Il quinterno intitolato «Strambotti e ballate tratto da un codice musicale del sec. XIV [...]» della scatola Z. 267 sup. è il più importante, contenente gli appunti presi dal Molteni durante la propria visione del manoscritto, con le trascrizioni dei testi poetici e l'indicazione della cartolazione antica. In altri inchiostrati vi sono annotazioni chiaramente successive, databili a dopo l'acquisto del codice da parte del British Museum (si veda più oltre).

²⁰ È l'articolo di H. VARNHAGEN, *Die Handschriftlichen Erwerbungen des British Museum auf dem Gebiete des Altromanischen in den Jahren von 1865 bis Mitte 1877*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», I, 1877, pp. 541-555, il quale riporta gli incipit dei primi 27 brani «che occupano 23 carte»: la descrizione del codice si limita a questo «per mancanza di tempo» [sic!].

²¹ Si tratta di aggiunte posteriori sempre sul medesimo fascicolo, in inchiostro diverso; egli ha quel dubbio perché «mancherebbero nella tavola del Varnhagen alcune composizioni».

²² Nella lettera di risposta inviata al filologo (un bifoglio più un foglio staccato, nella medesima scatola, segnati 13, 14, 15) l'«amico» goffamente qualifica lo stemma mediceo (c. 1r olim 98r) come «una immensa sfera colorata»; poi aggiunge che sul foglio «che vien poi» egli vede quel che noi chiamiamo frontespizio strozziano, segno evidente di una 'irregolare' disposizione delle carte — dato che quel frontespizio è certamente su un foglio di guardia che precede tutto il vero e proprio manoscritto.

²³ Il Corsi, che discute lungamente le questioni legate alle *Carte Molteni*, ha ragione riguardo alla pessima qualità degli appunti del filologo, e ancor peggio si potrebbe dire di tante altre sviste ed errori dell'«amico». È al problema della 'falsità' di **Lo** che il Corsi soprattutto si dedica, liquidandolo col dimostrare l'incompetenza del Molteni; ma l'autenticità del manoscritto è senz'altro dimostrabile con motivi ben più forti dell'eventuale incapacità di chi l'ha messa in dubbio. Molteni forse non era deciso quanto il Corsi ritiene, nel credere il londinese un falso; semmai il dubbio di Molteni riguarda l'identità del manoscritto da lui precedentemente visto col londinese e pare basarsi non tanto sul confronto fra le lezioni scritte da lui stesso e quelle dell'«amico», come vorrebbe il Corsi, ma da una constatazione specifica: «se sono esatte [nella tavola del Varnhagen] le indicazioni dei fogli» (citato quinterno, c. 3v). Credo

Non ci sembra credibile che siffatta operazione di raschiatura e correzione possa essere stata compiuta al momento dell'entrata del codice al British Museum come rinumerazione 'di conservazione': tale è piuttosto quella a matita, che vuol salvaguardare tutte le carte scritte, compreso il frontespizio strozziano. Stando così le cose, si potrebbe allora anche azzardare l'ipotesi che, dopo la — illegale — uscita dalla *Strozziana* intorno al 1784,²⁴ nel breve periodo fra la testimonianza del Molteni e l'acquisto da parte della biblioteca londinese, qualcuno abbia voluto — falsificando la cartolazione — trasformare un codice mutilo in un codice integro, di indubbio maggior valore commerciale.²⁵

In quest'ottica, non è neppure escluso che anche lo stemma mediceo possa essere stato aggiunto modernamente, come anche alcuni altri elementi potrebbero far supporre. Per esempio, né gli inventari strozziani né il frontespizio fanno menzione di quello che dovrebbe essere un particolare ben più importante dell'identità dei compositori, ovvero la provenienza medicea.²⁶ Lo stesso Molteni non ne fa alcun

dunque di dover spostare il problema della 'falsificazione' su altri parametri, ipotizzando che l'atteggiamento del Molteni — che all'eventualità di una avvenuta ri-cartolazione pare non aver pensato — si possa così genericamente spiegare con lo sconcerto del non trovare l'esatta corrispondenza fra quanto aveva visto e quanto gli viene riferito.

²⁴ In quell'anno, morto l'ultimo discendente maschio di Carlo Strozzi, non rimase che una Maria Caterina, la quale si era ritirata a vivere in un convento delle Montalve che aveva nominato suo erede universale. L'intervento personale del granduca Pietro Leopoldo evitò la dispersione della *Libreria* strozziana; nello stesso anno questa fu donata allo Stato ed il patrimonio librario venne suddiviso tra la Biblioteca Laurenziana (a cui furono destinati i 166 codici più preziosi) e la Magliabechiana (l'attuale Nazionale: circa 1590 manoscritti). Quello della *Libreria* di Carlo Strozzi è una fortunata eccezione alla dispersione di tante collezioni, non solo librerie, private e pubbliche fiorentine. Ma nonostante ciò una cospicua parte dei codici manoscritti della *Strozziana* sono illegalmente finiti altrove: come già si avvide qualcuno « [alcuni codici], probabilmente rimasti nel palazzo degli Strozzi, non si sa come, si trovarono un secolo dopo e più in commercio » (G. FAVA, *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e le sue insigni raccolte*, n. 1 di «Le grandi biblioteche storiche italiane», Milano, 1939). E ciò risulta evidente dalla constatazione che dei manoscritti che formavano il *corpus* più importante della *Strozziana*, inventariati in un catalogo primo-settecentesco conservato alla Biblioteca Nazionale (Cataloghi, 45), ben più del doppio dei 186 che dovrebbero trovarsi alla Laurenziana risultano oggi mancanti nelle Classi Magliabechiane (ed anche alla Laurenziana pare ne risultino soltanto un centinaio). Fra questi anche il n. 165, il nostro codice londinese.

²⁵ Per l'informazione — ancora derivata dalle *Carte* del Molteni ma tutta da verificare — su alcuni dei possessori del manoscritto prima dell'acquisto da parte del British Museum (Pietro Bigazzi, Costantino Corvisieri, Case d'Asta Payne e Quaritch di Londra) si veda E. LEVI, *Botteghe e canzoni della vecchia Firenze*, «Nuovi Studi Medievali», III, 1926-27, pp. 93-110.

²⁶ I citati cataloghi, quello del 1643 e quello conservato alla Biblioteca Nazionale, definiscono il manoscritto non solo per il materiale scrittorio e per il contenuto: («Musiche in cartapecora»), ma indugiano nell'indicare i nomi dei compositori; il catalogo del 1643 benché non concepito per essere davvero dettagliato, contiene sporadici commenti sul contenuto, talora

cenno quando dà una descrizione fisica del manoscritto, sommaria ma comprendente un elenco dei più recenti possessori a lui noti. Eppure non si tratta di un dettaglio da poco, ma caratterizzante visivamente una intera pagina, quella che più di tutte colpisce fortemente l'occhio.²⁷ Inoltre, non si può certo dire che tale stemma sia consono all'arme di una famiglia come quella dei Medici, eseguito su una pergamena di seconda mano che cioè, logora e increspata, reca inconfondibili tracce della sua raschiatura; sullo stemma compaiono infine simboli e dettagli di rozza fattura e che rendono il tutto araldicamente incongruente.²⁸

Queste ultime ci sembrano considerazioni tanto importanti da indicare quanto meritevoli di un'analisi più specialistica. Ma con più certezza, date le caratteristiche strutturali dello stemma, databile a non prima del XVI secolo e, naturalmente, data la posizione fisicamente quindi temporalmente sovrapposta al brano palinsesto, è comunque da escludere un rapporto diretto fra il manoscritto, nell'epoca della sua scrittura, con la famiglia Medici.²⁹

anche riguardanti provenienza o datazione dei manoscritti, dando l'impressione che la presenza dello stemma avrebbe dovuto essere in qualche modo notata e segnalata. Un raffronto fra le tre liste dei compositori dimostra che in tutti e tre i casi i compilatori hanno materialmente sfogliato l'intero codice, per leggere ed annotare i nomi attribuiti ai brani, non copiandoli dalla lista già esistente. Tutto ciò però tacendo sempre della provenienza medicea.

²⁷ «Una enorme sfera colorata», per usare ancora l'espressione dell'«amico» del Molteni. Può essere considerato, anche questo dettaglio della descrizione dell'«amico», uno dei motivi dei crescenti dubbi del Molteni sulla 'autenticità'?

²⁸ Nessun senso ha la divisione del tondo nelle due metà rossa e azzurra: non è testimoniato né come elemento decorativo, né araldico in senso stretto; i due colori delle palle, elementi secondari rispetto al campo dello scudo e ai gigli di Francia, non dovrebbero essere ripetuti con tale insistenza perché non significativi nel loro accostamento, anzi perché tolgono importanza a quegli elementi principali. Né si può ammettere che il tondo rosso-azzurro possa essere esso stesso uno stemma su cui 'campire' quello mediceo: il 'privilegio' (i tre gigli d'oro su campo azzurro) è personale e riservato ai soli discendenti in linea diretta del concessionario (Piero di Cosimo de' Medici), quindi non è trasmissibile a rami secondari né può essere oggetto di concessione di privilegio ad altri; il tondo non potrebbe comunque essere considerato uno 'scudo' su cui apporre i propri colori o simboli, di qualsiasi tipo. Inoltre le palle sono eccessivamente piccole rispetto allo scudo e tutti gli elementi non formano fra loro le ombreggiature che dovrebbero. In sostanza si può affermare che l'ignoto artefice non era un araldista.

²⁹ Era questa l'idea originaria di A. HUGHES-HUGHES, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 3 voll., London, 1906-09, vol. II, pp. 120-122, vol. III, p. 76, ovvero che il nostro Additional 29987 sarebbe stato compilato «for a member of the Medici family», affermazione in seguito mai decisamente smentita (ma si veda la discussione fra Nino Pirrotta e Kurt von Fischer in *Les Colloques de Wégimont: L'Arts Nova*, Liège, 1959, pp. 133-134). L'uso di inscrivere uno stemma in una cornice tonda decorativa (di foglie o altro) è testimoniato non prima della fine del Quattrocento, come risale almeno al XVI secolo inoltrato, in Italia, una forma simile a quella imposta su **Lo**; in Toscana poi, questi paiono essere d'uso ancora più tardivo. (Per la preziosa consulenza araldistica ringrazio la cortesia del Dott. Luigi Borgia

LA SCRITTURA

Due dei copisti di **Lo** sono stati identificati come quelli responsabili, rispettivamente, della scrittura del frammento **FC** e del codice **SL**.³⁰ Tali identificazioni sono indizi di forte rilevanza per l'origine del manoscritto, essendo **SL** l'ultima grande fonte antologica arsnovista, certamente fiorentina, mentre **FC** è pur sempre un frammento trovato a Firenze. Gli elementi che distinguono nettamente queste due mani fra loro e dal resto del manoscritto sono, per il copista di **FC** le note sottilissime affusolate a punta, le sottilissime *caudae*, alcune particolarità delle lettere del testo; per **SL** soprattutto le iniziali maiuscole, l'uso consistente di abbreviature testuali, la particolare fattura dei *custodes* (si veda la TAVOLA 2).³¹

I due copisti sono però artefici della scrittura di una minima parte di **Lo** e resta quindi il problema del *corpus* centrale del manoscritto, ovvero di quante mani abbiano contribuito alla scrittura di c. 98r (palinsesta) e delle carte da 100r a 178r. Secondo noi una soltanto.³² Questo copista — che chiamiamo **A** per distinguerlo da **B** e da **C**,

della Sovrintendenza Archivistica per la Toscana. Spero che altri studiosi del settore vogliano contribuire a far chiarezza sulla questione).

³⁰ Rispettivamente in M. LONG, *Musical Tastes* cit., e in J. NÁDAS, *The Transmission* cit.

³¹ Il copista di **FC** è in effetti lo stesso che in **Lo** copia Cantus e Tenor di *O dolç' apres' un bel perlaro fiume* e il Cantus di *Di novo è giont' un cavalier errante*, madrigali di Jacopo da Bologna, alle cc. 98v-99r e 99v (di qui in avanti consideriamo la cartolazione antica salvo diversa indicazione). Il copista che è l'unico artefice di **SL** è poi quello che in **Lo** copia *l'Et in terra* e il *Patrem* alle cc. 179v-182r. Per **FC** si veda *RISM* cit.; per **SL** si vedano: F. D'ACCONE, *Una nuova fonte* cit.; J. NÁDAS, *The Transmission* cit., pp. 459-486; IDEM, *The Lucca Codex and MS San Lorenzo 2211: Native and Foreign Songs in Early Quattrocento Anthologies*, comunicazione letta al congresso della «American Musicological Society», Austin, 1989 (non pubblicata); John Nádás sta per pubblicare una estesa monografia sul codice a corredo della edizione in facsimile.

³² Non si considerano qui le mani secondarie del *Kyrie* di c. 178v (α) e delle posteriori aggiunte a cc. 163r (quinto pentagramma) e 182v-183r (β); ascriviamo invece ad **A** anche le «canzonette tedesche» a fondo c. 171r, nonostante qualche maggior dubbio. J. WOLF, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III, 1903, pp. 599-646 e K. VON FISCHER, *Studien* cit., non parlano che di una mano principale; G. REANEY, *The manuscript* cit., p. 8, osserva la che la natura «somewhat erratic» della mano principale rende difficile la definizione, mentre il Corsi sottolinea vari interventi di mani diverse. Da tutti la questione è in pratica lasciata sospesa: il definire il manoscritto opera di uno o più copisti non chiarisce sufficientemente a quale parte del manoscritto si faccia riferimento. Solo Reaney pare consapevole dell'evidente diversità dei due copisti estremi; tra le mani diverse che avrebbe copiato il resto del manoscritto ne distingue una che avrebbe copiato l'«Antefana» (vedi oltre) di Lorenzo Masini, e le sequenze, ma forse non le *istampitte*.

copisti rispettivamente in comune con **FC** e **SL** —³³ ha, quale caratteristica più evidente e comprensiva, il fatto di non essere un copista musicale professionale, di non avere l'interesse o la capacità di copiare in modo esteticamente soddisfacente, di avere una cattiva riuscita nel programmare l'organizzazione spaziale della sua copiatura.³⁴ Note e *caudae* hanno forme diverse ma caratteristiche in quanto generalmente imperfette, come pure i *custodes*, nei quali la grossezza del tratto e la lunghezza delle aste paiono connesse con la variabile inclinazione della penna al variare dello spazio disponibile. Anche la scrittura del testo, pur nella norma calligrafica gotica, presenta ricorrenti elementi distintivi. Le caratteristiche scrittorie del copista sono sostanzialmente costanti in tutto il manoscritto: gli indizi che parrebbero indicare interpolazioni di una o più mani diverse sono tanto diffusi quanto disorganici. Talvolta la scrittura di testi e musica rivela maggiore attenzione e cura per i dettagli: ma in questi casi appare sempre possibile riscontrare i particolari che accomunano fortemente la scrittura del brano con quella di tutti gli altri. Infatti, per poter parlare dell'intervento di un diverso copista bisognerebbe poter riscontrare la non presenza di tutti quanti i particolari ritenuti sicuramente distintivi di **A** e la contemporanea loro sostituzione con altri anch'essi costanti e distintivi.³⁵ Di come questo si verifichi solo apparentemente in **Lo**, un esempio importante è la tendenza alla scrittura corsiva del testo, più rapidamente eseguibile ed evidentemente più familiare al copista, il quale spesso la alterna alla gotica. Decisivo è infatti il diffuso caso in cui un verso, una parola o una sola lettera — specialmente le *s*, *d*, il nesso *ch* — vengono scritte corsivamente in un contesto gotico. Non essendo pensabile che tali microscopiche varianti siano inserzioni di mano diversa, è così evidente la non validità dello specifico elemen-

³³ Nonostante la difficoltà di scorgere nella visione a luce ultravioletta dati obiettivi sul *ductus* grafico del copista di c. 98r, riteniamo che anche il frammento sacro iniziale palinsesto sia opera del copista principale, che chiamiamo **A**, essendo dunque il primo che appare nell'attuale manoscritto.

³⁴ La conseguenza più evidente, già notata da diversi autori, è la necessità di prolungare in lunghezza i pentagrammi, o di aggiungerne altri (nello stesso inchiostro di musica e testo) per terminare la scrittura di un brano. Si vedano le carte 105v-106r, 106v, 110r, 121v-122r, 129r, 134r, 137v-138r, 141v, 147v. Conseguenza del medesimo problema è l'ancor più frequente compressione del *residuum* del testo e la sua scrittura in margine o in calce alle pagine.

³⁵ Un esempio di analisi di netto cambiamento da elementi caratteristici di un copista a quelli di un altro, in particolare per il cambiamento simultaneo di mano nella scrittura sia della musica sia del testo è dato da J. NÁDAS, *The Structure of MS Panciatici 26 and the Transmission of Trecento Poliphony*, «Journal of American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 393-427.

to come indizio per un copista diverso; così quell'alternanza corsivo/gotico da spia di una sovrapposizione di mani diverse diviene elemento identificativo del copista A.³⁶

Questo non è che un caso esemplare di come la dimostrazione dell'unicità del copista A si raggiunga in parte *per absurdum*, parametro dopo parametro; ne discende — paradossalmente — la disorganicità e la variabilità di comportamento come una delle caratteristiche più costanti della scrittura del copista principale.³⁷ Già è stata notata la singolarità di alcuni altri particolari scrittorii in Lo, la cui importanza è per noi proporzionale alla loro ricorrenza; l'uso di linee-guida che correggono l'errata corrispondenza fra note e sillabe del testo, sono sintomo ed effetto insieme di quella già detta imperizia nella progettazione dello spazio della scrittura.³⁸ La reiterazione delle sillabe intonate nei passaggi melismatici, la specificazione del tipo di composizione nelle attribuzioni, altre caratteristiche grafico-linguistiche, per esempio un uso particolare delle abbreviature del testo, sono elementi ugualmente ricorrenti riconducibili ad un medesimo stile di scrittura.³⁹

³⁶ Indichiamo solo alcune delle carte ove è possibile trovarne casi importanti: 101r, 131r, 140v, 143v, 169r. La tendenza è chiara anche nell'alternanza delle grafie della *ç* con cedilla verso sinistra (tendenzialmente gotica) e destra (corsiva). In corsivo sono scritte, inoltre, tutte le piccole iniziali del testo destinate ad essere coperte dalle grandi maiuscole rosse.

³⁷ Per esempio la tendenza alla corsività, ovvero alla scrittura veloce, una volta assunta come elemento tipico di A, può essere allora messa in relazione con una più generale impressione di scrittura affrettata — e anche per questo esteticamente non riuscita — anche della notazione musicale.

³⁸ Il copista scrive il testo dopo la musica: spesso la notazione è scritta in modo troppo fitto e non lascia lo spazio necessario per un corretto allineamento del testo. In molti casi il copista è costretto a saltare parti del testo per poter mantenere la corrispondenza. Si vedano alcuni esempi significativi di linee-guida: cc. 107r, 119v, 128r, 130v, 141r, 142r, 152r, 173r. In quattro casi (cc. 109r, 114v, 137v, 142r) la dinamica della loro presenza non è spiegabile nello stesso modo: esse paiono piuttosto una correzione posteriore, dato che lo spazio avrebbe consentito il corretto allineamento. Non è dato accertare se un'altra mano invece di quella stessa di A sia responsabile di alcune delle correzioni mediante linee-guida. Resta invero intatta la considerazione che al nostro copista principale vanno attribuiti tutti quegli errati allineamenti, chissà se in qualche misura dovuti a difficoltà non solo puramente grafiche, ma anche più propriamente musicali.

³⁹ La ripetizione di sillabe è già notata in K. VON FISCHER, *Studien* cit.; si noti che spesso si tratta anche di reiterazione di consonanti (!) come *r* (cc. 119v, 147v, 151v), *n* (cc. 120r, 135v, 151r, 172v), *l* (cc. 116r, 128v) e *g* (c. 175v). Il copista A da un certo momento adopera la formula «B[allata] di ...» «M[adrigale] di ...» (ne faremo oggetto di considerazioni più complesse). In tutto il manoscritto si osserva una singolare incostanza nell'uso delle abbreviature: spesso sono traslasciate, spesso usate in modo improprio, con la tendenza ad usare uno stesso segno per lettere o desinenze diverse. Si ha l'impressione che il copista non sia eccessivamente abituato al loro uso: anche in questo senso è da intendere la tendenza del copista a 'saltare' lettere o sillabe del testo anziché usare abbreviature (cfr. la nota precedente).

Una forte impressione è poi quella di una tendenza per così dire 'evolutiva' della scrittura di **A**, che sempre mantenendosi in uno standard ben caratterizzato, talvolta approda a soluzioni scrittore di migliore riuscita estetica, mantenendole poi durante la copiatura successiva; la circostanza del frequente mutare di inchiostro è l'indizio di una scrittura che si svolge in tempi relativamente dilazionati. Nel corso del manoscritto si nota un progressivo miglioramento della disposizione spaziale della scrittura, uno sforzo di superare i difetti di una compilazione non professionistica e una relativamente maggiore uniformità, pur mantenendosi costante lo stile complessivo.⁴⁰ L'evoluzione della scrittura procede a tal punto da far giungere il copista, nella parte terminale del manoscritto, ad uno stile a prima vista differente dalle carte iniziali, in buona parte dovuto all'uso evidente di penna e inchiostri molto diversi.

Nella seguente TAVOLA 2, tentiamo un'esemplificazione grafica di alcuni elementi caratteristici dei tre copisti di **Lo**, da non considerare esaustiva per **A**, dato il carattere discontinuo ed evolutivo di tale scrittura.⁴¹

L'ampio spazio che accordiamo a considerazioni sulle caratteristiche scrittore di un copista, è necessario perché la sua identificazione come il solo artefice della quasi totalità del manoscritto originario –

⁴⁰ Si nota una diminuzione della frequenza dei tratti corsivi, degli errori di allineamento fra testo e musica: si ha l'impressione che le linee-guida se opera della stessa mano potrebbero essere esse stesse il risultato di un 'raffinamento' della copiatura, dato che permettono di allineare il testo senza saltarne sillabe e senza dover far uso di abbreviature. Il caso di **A** di **Lo** avrebbe così una qualche affinità con l'unico copista di **Ox**: anche in quel caso la copiatura di un intero manoscritto, specie se immaginata come avvenuta in un arco relativamente esteso di tempo, comporterebbe la mutazione, l'evoluzione di alcune caratteristiche scrittore nel contemporaneo mantenimento di atteggiamenti fondamentali. Si vedano H. SHOOP, *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213* («Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft», n. II/24), Bern, Verlag Paul Haupt, 1971; G. BOONE, *Dufay's Early Chansons: Chronology and Style in the Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213*, Ph. D. diss., Harvard Univ., 1987. Nel caso di **Lo** è però molto importante considerare che le diversità non solo grafiche fra i diversi brani o gruppi di brani possono dipendere anche dalla probabile eterogeneità degli antigrafici dai quali derivano. La minore o maggiore diversità fra antigrafici copiati può essa sola spiegare la variabile impostazione della scrittura di un copista non professionale ovvero non autonomamente orientato. Nel caso di **Ox** risultano importanti le differenze fra fascicoli, unitari e distinguibili temporalmente: una situazione non attribuibile anche a **Lo** in cui pare certa l'unitarietà materiale e la continuità musicale fra fascicoli contigui.

⁴¹ In una conversazione sugli elementi caratteristici del copista **C** è emerso il sostanziale accordo con John Nádas, attualmente impegnato nello studio di **SL**. Ringraziamo, nella persona della Dott. Kathryn Bosi, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, «Villa I Tatti», Fiesole, per aver concesso la visione di ottime fotografie a luce ultravioletta.

TAVOLA 2

COPISTI	NOTE E CAUDAE, CHIAVI	CUSTODES	TESTO
A	 <p>note irregolari, caudae non diritte, ingrossate</p>   <p>longae finali</p>	 <p>variabili per inclinazione, spessore, e lunghezza delle caudae</p>	 <p>tendenza corsiva</p>    <p>segni di fine testo</p>
B	 <p>affusolate, molto appuntite</p>  <p>longae finali</p>		 <p>fine testo</p>
C	 <p>molto inclinato l'elemento superiore</p>	 <p>cauda al centro, inclinazione particolare</p>	 <p>maiuscole</p>  <p>fine testo</p>

che abbiamo anche visto omogeneo dal punto di vista costruttivo — ci autorizza a considerare **Lo** non come l'assemblaggio di oggetti diversi appartenuti a persone diverse, ma come risultato di un progetto in qualche modo unitario. Si deve tentare cioè, sulla base di questa necessaria premessa, un'interpretazione globale delle caratteristiche di **Lo**, come indizi complementari per il contesto nel quale il manoscritto può esser stato concepito e realizzato, anche in rapporto alle altre fonti che trasmettono il medesimo repertorio.

Alcuni particolari linguistici testimoniano la fiorentinità di **A** e la loro costanza e diffusione rafforzano contemporaneamente l'ipotesi dell'unico copista principale. Fiorentinità che si ricava più che dal complessivo esame dei testi sottoscritti alla notazione musicale — ove più

difficilmente districabili sono i rapporti fra lingua del copista e lingua degli antigrafici copiati – dall'esame di particolari indipendenti dal vero e proprio contenuto testuale del manoscritto.⁴² Così risulta ancora importante il già citato 'rimando' della copiatura della seconda parte dell'istampitta *Bell[li]cha*: «questa instanpita en[n]e ina[n]çi a charte 156». Questa frase, per così dire 'di servizio' e non di sostanza, contiene la testimonianza senz'altro più attendibile della 'lingua' propria del copista: quell'«enne» che è individuabile in area fiorentina.⁴³ Altre occasioni in cui il copista più facilmente si esprime con i modi linguistici suoi propri sono le attribuzioni dei brani: molto diffusi sono in **Lo** quegli atteggiamenti che i linguisti definiscono tipici dei fiorentini di media e bassa cultura del Tre-Quattrocento, nei confronti dei latinismi.⁴⁴

Dunque una sola persona, a Firenze, avrebbe copiato la gran parte dell'attuale manoscritto, ma secondo quali meccanismi e per quali scopi?

⁴² G. CORSI, *Poesie musicali* cit., p. LXII, denota il fondo linguistico come toscano.

⁴³ La testimonianza più autorevole è nel Boccaccio, che la usa per «ne è» (G. BOCCACCIO, *Decameron*, Giornata IV, novella III); ma è anche voce semidotta per la terza persona singolare del presente del verbo essere, nel significato di stare, trovarsi, «sta»: in tale forma non ci risulta essere citata nella letteratura linguistica. La terza plurale «enno», è invece testimoniata, in non tutta la Toscana e in funzione di ausiliare, come è tuttora usata: G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. II: Morfologia, ed. it. Torino, Einaudi, 1968; ma soprattutto è importante riscontrarla come d'uso relativamente comune in atti amministrativo-contabili di fine Trecento, proprio nello stesso significato testimoniato da **Lo**.

⁴⁴ L'uso di «Frorentia» per «Florentia» è noto (B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1963; già citato da M. LONG, *Musical Tastes* cit., p. 165). È un atteggiamento tipico dei fiorentini meno colti, che non si trovano così a loro agio col latino; è allora un elemento importante quanto **A** possa storpiare testi latini: «Cunta triste dischunsurus» (c. 160v, nella sequenza *Dies Irae*); si veda anche il testo dell'«Antefana di Ser Lorenzo» a 152r, trascritta da Pirrotta in *The Music of Fourteen-Century Italy* (CMM ovvero *Corpus Mensurabilis Musicae*, 8), vol. III, American Institute of Musicology, 1962, p. I (per questa si veda anche A. SEAY, *The beginnings of the Coniuncta and Lorenzo Masini's «L'Antefana», «L'Ars Nova Italiana del Trecento»*, III, Certaldo, 1970, pp. 51-65, e G. ALLAIRE, *Les énigmes de l'Antefana et du double boquet de Machault: une tentative del solution*, «Revue de Musicologie», LXVI, 1980, pp. 27-56). Alcuni nessi consonantici sono anch'essi tipici del volgare fiorentino scritto tre-quattrocentesco (*lgl*, *ngn*, in «belgli», «ongni» etc.): anche se da considerare influenti a livello di pronuncia, semplici varianti grafiche, sono anch'essi diffusissimi in diverse tipologie di documenti d'archivio in volgare. Il nesso *ch* è da considerare, secondo il Migliorini, equivalente a *c*, ovvero non – come argutamente osservò Pirrotta – rappresentante aspirazione (in *Les Colloques de Wéguimont* cit.). Tale nesso è comunque da considerare forte indizio fiorentino, data la quantità notevolissima con cui viene usato nella Firenze tre-quattrocentesca; e segnaliamo lo strano caso di c. 125r, dove il Cantus intona «l proverbio[*o*] anticho dice», e al Tenor leggiamo «antiçho»; il copista usa le abbreviature in modo singolarmente spregiudicato, ma quale ragione – un inconscio automatismo? – lo spingerebbe a mantenere traccia di quella «h» variante esclusivamente grafica?

IL CONTENUTO

Una delle più importanti caratteristiche del repertorio di **Lo** è senz'altro la sua varietà; accanto alle composizioni vocali profane, in parte testimoniate da altre fonti, spicca la presenza importante di brani sacri, strumentali e di genere ibrido, dei quali il nostro manoscritto è testimone pressoché esclusivo.

Se la natura dei brani sacri non permette la loro associazione a nessun centro o a nessuna data particolare, diverso è il discorso riguardante i brani strumentali. Le *istampitte* sono state associate alla corte viscontea di Pavia/Milano: due di esse, *Principio di Virtù* e *Isabella*, alluderebbero a Giangaleazzo conte di Vertus ed alla sua prima moglie Isabella di Valois.⁴⁵ La presenza di queste ultime è stata una delle suggestioni che hanno fatto pensare ad una origine non fiorentina del manoscritto londinese. La recente scoperta, in un registro di protocolli del notaio fiorentino Bartolomeo Ridolfi, della testimonianza di una danza strumentale del tutto simile a quelle di **Lo**, anziché risolvere il fraintendimento lo ha di fatto accresciuto.⁴⁶ Siamo convinti che la presenza a Firenze della musica della *Dança amorosa* sia la miglior prova della relativa inconsistenza dell'ipotesi extrafiorentina per l'origine di **Lo**. Se infatti non abbiamo trovato, nei protocolli del notaio fiorentino, elementi che spieghino il suo particolare interesse nel brano di musica che ha scritto o fatto scrivere sul retro di un suo atto del 27 marzo 1389, quel frammento comunque testimonia che in quegli anni il repertorio delle danze strumentali aveva una qualche diffusione scritta in Firenze.⁴⁷

⁴⁵ K. VON FISCHER, *Ein Versuch zur Chronologie von Landinis Werken*, «Musica Disciplina», XX, 1966, pp. 31-46.

⁴⁶ K. VON FISCHER (*Studien* cit.) ha sempre ritenuto la presenza degli *unica* delle *istampitte* strumentali come decisiva per la diretta associazione fra il manoscritto ed i Visconti (si veda più oltre). T. MCGEE, *Dança amorosa. A Newly-discovered Medieval Dance Pair*, in *Beyond the moon: Festschrift Luther Dittmer*, 1990, pp. 295-306, nel dare notizia di un nuovo frammento ha assunto come postulato l'origine viscontea di **Lo**, qualificando come «milanese» e considerando come solo indizio fiorentino «the Medici crest».

⁴⁷ Del notaio Bartolomeo di Franco Ridolfi da San Gimignano esistono sei registri cronologici (1380-1419) ed uno di carte sciolte (1380-1450) nel quale si trovano l'atto e il brano in questione. Dall'esame degli atti del notaio, rogati per la maggior parte in varie località del contado fiorentino, si ricava che questi era il curatore degli interessi rurali di persone in realtà abitanti in città. Rettifichiamo qui la data 1390 riportata da MCGEE perché il giorno 27 marzo nello stile fiorentino coincide con l'uso moderno. Ricordiamo con G. CORSI, *Poesie musicali* cit., p. LX, la più celebre testimonianza della pratica delle «stampite», quella che nel *Decameron* ricorre in più di una occasione: non è quindi escluso che almeno alcune danze autoctone possano essere state raccolte in un antigrafo insieme alle «viscontee» e successivamente copiate su **Lo**.

Molto importante in questo contesto è anche l'inclusione in **Lo** delle «canzonette tedesche», probabilmente tenori-base per improvvisazione strumentale. È questa l'unica superstite testimonianza musicale scritta della presenza a Firenze di rappresentanti della tradizione strumentale nordica; a Ferrara un libro di «tenori todeschi», oggi perduto, faceva parte della biblioteca di Ercole I d'Este.⁴⁸ Anche gli anonimi e anomali brani quali la ballata nota come *La mantacha* ed il madrigale-mottetto *Cantano gli angiol lieti / Sanctus* sono interessanti per la commistione fra strutture tipiche della musica 'colta' con atteggiamenti e/o tecniche probabilmente più vicine alla comune pratica musicale.⁴⁹ Il peso di tale commistione è tanto maggiore se lo consideriamo a livello di repertorio complessivo, ovvero se ricordiamo che **Lo** è opera di una singola persona interessata a trasmettere per iscritto un variegato *corpus* di musica sacra e strumentale oltre a quello polifonico vocale profano, strettamente 'arsnovistico'.

Per quanto riguarda quest'ultimo repertorio, il musicista quantitativamente più rilevante in **Lo** è Niccolò del Proposto o da Perugia,

⁴⁸ «Tenori todeschi in canto, coperto de montanina verde»: si veda il catalogo del 1495, pubblicato da G. BERTONI, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, 1903; si veda anche L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1984, p. 218 (edizione italiana: *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, 1987, p. 272). Alcuni «cantori tedeschi» sono testimoniati come presenti nel 1410 a Firenze per la festa della Pentecoste all'Annunziata: cfr. F. D'ACCONE, *Music and Musicians at Santa Maria del Fiore in the early Quattrocento*, in *Studi in onore di Luigi Ronga*, pp. 99-126. D'Accone precisa «tedeschi, that is, Northerners», ma fin dalla fine del '300 è certa la presenza di musicisti germanici a Firenze: si vedano G. ZIPPEL, *I suonatori della Signoria di Firenze*, Trento, 1892 e L. CELLESI, *Documenti per la storia musicale di Firenze*, «Rivista Musicale Italiana», 1927, pp. 579-582. Una riflessione sul peso della musica strumentale 'pubblica' a Firenze è offerta in K. POLK, *Civic Patronage and Instrumental Ensembles in Renaissance Florence*, «Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 1986, pp. 51-68.

⁴⁹ *La mantacha* (cc. 127v-128r, pubblicata in *PMFC* ovvero *Poliphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XI, *Italian Secular Music*, a cura di TH. MARROCCO, pp. 160-161) col suo Contratenor percussivo che imita il battere il martello sull'incudine è forse un singolare *contrafactum*, in uno stile improvvisativo-popolareggiante di una ballata a noi ignota nella versione originale [*L'amant[e] ch[e] (s)[a]rà [...]* o *L'amant[e] ch' a (s)era [...]*?]. Per il madrigale-mottetto (più precisamente una ibridazione tra un mottetto col *Sanctus* al Tenor e un tropo in volgare dello stesso *Sanctus*, in forma di madrigale (pubblicato in *PMFC*, vol. XII, *Italian Sacred Music*, a cura di K. VON FISCHER e F. A. GALLO, Monaco 1975, pp. 140-146) si veda l'opinione del Corsi, secondo il quale esso rappresenterebbe la fusione fra la pratica del canto liturgico e la forma d'arte più diffusa fra i musicisti fiorentini, tutti ecclesiastici con la sola eccezione di Francesco degli Organi (F. A. GALLO, *Lorenzo Masini e Francesco degli Organi in S. Lorenzo*, «Studi Musicali», IV, 1975, pp. 57-63); un siffatto tipo di composizione potrebbe addirittura essere il prototipo del madrigale originario (secondo G. CORSI, *Madrigali inediti del Trecento*, «Belfagor», XIV, 1959, pp. 72-82).

con 4 *unica* su un totale di 11 composizioni complete e due frammenti.⁵⁰ L'esiguità della documentazione d'archivio lascia tuttora aperto il problema della sua presenza a Firenze come temporanea o stabile; ma la connessione col Sacchetti, di cui fu l'«intonatore» preferenziale, è la circostanza di maggior rilievo e che lascia ben poco margine al dubbio che la sua attività musicale non sia intimamente legata alla cerchia dei fiorentini. Perugina potrebbe certo essere stata l'origine sua o della sua famiglia, ma si deve però notare che le due uniche testimonianze di persone che abbiano sicuramente avuto un contatto diretto col musicista lo identificano lapidariamente come «del Proposto». In più, il riferimento a Perugia è assente nelle attribuzioni delle fonti fiorentine più antiche, quali **FP**, **Lo**, **Pit**.⁵¹ Tutto ciò spinge a credere che debba trattarsi del figlio di una persona a Firenze inequivocabilmente identificabile in quel modo; un notaio o meglio un ecclesiastico – in quanto «Ser» – legato per qualche motivo diverso dalla sua attività musicale alla città umbra.⁵² Alcuni testi e moduli compositivi assimilabili alla lauda spirituale, possono sì essere collegati con la tradizione medievale umbra, ma anche con la città dove erano attive più di una

⁵⁰ **Lo** è il secondo raccoglitore privilegiato della musica di Niccolò, 13 composizioni su 41, dopo **Sq** (36 brani, di cui 23 *unica*); un solo altro brano è un *unicum*, in **Man**. 6 sono anche testimoniati in **Pit**, uno in **FP** e **Man**.

⁵¹ Per K. VON FISCHER, *Studien* cit., la connotazione perugina del compositore più rappresentativo di **Lo** è quella più importante; ne risulta rafforzata l'idea dell'origine umbra del manoscritto, assieme alla presenza delle danze viscontee, le quali rispecchierebbero la celebrazione del Visconti nel periodo del controllo di Perugia (1400-02). L'unico documento d'archivio conosciuto a tutt'oggi, riguardante una cena a S. Trinita di «Ser Nicholo del Proposto» e Ser Gherardello, si riferisce al 15 maggio 1362; a quel tempo Niccolò aveva anche un discepolo, un «garzone degli Adimari» (F. D'ACCONE, *Music and Musicians at the Florentine Monastery of Santa Trinita, 1360-1363*, «Quadrivium», XII/1, 1971, pp. 131-151). Per l'altra testimonianza (le annotazioni del Sacchetti sul suo autografo: «Magister Nicolaus Prepositi sonum dedit») si veda F. SACCHETTI, *Il libro delle Rime*, nella prima edizione completa a cura di A. CHIARI (Bari, 1936) e nella più recente a cura di F. BRAMBILLA-AGENO (Firenze, 1989); inoltre F. A. GALLO, *Il Medioevo II* («Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia»), Torino, 1977 (seconda edizione riveduta e ampliata: 1991). L'attribuzione «completa», «Magister Ser Nicolaus Praepositi de Perugia» non si trova nelle fonti musicali se non nel tardo **Sq**.

⁵² Dal 1338 al 1373 fu Proposto del Capitolo della cattedrale fiorentina Messer Neri di Niccolò (!) Corsini (L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Corsini*, Firenze, 1858, p. 42). Il lungo periodo di permanenza nella carica ne fa a Firenze il «Proposto» di metà Trecento per antonomasia. Non è che una ipotesi che indichiamo a favore di chi possa avere la ventura di imbattersi in un ipotetico Niccolò figlio naturale di Neri (o Nerio) Corsini, forse un ecclesiastico come il padre, forse beneficiario di qualche prebenda a Perugia, magari goduta *in absentia* (a Firenze?). La possibilità di un legame tramite Niccolò – chiunque egli sia – fra l'ambiente vicino alla compilazione di **Lo** e l'Umbria potrebbe essere una delle possibili spiegazioni della citazione di Gubbio nell'enigmatico testo di *La mantacha*.

dozzina di Compagnie che esercitavano il canto laudistico su modelli polifonico-profani e ne facevano cultura e scuola.⁵³

Comparati con i più celebri e capaci autori le cui musiche sono conservate in **Lo** e nei maggiori manoscritti tre-quattrocenteschi, compositori quali Bonaiuto di Corsino, Rosso da Collegrana, Jacopo piannellaio, se certamente meritano la qualifica di 'minori', hanno tuttavia un rapporto in qualche modo più diretto con l'ambiente al quale il manoscritto fu legato e/o col suo artefice, essendo esclusivamente in esso testimoniati.⁵⁴ Ci pare interessante integrare ciò che è già noto con nuove notizie ed ipotesi.

Della biografia di Bonaiuto, decoratore di cassoni nuziali ovvero cofanaio fiorentino, molti sono i particolari già noti, alcuni importanti per la sua attività musicale; primo fra tutti il rapporto con Andrea de' Servi, polifonista della cosiddetta seconda generazione dell'Ars Nova fiorentina, di cui Bonaiuto fu allievo.⁵⁵ È anche nota la sua attività di membro dirigente nella Compagnia di S. Zanobi detta delle Laudi,

⁵³ Per l'opera di Niccolò si veda: S. KELLY, *The Works of Niccolò da Perugia*, Ph. D. diss., Ohio State Univ., 1974. Le Compagnie fiorentine sono conosciute grazie ai lavori di F. D'ACCONE (in particolare il suo *Le Compagnie dei Laudesi a Firenze durante l'Ars Nova*, «L'Ars Nova Italiana del Trecento», III, Certaldo, 1970, pp. 253-280; si veda anche K. VON FISCHER, *Quelques remarques sur les relations entre les Laudesi et les compositeur florentins du Trecento*, ibid., pp. 247-252 e B. WILSON, *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence, ca. 1270-1494*, Ph. D. diss., Indiana Univ., 1987.

⁵⁴ Di Bonaiuto di Corsino (non Bonaiuto Corsini, come talora è stato tradotto l'originale latino «Bonaiutus Corsini») **Lo** conserva tre ballate a due voci: *Donna non fu giamai* (c. 129r), *Piattà ti mova* (c. 130v), *Amor tu vedi* (c. 131r), pubblicate da E. LEVI, *Botteghe e canzoni* cit.; forse non è lo stesso compositore di *S'avesse forza* in **Man**, frammento di Lucca, cc. XCIXv-Cr, come già hanno messo in dubbio J. NÁDAS e A. ZUINO, *The Lucca Codex. Provenance and Dating of a Song Collection from Early 15th Century Italy*, ediz. in facsimile, LIM, Lucca, 1990; se ne adotta qui la cartolazione ricostruita).

⁵⁵ Il 5 novembre 1379 Andrea de' Servi ricevette da Bonaiuto cinque fiorini d'oro, quale prestito per il costruendo nuovo organo della SS. Annunziata, danaro che poi fu restituito il primo agosto dell'anno seguente «in docendo ipsum» (ASF, *CorpRS*, Archivio 119: SS. Annunziata, 841, cc. 16v-17r): cit. in R. TAUCCI, *Fra Andrea de' Servi. Organista e compositore del Trecento*, «Studi storici sull'Ordine dei Servi di Maria», II, 1935, pp. 73-108. Alla giusta osservazione di Pirrotta che non v'è comunque certezza che si trattasse di lezioni di musica, si può aggiungere che non si può neppure negare la possibilità che proprio un rapporto didattico-musicale, fors'anche duraturo, abbia potuto propiziare l'intervento dell'allievo Bonaiuto in favore dell'iniziativa che impegnava il maestro; più che di un vero e proprio prestito potrebbe anche essersi trattato di un anticipo su lezioni future; cfr. N. PIRROTTA, *CMM*, 8, vol. V, 1964, p. III. E. LI GOTTI, *Per la biografia di due minori musicisti italiani dell'Ars Nova*, in *Restauri trecenteschi*, Palermo, 1947, pp. 99-105, pareva anzi convinto che Andrea impartisse a Bonaiuto lezioni di «contrappunto».

una delle istituzioni fiorentine più attive nella pratica e l'educazione musicale.⁵⁶ Personaggio pubblicamente noto, perché a più riprese impegnato nell'amministrazione della cosa pubblica, le sue vicende fecero scalpore fra i contemporanei: sposato con figli, fu rovinato finanziariamente dal gioco e dalla bella vita, e si fece prete, come si ricava da un sonetto a lui dedicato.⁵⁷

Fra i nuovi documenti che presentiamo, due confermano che Bonaiuto aveva almeno due figli, morti rispettivamente nel 1387 e nel 1400 ed entrambi sepolti nella chiesa della SS. Annunziata.⁵⁸ La chiesa dei Serviti retta dal suo maestro Andrea, forse vicina alla casa della sua infanzia era a quel tempo lontana dalla sua residenza.⁵⁹ Importante, sempre fra i documenti dell'Annunziata, parrebbe una inedita testimonianza dell'attività propriamente musicale di Bonaiuto, che in

⁵⁶ Si veda F. D'ACCONE, *La compagnie* cit.; Bonaiuto, secondo VON FISCHER, *Quelques remarques* cit., p. 249 è fra i rettori della Compagnia nel 1375 e nel 1387. Bonaiuto in quelle due date è in effetti Camerlingo e Sindaco (ASF, *CompRS*, 2182, fasc. 38, cc. 109v e 180v). Integriamo informando che egli ne fu inoltre Capitano nel 1383 (ASF, *CompRS*, 2176, fasc. 13, c. 44v), Sindaco nel 1386 (ASF, *CompRS*, 2171, fasc. 6B, c. 171v), Capitano nel 1389 (*ibid.*, c. 201v), Consigliere nel 1390 (*ibid.*, c. 203r), Camerlingo nel 1394 (ASF, *CompRS*, 2171, fasc. 6C, c. 241v) e nel 1395 (ASF, *CompRS*, 2171, fasc. 6B, c. 235r), Capitano (Gennaio-Aprile) e Consigliere (Maggio-Settembre) nel 1396 (ASF, *CompRS*, 2171, fasc. 6C, cc. 247v e 249r), due volte ancora Camarlingo (Gennaio-Maggio e Settembre-Dicembre) nel 1397 (*ibid.*, c. 251v e fasc. 6B, 235r).

⁵⁷ Biblioteca Mediceo-Laurenziana, MS Redi 184, c. 147r; Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi L.IV.131, c. 358v. La versione Laurenziana è pubblicata da E. LEVI, *Botteghe e canzoni* cit.; quella Vaticana da E. LI GOTTI, *Per la biografia* cit.; Bonaiuto, secondo la versione Laurenziana rovinato da «dadi, canto e' drappelloni», era stato Consigliere per le Arti Maggiori nel 1381, Priore nel 1394, Gonfaloniere del Popolo e membro del Consiglio dei dodici Buon Uomini (E. LI GOTTI, *Per la biografia* cit.). Sulla controversa attribuzione del sonetto caudato si vedano E. LEVI, *Botteghe* cit. ed E. LI GOTTI, *Per la biografia* cit. Noi aggiungiamo che Bonaiuto fu ancora Priore anche nel 1387 insieme al fratello Zanobi, poi da solo nel 1390 e 1395 (ASF, *Manoscritti*, 359, «Carte dell'Ancisa», 107v).

⁵⁸ Il 18 aprile 1387 è registrata una entrata «pro sepultura unius pueri Bonaiuti Corsini» (ASF, *CorpRS*, Archivio 119: SS. Annunziata, 684, c. 7v); è forse degno di nota il fatto che pare essere pratica inusuale, in quei registri, lo specificare l'identità dei defunti, ancor più se bambini. L'11 agosto del 1400 viene registrata la morte di un'altra «puella Bonaiuti Corsini populi S. Petri Scheradii [...] sepulta in ecclesia Servorum» (ASF, *Magistrato della Grascia*, 187, fascicolo segnato 1400, c. 290v).

⁵⁹ Il padre, Corsino di Bonaiuto, abitava nel gonfalone del Drago del quartiere di S. Giovanni. Bonaiuto vi abitò col padre, poi — presumibilmente nella stessa casa — col fratello Zanobi. Ma nel 1395 Bonaiuto è Priore per il gonfalone Lion Nero del quartiere di S. Croce. Poi la sua residenza si sposta nel popolo di S. Pietro a Scheraggio, gonfalone Carro di S. Croce; lo si deduce dal citato documento con la morte della figlia: Bonaiuto probabilmente doveva aver mantenuto forti contatti con Andrea ed il suo convento.

alcune occasioni festive potrebbe aver suonato o comunque partecipato alla gestione di eventi musicali.⁶⁰

Da una pergamena già in parte conosciuta per la notizia che nel 1416 Bonaiuto era già prete, ricaviamo la precisazione che egli a quel momento officiava nella chiesa fiorentina di San Remigio;⁶¹ nella stessa chiesa dove per anni era stato priore il compositore Niccolò di Francesco *alias* Gherardello, monaco vallombrosano legato anch'egli alla Compagnia di S. Zanobi e — nel documento del 1362 — a Niccolò del Proposto.⁶² Ma la crisi, forse altrettanto economica quanto spirituale, può dirsi risolta nell'ordinazione ecclesiastica fin dai primissimi anni del nuovo secolo: una procura in favore del nipote Corsino, figlio del fratello Zanobi, pone Bonaiuto a debita distanza dagli affari del mondo secolare.⁶³ A quel punto gli resta forse solo quel suo ruolo direttivo nella Compagnia delle Laudi, dove ormai viene identificato con l'appellativo riservato a notai e religiosi: così Bonaiuto da «cofanaio» diviene «Ser», ovvero prete.⁶⁴ La precisione con cui i documenti del

⁶⁰ Il camerlengo della SS. Annunziata registra in data 28 maggio 1388 un pagamento a un Bonaiuto: «quando venne a sonare per l'Ascensione» (ASF, *CorpRS*, Arch. 119, 684, Exitus, c. 29r). L'identificazione col nostro compositore pare possibile data la detta frequentazione di quel luogo da parte del cofanaio, persona dunque ben conosciuta all'Annunziata. È però da ricordare l'esistenza di un Bonaiuto trombadore fra i documenti di S. Trinita (F. D'ACCONE, *Music and Musicians* cit.), della cui identità nulla è dato sapere. Il 17 Agosto un Bonaiuto s'incaricò dell'organizzazione della cena da offrire «a' trombadori» che suonarono all'Annunziata «per la festa di S. Filippo» (ASF, *CorpRS*, Arch. 119, 684, Exitus, c. 16r).

⁶¹ L'atto contenente la vendita dell'entrata in un bottega di Corso degli Adimari dal prete Bonaiuto al pittore Pesello fu in parte citata da G. MILANESI, nel *Commentario* a G. VASARI, *Vita di Pesello e Francesco Peselli pittori fiorentini*, in *Vite*, Firenze, Sansoni, 1878, vol. III; p. 41-43, senza indicazione d'archivio. Dalla Portata al Catasto del 1427 del Pesello (pubblicata in G. MILANESI, *Di Pesello e di Francesco Peselli pittori*. «Giornale storico dei archivi toscani», IV, 1860, pp. 205-207), il LEVI *op. cit.*, risale al notaio Pietro di Lorenzo vocato Catellaccio, i protocolli del quale dichiara non più esistenti nell'archivio *Notarile* fiorentino. Si tratta in realtà di un atto pergameneo originale (ASF, *Diplomatico*, Ospedale di S. Bonifacio, 14 Novembre 1416) che recita: «Presbiter Bonaiutus olim Corsini [...] populi Sancti Romigi del Florentia [...] olim pictor».

⁶² Si veda ancora F. D'ACCONE, *Music and Musicians* cit., p. 147. Il *Libro dei ricordi della chiesa di S. Remigio, segnato A*, citato da D'Accone, non è purtroppo più rintracciabile nell'archivio di quella chiesa.

⁶³ «Bonaiutus olim Corsini cofanarius dicti populi Sancti Petri Scheradii de Florentia [...]» (ASF, *Diplomatico*, Ospedale di S. Bonifazio, 9 Giugno 1403). Dobbiamo la segnalazione di questa pergamena e della precedente alla cortesia del Prof. John Nádas; per il prezioso aiuto nella decifrazione di questi e di altri documenti ringraziamo qui il Prof. Gino Corti.

⁶⁴ «Ser Bonaiuto di Corsino, Chonsigliere» (ASF, *CompRS*, 2171, fasc. 6C, c. 270v). Le date della precedente procura e di questo documento di S. Zanobi sono conciliabili soltanto considerando il tempo che deve essere intercorso dal noviziato fino alla ordinazione definitiva. Il cambio di stato civile è recepito con lentezza dall'amministrazione statale che tarda a correggere i libri delle *Prestanze*: nel gonfalone della residenza di Bonaiuto (Carro: Popolo di San

gonfalone di residenza e della Compagnia di S. Zanobi definiscono Bonaiuto come «non più pittore» ovvero non più cofanaio, la pubblicità che l'improvvisa vocazione di Bonaiuto — lo abbiamo visto — deve avere avuto in città, correlate con la particolare attenzione del copista di **Lo** nel definire i modi e i luoghi dell'attività dei compositori, sono elementi che spingono a considerare l'attribuzione «Bonaiutus Corsini pitor» alle sue musiche come importante per la datazione del manoscritto o comunque dell'antigrafo copiato.⁶⁵ Ovvero, Bonaiuto era ancora pittore (cioè cofanaio) quando le sue tre ballate furono inserite nel nostro **Lo**.

«Rosso da Collegrana» è l'autore, secondo l'attribuzione, del madrigale *Tremando più che foglia, unicum* in **Lo** alle cc. 168v-169r. Accantonata l'ipotesi che egli potesse essere identificato col Petrus Rubeus di **Ox** e del Bologna Q15, Kurt von Fischer e Nino Pirrotta per vie diverse ne ipotizzarono origini fiorentine.⁶⁶ Un simile toponimo potrebbe derivare dalla località Collegramole o Colleramole,⁶⁷ ma tale ipotesi va accantonata poiché risulta abitare a Firenze, almeno dal 1398 al 1405 un Maestro Francesco medico chiamato nei documenti esattamente «da Collegrana».⁶⁸ Dalla sua iscrizione dell'Arte de' Medici e

Piero a Scheraggio) la correzione avviene più velocemente che in un altro dove Bonaiuto conservava un'altra proprietà, forse legata alla sua attività; così, ancora nel 1404 la sua identificazione è doppia: «Beni e possessori de' beni di Ser Bonaiuto di Corsino» (ASF, *Prestanze*, 2049 [gonfalone Carro], c. 10r); «Bonaiuto di Chorsino chofanaio» (ASF, *Prestanze*, 2052 [gonfalone Lion Nero], c. 11v). Si noti infatti che di norma i nomi venivano scritti sul registro copiandoli esattamente dal precedente, per poi porvi l'annotazione dell'avvenuto pagamento.

⁶⁵ In **Lo** due attribuzioni sono particolarmente importanti: «Fratte Guiglielmo di S. Spirito» (come in **FP**) e «Andrea de' Servi». Sono i riferimenti che più precisamente hanno contribuito alla identificazione dei due musicisti, in base al luogo ove risiedevano. Si vedano M. LONG, *op. cit.*, pp. 193-201 e R. TAUCCI, *op. cit.*.

⁶⁶ Per l'ipotesi che lo identifica col musicista in **Ox** e nel MS Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q.15 si veda G. REANEY, *The Manuscript* cit.; non è d'accordo K. VON FISCHER (nella relativa voce in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980) che ipotizza la sua appartenenza «stilistically to the Tuscan circle about 1350-60». N. PIRROTTA, *CMM* 8, III, cit., p. II, evidentemente partendo dall'idea dell'origine fiorentina di **Lo**, sposta il problema sul toponimo Collegrana non trovandone testimonianza «né in Toscana né altrove».

⁶⁷ Località del contado fiorentino (ASF, *Capitani di Parte Guelfa, Piante di Popoli e strade*, 121, I, c. 51r).

⁶⁸ Questa una scelta di documenti: «Maestro Francesco di Messer Nicolò da Colligrano» (ASF, *Prestanze*, 1726 [Gonfalone Bue di S. Croce, anno 1398], c. 5v); «Maestro Francesco di Messer Niccolao da Cholligrana» (ASF, *Prestanze*, 1971 [Gonfalone Bue di S. Croce, anno 1402], c. 5v); «Maestro Francescho da Chollegrana» (ASF, *Prestanze*, 2041 [Quartiere di S. Spirito, anno 1404], Gonfalone Ferza, c. 9r); «Maestro Franciescho da Collegrana» (ASF, *Prestanze*, 2178 [Gonfalone Ferza di S. Spirito, anno 1405], c. 19v).

Speziali risulta che Collegrana non è che una versione notevolmente corrotta dell'attuale Conegliano Veneto, luogo noto all'epoca per essere una fortezza veneziana.⁶⁹ Alcune circostanze paiono oggi indicare che l'ipotesi, già avanzata da Michael Long, che «Rosso» possa essere un soprannome di quel medico veneto trapiantato a Firenze, potrebbe essere tutt'altro che azzardata.⁷⁰

Maestro Francesco di Messer Niccolò da Conegliano/Collegrana ottenne la cittadinanza fiorentina il 12 febbraio del 1364, quando già da almeno un mese era docente di Etica e Filosofia allo Studio.⁷¹ Durante le pestilenze fiorentine del secondo Trecento egli fu in prima fila nel vano tentativo di lenire le sofferenze causate dal terribile morbo: fu autore di un trattatello sulla peste, tuttora conservato,⁷² ma non riuscì tuttavia a strappare alla morte un figlio e una nipote.⁷³

Divenuto cittadino fiorentino a tutti gli effetti, uomo colto e stimato, non c'è traccia alcuna di una sua effettiva conoscenza o pratica

⁶⁹ «Magister Franciscus domini Nicholai de Mercadellis de Coneclano Marchie Trevigiane medicus physicus scriptus fuit in presenti matricula [...] anni MCCCLXV, indict. IV, die XXIV mensis decembris» (ASF, *Arte Medici e Speziali*, 9, c. 52r). Dell'Arte il «Maestro Francesco di Ser Nicolaio» fu anche Capitano dal maggio all'agosto del 1382 (ASF, *Arte Medici e Speziali*, 46, c. 22r). Da Matteo Villani apprendiamo che «Colligrano è un grande e forte castello in Trevigiana presso a Trevigi a sedici miglia, e in sul passo del Frioli» (M. VILLANI, *Cronica*, libro VI, cap. LII). La denominazione in effetti deriva dall'aggettivo *cuniculanus* riferito ad un'opera di difesa militare; versioni dialettali sono *Conegiàn* e il veneziano *Coneiàn*, testimoniate anche le lezioni *Coneclano* e *Coneglano*: cfr. D. OLIVIERI, *Toponomastica veneta*, Venezia-Roma, 1961.

⁷⁰ Nel pregevole lavoro di M. LONG, *Musical Tastes* cit., si trovano esaminati molti degli elementi materiali ed estetici che fanno di Lo un manoscritto di rilevante diversità rispetto a FP (è questo il caso ivi preso in esame); già Long mette in risalto il rapporto fra Lo ed i 'minori' tra cui l'ipotetico Francesco «Rosso» da Collegrana: se ne tenga conto anche in funzione di quanto si dirà sulla struttura ed il contesto del manoscritto.

⁷¹ Per i suoi titoli («Medicine professor», «Artium et medicine doctor», «Medicus phisicus») e gli incarichi allo Studio, si vedano i documenti pubblicati in A. GHERARDI, *Statuti della Università e Studio fiorentino dell'anno 1387. Seguiti da un'appendice di documenti dal 1320 al 1472*, Firenze, 1881. Si veda a p. 340 la deliberazione del 1371 che gli accorda una dilazione di un anno all'acquisto di beni stabili, come erano tenuti i beneficiari della cittadinanza fiorentina. Questo spiega il ritardo dell'inclusione del suo nome nei libri delle tasse.

⁷² Si tratta dell'ultimo di quattro trattatelli sulla pestilenza che costituiscono il codicetto 1219 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (cc. 15r-27v: pubblicato a cura di K. SUDHOFF in «Archiv für Geschichte der Medizin», V, 1964, pp. 365-384) che porta come *explicit*: «Hoc leve consilium scripsi Ego Francischinus de Colligrano, civis florentinum, artium et medicine doctori, 1382 de mense novembris, ante pestilentiam quam tunc fuit».

⁷³ 26 giugno 1400: «Decessit Nicolaus magistri Francisci de Collegrana in populo S. Marie Maioris. Sepultus est in Sancta Cruce» (ASF, *Magistrato della Grascia*, 187, fascicolo segnato 1400, n. 2618 a c. 96v); 6 agosto 1400: «Decessit una puella Nicolay magistri Francisci populi Sancte Felicitate et ibidem sepulta fuit» (*ibid.*, n. 9209 a c. 278v).

musicale. Ma, se non si tratta di un caso di forte omonimia, anche il suo nome figura più volte nei registri della Compagnia delle Laudi di San Zanobi, dove ricoprì in più occasioni un ruolo direttivo.⁷⁴ Di certo, comunque, fu a stretto contatto con alcuni esponenti della cultura letteraria cittadina; uno di questi è Giovanni Fiorentino, detto il *Pecorone* dal titolo della sua raccolta di novelle; un curioso sonetto da inviare al Pecorone fu commissionato da Francesco, intorno agli anni 1396-97, ad un altro novelliere e poeta, Franco Sacchetti:

[CCLXX] *Sonetto fatto per maestro Francesco da Colligrano, a Ser Giovanni del Pecorone di grano che gli dovea mandare:*

Io non vorrei entrar nel Pecorone
per troppa fede, o per speranza dare
d'avere d'oggi in domane ad aspettare
quel che m'alunga ognor vostro sermone.

Voleva darvi più che d'un cappone
un dì a cena o a desinare,
e con quel cibo le lasagne fare;
ma farina non truovo in mia magione.

Però, se 'l grano mi mandate tosto,
a macinare n'andrà di presente,
e faròvi godere senza costo;

Biasimo vi serà far altrimenti,
e me non trovereste sì disposto,
se più tardate questo conveniente.⁷⁵

Ci pare degna di nota questa familiarità del medico col poeta e col novelliere Giovanni, il risvolto 'colto' che fra tali personaggi può aver preso una semplice disputa quale quella per la mancata fornitura del grano. Siamo dunque in presenza di una rete di conoscenze di una certa importanza: Francesco da Collegrana abita nella stessa strada del gonfalone del Bue Nero di S. Spirito dove risiede Franco e tutta la

⁷⁴ Consigliere nel Settembre 1377: «Maestro Francesco di Ser Nicholo» (ASF, *CorpRS*, 2182, fasc. 38, 124v); Capitano dal Settembre 1380 «Maestro Franciescho medico» (*ibid.*, c. 138r); Consigliere dal Gennaio 1381: «Maestro Franciescho medicho» (*ibid.*, c. 139v); Capitano nel 1394: «Maestro Franciescho di Ser Nicholaio» (ASF, *CorpRS*, 2171, fasc. 6B, c. 231r e fasc. 6C, c. 242v); Capitano dal Maggio 1399 «Maestro Franciescho» (ASF, *CorpRS*, 2171, fasc. 6C, c. 261v); Consigliere dal Settembre 1399 «Maestro Francescho» (ASF, *CorpRS*, 2182, fasc. 38, c. 201v e 2171, fasc. 6C, c. 262v).

⁷⁵ Ricaviamo la datazione dalla posizione del sonetto nell'autografo laurenziano, pubblicato in F. SACCHETTI, *Il libro delle Rime*, da cui lo riproduciamo, nell'edizione già citata di F. BRAMBILLA-AGENO.

famiglia Sacchetti; un Piero loro vicino e figlio di un «Giovanni del Pecora», potrebbe essere il figlio del commensale delle lasagne del medico veneto ovvero dell'autore del *Pecorone*.⁷⁶ Il possibile legame di Francesco con la pratica musicale e forse con **Lo** potrebbe consistere nella frequentazione di Bonaiuto, collega rettore dei Laudesi, e del Sacchetti, musicista egli stesso e poeta di musicisti.⁷⁷ La connessione con i Laudesi mette in gioco anche quel Jacopo di mestiere pianellaio, la cui ballata di **Lo** è testimoniata anche quale *cantasi come* di una Lauda: l'unico pianellaio fiorentino Jacopo che sia documentato nel trentennio a cavallo del 1400, abita anch'egli in quello stesso gonfalone del Bue.⁷⁸

Per raggiungere la certa identificazione del musicista dovremo attendere una fortunata testimonianza che giustifichi quel soprannome. Certo è che il toponimo Collegrana a Firenze è univocamente riferibile alla presenza di quel medico di Conegliano morto nel 1405 e quella storpiatura sembra essere esattamente allineata con quanto si è detto del nostro copista fiorentino nei confronti del latino, o in genere di linguaggi non a lui familiari.⁷⁹

⁷⁶ Non c'è certezza sulla reale identità del novelliere. Per le diverse ipotesi di identificazione si veda: E. GORRA, *L'autore del «Pecorone»*, «Giornale storico della letteratura italiana», XV, 1890, pp. 216-237, e L. DI FRANCIA, *Un po' di luce sul «Pecorone» di Ser Giovanni fiorentino*, *ibid.*, LIV, 1909, pp. 361-380. Per l'opera letteraria si veda G. ROMAGNOLI-ROBUSCHI, *Giovanni Fiorentino in Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. II, pp. 218-219. Nel 1397 in «via da chasa Raffachani» abitano «Maestro Francescho di Messer Nicholò da Cholligrano» e «Francho di Benci Sachetti» (ASF, *Prestanze*, 1617, cc. 5v-6r). Qualche anno dopo, nello stesso quartiere (gonfalone del Nicchio), abita il personaggio che testimonia l'esistenza di un soprannome potenzialmente legato al misterioso titolo della raccolta di novelle: ASF, *Prestanze*, 2041, c. 19v.

⁷⁷ Francesco frequenta, ma chissà con quale assiduità, gli ambienti vallombrosani fiorentini: a S. Pancrazio egli intorno al 1396 è ricordato per un medicinale «per messer l'Abate» (ASF, *CorpRS*, Arch. 88, n. 38, c. 1r). È inoltre nominato all'Annunziata di Andrea (e Bonaiuto) il 14 settembre 1389 («Magistro Francisco de Collegrano») a proposito di un pagamento al camerlingo (ASF, *CorpRS*, arch. 119, n. 684, Introitus, c. 31v); ed è probabilmente lui quel «Maestro Francescho medicho» che era stato pagato il 30 maggio 1388 «per medicare frate Agostino», due giorni dopo il detto pagamento a Bonaiuto (*ibid.*, Exitus, c. 29r).

⁷⁸ Per la ballata *Come tradi[r] pensasti (Lo, c. 144r)* e la lauda cantata su quella melodia si veda K. VON FISCHER, *Quelques remarques* cit. p. 251. Questi sono il primo e l'ultimo documento trovati per il pianellaio: «Romolo e Jacopo di Piero pianellai» (ASF, *Prestanze*, 1010, c. 3v [Gonfalone del Bue di S. Croce, anno 1386]); «Romolo e Jacopo di Piero pianellai» (ASF, *Prestanze*, 1229, c. 4v [Gonfalone del Bue di S. Croce, anno 1390]).

⁷⁹ In una data non meglio precisabile di quell'anno i figli di Francesco sono debitori per i beni del padre (ASF, *Prestanze*, 2267 «Creditori dei quattro quartieri, anno 1405», c. 20v) e dal 1406 nel gonfalone Ferza al posto del padre sono registrati i «Figliuoli e beni del Maestro Francescho da Colegrana» (ASF, *Prestanze*, 2285 [Gonfalone Ferza di S. Spirito, anno 1406], c. 12v). In realtà il nostro «Rosso» potrebbe anche essere uno dei figli del maestro Francesco (uno è il Niccolò morto nel 1400, cfr. nota 73): il soprannome sarebbe così appena più verosimi-

LA STRUTTURA ED IL CONTESTO

Dopo quanto si è mostrato sulla omogenea costituzione materiale del manoscritto, chiarito il ruolo e alcuni atteggiamenti del copista principale, tentiamo di seguire l'articolazione del repertorio, proponendo alcune possibili stratificazioni 'formali' dell'organizzazione della copiatura di A. Col tentativo di circoscrivere alcune sezioni — peraltro non rigidamente concepite, talvolta concatenate fra loro — ci interessa infatti mostrare certe tendenze che crediamo degne di nota (si segua la descrizione con l'ausilio delle tavole d'inventario in appendice).

I primi due fascicoli e mezzo (98v-119r) contengono una ampia sezione di madrigali, di Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia, Francesco degli Organi, Bartolino da Padova (e uno di Lorenzo di Masino), conclusa da una caccia di Jacopo: ogni brano occupa una intera apertura di pagina tranne in un caso (104v-105r) in cui troviamo un madrigale per facciata. Nello spazio lasciato libero dalla copiatura su alcuni lati *recto* (103r, 110r, 112r) vengono successivamente inserite brevi ballate a due voci.⁸⁰

Segue una sezione di ballate, a tre e a due voci (119v-128v), copiate ad apertura intera o una per facciata a seconda dell'ampiezza. A partire dalla seconda ballata a piena pagina (120v: *Guard' una volta*) inizia la realizzazione delle grandi maiuscole del testo in inchiostro rosso: da c. 122v interviene anche l'evidenziazione in giallo dei capo-

le, data la mai riscontrata attività musicale di un medico di tale prestigio. Il rapporto fra padre e figlio potrebbe così essere simile a quello fra Bonaiuto ed il padre Corsino: la carriera pubblica di Bonaiuto fu in realtà la continuazione di quella del padre, uno dei fondatori dell'Arte dei Dipintori, dirigente dei Laudesi, più volte priore per il suo gonfalone Drago di S. Reparata. Anche il fratello (maggiore?) Zanobi di Corsino ricoprì le cariche del padre: Corsino ed il figlio Zanobi furono capitani dell'Arte de' Medici e Speciali negli anni in cui lo furono anche il nostro maestro Francesco di Ser Niccolao e Stefano di Cino merciaio, quest'ultimo autore del testo di due madrigali musicati da Niccolò del Proposto e Francesco degli Organi. Si tratta dunque di una serie di notevoli connessioni, sulle quali conto di non abbandonare l'indagine.

⁸⁰ La prima apertura e mezza è quella scritta nella mano del copista B. È possibile che in origine anche il tenor di *Di novo è giont[o]* fosse scritto nella stessa mano e che per qualche motivo A abbia sostituito il bifoglio 100/103 riscrivendo il Tenor ed aggiungendo in testa all'adiacente c. 99v l'attribuzione. In questo caso dobbiamo dare per successiva a tale modifica almeno la scrittura delle carte 103r e 103v del nuovo bifoglio e dei madrigali che su esso finiscono ed iniziano: in pratica sarebbe questa un conferma della successione della scrittura nell'effettivo ordine attuale. La caccia di Jacopo *Per isparverare*, che nella sezione è il più evidente caso di diversità di penna e inchiostro nell'ambito della copiatura di A e che segna il trapasso alla sezione seguente, potrebbe essere anche una aggiunta successiva, ma comunque rispettosa dell'anche più avanti evidenziato raggruppamento formale madrigale-caccia.

versi del testo. Inoltre, dalla prima ballata corredata di attribuzione dell'autore (121v), e fino a tutta quanta la copiatura di A, l'attribuzione stessa è data in forma più ampia di quanto accada nelle altre fonti, ovvero comprendendo l'indicazione del tipo di brano («B[allata] di Francesco de Florencia»; poi M. = Madrigale, Caccia, Istampitta, «Antefana»). Questa modalità di attribuzione ha in Lo un precedente nel «Madriale di Ser Lorenço» di cc. 115v-116r. Tali caratteristiche isolano fortemente questa sezione e le successive dalla precedente. Continuano le inserzioni delle ballate più brevi a mezza pagina, nello spazio rimasto inutilizzato (120r, 121r, 123r, 126r, 127r); crediamo sia la brevità dovuta alla frammentarietà che fa porre in calce a c. 128r anche la caccia di Vincenzo *In forma quasi*.⁸¹ Uniche reali 'eccezioni' nella sezione di ballate, sarebbero la presenza della caccia di Gherardello (122r) e del madrigale di Donato (qui non attribuito, 122v-123r); ma si noti che lievi differenze grafiche fanno apparire la copiatura come discontinuamente eseguita.

La possibile intenzione di far iniziare a c. 129v una nuova sezione di madrigali è data dalla presenza di *Vidi nell'o[m]bra* di Lorenzo; ma la preoccupazione del riempire la precedente carta vuota 129r — in quanto forse insufficiente per un altro madrigale — deve aver consigliato di piegare la già relativa rigidità della 'regola' alla copiatura delle tre ballate di Bonaiuto, 'scavalcando' quel madrigale. Si noti che questo fatto segna il deciso contatto con i brani del cofanaio, le cui musiche costituiscono come una piccola sezione monografica; dopo di che prosegue (ancora con andamento lievemente discontinuo) la sezione, così come originariamente prevista, di madrigali (col madrigale-mottetto *Cantano gli angioli lieti Santus*) e cacce (a loro volta costituite in un piccolo gruppo di quattro successive) che prosegue fino a c. 143r; consueta l'inserzione di brevi ballate a due (133r, 135r, 136r).

Seguono raggruppamenti formali sempre più piccoli: uno di tre ballate comincia riempiendo con *Mentr[e] che [l] vagho viso* di Niccolò

⁸¹ Il fatto che le grandi iniziali rosse non inizino dalla prima apertura (119v-120r), può far pensare che la ballata *Non avrà ma[i] pietà* possa appartenere ad uno strato di copiatura successivo a quanto segue e forse contemporaneo alla detta caccia di Jacopo che la precede e dalla quale non differisce totalmente come ductus grafico. In tal caso, ancora successiva sarebbe l'inserzione di *Donna, s'i' t'ho falito* a metà pagina. Mi sfugge il motivo per il quale le carte precedenti non siano state interessate alla decorazione, non trattandosi di parti diverse assemblate, né iniziando la decorazione dalla prima carta di un fascicolo, né essendo contemporanea alla evidenziazione in giallo dei capoversi. Non credo che risolva il problema pensare alle carte non decorate come scritte successivamente a tutte le precedenti.

la c. 142r, facciata singola forse rimasta vuota e — ancora una volta — difficilmente assegnabile ad un madrigale (una quarta, *Come tradir pensasti* di Jacopo pianellaio, è a piè di carta 144r). Poi il copista fa seguire quattro madrigali (anche se il primo, *Quanto più chiaro fai* di Francesco degli Organi è in realtà una ballata ed il quarto [*Povero pellegrin*] è soltanto appena iniziato).

Successivamente incontriamo l'anonimo madrigale *Posando [a] l'onbra* inserito fra quattro ballate (c. 149v-151v): qui l'uniformità di inchiostro e penna in uno stile di scrittura lievemente mutato, indica la possibilità di una sezione autonoma di unitaria provenienza, che potrebbe giustificare l'alternanza di genere, a meno che non si tratti di un nuovo errore di riconoscimento formale da parte del copista. È contemporaneamente terminata la decorazione rossa e gialla.

Non è chiaro se le due ballate dell'apertura 155v-156r dovessero delimitare la fine della sezione di ballate precedente o segnare l'inizio di una nuova sezione dopo la prevista copiatura di altro. Qui è senz'altro evidente che la copiatura delle *istampitte*, iniziata alla prima apertura disponibile (152v-153r) — scavalcando quelle ballate e rimandando come sappiamo a c. 156v — è avvenuta tutta quanta dopo la scrittura di quelle due ballate. Come nel caso delle musiche di Bonaiuto, una ragione più sentita — qui l'estensione del gruppo di brani — ha permesso una deroga a quello che appare sempre più come una tendenza di comportamento preferenziale piuttosto che come una 'regola' di strutturazione.⁸²

L'«Antefana» di Lorenzo, che 'riempie' la c. 152r e le sequenze che iniziano a fondo di c. 160v, similmente formano — data la similarità di penna e di inchiostro — uno strato di copiatura unico, repertorialmente significativo (tutto *cantus planus*, l'insegnamento per evitare il tritono e forse due applicazioni, esercitazioni pratiche) e immediatamente successivo al precedente.

Procedendo negli ultimi brani copiati da A, la situazione si fa più confusa; resta comunque traccia della distinzione formale nell'attribuzione, peraltro ancora errata nell'ultimissima ballata (*Per um verde bosche[t]to* di Bartolino), definita come madrigale; l'alternanza di penne

⁸² È anche possibile che lo spazio programmato per la copiatura delle *istampitte* non sia stato sufficiente come nelle aspettative del copista. Quello che appare comunque evidente è l'appartenenza di tutte le danze strumentali al medesimo strato, ovvero la più che probabile derivazione da un medesimo antigrafo.

e inchiostri diversi indica ancora la copiatura episodica del repertorio.⁸³

Una volta isolati i brani copiati in posizione principale da quelli che soltanto riempiono spazi inutilizzati o comunque aggiunti in un secondo tempo, risulta chiara la tendenza ad una organizzazione che raggruppi i brani per tipo; una tendenza che inizialmente si realizza compiutamente, poi pare divenire di meno agevole attuazione e per noi di difficile puntuale ricostruzione. Le sezioni, contenitori contigui di oggetti simili (nella rappresentazione in appendice, indicati con linee continue), probabilmente risentono del sempre maggiormente imprevedibile contatto con gli antigrafici.

Ma più che ad una effettiva organizzazione per forma, è più giusto pensare all'importanza che la forma della composizione pare avere nell'architettura di **Lo**. Si tratta di una sorta di inversione di valori rispetto alle fonti tradizionali, solo marginalmente considerata dal Reaney; ne risulta in pratica squalificata l'importanza del compositore rispetto alla forma poetico-musicale.⁸⁴ La struttura cede poi ad esigenze di pratico sfruttamento dello spazio: il fatto singolare che una tale preoccupazione di economia spaziale sia così forte in un copista poi incapace — lo si è visto — di una buona realizzazione complessiva, se da un lato ci fa sorridere, dall'altro lato svaluta in parte il peso delle eccezioni e delle deroghe a quello che pur pare essere il principio strutturale; il quale comunque nel contesto assume una rilevanza indubbiamente notevole.⁸⁵

Infine, quella di **Lo** risulta dunque essere una compilazione di tipo dinamico, i cui tempi paiono scanditi da ritmi dipendenti più che altro dall'accessione del copista al repertorio. La continuità musicale fra i fascicoli, la diversità di stili di scrittura e inchiostri in sezioni

⁸³ A fondo di c. 171r si noti l'inserzione successiva delle «canzonette tedesche». Non c'è poi certezza — ma la questione è di fatto di secondaria importanza per la storia del manoscritto — se il *Kyrie* di c. 178v sia precedente o successivo alla copiatura dei brani sacri da parte di **C**, il copista di **SL**. Una mano più moderna di tutte le altre (β) scrive le cc. 182v-183r (ma anche suoi sono gli esempi di 'mutazioni' di c. 163r, fra le due sequenze); di mano di **A** sembra essere anche il brano non identificato sull'ultimo verso di pergamena del manoscritto.

⁸⁴ Secondo K. VON FISCHER, *Studien* cit., p. 91, non ci sarebbe una pianificazione della copiatura. Reaney scorgendo la possibile (ma soltanto iniziale) organizzazione per forma non ne ha tratto alcuna considerazione.

⁸⁵ L'uso di pergamena in un manoscritto realizzato con tale scarso senso estetico è abbastanza anomalo. È una ragione per giustificare scelte in cui lo sfruttamento intensivo del costo materiale è una delle priorità del copista.

formalmente omogenee – ed inversamente: la similarità grafica fra sezioni diverse – rendono evidente la caratteristica di raccolta successiva del manoscritto, che si divarica così notevolmente dalle altre fonti, specialmente fiorentine. La dinamica evolutiva della compilazione è tale da piegare la distinzione formale fra le sezioni ad una maggiore elasticità: in questo senso il principio dell'attribuzione comprendente l'indicazione della forma è anche un pratico espediente per continuare ad esercitare il controllo, nella non sempre preordinabile successione in cui i brani arrivano al copista.

Comunque si vogliano soppesare i singoli particolari e modificare le ipotesi di stratificazione, il principio-base sembra chiaro. Sia il raggruppamento per forma, sia la raccolta dinamica di piccoli gruppi o brani singoli, sono estranei alla mentalità 'antologizzatrice' dei compilatori dei cosiddetti 'manoscritti di conservazione', che si basano su cernita, ordinamento e copiatura programmata del repertorio.⁸⁶ Ancor più il caso di *Lo* appare particolare se lo si considera congiuntamente a quella uniformità di conformazione fisica che si è detta indicativa di una progettazione iniziale di quantità definita, non di un fortuito assemblaggio di piccole collezioni.⁸⁷

⁸⁶ Nel progetto di una 'antologia' la prima fase è la cernita di un gruppo di brani nell'ambito di un repertorio determinato. L'ordinamento è per autori: alle composizioni di ognuno di essi viene assegnato un congruo numero di fascicoli, approssimando per eccesso. Solo in un secondo momento i brani dello stesso autore sono disposti secondo la loro forma ma anche curando il rilievo che alcune, per notorietà o contenuto testuale, devono avere rispetto alle altre. Il frammento F.5.5 testimonia che una mentalità antologizzatrice può arrivare a decidere di ordinare alfabeticamente per *incipit* le composizioni, per esempio, di Francesco degli Organi (M. FABBRI e J. NÁDAS, *A Newly Discovered Trecento Fragment, Scribal Concordances in Late-Medieval Florentine Manuscripts*, «Early Music History», III, 1983, pp. 67-81). Le attribuzioni sono scritte all'atto della preparazione che è dunque contestuale progetto architettonico dell'articolazione interna; la copiatura può essere suddivisa fra più persone che contemporaneamente copiano fascicoli diversi, fra i quali dunque raramente esiste una perfetta continuità di caratteristiche, o continuità musicale. Si veda ancora J. NÁDAS, *The Transmission* cit., (anche per quanto questi procedimenti siano comuni alle fonti di altri repertori) ed il suo recentissimo *Song Collections in Late-Medieval Florence*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia - Bologna, 1987*, vol. I («Round Tables»), Torino, 1991, pp. 126-135. Per un caso particolare di analisi codicologico-musicale sul repertorio dell'Ars Nova italiana si veda anche J. NÁDAS, *The Songs of Paolo Tenorista: The Manuscript Tradition*, in *In Cantu et in Sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 41-64.

⁸⁷ La compresenza di musica eterogenea e di differente derivazione geografica è stata recentemente affrontata in un lavoro essenzialmente dedicato all'edizione (con proposte di analisi) di tutta la musica del nostro manoscritto: C. GARFORTH, *The Lo Manuscript: a Trecento Collection*, Ph. D. diss., Northwestern Univ., 1983. Citiamo solo a questo punto e solo per completezza che nell'introduzione storico-paleografica l'autrice, forse troppo influenzata dalle pur altrimenti interessanti teorie di Hamm sui cosiddetti «fascicle-manuscripts» (C. HAMM, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, «Acta Musicologica», XXXIV, 1962, pp. 166-84), pro-

A restare senza una risposta sarà soprattutto la domanda più interessante, riguardante la metà perduta: in più di un caso le conclusioni sulla identità complessiva del manoscritto devono forzatamente basarsi su elementi congetturali, essendo evidente la differenza che può fare il considerare o meno il manoscritto originario come tutto quanto pensato e realizzato nello stesso modo e dalla stessa persona dell'attuale londinese. Perché da postulati appena diversi, altri arriverebbero fatalmente a conclusioni opposte.

Si potrebbe immaginare la totalità del manoscritto originario come del tutto simile all'attuale per costruzione, generi rappresentati, modalità di scrittura.⁸⁸ Si dovrebbe postulare l'intervento del copista **B** come temporaneo, dovuto al suo incontro con **A**: potrebbe trattarsi di uno dei responsabili dell'importazione a Firenze di musica proveniente dalle corti settentrionali.

Ma sarebbe del tutto pertinente l'obiezione che l'uso dei pentagrammi e della numerazione araba in inchiostro bruno anziché romana in rosso richiami alla similarità con fonti settentrionali. La stessa unicità del copista, solo appoggiata sull'evidenza della scrittura del palinsesto di carta 98r, può facilmente vacillare: una ipotesi non priva di senso ma attualmente anch'essa indimostrabile potrebbe essere quella di una originaria appartenenza del manoscritto ad un personaggio che l'abbia importato a Firenze, costruito e, per la parte perduta, compilato altrove. Primo proprietario e/o compilatore potrebbe essere lo stesso copista del frammento **FC**.⁸⁹ Le attuali carte estreme forse non sono congiunte con le corrispondenti dei bifogli dei quali dovrebbero far parte (carte 98 con 105, 185 con 178): lo suggeriscono i colori, lo spessore e, riguardo alla prima, quella testimonianza delle *Carte Molteni*

pone l'ipotesi davvero improbabile di una raccolta di piccoli manoscritti provenienti da nord e dall'Umbria ad un certo punto legati insieme ad altri fiorentini; quanto abbiamo detto finora è la miglior prova della nostra opposta opinione. Tra l'altro, seguendo quella idea (tra l'altro complicata) crescerebbe a dismisura il numero dei copisti che sarebbero dunque coinvolti: la Garforth crede di isolarne tre principali (per niente coincidenti con i nostri tre, neppure con **B** e **C** sulla cui individualità non ci sono davvero dubbi) e addirittura undici secondari.

⁸⁸ Sugeriamo solo due delle possibili articolazioni delle 97 carte perdute: una assoluta regolarità di fascicolazione è difficilmente immaginabile se non si ammette la possibile esistenza di un indice iniziale non numerato, che avrebbe occupato un numero di carte imprecisato ma dispari, come con cifre dispari sono numerate le carte terminali di tutti i fascicoli attuali: ovvero se tutti quaderni erano i fascicoli perduti, essi sarebbero stati altri tredici, numerati dall'ultima carta del primo. Un'altra possibilità è l'ipotesi di un quinterno iniziale con la prima carta non numerata, seguito da undici quaderni.

⁸⁹ È di G. REANEY, *The Manuscript* cit., p. 8, l'osservazione che il nostro copista **B** visivamente ricorda la sezione 'italiana' del settentrionale **PR**.

che un secolo fa la vuole inserita nel bifoglio di guardia strozziano.⁹⁰ La possibilità — peraltro ipotizzabile solo per questi casi — che una riorganizzazione del manoscritto sia intervenuta a metà della sua scrittura, non è da scartare; sarebbe così in gioco — per quanto riguarda l'intero grande codice — il peso specifico dei due copisti **A** e **B**.

D'altra parte, le caratteristiche fisiche di **FC** paiono escludere che quel frammento facesse esso stesso parte del codice originario. È invece possibile postulare l'influenza nella compilazione del nostro manoscritto dei pentagrammi di derivazione francese, già testimoniata a Firenze;⁹¹ così come notare l'identica fattura fra la numerazione araba antica e quella più consueta nei coevi documenti amministrativi fiorentini.

Ma soprattutto si consideri che una cronologia precisa degli eventi è segnata dalla continuità della cartolazione, fin dall'inizio del *Patrem* che si conclude palinsesto sotto lo stemma mediceo. Da un punto di vista strettamente materiale è certo che **A** attribuisce il madrigale già copiato da **B**: e non c'è in ballo una alternanza tra fascicoli, ovvero una contemporanea collaborazione tra due copisti di così evidente diversa capacità non convince. Dunque, pur se dopo una riorganizzazione del manoscritto originario, al momento della cartolazione è **A** il copista che ha il codice nelle sue mani, forse egli stesso numera o rinumerava le carte.⁹²

Così è possibile e necessario, in questo senso, isolare **Lo** dalla sua stessa origine, come se ritornassimo al punto di ignorare le 97 carte che ha perduto. Per questo è importante aver mostrato che una stessa persona nella città di Firenze pare responsabile della maggior parte di quello che abbiamo: se il tipo di operazioni che compie siano dovute ad un suo proprio intento o se egli assuma l'eredità di iniziative

⁹⁰ Cfr. la precedente nota 22.

⁹¹ Nell'anonimo trattato *Notitia del valore delle note del canto misurato* (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, MS Redi 71, cc. 13r-24r; pubblicato a cura di A. CARAPETYAN nel *Corpus Scriptorum de Musica*, n. 5, 1957), già citato in G. REANEY, *The Manuscript* cit., p. 8. Nel trattato si trovano esempi musicali su sistemi di tre, quattro, cinque linee (mai sei come nei manoscritti musicali fiorentini). Carapetyan nota fra le caratteristiche particolari del trattato, l'uso «colloquiale» del volgare fiorentino anziché del dotto latino, l'aspetto non elegante, una serie di gravi errori di copiatura; la *Notitia* rappresenterebbe una trascrizione di un metodo di insegnamento di tradizione orale. Mai menzionati sono Marchetto da Padova e i trattatisti italiani, mentre precisamente nominati sono i francesi «Filippo de Vitriaco» e «Gian de Muris».

⁹² È una considerazione di esile portata, ma i numeri della cartolazione antica sono esattamente uguali a quelli trovati entro i brani (ne *La mantacha*, c. 127v primo e secondo pentagramma, e nel 'rimando' della copiatura delle *istampitte*).

altrui, non è dato stabilire. L'aver mostrato l'entità della mutilazione, doveroso contributo alla chiarezza, qui non porta che all'ipotesi che tutti i fenomeni riscontrabili in **Lo** possano riferirsi ad un *corpus* ben più vasto di quello oggi superstite, come quello di fonti più importanti; e non resta che la dolorosa circostanza della perdita di una gran quantità di musica, probabilmente di importanti testimonianze di diffusione di generi diversi in un unico contesto storico. Riteniamo infatti che la parte perduta contenesse un'altrettanto varia ed interessante alternanza di generi, composizioni dei musicisti fiorentini della prima generazione, brani di compositori minori, non solo vocali e non solo profani.

La raccolta dinamica pensata come tendenzialmente ordinata per forma — si diceva — anziché l'antologizzazione per autore, rappresenta uno stadio culturale diverso dalle fonti tradizionali.⁹³ Il copista **A**, nel suo manoscritto 'di raccolta', non opera o in ogni caso riduce notevolmente la cernita; ma riunisce generi diversi, interessato ad un repertorio di più ampio spettro. Oltre che per la quantità, la singolarità rispetto alle altre fonti è importante per la dignità di collocazione (copiatura a piena pagina o in sezioni, non solo aggiunte a mezza pagina) che godono i brani anomali.

La differenza appare chiaramente considerando la presenza della musica copiata su **Lo** da **C**, il copista di **SL**. Questi, artefice unico dell'ultima e riassuntiva collezione fiorentina, era evidentemente a contatto con altra musica oltre a quella che scelse — lui o l'eventuale committente — di inserire nel suo grande codice antologico. Quei brani sacri che **C** inserisce in **Lo** anziché in **SL** danno l'esatta misura della diversità culturale del nostro manoscritto, della cui qualità fondamentale quel copista — venutone chissà come in possesso — ben si era

⁹³ È di Pirrotta la fondamentale distinzione fra fonti settentrionali e fiorentine: le prime sarebbero più lontane dall'antologizzazione e dall'impulso conservativo che distingue le seconde. In realtà in due delle maggiori fonti settentrionali **PR** e **Man** la prospettiva antologizzatrice è chiaramente rilevabile; è comunque indiscutibile una diversa modalità di applicazione, essendo le fonti settentrionali tendenzialmente chiuse al repertorio fiorentino e pur dinamicamente pronte ad accogliere esperienze musicali diverse. Cfr. N. PIRROTTA, *Novelty and Renewal in Italy: 1300-1600*, in *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, München, 1973 (*Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, 1984, pp. 250-269). Per la presenza di esempi di musica appartenente alla sfera della «tradizione orale» in **PR** cfr. N. PIRROTTA, *New Glimpses on an Unwritten Tradition*, in *Words and Music. In Honor of A. Tillman Merritt*, 1972, pp. 271-291 (*Nuova luce su una tradizione non scritta*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 154-184).

reso conto, continuandone la storia in modo estremamente coerente con quella sua natura. È l'esempio concreto di coesistenza, a quel momento, di atteggiamenti diversi nei confronti della trasmissione scritta della musica, dei quali quello rappresentato da **Lo** è forse il più arcaico, se è vero che l'ordinata strutturazione del repertorio nelle fonti antologiche fiorentine è una tendenza che nel tempo si precisa e raffina sempre più.⁹⁴

Così risulta coerente situare **Lo** negli ultimissimi anni del XIV secolo – non lontano dal già più raffinemente strutturato **FP** – intorno alla presenza delle composizioni di Bonaiuto di Corsino e di «Rosso» (quale che sia la sua esatta identità) da Collegrana. Sembra infatti più che appropriato proporre *unica* di autori così particolari e di 'secondaria' importanza come punto di riferimento per un manoscritto che pare testimoniare un livello di cultura e di competenza musicale diverso dall'usuale. La tradizione di quelle loro modeste composizioni non deve esser stata capace di durare nel tempo quanto quella delle opere dei musicisti maggiori; l'invecchiamento della musica, categoria fondamentale per il 'pubblico' trecentesco, colpisce soprattutto l'esile spessore di quelle di Bonaiuto, cofanaio fino al 1402/1403 e «Rosso», forse il Francesco morto nel 1405. Pensiamo così ad una redazione del *corpus* centrale del manoscritto il più a ridosso possibile all'attività di quei musicisti, in un lasso di tempo abbastanza esteso che arriva a lambire la prima produzione di Paolo tenorista, non ancora l'Abate.⁹⁵

⁹⁴ Nel quadro che si ricava dal complesso dei citati studi di John Nadas si consideri che la tendenza al raffinamento strutturale nella compilazione è sempre più evidente ed esclusiva procedendo nel tempo, da **FP** attraverso **Pit** e culminante poi con **Sq** e **SL** (e ancora soprattutto con l'alfabetizzazione operata in **F.5.5**). Si osservi che la fonte italiana più antica (il Codice Vaticano Rossi 215, coi fogli ad esso appartenuti ed oggi ad Ostiglia, Opera Pia Greggiati) è anche quella che fra le settentrionali in un certo qual modo si può più accostare a **Lo** per l'interesse, diverso dalle fonti posteriori, verso un certo tipo di repertorio 'minore': cfr. N. PIRROTTA *Rhapsodic Elements in North-Italian Polyphony of the 14th Century*, «Musica Disciplina», XXXVII, 1983, pp. 83-99 (*Elementi rapsodici nella polifonia italiana del Trecento*, «Ricerca», I, 1989, pp. 7-21).

⁹⁵ Si prenda come *terminus post quem* la data 1396 proposta da Petrobelli per la composizione del madrigale *Alba cholumba* (in **Lo** a cc. 108v-109r) e si consideri il minimo tempo necessario a che la trasmissione del brano abbia raggiunto Firenze. (P. PETROBELLI, *Some Dates for Bartolino da Padova*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton Univ. Press, 1968, pp. 94-112). La ballata *Se non ti piaque* (in **Lo** a cc. 147v-148r) è attribuita a «Don Paghollo»; Paolo fu creato abate della Badia di San Martino al Pino nel 1401 (U. GÜNTHER, J. NÁDAS e J. STINSON, *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia: New Documentary Evidence*, «Musica Disciplina», XLI, 1987, pp. 203-246). Crediamo ancora possibile dare un qualche peso alle indicazioni biografiche fornite dai copisti in testa ai brani; osserviamo l'attribuzione a «Frate Vincenço» in **Lo** e quella che pare più tarda di **FP** e **Sq** che l'aggiornano in «Abbas»: si vedano

Al di là di considerazioni esclusivamente cronologiche, l'attenzione a musica e musicisti di più basso profilo è comunque di per sé segno di un livello diverso di appropriazione, più spostato verso la pratica e/o la didattica; a tale livello diverse o più frastagliate erano forse le categorie di valutazione rispetto al complesso del repertorio contemporaneo e diversamente originata era la necessità della sua trasmissione scritta, non vincolata alla necessità di una copiatura professionale ed esteticamente predisposta.

Se pensiamo ai parallelismi sempre presenti nella cultura medievale fra fenomeni (e vicende) letterarie e musicali, notiamo che uno di questi può consistere nella connessione della struttura antologico-conservativa dei manoscritti musicali maggiori con quella dei contemporanei migliori canzonieri letterari. È anche ben nota la posizione di Nino Pirrotta che, in parte indipendente da ragioni specificatamente storico-musicali, inclina da sempre ad avvicinare la compilazione del codice Squarcialupi a quel clima culturale centrato sul *Certamen coronarium* che fu umanistica celebrazione della tradizione letteraria fiorentina.⁹⁶

Se quell'avvenimento può ben essere simbolicamente assunto come anche trionfo dell'individualità dell' 'autore', in quello stesso momento a Firenze, accanto ai canzonieri proliferano gli zibaldoni, cioè accanto ai più o meno lussuosi codici antologici, commissionati ad uno *scriptorium* o comunque accuratamente progettati e realizzati, è forte la presenza di libri per la privata lettura e acculturazione, e — quel che più a noi importa — compilati più irregolarmente, casualmente, e nell'umile corsivo mercantile, scrittura «riservata all'attività professionale e privata degli operatori economici e alla lingua volgare».⁹⁷

La situazione della cultura musicale è ben più complessa, e qui solo accenniamo che certamente meno diffusa di quella verbale era la capacità di scrittura musicale, connessa soprattutto con la pratica

le ipotesi sulla identità del compositore riassunte da K. VON FISCHER in *The New Grove* cit. In realtà FP potrebbe anche non necessariamente essere posteriore a Lo, dato che si tratta in ogni caso di due diversi rami di tradizione più o meno vicine al compositore ovvero con diversi antitipi da cui derivare informazioni più o meno esatte o aggiornate.

⁹⁶ Si vedano P. PETROBELLI, *Poesia e musica* e F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, rispettivamente a pp. 229-244 e 245-263; N. PIRROTTA, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, «Musica Disciplina», IX, 1955, pp. 57-61 (*Marchetto da Padova e l'Ars Nova italiana*, in *Musica tra Medioevo*, cit., pp. 63-79) e N. PIRROTTA, *Novelty and Renewal*, cit.

⁹⁷ A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto* in *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 499-524.

polifonica 'misurata'. Tuttavia più d'uno di quei numerosi modesti *sonatori* e *cantatori* di professione, che animavano musicalmente occasioni civili e religiose nella Firenze tre-quattrocentesca, poteva forse provare un reale interesse per la difficile arte polifonica che era coltivata nei monasteri cittadini. Nella maggioranza dei casi probabilmente ne restava comunque a margine; il caso di Bonaiuto – artigiano e non 'professionista' di musica, 'imborsato' cioè inserito nella vita politica più che in quella culturale della città, eppure compositore di ballate polifoniche – è di quelli che paiono riempire la distanza fra i due estremi.

A quel livello intermedio, contrappeso culturale dell'*élite* dei polifonisti rappresentati nel codice Squarcialupi e del suo ristrettissimo pubblico di intenditori e censori, ed ai membri di quelle associazioni di persone dedite al canto delle laudi – che secondo una felice definizione di D'Accone, rappresentano una delle forme in cui si esprimeva la «democratizzazione dell'esecuzione polifonica»⁹⁸ ovvero della cultura musicale 'colta' – erano forse familiari forme di trasmissione musicale della categoria di piccoli e grandi manoscritti-zibaldoni come il **Lo**, ora rappresentata da questo unico superstite incompleto.

A tale scenario ci ha condotto una somma di dettagli che caratterizzano il nostro manoscritto, alcuni di nuova evidenza che proponiamo alla discussione. L'unicità del copista, con l'eccezione dell'intervento di **B** e in rapporto a quello di **C**, trasforma uno stile scrittorio in scrittura rivelatrice di una cultura da considerare con rinnovata curiosità. Della personale competenza di un tale personaggio, della qualità e quantità degli antigrafì adoperati e del comportamento di **A** verso di essi, potrà occuparsi una indagine sulle peculiarità notazionali di ogni singolo brano, in rapporto alla sua specifica collocazione nel manoscritto.⁹⁹

⁹⁸ F. D'ACCONE, *Le Compagnie* cit.: La Compagnia di San Zanobi stanziava periodicamente fondi per la compilazione di libri di laude e «mottetti», forse stipendiava alcuni dei 'professionisti' che vi cantavano, per insegnare ai confratelli; certamente questo avveniva nella Compagnia di Orsanmichele, ove la domenica si teneva scuola di canto. Si veda anche B. WILSON, *Music and Merchants* cit. Dunque ricordiamo l'importante presenza in **Lo** della «regola di canto piano» di Lorenzo Masini, l'«Antefana» *Diligenter advertant chantores* di c. 152r.

⁹⁹ Frequenti più che altrove sono in **Lo** errori nella notazione e nella scrittura del testo. Pochi dei brani sono infatti eseguibili così come sono scritti e il CORSI, *Poesie musicali* cit., p. LIX, ricorda l'ipotesi di L. ELLINWOOD, *The Music of Francesco Landini*, Cambridge, 1939, p. 46, che i brani potrebbero essere stati dettati piuttosto che copiati; un riferimento alla possibilità che spesso il copista abbia partecipato solo meccanicamente alla copiatura degli antigrafì. Un esempio di fraintendimento 'meccanico' può essere l'errata indicazione della forma («M[adri-

Non ci è possibile stabilire, neppure con una scarsa approssimazione, l'identità del copista di cui abbiamo parlato. Di certo la sua cultura musicale è oltremodo diversa da quella di coloro che compilarono **FP**, **Pit**, **Sq** e **SL**. Sfortunatamente anche di questi nulla si è mai potuto affermare: mancano quindi le condizioni per un confronto tra le persone, fra attitudini e comportamenti. Ma dell'univoco rapporto nei confronti della tradizione scritta della musica che avrebbero avuto i fiorentini fra Trecento e Quattrocento, abbiamo voluto sottolineare l'esistenza di una importante eccezione.

gale]» in luogo di «B[allata]», due volte alle cc. 145v e 177v) dovuta forse al non compreso uso della maiuscola M, di norma usata per «Magister» dai compilatori delle altre fonti note e forse degli antigrafici in quei casi copiati da A. Anche per questo la diversa modalità di attribuzione in **Lo** pare notevole; e tutto il complesso di errori o incomprensioni o adattamenti rilevabili nelle lezioni testuali e musicali ha forse un denominatore comune che deriva da uno stadio particolare di cultura e capacità. Le scorrettezze di **Lo** solo in parte sarebbero dunque caratteristiche di una fonte terminale dell'ipotetico *stemma* dei codici trecenteschi (cfr. E. FELLIN, *Le relazioni tra i manoscritti musicali del Trecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», VIII, 1973, pp. 165-180). F. A. GALLO, *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 36-45, ha recentemente mostrato come l'analisi filologica sia più proficua se riferita ad ogni singola composizione anziché al complesso di un manoscritto rispetto agli altri. Ancor più mirata potrebbe essere l'indagine se tenesse conto delle stratificazioni esistenti nei manoscritti e dell'esistenza di strumenti «anomali» di tradizione quali **Lo**.

APPENDICE

L'inventario contiene il raffronto fra le tre cartolazioni di **Lo**: all'originale palinsesta affianchiamo le due in uso nella letteratura musicologica. Di ogni composizione si dà il primo verso del testo dal *Cantus*, l'attribuzione così come esistente in **Lo**, l'indicazione del copista, della forma col numero delle voci. Il segno + è usato per segnalare una aggiunta posteriore rispetto allo strato principale della copiatura (l'indicazione dell'attribuzione e il primo verso del brano sono anche posti più a margine). In caso di brano non attribuito o senza testo, si integra collazionando le fonti concordanti. Per quanto riguarda le lezioni dei testi, si conservano il più possibile quelle originali, emendando o integrando con [] e indicando le lettere superflue con (). Si regolarizzano *o* e *a* di *avere* con *ho* e *ha*, la consonante *u* con *v*, *y* con *i*, si sciolgono le abbreviature quando inequivoche, si aggiungono le maiuscole ai nomi propri e ai toponimi, accenti e una scarna punteggiatura. Salvo diversa indicazione, le musiche sono pubblicate in *CMM* e *PMFC* cit.; i testi poetici in G. CORSI, *Poesie musicali* cit., quelli composti da Franco Sacchetti si vedano nelle due edizioni citate a cura di A. CHIARI e di F. BRAMBILLA-AGENO. Si rimanda a quelle pubblicazioni per più dettagliate informazioni sulle singole composizioni. Riguardo alle concordanze musicali si adottano le cartolazioni *RISM*, eccetto che nei casi più avanti indicati; per **PadA** si indica come principale la cartolazione ricostruita dell'intera fonte originaria, riportando la cartolazione moderna dei singoli frammenti nella colonna delle *Osservazioni*. Qui si indicano anche salienti particolarità delle versioni di **Lo** e delle fonti musicali concordanti, riferimenti a fonti letterarie, testimonianze di *contrafacta*, citazioni di studi musicologici, etc. Per la tradizione dei testi poetici si fa particolare riferimento a F. A. GALLO, *The Musical and Literary Tradition of Fourteenth Century Poetry set to Music*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, («Göttinger Musikwissenschaftlichen Arbeiten», X), 1984, pp. 55-76.

SIGLE

FONTI MUSICALI (e cartolazioni di riferimento):

- EscB** El Escorial, Biblioteca del Monasterio, MS IV. a. 24 (inventario a cura di Eileen Southern, «Musica Disciplina», XXIII, 1969, pp. 41-79: foliazione moderna).
- Fa** Faenza, Biblioteca Comunale, MS 117 (D. PLAMENAC, *A Note on the Rearrangement of Faenza Codex 117*, «Journal of the American Musicological Society», XVII, 1964, pp. 78-81).
- FC** Firenze, Biblioteca del Conservatorio, MS D. 1175 (RISM B IV⁴ I-Fc1175).
- FP** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 26 (RISM B IV⁴ I-Fn26).
- Gr16** Grottaferrata, Biblioteca dell'Abbazia di San Nilo, MS E. β. XVI (RISM B IV⁴ I-GR16).
- Iv** Ivrea, Biblioteca Capitolare, MS senza segnatura (RISM B IV⁴ I-Iv).
- Lo** London, British Library, MS Additional 29987 (si indicano le tre cartolazioni: *a*) l'originale, *b*) quella di G. REANEY, *The Manuscript* cit.; *c*) RISM B IV⁴ GB-Lbm29987).
- Man** Lucca, Archivio di Stato, MS 184 e Perugia, Biblioteca Comunale «Augusta», MS 3065 (Codice Mancini) (J. NÁDAS, *The Transmission* cit., pp. 345-349: originale ricostruita convertita in cifre arabe, cfr. anche J. NÁDAS e A. ZIINO, *The Lucca Codex* cit.).
- ModA** Modena, Biblioteca Estense, MS α.M.5.24 (RISM B IV⁴ I-MOe5.24).
- PadA** Padova, Biblioteca Universitaria, MS 684 (RISM B IV⁴ I-Pu684) e MS 1475 (RISM B IV⁴ I-Pu1475); Oxford, Bodleian Library, MS Canon. Pal. lat. 229 (RISM B IV⁴ GB-Ob229).
- PadC** Padova, Biblioteca Universitaria, MS 658 (RISM B IV⁴ I-Pu658).
- Pit** Paris, Bibliothèque Nationale, MS Italien 568 (RISM B IV³ F-Pn568).
- Pr** Praha, Státní Knihovna CSSR - Universitní Knihovna (Biblioteca Nazionale e Universitaria), MS XI.E.9 (RISM B IV³ CS-Pu XI E 9).
- PR** Paris, Bibliothèque Nationale, MS Nouvelles acquisitions françaises 6771 (Codice Reina) (RISM B IV³ F-Pn6771).

- SL** Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, MS Archivio Capitolare di S. Lorenzo 2211 (F. D'ACCONE, *Una nuova fonte dell' Ars Nova italiana: il codice di San Lorenzo, 2211*, «Studi Musicali», XIII, 1984, pp. 3-31; nelle *Osservazioni* riportiamo fra parentesi la cartolazione originale ricostruita da J. NÁDAS, *The Transmission* cit., pp. 463-477, al quale si devono anche le identificazioni dei brani, se non altrimenti specificato).
- Sq** Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, MS Mediceo Palatino 87 (Codice Squarcialupi) (*RISM B IV⁴ I-F187*).
- Str** Strasbourg, Bibliothèque Municipale, MS 222 C. 22 (perduto: copia di CH. VAN DEN BORREN; *RISM B IV³ F-Sm222*).
- VO** Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Ottobon. lat. 1790 (*RISM B IV⁴ I-Rvat1790*).
- VU** Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urbinate lat. 1419 (*RISM B IV⁴ I-Rvat1419*).

FONTI LETTERARIE:

- Ashb** Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, fondo Ashburnham.
- Chigi** Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Chigi.
- Laur** Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, fondo Laurenziano.
- Magl** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, fondo Magliabechiano.
- Mar** Firenze, Biblioteca Marucelliana, fondo Marucelliano.
- Naz** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, fondo Nazionale.
- Pal** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, fondo Palatino.
- Par** Parma, Biblioteca Palatina, fondo Parmense.
- Pat** Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Patetta.
- Ricc** Firenze, Biblioteca Riccardiana, fondo Riccardiano.
- VatLat** Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Vaticano-Latino.
- Sa** SIMONE PRUDENZANI, *Il Saporetto*. I rimandi ai sonetti contenenti le citazioni dei brani musicali si riferiscono all'edizione pubblicata da S. DEBENEDETTI, *Il «Sollazzo». Contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume nel Trecento*, Torino, 1922 (Appendice B).

ALTRE SIGLE:

An	Antifona	Mo	Mottetto
B	Ballata	OM	Ordinarium Missae
C	Caccia	Se	Sequenza
In	Inno	St	Strumentale
La	Lauda, <i>cantasi come</i>	V	Virelai
M	Madrigale		

①		?	A ?	↓ ?	OM		
		Anonimo [Patrem]				---	Unicum - Incompleto - Palinstesto: raschiato e sostituito con lo stemma medico (cfr. M. LONG, <i>op. cit.</i> 3)
C	[+ stemma medico]						
	[Jacopo] <i>O dolç' apress' un bel perlaro fiume</i>	88r 1r 2r 88v 1v 2v	B		M ²	FC 2r FP 62v-63r Pit 8v-9r PR 7v SL 46v Sq 14v-15r	Duplicato alle cc. 100v-101r (cfr.) - Attribuzione a a tutte le concordanze tranne FC - FC: solo Tenor - SL: (c. VIv) - 'Ciclo del Perlaro' - Senhal: <Anna> - Pirrotta: <Madrigale in forma di Strambotto> ²
P	MAGISTRI IACOBI DE BOLONIA <i>Di novo è giont' un cavalier errant(t)e</i>	89r 2r 3r 89v 2v 3v	B + A		M ²	FP 68r Pit 10v PR 10v Sq 11v-12r	Anonimo in PR
C	[Jacopo] <i>O dolcie apresso un bel parlaro fiume</i>	100r 3r 4r 100v 3v 4v	A		M ²	vedi 88v-88r	Duplicato: cfr. alle cc. 96v-98r - Testo: solo per il ritornello al Cantus, completo al Tenor
P	[Giovanni] <i>O perlaro gentil, se dispiogliato</i>	101r 4r 5r 101v 4v 5v	A		M ²	FP 57v-58r Pit 21v-22r SL 1v-2r Sq 4v-5r	Attribuzione in tutte le concordanze - Senhal: <Anna> - 'Ciclo del Perlaro' - SL: (c. XXXIV-XXXIir)
	[Giovanni] <i>Apres' un fiume chiaro</i>	102r 5r 6r 102v 5v 6v	A		M ²	FP 50v Gr16 4v SL 2v-3r Sq 5v-6r	Attribuzione in FP e Sq - 'Ciclo del Perlaro' - Senhal: <Anna> - SL: (cc. XXXIIv-XXXIIr)
	+ [Francesco] <i>Per allegreça del parlar d'amore</i>		A		+ B ²	FP 5v Sq 159r	Copiato a mezza pagina - Lo: testo solo al Cantus - Attribuzione in tutte le concordanze - La: Per l'allegrezza del nostro Signore (Chigil. VII.266, c. 175r)
	MAGISTRI IOHANNIS DE FRORENTIA <i>O tu chara scientia mia, musica</i>	103r 6r 7r 103v 6v 7v	A		M ²	FP 51v-52r PR 30v-31r SL 3v-4r Sq 5v-6r	Attribuzione in FP e Sq - SL: (cc. XXXIIIv-XXXIVr)
	MAGISTRI IACOBI DE BOLONIA <i>Si chome al canto de la bella Iguana</i>	104r 7r 8r 104v 7v 8v	A		M ²	FP 94v-95r Gr16 3r PR 33v-34r Sq 19v-20r	Attribuzione in FP e Sq - Gr16: solo Tenor - FP e PR: anche Contratenor - Musicato anche da Maestro Piero
	MAGISTRI IOHANNIS DE FROR. <i>Sedendo a l'onbra d'una bella mandorla</i>		A		M ²	FP 52v-53r Sq 2v	
	MAGISTRI FRANCISCI DE FRORENTIA <i>Si dolce no[n] sonò con lir O[r]feo</i>	105r 8r 9r 105v 8v 9v	A		M ³	FP 44v-45r Pit 12v-13r Sq 123v-124r	Testo: in MarC.155, c. 54r; in Lo è completo soltanto per Cantus e Tenor

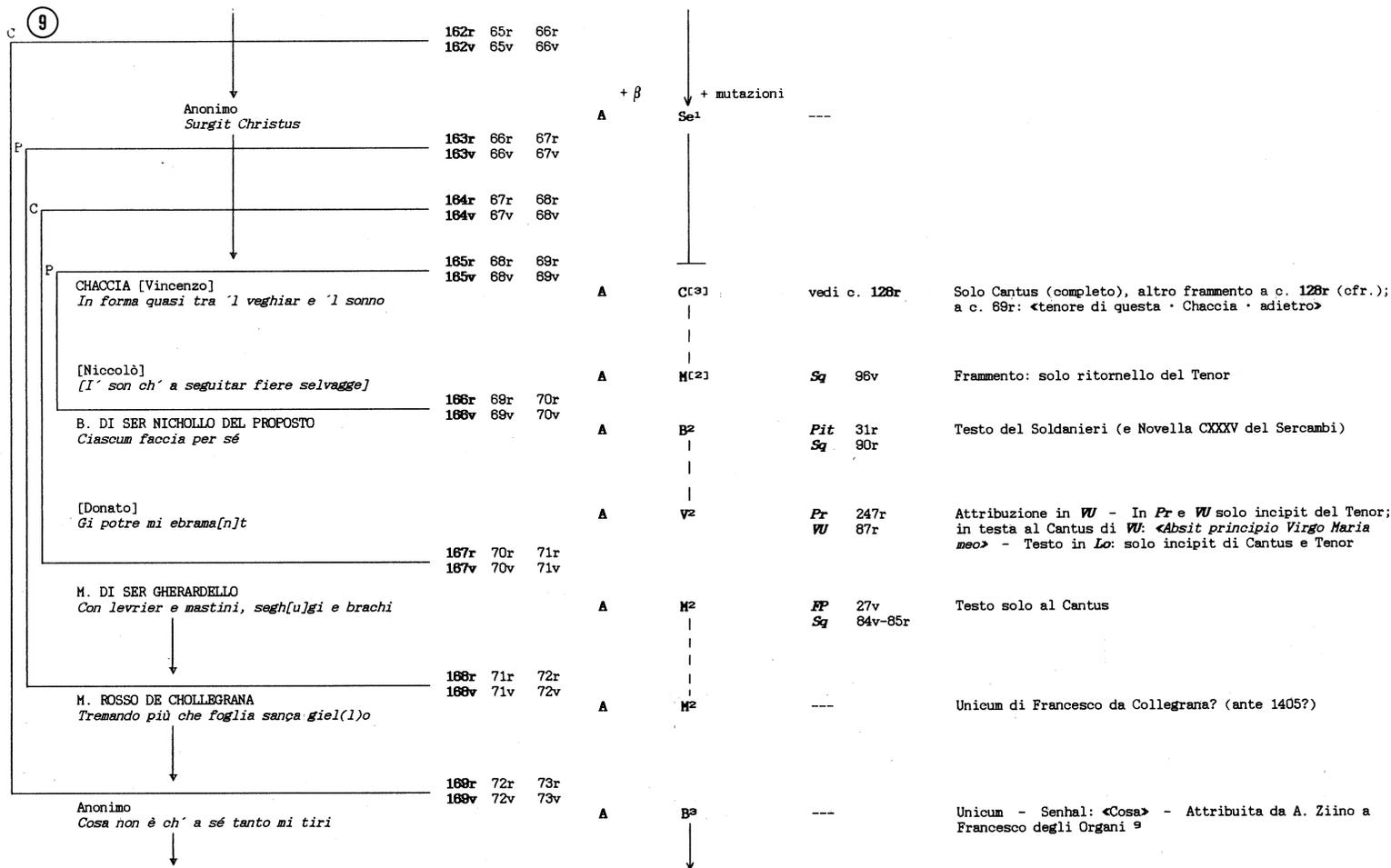
②										
C		MAGISTRI FRA[N]CISCI DE FRORENTIA <i>Musica(n) son, che mi dolgho pia[n]ggie[n]do</i>	106r 106v	9r 9v	10r 10v	A	M ³	FP Sg	89v-90r 121v-122r	
P		MAGISTRI FRA[N]CISCI DE FRORENTIA <i>Una colo[m]ba candid' e genti[le]</i>	107r 107v	10r 10v	11r 11v	A	M ²	Sg	129r	Testo: in <i>Lo</i> solo ritornello al Cantus e primo verso al Tenor (più seconda terzina in residuum)
C		FRATRES BARTOLINI DE PADOVA <i>Alba cholumba con sua verde rana</i>	108r 108v	11r 11v	12r 12v	A	M ²	PR SL Sg	14v-15r 9v-10r 105v-106r	Concordanze tutte a tre voci - Anonimo in <i>PR</i> - P. PETROBELLI, <i>Some Dates</i> , cit.: datato 1396 - <i>SL</i> : (cc. XXXIXv-XLr) - <i>Sa</i> : n. 29
P		MAGISTRI IACHOBI DE BOLONIA <i>Prima virtut' è chostringer la lingua</i>	109r 109v	12r 12v	13r 13v	A	M ²	FP Pit PR SL Sg	86v-87r 9v-10r 6r 13v-14r 12v-13r	Anonimo in <i>PR</i> - <i>SL</i> : (cc. XXIIIv-XXIVr)
		+ [Egidio e Guglielmo] <i>Mille mercede, Amore, chetrato, m'hai</i>	110r 110v	13r 13v	14r 14v	A	+ B ²	Sg	173v	Copiato a mezza pagina - Testo: <i>Lo</i> e <i>Sg</i> solo Cantus e incipit al Tenor
		FRATRES BARTOLINI DE PADOVA <i>Quando l(1)a terra parturesse, 'n verde</i>	110r 110v	13r 13v	14r 14v	A	M ²	PR SL Sg	20r 39v-40r 106v-107r	Duplicato alle cc. 117v-118r (cfr.) - Attribuzione in <i>Sg</i> - <i>SL</i> : (cc. XXXIXv-Lr) ³
		FRATRE BARTOLINI DE PADOVA <i>La dolce cera d' u[n] fer animale</i>	111r 111v	14r 14v	15r 15v	A	M ³	Fa FP Man Pit PR SL Sg	71r-72r 108v-109r 20r 41v-42r 13v-14r 7v-8r 101v-102r	Concordanze tutte su testo francese: <i>La douce cere</i> - Anonimo in <i>Fa</i> , <i>Man</i> , <i>PR</i> - <i>FP</i> : attribuzione «Fra Bartolino da Perugia» - <i>Pit</i> : solo Cantus e Tenor - <i>Man</i> : solo Tenor e Contratenor - <i>Lo</i> : testo completo solo al Cantus - P. PETROBELLI, <i>op. cit.</i> : datato 1395-1405 - <i>Sa</i> : n. 25 - <i>SL</i> : (cc. XXXVIIv-XXXVIIIr) ³
		+ Anonimo <i>Non posso far buchato che non piova</i>	112r 112v	15r 15v	16r 16v	A	+ B ²	---	---	Unicum - Copiato a mezza pagina - Testo solo al Cantus
		MAGISTRI IACHOBI DE BOLONIA <i>Us(s)eletto selvagio per istagion(n)e</i>	112r 112v	15r 15v	16r 16v	A	M ²	FP PR SL Sg	68v-69r 7r 11v-12r 12v-13r	Attribuzione in <i>FP</i> e <i>Sg</i> - <i>SL</i> : (cc. XXIv-XXIIr) ³ - Testo musicato dallo stesso Jacopo anche come caccia in <i>Sg</i> , <i>FP</i> , <i>Pit</i> , <i>PR</i> , <i>PadC</i> (frammento), <i>SL</i>
		MAGISTRI IA[CO]BI DE BOLO. <i>Un bel parlare vive sulla riva</i>	113r 113v	16r 16v	17r 17v	A	M ²	---	---	Unicum - Testo completo solo al Cantus - 'Ciclo del Perlaro' - Senhal: «Anna»

4

CHACCIA DI SER GHERA[R]DELLO												
<i>Tosto che l'alba del bel g[i]orn' a[p]pare</i>												
C	[Donato]	122r 25r 26r 122v 25v 26v	A	(C ³)	FP 86r Pit 25v-26r SL 83v+87r Sq 25v-26r	Attribuzione a Niccolò del Proposto in <i>Par1081</i> , c. 111v; in tutte le fonti musicali a Gherardello - SL: (cc. CLVv-CLVIr) ³						
	<i>L aspido sord' e 'l tirello scorçone</i>											
	↓ + [Niccolò]											
	<i>La don[n]a mia vol e[s]ser e[l] me[s]sere</i>	123r 26r 27r 123v 26v 27v	A	(M ²) evidenz. in giallo	SL 57v-58r Sq 77v-78r	Attribuzione in <i>Sq</i> - Testo di Arrigo Bellondi (<i>Ashb569</i> , c. 27v); <i>Lo</i> : solo al Cantus - <i>SL</i> : (cc. LXXVIIv-LXXVIIIr)						
P	Anonimo		A	+B ²	Sq 93v-94r	Copiato a mezza pagina - Testo in <i>Mag1VII.1078</i> , c. 13v - <i>Sa</i> : n. 48						
	<i>Non senti donna più pia[c]er giamai</i>											
	[Francesco]		A	B ²	FP 12v ModA 15v Pit 91v-92r SL 103v Sq 170r	Attribuzione in tutte le concordanze - <i>SL</i> : c. CIIIv ? ³						
	<i>Se pronto non sarà l'uom a[l] ben fare</i>											
C		124r 27r 28r 124v 27v 28v	A	B ²	Sq 169r							
	B. MAGISTRI FRANCISCI DE FRORENCIA											
	<i>Nella più chara parte del mi' chore</i>											
	B. DI FRATE ANDREA DE' SERVI		A	B ²	---	Unicum						
	<i>Sia quel ch'esser p[u]ò, ben f[ar] si de'</i>	125r 28r 29r 125v 28v 29v										
P	B. MAGISTRI FRANCIS[C]I DE FRORENCIA		A	B ³	FP 28r PactA 51v Pit 67v-68r PR 34v Sq 133v	Anonimo in <i>PR</i> - <i>PactA</i> : Padova 684, c. 1v - <i>Sa</i> : n. 34 - Testo in <i>Mag1VII.1078</i> , c. 36r						
	<i>Gran piant' agli ochi e grieve dogli' a[l] core</i>											
	↓ + B. MAGISTRI FRANCISCI DE FRORENCIA											
	<i>Adiou, adiou, dous dame [j]olie</i>	126r 29r 30r 126v 29v 30v	A	+V ²	Pit 62r Sq 164v	Concordanze tutte a tre voci - Copiato a mezza pagina - Testo solo al Cantus in tutte le fonti						
	B. MA[GISTRI] FRANCISCI DE FRORENCIA		A	B ³	FP 27v-28r Sq 154v							
	<i>Partesi con dolore</i>											
	↓ + B. DI SER NICHOLÒ DEL PROPOSTO											
	<i>-I' son tuo, donna -E tu se' 'l mi' me[s]sere</i>	127r 30r 31r 127v 30v 31v	A	+B ²	---	Unicum - Copiato a mezza pagina - Testo solo al Cantus						
	Anonimo		A	B ^{2/3}	---	Unicum - Parzialmente con testo - Tenor e Contratenor, ma anche frammento di una terza parte ⁶						
	<i>L'amant[e] ch' a (s)era tu lo primo...? Cum martelli in crudena</i>											
	↓ + [Vincenzo]											
	<i>In forma quasi, tra 'l vegliar e 'l sonno</i>	128r 31r 32r 128v 31v 32v	A	+C ³	Sq 36r	Frammento di Cantus I (senza indicazioni di entrata del Cantus II) - Copiato a mezza pagina - A tre voci in <i>Sq</i> - Altro frammento (Cantus completo) alla c. 185v						
	B. MA[ESTRO] FRANCESCO DI FIRENCE		A	B ²	---	Unicum						
	<i>Più bella donn' al mondo ma' non fia</i>											
	B. BONAIUTUS CORSINI PITOR		A	B ²	---	Unicum - Testo in E. LEVI, <i>op. cit.</i> e in CHM						
	<i>Donna non fu giamai</i>	128r 32r 33r 128v 32v 33v										
	MADRIALLE DI SER LORENÇO PRETE		A	M ²	FP 78v-79r Pit 23v-24r Sq 47v-48r VO 77r	Anonimo in <i>VO</i> (frammento di Cantus) - Senhal: «Cosa»						
	<i>Vidi nell'o[m]bra d'una be[l]la luce</i>											

6							
C		CHACCIA DI SER NICHOLLO DEL PROPOSTO - State su donne. - Che dobbiam no[i] far(r)e?	138r 41r 42r 138v 41v 42v	A	C ³	---	Unicum - Testo (in <i>Lo</i> : al Tenor solo incipit) in <i>Pal204</i> , c.173r; <i>MaglVII.1041</i> , c. 3r; <i>LaurXCinf.37</i> , c. 127r; <i>Chigl.VIII.300</i> , p. 79; <i>Chigl.VII.142</i> , c. 147r; <i>Pat.352</i> , p. 58; <i>VatLat3213</i> , c. 345v; autografo di Franco Sacchetti (<i>Ashb574</i> , c. 26v, fra 1368 e 1373) - Il Corsi non ne conosce una versione musicale
P		M. DI SER LORENÇO Itta se n'era [a] star nel Paradiso	139r 42r 43r 139v 42v 43v	A	M ²	Sq 45v-46r Sq 46v-47r	Testo (in <i>Lo</i> : al Tenor solo incipit) musicato anche da Vincenzo (in <i>Lo</i> a c. 141r)
C		M. DI SER NICHOLLO DEL PROPOSTO No[n] dispregiar vi[r]tù, richo vilano	140r 43r 44r 140v 43v 44v	A	M ²	Pit 44v-45r Sq 87r	Testo in <i>LaurXL.43</i> , c. 45v; <i>NazII.II.61</i> , c. 100r; <i>Redi184</i> , c. 102v (attribuito a Stefano di Cino merciaio); <i>Par1091</i> , c.111v («Frottola di Ser Nicholò del Proposto»)
		M. VINCENTII Itta se n'e[r]ja a star nel Paradiso	141r 44r 45r 141v 44v 45v	A	M ²	Pit 31v-32r Sq 35v	Testo completo solo al Cantus - Musicato anche da Lorenzo (in <i>Lo</i> a cc. 139v-140r)
P		M. DI SER GHERARDELLO So[t]to verdi frasc[h]etti [e] molt' augelli	141r 44r 45r 141v 44v 45v	A	M ²	FP 88v-89r Pit 26v-27r Sq 28v	
		B. DI SER NICHOLLO DEL PROPOSTO Mentr[e] che [']l' vago viso	142r 45r 46r 142v 45v 46v	A	B ²	Sq 89r	
		M. DI FRATTE GUIGLIELMO DI S.TO SP[IRIT]O La neve, el ghiaccio e' venti d'oriente	142r 45r 46r 142v 45v 46v	A	M ²	---	Unicum - Prevista solo una facciata ma sbagliato e cancellato un intero pentagramma - Testo in <i>Pal204</i> , c. 161v; <i>LaurXCinf.37</i> , c. 119r; <i>Ricc1118</i> , c. 109r; <i>MaglVII.1041</i> , c.3r; <i>Chigl.VII.142</i> , cc. 75r e 138r; <i>Chigl.VIII.300</i> , p. 64; <i>Chigl.VIII.301</i> , c. 114v; <i>VatLat3213</i> , c. 336v; <i>Pat.352</i> , p. 41; autografo di Franco Sacchetti (<i>Ashb574</i> , c. 21v, circa 1365)
		[Francesco] I' pregho Amor e (l)la vostra biltate	143r 46r 47r 143v 46v 47v	A	B ²	Sq 162r	Sq a tre voci
		B. D'IAKOPO PIANELAIO DE FIRENCE Come tradi[r] pe[n]sasti, donna, mai	144r 47r 48r 144v 47v 48v	A	+ B ²	---	Unicum - Copiato a mezza pagina - <i>La: Chome se' da laudar più ch'altre assai (Ricc2224, c. 6v)</i>
		[Francesco] Lasso, per mie fortun' ho post' amore	144r 47r 48r 144v 47v 48v	A	B ²	Sq 131v	Testo in <i>MaglVII.1078</i> , c. 23r
		M. FRA[N]CESCHO DE FRORENÇIA Quanto più charo fai	145r 48r 49r 145v 48v 49v	A	[B ²]	FP 28v-27r Pit 90v-91r PR 50r SL Av Sq 143v	Attribuita M. = Madrigale? - Anonimo in <i>PR</i> e <i>Pit</i> - <i>SL</i> : solo Contratenor (con testo) ⁸

⑦									
C	↓	MADRIGALLE DI FRANCESCHO DEGLI ORGHANNI <i>Per (l)la 'nfruenta di Saturn' e Marte</i>	148r 49r 50r 148v 49v 50v	A	M ²	Sq	128v		
P	↓	M. DI DON PAGHOLLO <i>Se non ti piaque ingratt' abitare</i>	147r 50r 51r 147v 50v 51v	A	M ²	Pit	35v-36r		
C	↓	M. DI SER NICHOLO DEL PROPOSTO <i>[Povero pellegrin salito al monte]</i>	148r 51r 52r 148v 51v 52v	A	M ² fine evidenz. e maiuscole	Sq	84r	Frammento di Cantus senza testo, ma prevista un'apertura intera - Testo: <i>LaurXL.43</i> , c. 46r; <i>LaurXCinf.37</i> , c. 119v; <i>Ricc1118</i> , c. 109v; <i>Pal204</i> , c. 162v; <i>Par1081</i> , c. 91v; <i>ChigL.VII.300</i> , p. 64; <i>ChigM.VII.142</i> , cc. 75r e 139r; <i>VatLat3213</i> , c. 337r; <i>Pat352</i> , p. 41; autografo di Franco Sacchetti: <i>Ashb574</i> , c. 21v (fra 1365 e 1368) - <i>Sa</i> : n. 25	
P	↓	[Francesco] <i>Donna, i' prego Amor, el qual m'ha (f)facto</i>	148r 52r 53r 148v 52v 53v	A	B ²	FP Pit Sq	33r 101v-102r 145r	Attribuzione in tutte le concordanze - A tre voci in Pit - Testo solo al Cantus	
	↓	BALATA [DI] SER NICHOLO DEL PROPOSTO <i>Benché partir da te molto mi doglia</i>	150r 53r 54r 150v 53v 54v	A	B ²	Pit Sq	128v-129r 92v	Testo in <i>MaglVII.1041</i> , c. 52r - <i>Sa</i> : n. 35. - <i>La</i> : <i>Benedetto colui el qual si spoglia (Ricc2871)</i> , c. 60r)	
	↓	Anonimo <i>Posando [a] l'onbra delle verde fronde</i>		A	(M ²)		---	Unicum	
	↓	Anonimo <i>Bench' i' serva con fe'</i>	151r 54r 55r 151v 54v 55v	A	B ²		---	Unicum	
	↓	Anonimo <i>- Donna, tu pur invecchi</i>		A	B ²		---	Unicum	
	↓	L'ANTEFANA DI SER LORE(RE)NÇO <i>Diligenter advertant cantores</i>	152r 55r 56r 152v 55v 56v	A	An ¹		---	Unicum - Copiata subito dopo le Istamptite.	
	↓	ISTANPITTA <i>Ghaetta</i>		A	St ¹		---	Unicum	
	↓	<i>Chominciamento di gioia</i>	153r 56r 57r 153v 56v 57v	A	St ¹		---	Unicum	
	↓	<i>Isabella</i>		A	St ¹		---	Unicum	



Manuscript	Text	Folios	Category	Mode	Manuscripts	Notes
C ⑩	+ B. DI SER NICHOLÒ DEL PRO. Non più dirò, giama[i] chosi farò	170r 73r 74r 170v 73v 74v	A	+ B ²	---	Unicum - Copiato a mezza pagina - Testo: <i>LaurXL.43</i> , c. 49v («Madriale»); <i>NazII.11.61</i> , c. 100r; <i>Par1081</i> , c. 111v («Frottola di Ser Nicholò del Proposto»)
	[Francesco] <i>El gra[n] disio et la dolcie speranza</i>		A	B ³	<i>FP</i> 31r <i>Pit</i> 84v-85r <i>Sq</i> 147r	Attribuzione in tutte le concordanze - <i>Pit</i> : a due voci - <i>AscB</i> (cc. 22v-23r) contiene una diversa intonazione dello stesso testo - Testo in <i>ChigI.IV.78</i> , c. 135r
P	+ CHANÇONETA TEDESCHA	171r 74r 75r 171v 74v 75v	A ?	+ St ¹	---	Anonimi - Unica - Tenores base per improvvisazione strumentale?
	B. M. FRANCISCI <i>L'alma mia pia[n]gie [e] ma' non può aver pace</i>		A	B ³	<i>FP</i> 31v-32r <i>Pit</i> 65v-66r <i>SL</i> 50r <i>Sq</i> 131r	<i>Sa</i> : n. 34 -
C	[Francesco] <i>Nessun pongha speranza</i>	172r 75r 76r 172v 75v 76v	A	B ³	<i>FP</i> 40r <i>Pit</i> 118v-117r <i>Ar</i> <i>Sq</i> 162v	Attribuito in <i>FP</i> e <i>Sq</i> ¹⁰
	Anonimo <i>Orsus vous dormet [trop]</i>	173r 76r 77r 173v 76v 77v	A	V ³	<i>PadC</i> 2r <i>Pit</i> 122v-124r <i>PR</i> 78v-79r <i>Iv</i> 14v-15r <i>Str</i> 76v	Testo: solo incipit delle tre voci - <i>PadC</i> : solo Cantus (incompleto) - <i>Contrafactum</i> : «Ave stella» in <i>Str</i> - <i>Sa</i> : n. 25
P	Anonimo <i>Segugi a cord' e can pella foresta</i>	174r 77r 78r 174v 77v 78v	A	C ³	<i>FP</i> 99r	Attribuita da Carducci a Maestro Piero
	B. DI FRANCESCHO <i>Contenplar le gran chose c' è onesto</i>	175r 78r 79r 175v 78v 79v	A	B ³	<i>FP</i> 82r <i>Pit</i> 113v-114r <i>Sq</i> 153r	Testo solo al Cantus
P	B. DI FRANCESCHO <i>Dolcie signiore, poich' hai le degnie greggie</i>		A	B ²	---	Unicum
	B. DI FRANCESCHO <i>La dolcie vista [che dagli occhi move]</i>	176r 79r 80r 176v 79v 80v	A	B ²	<i>Pit</i> 100r <i>PR</i> 47v <i>Sq</i> 153r	Testo (Soldanieri?): solo incipit del Cantus - <i>PR</i> : a tre voci, non attribuito
P	M. DI FRANCESCHO <i>Lucea nel prato d'amorosi fiori</i>		A	M ²	<i>Sq</i> 127r	
	M. DI FRA BARTOLINO <i>Per un verde bosche[t]to</i>	177r 80r 81r 177v 80v 81v	A	B ³	<i>FP</i> 68r <i>Pit</i> 39v-40r <i>PR</i> 23v <i>Man</i> 26v <i>Sq</i> 120v	Anonimo in <i>PR</i> - Attribuita M. = Madrigale? - A due voci in <i>Man</i> - <i>FP</i> : Cantus una quinta più bassa - <i>Sa</i> : n. 25 - Testo in <i>Ricc2871</i> , c. 61r

11								
C		↓	178r 81r 82r 178v 81v 82v		a	OM ¹	---	Versione del <i>Kyrie VIII (de Angelis)</i> testimoniato anche in un Graduale veneziano datato 1498 ¹¹
P		(bianca rigata)	179r 82r 83r 179v 82v 83v		C	OM ³	---	Unicum
		↓						
C		Anonimo <i>Patrem</i>	180r 83r 84r 180v 83v 84v		C	OM ³	---	Unicum
		↓						
P			181r 84r 85r 181v 84v 85v					
		↓						
		(mano moderna)	182r 85r 86r 182v 85v 86v		β			
		Anonimo <i>Tibi Christe splendor</i>	183r 86r 87r 183v 86v 87v		β	In ¹	---	Unicum
		(bianca rigata)						
		(bianca rigata)	184r 87r 88r 184v 87v 88v					
		(bianca rigata)						
		(brano senza testo)	185r 85r 86r 185v 85v 86v			???		Non identificato

NOTE ALL'INVENTARIO

1. Non pubblicato in *CMM* e *PMFC*: cfr M. LONG, *Musical Tastes* cit., p. 176 (con facsimile e trascrizione diplomatica).
2. In *CMM* 8, vol. IV, p. VIII.
3. Già in parte identificato da F. D'ACCONE, *Una nuova fonte* cit.; cartolazione originale ricostruita in J. NÁDAS, *The Transmission* cit., pp. 463-477.
4. F. A. GALLO, *Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento*, «*Quadrivium*», IX, 1968, pp. 25-36 (con facsimili).
5. Attribuito a Giovanni da Cascia dal Davison e dall'Apel, a Francesco degli Organi dal Marrocco: cfr. K. VON FISCHER, *Studien* cit., p. 58.
6. Cfr. TH. MARROCCO, in *PMFC*, vol. XI, battute 24-60.
7. J. NÁDAS e A. ZIINO, *The Lucca Codex* cit., p. 18.
8. Di questo brano, identificato da D'Accone, non pare possibile precisamente ricostruire la cartolazione originale. J. NÁDAS, *The Transmission* cit., ha accertato per via codicologica che originalmente trattavasi di un *recto* anziché *verso* dell'undicesimo fascicolo (cc. CI-CX).
9. A. ZIINO, «*Chosa non è ch'a sé tanto mi tiri*»: una ballata anonima nello stile di Landini, in *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, a cura di S. Gensini, Pisa, 1988, pp. 519-538, (Centro studi sulla civiltà del tardo medioevo di San Miniato, «Collana di Studi e ricerche», n. 2).
10. In *SL* originalmente si trattava di un *verso* anziché *recto*: cfr. la precedente nota 8.
11. Cfr. K. VON FISCHER, *Studien* cit., p. 92 e G. REANEY, *The Manuscript* cit., p. 26.