

MARCO GOZZI

ALCUNE POSTILLE SUL CODICE ADD. 29987
DELLA BRITISH LIBRARY

Un recente articolo di Giuliano di Bacco, apparso su questa stessa rivista e incentrato sul manoscritto Add. 29987 della British Library (*Lo*),¹ riporta come nuove diverse osservazioni già presenti in un contributo dello scrivente, sfuggito alla ricognizione bibliografica dell'autore.² Quell'articolo – d'altra parte – trascura volutamente, relegandone la notizia nell'ultima nota,³ il problema centrale e più cocente che il manoscritto pone: la scorrettezza dei testi e della notazione. Chi abbia avuto una qualche familiarità con le lezioni del codice di Londra sa che si deve essere molto cauti nel trascrivere e nell'interpretare il manoscritto, poiché è zeppo di errori; questo spiega anche il motivo per cui, nelle principali edizioni moderne di musiche dell'Ars Nova italiana, si ricorra il meno possibile a questa fonte. Come mai un codice di tanta mole è così scorretto? Lo scriba era esageratamente distratto e incapace, o gli antigrifi dai quali copiava erano già fortemente corrotti, oppure ancora vi è qualche altra spiegazione per tanti guasti?

Prima di affrontare questo nodo cruciale di *Lo* è bene riprendere brevemente le evidenze sinora raggiunte sul manoscritto, correggere alcune ipotesi e presentare qualche aspetto trascurato circa la descrizione codicologica, la datazione, la provenienza e la storia di questa importante fonte dell'Ars Nova.

La metà perduta.

Lo è privo delle novantasette carte iniziali, rispetto alla sua consistenza originaria. Cosa contenevano questi novantasette fogli ora per-

¹ G. DI BACCO, *Alcune nuove osservazioni sul Codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, «Studi Musicali», XX, 1991, pp. 181-234.

² M. GOZZI, *Il manoscritto Londra, British Library Additional 29987*, tesi di Laurea, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Università di Pavia, anno accademico 1984-85.

³ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 217, n. 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».

duti? L'unico indizio è fornito dalle tracce di notazione che si riferiscono ad un frammento della voce di un *Credo*, verosimilmente il *tenor*,⁴ poi cancellato per far posto allo stemma medico che compare sull'attuale primo foglio di *Lo*. Questo *Credo*, di cui rimane il frammento palinsesto, apparteneva certamente al repertorio ora perduto del codice e può far ritenere che le carte iniziali contenessero un'ampia collezione polifonica di composizioni sacre.⁵ Circa il compilatore della sezione perduta Di Bacco propone tre ipotesi plausibili: 1) che il frammento di *Credo* (e dunque con qualche probabilità anche tutta la prima metà del codice, ora scomparsa) sia opera dello stesso copista principale a cui si deve la parte superstite;⁶ oppure 2) che il primo proprietario e/o compilatore della parte perduta sia il copista del frammento *FC*,⁷ la cui grafia si riscontra nei primi due fogli di *Lo*; 3) che il manoscritto appartenesse originariamente «ad un personaggio che l'abbia importato a Firenze, costruito e, per la parte perduta, compilato altrove» (questo spiegherebbe l'uso dei pentagrammi e della numerazione araba in inchiostro bruno).⁸ Le due ipotesi finali sono compatibili fra loro ed anche piuttosto probabili, mentre la prima, basata su un tenuissimo argomento, si scontra con l'osservazione di un vezzo calligrafico presente nel frammento palinsesto; a conclusione della voce il copista pone due linee verticali attraversate da tre linee oblique; è una forma che non si incontra mai nella scrittura dello scriba principale di *Lo* a conclusione delle voci (mentre si incontra, per esempio, nel codice di Lucca). Se il manoscritto, per quanto riguarda la compilazione delle sue prime carte, fosse di origine settentrionale, si potrebbe ipotizzare una connessione con Padova; dopo la disfatta dei Carraresi nel 1388 per opera dei Visconti, infatti, Francesco Novello, figlio

⁴ La voce finisce con una *longa* sul *mi* (*finalis* del terzo modo), preceduta da una *ligatura* *mi-sol-fa* (SB-SB-B).

⁵ Ipotesi avanzata da M. LONG, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, Ph. D. diss., Princeton Univ., 1981, p. 176. G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 214 ritiene invece «che la parte perduta contenesse [rispetto alla parte superstite] 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». È comunque anche possibile che le carte perdute non contenessero in prevalenza componimenti con notazione, ma qualche opera letteraria o forse qualche trattato di teoria musicale con un'appendice di polifonia.

⁶ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 192, nota 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».

⁷ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 212.

del signore di Padova Francesco il Vecchio, arrivò nel 1389 a Firenze.⁹ È probabile che assieme a lui e agli altri fuoriusciti padovani giungesse allora a Firenze anche il compositore Bartolino, e con lui qualche manoscritto musicale.

Il fatto che il codice sia stato diviso in due parti, in un certo momento della sua storia, fa comunque ritenere che la prima parte contrastasse fortemente con la seconda per quanto riguarda l'accuratezza della scrittura o per il contenuto, oppure per entrambi gli elementi.

Il copista.

Il codice *Lo*, nella sua forma attuale, è opera essenzialmente di un unico copista. Nel codice ricorrono tuttavia altre tre diverse mani di scrittura, che hanno vergato solo pochi fogli. La mano principale (*A*) si estende per quasi tutto il manoscritto (da c. 3r a c. 81v¹⁰ e, in più, a c. 88v);¹¹ la seconda (*B*) è limitata ai primi due fogli ed appartiene allo stesso scriba che ha redatto le due carte superstiti del manoscritto Firenze, Biblioteca del Conservatorio, D 1175 (*FC*); appare da c. 82v a c. 85 ed è stata identificata da John Nádas¹² con quella del copista del codice Firenze, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Archivio Capitolare di S. Lorenzo, 2211; l'ultima (*D*), assai più tarda rispetto alle prime tre, aggiunte dei promemoria per ricordare le mutazioni (c. 66r e 85v), una serie di semibrevis per esercitarsi nella solmizzazione (c. 85v) e l'inno *Tibi Christe splendor* (c. 86r): si tratta, probabilmente, della stessa mano che ha redatto l'indice dei compositori sul quinto foglio di guardia; risalirebbe perciò al 1670 circa e appartarrebbe a Luigi Strozzi, figlio di Carlo. *B* e *C* sono scritture assai più calligrafiche e curate di *A* ed appartengono probabilmente a scribi di professione.

⁹ Cfr. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, p. XLIV.

¹⁰ Ritengo che anche il *Kyrie* monodico di c. 81v appartenga alla mano *A*, per le caratteristiche del *ductus*, per la forma delle chiavi, dei *custodes*, della nota finale e per la ripetizione della lettera e nei lunghi passi vocalizzati, frequente anche nel resto del manoscritto; si osservi poi come le lettere del testo non siano ben allineate e le loro dimensioni siano variabili; i corpi delle note sono marcati e irregolari, le gambe piuttosto pronunciate, talvolta grosse e storte: tutte peculiarità di uno scriba non professionista e tipiche di *A*.

¹¹ Per quanto riguarda la numerazione delle carte si fa qui riferimento alla cartulazione adottata da Gilbert Reaney nell'edizione in facsimile, che permette un immediato riscontro con l'originale.

¹² Cfr. J. NÁDAS, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of The Middle Ages*, Ph. D. diss., New York University, 1985, p. 462.

Lo scriba principale, ad un attento esame, non è così sciatto e trasandato come può apparire a prima vista; si può essere d'accordo con Di Bacco¹³ sull'osservazione che non si tratta di un copista musicale professionista, e si può anche dire che la sua cultura si rivela assai approssimativa e non va molto oltre il saper leggere e scrivere; di certo il copista ignorava il latino e il francese, da quanto si può arguire dallo stato dei testi copiati. Salta all'occhio anche la sua scarsa abitudine a scrivere calligraficamente: si mostra assai più sciolto e a suo agio nel corsivo, che deve esser stato il suo tipo di scrittura abituale; si vedano ad esempio le ballate *Per allegreça* (c. 6r), *Mille merçede* (13r) e *Non posso far buchato* (15r); la caccia *Per sparverare* (cc. 21v-22) e ancora le ballate *Donna, s'i' t'ò falito* (c. 23r), *I' son un pellegrin* (24r), *Perché di novo sdegno* (24v), *Piatà ti mova* (33v), *Amor, tu vedi* (34r) e il madrigale *Se non ti piacque* a c. 51.¹⁴ L'impressione globale di grande trascuratezza della scrittura di A deriva dalle linee verticali (gambe delle note, stanghette di conclusione delle voci, ecc.) storte o leggermente inclinate e dallo scarso allineamento orizzontale del testo, con i corpi delle lettere di varia grandezza: vi è poi da osservare che l'originale appare assai meno trasandato di quanto non sembri nelle riproduzioni in bianco e nero (microfilms, fotografie o facsimili): il processo fotografico esalta impietosamente le asimmetrie ed appiattisce le tenui cromie del segno di inchiostro sulla pergamena, eliminando i tratti sottili e sfumati. Colore e chiaroscuro rendono l'insieme assai più calligrafico.

La stesura.

Di Bacco osserva giustamente come *Lo* non sia «l'assemblaggio di oggetti diversi appartenuti a persone diverse», ma «il risultato di un progetto in qualche modo unitario».¹⁵ È tuttavia assai probabile che il copista principale di *Lo* abbia innestato il suo lavoro su un piano di copiatura preesistente: quello del copista B. Il primo componimento del codice (*O dolç'apress'un bel perlaro fiume*, c. 1v-2) e il *superius* del madrigale *Di novo è gioint'un cavalier errante* (c. 2v) sono copiati dalla mano B, mentre

¹³ G. DI BACCO, *art. cit.*, pp. 191-192: «Questo copista 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».

¹⁴ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 139, nota 36 indica altri quattro casi, forse meno evidenti, ma ugualmente significativi, di quell'alternanza gotico/corsivo tipica del copista.

¹⁵ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 195.

il *tenor* dello stesso madrigale è trascritto sulla facciata di c. 3r dalla mano principale; anche l'attribuzione: *Magistri Jacobi de Bolonia*, che compare regolarmente in testa a c. 2v, si deve alla mano A. Probabilmente non sapremo mai se il copista B, assai più preparato e calligrafico di A, lasciò il suo lavoro volontariamente o costretto da cause di forza maggiore; neppure si saprà se A continuò l'opera del predecessore secondo il progetto iniziale, oppure se mutò indirizzo. Se fosse provata la provenienza padovana del manoscritto, si potrebbe pensare che il copista B, responsabile della stesura o semplice possessore della prima parte, abbia lasciato Firenze non appena mutarono le condizioni politiche della città veneta, nel 1392, abbandonando il manoscritto in Toscana. Comunque sia, il piano iniziale di stesura prevedeva quasi sicuramente una ordinata successione di forme omogenee: prima i madrigali, poi le ballate, infine le cacce, ma quest'ordine fu abbandonato ben presto nel corso della redazione. Il copista A, dopo aver copiato una serie di ventun madrigali forse già ordinatamente raccolti e predisposti per la trascrizione dal suo predecessore, scrisse poi nel codice tutto ciò che gli passava tra le mani (composizioni isolate, piccoli fascicoli), senza prestare eccessiva attenzione al piano originale; come osserva Di Bacco, «una compilazione di tipo dinamico, i cui tempi paiono scanditi da ritmi dipendenti più che altro dall'accessione del copista al repertorio».¹⁶ Tuttavia un certo ordinamento per forme si può ancora intravedere nella successione dei componimenti.¹⁷ L'unica zona realmente strutturata e isolata dal resto del codice è, in ogni caso, la sezione iniziale di madrigali (cc. 1-21r), ove le ascrizioni ai compositori sono quasi tutte in latino, mentre da c. 24 in poi le intestazioni sono generalmente in volgare e accompagnate dall'indicazione della forma del componimento. Queste intestazioni sono interessanti sotto molti aspetti: per la grafia dei nomi, ad esempio, e per la esplicita denominazione delle forme, inusuale nelle altre fonti dell'*Ars nova*. Ne riporto l'elenco secondo la grafia originale (le abbreviature sono sciolte tra parentesi tonde):

- c. 2v Mag(ist)ri Jacobi de Bolonia
- c. 6v Mag(ist)ri Joh(ann)is de Frorentia
- c. 7v Mag(ist)ri Jacobi de Bolonia
- c. 8r Mag(ist)ri Joh(ann)is de Fror(entia)
- c. 8v Mag(ist)ri Francisci de Frorentia¹⁸

¹⁶ *Ivi*, p. 210.

¹⁷ Per una descrizione dettagliata si vedano M. GOZZI, *Il manoscritto Londra* cit., pp. 13-28 e G. DI BACCO, *art. cit.*, pp. 207-210.

¹⁸ *Frorentia* con *t* cedigliata ad indicare il suono di sibilante sorda (z).

- c. 9v Mag(ist)ri Francisci de Florentia
 c. 10v Mag(ist)ri Francisci de Florentia ¹⁹
 c. 11v Fratris Bartolini de Padova
 c. 12v Magistri Jachobi de Bolonia
 c. 13v Fr(atr)is Bartolini de Padova
 c. 14v Fratres [sic] Bartolini de Padova
 c. 15v Magistri Jachobi de Bolonia
 c. 16v Magistri Ja(co)bi de Bolo(gna)
 c. 17v M(ae)stro Giovanni de Chascina
 c. 18v Madriale di s(er) Lorenço
 c. 19v Fr(atr)is Bartolini de Padova
 c. 20v Fr(atris) Bartolini de Padova

 c. 24v B(allata) di Francescho de Florentia
 c. 25r Chaccia di s(er) Ghera[r]dello
 c. 27v B(allata) magistry Francisci de Florentia
 c. 28r B(allata) di frate Andrea de' S(er)vi
 c. 28v B(allata) magistry Francisci de Florentia ²⁰
 c. 29r B(allata) magistry Francisci de Florentia ²¹
 c. 29v B(allata) ma(gistri) Francisci de Florentia ²²
 c. 30r B(allata) di s(er) Nicholò del Proposto
 c. 31v B(allata) ma(estro) Francescho di Firente ²³
 c. 32r B(allata) Bonaiutus Co(r)sini pitor
 c. 32v Madrialle di s(er) Lorenço prete
 c. 33v B(allata) Bonaiutus Chorsini pitor
 c. 34r B(allata) Bonaiutus Chorsini pitor
 c. 34v M(adriale) di s(er) Lorenço di Fio(renza)
 c. 35v M(adriale) di s(er) Donatto da Chascia
 c. 38r B(allata) di s(er) Nicholò dell Proposto
 c. 39v Frate Vincenço
 c. 40v Ser Nicholò del Proposto
 c. 41v Chaccia di s(er) Nichollò del Proposto
 c. 42v M(adriale) di s(er) Lorenço
 c. 43v M(adriale) di s(er) Nicholò del Proposto
 c. 44r M(adriale) Vincentii
 c. 44v M(adriale) di s(er) Ghera(r)dello
 c. 45r B(allata) di s(er) Nichollò del Proposto
 c. 45v M(adriale) di frate Guiglie[l]mo di S(an)to Sp(irit)o

¹⁹ *Florentia* con *t* cedigliata.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Firente* con *t* cedigliata.

- c. 47r B(allata) d'Iachopo pianelaio de Firençe
- c. 48v M. Francesco de Frorençia²⁴
- c. 49v Madrialle di Francescho degli orghanni
- c. 50v M(adriale) di don Paghollo²⁵
- c. 51v M(adriale) di s(er) Nicholò del Proposto
- c. 53r Balata s(er) Nicholò del Proposto
- c. 55r L'antefana di s(er) Lorerenço [sic]
- c. 55v Instanpitta
- c. 68v Chaccia
- c. 69v B(allata) di s(er) Nichollò del Proposto
- c. 70v M(adriale) di s(er) Gherardello
- c. 70v M(adriale) Rosso de Chollegrana
- c. 73r B(allata) di s(er) Nicholò del Pro(posto)
- c. 74r Chançoneta tedescha. Chançona tedescha
- c. 74v B(allata) M(agistri) Francisci
- c. 78r B(allata) di Francescho
- c. 78v B(allata) di Francescho
- c. 79r B(allata) di Francescho
- c. 79v M(adriale) di Francescho
- c. 80v M(adriale) di fra Bartolino.²⁶

È interessante lo sforzo compiuto dal copista, che con il latino non aveva un rapporto molto felice, di scrivere le prime ascrizioni (ed anche qualcuna dopo c. 27) in genitivo; le attribuzioni a Bonaiuto di Corsino (c. 32r, 33v e 34v), restano invece in nominativo. Significative sono le denominazioni delle forme poetico-musicali, quando non appaiono in forma abbreviata: *madriale* (c. 18v) o *madrialle* (cc. 32v e 49v), *balata* (c. 53r), *chaccia* (cc. 25r, 41v, 68v), *antefana* (c. 55r),²⁷ *instanpitta* (c. 55v), *Chançona* o *chanzoneta tedescha* (c. 74r).

Da c. 21 in poi il copista non ha proceduto sistematicamente scrivendo di seguito su fogli attigui secondo un ordine progressivo i componimenti dal primo all'ultimo, ma ha probabilmente copiato alcune composizioni in punti distanti da quello in cui stava lavorando, lasciando in

²⁴ La *M.* iniziale potrebbe stare per *Madrigale*, come generalmente si osserva, nel qual caso sarebbe un errore (si tratta di una ballata); oppure abbrevia la parola *Maestro*, come avviene a c. 31v e a c. 74v, ma è meno probabile, poiché in quei due casi l'abbreviatura è preceduta dal nome della forma.

²⁵ Sta per Paolo (Paolo tenorista da Firenze).

²⁶ Si tratta, in realtà, di una ballata.

²⁷ *Antefana* è storpiatura di *antifona*, ma ALBERT SEAY, *The Beginning of the Coniuncta and Lorenzo Masini's «l'Antefana»*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo, 1970, p. 59, vi scorge un significato più preciso: *ante fa, na* (-na sarebbe semplicemente un «adjectival ending»).

bianco i fogli intermedi; Margaret Bent²⁸ osserva che questo è un espediente comune nella redazione dei codici del tardo medioevo, dovuto alla necessità di lasciare che l'inchiostro si asciugasse nelle parti appena copiate. Questo modo di procedere è visibile, per esempio, nel madrigale *Vidi nell'ombra* di Lorenzo (cc. 32v-33), quasi certamente copiato prima delle composizioni che lo precedono: interrompe infatti la serie delle tre ballate di Bonaiuto Corsini. Ancora più evidente è un altro caso: le ballate *Già perch'io penso* e *Bench'amar, crudel donna* si trovano nel mezzo della raccolta di istampite e hanno causato la divisione in due parti della istampita *Belica*, costringendo il copista a scrivere l'annotazione che compare a c. 58. «L'avanço [= il seguito, ciò che resta] di questa istampita enne [= è] ina[n]çi, a charte 156, a questo segno».

Un analogo modo di procedere può spiegare la presenza del madrigale *L'aspido sordo* (cc. 25v-26) all'interno di una zona di ballate.

Ma un'altra iniziativa del copista ha oscurato l'ordine progettato nella successione dei pezzi: egli ha aggiunto in un secondo tempo una dozzina di composizioni, per lo più brevi ballate a due voci, negli spazi rimasti bianchi del manoscritto, quasi sempre sul *recto* di fogli che nel pentagramma o nei pentagrammi superiori recavano la conclusione di un pezzo precedente; è il caso delle ballate n. 6, 15 e 18, che occupano indebitamente la zona dei madrigali;²⁹ delle ballate n. 27 e 29, inserite all'interno di una serie di tre ballate a tre voci di Francesco Landini e dei nn. 33, 51, 53, 55 e 66. Tutte queste interpolazioni di ballate appartengono forse ad uno stesso 'strato' paleografico e furono copiate in un lasso di tempo ristretto; possiedono lo stesso tipo di inchiostro usato da c. 52r a c. 75 e, pur con le dovute riserve, si può ipotizzare che siano dovute al desiderio del copista di non interrompere la serie di brani monodici (istampite, *Dies irae* e *Surgit Christus*) che egli stava copiando in quel momento. Una menzione particolare merita il frammento della caccia *In forma quasi* (n. 43), anch'esso forse aggiunto nello stesso periodo delle ballate appena citate. Il copista, in un primo momento, ritenne di riuscire a copiare interamente questa caccia di Vincenzo da Rimini nei cinque pentagrammi vuoti di c. 31r, e per farlo compresse le note più che poté, tanto che il testo deborda ampiamente dai margini; ma giunto quasi alla fine della voce superiore si accorse che l'operazione non sarebbe riuscita

²⁸ M. BENT, *Some Criteria for Establishing Relationship between Sources of Later Medieval Polyphony*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge, 1981, p. 296.

²⁹ I numeri si riferiscono all'inventario di G. REANEY, *The Manuscript London, B. M., Add. 29987 (Lo)*, «Musica Disciplina», XII, 1958, pp. 67-91. Le tre ballate possiedono una scrittura più corsiva e minuta rispetto ai madrigali, tanto che Reaney (p. 68) la scambia per una mano diversa dalla mano principale; le ballate presentano anche un diverso tipo di inchiostro.

e abbandonò temporaneamente l'idea, lasciando la copia a metà;³⁰ tentò poi nuovamente di copiare la caccia appena ebbe finito di stendere i componimenti monodici, a c. 68v, facendo uso di una scrittura larga e spaziata influenzata dai componimenti in *cantus planus* appena trascritti. Il *superius* appare completo, ma al posto del *tenor*, sulla facciata di fronte, il copista trascrisse il ritornello (solo il ritornello!) del *tenor* del madrigale *I' son ch'a seguitar* di Nicolò da Perugia, con la vistosa didascalia: «Tenore di questa Chaccia adietro»; come lo scriba abbia potuto commettere una simile svista è difficile da capire.

Nella successione dei pezzi all'interno di *Lo* si nota, comunque, anche un certo ordinamento secondo i compositori: opere di Jacopo da Bologna non compaiono dopo c. 21v; le composizioni di Giovanni da Cascia sono raggruppate entro i primi diciassette fogli; Bonaiuto Corsini è presente con tre ballate conservate in *unicum* da c. 32v a c. 34r; la metà delle opere di Nicolò da Perugia è raggruppata fra c. 38 e c. 45; anche i componimenti di Francesco Landini si incontrano in gruppi: nn. 10-12, 26-28, 35-44 (esclusi 37 e 41-43), 65-71 (esclusi 66 e 70), 104-113 (esclusi 105 e 108-109). Il fenomeno è dovuto probabilmente al modo con cui era trasmesso il repertorio che poi confluì nel codice: la circolazione riguardava fascicoli con piccoli gruppi di composizioni omogenee, spesso appartenenti allo stesso autore, secondo la nota ipotesi di Charles Hamm.

Nel manoscritto si nota inoltre una chiara alternanza di due tipi di inchiostro usati dallo scriba principale: uno nero e l'altro marrone, quest'ultimo tipo presenta notevoli differenze fra i tratti carichi di inchiostro e quelli eseguiti con la penna quasi a secco. Ecco come appare l'alternanza nel manoscritto:

nero	cc. 3r-21r
marrone	cc. 22v-33r
nero	cc. 33v-45r/47v-52r
marrone	cc. 52v-75
nero	cc. 75v-81v

Dal foglio 65v al 68 e alle cc. 71v-72 si osservano alcune note color nero e altre visibilmente più chiare, scritte con inchiostro diverso: proba-

³⁰ Il fatto che in questo frammento siano presenti le linee-guida che correggono l'errata corrispondenza fra note e sillabe del testo porta a ritenere che gli interventi di questo tipo in *Lo* siano tutti da attribuire al copista principale: una mano seriore non avrebbe avuto alcun interesse di correggere la corrispondenza testo-note in un pezzo in stato di frammento come la caccia di c. 31r. Questa piccola osservazione vuole completare quanto suggerisce G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 193, nota 38.

bilmente lo scriba attingeva alternativamente da due calamai, uno di inchiostro nero e uno di inchiostro bruno. È significativo che le partizioni qui segnalate trovino un riscontro nella strutturazione del contenuto.

Il manoscritto non fu copiato in fascicoli separati e poi rilegato, come avvenne per il codice Panciatichiano,³¹ ma fu scritto probabilmente sui fogli già rilegati: non si notano infatti, da un fascicolo all'altro, variazioni nel colore dell'inchiostro e quasi sempre si trovano composizioni che iniziano sul *verso* del foglio finale di un fascicolo e che presentano il seguito nel fascicolo successivo: l'organizzazione del contenuto non tiene poi in minimo conto del cambio di fascicolo.

Provenienza.

Kurt von Fischer, in base a considerazioni sulla lingua dei testi e al fatto che Nicolò da Perugia sia sempre chiamato Nicolò del Proposto, indica Perugia o la Toscana meridionale come possibile regione di provenienza di *Lo*.³² Gli argomenti di von Fischer sono confutati da Corsi,³³ che non propone comunque nuove ipotesi. L'identificazione delle due mani secondarie *B* e *C* con copisti di altri manoscritti fiorentini crea importanti nessi fra *Lo* e Firenze. È arduo identificare e valutare correttamente le modificazioni operate dal copista in base alla propria lingua o al proprio dialetto sulle lezioni dei testi che copiava, testi che potevano a loro volta già possedere stratificazioni linguistiche diverse dovute alla tradizione; l'analisi della lingua del copista, perciò, deve basarsi principalmente sulle poche annotazioni uscite dalla sua penna che non derivano da esemplari copiati; esse sono:

- c. 40v: «Tenore de ritornello di questa chaccia»;
- c. 41r: «Il tenore del ritornello enne eposto a questo segnio di fuori»;
- c. 58r: «L'avanço di questa instanpita enne ina[n]çi a charte 156 a questo segnio»;
- c. 69r: «Tenore di questa Chaccia adietro».

Si devono poi considerare le intestazioni che si trovano sul margine

³¹ Cfr. l'ottima indagine di J. NÁDAS, *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 393-427.

³² K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Haupt, 1956, p. 91.

³³ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento* cit., p. LXII, nota 49.

superiore di molte carte del codice, e che sono già state elencate poco sopra.

L'uso di *enne* [= è], con *-ne* paragogico, è tipico dell'Italia centrale e assai diffuso a Firenze.³⁴ Giuseppe Corsi osserva anche che il raddoppiamento fonosintattico, frequente in tutto il manoscritto, presuppone un originale toscano o almeno dell'Italia centrale.³⁵ La quasi sistematica presenza dell'*b* dopo la *c* dura (chaccia, charte, chara, chanti, chon, musicha, ecc.), se anche non indica la pronuncia aspirata tipicamente toscana, dato che ricorre sporadicamente – seppur con minor frequenza – anche in fonti settentrionali, è anch'essa indizio di fiorentinità.³⁶ Ma altri indizi, forse di maggior peso, riguardanti la provenienza fiorentina di *Lo*, sono proposti da Di Bacco nella sua analisi sull'ambiente in cui vissero e operarono tre dei musicisti 'minori' la cui opera è tramandata in *unicum* da *Lo*: Bonaiuto pittore, Jacopo pianellaio e Rosso da Collegrana.³⁷ Si considerino poi lo stemma dei Medici, e il componimento *La mantaca - Cum martelli*, di cui si dirà più avanti. Sicuramente ulteriori ricerche archivistiche porteranno alla luce nuove connessioni del codice con Firenze e soprattutto con i laudesi della compagnia di S. Zanobi.³⁸

Datazione.

Kurt von Fischer³⁹ propose come *terminus post quem* il 1396, presunta data di composizione del madrigale *Alba colomba* di Bartolino da Padova (contenuto a carta 11v di *Lo*), ma Corsi attribuisce questo madrigale al 1403.⁴⁰ C. C. Garforth osserva che Paolo tenorista in *Lo* è chia-

³⁴ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 196.

³⁵ G. CORSI, *Poesie musicali cit.*, p. LIX.

³⁶ Cfr. anche G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 196, nota 44.

³⁷ G. DI BACCO, *art. cit.*, pp. 200-206.

³⁸ Membri della compagnia di S. Zanobi (originariamente intitolata a S. Reparata e associata al Duomo di Firenze) erano Bonaiuto, Jacopo pianellaio, Gherardello († ca. 1363) e «Rosso» da Collegrana (se identificabile con Maestro Francesco di Niccolò, come propone Di Bacco); attraverso questi personaggi si possono moltiplicare le associazioni con la realtà fiorentina del tempo: Bonaiuto prese lezioni (di musica?) da Andrea dei Servi; Nicolò da Perugia ebbe contatti con Gherardello in S. Trinita; un'altra compagnia di laudesi era poi associata con S. Lorenzo dove operavano Masini e Francesco Landini. Cfr. C. C. GARFORTH, *The Lo Manuscript: A Trecento Collection*, Ph. D. diss., Northwestern University, Evanston, Illinois, 1983, vol. I, pp. 33-34.

³⁹ K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento cit.*, p. 92.

⁴⁰ G. CORSI, *Poesie musicali cit.*, p. XLVI.

mato 'don Paghollo' senza menzione al titolo di abate⁴¹ che ricevette, secondo lei, nel 1409: ne deduce che *Lo* sia stato scritto prima del 1409;⁴² in realtà Paolo fu creato abate della Badia di S. Martino al Pino nel 1401.⁴³

Con analogo ragionamento Di Bacco osserva che Bonaiuto di Corsino, divenuto prete attorno al 1403, è chiamato nel manoscritto *Bonaiutus Corsini pitor*; ne conclude che «Bonaiuto era ancora pittore (cioè cofanaio) quando le sue tre ballate furono inserite nel nostro *Lo*».⁴⁴

Assai labili, come si vede, sono gli appigli per la datazione precisa del manoscritto, tuttavia molti indizi fanno ritenere che *Lo* sia stato compilato negli ultimi anni del Trecento o nei primissimi del Quattrocento.⁴⁵

Storia.

Il codice, nei primi anni del XV secolo, era pressoché completo e formato da 185 carte: ventitrè quaterni, forse, più un foglio iniziale. In questa forma, alla morte del copista *A*, che ne aveva redatto la seconda parte, passò probabilmente in un monastero, dove furono aggiunti da uno scriba professionista (mano *C*), un *Gloria* e un *Credo* su alcune carte rimaste vuote alla fine del volume (ora cc. 82v-85r). All'inizio del Cinquecento il manoscritto venne smembrato in due parti, molto probabilmente per isolare le carte iniziali, ordinate e calligrafiche, dai componenti successivi, che apparivano (e appaiono) assai trascurati sia nella grafia sia nelle lezioni. Dal foglio 98 del manoscritto originale, che è ora il primo di *Lo*, venne abrasa la notazione, di cui restano evidenti tracce, e su questo foglio fu disegnato uno stemma della famiglia Medici: è un'arma d'oro con cinque palle rosse (2, 2 e 1), accompagnate in capo da una palla azzurra più grossa, caricata di tre gigli dorati, 2 e 1; lo stemma è circondato da una ghirlanda verde con bordi dorati, la campitura in essa racchiusa è rossa nella parte alta e blu nella metà inferiore. Il privile-

⁴¹ Infatti nel codice Squarcialupi il compositore è denominato «Magister dominus Paulus abbas de Florentia».

⁴² C. C. GARFORTH, *The Lo Manuscript: A Trecento Collection* cit., vol. I, p. 33; l'argomento fa parte di una lunga e articolata discussione sulle ipotesi di datazione di *Lo* (pp. 18-79), purtroppo priva di conclusioni certe o almeno probabili, contenente numerosi voli pindarici e inficiata dall'errato riconoscimento nel codice di quattordici copisti diversi.

⁴³ Cfr. U. GÜNTHER, J. NÁDAS, e J. STINSON, *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia: New Documentary Evidence*, «Musica Disciplina», XLI, 1987, pp. 203-246.

⁴⁴ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 203.

⁴⁵ Cfr. G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 215.

gio di adornare la palla azzurra dello stemma con i tre gigli di Francia fu concessa a Piero il Gottoso da Luigi XI re di Francia nel 1465 ed era riservato ai soli discendenti in linea diretta di Piero. Fu Lorenzo il Magnifico che ridusse il numero di palle dello stemma dei Medici da sette a sei e che le collocò in forma di ovale, come appaiono in *Lo*, mentre prima erano a triangolo rovesciato.⁴⁶ Lo stemma potrebbe essere attribuito a Lorenzo (signore di Firenze tra il 1469 e il 1492), ma potrebbe appartenere anche a qualcuno dei suoi figli: a Piero «il fatuo», ad esempio, o – con maggiore probabilità – a Giovanni, prima della sua elezione al soglio pontificio. Quest'ultima ipotesi è corroborata dalla presenza di uno stemma pressoché identico all'inizio di un altro codice fiorentino dell'epoca: il Banco Rari 116 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, contenente il *De Cardinalatu* di Paolo Cortese; l'unica differenza rispetto all'insegna che si osserva in *Lo* è la presenza dell'emblema papale sopra l'arma; lo stemma, in questo caso, è perciò posteriore all'aprile del 1513, anno in cui Giovanni fu consacrato papa col nome di Leone X, mentre lo stemma del codice londinese potrebbe appartenere al 1512. Ulteriori ricerche porteranno forse all'individuazione di più stemmi di simile fattura e con gli stessi colori, legati a Lorenzo o ai suoi figli.⁴⁷

L'aspetto ingiallito e usurato del primo e dell'ultimo foglio in pergamena di *Lo* indicano che il volume così mutilato restò per molto tempo senza legatura. Da casa Medici, ove era forse nei primi del Cinquecento, il codice passò infatti, dopo oltre un secolo, a Carlo di Tommaso Strozzi. L'appartenenza di *Lo* alla biblioteca di casa Strozzi è testimoniata anche da un inventario manoscritto, compilato nel 1643 e ora conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze.⁴⁸

Gran parte della collezione Strozzi fu raccolta proprio dal senatore Carlo di Tommaso (1587-1670); l'immensa biblioteca crebbe grazie alle cure dei due figli di Carlo: Luigi e Carlo Tommaso.⁴⁹

Fu forse proprio Luigi Strozzi che rilegò il codice *Lo*, vi aggiunse due fogli di guardia (che ora sono il quinto e il sesto), e sul primo di essi

⁴⁶ Alcune notizie sull'evoluzione dello stemma dei Medici si trovano in U. MORINI, *L'arma della famiglia Medici*, «Illustrazione toscana e dell'Etruria», febbraio 1939, pp. 39-41.

⁴⁷ Di Bacco ipotizza invece che lo stemma di *Lo* possa essere stato aggiunto sul manoscritto nell'Ottocento, essendo «di rozza fattura» e con dettagli araldicamente incongruenti; cfr. G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 190.

⁴⁸ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 187. Di un altro inventario manoscritto, compilato nel 1709 ed ora conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Magliabechiano CLX, 163) dà notizia E. LOWINSKY, *The Medici Codex of 1518*, 3 voll., Chicago, Chicago University Press, 1968; vol. I, p. 18, nota 12.

⁴⁹ Cfr. D. FAVA, *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e le sue insigni raccolte*, Milano, 1939 («Le grandi biblioteche storiche italiane», I), pp. 62 sgg.

scrise un sommario elenco del contenuto con i nomi di alcuni autori, firmato e datato 1670.⁵⁰ La lista dei compositori è stata evidentemente derivata acriticamente dalle ascrizioni presenti sul codice,⁵¹ come si vede anche dalla forma grafica dei nomi; è incompleta (manca Andrea dei Servi) e considera «magister Franciscus de Florentia» e Francesco degli Organi due persone differenti; è del resto logico che in pieno Seicento si fosse persa ogni conoscenza della musica e degli autori trecenteschi. Sulla destra della lista compare una annotazione a matita di mano probabilmente ottocentesca (Molteni?), ripassata poi a penna, che integra l'elenco; vi si legge: «di Jacopo pianellaio di Firenze pag. 144»; ciò prova che la cartulazione antica fu abrasa e sostituita nell'Ottocento: la pagina (*recte*: la carta) 144 corrisponde infatti all'attuale carta 47, ove si trova la ballata di Jacopo *Come tradir pensasti*.

Quando nel 1784 morì l'ultimo erede maschio della famiglia Strozzi, l'abate Luigi Strozzi, la biblioteca venne in possesso di Maria Caterina, una novizia, che, grazie all'intervento del granduca Pietro Leopoldo di Toscana, donò la collezione allo Stato nel 1786. La maggior parte dei manoscritti (quasi milleseicento) finì alla biblioteca Magliabechiana, poi confluita nella Nazionale; circa duecento codici andarono alla Biblioteca Mediceo Laurenziana, ma molti manoscritti rimasero nel palazzo granducale. Di certo vi furono delle dispersioni, visto che il nostro codice ricompare verso il 1860 circa nella biblioteca del bibliofilo fiorentino Pietro Bigazzi (1800-1870); Carducci accenna infatti a *Lo* chiamandolo «codice di Pietro Bigazzi».⁵² Il manoscritto passò poi nelle mani dell'antiquario romano Costantino Corvisieri, che lo vendette al commerciante di libri J. T. Payne di Londra; verso il 1874 lo ricomperò il libraio Bernard Quaritch, sempre di Londra, il quale lo mise all'asta l'8 aprile del 1876; a quell'asta lo acquistò il British Museum. La cartulazione originale fu con ogni probabilità corretta (o falsificata) da Payne poco dopo il 1870, per rendere il codice più prezioso. Mentre *Lo* si trovava ancora in Italia, nella collezione Corvisieri, fu studiato da Enrico Molteni, che ne lasciò la tavola insieme con altri appunti tra le sue carte ora conservate alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.⁵³

⁵⁰ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 187, nota 18, ipotizza 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 acquistati».

⁵¹ Non deriva sicuramente dall'inventario del 1643.

⁵² G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, Edizione Nazionale delle Opere, IX, Bologna, 1936, p. 298.

⁵³ La storia di *Lo* dal 1860 si trova in E. LEVI, *Botteghe e canzoni della vecchia Firenze*,

Il contenuto.

Come si può arguire da quanto detto sinora, i dati su *Lo* sono ancora parziali e provvisori, sufficienti, tuttavia, per un giudizio globale sulla fonte, che mostra notevoli singolarità rispetto agli altri manoscritti musicali dell'epoca. Queste singolarità nascono essenzialmente dalla figura del copista principale, che usa il codice come un quaderno ove trascrivere le composizioni più interessanti che gli capitavano fra le mani. La sua competenza musicale non doveva essere di prim'ordine, la sua grafia tradisce infatti una scarsa esperienza nella scrittura musicale.

Le scelte del copista riguardo ai pezzi da copiare nel codice non rispondono ad un progetto ordinato, ma sono dettate dal suo gusto personale, senza esclusione di componimenti minori, monodici, o comunque fuori dai canoni. Non si tratta di una raccolta sorvegliata e destinata unicamente a Madrigali, Cacce e Ballate, come accade normalmente nelle fonti dell'Ars nova italiana;⁵⁴ in *Lo* entrano anche pezzi in *cantus planus*, danze strumentali, forme miste. Tra gli *unica* del codice, e non solo per quanto riguarda le composizioni a più voci, si incontrano dei componimenti veramente singolari e degni di attenta considerazione, che elenco brevemente:

a) appartenenti al repertorio polifonico:

1) *La màntaca* (c. 30v-31r), forse il pezzo più significativo: si tratta con ogni probabilità del primo esempio conosciuto di canto carnascialesco fiorentino tramandato per iscritto, cantato e suonato sul carro degli appartenenti all'arte dei fabbri fonditori di campane. Il testo anticipa di oltre cinquant'anni la comparsa della 'Canzone a ballo' nella lirica italiana, rispetto a quanto era stato ritenuto finora;⁵⁵ 2) *Cantano gli angioli*

Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 15-16. Per le carte di Molteni, cfr. G. CORSI, *art. cit.*, pp. CI-CIV e G. DI BACCO, *art. cit.*, pp. 187-190.

⁵⁴ Il repertorio polifonico tramandato da *Lo* è in ogni caso largamente noto, e trascrizioni dell'intero corpus sono facilmente accessibili in edizione moderna, cfr. N. PIRROTTA, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, American Institute of Musicology, 5 voll., 1954-1963 («Corpus Mensurabilis Musicae», 8) e W. T. MARROCCO, *Italian Secular Music*, Monaco, Les Remparts, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1967-1978 («Polyphonic Music of Fourteenth Century», VI-XI). Di inedito resta solo il componimento privo di testo, malamente notato sull'ultima pagina del codice, che sarà analizzato e trascritto in questo saggio.

⁵⁵ Un tentativo di trascrizione, che non risolve tutti gli interrogativi posti dal componimento, si trova in W. T. MARROCCO, *Italian Secular Music cit.*, XI, n. 81, p. 160. Su *La Màntaca* si vedano ora la discussione e la trascrizione di M. GOZZI, *Notazione e testo musicale in una singolare composizione del manoscritto London, British Library, Add. 29987*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992 (in stampa).

lieti (o «gli angioletti», *lectio facilior*), tropo al Sanctus in forma di madrigale (c. 36v);⁵⁶ 3) il paio *Gloria-Credo* di mano seriore (C), ma sempre in notazione mensurale nera, aggiunto alle cc. 82v-85r;⁵⁷

b) monodici:

4) L'*Antefana* di ser Lorenzo (c. 55r); il componimento, destinato a servire come esercitazione dei cantori perché imparino ad evitare il tritono, è stato ampiamente discusso in vari studi, a cui si rimanda;⁵⁸ 5) Le *istampite* (cc. 55v-63v);⁵⁹ 6) Quattro «canzonette tedesche», ossia brevi *tenores* isolati di gusto nordico notati nei cinque pentagrammi inferiori di c. 74r con un inchiostro di colore più scuro rispetto al contesto, segno che si tratta di un inserimento tardo del copista in uno spazio in precedenza rimasto vuoto. Queste canzonette, secondo Reaney⁶⁰ basi per improvvisare musica di danza, sono state associate giustamente da Di Bacco⁶¹ a quei «tenori tedeschi», oggi perduti, che facevano parte della biblioteca musicale di Ercole I d'Este un secolo più tardi. La notazione delle «canzonette tedesche» presenta solo valori di breve e di semibreve, a parte le *longae* finali e non contiene alcuna indicazione mensurale; se ne propone qui una trascrizione (cfr. esempio 1) che tiene conto del fra-

⁵⁶ Pubblicato in trascrizione moderna, con alcuni errori, in K. VON FISCHER - F. A. GALLO, *Italian Sacred Music*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1976 («Polyphonic Music of Fourteenth Century», XII), p. 140.

⁵⁷ *Gloria* in G. REANEY, *The Manuscript London* cit., XII, 1958, pp. 88-91; ristampato in G. REANEY, *Early Fifteenth-Century Music*, American Institute of Musicology, 1977 («Corpus Mensurabilis Musicae», 11/6), n. 23, p. 115 (e attribuito dubitativamente a Antonius Zachara de Teramo). *Gloria e Credo* anche in K. VON FISCHER - F. A. GALLO, *Italian Sacred Music* cit., n. 8, p. 25 e n. 13, p. 60.

⁵⁸ G. REANEY, *The Manuscript London* cit., p. 73; N. PIRROTTA, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. III, American Institute of Musicology, Roma, 1962 («Corpus Mensurabilis Musicae», 8), p. 1; E. LOWINSKY, in A. COLIN SLIM, *Musica Nova* («Monuments of Renaissance Music», I), Chicago, 1964, pp. XI-XIII; A. SEAY, *The Beginning of the Coniuncta and Lorenzo Masini's «l'Antefana»* cit., pp. 51-65, con edizione completa del componimento; G. ALLAIRE, *Les enigmes de l'Antefana*, «Revue de musicologie», LXVI, 1980, pp. 27-56.

⁵⁹ Le quindici *estampies* o *istampite* rappresentano la più importante testimonianza di musica strumentale del medioevo giunta fino a noi. La prima indagine accurata su questi componimenti si deve a J. WOLF, *Die Tänze des Mittelalters*, «Archiv für Musikwissenschaft», I, 1918, pp. 10-42. Le trascrizioni di Wolf contengono alcuni errori, segnalati e rettificati l'anno successivo da H. J. MOSER, *Stantipes und Ductia*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», II, 1919-1920, pp. 194-206, mentre lo studio finora più esauriente sull'argomento, accompagnato dall'edizione critica dell'intero corpus di istampite del codice, è di JAN TEN BOKUM, *De Dansen van het Trecento. Critische uitgave van de instrumentale dansen uit hs. Londen BM Add. 29987*, Utrecht, 1982 (3^a ed.). Un elenco ragionato delle edizioni e delle incisioni discografiche dedicate alle istampite si trova infine in un articolo di FREDERICK CRANE, *On performing the Lo estampie*, «Early Music», VII/1, 1979, pp. 25-33.

⁶⁰ G. REANEY, *The Manuscript London* cit., p. 70.

⁶¹ G. DI BACCO, *art. cit.*, p. 198.

seggio melodico per la scelta del metro: la prima canzonetta mostra in prevalenza una scansione ternaria (*Modus perfectus*), con una irregolarità nelle misure finali della *prima pars*. Nella seconda «chançon» la suddivisione scelta (binaria) pone in evidenza il chiaro ritmo dattilico del pezzo. Anche per la terza canzone si è scelto un metro binario (*Modus imperfectus*), mentre l'ultima sembra possedere il *Tempus perfectum* ed è stata perciò trascritta operando alcune *alterationes*.⁶²

Sull'ultima pagina del codice, ingiallita e usurata, è poi notato malamente un componimento privo del testo, che non compare in alcuna trascrizione moderna e deve perciò considerarsi inedito. Se ne fornisce qui per la prima volta la trascrizione (vedi esempio 2). Gilbert Reaney propone dubitativamente che si tratti di un madrigale,⁶³ ma con ogni probabilità il pezzo è una ballata: possiede una struttura quadripartita che si adatterebbe ottimamente al testo di una ballata con ripresa, piedi e volta di due versi endecasillabi per ogni articolazione (o anche due settenari e un endecasillabo per ripresa e volta), ed è simile stilisticamente alle ballate di Andrea de' Servi, ma una somiglianza ancora più evidente (identico uso di incisi ricorrenti, stesso trattamento melodico – talvolta inusuale – delle cadenze, frammentazione della forma, procedere del *tenor* con prevalenti valori di breve e del *superius* con minime, saltuario ricorso a gruppi di terzine) si nota nei confronti delle tre ballate di Bonaiuto di Corsino, allievo di Andrea, anch'esse conservate in *unicum* dal manoscritto londinese, tanto da far pensare ad una attribuzione al cofanaio fiorentino anche per questa ballata.

I testi letterari.

Tutto il codice rivela una certa sbadataggine e forse anche la fretta del copista nella redazione: vi sono numerose correzioni e abrasioni (le più vistose alle cc. 45v, 50v, 53v, 69v, 70v, 75v-76), la grafia è assai poco curata; gli errori nelle lezioni musicali, ma soprattutto nei testi, non si

⁶² Oltre ai componimenti appartenenti al repertorio arsnovistico, *Lo tramanda* a c. 86r un frammento in notazione mensurale seicentesca dell'inno *Tibi Christe splendor Patris*, il cui testo appartiene liturgicamente ai vesperi della festa di S. Michele, come appare dall'Antifonario stampato da Giunta a Venezia nel 1503.

⁶³ G. REANEY, *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987. A Facsimile Edition*, American Institute of Musicology, 1965 («Musicological Studies and Documents», 13), p. 9: «[...] the textless piece no. 119 seems to be contemporary with the main corpus and may well be a madrigal».

contano: a c. 20r la seconda terzina del madrigale *Lo lume vostro*, intonato da Jacopo da Bologna, si trova unita al madrigale *Qual legge move* di Bartolino come se gli appartenesse; a c. 25r, nel copiare la caccia *Tosto che l'alba* di Gherardello, lo scriba ha dimenticato la prima parte del *tenor*, trascrivendone solo il ritornello; in seguito, con inchiostro diverso, ha aggiunto due pentagrammi in fondo al foglio e su questi ha ricopiato tutto il *tenor*, cosicché il ritornello appare notato due volte; a cc. 40v-41 la lunghezza della caccia *Da `ppoi che 'l sole*⁶⁴ costrinse il copista ad aggiungere due pentagrammi a penna, uno sulla facciata di destra e uno su quella di sinistra: sul primo (c. 41r) finì di ricopiare la parte del *tenor*, mentre sul *verso* di c. 40 copiò la parte di *tenor* relativa al ritornello; per segnalarne la presenza scrisse: «Il tenore del ritornello enne eposto a questo segno di fuori [segue un segno]». Il segno si ritrova a sinistra del pentagramma aggiunto a c. 40r e, sotto, si legge ancora: «tenore de ritornello di questa chaccia». Infine del madrigale *Povero pellegrin* di Nicolò da Perugia, che doveva essere copiato nei fogli 51v e 52, resta solo la prima riga di notazione, priva di testo, con sopra la scritta (sbagliata): «Madrigale di s(er) Nicholo del proposto».

Tutti gli indizi che concorrono alla comprensione del modo di procedere del copista nella redazione e che fanno luce sulla sua competenza sono utili per la comprensione di *Lo*, dato che svelano le intenzioni di chi ha materialmente costruito il documento. In *Lo* si incontrano spesso parole deformate, versi raffazzonati, fraintendimenti di lettere e di segni di abbreviatura nei confronti dell'antigrafo: in presenza di un termine inusuale, aulico o mitologico nella maggior parte dei casi il copista trascrive erroneamente, spesso perché incapace di sciogliere in modo corretto i segni di abbreviatura, senza minimamente preoccuparsi del senso. Qualche esempio tratto unicamente dalle prime carte del codice:⁶⁵

⁶⁴ Per rappresentare i fenomeni di raddoppiamento fonosintattico e di assimilazione consonantica viene qui usato il punto alto, inconsueto nella nostra tradizione, ma assai utile alla comprensione del testo e rispettoso della pronuncia antica. Quest'uso è stato introdotto con grande funzionalità da D'ARCO SILVIO AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni, saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977. Per ragioni tipografiche il punto alto è qui indicato con il segno dell'accento circonflesso (^). Nel manoscritto i fenomeni di raddoppiamento (allungamento) fonosintattico e di assimilazione consonantica si presentano in modo consistente: da `llei, da `ssera, de `ssi; i^ llei (in lei), pe^ lle (per le), era^ lle (eran le). Frequenti, in *Lo*, sono anche i casi di assimilazione in sede fonosintattica con successivo scempiamento, ad esempio: co^ le (con le), gra^ romore (gran romore), pe^ la (per la).

⁶⁵ Le lezioni riprodotte rispecchiano fedelmente la grafia del codice; non è stata mantenuta la divisione in sillabe delle parole laddove il testo compare sotto le note. I segni di abbreviatura sono sciolti fra parentesi tonde; si è inoltre distinta la 'u' acuta della rotonda secondo il valore fonetico e quindi secondo l'uso moderno (vocale = u, consonante = v), indipendentemente dalla lezione del manoscritto, che presenta le due forme alternativamente senza una re-

- Lo*, c. 6r (E): Fa ch al presente nella sac(h)ra tubbu
la dolcie fede ti sia manifesta
Corsi, p. 206: Fà ch'al presente ne la sacra turba
la dolce fede ti sia manifesta.

L'antigrafo quasi sicuramente leggeva *tu(r)ba*, con la *r* abbreviata; il copista di *Lo* scambiò la *a* finale per *u* e sciolse erroneamente il segno di abbreviatura raddoppiando la *b*.

- Lo*, c. 8v (S): [S]i dolce no sono c(h)o li ro feo o o
Quand a ^sse trase feru celgie boschi.
Lo, c. 9r (T): [S]i dolce no sono cho lir orpfeo
Qua(n)d a ^sse trase feruce boschi.
Corsi, p. 132: Sì dolce non sonò con lira Orfeo
quando a sé trasse fiere, uccelli e boschi.

Il copista principale usa spesso il segno di abbreviatura per indicare la presenza dell'*h* dopo la *c* dura, ed interpreta allo stesso modo ciò che legge negli antigrafì; per questo si è scelto di sciogliere il segno sopra la sillaba *co* – in modo errato, ma secondo la probabile intenzione dello scriba – traducendolo con *c(h)o*, come del resto si osserva nel Tenor, anziché con il corretto *co(n)*. La grafia del nome Orfeo, evidentemente sconosciuto al copista, assume forme diverse nelle due voci (*Ofeo* e *Orpfeo*), come accade quasi sempre anche in altri componimenti in presenza di parole di difficile comprensione o dalla complessa ortografia.

- Lo* c. 8v (S): Ne piu fhebo canto quado scernita
Da maçia fu suo alti gia i(n) folti boschi
Dove vido la spoglo di vita.
Lo, c. 9r (T): Ne piu febo c(h)a(n)to qua(n)do schernita
Da marçia fu su at gia i(n) folti boschi
Dove vincendol lo spoglio di vita.
Corsi, p. 133: Né più Febo cantò, quando schernita
da Marsia fu suo tibia in folti boschi,
dove, vincendo, lo spogliò di vita.

Il racconto mitologico di Marsia che ebbe l'ardire di sfidare Apollo nel suonare il flauto (la *tibia*), presente nello stesso madrigale di Landini ap-

gola precisa. Non sono stati introdotti segni di punteggiatura, apostrofi o accenti, bastando alla corretta comprensione del senso il confronto con l'edizione moderna di Corsi, posta dopo la citazione del manoscritto; per l'uso del punto alto si veda la nota precedente. (S) indica la voce di superius, (T) quella di tenor, (E) indica le porzioni di testo non sottoposte alle note. Si indica con 'Corsi' l'edizione G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento* cit.

pena citato, è ignota allo scriba di *Lo*, che copia l'antigrafo (forse anch'esso non molto chiaro nella scrittura) dimostrando una totale incomprendimento del senso.

Lo, c. 9v (S): [M]usi canson che mi dolgho piaggendo
Veder lgli fetti mie dolci e perfetti
Lascia p(er) frocto li nagln teletti.

Corsi, p. 129: Musica son che mi dolgo, piangendo,
veder gli effetti mie dolci e perfetti
lasciar per frottol i vaghi intelletti.

Tutta la terzina, ma in particolare l'ultimo verso, rivelano la totale noncuranza dello scriba rispetto alla comprensione e alla giusta trascrizione del testo che stava copiando: il grafema «nagln» è assai simile in gotico alla parola «vaghi», ma tale lezione è sintomo di una suprema trascuratezza nei confronti del testo.

Lo, c. 11r (E): donna mi parve chi no so qual dea
si ripresenti chebe o cihorea.

Corsi, p. 135: donna mi parve, ch'i' non so qual dea
si rapresenti, Febe o Citerea.

Febe e Citerea sono anch'esse ignote al copista di *Lo*.

Lo, c. 12v (S): [P]rima vertute chostri(n)ger la lingua
trovasse n cha(n)to perfecto autore
e chi l sa far el bon servo e(n) signiore

Lo, c. 12v (T): [P]rima vertute c(h)ostrenger la linghua
trovasse n c(h)anto ch e perfecto attore
chi l sa fare bo(n) ser voce signiore.

Corsi, p. 45: Prima virtute è costringer la lingua
cantasi 'n Cato, ch'è perfetto autore,
e chi 'l sa fare è buon servo e signiore.

Nemmeno Catone il Censore (qui denominato *Cato*, alla latina) faceva evidentemente parte delle conoscenze del copista, che trascrive *chanto* al posto di *Cato*.

Lo, c. 24v (E): [...] tal che se amor consente
con che disia lama isbighotitta
convien che sia feritta
da 'llui quanto vincha la mia voglia
se gia co(n) greve doglia
latta nome diche mortal segnio.

Corsi, p. 206: [...] tal che s'amor consente
 ciò che disia l'alma sbigottita,
 convien che sia sentita
 da lui quanto il nimica la mie voglia
 se già con greve doglia
 la vita non conduce a mortal segno.

I pochi esempi forniti sono sufficienti per comprendere lo stato dei testi letterari contenuti nel codice; non dissimile è la situazione dei testi in latino⁶⁶ e in francese;⁶⁷ le prime sei strofe del *Dies irae*, contenute da c. 63v in poi, sono cosiffatte:

Dies ire dies illa
 solvet seclum in favilla
 teste david chu(m) sibilla.
 Quantus tremor est futurus
 quando giudex es venturus
 cunta triste dischunsurus.
 Tuba miru(m) sarge(n)s sonum
 per sepulcra regionum
 iudichanti responsura.
 Mors stuperbitt e natura
 cum resurgiet creatura
 iudichanti responsura.
 Liber scriptus proferetur
 in quo totum continetur
 unde mu(n)dus giudicietur.
 Judex ergho cu(m) sedebit
 q(ui)cquid later aparebit
 nill inultu remanebit.

Sicuramente lo scriba principale di *Lo* non conosceva bene il latino e nemmeno aveva familiarità con l'italiano scritto. Che fosse di origine toscana, o comunque dell'Italia centrale, è provato dalla lingua delle anno-

⁶⁶ *Lo* conserva quattro testi in latino copiati dallo scriba principale: un *Kyrie* (c. 81v; Reaney lo definisce melodicamente un «Kyrie de Angelis in a special Italian version»), due sequenze: *Dies irae* e *Surgit Christus* (cc. 63v-68r), quest'ultima alla fine presenta erroneamente due strofe di un'altra sequenza: *Victimae paschali laudes*, che possiedono un metro diverso e comprendono il versetto poi soppresso da Pio V nel 1570 relativo all'incredulità degli ebrei («Credendum est magis solli marie veraci qual[m] giudeorum turbe falaci», secondo la grafia del ms.); in *Lo* si trova infine la cosiddetta 'Antefana' di Lorenzo: *Diligenter advertant chantores* (c. 55r).

⁶⁷ I due soli testi francesi, che compaiono in *Lo* in versioni italianizzate, sono il madrigale *La dolce cera* (ossia *La douce cere*) di Bartolino (n. 17, cc. 14v-15) e il *virelai Adiou, adiou* di Landini (n. 39, c. 29r).

tazioni che egli lasciò in diversi punti del manoscritto; annotazioni che non sono sospette poiché non derivano da esemplari copiati (se ne veda l'elenco più sopra).

Dalla forma dei testi si può dunque dedurre che il copista principale di *Lo* fosse un dilettante poco istruito, probabilmente non un ecclesiastico, e che trascrisse gli ottanta fogli del codice per interesse personale: un interesse che riguardava soprattutto la musica e assai meno i testi letterari.

Le moderne edizioni di testi appartenenti a poesie musicali del Trecento, tra le quali spicca la più volte citata edizione di Corsi, sono assai poco attente alle lezioni del codice *Lo*: l'incuria del copista è così aggravata dai fraintendimenti dei moderni editori. Nonostante i numerosi errori, infatti, il codice di Londra è prezioso poiché conserva diciannove testi in *unicum*⁶⁸ e presenta talvolta lezioni interessanti: si consideri, ad esempio, la caccia *Da ˆppoi che ˆl sole* di c. 40v. Anche qui, come nel resto del manoscritto, i segni di abbreviatura sono spesso dimenticati: si legge 'trobetta' anziché 'trombetta' e 'ciaschu', 'sghobra', 'quado', 'centu', 'cinquantun' (ove manca sempre una *m* o una *n*); oppure sono collocati abusivamente: «i(n) dolci raçi» anziché «i dolci raçi»; casi analoghi, ma non propriamente errori, sono 'champa(n)na', 'to(s)sto' e 'ma(l)le', dove il segno di abbreviatura indica il raddoppiamento di una consonante che sarebbe più corretta scempia.⁶⁹ Due versi sono ipometri: «e po' stand'un poco» e «che ognun s'afretta», che dovrebbero essere settenari («e poi, stando un poco», «che ognuno s'affretta»); l'ipometria non è un errore del copista, ma è causata da esigenze musicali, cioè dalla presenza di sei note anziché sette.⁷⁰

L'importanza della lezione di *Lo* risiede soprattutto nell'ultimo verso, variamente ricostruito dagli editori,⁷¹ senza però mai ricorrere alla

⁶⁸ A questi sono da aggiungere la seconda strofa della ballata *Benché partir da te* (n. 72, c. 53) e gli ultimi quattro versi del *virelai Adiou, adiou* (n. 39, c. 29r), che appaiono solo in *Lo*.

⁶⁹ La discriminazione fra doppie e scempie resta uno fra i problemi più delicati nell'edizione di testi del Trecento.

⁷⁰ L'intervento del compositore sul testo, soprattutto nelle cacce, è piuttosto sensibile e tuttora poco studiato. Numerosi sono i casi in cui il testo letterario richiede sinalefe, mentre il musicista opera dialefe; anche all'inizio di questa caccia il verso «da ˆppoi che ˆl sole i dolci raçi asconde» è musicato con dialefe fra la *e* di *sole* e la *i* successiva.

⁷¹ G. CARDUCCI, *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, per nozze Morpurgo-Franchetti, Bologna, Zanichelli, 1896, p. 49: «Ci con Ci con L con I e con A»; A. CAPPELLI, *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, Bologna, Romagnoli, 1868 («Scelta di curiosità», disp. 94), p. 7: «C, I, C, I con L, I ed A»; EUGENIA LEVI, *Lirica italiana antica*, Firenze, Bemporad, 1908, p. 16 (testo seguito da N. SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952 e da C.

chiara soluzione offerta dal codice londinese. Il codice Squarcialupi, unica fonte concordante, presenta a c. 83^r la seguente lezione:

C.i C.i. con l.i. et A.

La lezione di *Lo*: «Centun, centun con cinquantun e a», ristabilisce la corretta misura dell'endecasillabo e introduce un gustoso e sottile gioco enigmistico (centun = CI, cinquantun = LI) assente nelle altre interpretazioni; con l'aiuto di *Lo* si può così leggere e interpretare correttamente il distico finale della caccia:

Tornando vidi, e sempre al cor mi sta,
centun, centun con cinquantun e A.⁷²

Corsi,⁷³ non cogliendo pienamente il gioco, così commenta: «Nel ritornello è la spiegazione del vivace racconto: nel nome della donna (Cicilia), scandito nelle sue sillabe con artificio non insolito nella poesia del tempo, l'affannoso ardore della passione si placa».

Sul muro del vecchio convento di san Francesco a Fiesole appare tuttora un grande tondo in terracotta, verosimilmente trecentesco, con scolpite le sillabe del nome Cicilia in questo modo: in alto CI, sotto CI e LI, e infine A. Può darsi che l'incendio (poi domato) vivacemente descritto nel testo voglia adombrare «l'affannoso ardore della passione», ma forse è più semplice vedere nella caccia la rappresentazione realistica di un fatto accaduto e il ritornello finale sarebbe perciò un'annotazione che indica il preciso luogo degli avvenimenti narrati. Non è da escludere nemmeno la possibilità di un doppio livello di interpretazione.

Le lezioni musicali.

Se i testi letterari di *Lo* permettono interessanti considerazioni, non meno fruttuosa è l'analisi delle lezioni musicali, che riserva qualche sorpresa.

È subito necessario evidenziare due osservazioni mai avanzate dagli studiosi: 1) la stragrande maggioranza degli errori presenti nelle lezioni musicali di *Lo* non è imputabile alla trascuratezza o all'imperizia del co-

MUSCETTA - P. RIVALTA, *Poesia italiana del Duecento e del Trecento*, Torino, Einaudi, 1956): «Ci con ci, con li e [Levi: et] con a»; G. CORSI, *op. cit.*, p. 112: «Ci ci con Li ed a».

⁷² Il verso finale, per chiarire ulteriormente il problema, dovrebbe essere scritto: «CI, CI, con LI e A», ma letto secondo quanto indicato da *Lo*.

⁷³ G. CORSI, *op. cit.*, p. 113.

pista principale, è opera di una mano più tarda che ha voluto danneggiare la leggibilità dei testi musicali; 2) il codice, ricondotto alla purezza originaria attraverso il riconoscimento delle interpolazioni seriori, rivela un normale grado di scorrettezza nella notazione, assimilabile alle altre fonti conosciute dell'Ars Nova italiana.⁷⁴

Per quanto riguarda i testi musicali, lo scriba incorre nei normali errori che si verificano durante la copiatura: dittografie (ripetizioni di note o pause), aplografie (gruppi di note scritti una sola volta, mentre dovevano essere ripetuti), salto da pari a pari, pause di semibreve al posto di pause di minima e viceversa, gambe o banderuole delle note dimenticate o aggiunte, trasposizioni di note a diversa altezza melodica (spesso alla terza superiore o inferiore: fenomeno dovuto a cambi di chiave non registrati o a copiatura da manoscritti con sei linee), *puncti* superflui, *signa congruentiae* mancanti.

Sono errori spesso sanabili anche senza l'ausilio delle fonti concordanti e rappresentano un'esigua minoranza in confronto agli errori causati da una mano seriore che ha aggiunto un'infinità di pause e di gambe, stravolgendo l'andamento ritmico delle singole voci.

Le interpolazioni seriori si presentano con un aspetto molto simile sia per quanto riguarda il tipo di inchiostro, sia per il peso dei segni alla scrittura originale, particolarmente nelle sezioni del codice copiate con inchiostro nero. L'unico componimento in cui le aggiunte si possono distinguere chiaramente è la caccia *Per sparverare* (cc. 21v-22), dove l'inchiostro assai diluito, tendente all'ocra, permette un immediato riconoscimento delle pause e dei *puncti* interpolati, scritti con inchiostro nero.

Il numero totale di pause aggiunte è circa trecentosessanta (centoquaranta di semibreve, centotrenta di breve, quaranta coppie di minima, eccetera); queste pause, interpolate nelle voci senza alcun motivo apparente, a volte si trovano in punti corrispondenti fra le parti, ma nella maggioranza dei casi corrompono sezioni non corrispondenti fra le voci; talvolta è solo una voce ad essere guastata e spesso le pause sono inserite a distanza ravvicinata: per esempio prima e dopo una nota o un breve gruppo di note.

La stessa mano ha aggiunto in totale circa trecentoottanta gambe alle note del manoscritto, trasformando semibrevi in minime, brevi in *longae*, minime in dragme, eccetera; in alcuni casi ha anche aggiunto banderuole,

⁷⁴ La collazione con le fonti concordanti dimostra poi che il codice fu regolarmente copiato e non scritto sotto dettatura secondo l'ipotesi forse suggestiva, ma del tutto priva di fondamento, di L. ELLINWOOD, *The Works of Francesco Landini*, Cambridge (Mass.), 1939, p. 46.

puncti e prolungato i segni di pausa (pause di minima o di semibreve trasformate in pause di breve).⁷⁵

Tutte le interpolazioni e i guasti accennati riguardano solo le lezioni musicali: i testi letterari non sono stati alterati; le interpolazioni non si distinguono facilmente dai segni della notazione originale; non sanano mai lacune o errori del copista, ma creano sempre lezioni poco probabili, anche dove non provocano errore.

Alcune singole composizioni ed anche intere parti del manoscritto sono state risparmiate, altre invece appaiono devastate: l'ignoto guastatore ha inferito maggiormente sulle tre caccie da c. 38v a c. 42 (nn. 56-58) e sul madrigale che segue (*Itta se n'era a star in paradiso*, cc. 42v-43).

Tre sono le sezioni del codice prive di interpolazioni seriori: le cc. 29v-35r (nn. 40-49), dove sono presenti ben sei *unica*; le cc. 49v-73 (dal n. 69 al 103), cioè i fascicoli 7-9, che comprendono le istampite e due componimenti in *cantus planus* oltre a diverse ballate e madrigali (anche in questa sezione, però, si incontra qualche rara e isolata pausa o gamba aggiunta), e l'ultimo fascicolo (cc. 81-88); oltre a queste zone sono stati risparmiati i componimenti n. 3, 5, 11, 12, 24, 32, 34 e le dieci ballate aggiunte negli spazi precedentemente rimasti vuoti (nn. 6, 15, 18, 27, 29, 33, 51, 53, 55 e 66). Il totale delle composizioni polifoniche non manomesse è di 42 su 96: poco meno della metà.

Il problema centrale è a questo punto comprendere la *ratio* che sottende queste interpolazioni, stabilire cioè le intenzioni che muovevano il guastatore nella sua opera. Le interpolazioni pongono infatti diversi interrogativi: a quando risale il danneggiamento? perché sono corrotte solo le lezioni musicali e non i testi? come mai alcuni pezzi non sono stati toccati?

Per stabilire il momento in cui avvenne questa grave alterazione è necessario considerare che l'interesse per un certo tipo di repertorio e la conoscenza dei principi della notazione nera hanno una durata piuttosto breve, attorno ai cinquant'anni: in pieno Quattrocento i madrigali, le caccie e le ballate contenute in *Lo* difficilmente avrebbero interessato qualcuno.

D'altra parte, se il guastatore avesse voluto sbarazzarsi del codice poteva distruggerlo o raschiarlo: evidentemente alcuni componimenti gli interessavano, ma altri ha voluto renderli illeggibili e/o insegueuibili. L'alte-

⁷⁵ Tutti questi guasti, come pure gli errori del copista, sono descritti e segnalati nell'edizione emendativa completa del codice in M. GOZZI, *Il manoscritto Londra, British Library Additional 29987*, tesi di laurea cit.

razione può dunque essere collocata cronologicamente con una certa probabilità, a ridosso della conclusione della copiatura o addirittura prima che il manoscritto fosse del tutto concluso: questo spiegherebbe il fatto che tutte le ballate inserite in un secondo momento negli spazi rimasti vuoti del codice siano state risparmiate dai guasti.

Le aggiunte sono controllate e mirate: sono interpolate pause, gambe e banderuole, mai si cancella o si macchia, neppure sono tracciati segni o simboli estranei alla notazione. Non si tratta perciò dell'intervento di un bambino, ma dell'opera di una persona competente, conscia del significato dei segni notazionali, comprese le forme della dragma e della *semibrevis maior*, forme poi scomparse nella notazione bianca, e che agisce a mente fredda e con determinazione.

Le composizioni così corrotte, quasi mai distinguibili da quelle rimaste intatte, facevano e fanno ancora bella mostra di sé nel codice: solo chi avesse cercato di cantarle si sarebbe accorto che erano state manomesse.

Ma per quale motivo, una persona, venuta in possesso chissà come del manoscritto, poteva avere interesse nell'impedire l'esecuzione di determinati componimenti?

Una tenue ipotesi può essere formulata, ma che non risolve tutti gli interrogativi: chi operò le interpolazioni (forse lo stesso copista *A*) possedeva un altro manoscritto con versioni migliori e più curate calligraficamente dei componimenti che aveva guastato, e intendeva usare ancora il codice *Lo* per uso didattico (lettura intonata delle note, solmisazione), ma non voleva che alcuni pezzi fossero cantati nella loro forma completa.

In ogni caso la presenza del gran numero di pause e di gambe interpolate non è spiegabile con certezza; soprattutto è la posizione dei segni aggiunti che lascia perplessi: le interpolazioni non sembrano rispondere ad una logica precisa e d'altra parte è difficile pensare che siano poste a caso. Molti interrogativi restano comunque aperti e attendono nuove indagini.

Es. 1. Canzonette tedesche (Lo, c. 74r).

1. 
 Musical notation for the first exercise, measures 1-10. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of a single melodic line with a first ending bracket over measures 1-10.

6 
 Musical notation for the first exercise, measures 11-18. This section is labeled "Secunda pars" and continues the melody from the first part.

2. 
 Musical notation for the second exercise, measures 1-8. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of a single melodic line with a first ending bracket over measures 1-8.

9 
 Musical notation for the second exercise, measures 9-16. This section is labeled "Secunda pars" and continues the melody from the first part.

3. 
 Musical notation for the third exercise, measures 1-8. The piece is in 2/4 time and G major. It consists of a single melodic line with a first ending bracket over measures 1-8.

9 
 Musical notation for the third exercise, measures 9-16. This section is labeled "Secunda pars" and continues the melody from the first part.

17 
 Musical notation for the third exercise, measures 17-24. This section continues the melody from the second part.

4. 
 Musical notation for the fourth exercise, measures 1-4. The piece is in 6/8 time and G major. It consists of a single melodic line with a first ending bracket over measures 1-4.

5 
 Musical notation for the fourth exercise, measures 5-9. This section continues the melody from the first part.

10 
 Musical notation for the fourth exercise, measures 10-17. This section is labeled "Secunda pars" and continues the melody from the second part.

Es. 2. Ballata contenuta nell'ultimo foglio (*Lo*, c. 88*v*).

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef and a 3/8 time signature. Measure 1 contains a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 3 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 4 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 5 shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 9 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 13 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 17 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a whole note. Annotations include '(1)' above measure 4, '(2)' above measure 17, and a flat symbol 'b' below measure 13.

(1) Orig.: re

(2) due pause di min. superflue

Musical notation for measures 21-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in measure 23. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 31-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in measure 34. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in measure 38. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes in measure 36.

Musical notation for measures 39-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in measure 39. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes.

(3) ORIG.: LONGA ANTICHA BREVE