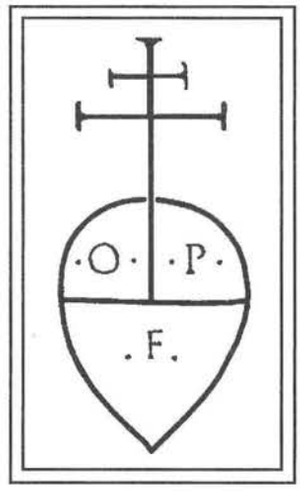
OCTAVIANI PETRUTII FOROSEMPRONIENSIS
FROCTOLAE

Regione del Veneto
Comitato per la pubblicazione di fonti relative a testi e monumenti
della cultura musicale veneta
Università di Padova

# FROTTOLE
# LIBRO PRIMO

Ottaviano Petrucci
Venezia 1504




UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO
BIBLIOTECA DI STORIA DELL'ARTE

Edizione critica a cura di Cristina Di Zio Zannolli
Note ai testi e osservazioni a cura di Antonio Lovato

CLEUP Editrice

# INDICE


PREMESSA (Antonio Lovato) ..... p. 15

INTRODUZIONE ..... » 17

1. Note descrittive ..... » 17
2. Rimatori e compositori ..... » 17
3. Forme poetico-musicali ..... » 22

BIBLIOGRAFIA E FONTI

I. BIBLIOGRAFIA ..... » 29

1. Repertori e monumenti musicali ..... » 29
2. Repertori letterari ..... » 31
3. Bibliografia dei testi musicali ..... » 32
4. Bibliografia dei testi letterari ..... » 47

II. FONTI ..... » 55

1. Manoscritti musicali ..... » 55
2. Manoscritti letterari ..... » 57
3. Stampe musicali ..... » 58
4. Stampe letterarie ..... » 61

TESTI E MUSICHE

I. INDICE DELLE COMPOSIZIONI ..... » 65

II. CRITERI DI EDIZIONE ..... » 67

1. Compilazione delle schede analitiche ..... » 67
2. Edizione dei testi poetici ..... » 67
3. Edizione delle musiche ..... » 68
4. Sigle e abbreviazioni ..... » 69

III. SCHEDE ANALITICHE ..... » 71

TRASCRIZIONE DELLE MUSICHE ..... » 181

APPENDICE I ..... » 315

APPENDICE II ..... » 379

# INTRODUZIONE

## 1. Note descrittive

Le *Frottole libro primo* di Ottaviano Petrucci corrispondono a un'edizione stampata a Venezia nel 1504, di cui sono attualmente noti tre esemplari: uno conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (PeIM) e un altro presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (PeIW), mentre il terzo è parte di una collezione privata, non disponibile alla consultazione[1].
La stampa, in quarto oblungo, è costituita da cinquantasei carte numerate in cifre romane apposte solo sul *recto*: la prima, non numerata, contiene il frontespizio con il titolo *Frottole libro primo* e la *tabula* che porta l'intestazione «Numero sesantadoi»; l'ultima, pure priva di numerazione, reca la didascalia «Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Die xxviii. Novembris Salutis anno M.ccccciiii. Cum privilegio invictissimi Dominii Venetiarum quod nullus possit cantum figuratum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta. Registrum. A B C D E F G Omnes quaterni». Il marchio tipografico sottostante, privo dello spigolo inferiore sinistro, rappresenta un cuore stilizzato bianco, disegnato in campo nero e sormontato da una croce a quattro bracci orizzontali, al cui interno figurano le iniziali «O.P.F.» che corrispondono a «Octavianus Petrutius Forosemproniensis». Nel *recto* dei singoli fogli dei quaderni Ai-Giv, sul margine inferiore destro, compare una segnatura progressiva funzionale alla fascicolazione, mentre in alto si succede la numerazione da 1 a 55 in cifre romane. Sul *verso* del frontespizio è stampata la *tabula* con gli incipit dei testi disposti su due colonne secondo un ordine alfabetico non rigoroso, che segue il criterio della sola lettera iniziale indicando la carta relativa. Ogni carta contiene in genere cinque pentagrammi, tranne le cc. 43*v*-47*r*, 49*r* che ne hanno quattro e le cc. 3*r*, 5*r*, 27*v*-28*r*, 53*r*, 54*v*-55*r* che ne hanno sei. Sul margine sinistro di ogni carta, leggibili in direzione verticale dall'alto verso il basso, sono denominate le parti di A, T e B. Sotto i pentagrammi relativi al C è riportato il testo integrale, mentre nelle altre voci è segnato solo l'incipit; le eventuali strofe ulteriori sono stampate in calce alla carta stessa. Le poche differenze riscontrate tra i due esemplari che è stato possibile visionare (PeIM e PeIW) non sono sostanziali, ma si limitano alla grafia di qualche termine (nn. 3-6, 9-10, 12-13, 19, 34, 37, 43 e 49) e alla durata di alcune note (nn. 2, 4 e 6). Tali discordanze, segnalate nell'apparato critico, fanno ritenere che il Petrucci abbia approntato due distinte edizioni del libro nello stesso anno, utilizzando materiale diverso precedentemente stampato.
Nelle *Frottole libro primo* di Ottaviano Petrucci ci sono sessantadue composizioni poetico-musicali così distribuite: trentanove barzellette (nn. 2-11, 19-27, 29, 31-33, 35-39, 41-43, 45, 54, 56-61), dodici ode (nn. 12, 13, 17, 44, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 55 e 62), sei ballate (nn. 1, 15, 16, 18, 28 e 34), tre frottole (nn. 30, 40 e 48), un'oda-canzonetta (n. 14) e un capitolo ternario (n. 51). Sia la stampa del Petrucci sia le fonti concordanti dimostrano che, nel loro insieme, queste composizioni rientrano nel vasto e composito repertorio poetico-musicale preferito dalle corti signorili dell'Italia settentrionale tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo. Per la struttura formale, il linguaggio utilizzato e l'argomento trattato, numerosi testi evidenziano una derivazione diretta da forme proprie della tradizione orale e popolare. Da un punto di vista musicale, invece, sono spesso palesi i legami stretti con le pratiche strumentali del tempo, specialmente quella del liuto[2].

## 2. Rimatori e compositori

Mentre al centro dell'intestazione di ogni singolo brano è riportato il nome del compositore, l'autore dei testi poetici rimane generalmente anonimo. Fanno eccezione i nn. 37-43, dove l'attestazione «cantus & verba» attribuisce la paternità del testo poetico allo stesso autore della musica, Michele Pesenti, che ha intonato anche altri quattro testi per i quali è stato possibile identificare l'autore in Antonio Tebaldeo (n. 46 e n. 53, attribuito anche a Serafino Aquilano), Gasparo Visconti (n. 45) e nel poeta latino Orazio Flacco (n. 47).
Antonio Tebaldi, detto il Tebaldeo (Ferrara, 1463 - Roma, 1537), fu in stretto contatto con i principali esponenti del genere frottolistico, in particolare i musicisti Marco Cara

---

1 RISM B I, 1504[4]; Boorman, pp. 564-569.

2 Tibaldi, *BosI-II*, pp. 540-563.

3 Rubsamen, *Sources*, pp. 25-27; Davari, *Mantova*, p. 54; Luzio, *I precettori*, pp. 51-52, 61-62; Luzio - Renier, *Isabella*, pp. 193-211.

e Bartolomeo Tromboncino, entrambi attivi a Mantova nel periodo in cui egli era precettore di Isabella d'Este[3]. Come testimoniano numerose lettere, il legame con la nobildonna e lo scambio di versi poetici continuarono anche quando il Tebaldeo fu a Ferrara come segretario di Lucrezia Borgia e fino a quando, nel 1513, si trasferì a Roma dove godette del favore di Leone X e conobbe personalità illustri del mondo artistico e letterario, tra i quali Raffaello che probabilmente lo ritrasse nell'affresco del Parnaso nella Stanza della segnatura in Vaticano. Autore di poesie in latino e in volgare, come poeta di corte compose egloghe, epistole, stanze e numerosi sonetti, caratteristici del gusto petrarchesco che si andava diffondendo nel secondo Quattrocento[4]. Parte della sua produzione fu pubblicata nelle *Opere d'Amore* (1499) ed è composta soprattutto da poesie d'occasione (d'amore e d'encomio). Gli è stato attribuito il rifacimento dell'*Orfeo* del Poliziano, sotto il titolo di *Orphei tragoedia*, mentre Benvenuto Disertori ritiene che il Tebaldeo sia anche l'autore del testo dell'oda *Inhospitas per Alpes* (PeI, n. 46) sulla base di raffronti stilistici effettuati con la "disperata" in terza rima *Sbandito in questo loco solitario*, contenuta nell'*Epistola del Tibaldeo de Ferrara che finge che l'habia facta una donna e mandata a lui*[5]. L'ipotesi è stata sostenuta anche da Francesco Luisi, che ne riteneva probabile un suo utilizzo all'interno della favola di Orfeo[6]. Critici, invece, si sono dimostrati Claudio Gallico e Claudio Vela, secondo il quale l'attribuzione è resa problematica dalla media stilistica senza spicco individuale che caratterizza la poesia cortigiana dell'epoca[7]. In realtà, il componimento è pervenuto attraverso fonti musicali, compresa una versione per liuto del Bossinensis, per cui rimane arduo risalire alla sua genesi poetica. Più sicura, invece, sembra essere l'attribuzione al Tebaldeo del testo di un'altra oda musicata sempre dal Pesenti, *Tu te lamenti a torto* (PeI, n. 53), in quanto il componimento è attestato come «canzonetta» anche nel ms. Gc2 della Biblioteca comunale di Gubbio, che si ritiene redatto dalla mano del poeta[8]. Anche in questo caso, però, permane la difficoltà di definire con certezza l'identità dell'autore, come dimostra uno studio di Antonio Rossi, il quale è propenso ad assegnare il testo poetico a Serafino Aquilano[9]. Indubbia è invece la paternità del testo dell'ode saffica *Integer vitae scelerisque purus* (n. 47), uscita dalla penna del poeta latino Orazio Flacco (Venosa, 65 a.C. - Roma, 8 a.C.), dotato di quell'eleganza stilistica e di quella fine ironia che furono molto emulate dagli umanisti e dagli intellettuali del Rinascimento. Questo testo, in particolare, godette di una fortuna durevole e fu intonato da numerosi compositori fino all'epoca contemporanea, da Bartolomeo Tromboncino a Ludwig Senfl e Jacob Archadelt, da Roland Löbner a Ferenc Farkas e Friedrich Ferdinand Flemming, fino a Leevi Antti Madetoja e Jan Novák[10].

Presso gli ambienti di corte fu attivo anche Gasparo Visconti (Milano 1461-1499), esponente di una nobile famiglia milanese, consigliere di Ludovico il Moro, uomo di lettere apprezzato dai contemporanei e mecenate delle arti. A Milano coltivò la tradizione petrarchesca che ben si sposava con l'argomento prevalentemente amoroso dei suoi componimenti lirici. Di lui sono note due opere a stampa: i *Ritmi* (1493) e il poemetto in ottave *De Paulo e Daria amanti* (1495)[11], ma gran parte della sua poesia è rimasta inedita in due manoscritti della Biblioteca Trivulziana di Milano. Molti dei suoi sonetti sono copiati nell'anonimo Mtr2157, dedicato a Beatrice d'Este. Più importante per il nostro studio è Mtr1093, su cui pare che il Visconti fosse solito appuntare le proprie composizioni poetiche. Proprio questo manoscritto contiene la barzelletta *Non mi doglio già d'amore*, intonata dal Pesenti in PeI (n. 45)[12]. Le due lezioni differiscono per alcune varianti grafiche, ma anche per un diverso ordine delle strofe e, soprattutto, perché in Mtr1093 ce ne sono altre tre non musicate dal compositore in PeI. La scelta di utilizzare la caratteristica forma della barzelletta e il fatto che nello stesso manoscritto milanese siano inclusi anche due canti carnascialeschi lascia supporre che il Visconti prestasse particolare attenzione ai testi per musica, sebbene rimanga ancora sconosciuto il percorso attraverso il quale i suoi versi sono giunti al Pesenti. Indizi utili, per quanto indiretti, si possono ricercare nelle modalità che alimentavano la circolazione dei testi poetici e poetico-musicali nelle corti signorili dell'Italia settentrionale. Così, ad esempio, potrebbe non essere rimasta estranea all'attività del Pesenti la circostanza che Niccolò da Correggio avesse inviato alla marchesa Isabella in Mantova proprio una copia dei *Ritmi* che il Visconti gli aveva dedicato[13].

Gli undici autori delle intonazioni musicali, tutti esplicitamente indicati, si succedono nelle sessantadue composizioni secondo l'ordine seguente: Giovanni Brocco (nn. 1 e 18), Marco Cara (nn. 2-17), Bartolomeo Tromboncino (nn. 19-29, 31 e 33-34), Michele Pesenti (nn. 30, 32 e 35-55), Josquin des Prez (n. 56), Antonio Rigon (n. 57),

---

4 Tebaldeo, *Rime*.

5 Disertori, *BosI-II*, pp. 23, 50-51.

6 Luisi, *Musica vocale*, p. 368.

7 Gallico, *Oda*, p. 413; Vela, *Oda*, p. 74 nota 17.

8 Rubsamen, *Sources*, p. 26; Basile, *Tebaldeo*, p. 248; Cavicchi, *Tebaldeo*, pp. 75, 83-84; Nardi, *Tebaldeo*, p. 77.

9 Rossi, *Sonetti*, pp. 387-389.

10 AnIII; ArcI; Far; Fle; Hof; Löb; Mad; Novák. Cfr. Einstein, *AnIII*, pp. 37-39; Luisi, *Apografo*, n. 61.

11 VisI; VisII. Cfr. Visconti, *Rime*.

12 Rubsamen, *Sources*, p. 20; Malaguzzi Valeri, *Lodovico*, IV, pp. 165-169; Renier, *Visconti*.

13 La notizia emerge da due lettere conservate nell'Archivio Gonzaga e pubblicate in Renier, *Visconti*, pp. 74-75.

Giorgio de la Porta (n. 58), Francesco d'Ana (n. 59), Filippo de Lurano (n. 60), Giorgio Luppato (n. 61) e Antonio Caprioli (n. 62).

La presenza più ricorrente, con ventitré composizioni (undici barzellette, otto ode, tre frottole e un capitolo ternario), è quella di Michele Pesenti (Verona, ca. 1475? - *post* 1526). Pur rimanendo prevalentemente legato alla città natale, dove svolse i propri impegni sacerdotali[14], seppe intrattenere solidi rapporti con gli ambienti cortigiani dell'Italia settentrionale. A cavallo dei secoli XV-XVI fu sicuramente a Venezia, dove conobbe personalmente Ottaviano Petrucci e non è, dunque, casuale se il *Libro primo* di frottole, uscito nel 1504, rappresenta anche la testimonianza principale della sua produzione. Fu ripetutamente a Ferrara al servizio del cardinale Ippolito d'Este, nel 1504 probabilmente come semplice cantore e in seguito, nel 1505 e dal 1511 al 1515, con la carica di cappellano, cantore-liutista e compositore[15]. I documenti d'archivio attestano che fu pagato per scrivere mottetti e organizzare l'attività musicale per conto del cardinale, con il compito di gestire gli strumenti musicali e i libri di musica. Assieme a lui lavoravano i nipoti Janes de Pre Michele, liutista (dal 1508 al 1517), e Alessandro da Verona de Pre Michele, clavicembalista (dal 1514 al 1517)[16]. È probabile che il musicista sia quello stesso Michele da Verona che nel 1520-1521 compare nella lista dei cantori di papa Leone X a Roma; in ogni caso, dopo il possibile soggiorno romano, ritornò nei luoghi d'origine e nel 1525 divenne rettore della piccola chiesa dei Santi Fermo e Rustico in Cortalta che fece restaurare in quello stesso anno, come risulta dall'iscrizione di una lapide ancora conservata a Verona[17]. Un'ultima notizia proviene dai resoconti delle visite pastorali del vescovo Gian Matteo Giberti (1524-1543), dai quali risulta che, tra il 15 agosto e il 17 settembre 1526, «Don Michael Pesentus musicus» era rettore della chiesa parrocchiale di S. Martino Buonalbergo, alla quale fece apportare alcune modifiche architettoniche[18]. Il fatto che il Pesenti abbia esercitato la propria professione in varie città potrebbe spiegare perché egli sia indicato nei documenti con diverse denominazioni, quali «Veronese», «Vicentino» o semplicemente «Pre Michael», secondo la consuetudine di anteporre al nome proprio la qualifica della professione[19]. Il Pesenti è indubbiamente un compositore di frottole originale sia sotto l'aspetto del testo che della forma musicale. La sua produzione oscilla tra l'intonazione di testi colti e quella di versi popolari o popolareggianti, tanto che almeno otto dei suoi trentasei componimenti conosciuti contengono citazioni da composizioni di tradizione orale, come nel caso molto evidente della frottola *Passando per una rezolla* (PeI, n. 48)[20]. Nello stesso tempo, la conoscenza e il gusto per i modelli classici emergono chiaramente dalle intonazioni di due ode su testo latino: *Inhospitas per alpes* (PeI, n. 46) e *Integer vitae scelerisque purus* (PeI, n. 47) ripresa dai *Carmina* di Orazio. Della sua produzione liturgica, invece, sono rimasti soltanto due mottetti: *Manus Domini* e *Tulerunt Dominum meum* tramandati rispettivamente da AnM e PeC. La personalità del musicista e la sua consapevolezza della propria arte emergono in modo energico nella barzelletta *Questa è mia l'ho fatta mi* (PeI, n. 43), dove il Pesenti rivendica la paternità dell'opera e dichiara l'intenzione di esplicitare il proprio nome «sopra... e in ogni lato» per evitare «ch'altri adopra le fatiche mie, de mi». L'intento indusse il Pesenti, unico tra i compositori presenti in PeI, a pretendere che accanto al proprio nome fosse apposta la dichiarazione «cantus et verba», a garanzia dei suoi diritti d'autore. Il Pesenti preferisce intonare la forma poetica della barzelletta, quella che maggiormente caratterizza la raccolta PeI, mentre utilizza lo schema della fottola solo nel caso di *O dio, che la brunetta mia* (PeI, n. 40), di cui si dichiara autore sia del testo che della musica. Il successo della composizione è confermato dalla sua presenza in varie fonti concordanti e dal fatto di essere entrata anche nella produzione dei primi madrigalisti, come confermano l'antologia a tre voci di Costanzo Festa e quella a sei di Philippe Verdelot che ha riproposto il testo con altra veste musicale[21]. Soltanto sei delle intonazioni del Pesenti contenute in PeI trovano riscontro nelle antologie di trascrizioni per liuto BosI-II e Pn27; cinque ricompaiono in altre fonti, mentre tutte le altre costituiscono degli *unica*. Si rafforza così l'ipotesi di un rapporto diretto tra il Petrucci e il musicista che potrebbe aver fornito personalmente le proprie composizioni al protostampatore musicale.

Proveniva dagli ambienti culturali veronesi anche Marco Cara (Verona, ca. 1465 - Mantova, *post* 1525), il quale è presente in PeI come autore di sedici componimenti: dieci barzellette, tre ode, due ballate e un'oda-canzonetta. Formatosi alla Scuola degli Accoliti della cattedrale, dove entrò prima del 1492, in seguito abbandonò la carriera clericale come si evince dai documenti archivistici che attestano il suo matrimonio con la novarese Giovanna de

---

[14] Paganuzzi, *Cara e Pesenti*, p. 13.

[15] Questa ipotesi si basa sul contenuto di alcune lettere che un certo «Michele cantor» scrisse al cardinale Ippolito: Modena, Archivio di Stato, *Musica e musicisti*, b. 2a, 14 (corrispondenza con il cardinale Ippolito d'Este 15-X-1504, 2-III.1505, 16-VIII-1505). Cfr. Jeppesen, *Frottola II*, pp. 158-159; Luisi, *Musica vocale*, p. 325.

[16] Cfr., *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, II, p. 660; MGG$^2$, *Personenteil*, XIII, coll. 374-376; NG$^2$, XIX, pp. 484-485; Cavicchi, *Musici*, p. 268; Prizer, *Isabella*, p. 19.

[17] Paganuzzi, *Cara e Pesenti*, p. 13.

[18] Boscolo, *PeVII*, p. 18; Fasani, *Riforma*, I, p. 69.

[19] Gandolfi, *Fc2440*, p. 540.

[20] Jeppesen, *Frottola II*, pp. 286-287.

[21] Rubsamen, *Frottola*, p. 64; *Fes*, p. XXI; *Ver*, n. 9, 1541, n. 17, 1546.

Mareschi. Intorno al 1494 si trasferì a Mantova, dove fu maestro di cappella al servizio di Isabella d'Este e Francesco Gonzaga fino al 1524. Nel 1503 era stato inviato da Isabella ad allietare il soggiorno a Venezia di sua cognata Elisabetta Gonzaga, sposa di Guidobaldo da Montefeltro e duchessa di Urbino. Invece, durante il periodo della prigionia veneziana del marchese Francesco (1509-1510), rimase al suo seguito per «mitigarne il cruccio con la sua presenza». In una lettera del 2 dicembre 1510, Cesare Gonzaga chiedeva a Isabella di comandare a Marchetto di fare un'aria ad un suo madrigaletto. Nel 1512 il Cara fu prestato al duca di Milano Massimiliano Sforza, desideroso di «udire l'armonia musicale di Marchetto cantore». Per i suoi servigi ricevette case e poderi e, dopo la morte della prima moglie, Isabella gli accordò il permesso di sposare una sua damigella di corte (1512). A coronamento della carriera, nel 1525 ottenne la cittadinanza mantovana e, in tale occasione, fu lodato da Federico Gonzaga come «musico preclarissimo» e «omnium horarum amicum»[22].
Come compositore, liutista e cantore Marco Cara coltivò con rara eleganza la frottola polifonica, contribuendo alla diffusione di questa forma poetico-musicale presso le corti dell'Italia settentrionale. Le sue intonazioni si distinguono per l'impostazione melodica e per la struttura tendenzialmente armonica dell'impianto polifonico. Di lui si conoscono poco più di un centinaio di frottole, alcune delle quali attribuite ad altri compositori, sette laude e una *Salve regina* a tre voci (Vca759) che potrebbe essere il suo componimento più antico, scritto per la Scuola degli Accoliti. La maggior parte delle sue opere entrò nelle stampe dell'epoca: solo nel *corpus* petrucciano ci sono ben settantasei composizioni di Marco Cara. Alcune di esse furono poi trascritte per canto e liuto e pubblicate in BosI-II, mentre altre entrarono in AnII-IV, in AnL e in diverse stampe coeve.
Accanto a Marco Cara e Michele Pesenti, nel novero dei principali esponenti del repertorio frottolistico si pone Bartolomeo Tromboncino (Verona, ca. 1470 - Venezia?, *post* 1535), presente in PeI con quattordici composizioni: dodici barzellette e due ballate[23]. Il Tromboncino gravitò prevalentemente attorno alla corte di Mantova, dove già il padre Bernardino Piffaro era stato impiegato come musicista. Dal 1489, egli stesso entrò al servizio di Francesco Gonzaga e, in seguito alle vicende familiari, lasciò la città nel 1501 per recarsi alla corte di Ferrara presso Lucrezia Borgia. Nel 1511 passò al seguito di Ippolito d'Este con cui rimase almeno fino al 1512, percependo un salario particolarmente remunerativo[24]. Trascorse gli ultimi anni della propria esistenza insegnando liuto e canto a Venezia, dove risulta ancora presente nel 1535 come si apprende da una lettera all'amico Giovanni del Lago[25]. Compositore di musica sacra e profana, intonò un mottetto sul testo del cantico di Zaccaria, le *Lamentazioni di Geremia*, e diciassette laude, due delle quali *contrafacta* di opere profane: *L'oration è sempre bona* e *Qui per viam pergitis*, entrambe in CTpl3.b.12[26]. Delle quasi duecento frottole a lui attribuite, centoquattordici sono distribuite nel *corpus* petrucciano, all'interno del quale è il musicista più rappresentato. Molte di queste intonazioni furono poi ridotte per canto e liuto in BosI-II, mentre altre sono state pubblicate anche in AnI-IV, AnL e in diverse antologie dei primi decenni del Cinquecento. Dal punto di vista stilistico si può osservare che, pur utilizzando prevalentemente la struttura chiusa con ritornello, il Tromboncino tende a privilegiare la linea del canto e ad aprire gli schemi formali in favore dell'espressione vocale. La sua predilezione va ai periodi regolari di sei e di otto battute, ma nelle frasi conclusive delle composizioni è solito sciogliere e dilatare deliberatamente quell'ordine, facendo spesso ricorso anche alle progressioni[27]. Non di rado, in molti componimenti traspare l'intenzione di superare la frottola concepita come poesia e musica di mero intrattenimento, nel tentativo di configurare una struttura più severa e nobile che sembra presagire il madrigale. Ricercatissimo dai letterati, musicò soprattutto versi di Galeotto del Carretto, Antonio Tebaldeo e Niccolò da Correggio, i poeti con cui Isabella era in corrispondenza e alla quale essi inviavano i propri componimenti[28].
Sulla base dell'appellativo abbreviato «Vero.», posto dal Petrucci a fianco al nome del compositore della ballata *Aymè che doglia è questa* (PeI, n. 18), si può ritenere che anche Giovanni Brocco fosse di origini veronesi o, perlomeno, che egli abbia stabilmente soggiornato nella città scaligera. È probabile che avesse scelto la vita ecclesiastica e che sia da identificare con il sacerdote e umanista veronese Giovanni Brocco, arciprete di Arbiz-

---

[22] Cfr., *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, II, pp. 101-102; MGG², *Personenteil*, IV, coll. 160-168; NG², V, pp. 108-111; Bertolotti, *Musici*, pp. 16-21; Bussolin - Zanus Fortes, *VEcap 759*, pp. 186-188; Canal, *Mantova*, pp. 665-774; Davari, *Mantova*, pp. 15-17, 33-34; Paganuzzi, *Cara e Pesenti*, pp. 7-24; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 37-46.

[23] Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. LXI; Davari, *Mantova*, pp. 9-15, 31-32; Disertori, *BosI-II*, pp. 33-41; Einstein, *Madrigal*, I, pp. 42-51; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 145-15, 158-159; Luisi, *Musica vocale*, pp. 70-72, 79-81; Prizer, *Isabella*, pp. 6-30.

[24] La relativa documentazione è in Modena, Archivio di Stato, *Libri d'amministrazione*, 782, c. 99*v* (14 novembre 1511), e 783, c. 161*v* (16 giugno 1512). Cfr. Cavicchi, *Musici*, p. 270; Prizer, *Isabella*, p. 9.

[25] Cfr., *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, VIII, pp. 100-101; MGG², *Personenteil*, XVI, coll. 1069-1077; NG², XXV, pp. 758-762.

[26] Cfr. Cattin, *CTpl3.b.12(1)*, pp. 155, 165, 204, 225, 331, 340, 348 e 352.

[27] Disertori, *BosI-II*, p. 41.

[28] Ivi, p. 36.

[29] Cfr., *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, I, p. 704; MGG², *Personenteil*, III, coll. 954-955; NG², IV, pp. 412-413; Bussolin - Zanus Fortes, *VEcap 759*, pp. 136-139; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 78-79; La Face, *MOe9.9*, pp. 204-205, 217-220, 295-302, 353-370.

zano. Complessivamente gli sono attribuite una decina di frottole, sparse tra MOe9.9, PeI e PeIII, e un'intonazione polifonica a tre voci dell'antifona mariana *Salve Regina* (Vca759)[29].

Sempre sulla base dell'appellativo abbreviato «Vero.», che affianca il nome del musicista sull'intestazione della barzelletta *Se me amasti quanto io te amo* (PeI, n. 58), si può supporre che le origini, o almeno la provenienza, di Giorgio de la Porta siano da collocare ancora una volta in Verona, ad ulteriore conferma dell'esistenza nella città di una vera e propria istituzione musicale. La barzelletta tramandata da PeI è l'unico componimento noto di questo musicista, di cui non si hanno ulteriori notizie e che probabilmente si formò o fu attivo presso la Scuola degli Accoliti di Verona[30].

Rimane incerta anche l'identificazione del compositore Antonio Rigon, di cui è nota soltanto la barzelletta *Donna ascolta el tuo amatore* (PeI, n. 57). Sul suo conto sono state avanzate diverse ipotesi. Secondo Nino Pirrotta potrebbe trattarsi del napoletano Antonio Ricco, autore di rime dedicate ai Gonzaga e di farse teatrali rappresentate a Venezia. Secondo Knud Jeppesen e Francesco Luisi, invece, il compositore corrisponderebbe all'omonimo musicista attivo presso la cattedrale di Ferrara intorno al 1523. Questa seconda ipotesi troverebbe conferma nella rilettura di alcune testimonianze d'archivio, in particolare una lettera in cui il teorico Giovanni Spataro nomina il maestro di cappella della cattedrale di Ferrara «Don Antonio Rigon» (forma dialettale di Arrigoni). Il medesimo maestro di cappella è ricordato nell'*Introduttorio abbreviato di musica piana overo canto fermo* (1555) del teorico Pietro Cianciarino, il quale dichiara di averlo consultato su diversi problemi di natura musicale[31].

Non sono più generose le notizie biografiche relative a Giorgio Luppato, di cui si conoscono soltanto due componimenti: la barzelletta *Voglio gir chiamando morte* (PeI, n. 61), presente anche in Mtr55; l'encomio a quattro voci *O triumphale diamanto nobile e lucento* (Pn676), attribuito al Luppato sulla base delle sole iniziali e indirizzato al duca Ercole I d'Este in occasione delle nozze del figlio Alfonso I con Lucrezia Borgia (1502)[32]. La stessa scarsità di notizie biografiche riguarda Antonio Caprioli, del quale si può supporre l'origine sulla base dell'appellativo «Brixiensis» posto accanto al nome del musicista che ha intonato l'oda *Poi che per fede manca* (PeI, n. 62). Di lui sono pervenute una ventina di frottole distribuite in tutto il *corpus* petrucciano, di cui quattro riprese in AnI e cinque nelle trascrizioni per canto e liuto in BosI-II[33].

Più consistenti sono, invece, le informazioni su Francesco d'Ana (Venezia?, ca. 1460 - 1502/1503), identificabile con quel Francesco Varoter il cui cognome indica l'attività di pellicciaio svolta dalla famiglia di origine e spesso indicato con la sigla «F.V.» che compare ripetutamente nelle stampe del Petrucci. Ricoprì il ruolo di organista nella chiesa di san Leonardo a Venezia e, dal 20 agosto 1490, ebbe l'incarico di secondo organista nella basilica di San Marco. Fu un autore di frottole della prima generazione, come lasciano intendere le sue composizioni incluse nelle fonti manoscritte MOe9.9 e Lbl3051 che sembrano precedenti alle edizioni petrucciane. La produzione di Francesco d'Ana annovera una trentina di frottole, ventisei delle quali pubblicate nei primi otto libri del Petrucci che, inoltre, ha incluso una sua *Passio sacra* nel primo libro di *Lamentationum* (PeL). Nell'intonazione delle sue barzellette, in genere, d'Ana preferisce dare una diversa intonazione al *refrain* rispetto a quella della ripresa e utilizzare la stessa melodia per le stanze, adottando uno stile declamatorio e sillabico con la ripetizione di note nella condotta melodica. Al contrario, lo stile dei suoi dodici strambotti tende a sviluppare linee molto melismatiche. Alcuni brani sono stati trascritti anche per canto e liuto in BosI; altri si trovano adespoti in vari manoscritti, dove il musicista è indicato anche come «Franciscus Venetus»[34].

Maturò la propria formazione musicale negli ambienti veneziani anche Filippo de Lurano (ca. 1475 - *post* 1520), presente in PeI con la barzelletta *Se me è grato el tuo tornare* (n. 60)[35]. Non è noto con esattezza quando e dove egli sia nato, ma il Disertori e, poi, il Luisi ritengono che fosse originario di Laurana (Lovrana) nell'Istria, mentre l'Ambros pensava che la famiglia Lurano provenisse dalla Valtellina[36]. Dopo un soggiorno a Roma, dove compose «cantus et verba» dell'epitalamio *Quercus juncta columna est* (PeIX, n. 1)[37] per il matrimonio di Marcantonio I Colonna con Lucrezia Gara della Rovere, nipote di papa Giulio II, nel 1512 Filippo de Lurano appare come cantore nel duomo di Cividale del Friuli, con l'appellativo di chierico cremonese, e nel 1519 come mansionario del Capitolo di Aquileia. Di questa sua presenza in terra

---

[30] Cfr., *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, II, p. 447.

[31] DEUMM, *Biografie*, VI, p. 350; Cavicchi, *Frottola*, pp. 75-82; Jeppesen, *Korrespondenz*, p. 27; Luisi, *Musica vocale*, p. 65; Pirrotta, *Orfei*, p. 117.

[32] Lockwood, *Ferrara*, pp. 341, 351 nota 72; Luisi, *Pn676*, pp. 69, 311-312, 482-483; Pirrotta, *Orfei*, pp. 89-90 nota 49.

[33] Cfr., *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, II, p. 100; Boscolo, *PeVII*, p. 19; Disertori, *BosI-II*, pp. 52 e 54; Luisi, *Musica vocale*, pp. 252-257, 351-367.

[34] Cfr., *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, I, pp. 87-88; MGG$^2$, *Personenteil*, V, coll. 355-358; NG$^2$, I, p. 339, pp. 324-325; Disertori, *BosI-II*, pp. 52, 53; Lovato, *PeVI*, p. 19.

[35] Cfr., *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, IV, p. 530; MGG$^2$, *Personenteil*, XI, coll. 627-629; NG$^2$ XV, pp. 324-325; Disertori, *Bos I-II*, p. 52.

[36] Ambros - Kade, *Geschichte*, III, p. 486; Disertori, *BosI-II*, pp. 56-57; Jeppesen, *Frottola I*, p. 160; Luisi, *Musica vocale*, pp. 372-386.

[37] Cfr. Facchin, *PeIX*, n. 1.

friulana rimane traccia in due mottetti, rispettivamente a quattro e cinque voci, copiati in un manoscritto della Biblioteca di Cividale (CIc59). L'interesse del Lurano per la cultura classica è, invece, confermato dalla composizione polifonica *Dissimulare etiam sperasti perfide tantum*, che intona quattro esametri di Virgilio (*Eneide*, IV, 305-308)[38], e che fu pubblicata da Ottaviano Petrucci (PeVIII, n. 13) il quale, dello stesso autore, ha dato alle stampe anche alcune laude e circa trentacinque frottole. In generale Filippo de Lurano preferisce intonare i testi poetici in volgare nella forma della barzelletta e cerca di aggiornare il linguaggio musicale superando lo schema tradizionale della forma chiusa. Le sue frottole sono caratterizzate dall'attenzione per la costruzione della linea melodica e dall'abilità con cui le sezioni omoritmiche si alternano a passaggi contrappuntistici in imitazione. Diverse sue composizioni, tra cui *Se me è grato el tuo tornare*, sono state trascritte per canto e liuto (BosI-II, Pn27).

Infine, con la barzelletta *In te Domine speravi* (PeI, n. 56) sembra fare la sua comparsa uno dei maggiori polifonisti attivi tra la seconda metà del Quattrocento e gli inizi del Rinascimento, Josquin des Prez (Saint Quentin?, ca. 1450/1455 - Condé-sur-l'Escaut, 1521), di cui è ora possibile approfondire la conoscenza attraverso la monografia aggiornata recentemente pubblicata da David Fallows[39]. Sono proprio le vicende biografiche a chiarire la presenza nella produzione frottolistica di questo autore, celebre per la vasta produzione di musica sacra e di *chansons*. In PeI, infatti, il musicista compare come «Josquin d'Ascanio», una denominazione che gli approfondimenti di William Prizer e Lora L. Matthews portano a interpretare come indicativa di «Josquin al servizio di Ascanio Sforza», il cardinale fratello del duca Galeazzo Maria, al cui servizio effettivamente il musicista fiammingo risulta essere stato tra il 1484 e il 1498[40]. La conferma troverebbe sostegno non solo nelle numerose fonti concordanti, ma anche nel fatto che proprio in questo periodo Josquin avrebbe composto le proprie frottole pubblicate dal Petrucci, *In te Domine speravi* (PeI, n. 56) e *El grillo è buon cantore* (PeIII, n. 62)[41], assieme ad altre intonazioni su testi in lingua italiana, come *Fortuna d'un gran tempo* (Bu22-24, Fn27 e PeO)[42] e *Scaramella va alla guerra* (Fn164-167, Fn 229 e Fn337)[43]. Il suo assiduo contatto con i repertori e le forme poetico-musicali preferite dalle corti italiane è confermato dal fatto che, tra il 1503 e il 1504, Josquin operò a Ferrara presso la corte estense, alle dipendenze di Ercole I d'Este che aveva costituito una delle più ragguardevoli e prestigiose cappelle del tempo, composta da una trentina di musicisti-cantori[44].

### 3. Forme poetico-musicali

Il *Libro primo* delle frottole di Ottaviano Petrucci contiene sessantadue composizioni, tutte in lingua italiana ad eccezione delle barzellette *Defecerunt donna hormai*, *Deh per Dio non me far torto* e *In te Domine speravi* (PeI, nn. 4, 26 e 56), che presentano l'incipit o citazioni in lingua latina, e delle due ode *Inhospitas per alpes* e *Integer vitae scelerisque purus* (PeI, nn. 46 e 47) con il testo completo in latino. Analizzando, però, con attenzione i brani che compongono questa antologia, si deve notare che il loro lessico ha tra i propri riferimenti costanti la lingua dei maggiori scrittori latini e su di essa tende continuamente a modellarsi, sia pure con risultati incerti e parziali, nel tentativo evidente di acquisire uno standard di perfezione adatto a testi in volgare da porre in musica. Il medesimo intento è confermato dal concomitante e assiduo ricorso a immagini poetiche tratte dalla letteratura classica, spesso rivisitate e inserite in contesti nei quali il soggetto dominante della passione amorosa coniuga stereotipi cari alla sensibilità popolare con tematiche proprie della lirica d'arte, parodie di canti devozionali e mutuazioni da testi sacri e liturgici. Nello stesso tempo, si guarda ai modelli linguistici e poetici in lingua volgare ritenuti più autorevoli e alle tematiche preferite dagli ambienti di corte che, sul finire del sec. XV, assumono il ruolo di decisi promotori delle istanze che qualificano la cultura umanistica. Si spiegano così i continui richiami alla poesia del Petrarca, da cui sono presi abbondantemente a prestito costrutti lessicali, immagini poetiche, figure retoriche e combinazioni metrico-ritmiche, attingendo dalle sue opere sia direttamente sia attraverso la mediazione dei principali poeti contemporanei, dal Poliziano al Tebaldeo, dal Boiardo al Pulci, dall'Ariosto al Bembo. Tutti questi elementi entrano in urto e finiscono per mescolarsi con prevalenti registri linguistici marcatamente segnati dalle parlate locali, dove predominano le inflessioni dialettali che, se sono la spia inconfondibile dell'origine autentica di tanti testi e canti a lungo affidati alla tradizione orale, spesso finiscono per rappresentare l'ostacolo quasi naturale alla realizzazione del progetto di chi intendeva costruire una lingua in volgare in grado di emulare la perfezione del latino. In gran parte di queste composizioni, infatti, rimane esteso e mai rifiutato il legame con gli idiomi tipici dell'Italia settentrionale, in

---

38 Cfr. Boscolo, *PeVII*, n. 13; Luisi, *Musica vocale*, pp. 372-380.

39 Fallows, *Josquin*. Cfr. anche il recente Fiore, *Josquin* e, *ad vocem*, DEUMM, *Biografie*, II, pp. 469-479; MGG², *Personenteil*, IX, coll. 1210-1282; NG², XIII, pp. 220-268; Lowinsky, *Josquin*.

40 Matthews, *Josquin*; Prizer, *Fc2441*, p. 16.

41 Cfr. Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, III, n. 62.

42 Cfr. Hewitt - Pope, *Odhecaton A*, p. 74; Luisi, *Musica vocale*, p. 53; Torrefranca, *Segreto*, p. 458.

43 Ambros - Kade, *Geschichte*, II, p. 134; Luisi, *Musica vocale*, p. 53.

44 Cavicchi, *Musici*, p. 264.

particolare l'area nord-orientale e quella emiliana, mentre i tentativi di accostarsi al più elegante modello toscano sottostanno alla preferenza accordata al lessico della lingua parlata, arcaismi inclusi, sicuramente prevalenti rispetto a quelli della lingua letteraria. La commistione risulta molto evidente, ad esempio, in frottole come *Oimè el cor oimè la testa* (PeI, n. 2), *Udite voi finestre* (PeI, n. 12), *Aymè che doglia è questa* (PeI, n. 18) e *Poi che 'l ciel contrario e adverso* (PeI, n. 24), dove è possibile verificare le trasformazioni e le modifiche subite dai testi nel loro migrare da un'area all'altra, dall'una all'altra corte signorile. Emblematico di queste farciture, e dei relativi prodotti, è il caso della frottola *Dal lecto me levava* (PeI, n. 30), in cui il dotto umanista e musicista veronese Michele Pesenti riesce ad amalgamare latinismi come «lecto» o «servidor» e inflessioni verbali dell'Italia centrale quali «levava» o «arivava» con quelle di ascendenza milanese «levé» o «torné» e con la più immediata ed espressiva sequenza onomatopeica «gru gru gru gru gru gru», ordinata dentro il ritmo di un regolare settenario tronco.

Non si potrà affermare che questa intensa sperimentazione, sostenuta dal protostampatore musicale, alla fine abbia saputo generare un modello letterario condiviso; ma non si può negare la straordinaria vitalità che scaturisce dall'impasto linguistico prodotto da questo genere poetico-musicale tipicamente italiano, il cui obiettivo fu quello di privilegiare l'espressione e il descrittivismo attraverso il rinnovamento delle convenzioni linguistiche e metriche, il ripensamento delle forme poetico-musicali del primo Quattrocento e la rivisitazione di stilemi propri della lirica tradizionale, compresi quelli dell'*ars nova* italiana del Trecento. Se, dunque, il progetto di creare una poesia degna di essere intonata polifonicamente prese forma selezionando e facendo armonizzare a più voci canti di tradizione orale, ma anche ricercando testi e «aeri» d'autore e guardando agli esempi classici, sia latini che italiani, i limiti dell'operazione e degli esiti raggiunti sono evidenziati in particolare dalla tecnica di utilizzo delle citazioni, disseminate in quantità in questo come negli altri libri di frottole del Petrucci, perché il tentativo di assimilare e rielaborare gli spunti offerti dai modelli normalmente si ferma alla loro semplice e automatica riproposizione, senza giungere a creare sintesi nuove e originali. Il fenomeno, che si può presentare sotto forma della citazione dotta, della variazione e, più spesso, della citazione popolare, consiste nella capacità di rievocare un motivo poetico-musicale condiviso, inserendolo all'interno di una nuova composizione[45]. Indubbiamente, citare una frase o un inciso testuale e musicale significa moltiplicare la sua capacità di attrarre e di emozionare, attivando una dinamica reciproca fra autore, esecutore e ascoltatore. Citare, inoltre, vuol dire soprattutto mantenere aperto il dialogo con il passato, conservare la memoria in funzione del presente, riflettere su quanto è stato detto con le parole e con la musica affinché una composizione possa continuare la propria azione di coinvolgimento, suscitando nuove risposte sotto forma di annotazioni, correzioni, interpretazioni, trascrizioni e riscritture. Tra le modalità con le quali sono stati operati i prestiti nelle frottole del Petrucci, certamente risulta fondamentale l'adesione al gusto e alla tradizione; ugualmente importanti sono le scelte effettuate dai musicisti che, attraverso i richiami stilistici e le evocazioni sonore, intendevano riproporre *topoi* come quelli dell'amore tradìto o non corrisposto, facendo ricorso a tecniche compositive stereotipate per stabilire la sintonia con l'uditorio attraverso una comunicazione immediata e di effetto. Si pensava che la forza evocatrice insita anche in semplici frammenti di testi e canti consolidati dalla tradizione ed entrati nella vita quotidiana potesse agire da collante identitario. In realtà, da un punto di vista formale le citazioni non riuscirono a favorire la sintesi desiderata, perché sono rimaste generalmente confinate nel ritornello o comunque estranee allo sviluppo tematico e metrico delle strofe. Anche se introdotte dal verbo «cantare» dell'ultimo verso delle strofe, normalmente non costituiscono un tramite di unione e ancora meno un fattore di sviluppo tematico, capace di ordinare e governare lo svolgimento complessivo del componimento poetico dal punto di vista del lessico e del contenuto.

L'insufficienza delle soluzioni che può emergere da questa vasta letteratura poetico-musicale non sminuisce, però, il valore di un progetto in cui si palesa la presa di coscienza di un ceto dirigente che sul recupero e sulla rivisitazione di testimonianze emblematiche della propria identità aveva individuato un asse portante nel processo per l'edificazione di un nuovo sistema sociale. Basterà attendere il compimento della parabola disegnata dal Petrucci con i suoi undici libri di frottole per arrivare alla piena affermazione di quell'obiettivo culturale, al cui raggiungimento la ricerca innovativa condotta nell'ambito delle forme poetico-musicali costitutive del genere frottolistico contribuì non meno della sperimentazione linguistica. Nelle *Frottole libro primo*, infatti, più della metà dei componimenti (trentanove su sessantadue) utilizza lo schema della barzelletta che, pur rimanendo ancorata alla ballata grande pluristrofica, ne rigenera la forma. Conservata l'alternanza tra ripresa e strofe, funzionale ad esigenze di comunicazione, vengono impiegati soltanto versi ottonari piani nella disposizione *xyyx ababbccx* oppure *xyyx ababbyyx* con richiamo effettivo nella volta di una parte della ripresa[46]. Lo schema di gran lunga preferito è, però, quello che riduce le stanze a sei ottonari (*ababbx*) con ripetizione della ripresa in sei barzellette (nn. 5, 6, 7, 36, 42 e 43), mentre in tutti gli altri casi è previsto il più breve *refrain* che favorisce la duttilità della struttura e moltiplica le occasioni per variare le frasi musicali. Queste caratteristiche, unite alla semplicità della struttura metrica e alla sua popolarità, hanno fatto della

[45] Lovato, *Osservazioni*, pp. 253-254.

[46] Cfr. Gallico, *MNc4 (1)*, p. 29; Luisi, *Scrittura*, pp. 180-181.

barzelletta la forma più frequentata dai musicisti tanto che, nei libri del Petrucci, essa ha la prevalenza assoluta. Il termine stesso «belzeretta», che compare in alcune lettere di Isabella d'Este e, molto probabilmente, deriva da *bergerette* che in Francia designava una forma intermedia tra *virelai* e *rondeau*, indica una struttura metrica che sta tra la ballata e il *rondeau*, con una spiccata preferenza per il verso ottonario, e che per le strofe ricorre allo stesso materiale musicale della ripresa[47]. Il legame tra testo e musica è sempre molto stretto e spesso può essere la ripetizione di una rima a suggerire al compositore la riproposizione della stessa frase musicale. Di solito l'intonazione della ripresa (generalmente di quattro versi) viene utilizzata, con iterazioni, anche per le strofe e per il *refrain* che, quando non ha melodia propria, impiega lo stesso materiale, variato e con l'aggiunta di una o più code funzionali alle ripetizioni testuali. Anche il testo del *refrain*, destinato ad assumere notevole rilevanza, può variare, sebbene nella maggioranza dei casi riproponga i primi due versi della ripresa (nn. 2-5, 8-9, 11, 19-20, 22-26, 29, 31-33, 35, 41 e 45). Più raramente il *refrain* è costituito dagli ultimi due versi della ripresa (nn. 10, 27 e 37) e si limita al primo in tre occasioni (nn. 21, 54 e 56). A volte, invece, il compositore assegna alle strofe una veste musicale indipendente rispetto a quella della ripresa che, quindi, verrà riproposta solo dal *refrain* (nn. 6-7, 36 e 42-43). Personale risulta la scelta operata dal Pesenti che in due barzellette (nn. 38 e 39), delle quali si dichiara autore anche del testo, elimina la presenza della ripresa, affida l'attacco direttamente a una strofe di otto versi e inserisce un *refrain* di soli due versi con testo proprio. Se le diverse modalità formali con le quali la barzelletta si presenta rendono il repertorio vario e vivace, tuttavia è nel trattamento polifonico e contrappuntistico delle voci che essa incontra le opportunità più interessanti per aggiornare il proprio linguaggio, normalmente affidato al C accompagnato da strumenti. Le soluzioni sono disparate e se il trattamento omoritmico e declamato è il più ricorrente, molti elementi di modernità sono presenti nelle barzellette che impiegano incisi a struttura imitativa, esacordi ascendenti o discendenti e progressioni di quinta o ottava, mentre le diminuzioni dei valori e i cambiamenti di ritmo generano un descrittivismo in cui il lessico musicale sorregge e rafforza quello del testo.

All'aggiornamento del linguaggio espressivo concorrono anche schemi metrici innovativi come l'oda musicale, l'altra forma poetico-musicale maggiormente presente in PeI con dodici composizioni. È una tipologia estranea alla poesia d'arte e strettamente legata alla prassi musicale, che troverà piena legittimazione prima sul frontespizio di PeIV (*Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli*) e poi sull'intestazione della *tabula* di PeVI (*Frottole, Sonetti, Strambotti, Ode, Iustiniane numero sessanta sie*)[48]. Nel *corpus* petrucciano le ode musicali sono distribuite in tutte le antologie, tanto che settantasei composizioni sono quelle complessivamente riconducibili ad una forma costituita da strofe tetrastiche che combinano vari schemi metrici, formati prevalentemente da settenari, ma anche da tre settenari e un quinario oppure un quadrisillabo[49]. L'adattamento di modelli formali preesistenti si ravvisa sia nel quinario posto in sede finale di strofe sia nel collegamento di rima tra le strofe: questi artifici, già presenti nel sirventese caudato e noti ai teorici del Trecento, sono utilizzati anche nella poesia di Galeotto del Carretto. La soluzione preferita dai compositori sembra quella di applicare una linea melodica a ciascuno dei quattro versi che costituiscono la strofe (nn. 13, 17, 44, 47 e 55), anche se in più occasioni un unico disegno musicale unisce il terzo e il quarto verso a formare un endecasillabo con rima al mezzo (nn. 12, 46, 49, 50, 52-53 e 62)[50]. Ancora una volta appare personale la soluzione proposta da Michele Pesenti in *Aimè ch'io moro* (n. 44), perché fa ricorso allo schema irregolare $a_5b_5b_5a_5C$ che non trova riscontri in altre composizioni[51]. Irregolare è anche lo schema adottato per l'oda in latino *Inhospitas per alpes* (n. 46) scritta da Antonio Tebaldeo e intonata ancora dal Pesenti che, per la successiva oda di Orazio *Integer vitae scelerisque purus* (n. 47), ripropone sempre quattro frasi musicali, ma in questo caso per rivestire versi saffici. Una variante giambica della struttura semplice e regolare dell'oda è, invece, la canzonetta che amplia la quantità del verso adottando il settenario e può estendere la strofe a più di quattro versi. La presenza di questo schema metrico, unito allo sviluppo narrativo che non prevede collegamenti tra le strofe, ha suggerito di classificare come un'oda-canzonetta la composizione di PeI *Chi me darà più pace* (n. 14). In questo caso, la veste musicale prevede quattro linee melodiche, una per ciascun verso, da sottoporre a tutte le strofe per cui, iterando continuamente lo stesso modulo musicale, rimangono soddisfatte anche le esigenze di memorizzazione. Dato il numero elevato di strofe, però, è da supporre che si potesse ovviare alla ripetitività facendo ricorso alla pratica degli interludi musicali.

Ampiamente coltivato dalla lirica d'arte e, nello stesso tempo, molto popolare era anche il capitolo ternario, la cui forma metrica risulta strutturata in endecasillabi disposti secondo lo schema in terza rima *ABA BCB CDC* ecc. La *terza rima* è il metro della *Commedia* di Dante e dal successo del poema derivò quello del metro, imitato soprattutto in componimenti di natura didascalica e narrativa. Nel Trecento sono in terzine il poema allegorico incompiuto *Trionfi* di Francesco Petrarca e il prosimetro moraleggiante *Ninfale d'Ameto* di Giovanni Boccaccio, mentre gli uma-

---

47 Cfr. Pirrotta, *Musica*, p. 182, e alla voce *Ballata* in NG², II, p. 831.

48 Cfr. Schwartz, *PeI/IV*, pp. 43-44; Lovato, *Petrucci VI*, pp. 9, 19 e 22.

49 Cfr. Vela, *Oda*, pp. 68-69, 73.

50 Cfr. Pirrotta, *Musica*, p. 181 nota 11.

51 Cfr. Vela, *Oda*, p. 72.

nisti del Quattrocento amano scrivere in terza rima testi di vario genere e argomento, non più divisi in canti e perciò denominati *capitoli ternari*. La caratteristica principale di questo metro è di essere aperto, perché si fonda su un meccanismo propulsivo che, attraverso la spinta in avanti delle rime, genera una tensione continua. In ogni *terzina*, infatti, mentre il primo e il terzo endecasillabo rimano tra loro, quello mediano rima con il primo e il terzo della terzina successiva, creando un movimento costante di cui non è predeterminata la conclusione. La singolarità della forma poetica non mancò di attirare l'interesse dei musicisti che intonavano i capitoli con tre frasi musicali distinte, da replicarsi ad ogni terzina e per tutta l'estensione della composizione, con l'aggiunta di una frase ulteriore per l'eventuale verso in clausula[52]. Gli «aeri de capituli», che potevano essere adattati a testi di contenuto diverso ma con le stesse caratteristiche formali, ottenevano l'effetto di accentuare la tensione insita nel processo di incatenatura delle terzine l'una con l'altra, facendo leva sull'esercizio della memoria. In PeI è presente un solo esempio di questa tipologia poetico-musicale, *Ben mille volte al dì me dice Amore* (n. 51), ma il capitolo ternario ritorna ripetutamente nelle antologie del Petrucci che ne ha legittimato l'uso e la funzione con l'intestazione apposta sul frontespizio de *Libro quarto*.

L'azione di rigenerazione formale promossa dalla cultura umanistica non esclude la ballata, rimasta saldamente presente nella lauda e nel canto carnascialesco, il cui ripristino all'interno della lirica cortese avviene da un lato perché continua a rispondere efficacemente all'esigenza di «trasmissione e memorizzazione dell'idea musicale collegata a un ritornello (la ripresa) con fini polifunzionali (come l'esecuzione collettiva o la destinazione a ballo)»; dall'altro perché i compositori del Quattrocento preferiscono il recupero delle forme poetiche arsnovistiche che avevano «elevato a dignità d'arte la musica vocale del Trecento italiano»[53]. PeI comprende sei ballate formate da ripresa e strofe di settenari: quattro (nn. 1, 16, 18 e 28) presentano la forma della ballata mezzana e due (nn. 15 e 34) quella della ballata grande che, dopo le strofe, ripete solo i primi due versi della ripresa a guisa di *refrain*. La veste musicale, che non sempre è suddivisa in frasi regolari rispetto alla distribuzione del testo, si sviluppa in tre tipologie distinte: le strofe impiegano la stessa intonazione della ripresa, che ripete due volte il primo verso quando la forma è quella della ballata mezzana (nn. 1 e 18); nelle due ballate grandi (nn. 15 e 34) le strofe impiegano la stessa intonazione della ripresa utilizzata anche dal *refrain* di due versi con l'aggiunta di una coda cadenzale che prepara il ritorno della prima frase musicale con la quale iniziano le strofe successive; ripresa e strofe hanno intonazioni diverse, pur utilizzando materiale melodico simile (nn. 16 e 28).

Un ulteriore prodotto generato dalla rivisitazione delle forme poetico-musicali del Trecento è la frottola, termine con il quale il Petrucci ha scelto di definire il contenuto di tutte le sue undici antologie. Nei tre esempi intonati da Michele Pesenti in PeI (nn. 30, 40 e 48), la frottola dimostra di avere l'ascendente diretto nella caccia trecentesca. La dipendenza si ravvisa dalla struttura variabile delle strofe, che ricalca la tipologia della frottola antica, e dalla irregolarità dei versi, per lo più brevi con rime baciate o ulteriormente reiterate e posti in successione, senza cura apparente per la coerenza delle frasi spesso accostate con modalità prossime al non-senso. Allo stesso modello originario conducono anche le scelte lessicali di derivazione popolare, il ricorso ai «verba rusticorum», ai modi di dire o alle citazioni proverbiali e i frequenti richiami onomatopeici. La frottola *O Dio che la brunetta mia* (PeI, n. 40), di cui il Pesenti dichiara di essere l'autore anche del testo, si distingue per la presenza del *refrain* e perché il testo è sottoposto a tutte le voci, mentre la n. 48, *Passando per una rezolla*, è composta da terzine disposte secondo lo schema delle *coblas capfinidas* e con l'*enjambement* tra il primo e il secondo verso in tutte le strofe. Più vicina alla riformulazione proposta da Francesco Baratella è, invece, la frottola *Dal lecto me levava* (PeI, n. 30), impostata su strofe tetrastiche di settenari. Nel complesso, l'irregolarità formale e la varietà metrica favoriscono un'elaborazione musicale meno ripetitiva e schematica, che non solo asseconda uno sviluppo *durchkomponiert*, più rispettoso della struttura del testo, ma lascia spazio anche alla polifonia imitativa, all'uso di vari espedienti contrappuntistici e della tecnica dei cori spezzati.

[52] Ivi, p. 68.

[53] Luisi, *Scrittura*, p. 183.

# II. FONTI

## 1. Manoscritti musicali

Bc18
Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, ms. Q 18 (*olim* 143).
*Census,* I, pp. 72-73, IV, pp. 276-277; GASPARI, III, p. 196; JEPPESEN, Bo. II; RISM B IV$^5$, pp. 45-50; ATLAS, *Cappella Giulia*, p. 237; CATTIN, *CTpl3.b.12(1)*, pp.187, 203-204; JEPPESEN, *Laude*, pp. LXIII-LXIV; NJE 28, II, pp. 238, 242; SMIJERS, *Vijftiende*, p. 170; STAEHELIN, *Canti*, p. 677; TORCHI, *Monumenti*, pp. 502-503; WEISS, *Bc18(2)*, pp. 63-101.
Edizione moderna: WEISS, *Bc18(1)*.

Bc21
Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, ms. Q 21 (4 fascicoli: C.A.T.B.).
*Census,* I, pp. 74-75, IV, p. 278; FENLON - HAAR, *Madrigal*, pp. 137-142; JEPPESEN, Bo. I; RISM B IV$^5$, pp. 60-64.
Edizione moderna: GALLICO, *Bc21*.

Bs22048
Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Ms. Mus. 22048.
*Census*, I, p. 50, IV, p. 264; JEPPESEN, Be.; KORTH - LAMBRECHT - HELL, *Katalog*; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 9; WOLF, *Berlin*, p. 121.

Bs40196
Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Ms. Mus. 40196.
*Census*, I, p. 56, IV, p. 269; JEPPESEN, Be. II; KORTH - LAMBRECHT - HELL, *Katalog*, pp. 281-282; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 9; NJE 28, II, pp. 238, 242.

Bu17-20
Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Ms. F.X. 17-20.
*Census,* I, p. 31, IV, p. 243; KMETZ, *Basel*, pp. 278-295; JEPPESEN, Ba.V; BÖKER-HEIL - HECKMANN - KINDERMANN, *Tenorlied*, II, pp. 37-44; *Denkmäler*, XXVIII, p. 170; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 8; NJE 28, II, pp. 238, 243; RICHTER, *Katalog*, pp. 69-75; WOLF, *Handbuch*, I, p. 445.

Bu22-24
Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Ms. F.X. 22-24 (*Non confundar*).
*Census*, I, p. 33, IV, p. 245; KMETZ, *Basel*; JEPPESEN, Ba. IV; BÖKER-HEIL - HECKMANN - KINDERMANN, *Tenorlied*, II, pp. 48-52; *Denkmäler*, XXVIII, pp. 170, 193; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 7; NJE 28, II, pp. 238, 244; RICHTER, *Katalog*, pp. 68-69.

CIc59
Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. LIX.
*Census*, I, p. 154; JEPPESEN, *ISM*, II, p. VI; RISM B IV$^5$, pp. 113-115; SCALON - PANI, *Cividale*, pp. 213-214.

CnCap
Chicago, Newberry Library, Special Collections, Case MS VM C.25.
JEPPESEN, Chi.; RISM B VII, pp. 79-80; CHIESA, *Liuto(3-4)*; FABRIS, *Intavolature*; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 17; PERKINS, *Renaissance*, pp. 119, 183, 781; ROTTNER, *Capirola*.
Edizione moderna: GOMBOSI, *Capirola.*

CTpl3.b.12
Cape Town, South African Public Library, Grey Collection 3.b.12.
*Census*, I, p.142, IV, p. 325; ATLAS, *Morton*, pp. xxiii, xxx, 77-85; CATTIN, *CTpl3.b.12(1)*; CATTIN, *CTpl3.b.12(2)*; STAEHELIN, *Isaac*, I, pp. xxvi-xxvii, 30-31, 62,87, III, pp. 88-89.
Edizione moderna: CATTIN, *CTpl3.b.12(2)*.

ERu473/4
Erlangen, Universitätsbibliothek, 473/4 (*olim* 793).
*Census,* I, p. 208, IV p. 366; FISCHER, *Erlangen*, II, p. 57-58; KRAUTWURST, *Erlangen*, 25, pp. 273-324, 27, pp. 253-282; MGG$^2$, *Sachteil*, VI, coll. 37-38; NJE 28, II, pp. 239, 244; WOLF, *Handbuch*, I, p. 449.

Far
FERENC FARKAS, *Integer vitae (per coro misto a 4 voci)*, manoscritto dell'autore, 1999.

Fc2440
Firenze, Bibilioteca del Conservatorio di musica "Luigi Cherubini", ms. Basevi 2440.
BECHERINI II, pp. 261-264; BROWN, 1509[1]; *Census*, I, pp. 234-235, IV p. 376; GANDOLFI, pp. 537-548; FENLON -

HAAR, *Madrigal*, pp. 156-159; JEPPESEN, Fi. V; RISM B IV$^5$, pp. 125-129; CATTIN, *Rimatori*, pp. 268-271; GANDOLFI, *Fc2440*; GHISI, *Canti*, p. 203; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 46-49.

Fc2441
Firenze, Bibilioteca del Conservatorio di musica "Luigi Cherubini", ms. Basevi 2441.
BECHERINI II, pp. 264-266; *Census*, I, p. 235; GANDOLFI, pp. 248-249; JEPPESEN, Fi. VI; RISM B IV$^5$, pp. 129-132; BORGHI, *Fc2441*; CATTIN, *Rimatori*, p. 251; GARBEROGLIO, *Fc2441*; GHISI, *Canti*, pp. 54, 194; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 50; NJE 28, II, pp. 239, 245; PRIZER, *Fc2441*; RIFKIN, *Concordances*.

Fn27
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Panciatichi 27.
BARTOLI, *Panciatichiani*, pp. 54-58; BECHERINI I, pp. 118-122; *Census*, I, p. 232, IV, pp. 375-376; JEPPESEN, Fi. II; RISM B IV$^5$, pp. 141-150; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 37-42; NJE 28, II, pp. 239, 245.
Edizione moderna: FILOCAMO, *Fn27*.

Fn164-167
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano XIX, 164-167 (4 fascicoli: C.A.T.B.).
BECHERINI I, pp. 69-71; *Census*, I, pp. 228-229, IV, p. 373; FENLON - HAAR, *Madrigal*, pp. 173-176; JEPPESEN, Fi. IV; RISM B IV$^5$, pp. 166-171; ATLAS, *Cappella Giulia*, p. 246; BECHERINI, *Incatenature*; CUMMINGS, *Fn164-167*; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 45-46; PANNELLA, *Fn164-167*.
Edizione facsimile: BROWN, *Fn164-167*.

Fn230
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 230 (*olim* ms. Magliabechiano XIX, 141).
BECHERINI I, pp. 60-68; *Census*, I, p. 221, IV, p. 370; JEPPESEN, Fi. II; RISM B IV$^5$, pp. 195-202; CATTIN, *Rimatori*, pp. 256-262; GHISI, *Fn230*; JEPPESEN, *Fn230*; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 24-37.
Edizione facsimile: D'ACCONE, *Fn230*.

Fn337
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 337 (*olim* Palatino 1178).
BECHERINI I, pp. 109-111; *Census*, I, pp. 221-222, IV, p. 370; JEPPESEN, Fi. III; RISM B IV$^5$, pp. 208-213; CATTIN, *Rimatori*, pp. 262-263; GHISI, *Canti*, p. 203; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 43-45; NJE 28, II, pp. 239, 245.

GRu640-641
Greifswald, Universitätsbibliothek, BW 640-641 (*olim* E$^b$ 133).
*Census*, I, pp. 255, IV, p. 394; *Denkmäler*, XXVIII, pp. 172, 179-180, 196; WOLF, *Handbuch*, I, p. 451.

Hsf9822
Herdringen, Schloss Füstenberg, Bibliothek, Fü 9822 (*olim* 9822-9823).
*Census*, II, pp. 403-404; HECKMANN, *Herdringen*, p. 138; NJE 28, II, pp. 239, 246.

Ku150
Königsberg (Kaliningrad), Staats- und Universitätsbibliothek, Gen.2.150,9 (distrutto).
*Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna 1550-1552.*
RISM B VII, pp. 154-155; SMT, III/2, p. 241; NJE 28, II, pp. 241, 247; WIEHE, *Frottola*, pp. 27-28.
Edizione moderna: KOSACK, *Lautenmusik*.

Lbl3051
London, British Library, Reference Division, Department of Manuscripts, ms. Egerton 3051.
*Census*, II, p. 88-89; JEPPESEN, Lo.; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 65-67; NJE 28, II, pp. 239, 247; RIFKIN, *Lbl3051*; STAEHELIN, *Lbl3051*, pp. 55-81.

LEu51
Leipzig, Universitätsbibliothek, Bibliotheca Albertina, Thomaskirche 51 (*olim* III, A. α. 22-23).
*Census*, II, p. 33, IV, p. 420; NJE 28, II, p. 239; NOBLITT, *LEu51*; ORF, *Thomaskirche*.

MOe9.9
Modena, Biblioteca Estense, ms. α. F. 9.9 (Ital. 1221, *olim* VIII, F. 27).
*Census*, II, p. 164, IV, p. 441; JEPPESEN, Mo. I; RISM B IV$^5$, pp. 270-275; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 76-82, 166-171, 316-319, III, p. 163; LA FACE, *Moe9.9*; WOLF, *Handbuch*, I, p. 454.

Mp1335
Madrid, Biblioteca del Palacio Real, 1335 (*olim* 2-I-5).
*Census*, II, pp. 135-136, IV, p. 436; JEPPESEN, Ma.; ANGLÉS, *Mp1335*; BARBIERI, *Mp1335*; BARASSI, *Cancionero*; BARASSI, *Frottole*, pp. 47-48, 51, 53, 55; FIGUERAS, *Mp1335*; NJE 28, II, pp. 240, 247-248; STEVENSON, *Spanish Music*, pp. 202, 249-305.
Edizione facsimile: BARBIERI, *Mp1335*.
Edizioni moderne: ANGLÉS, *Mp1335*; BARBIERI, *Mp1335*; FIGUERAS, *Mp1335*.

Mtr55
Milano, Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico, ms. 55 (*olim* I 107).
*Census*, II, p. 155; JEPPESEN, Mi.; RISM B IV$^5$, pp. 252-256; SANTORO, *Trivulziana*, p. 8; CATTIN, *Rimatori*, pp. 249-250; GIAZOTTO, *Mtr55*; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 73 e 162; JEPPESEN, *Frottola III*, pp. 141-177; JEPPESEN, *Frottolenhandschriften*, pp. 88-93; RUBSAMEN, *Sources*, pp. 11,14,18, 43-46; SANTORO, *Biblioteche*, p. 88; DELCORNO BRANCA, *Serafino*, p. 435.
Edizioni moderne: GIAZOTTO, *Mtr55*, pp. 3-119; JEPPESEN, *Frottola III*, pp. 114-324.

Mu326
München, Universitästbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität, 8° 326 (*olim* Cim. 44b).
*Census*, II, p. 243, IV, p. 449; GOTTWALD, *München*, II, pp.75-79; NJE 28, II, pp. 240, 248; SMIJERS, *Des Prez*, 1, pp. XI, XIII.

Mwl439
Münster, Westfälisches Landesmuseum, ms. 439.
WIEHE, *Frottola*, p. 27.
Edizione moderna: JUNGE, *Schenckinck*.

PGc431
Perugia, Biblioteca Comunale «Augusta», ms. 431 (G 20).
*Census*, III, pp. 43-44, IV, p. 465; JEPPESEN, Per.; RISM B IV$^5$, pp. 328-35; MAZZATINTI I, V, pp. 130-131; ATLAS, *Accademia*, pp. 6-7; ATLAS, *Cappella Giulia*, p. 253; ATLAS, *PGc431*; CILIBERTI, *Musica*, pp. 78-80, 93, 168, 217-221; DAMILANO, *Fonti*, p. 65; *Denkmäler*, XXVIII, pp. 132-133, 173, 201; GHISI, *Canti*, pp. 53, 193; GHISI, *PGc431*; HEARTZ, *Preludes*; HERNON, *PGc431*; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 89, 109; KIRSCH, *Quellen*, p. 156; PLAMENAC, *Chansonnier*, p. 262; SEAY, *Busnois*; WOLF, *Handbuch*, I, pp. 386-387, 458.

Pn27
Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Rés. Vmd., ms. 27.
FABRIS, *Intavolature*, pp. 473-490; FABRIS, *Italian Lute*, pp. 143-158; THIBAULT, *Pn27*, pp. 43-76; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 563-575, 587-590.
Edizione façsimile: LESURE, *Pn27*.
Edizione moderna: THIBAULT, *Pn27*, pp. 43-76.

Pn676
Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Rés. Vm$^7$, ms. 676.
*Census*, III, pp. 14-15, IV, p. 462; JEPPESEN, Pa.; ATLAS, *Cappella Giulia*, p. 252; CATTIN, *Rimatori*, pp. 246-249; LA FACE - ROSSI, *Aquilano*, p. 59; LUISI, *Pn676*; NJE 28, II, pp. 240, 249-250.
Edizione facsimile: LESURE, *Pn676*.
Edizioni moderne: BRIDGMAN, *Pn676*; PRIZER, *Pn676*.

Rbz940-941
Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 940-941.
*Census*, III, p. 91, IV, p. 470; JEPPESEN, Re. I; BÖKER-HEIL - HECKMANN - KINDERMANN, *Tenorlied*, II, pp. 222-258; BRENNECKE, *Rbz 940-941*; NJE 28, II, pp. 240, 250.

Sac87-4
Sion (Sitten), Archives du Chapitre de la Cathédrale, 87-4.
*Census*, III, p. 156, IV, p. 476; NJE 28, II, pp. 240, 251; NOBLITT, *LEu51*, pp. 46-48, 51-52, 55; SILBIGER, *Sac87-4*, pp. 59-60; STENZL, *Sac87-4*.

SGs463
Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 463 ('Aegidius Tschudi Liederbuch'; 2 fascicoli: C, A).
*Census* III, pp. 148-149 e IV, p. 475; JEPPESEN, S.Ga.; DUFT, *SGs463*; GALLATI, *SGs463*; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 62; LOACH, *SGs463*; NJE 28, II, pp. 240, 251; VOGEL, *SGs463*.

ULm236
Ulm, Münster Bibliothek, Von Schermar'sche Familienstiftung, Ms. 236.
GOTTWALD, *Katalog*, pp. XIII-XVI, 99-114; GOTTWALD, *Ulm*; NJE 28, II, pp. 241, 252.

UPu478-480
Uppsala, Universitästbibliothek Carolina Rediviva, Utl. vok. mus. i tr. 478-480.
MITJANA, *Catalogue*, coll. 489-494, n. 238; NJE 28, II, pp. 241, 252.

Vca759
Verona, Biblilioteca Capitolare, ms. DCCLIX.
PRESTON, *Sacred Polyphony*, pp. 76-91, 120-141, 170-201 e 351-356.
Edizione moderna: BUSSOLIN - ZANUS FORTES, *VEcap 759*.

WRk352
Wroclaw, Biblioteka Kapitulna, ms. 352.
RISM B VII, pp. 370-371; MEYER, *Tablature*, pp. 232-234; NJE 28, II, pp. 241, 252-253; WIEHE, *Frottola*, p. 28.

## 2. Manoscritti letterari

Fml1542
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Fondo Ashburnhamiano, 1542 (1465).
WISCH - NEWBIGIN, *Confraternity*.

Fn701
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Nuovi acquisti 701.
KRISTELLER, *Iter Italicum*, I, p. 175.

GUc2
Gubbio, Biblioteca comunale, Fondo Armanni, ms. I.D.2.

LUa184
Lucca, Archivio di Stato, Ms.184.

MNc4
Mantova, Biblioteca Comunale, ms. A14 (*olim* A.I.4).
PERINI, *Teresiana*, p. 54; KRISTELLER, *Iter Italicum*, II, p. 526, VI, p. 22; GALLICO, *Fondamenti*, p. 45; GALLICO, *MNc4(1)*; GALLICO, *MNc4(2)*; GALLICO, *MNc4(3)*; PIRROTTA, *Madrigal*, p. 238; TORREFRANCA, *Quattrocento*, pp. 79-80; BASILE, *Tebaldeo*, p. 57; DELCORNO BRANCA, *Poliziano*, p.

156; Luzio - Renier, *Isabella*, p. 8; Niccolò da Correggio, *Opere*, pp. 256, 457-458, 536.
Edizione moderna: Gallico, *MNc4(1)*.

MOe6.29
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. γ.D.6.29 (Campori 81).
Basile, *Tebaldeo*; Lodi, *Campori*, pp. 60-61.

MOe7.15
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α.M.7.15 (It.809).

Mtr1093
Milano, Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico, ms. 1093.

Mtr2157
Milano, Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico, ms. 2157.

PnD972
Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Ital. 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, anno 1425.

### 3. Stampe musicali

AnI
*Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, Roma, Andrea Antico, 1510 (copia in CH-Bu).
Jeppesen, Ba. I; RISM B I, 1510; Vogel - Einstein, pp. 199-200; Chapman, *Collections*, pp. 65-68; Einstein, *AnI*; Jureveni, *AnF*, p. 16; Luisi, *AnII (2)*, pp. 58, 81, 85; Zenatti, *Antico(1)*, p. 169; Zenatti, *Antico(2)*, pp. 250-259.

AnII
*Canzoni sonetti strambotti et frottole libro secondo*, Roma, Giacomo Mazochio e Giacomo Giunta, 1518 (copie anepigrafe mutili delle cc. 1-4 in I-Fn e I-Rluisi: probabile prima ristampa della prima edizione del 1513). Ristampa successiva: *Frottole libro secondo*, Venezia, Andrea Antico e Luca Antonio Giunta, 1520 (copia adespota in I-Vc fondo Torrefranca; copia adespota, anepigrafa e mutila in I-Fm).
Jeppesen, Fi. IX[1] e IX[2]; RISM B I, [1516][2] (segnalata in modo errato); Vogel - Einstein, p. 200; Luisi, *AnII (1)*.
Edizione moderna: Luisi, *AnII (2)*.

AnIII
*Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio*, [Roma, Andrea Antico, 1513] (copia mutila in F-Pthibault). Ristampe successive: *Canzoni sonetti strambotti et frottole libro tertio*, Roma, Giacomo Mazochio e Giacomo Giunta, 1518 (copia in I-Fn); *Frottole libro tertio*, Venezia, Andrea Antico e L.A. Giunta, 1520 (copia adespota e mutila in I-Fm).
Jeppesen, Fi. X, XI, XII; RISM B I, 1513[1] e 1518: la ristampa del 1520 è schedata sotto [c. 1517][1].
Edizione moderna: Einstein, *AnIII*.

AnIV
*Canzoni, sonetti, strambotti, et frottole. Libro quarto*, Roma, Andrea Antico e Nicolò de Giudici, 1517 (copia in I-Fn). Ristampato nel 1520: *Frottole libro quarto*, Venezia, Andrea Antico e Luca Antonio Giunta, 1520 (copia anepigrafa in I-Fm).
Jeppesen, Fi. XIV[1] e XIV[2]; RISM B I, 1517[2] e 1520[5], con errata segnalazione di un ulteriore esemplare incompleto in I-Fn.

AnL
*Frottole de misser Bortolomio Tromboncino et de misser Marcheto Carra con tenori e bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto*, [Roma, L.A. Giunta, s.d.] (copia mutila in I-Fc).
Jeppesen, Fi. XV; RISM B I, [c. 1520][7]; Brown, 152?[1].
Edizione moderna: Luisi, *AnL (1)*; Luisi, *AnL (2)*.

AnM
*Mottetti e canzone libro primo*, Roma, A. Antico?, [1521] (copia in US-NYpm).
RISM B I, [1521[6]].

ArcI
*Sixiesme livre de chansons nouvellement composées en musique à trois & quatre parties par plusieurs autheurs*, Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1559.
RISM B I, 1559[8].
Edizione moderna: Arcadelt, *Chansons*.

Ber
*Messe a quattro et cinque voci. Parte sono per capella e parte per concerto con una nel fine da morto con tutti gli comodi per cantare tutto l'officio del primo notturno. Di Steffano Bernardi maestro di capella del duomo di Verona. Col suo basso continuo per l'organo. Libro primo. Opera sesta*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615 (copia in I-Bc).
RISM A I/1, p. 278, B 2051-2053.
Edizione moderna: *Denkmäler*, 69.

BosI
*Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo. Francisci Bossinensis opus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1509 (copie in A-Wn, E-S e F-Pn; mutila in US-Cn).
Boorman, pp. 711-717 e 780-785; Brown, 1509[1]; Jeppesen, Pe. E; RISM B I, 1509[3]; Sartori I, 45; Vogel - Einstein, 1509[1]; Chiesa, *Liuto(2)*; NJE 28, II, pp. 241, 243; Sartori, *Bos II*, pp. 242-243.
Edizione anastatica: Genève, Minkoff, 1977.
Edizioni moderne: Disertori, *BosI-II*; Tibaldi, *BosI-II*.

BosI[1]
*Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo. Francisci Bossinensis opus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1515 (copia in US-Cn).
BOORMAN, pp. 780-785; FILOCAMO, *Fn27(2)*, p. 17 nota 17.

BosII
*Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro secundo. Francisci Bossinensis opus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1511 (copia in I-Mb).
BOORMAN, pp. 711-724 e 780-785; BROWN: 1511; JEPPESEN, Pe. F; RISM B I, 1511; SARTORI I, 45; VOGEL-EINSTEIN, 1511[1]; SARTORI, *Bos II*, pp. 243-245.
Edizione facsimile: Genève, Minkoff, 1982.
Edizione moderna: DISERTORI, *BosI- II*.

Dal
JOAN AMBROSIO DALZA, *Intabulatura de lauto, libro quarto. Padoane diverse, calate a la spagnola, calate a la taliana. Tastar de corde con li soi recercar drietro*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1508 (copie in A-Wn e B-Br).
RISM A I/2, p. 299, D 828; CHIESA, *Liuto(1)*; FABRIS, *Intavolature*, pp. 483, 485.

Dram
*Dramatodia overo canti rappresentativi di Girolamo Giacobbi maestro di cappella in San Petronio di Bologna sopra l'Aurora Ingannata dell'Illustrissimo Signor Conte Ridolfo Campeggi recitate alle nozze de Ferdinando Rario e Laura Pepola*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1608 (copia in I-Bc).
Edizione facsimile: Bologna, Forni, 1969 (Bibliotheca musica Bononiensis 4, 5).

Falc
PLACIDO FALCONIO, *Sacra responsoria Hebdomadae sanctae [...] tum plena tum pari voce, prout cuique visum fuerit, quaternis vocibus decantanda, cantu in tenorem ad diapason inferius mutato*, Brescia, Vincenzo Sabbio, 1580 (copia in I-Bc).
GASPARI, II, p. 218; RISM A I/3, p. 7, F 90; MISCHIATI, *Bibliografia*, pp. 253-264.

Fer
*Il secondo libro delle canzoni a sei voci di Giovanni Ferretti maestro di capella del duomo di Ancona*, Venezia, Herede di Girolamo Scotto, 1575 (copia in I-Fm).
GASPARI, III, p. 228; RISM A I/3, p. 33, F 534-536.
Edizione moderna: RRMR, 57-58.

Fes
*Il vero libro di madrigali a tre voci di Constantio Festa novamente racolti et con una nova gionta di madrigali di Jacomo Fogliano & de altri autori nuovamente stampati*, Venezia, Gardano, 1543 e successive ristampe (copia in I-TRc).
RISM B I, [1543a], 1547[15].
EINSTEIN, *Madrigal*, pp. 121, 246; FENLON - HAAR, *Madrigal*, pp. 234-237; FENLON - HAAR, *Festa*.

Fle
FRIEDRICH FERDINAND FLEMMING, *Ode XXII aus dem Horaz (vocal quartet for male voices a cappella)*, in *Fünf Gesänge der Zelter'schen Lidertafel in Berlin*, Magdburg, Heinrichshofen Verlag, [s.d.].

Hof
*Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri, viri equestri dignitate insigni, ac musici excellentis, quales sub ipsam mortem cecinit, qualesque ante hac numquam visae, tum vocibus humanis, tum etiam instrumentis accomodatissimae*, Nürnberg, J. Petreius, 1539 (copia in A-Wn, F-Pc e Pn, I-Vnm).
GASPARI, I, p. 101; RISM B I, 1539[26].
Edizione moderna: *Denkmäler*, LXXII/2.

Löb
ROLAND LÖBNER, *Integer vitae - Conductus für Chor und Orchester*, Bergish Gladbach, Gerig Musikverlag, [s.d.].

Mad
LEEVI ANTTI MADETOJA, *Integer vitae*, op. 72 n. 1, Helsinki, Sulasol, 1930.

NewI
*Das erst Buch. Ein newes Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern für die jungen Schuler die fein leicht und gantz ring zu lernen seind auch etlich feine Tentz welisch und frantzösische Stück die fein artlich und lieblich collerirt mit sünderm Fleys verfast und zusamen gebracht durch mich Hansen Newsidler Lutennisten und Burger zu Nürnberg offentlich aussgangen*, Nürnberg, H. Günther, 1544 (copia in D-KA).
BROWN, $1544_1$; RISM A I/6 p. 323, N 524; RISM B 1, 1544[24]; MCCOY, *Newsidler*; NJE 28, II, p. 242, 248-249; WIEHE, *Frottola*, p. 27.

NewII
*Das erst Buch. Ein newes Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern, für die jungen Schuler die fein leicht und gantz ring zu lernen feind auch etlich feine Tentz welisch und frantzösische Stück, die fein artlich und lieblich collerirt mit sünderm Fleys verfast und zusamen gebracht durch mich Hansen Neusidler Lutennisten und Burger zu Nürnberg offentlich aussgangen*, Nürnberg, C. Gutknecht, 1547 (copia in D-Ngm).
BROWN, $1547_4$; RISM A I/6 p. 323, N 527; RISM B I, 1547[26]; NJE 28, II, pp. 242, 249; WIEHE, *Frottola*, p. 27.

Novák

JAN NOVÁK, *Integer vitae*, in *Deliciae Carminum 50 Cantica latina per voce e pianoforte*, Munich, Artemis, 1985, n. 14.

PeIM - PeIW

*Frottole libro primo,* Venezia, Ottaviano Petrucci, 1504 (copie in A-Wn e D-Mbs).
BOORMAN, pp. 564-569; JEPPESEN, Pe. I; RISM B I, 1504[4]; SARTORI I, 16; VOGEL - EINSTEIN, 1504[2]; CATTIN, *Rimatori*, pp. 278-279; NJE 28, II, p. 241.
Edizioni moderne: CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*; SCHWARTZ, *PeI/IV*.

PeII

*Frottole libro secondo,* Venezia, Ottaviano Petrucci, 1505 (copia in D-Mbs).
Ristampa 1508 (copie in A-Wn e D-Rp).
BOORMAN, pp. 569-572, 678-682; JEPPESEN, Pe. II; RISM B I, 1505[3], 1508[2]; SARTORI I, 17, 39; SARTORI II, 39; VOGEL - EINSTEIN, 1504[3], 1507[1a], 1507[3]; CATTIN, *Rimatori*, pp. 279-280; GIACOMAZZO, *PeII*.
Edizione moderna: CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*.

PeIII

*Frottole libro tertio*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1505 (copia in D-Mbs).
Ristampa 1507 (copie in A-Wn e D-Rp).
BOORMAN, pp. 572-576, 670-673; JEPPESEN, Pe. III; RISM B I, 1505[4], 1507[1]; SARTORI I, 18, 35; SARTORI II, 18, 35; VOGEL - EINSTEIN, 1504[4], 1507[4]; CATTIN, *Rimatori*, p. 280.
Edizione moderna: CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*.

PeIV

*Strambotti ode, frottole, sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto,* Venezia, Ottaviano Petrucci, 1505 (copia mutila in D-Mbs).
Ristampa 1507 (copia in A-Wn).
BOORMAN, pp. 596-601, 662-667; JEPPESEN, Pe. IV; RISM B I, 1505[5], 1507[2]; SARTORI I, 19, 34; SARTORI II, 34; VOGEL - EINSTEIN, 1505[1], 1507[3a]; CATTIN, *Rimatori*, pp. 281-282.
Edizione moderna: SCHWARTZ, *PeI/IV*.

PeV

*Frottole libro quinto,* Venezia, Ottaviano Petrucci, 1505 (copie in A-Wn e D-Mbs; copia mutila in F-Psg).
BOORMAN, pp. 609-614; JEPPESEN, Pe. V; RISM B I, 1505[6], 1507[1]; SARTORI I, 24; SARTORI II, 24; VOGEL - EINSTEIN, 1505[2]; CATTIN, *Rimatori*, pp. 282-283; MACCHINI, *PeV*.

PeVI

*Frottole libro sexto,* Venezia, Ottaviano Petrucci, 1506 (copie in A-Wn e D-Mbs).
BOORMAN, pp. 614-619; JEPPESEN, Pe. VI; RISM B I, 1506[3]; SARTORI I, 25; SARTORI II, 25; VOGEL - EINSTEIN, 1505[3]; CATTIN, *Rimatori*, pp. 283-285; MARCON, *PeVI*.
Edizione moderna: LOVATO, *PeVI*.

PeVII

*Frottole libro septimo,* Venezia, Ottaviano Petrucci, 1507 (copia in D-Mbs).
BOORMAN, pp. 658-661; JEPPESEN, Pe. VII; RISM B I, 1507[3]; SARTORI I, 33; SARTORI II, 33; VOGEL - EINSTEIN, 1507[1]; ACOLEO, *PeVII*; CATTIN, *Rimatori*, pp. 285-287.
Edizione moderna: BOSCOLO, *PeVII*.

PeVIII

*Frottole libro octavo,* Venezia, Ottaviano Petrucci, 1507 (copia in D-Mbs).
BOORMAN, pp. 654-657; JEPPESEN, Pe. VIII; RISM B I, 1507[4], 1507[1]; SARTORI I, 32; SARTORI II, 32; VOGEL - EINSTEIN, 1507[2]; CATTIN, *Rimatori*, pp. 287-289; ZAMPERETTI, *PeVIII*.
Edizione moderna: BOSCOLO, *PeVIII*.

PeIX

*Frottole libro nono,* Venezia, Ottaviano Petrucci, 1509 (copie in A-Wn e D-Mbs).
BOORMAN, pp. 707-711; JEPPESEN, Pe. IX; RISM B I, 1509[2]; SARTORI I, 44; SARTORI II, 44; VOGEL - EINSTEIN, 1508[1]; BETTANIN, *PeIX*; CATTIN, *Rimatori*, pp. 289-291.
Edizione moderna: FACCHIN - ZANOVELLO, *PeIX*.

PeXI

*Frottole libro undecimo,* Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1514 (copia in E-S).
BOORMAN, pp. 774-778; JEPPESEN, Pe. XI; RISM B I, 1514[2]; SARTORI I, 50; VOGEL - EINSTEIN, pp. 613-624; CATTIN, *Rimatori*, pp. 291-292; MACARRONE, *PeXI*.
Edizione moderna: LUISI - ZANOVELLO, *PeXI*.

PeC

*Motetti della corona. Libro tertio*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1519 (copie in GB-Lbm e I-Vnm).
BOORMAN, pp. 832-839; JEPPESEN, Pe. VII; RISM B I, 1519[2]; SARTORI I, 57; SARTORI II, 57.
Edizione moderna: SHERR, *Corona*.

PeL

*Lamentationum Jeremie prophete liber primus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1506 (copie in I-Bc e I-Pca).
BOORMAN, pp. 619-626; RISM B I, 1506[1]; SARTORI I, 26; SARTORI II, 26.

PeO

*Harmonice musices Odhecaton A*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1501 e successive ristampe (copia mutila in I-Bc).
BOORMAN, pp. 458-468; RISM B I, 1501; SARTORI I, 1; SARTORI II, 1.
Edizione facsimile: Bologna, Forni, 2003 (Bibliotheca musica Bononiensis. Sez. 4, 95).
Edizione moderna: HEWITT, *Odhecaton A*.

RazII

*Santuario di laudi, o vero rime spirituali, per le feste di ciaschedun santo, solennemente celebrato per tutto l'an-*

*no da S. Chiesa: con eziandio quelle delle feste mobili e di alcune da cantarsi nel vestire di monache. Con breui annotazioni in prosa*, Firenze, Bartolommeo Sermartelli e fratelli, 1609 (copie in in GB-Lbm, HR-H, I-Ap, Fn, Mb, PIu, PLn, Rua e Vnm).
RISM B I, 1609[8].

Rhau
*Symphoniae iucundae atque adeo breves quatuor vocum, ab optimis quibusque musicis compositae, ac iuxta ordinem tonorum dispositae, quas vulgo mutetas appellare solemus, numero quinquaginta duo*, Wittenberg, G. Rhaw, 1538 (copie in D-Dl, HB, Mbs e ROu).
RISM B I, 1538[8]; NJE 28, II, pp. 241, 250-251.
Edizione moderna: Albrecht, *Rhau*.

VecI
*Madrigali a cinque voci libro primo di Horatio Vecchi*, Venezia, Angelo Gardano, 1589 (copie in B-Bc, D-As, F-Pc, I-Nc, GB-Lbl e Lem).
RISM A I/9, p. 63, V 1043.
Edizione moderna: Pollastri, *Il bianc'e dolce cigno*.

Ver
*La più divina et la più bella musica che se udisse giamai delli presenti madrigali a sei voci, composti per lo eccellentissimo Verdelot et altri musici, non più stampati et con ogni diligentia corretti, novamente posti in luce*, Venezia, Angelo Gardano, 1541 e successive ristampe (copie in A-Wn e D-W).
Fenlon - Haar, *Madrigal*, pp. 308-310; Jeppesen, Verd. V; RISM B I, 1541[16], 1546[19], 1561[16].
Edizione moderna: Figliulo, *Forgotten Voices*.

Zarl
Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia, Francesco dei Franceschi Senese, 1561.
RISM B VI/2, pp. 907-908.
Edizione facsimile: New York, Broude brothers, 1965; Ridgewood, The Gregg Press Inc., 1966; Sala Bolognese, A. Forni, 1999.
Edizioni moderne: Zarlino, *Istitutioni*.

**4. Stampe letterarie**

Ard
*Libro d'Amore chiamato Ardelia novamente composto per Baldassare Olympo da Sassoferrato, giovine ingenioso, cioè strambotti de comparatione, mattinate chiuse per sententie, sonetti, capitoli, dialoghi, frottole, quartetti*, Perugia, Baldassare de Francesco Cartolaio, 1520 (copia in I-Vnm).

Ben
*Tu ti lamenti a torto Signora del mio amore. Con alcuni capitoli e belle canzoni di diversi autori, nuovamente ristampati*, Bologna, Benaccio, 1561 (copia in I-Mtr).

BinI
*Incomenza lo inamormento di Floro. Opera nova composta per lo excellentissimo poeta Piero de Noceto da Lucca. Egloga di Timeo che per la morte di Floro si volse occidere composta per il Pistoia. Epitaphi latini e vulgari fatti nella morte del ditto Piero da Noceto. Alchuni sonetti del Pistoi in laude del dicto Piero de Noceto. Uno sonetto del Pistoia in esortazione de giovani. E uno strambotto del Pistoia conta de l'amore*, Venezia, Alessandro Bindoni, 1510 (copia in I-MOe).

BinII
*Non expetto giamai con molte canzone cioè Signora mia ferma il tuo disio. Sappi che tanto grande fu el desio. Sbandito in questo loco solitario. Pietà cara Signora. Tu te lamenti a torto. Sonetto che insegna a far figluoli. Faccia ognun mentre che 'l pò. Io mi parto, torno e vò. Con pianto e con dolore. Lassa fare a mi: lassa fare a mi. Una littera de amore. Duoi sonetti del Seraphino. Uno capitolo de uno amante in laude della sua diva*, Venetia, Francesco Bindoni, 1524 (copia in F-CH).
Picot, *Chantilly*, pp. 157-158, n. 37.

BinIII
*Non expetto giamai con molte canzone cioè Signora mia ferma il tuo disio. Sappi che tanto grande fu el desio. Sbandito in questo loco solitario. Pietà cara Signora. Tu te lamenti a torto. Sonetto che insegna a far figluoli [!]. Faccia ognun mentre che 'l pò. Io mi parto, torno & vò. Con pianto e con dolore. Lassa fare a mi: lassa fare a mi. Una littera de amore. Duoi sonetti del Seraphino. Uno capitolo de uno amante in laude della sua diva*, Venetia, Francesco Bindoni, 1527 (copia in GB-Lbl).

Cha
*Tutte le opere volgari di Charitео*, Napoli, Sigismondo Mayr, 1509 (copie in I-Fn, Mtr, Nu, Rc e Vnm).

Cor
*Sonetti e canzone del preclarissimo poeta messere Antonio Cornazano piacentino*, Venezia, Manfrino de Monfera [Manfredo Bonelli], 1502 (copia in I-Vnm).

Fior
*Sola virtus fior de cose nobilissime et degne de diversi auctori cioe sonetti, capituli, epistole, egloghe, disperate et vna contra disperata, strambotti et barzellette*, Venezia, Simone de Luere, 1514 (copia in I-Vnm).

FrI
*Capitolo de non aspetto giamai con la risposta et altre canzone*, s.n.e, [15...] (copia in I-Fr).

FrII
*Frotola nova contra Venetiani*, Venezia, Aldo Manuzio?, ca. 1510 (copia in I-Vm).
De Marinis, *Frottola nova*, pp. 389-392; Barbieri, *Frottola nova*, I, pp. 75-104.

Ico
Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, Heredi di Gio. Gigliotti, 1593 (copie in I-Bb e Rn).

Let
*Delle lettere amorose di due nobilissimi intelletti libri due*, Venezia, Francesco Rampazzetto, 1564 (copie in I-Bag, Ma e Vnm).

Loc
Jacob Locher, *Historia de rege Frantie cum nonnullis aliis et elegiis*, Freiburg, Riederer, 1495 (copia in F-Pn).

Maz
*Strambotti composti novamente da diversi autori che sono in preposito a ciaschuno chi è ferito d'amore*, Roma, Mazzocchi, 1513 (copia in F-CH).
Picot, *Chantilly*, pp. 158-159, n. 38.

Min
*L'arte poetica del signor Antonio Minturno nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici e d'ogni altra poesia; con la dottrina de' sonetti, canzoni et ogni sorte di rime thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1563 (copie in I-Mcc, Moe, Nu, Pu e Vnm).
Edizione facsimile: München, Fink, 1971.

MtrI
*Non espetto giamai con tal disio. Signora mia ferma il tuo desio. Sappi che tanto grande fu el desio. Sbandito in questo loco solitario. Sonetto che insegna a far fioli. Faccia ogn'un mentre che'l può. Io mi parto, torno e vò. Questo lassa far mi. Pietà cara Signora. Tu te lamenti a torto. Con pianto e con dolore. Una littera d'amore. Due sonetti dil Serafino*, Venetia, Giovanni Andrea Valvassori detto Guadagnino, *post* 1530 (copia in Mtr).
Tebaldeo, *Rime*, I, p. 195.

Neg
*[Brevis] grammatica P. Francisci Nigri veneti sacerdotis oratoris facundissimi, cum metrica arte eiusdem cuntacque poematum genera perpulchre elucidans*, Venezia, Theodor von Würzburg für Johannes Lucilius Santritter, 1480 (copia in GM-Lbm).

Nov
*Novelle amorose di Gio. Francesco Loredano nobile veneto*, Venezia, Guerigli, 1651 (copia in I-GUsp).

Opm
*Opera moralissima de diversi auttori*, Venezia, Nicolò Zopino e Vincenzo di Paolo, 1524 (copia in I-Vnm).

Proth
*Libro secondo de Prothocinio novamente composto per messer Phil. Baldachino Coritano. Nel quale se contiene inimicitie de amore, timore de Amore, guerra de amore, triegua de amore, pace de amore, infamia de amore et mutatione de stato de amore*, Perugia, Baldassare de Francesco Cartolaio, 1525 (copia in I-Fn, Nu, TVc).

San
Francesco Sansovino, *Historia universale dell'origine et imperio de' Turchi raccolta & in diversi luoghi di nuouo ampliata [...] et riformata in molte sue parti per ordine della Santa Inquisitione. Nella quale si contengono le leggi, gli offici, i costumi, & la militia di quella natione; con tutte le cose fatte da loro per terra & per mare. Con le vite particolari de Principi Othomani; cominciando dal primo fondator di quell'imperio, fino al presente Amorath. 1582. Con le figure in disegno de gli habiti & dell'armature de soldati d'esso gran Turco. Et con la tavola di tutte le cose,* Venezia, Altobello Salicato, 1582 (copie in I-Mbr e Vmc).

Sas
*Opera del praeclarissimo poeta miser Pamphilo Sasso modenese. Soneti. CCCC.VI. Capituli. XXXVIII. Egloghe.V.*, Venezia, Bernardino Vercellese, 1501 (copie in I-MOe, RC e Rn).

VisI
Gasparo Visconti, *Ad illustrem dominum Nicolaum vicecomitem et coregiam*, Milano, [Antonio Zarotto], 1493 (copia in I-Vnm).

VisII
Gasparo Visconti, *De Paulo e Daria amanti*, Milano, Filippo Mantegazza, 1495 (copia in I-Ma e Mbr).

# I. INDICE DELLE COMPOSIZIONI
(in ordine alfabetico)


*Adio Signora adio* / Michele Pesenti **(55)** ..... p. 166
*Ah partiale e cruda Morte* / Bartolomeo Tromboncino **(31)** ..... » 128
*Aimè ch'io moro* / Michele Pesenti **(44)** ..... » 148
*Ala guerra ala guerra* / Bartolomeo Tromboncino **(34)** ..... » 132
*Alma svegliate hormai* / Giovanni Brocco **(1)** ..... » 71
*Ardo e bruscio e tu no 'l senti* / Michele Pesenti **(35)** ..... » 135
*Aymè che doglia è questa* / Giovanni Brocco **(18)** ..... » 103
*Benché Amor mi faccia torto* / Bartolomeo Tromboncino **(29)** ..... » 125
*Ben mille volte al dì me dice Amore* / Michele Pesenti **(51)** ..... » 158
*Chi me darà più pace* / Marco Cara **(14)** ..... » 96
*Come che 'l bianco cigno* / Marco Cara **(13)** ..... » 94
*Crudel come mai potesti* / Bartolomeo Tromboncino **(25)** ..... » 117
*Dal lecto me levava* / Michele Pesenti **(30)** ..... » 127
*Defecerunt donna hormai* / Marco Cara **(4)** ..... » 77
*Deh per Dio non me far torto* / Bartolomeo Tromboncino **(26)** ..... » 119
*Deh si deh no deh si* / Marco Cara **(16)** ..... » 100
*Dime un poco che vòl dire* / Michele Pesenti **(36)** ..... » 136
*Donna ascolta el tuo amatore* / Antonio Rigon **(57)** ..... » 171
*El converà ch'io mora* / Bartolomeo Tromboncino **(28)** ..... » 123
*Fuggir voglio el tuo bel volto* / Michele Pesenti - Michele Pesenti **(41)** ..... » 144
*Gli è pur gionto il giorno aimè* / Marco Cara **(11)** ..... » 90
*Hor venduto ho la Speranza* / Marco Cara **(6)** ..... » 82
*In eterno io voglio amarte* / Marco Cara **(10)** ..... » 88
*Inhospitas per alpes* / [Antonio Tebaldeo] - Michele Pesenti **(46)** ..... » 151
*In te Domine speravi* / Josquin des Prez? **(56)** ..... » 167
*Integer vitae scelerisque purus* / Orazio Flacco - Michele Pesenti **(47)** ..... » 153
*Io non compro più Speranza* / Marco Cara **(9)** ..... » 86
*La Fortuna vòl cossì* / Marco Cara **(17)** ..... » 102
*L'aqua vale al mio gran foco* / Michele Pesenti **(32)** ..... » 130
*Naqui al mondo per stentare* / Francesco d'Ana **(59)** ..... » 174
*Non è tempo d'aspectare* / Marco Cara **(3)** ..... » 75
*Non mi doglio già d'amore* / [Gasparo Visconti] - Michele Pesenti **(45)** ..... » 149
*Non val aqua al mio gran foco* / Bartolomeo Tromboncino **(20)** ..... » 107
*O Dio ché la brunetta mia* / Michele Pesenti - Michele Pesenti **(40)** ..... » 142
*Oimè el cor oimè la testa* / Marco Cara **(2)** ..... » 72
*O mia cieca e dura Sorte* / Marco Cara **(5)** ..... » 79

*Passando per una rezolla* / Michele Pesenti **(48)** ..... » 154
*Pietà cara Signora* / Marco Cara **(15)** ..... » 98
*Più che mai o Sospir fieri* / Bartolomeo Tromboncino **(33)** ..... » 131
*Poi che l'alma per fé molta* / Bartolomeo Tromboncino **(27)** ..... » 121
*Poi che 'l Ciel contrario e adverso* / Bartolomeo Tromboncino **(24)** ..... » 115
*Poi che 'l Ciel e la Fortuna* / Michele Pesenti - Michele Pesenti **(38)** ..... » 139
*Poi che per fede manca* / Antonio Caprioli **(62)** ..... » 178
*Questa è mia l'ho fatta mi* / Michele Pesenti - Michele Pesenti **(43)** ..... » 147
*Scopri Lingua el cieco ardore* / Bartolomeo Tromboncino **(19)** ..... » 104
*Se bèn hor non scopro el foco* / Bartolomeo Tromboncino **(21)** ..... » 108
*Se de fede hor vengo a meno* / Marco Cara **(8)** ..... » 84
*Se in tutto hai destinato* / Michele Pesenti **(50)** ..... » 157
*Se me amasti quanto io te amo* / Giorgio de la Porta **(58)** ..... » 172
*Se me è grato el tuo tornare* / Filippo De Lurano **(60)** ..... » 175
*Se mi è grave el tuo partire* / Bartolomeo Tromboncino **(22)** ..... » 111
*Sempre l'è come esser sòle* / Michele Pesenti - Michele Pesenti **(37)** ..... » 138
*Se non hai perseveranza* / Marco Cara **(7)** ..... » 83
*Sì me piace el dolce foco* / Michele Pesenti - Michele Pesenti **(42)** ..... » 145
*S'io son stato a ritornare* / Michele Pesenti - Michele Pesenti **(39)** ..... » 141
*Trista e noiosa Sorte* / Michele Pesenti **(49)** ..... » 156
*Tu te lamenti a torto* / [Antonio Tebaldeo? Serafino Aquilano?] - Michele Pesenti **(53)** ..... » 161
*Udite voi Finestre* / Marco Cara **(12)** ..... » 91
*Una legiadra donna* / Michele Pesenti **(52)** ..... » 160
*Vale Diva mia va' in pace* / Bartolomeo Tromboncino **(23)** ..... » 113
*Vieni hormai non più tardare* / Michele Pesenti **(54)** ..... » 164
*Voglio gir chiamando Morte* / Giorgio Luppato **(61)** ..... » 176

# III. SCHEDE ANALITICHE

## 1. *Alma svegliate hormai*

**Testimone:** PeI, c. 2*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fn27, c. 16*v*.

Alma, svegliate hormai,
anchor cieca tu dormi!
Alma, svegliate hormai!

Pon mente come in breve
se n' va 'sto tempo leve!
Donque star non si deve
sopita come stai.

Alma, *ecc.*

O quanto è cosa dura
e non li poni cura,
ché quel che li anni fura
non più ritorna mai!

Alma, *ecc.*

Convien che voglie mute
se brami tua salute
e seguitar virtute,
ché lieta al fin serai.

Alma, *ecc.*

'Sta fragiltade humana
segue sua voglia insana
e dal ciel se aluntana.
Misera, tu che fai?

Alma, *ecc.*

Ogni piacer che è in terra
al fin retorna in guerra,
sol virtù mai non erra
e tu neglecta stai.

Alma, *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** ballata: xyx aaax xyx bbbx xyx cccx xyx dddx xyx eeex xyx.

**Apparato critico:**
1 *hormai*] *oramai* Fn27.
4 e 7 *come*] *como* Fn27.
6 *donque*] *dunque*; *si*] *se* Fn27.
8 *quanto*] *quanta* Fn27.
12 *convien*] *conven* Fn27.
18 *dal*] *da* Fn27.
In Fn27 solo prime quattro strofe.

**Note al testo:**
1 e 3 iterazione; *alma*: «anima», probabile provenzalismo dal latino *ănima* con sincope della i- postonica e dissimilazione *nm›lm*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 42; *Enciclopedia dantesca*, I, p. 178.
5 e 16 *'sto/'sta*: «questo/a», per aferesi: Elwert, *Versificazione*, p. 30.
5, 6 e 7 poliptòto.
6 *donque*: «dunque», variante letteraria, dal latino tardo *dunc* probabile incrocio di *dunque* con *tunc*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 198.
10 *fura*: «ruba», dal latino *fur* (ladro): Georges - Calonghi, *Dizionario*, col. 1176.
10, 11 aforisma.
14 *seguitar*: «seguire», forma apocopata forse da *seguìto*, participio passato di *seguire*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1176; *virtute*: «virtù», dalla voce dotta latina *virtūte(m)* «coraggio, forza, valore», con epitesi o paragòge (aggiunta finale del fonema *-te*): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1442.
15 *serai*: «sarai», variante vocalica della forma toscana.
15 e 21 *al fin*: «alla fine, finalmente», da *al fine*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 37.
16 *fragiltade*: «fragilità», contrazione per sincope ed epitesi o paragòge (aggiunta finale del fonema *-de*).
18 *se*: «si», forma obliqua del dialetto veneto: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 180; *aluntana*: «allontana», per risoluzione *o* > *u* davanti a palatale nel toscano: Boerio, *Dizionario*, p. 375; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 730; Rohlfs, *Grammatica*, I, p. 91.
23 *neglecta*: «abbandonata, trascurata», voce dotta latina *neglēctu(m)*, participio passato di *neglĭgere*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 798.

**Autore della musica:** Giovanni Brocco [IO. BROC.].

**Forma musicale:**

| 1 | 1[1] | 2 | 2[1] |
|---|---|---|---|
| x | x | y | x |
| a | a | a | x |

**Apparato critico:**
B: chiave di Br] chiave di B Fn27.
**Note alla musica:** Forma chiusa; ripresa utilizzata come *refrain*; modo di Re; cadenza: re-re-(LA)-re; ambito di sesta ($do_2$-$la_2$); rapporto verso-misura irregolare; omoritmia e contrappunto semplice; incipit ritmico ricorrente (cfr. PeI, nn. 12, 18 e 46). Nella trascrizione si propone il Do♯ solo in fase cadenzale nella parte del T (miss. 9 e 12).
3 e 5, C: vocalizzi su quinta ascendente.
5, C-T: imitazione.
8 e 11, C: vocalizzi su quinta discendente, raddoppiati dal T a distanza di terza inferiore.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 3, 3*; Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 218-220; Luisi, *Scrittura*, p. 203 (2 strofe); Paganuzzi, *Medioevo*, p. 112; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXVII, 1.
**Letteratura:** Bartoli, *Panciatichiani*, p. 55, n. 7; Becherini I, p. 119, n. 17; Boorman, pp. 565, 958, 1261; *Census* I, p. 232, IV, pp. 375-376; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 113; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV[5], p. 143, n. 17; Sartori I, p. 85; Schmid, *Petrucci*, p. 54; Vogel - Einstein, p. 187; IUPI I, p. 53; Vernarecci, *Petrucci*, p. 245; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 19; Chapman, *Collections*, p. 60; Einstein, *Madrigal*, pp. 68, 91-92; Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 218-219; Ghisi, *Canti*, p. 195; Ghisi, *Strambotti*, p. 66; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 122-123, 208; Luisi, *Scrittura*, p. 189; Williamson, *Tasso*, p. 87.
**Osservazioni:** PeI si apre con una frottola di argomento moralistico ed edificante che Einstein, *Madrigal*, pp. 68, 91-92, trascurando la ripresa e basandosi sulla forma e sulle rime, classificava come un'oda in settenari giambici. Più esattamente, si tratta di una frottola in forma di ballata con ripresa di tre versi e strofe di quattro settenari, secondo una delle forme già teorizzate nel *Compendio dell'arte ritmica* di Francesco Baratella nel sec. XV (Luisi, *Scrittura*, p. 189). Il testo di autore anonimo presenta due evidenti citazione da Dante, *Commedia*: al v. 8, «O quanto è cosa dura» (*Inferno* I,4), per descrivere la propria esperienza; al verso 14, «e seguitar virtute» (*Inferno*, XXVI, 119-120), con esplicito richiamo alla celebre esortazione-comando pronunciata da Ulisse. La composizione figura anche in Fn27, dove è anonimo pure l'autore della musica, ed è limitata a quattro strofe. Per quanto riguarda l'intonazione, in cui si alternano omoritmia e contrappunto semplice, PeI è il probabile modello di Fn27 perché la lezione corrisponde, con l'eccezione della chiave in cui è scritta la parte del B (Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 218-219). Più marcate risultano le differenze metriche, perché i versi della ripresa sono settenari in PeI, secondo la struttura tipica della ballata, mentre risultano ottonari in Fn27, dove il contrasto ritmico con le strofe assicura un migliore risultato dal punto di vista musicale. Ognuna delle quattro frasi musicali inizia in levare su un tempo diverso creando così, a fronte di un procedimento ritmico ripetitivo, varietà nella distribuzione del testo. L'incipit ritmico conferisce un andamento incalzante che ben si sposa con il testo, ed è tra quelli più ricorrenti in questo tipo di repertorio (Reese, *Renaissance*, p. 160).

## 2. *Oimè el cor oimè la testa*

**Testimone:** PeI, cc. 2*v*-3*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 7*v*-8*r* (solo C, T e B); Fn27, cc. 12*v*-13*r*; Pn676, cc. 11*v*-12*r*; BosI, c. 32*r*; BosI[1], c. 32*r*; Pn27, c. 46*r* (solo T e B).
**Fonti letterarie concordanti:** MOe6.29, cc. 70*v*-71*v*.

Oimè el cor, oimè la testa!
Chi non ama non intende,
chi non falla non se mende,
dopo el fallo el pentir resta.

Oimè el cor, oimè la testa!
Chi non ama non intende.

Oimè, Dio, che error fece io
ad amar un cor fallace!
Oimè, Dio, ché 'l partir mio
non mi dà per questo pace!
Oimè, el foco aspro e vivace
mi consuma el tristo core!
Oimè, Dio, ché 'l fatto errore
l'alma afflicta mi molesta.

Oimè el *ecc.*

Oimè, ché bèn m'acorgea
da un cor falso esser tradìto!
Oimè, alhor ch'io non sapea
al mio error pigliar partito!
Oimè, el cieco mio appetito
m'ha condutto a questa sorte!
«Oimè» grido e 'l mal mio forte
ognhor crescie e più me infesta.

Oimè el *ecc.*

Doi dolci occhi, un parlar doppio,
una imensa e gran beltate
fan che de dolor mi scoppio
per la persa libertate.
Se per questa l'alma pate,
ne fu causa el desir cieco,
el qual sa che sempre meco
sta assai guerra e poca festa.

Oimè el *ecc.*

Patientia, o cor mio stolto,
godi el mal, se tu el cercasti,
se alhor quando fusti accolto
ad amar non reparasti!
Te convien che pena atasti
del previsto tuo fallire,
ché non giova al tuo pentire
el cridar con voce mesta.

Oimè el *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbccx xy dedeeffx xy ghghhiix xy jkjkkllx xy.
**Apparato critico:**
1 *el cor*] *il cuor* Fc2441, *lo capo* Pn27.
1, 7, 9, 11, 13, 15, 19 e 21 *oimè*] *oymè* Fc2441, MOe6.29, *aimè* Fn27.
2 *intende*] *intenda* Fc2441, *m'intenda* Pn676, *me intenda* MOe6.29.
3 *se mende*] *s'amenda* Fc2441, *si emenda* Pn676, *s'amende* BosI, *se emenda* MOe6.29.
4 *dopo*] *da può* MOe6.29; *el fallo*] *il fallo* Fc2441 e BosI, *il falo* Pn676; *pentir*] *pentire* Pn676, *pensier* MOe6.29.
7 *error*] *errore* Pn676, *eror* MOe6.29; *fece*] *feci* Moe6.29.
8 *cor*] *core* Pn676, *fallace*] *falace* Fc2441 e Pn676.
9 *partir*] *pentir* Fc2441 e MOe6.29, *pentire* Pn676.
11 *el*] *il* Pn676; *foco*] *fuocho* MOe6.29.
12 *mi*] *me* Fc2441; *el*] *il* Pn676.
13 *Dio*] manca in Fc2441; *fatto*] *facto* Fc2441, Pn676, BosI e MOe6.29; *errore*] *erore* MOe6.29.
14 *afflicta*] *trista* Fc2441, *afflitta* BosI, *aflicta* MOe6.29; *me*] *mi* Fc2441.
15 *ché bèn m'acorgea*] *Dio, ché bèn credea* Fc2441, *ché bèn me acorgea* MOe6.29.
16 *cor*] *cuor* Fc2441, *core* Pn676.
17 *alhor ch'io non sapea*] *alor già non possea* Fc2441, *ch'alora nol sapea* Pn676.
18 *al*] *del*, *pigliar partito*] *esser pentito* Fc2441; *error*] *errore* Pn676.
19 *el*] *il mio* Pn676; *cieco*] *ciecho* Fc2441, Pn676 e MOe6.29; *appetito*] *apetito* MOe6.29.
20 *m'ha*] *me ha* MOe6.29; *condutto*] *conducto* Fc2441, *conduto* Pn676, *cunducto* MOe6.29; *a*] *in* BosI.
21 *grido e 'l mal mio*] *crido el mal più forte* Fc2441, *io crido e 'l mio mal* Pn676, *grido al mio mal* MOe6.29.
22 *ognhor crescie*] *cresce ognhor* Fc2441, *ognhor cresce* BosI, *ognhor cresse* MOe6.29; *me infesta*] *se infesta* Fc2441, *m'infesta* Pn676.
23 *doi*] *dui* Fc2441 e MOe6.29; *dolci occhi*] *begli ochi* Fc2441, *dolzi ochii* Pn676, *dolci ochii* MOe6.29; *un*] *in un* MOe6.29; *parlar doppio*] *parlare dopio* Pn676.
24 *imenso*] *immensa* BosI; *imensa e*] *troppo* Fc2441, MOe6.29, *tropo* Pn676; *e*] *et* BosI; *beltate*] *beltade* Fc2441.
25 *fan*] *fam* Pn676; *de dolor mi scoppio*] *del mio mal me scoppio* Fc2441, *di dolore scopio* Pn676, *di dolor io scoppio* MOe6.29.
26 *libertate*] *libertade* Fc2441 e Pn676.
27 *questa*] *questo* Fc2441 e MOe6.29.
28 *el desir cieco*] *el dolor ciecho* Fc2441, *il dolore ciecho* Pn676, *el desir ciecho* MOe6.29.
29 *el qual sa che sempre meco*] *che ad effecto tal mi recco* Fc2441, *sì che ad effecto tal mi recho* Pn676, *si che affecto thal mi recho* MOe6.29.
30 *sta assai guerra e poca festa*] *che il marthir mi fa la festa* Fc2441, *che 'l morire mi for festa* Pn676, *ch'el morir me sèria festa* MOe6.29.
31 *patientia*] *pacientia* MOe6.29; *cor*] *core* Pn676.
32 *godi*] *gode* Pn676; *el cercasti*] *il cerchasti* Pn676, *el cerchasti* MOe6.29.
33 *alhor*] *alora*, *fusti*] *fosti* Pn676; *accolto*] *acolto* MOe6.29.
34 *amar*] *amore* Pn676.
35 *te*] *ti* MOe6.29; *te convien*] *ti conven* Pn676; *atasti*] *tasti* BosI e MOe6.29.
36 *previsto*] *sprovisto* MOe6.29; *fallire*] *falire* Pn676 e MOe6.29.
37 *al*] *il* Pn676, *el* MOe6.29.
38 *el cridar con*] *né cridare cun* Fc2441; *né gridar cum* MOe6.29; *mesta*] *moesta* Pn676.
In Fn27 solo *incipit* testuale.
In Pn676 solo tre strofe.
**Note al testo:**
1, 5, 6, 9, 11, 13, 15, 17, 19 e 21 anafora e anadiplosi.
1, 5, 8, 12 e 16 *cor*: «cuore», forma apocopata e senza dittongo nel linguaggio comune dei dialetti popolari toscani, dal latino *cor*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 305; *Enciclopedia dantesca*, II, pp. 283-285; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 133-135.
2, 3 e 4 modo paremiologico.
3 *falla*: «commette un errore, un fallo», allotropo di *fallire* dal latino tardo *fallāre* per il classico *făllere* (fallìre): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 414; *Enciclopedia dantesca*, II, p. 782; *se*: «si», cfr. scheda n. 1, v. 18.
7 *fece*: «feci», variante vocalica della forma toscana.
11 *foco*: «fuoco»: per la caduta del dittongo nel linguaggio comune dei dialetti popolari toscani, dal latino popolare *fŏcus* nel significato di *ignis*: Boerio, *Dizionario*, 277; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 561-562; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 465; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 133-135.
12 *tristo*: «mesto, gravemente afflitto e addolorato», di etimo incerto: Duro, *Vocabolario*, IV, p. 981.
14 *afflicta*: «afflitto», voce dotta dal latino *afflĭctu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 26.
14 e 27 *alma*: «anima», cfr. scheda n. 1, v. 1.
15 *bèn*: «bene», apocope, dall'avverbio latino *bĕne*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 171-172; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 754; Duro, *Vocabolario*, III, p. 140; *m'acorgea*: «mi accorgevo»: desinenza *-eva* (per -ava) senza *v*, diffusa nell'Italia settentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 290.
17 *sapea*: «sapevo»: cfr. v. 15.

20 *condutto*: «condotto», dal latino *condūcere* (condurre): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 266.
21, 32 *mal*: «male», apocope: Boerio, *Dizionario*, p. 386; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 751-753.
22 *crescie*: «cresce», per dissimilazione: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 162-164; *me*: «mi» forma oggettiva atona dell'Italia settentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 151.
23 *doi*: «due»: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 476-477.
24 *gran*: «grande», abbreviazione fonetica: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 78; *beltate*: «beltà», dal provenzale *beltat*, derivato del latino *bĕllu(m)* (carino) un diminutivo di *bŏnus* (buono): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 129; Duro, *Vocabolario*, I, pp. 435-426.
25 *de*: «di», dal latino *dē* senza esito di *e* protonica a *i*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 331; *mi*: «io», forma pronominale soggettiva presente nei dialetti dell'Italia settentrionale: Boerio, *Dizionario*, p. 415; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 826; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 131-132.
26 *libertate*: «libertà», dalla voce dotta latina *libertāte(m)* derivato di *līber* (libero), con epitesi o paragòge (aggiunta finale del fonema *-te*): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 669.
27 *pate*: «patisce, soffre», latinismo privo del suffisso incoativo *-isco*: *Enciclopedia dantesca*, IV, p. 349; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 242-243.
28 *desir*: «desiderio», dal provenzale antico *dezire*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 59.
29 *meco*: «con me», forma pronominale enclitica, dal latino dotto *mēcum* composto del pronome personale *mē* e della preposizione *cŭm* posposta: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 734; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 139-140.
33 *fusti*: «fosti», forma antica: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 326.
35 *te*: «ti», forma oggettiva atona dell'Italia settentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 151; *atasti*: «assaggi», forma regionale o antica per *tastare* (toccare, colpire): Duro, *Vocabolario*, I, p. 330.
38 *cridar*: «gridare, predicare», dal latino parlato *critare*, di origine onomatopeica (sgridare, piangere), per il classico *quiritāre* (chiamare in aiuto): Boerio, *Dizionario*, p. 208; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 416; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 520-512; Turato - Durante, *Vocabolario*, p. 49.

**Autore della musica:** Marco Cara [MARCUS CARA VERO.].

**Forma musicale:**

| | | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | 3 | 1 | ($2^1$ | | 4) |
| 8 | x | y | y | x | x | y | | |
| | ‖:a | b:‖ | b | ‖:c:‖ | ‖:x:‖ | y | | |

**Apparato critico:**
1, A, 1: Re M] Re Sm PeIW.
1 e 4, B, 1-2: 2Re Sm] ReM Fc2441.
5, B, 1: Mi M] Mi e Fa Sm Fc2441.
6, T: 2La M] La Sb Fc2441.
8, C, 4-5: 2Si Sm] Si M Fn27.
10, T, 1: FaM] 2Fa Sm Fc2441.
11, T, 4: Re Sm] Re Si Cr Fn27 (non c'è la sincope).
17, C, 4: Si M] 2Si Sm Fn27.
18, T, 1-2: 2La Sm] La M Fn27.
19, A, 1: La M] 2La Sm Fn27.
19, T, 1-2: Fa Mi Sm] Fa MFn27.

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione del secondo verso del *refrain*; modo di Re; cadenze: la-la-la-re (ripresa) e la-la-re (*refrain*); ambito di ottava ($la_1$-$la_2$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; incipit ritmico ricorrente: cfr. PeI, nn. 6, 7, 8, 9 (Marco Cara) e, variato, nn. 36, 37 (Michele Pesenti).
5-6, 8-9 e 17-18, C: quinta discendente.
11-12 e 20-21: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** Borghi, *Fn2441*, pp. 154-156, 311-312; Cattin, *Appunti*, p. 108; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 3, 3*; Disertori, *BosI-II*, pp. 384-385; Engel, *Lied*, p. 14; Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 191-193 (da Pn676); Garberoglio, *Fc2441*, pp. 236-237, 453-454; Luisi, *Pn676*, pp. 45-46, 179-180; Pirrotta, *Musica*, pp. 183-184 (da BosI); Reese, *Renaissance*, pp. 163-164 (da PeI e BosI); Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXVII, 1.
**Letteratura:** Bartoli, *Panciatichiani*, p. 56, n. 48; Becherini I, p. 118, n. 12; Becherini II, p. 264, n. 5; Boorman, pp. 565, 783, 1001-1002, 1260, 1262; *Census* I, pp. 232, 235, III, pp. 14-15, IV, pp. 375-376, 462; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 134; Noe, *Literaturen*, pp. 602, 615; RISM B $IV^5$, p. 129, n. 6, p. 143, n. 12; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, pp. 54, 92; Vogel - Einstein, p. 187; IUPI II, p. 1158; Vernarecci, *Petrucci*, p. 245; Bridgman, *Pn676*, pp. 196-197, n. 4; Cattin, *Quattrocento*, p. 282, n. 13; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 19; Dahlhaus, *Tonalität*, pp. 249-257; Dahlhaus, *Tonalité*, pp. 276, 278; Della Corte - Pannain, *Storia della musica*, pp. 279-280; Disertori, *BosI-II*, p. 119; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 237-239; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 114-115; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 122-123, 140-141, 176-177, 241; Lowinsky, *Tonalità*, pp. 8-9; Luisi, *Ecdotica*, pp. 392-393, 397, 399; Luisi, *Pn676*, pp. 27, 34, 45-47, 419, 424-425, 510, 514; Pirrotta, *Musica*, pp. 182-184; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 35, 117-118 (es. 8), 155; Prizer, *Fc2441*, p. 38, n. 6; Prizer, *Frottola*, p. 18; Prizer, *Games*, p. 9; Reese, *Renaissance*, pp. 163-164; Sartori, *BosII*, p. 243; Slim, *Iconographical*, p. 36, n. 17; Thibault, *Pn27*, pp. 54, 58; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 542, 544, 578, 580, 589.
**Osservazioni:** Lo schema è quello consueto della barzelletta: stessa melodia per la ripresa di quattro versi ottonari, con i primi due che fungono da *refrain*, e per le strofe di otto versi. L'impiego di sole due frasi musicali, con relative varianti, contribuisce ad enfatizzare la natura poetica del testo. Singolare è la struttura musicale secondo la quale la melodia della seconda semifrase della volta viene ripetuta anche per la concatenazione, mentre una seconda linea

viene ripetuta per la volta. Lo stesso schema è utilizzato dal Tromboncino in *Scopri Lingua el cieco ardore* (PeI, n. 19) e *Crudel come mai potesti* (PeI, n. 25). Anche in questo caso PeI è il probabile modello di Fn27 che presenta poche varianti musicali non significative (Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 191-192), mentre sono da escludere relazioni con Pn676 e, in particolare, con Fc2441 dove la composizione è copiata a tre parti senza l'A perché, con ogni probabilità, discende da un testimone più antico (Luisi, *Ecdotica*, pp. 392-393). Nell'ipotetico impianto originario, il brano consentirebbe un'esecuzione vocale a tre voci (Luisi, *Pn676*, p. 424) che, invece, in PeI appare inibita dalla natura strumentale del *contratenor* aggiunto, al quale si è adeguato il B trascurando di ribattere alcune note in funzione della distribuzione sillabica del testo (miss. 5-8). Come è noto, la barzelletta è da ritenersi un esempio della più arcaica concezione compositiva italiana, perché sul piano musicale si risolve compiutamente nel rapporto C-T, mentre risulta facoltativo l'A, che agisce sullo stesso registro del T, e il *contratenor* B serve da puro sostegno armonico (Tibaldi, *BosI-II*, p. 544). In effetti, queste combinazioni di chiavi (tipiche dei brani per canto e liuto) sono indicative di un modo di procedere che risale al *cantus planus binatim*, ma richiama anche la pratica del liutista ferrarese Pietrobono che, negli ultimi anni di attività, si dedicò alla polifonia servendosi dell'accompagnamento di un tenorista (Lockwood, *Ferrara*, p. 109; Luisi, *Ecdotica*, pp. 390-391; Pirrotta, *Cultural Tendencies*, p. 140). Il testo, di autore anonimo, ricorre a procedimenti retorici come l'anafora dell'esclamazione di sconforto «oimè», ripetuta nella ripresa e nelle prime due strofe, e il detto paremiologico di tradizione popolare «chi non ama non intende / chi non falla non se mende» (vv. 2, 3, 6). L'ultimo verso delle strofe utilizza la stessa intonazione del primo verso del *refrain*, secondo un procedimento discusso da Pirrotta, *Musica*, pp. 182-184, che propone una trascrizione in levare con tempo di 3/2. Nell'andamento del B, inoltre, è ravvisabile un legame con il *passamezzo antico*, la popolare progressione di accordi molto diffusa nella musica rinascimentale italiana, ma conosciuta anche in Europa, e di cui questo esempio costituirebbe un archetipo più che una variante (Dahlhaus, *Tonalité*, pp. 276; Lowinsky, *Tonalità*, pp. 8-9). L'incipit ritmico presenta una delle varianti con lo spostamento dell'accento metrico che suggerisce l'alternanza tra andamento binario e ternario molto utilizzato anche in altri componimenti del Cara (Cattin, *Appunti*, p. 108). BosI conferma l'attribuzione a Marco Cara e intavola il brano a tre parti, con la prescrizione «La voce del sopran al quinto tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al quinto tasto della prima corda più acuta ("cantino") dello strumento intonato in Mi. Alla composizione si ricollegano i ricercari 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio. MOe6.29 riporta l'indicazione in greco «telos» e i motti latini riferiti all'amicizia «hiems et aestas, longe et prope, mors et vita» (Ico, p. 10).

## 3. *Non è tempo d'aspectare*

**Testimone:** PeI, cc. 3*v*-4*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 20*v*-21*r*; BosI, cc. 32*v*-33*r*; BosI[1], cc. 32*v*-33*r*.

Non è tempo d'aspectare
quando se ha bonaza o vento,
ché se vede in un momento
ogni cosa variare.
Non è tempo d'aspectare
quando se ha bonaza o vento.

Se tu sali, fa' pur presto,
lassa dire chi dir vòle!
Questo è noto e manifesto:
che non duran le viole
e la neve al caldo sóle
sòle in aqua ritornare.

Non è *ecc.*

Sia pur l'homo tale o quale,
sempre tema el precipitio,
perché al bén vien drieto el male,
se non substa in el initio!
Però faccia bèn l'officio
chi ha la rota a governare!

Non è *ecc.*

Quando se ha firmato el piede
et in tutto intorno visto,
muta pur Fortuna fede,
ché non val contra al provisto.
Ché gli è bèn da poco e tristo
chi non sa col tempo andare!

Non è *ecc.*

Non aspecti alcun che volti
questa rota instabilita!
Molti sono stati accolti
nel condur de la lor vita.

Non è *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghgh xy.
**Apparato critico:**
1 e 5 *aspectare*] *aspetare* BosI.
2 e 6 *se ha*] *s'a* Fc2441, *s'ha* BosI; *o*] *e* Fc2441 e BosI.
3 *se*] *si* BosI.
8 *dire*] *dir* PeIW e BosI.
12 *aqua*] *acqua* BosI.
15 *perché*] *per che* PeIW; *al*] *el* BosI.
16 *in el*] *nel* BosI.
17 *però*] *perho*, *officio*] *offitio* BosI.

19 *firmato*] *fermato* BosI.
23 *poco*] *pocho* PeIW.
Fc2441 ha una sola strofe, non compresa in PeI:

Cossì como cade el fiore,
cossì cade tua beltade;
e tu pur stai in errore
sempre usando crudeltade,
senza aver giamai pietade
a cui sempre te adorare.

**Note al testo:**
1 e 5 *aspectare*: «aspettare, attendere», dal latino *spectāre* «guardare» con protesi *ex-* e mancata assimilazione del nesso *ct* in *tt*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 79.
2 e 6 *bonaza*: «bonaccia, tranquillità o calma di mare e di vento»: Boerio, *Dizionario*, p. 90; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 202-203.
3 e 4 *se*: «si», cfr. scheda n. 1, v. 18.
8 anadiplosi; *lassa*: «lascia, abbandona», dal latino *laxare* (legare, allargare), derivato da *laxus* (*lento, allentato*): Boerio, *Dizionario*, p. 361; Turato - Durante, *Vocabolario*, pp. 96-97; *dir*, annominazione: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 695; *vòle*: «vuole», italiano antico dal latino *vole(t)-*: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 283.
11 e 12 *sóle - sòle*, paronomàsia o bisticcio.
12 *sòle*: «suole, è solito», italiano antico che risale a *solet*, senza dittongazione di *ǫ* in *uo*: Rohlfs, *Gammatica*, I, p. 133, II, pp. 283-284.
13 *homo*: «uomo», voce dotta dal latino *hŏmo*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 909-910; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 535, 831; Turato - Durante, *Vocabolario*, p. 125.
15 modo paremiologico; *bén*: «bene», apocope del sostantivo: Boerio, *Dizionario*, p. 75; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 171; *vien drieto*: «segue», *de retro* Turato - Durante, *Vocabolario*, p. 61.
16 *in el*: «nel», sta per la forma dialettale dell'Italia settentrionale *intel* (in + il): Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 670; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 104-106.
13, 15 e 17 anafora; *substa*: «sta o è sotto», dal latino *substāre*: Georges - Calonghi, *Dizionario*, col. 2634.
17 e 23 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
18 e 26 *rota*: «ruota», dal latino *rota*: *Enciclopedia dantesca IV*, pp. 1047-1048; Georges - Calonghi, *Dizionario*, coll. 2418-2419.
19 *firmato*: «fermato», dal latino dotto *firmāre* (rendere saldo, assicurare): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 439.
23 *gli*: «egli», aferesi del pronome personale, nell'uso familiare toscano con funzione pleonastica, anche con valore neutro: Duro, *Vocabolario*, II, p. 647; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 141-147; *tristo*: «mesto, gravemente afflitto e addolorato», cfr. scheda n. 2, v. 12.
24 *col*: «con il», forma composta della preposizione articolata.
26 *instabilita*: «instabile», voce dotta dal latino *in-* e dal participio passato di *stăbilire* «che non è saldo, fissato»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 605; Duro, *Vocabolario*, II, p. 903, IV, p. 547.

**Autore della musica:** Marco Cara.
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | 3 | | 1 | (2 | 4) |
| 8 | x | y | y | x | | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | | x | y | |

**Apparato critico:**
B: chiave di Br] chiave di T Fc2441.
4 e 22 C, 2: La M] pausa Fc2441.
4 e 22 A, 2: Do M] pausa Fc2441.
4 e 22 T, 2: Fa M] pausa Fc2441.
4 e 22 B, 2: Fa M] pausa Fc2441.
7, 11 e 25 A, 3-5: Sol La Fa Cr] Mi Cr Sol Sm Fc2441.
26, C, 2: Do M] manca Fc2441.
26, T, 5: Mi Sm] Do Sm Fc2441.
29, C, 3-4: pausa Sm + Fa Sm] Fa M Fc2441.
30, C, 1-4: Fa Sm Mi Cr Re Cr Mi M] Mi Cr Re Cr 2Mi Sm Fa M Fc2441.
Fc2441: un tono sopra rispetto a PeI.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione del secondo verso del *refrain*; modo di Fa con Si corda mobile; cadenze: Fa-Do-Do-Fa (ripresa), Fa-Do-Fa (*refrain*); ambito di nona ($do_2$-$re_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele.
1-2 e 19-20, C-T: imitazione.
1-2 e 19-20, A: ottava discendente.
5-6, 9-10 e 23-24, A: quinta discendente.
12-13, T: quinta discendente.
13-14, A-T: imitazione.
14-15, A: settima discendente.
14-16, C: ottave discendenti.
16, T: settima discendente.
30-31: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 3-4, 3*-4*; Disertori, *BosI-II*, pp. 386-387; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 272, 488-490; Kraus, *Madrigals*, n. 8 (da BosI); Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXVII, 2.
**Letteratura:** Becherini II, p. 265, n. 17; Boorman, pp. 565, 783, 993, 1260, 1262; *Census* I, p. 235; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 133; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 130, n. 18; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 54; Vogel - Einstein, p. 187; IUPI II, p. 1051; Vernarecci, *Petrucci*, p. 245; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 19; Crispo, *Ruzante*, p. 343; Disertori, *BosI-II*, p. 44; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 272-274; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 140-141, 237; Pirrotta, *Madrigal*, p. 245; Pirrotta, *Orfei*, p. 84; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 95, 118, 152, 154-155, 158, 159 (es. 34), 162; Prizer, *Fc2441*, p. 40, n. 18; Sartori, *BosII*, p. 243; Schering, *Geschichte*, p. 68, n. 72 (da BosI); Tibaldi, *BosI-II*, p. 578, 580.

**Osservazioni:** Le varianti tra PeI e Fc2441 sono particolarmente interessanti perché, dopo un avvio comune che richiama il frequente tema della mutabilità della fortuna, la tradizione si distingue in due rami: in Fc2441 la riflessione di ordine generale è poi piegata a un discorso amoroso, mentre l'ulteriore sviluppo della stampa petrucciana pare meglio idoneo ad essere utilizzato come intermezzo di commedia con l'intento di sottolineare i capovolgimenti della trama (GARBEROGLIO, *Fc2441*, p. 274; PIRROTTA, *Orfei*, p. 84). Il tema della fortuna, qui citata al verso n. 21, e che in PeI compare sempre personificata, ricorre spesso in questo repertorio. Essa è arbitra dei destini nel corso delle narrazioni degli avvenimenti all'interno dei componimenti poetici: «è Fortuna e il crudo Amore» (PeI, n. 5, v. 12), «Verrà tempo che Fortuna» (PeI, n. 21, v. 6), «ché 'l Ciel, Fortuna e Dèi» (PeI, n. 50, v. 29). In alcuni casi essa è il tema principale come dimostrano: *La Fortuna vòl cossì* (PeI, n. 17) e *Poi che 'l ciel e la Fortuna* (PeI, n. 38). La scrittura è in generale contrappuntistica, con eccezione di tre cadenze dove tutte le voci si muovono insieme su valori più lunghi (miss. 4-18-22). Alla precisa corrispondenza per i primi tre versi, di 4 misure ciascuno, si contrappone il lungo melisma sulla parola «variare» che fa arrivare a 6 le misure sottoposte al quarto verso, variando anche la struttura e, quindi, creando un madrigalismo *ante litteram* sia dal punto di vista musicale che della struttura formale. Tale singolarità è riscontrabile anche nell'ultimo verso di ogni strofe, in quanto il testo richiama sempre un movimento, come quello che fa «in acqua ritornare», «la rota a governare», «col tempo andare» e «condur de la lor vita». Dal punto di vista armonico, la sensibilità tonale che si fa strada nel mondo sonoro del Cara è confermata dalla perfetta alternanza I-V, che percorre tutta la composizione come dimostra il susseguirsi della cadenze: I-V-V-I e I-V-I (FUHRMANN, *Harmonik*, p. 274 nota 57). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al primo tasto della sottana», per cui la prima nota del C deve corrispondere al primo tasto della seconda corda dello strumento intonato in La. Si ricollega ad essa il ricercare n. 23, posto in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 4. *Defecerunt donna hormai*

**Testimone:** PeI, cc. 4*v*-5*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 22*v*-23*r*; Fn27, cc. 23*v*-24*r*; Pn27, c. 44*rv* (solo T e B).

Defecerunt, donna, hormai
sicut fumus dies mei.
Si descesa dal ciel sei,
audi vocem de mei guai!

Defecerunt, donna, hormai
sicut fumus dies mei.
T'ho servita già tant'anni
senza premio e senza fede.
Trammi hormai de tanti affanni,
questo fal per mia mercede!
Ché 'l mio duol ogn'altro excede
né non può durar assai.

Defecerunt, *ecc.*

Non pigliar mio dir a ioco,
ché se 'l duol più tempo dura,
tanto è intenso e grave el foco
che mia vita morte fura!
Del tuo servo hor habi cura
e de pene trallo hormai!

Defecerunt, *ecc.*

Lasso me, ché son condutto
hora al fin de mie giornate
e mi sento haver in tutto
perso el tempo de mia etate!
Deh, crudel, habbi pietate,
ché inver te mai non errai!

Defecerunt, *ecc.*

Più parlar non posso a dio,
vale, vale ingrata, hor vale!
Bèn ti priego che 'l cor mio
mi ritorni tale o quale,
ché 'l servirte più non vale,
né varà, né valse mai.

Defecerunt, *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
**Apparato critico:**
1 *defecerunt*] *deffecerunt* Pn27; *donna*] *vedo* Fn27.
3 *si*] *se* Fc2441; *si descesa dal ciel sei*] *tu che summo bene sei* Fn27.
4 *vocem*] *voce* Fc2441.
7 *t'ho*] *t'o*, *tant'*] *tanti* Fc2441.
9 *trammi*] *trame*, *de*] *di* Fc2441.
10 *fal*] *fia* Fc2441.
11 *ché 'l mio duol*] *se 'l martir* Fc2441.
12 *né non può durar assai*] *certo son che 'l veder è asai* Fc2441.
13 *ioco*] *gioco* Fc2441.
14 *'l*] *il* Fc2441.
15 *è intenso*] *intenso*, *el foco*] *il foco* Fc2441.
16-18 *che mia vita morte fura / del tuo servo hor habi cura / e de pene trallo hormai*] *de mia pena acerba e dura / e la mia aspra vita obscura / bon rimedio non fia mai* Fc2441.
19 *condutto*] *conducto* Fc2441.
20 *hora*] *hor* Fc2441.
21 *tutto*] *tuto* Fc2441.

22 *el*] *il, mia etate*] *mia etade* Fc2441.
23 *deh*] *de, pietate*] *pietade* Fc2441; *habbi*] *habi* PeIW.
24 *te mai*] *may* Fc2441.
27 *priego*] *prego* Fc2441.
28 *mi*] *me, tale*] *tal* Fc2441.
29, 30 *ché 'l servirte più non vale / né varà né valse mai*] *che servir chi me fa male / mai crudel io non sperai* Fc2441.
In Fn27 solo testo della ripresa.

**Note al testo:**
3 *si*: «se», per mutazione di *ī* in *e*: ROHLFS, *Grammatica*, I, p. 52; *descesa*: «discesa»: dal latino *descendĕre*, composto di *de-* e *scandĕre*, «salire»: DURO, *Vocabolario*, II, p. 122; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 345.
4 *mei*: «miei», forma possessiva dell'Italia meridionale, dal latino *mĕum* (cfr. v. 2): ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 123-134.
9 *trammi*: «tirami fuori», inferenza tra imperativo e infinito in costruzione contratta ed enclitica.
10 *fal*: «fai ciò», contrazione per apocope della forma enclitica *fallo*.
11 *excede*: «eccede, supera», dal latino *excedere*, «andare fuori»: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 370.
11 e 14 *duol*: «dolore», forma apocopata dal latino tardo *dŏlu(m)*, probabilmente derivato da *dolēre*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 367.
13 *ioco*: «giuoco», dal latino *iŏcu(m)*, «gioco di parole, facezie», con mantenimento della grafia *j* per *ǵ* nei dialetti dell'Italia centrale e settentrionale: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, pp. 496-497; ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 212-215.
15 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11.
16 *fura*: cfr. scheda n. 1, v. 10.
17 *habi*: «abbi».
18 *trallo*: «trai lui», forma contratta ed enclitica, cfr. v. 10.
19 *lasso*: «misero, infelice», nel significato poetico che sostituisce quello di «stanco, affaticato» dal latino *lăssu(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 653.
22 *etate*: «età», forma paragogica dalla voce dotta latina *aetāte(m)*, dall'arcaico *aevitāte(m)* derivato da *āevum* (tempo): CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 404; DURO, *Vocabolario*, II, p. 341.
23 *pietate*: «pietà», dal latino *pietāte(m)*, derivato da *pĭus* (pio, pietoso), con epitesi o paragòge (aggiunta finale del fonema *-te*): CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 926; DURO, *Vocabolario*, III, pp. 879-880.
24 *inver*: «verso, incontro a», forma tronca poetica di *inverso*: BOERIO, *Dizionario*, p. 353; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 677.
26 cfr. PeVI, n. 29; PeIX, nn. 23 e 24; PeXI, n. 56.
27 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. n. 15; *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12, 16.
29 *servirte*: «servirti», enclisi del pronome personale sulla forma apocopata del verbo; *-te*, forma dell'italiano antico derivata dal caso accusativo del pronome latino di seconda persona *tu*: ROHLFS, *Grammatica*, II, p. 151.
29, 30 poliptòto.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].

**Forma musicale:**

| | | | | | coda | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | (3 | 4) | 1 | (2 | 4[1]) |
| 8 | x | y | y | x | | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | | x | y | |

**Apparato critico:**
3 e 17, A, 1: Sol M col punto] Sol M e Sol Sm Fc2441, Fn27.
4, T, 2: Si M] Si Sm PeIW.
11, T, 4: Re Sm] Do Sm Fc2441.
12, B, 1: Do M] 2Do Sm Fn27.
14, C: 2La M] La Sb con *protractio* Fn27.
14, A: 2Fa M] Fa Sb con *protractio* Fn27.
14, T: 2Fa M] Fa Sb con *protractio* Fn27.
14, B: 2Do M] Do Sb con *protractio* Fn27.
16, A, 3-4: 2Fa Sm] Fa M Fc2441.
17, A, 2: pausa Sm] Sol Sm Fc2441.
20, B, 2: Sol M] 2Sol Sm Fn27.
21, B, 1: DoM] 2Do Sm Fn27.
22, T: Sol Sb] 2Sol M Fn27.
22, B: Do Sb] 2Do M Fn27.
PeI: solo la parte dell'A reca il ♭ in chiave.
Fn27: Si♭ in chiave per tutte le parti.

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; code: ripetizione del secondo emistichio dell'ultimo verso; modo di Fa con Si corda mobile; ambito di ottava ($do_2$-$do_3$); cadenze: Do-Do-Do-Fa (ripresa), Do-Do-Fa (*refrain*); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; B entra in levare con una precisa linea melodica, che non si esaurisce nel semplice sostegno armonico.
2-3, T: sesta ascendente.
4-5, 7-8 e 18-19, T: quinta discendente.
5, 7-8 e 18-19, C: quinta discendente.
5-8 e 19, C-T a distanza di terza nel vocalizzo di quinta discendente.
13-14 e 22-23: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** BORGHI, *Fn2441*, pp. 174-175, 338-339; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 4-5, 4*; FILOCAMO, *Fn27(2)*, pp. 284-286; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 278-279, 494-495; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXVII, 3.
**Letteratura:** BARTOLI, *Panciatichiani*, p. 27, n. 18; BECHERINI I, p. 119, n. 33; BECHERINI II, p. 265, n. 19; BOORMAN, pp. 565, 971; *Census* I, pp. 232, 235, IV, pp. 375-376; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 130; NOE, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV[5], p. 130, n. 20, p. 144, n. 37; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 54; VOGEL - EINSTEIN, p. 187; IUPI I, p. 373; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 246; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 19; CATTIN, *Rimatori*, p. 278; DAHLHAUS, *Tonalité*, p. 282; FILOCAMO, *Fn27(2)*, pp. 284-286; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 279-280; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 122-123, 140-141, 217; PIRRO, *Histoire*, p. 160; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 94, 116-117 (es. 7), 118; PRIZER, *Fc2441*, p. 41, n. 20; PRIZER, *Frottola*, p. 7; THIBAULT, *Pn27*, pp. 54,

57; TIBALDI, *BosI-II*, p. 589; DE ROBERTIS, *Quattrocento*, pp. 357, 360; MIGLIORINI, *Quattrocento*.

**Osservazioni:** La barzelletta, con strofe di sei versi e ripresa di quattro, i primi due dei quali fungono anche da *refrain*, è stata definita «macaronica» (PRIZER, *Fc2441*, p. 41, n. 20) per la commistione di volgare e latino presente nel testo. In realtà, non si tratta di una parodia del latino classico né di vocaboli volgari e dialettali flessi alla latina, bensì di citazioni dotte, nello specifico dall'incipit modificato del salmo 101, *Domine, exaudi orationem meam*, e dal suo quarto versetto «Quia defecerunt sicut fumus dies mei» (BS, p. 896). È uno dei sette salmi penitenziali, prescritto all'Ora di Nona nell'Ufficio dei defunti (BR, p. 1025), preso a prestito per accomunare le tribolazioni d'amore alle lamentazioni: «oratio pauperis cum anxius fuerit et coram domino effuderit precem suam». La citazione da testi liturgici non è un'eccezione nel repertorio frottolistico, come dimostrano anche alcune composizioni intonate da Bartolomeo Tromboncino: la barzelletta *Vox clamantis in deserto* (CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, III, n. 60) richiama il versetto profetico che il Vangelo secondo Marco 1, 3 riprende da Isaia 40, 3 per applicarlo al Battista (BS, pp. 1136, 1574), il cui significato nell'uso comune viene traslato per indicare una persona che parla ma non viene ascoltata o, più precisamente, che dà consigli oppure avvisi di un pericolo e viene ignorata; lo strambotto *Deus in adiutorium meum intende* (SCHWARTZ, *PeI/IV*, IV, n. 12), che propone l'incipit del salmo 69 (BS, pp. 854) abitualmente utilizzato come versetto introduttivo delle Ore dell'Ufficio (BR, pp. 31, 44, 48, 57, 59, 60, 121) e che ricorre allo stile salmodico nella stessa intonazione, tramutando la biblica richiesta di aiuto in una formula epigrammatica di denuncia dell'impotenza disarmante di fronte alla forza della passione; la barzelletta *Consumatum est hormai* (LOVATO, *PeVI*, n. 41), che trasforma la tragica esclamazione di Cristo morente in croce (BS, p. 1694) in una «locuzione entrata nell'uso comune per indicare uno stato di fatalità o una condizione ineluttabile, priva di alternative». Invece, la barzelletta *Sed libera nos a malo* (LOVATO, *PeVI*, n. 60), intonata da Onofrio Patavino, fa ricorso al testo del *Pater noster*, universalmente noto perché recitato o cantato in ogni celebrazione della Messa (MR, pp. 285-288), per invocare ancora una volta la fine delle pene d'amore. Come di frequente accade in questo genere poetico, le citazioni dai testi sacri sono propedeutiche alla conclusiva richiesta di pietà che il poeta rivolge alla donna amata (v. 23, «Deh crudel habbi pietate», ma cfr. anche PeI, scheda n. 15). L'efficacia della funzione evocativa di motivi poetico-musicali è molto sfruttata dal repertorio frottolistico, che alla citazione erudita aggiunge la variazione e, soprattutto, la citazione popolare o popolareggiante (LUISI, *Citazioni*, pp. 155-156). Lo scopo principale è di mantenere aperto il dialogo con il passato, conservare la memoria in funzione del presente, riflettere su quanto è stato detto con le parole e con la musica affinché la voce dell'uomo continui a contribuire alla progettazione della realtà attuale.

## 5. *O mia cieca e dura Sorte*

**Testimone:** PeI, cc. *5v*-*6r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 36*v*-37*r*; Fn230, cc. 27*v*-28*r*; BosI, cc. 19*r*-20*r*; BosI[1], cc. 19*r*-20*r*; CnCap, c. 9*r*.
**Fonti letterarie concordanti:** MNc4, cc. 171*v*-172*r*.

O mia cieca e dura Sorte,
di dolor sempre nutrita!
O miseria di mia vita,
tristo anuntio ala mia morte!

Più dolente e più infelice
son che alcun che viva in terra.
L'arbor son che 'l vento atterra,
perché più non ha radice.
Ver è bèn quel che se dice:
che mal va chi ha mala Sorte.

[O mia cieca e dura Sorte,
di dolor sempre nutrita!
O miseria di mia vita,
tristo anuntio ala mia morte!]

La cagion de tanto male
è Fortuna e il crudo Amore,
perché sempre de bon core
servat'ho fede immortale,
la qual hor fiacato ha l'ale
e bandita [è] da ogni corte.

O mia *ecc.*

Perché a un viver duro e grave
grave e dur morir conviene.
Finir voglio in piancti e in pene
come in scoglio fa la nave,
ch'al fin rompe ogni suo trave,
poi che un tempo è stata forte.

O mia *ecc.*

Piglia exempio ogniun che vede
scripto in la mia tomba obscura:
«Se bèn fuor son de natura,
morto son per troppo fede.
Per mi mai non fu mercede,
Pietà chiuse a me le porte».

O mia *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx abbaax xyyx cddccx xyyx effeex xyyx ghhggx xyyx.
**Apparato critico:**
1 *cieca*] *ciecha* Fc2441, Fn230 e MNc4; *e*] *et* Fn230.
2 *di*] *de* Fc2441, FN230 e MNc4; *nutrita*] *notrita* MNc4.
3 *miseria*] *misera* MNc4; *di*] *de* Fc2441, BosI e MNc4.

4 *anuntio*] *anuncio* Fc2441 e BosI; *ala*] *alla* Fn230, *de* MNc4; *morte*] *sorte* Fn230.
5 *e*] *et* Fn230, manca in BosI.
6 *che alcun*] *ch'alchun* Fc2441 e Fn230, *ch'alcun* MNc4.
7 *l'arbor son*] *l'arboro sum* MNc4; *'l*] *il* BosI; *atterra*] *arterra* PeIW, *aterra* Fn230 e MNc4.
8 *perché più non ha*] *poi c'ha perso la* Fc2441.
9 *ver*] *vero* Fn230; *quel*] *quello* MNc4; *se*] *si* Fn230.
10 *chi ha*] *ch'[h]a* BosI e MNc4.
11 *cagion de*] *cason di* Fc2441; *de*] *di* Fn230.
12 *è*] *sol* Fc2441; *e il*] *e'l* Fc2441 e Fn230; *crudo*] *cieco* MNc4.
13 *de bon core*] *di buon cuore* Fc2441 e Fn230, *da bon core* MNc4.
14 *servat'ho fede*] *serbato o fede* Fn230, *ho servatho fede* Fc2441, *servit'ho con fé* BosI, *servat'ho sempre fede* MNc4.
15 *hor fiacato ha*] *fiacata a* Fc2441, *hor ficato ha* BosI, *fiacata ha* MNc4; *fiacato*] *fiachato* Fn230; *l'ale*] *le ale* MNc4.
16 *e bandita*] *e scaciato* Fc2441, *et scaciata* Fn230, *e bamdita* BosI, *e scatiata è* MNc4.
17 *perché*] manca in Fc2441; *a un*] *un* Fn230 e BosI; *viver*] *vivere* MNc4; *e*] *et* Fn230; *da*] *è d'* Fn230.
18 *grave e dur*] *grande et duro* Fn230; *conviene*] *convene* Fc2441 e MNc4.
19 *finir*] *finire* Fn230; *piancti e in*] *pianto e* Fc2441 e MNc4, *pianto in* Fn230.
20 *come*] *como* MNc4.
21 *ch'al*] *che al*, *suo*] *so* MNc4.
22 *stata*] *stato* Fc2441.
23 *exempio*] *exemplo* Fc2441; *ogniun*] *ognun* Fc2441 e BosI.
24 *la*] *questa* Fc2441; *tomba*] *tonba* MNc4.
25 *se ben fuor son de*] *ben che 'l sia for de* Fc2441, *se ben son for di* BosI, *se ben fuor sum di* MNc4.
26 *son*] *sum*, *troppa*] *tropa* MNc4.
27 *mi mai*] *me may* Fc2441, *mi may* MNc4.
28 *pietà chiuse a me*] *pietà chiuse m'a* Fc2441, *pietà m'a chiuse* BosI, *pietà chius'a me* MNc4.
In Fn230 solo strofe 1-2-3.
MNc4 inverte strofe 2 e 3.

**Note al testo:**

4 *tristo*: «mesto, gravemente afflitto e addolorato», cfr. scheda n. 2, v. 12.
6-7 rima derivata.
6-7 e 25-26 iterazione.
7 *arbor*: variante abbreviata per apocope di *àlboro* o *àlbore*, dal latino *ărbore(m)*.
9 e 25 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15; *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
10 modo paremiologico (proverbio); *mal*, cfr. scheda n. 2, vv. 21 e 32.
10-11 rima identica.
11 *cagion*: «cagione, causa determinante», forma apocopata dal latino *occāsione(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 184.
13 *bon*: «buono», forma dialettale veneta del latino *bŏnu(m)* (virtuoso): Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 200-202; Turato - Durante, *Vocabolario*, p. 18; *core*, cfr. n. 2, v. 12.
14 *servat<o>*: «conservato».
17, 18 chiasmo.
19 *piancti*: «pianti», dal latino *plănctum* (battersi il petto), derivato di *plăngere* (battere, percuotersi, battersi): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 919.
21 *al fin*, cfr. scheda n. 1, vv. 15 e 21.
23 *exempio*: «esempio», dal latino *exĕmplu(m)*, derivato da *exĭmere* (mettere da parte perché serva di modello): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 397.
27 *mi*: «me», forma oggettiva tonica dell'Italia settentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 137-139.

**Autore della musica:** Marco Cara.

**Forma musicale:**

| | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | (4 | 5) |
| 8 | x | y | y | x | |

| | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|
| | 6 | 7 | 3 | (8 | 9) |
| 8 | a | ‖:b:‖ | ‖:a:‖ | x | |

**Apparato critico:**

1, C, 1-2: pausa Sm Re M] Re M Re Sm Fc2441.
1, B, 2-3: 2Re Sm] Re M Fc2441 e Fn230.
2, T, 1-2: 2Si Sm] Si M Fc2441 e Fn230.
3, A, 1: La Sm legata alla successiva] La Sm sciolta Fc2441.
3, T, 4-5: 2Do Sm] Do M Fn230.
3, B: La M 2La Sm] 2La Sm La M Fc2441 e Fn230.
4, A, 2: La M] pausa M Fc2441.
4, B, 2: Re M] pausa M Fc2441 e Fn230.
8, C: Mi Sb] Mi M e pausa M Fn230, Fc2441 e BosI.
8, A: La Sb] La M e pausa M Fc2441 e Fn230.
8, T: Do diesis Sb] Do M e pausa M Fc2441 e Fn230.
8 e 12, B: La Sb] La M e pausa M Fc2441 e Fn230.
11-17, C: BosI

12, C: Do Sb] Do M e pausa M Fc2441 e Fn230.
12, A: Mi Sb] Mi M e pausa M Fc2441 e Fn230.
12, T: La Sb] La M e pausa M Fc2441 e Fn230.
12, B: La Sb] La M e pausa M Fc2441 e Fn230.
14, C, 1-2: 2Mi Sm] Mi M Fc2441 e Fn230.
15, A, 2: Re Sm] manca in Fc2441.
18, A, 2-3: Do Sm Re M] mancano in Fc2441.
18, B, 1: La M] 2La Sm Fn230.
21, C, 1-2: pausa Sm La M] La M col punto Fc2441.
22, A: Do M pausa Sm Sol Sm] Do M Re M Fn230.
23, A: Mi Sm Fa Cr Sol Cr La M] pausa Sm La Sm La M Fn230.
24, B: 2La M] La Sb Fn230.

25-26, A, 4-1: Mi M Mi Sm] Mi M col punto Fn230.
32, C: Do Sm] Do♯ M pausa M BosI.
32, B: La Sb] La M e pausa M Fc2441 e Fn230.
33, C, 1-2: pausa Sm Mi M] Mi M col punto Fc2441, Mi M Fn230.
34, C: 2Mi M] Mi Sb Fn230.
35, C: 2Sm e M] M e 2Sm BosI, pausa M Mi Sm Mi M Fn230.
36, C, 1-2: 2Sm] M Fn230, BosI.
36-37 A, 2-1: La M La Sm] La M col punto Fn230.
C: chiave di S] chiave di Ms Fc2441.

**Note alla musica:** Forma aperta e bipartita; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; code: ripetizione del secondo emistichio dell'ultimo verso; modo di Fa con Si corda mobile; cadenze: Do-Do-Do-Fa (ripresa), Do-Do-Fa (*refrain*); ambito di ottava ($do_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incroci tra le parti.
2-3, T: sesta ascendente.
4-5, 7-8 e 18-19, C: quinta discendente.
4-5, 7-8 e 18-19, T: quinta discendente.
8 e 38: cadenza sospesa.
19-20: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 5-6, 4*; Disertori, *BosI-II*, pp. 352-353; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 322-323, 533-535; Gombrosi, *Capirola*, pp. 10-12; Meine, *Frottola*, p. 27; Parrish, *Treasury*, pp. 101-104; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXVIII, 3.

**Letteratura:** Becherini I, p. 61, n. 26; Becherini II, p. 265, n. 32; Boorman, pp. 565, 782, 963, 998, 1260, 1262; *Census* I, pp. 221, 235, IV, pp. 370, 375-376; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 133; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 131, n. 34, p. 197, n. 28; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 54; Vogel - Einstein, p. 187; IUPI II, p. 1166; Vernarecci, *Petrucci*, p. 246; Cattin, *Rimatori*, p. 278; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 19-20; Chiesa, *Liuto(3)*, p. 20; Gallico, *MNc4 (1)*, p. 101, n. 308; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 323-324; Ghisi, *Fn230*, p. 45; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 114-115; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 111, 114-115, 140-141, 241; Meine, *Frottola*, pp. 26-27; Parrish, *Treasury*, pp. 97-100; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 77, 92, 121, 158; Prizer, *Fc2441*, p. 43, n. 34; Sartori, *BosII*, p. 242; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 507 nota 39, 552-554, 577, 581.

**Osservazioni:** Nel complesso delle 380 barzellette incluse nel *corpus* del Petrucci, ben 270 presentano uno schema metrico tipo: ripresa *abba*, mutazioni *cdcd*, volta *da* (Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 77, 121). Marco Cara se ne stacca ripetutamente, come nel caso di *O mia cieca e dura Sorte* dove la rima intrecciata (*cddc*), anziché alternata, interviene anche nei due piedi. Fc2441, a sua volta, propone una diversa distribuzione del testo rispetto all'intonazione di PeI: il *refrain*, infatti, inizia a mis. 21 e si snoda da «l'arbor son» (v. 7) fino a «radice» (v. 8), in modo da porre «che mal va chi ha malasorte» (v. 10) sotto la stessa linea musicale di «ver è ben quel che si dice» (v. 9), per poi ripetere la ripresa dall'ultima frase musicale. Dal punto di vista testuale, invece, la composizione conferma le preferenze del musicista veronese che predilige intonare versi di natura malinconica, nei quali prevalgono immagini legate al dolore causato dall'amore non corrisposto o tradìto e alle sofferenze della separazione, che possono cessare solo con la morte (Prizer, *Courtly Pastimes*, p. 92). L'incipit testuale ha le caratteristiche della citazione dotta, perché riprende la «mia dura sorte» cantata dal Petrarca sia nei *Rerum vulgaria fragmenta* (*Opere*, p. 220, sonetto CCCXI, *Quel rosignuol che sì soave piagne*) sia nei *Triumphi* (ivi, p. 288, *Triumphus pudicitie*, v. 145). L'espressione «O cieca o dura sorte» ritorna anche nel capitolo ternario incluso nella *Nova Phenice* (1520) di Olimpo da Sassoferrato, che dà voce al lamento di Giovan Paolo Baglioni fatto decapitare da Leone X (Merlin - Frati, *Lamenti*, p. 185). La popolarità della barzelletta è confermata dallo stesso Aretino che, in una lettera del 1537 a Giovanni Bolani, ne richiama l'incipit in relazione ad una esecuzione estemporanea avvenuta nel cuore della notte lungo i corridoi dei palazzi pontifici (Aretino, *Lettere*, p. 863). Nello svolgimento del componimento poetico ritornano anche alcuni dei temi più diffusi in questo repertorio, come quello della pietà (cfr. scheda n. 15) e della fortuna (cfr. scheda n. 3). Per quanto riguarda l'aspetto musicale, il Cara qui anticipa un procedimento tipico della musica tonale che prevede, in molte forme bipartite, l'alternanza tra tono della tonica e tono della dominante. La scrittura divide il componimento in due parti poiché è essenzialmente omoritmica nella ripresa e nella seconda mutazione, più contrappuntistica nella prima mutazione e nella volta. Nonostante l'elaborazione polifonica e il complesso sistema di cadenze, però, i legami con l'originaria pratica musicale di tradizione orale sono testimoniati dalla presenza delle frasi in falsobordone che si susseguono alle miss. 5-12 e 29-32 (Macchiarella, *Falsobordone*, pp. 79-80; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 158-159). Un lungo vocalizzo sulla parola «dolente» all'inizio della prima strofe (mis. 21) fa pensare ad un madrigalismo *ante litteram*, come pure la forte dissonanza creata attraverso un intervallo di seconda sull'aggettivo «dura» del primo verso (mis. 3), che si giustifica proprio in funzione del significato espresso dal termine. Poiché si incrocia con il T, l'A viene escluso nell'intavolatura delle strofe da BosI (Tibaldi, *BosI-II*, pp. 552-554), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e porta la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto della sottana», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della seconda corda dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano a questa barzelletta i ricercari nn. 3, 17 e 22, posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio. Nella trascrizione che ne fa il Disertori, tutte le cadenze sul La risultano sull'accordo maggiore per l'introduzione sistematica del Do♯ (Disertori, *BosI-II*, pp. 352-353).

## 6. *Hor venduto ho la Speranza*

**Testimone:** PeI, cc. 6*v*-7*r*.
**Fonti musicali concordanti:** BosI, c. 33*rv*; BosI[1], c. 33*rv*.

Hor venduto ho la Speranza
che sì cara già comprai
e se bèn ne ho perso assai,
patientia, ché l'è usanza!

Mercantia vòl ventura;
io fu' in questa sventurato.
Forsi mo' porrò più cura
in ogni altro mio mercato.
Ogni debito ho pagato
e anchor credito m'avanza.

[Hor venduto ho la Speranza
che sì cara già comprai
e se bèn ne ho perso assai,
patientia, ché l'è usanza!]

Se col credito ch'io ho anchora
più mi accade far contratto,
da Speranza sempre in fora
d'ogni cosa verò a patto.
Stato è 'l mal mio per un tratto
più appetito che ignoranza.

Hor venduto *ecc.*

O insensati, ciechi amanti,
voi che sempre stati sete
di Speranza gran mercanti,
al consiglio mio attendete!
In Speranza non spendete,
ché de inganno è propria stanza.

Hor venduto *ecc.*

Questi falsi, desleali
risi, lacryme, parole,
dolci sguardi son sensali
de chi Speme vender sòle.
Hor ne compri mo' chi vòle,
ch'io per me compro Constanza.

Hor venduto *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx ababbx xyyx cdcddx xyyx efeffx xyyx ghghhx xyyx.
**Apparato critico:**
2 *già*] *la* BosI.
4 *l'è*] *gli è* BosI.
5 *mercantia*] *ogni merze* BosI.
6 *sventurato*] *venturato* BosI.
9 *debito ho*] *debihto* BosI.
10 *anchor*] *ancor* BosI.
11 *anchora*] *ancora* BosI.
12 *accade*] *acade* PeIW.
15 *stato*] *statto* BosI.
24 *lacryme*] *lachryme* PeIM e PeIW, *lachryme e* BosI.
**Note al testo:**
2 *sì*: «così», forma antica e letteraria abbreviata della locuzione affermativa *sic est*, con raddoppiamento sintattico: Duro, *Vocabolario*, IV, pp. 310-311.
3 *bèn*, cfr. scheda n. 5, v. 25.
4 *usanza*: «modo consueto, abitudine», dal latino *ūsu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1043; Duro, *Vocabolario*, IV, pp. 1069-1070.
5 modo paremiologico; *mercantìa*: «mercanzìa, merce», riduzione per sincope (aplologia) di *mercatantia, mercatanzia*, dal latino *mercātu(m)*: Boerio, *Dizionario*, p. 411; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 817; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 743; Duro, *Vocabolario*, III, pp. 157-158; *vòl*: «vuole», forma apocopata dell'italiano antico *vòle*: Rohlfs, *Gammatica*, II, p. 283; cfr. scheda n. 3, v. 8.
6 *fu'*: «fui».
7 e 27 *mo'*: «ora, adesso», abbreviazione per troncamento dell'avverbio dialettale tardo latino *modo*: Boerio, *Dizionario*, p. 419; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 834; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 765.
11 *col*, cfr. scheda n. 3, v. 24.
13 *fora*: «fuori», dal latino *fŏras*: Boerio, *Dizionario*, pp. 279; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 567-568.
15 *mal*, cfr. scheda n. 2, vv. 21 e 32.
18 *sete*: «siete», nell'antica lingua letteraria e nei dialetti toscani: Rohlfs, *Gammatica*, II, pp. 267-272.
19 *gran*: cfr. scheda n. 2, v. 24.
23 *desleali*: «sleale, traditore, irriconoscente», composto da *de-* illativo e derivato dal provenzale *leial* col prefisso *s-*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 765.
25 *sensali*: «mediatore, agente», dal latino medievale *sensalis* o *sensarius*, derivati dall'arabo *simsā* e questo dal persiano *sapsār* (mediatore): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1181; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 244.
26 *sòle*, cfr. scheda n. 3, v. 12.
27 *vòle*, cfr. scheda n. 3, v. 8.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | (4 | 5) |
| 8 | x | y | y | x | |
| | 1 | 2 | 6 | 7 | |
| 8 | ‖:a | b:‖ | b | x | |

**Apparato critico:**
7, T, 1: M col punto] M PeIW.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; corrispondenza ripresa-*refrain*; coda: ripetizione dell'ultimo verso; modo di Sol; cadenze: Sol-Do-Do-Sol (ripresa), Sol-Do-Re (strofe); ambito di decima ($do_3$-$mi_4$); rapporto verso-misure regolare con unione dei due versi della volta attraverso l'artificio di un lungo vocalizzo;

omoritmia e contrappunto semplice; inizio di ogni frase in levare; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incroci tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 2.
4-5 e 18-19, T: settima discendente.
12-13, A: settima discendente.
13-14: cadenza borgognona.
21-22, T: quinta discendente.
23-24, A-T: imitazione.
23-25, C: vocalizzo nell'estensione di una nona.
25-26: cadenza sospesa.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 6, 4*-5*; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 388-389; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXVIII, 4-5.
Letteratura: BOORMAN, pp. 565, 981, 1260, 1262; BROWN, p. 523; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 131; NOE, *Literaturen*, pp. 602; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 54; VOGEL - EINSTEIN, p. 187; IUPI I, p. 707; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 246; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 20; DAHLHAUS, *Tonalité*, pp. 276; DISERTORI, *BosI-II*, p. 44; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 227; MEINE, *Liebe und Musik*, pp. 49-50; 732; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 119, 356, 606; SARTORI, *BosII*, p. 243; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 500, nota 21, 507, 508, 578, 581; TORREFRANCA, *Quattrocento*, p. 89.
**Osservazioni:** L'incipit testuale richiama quello della barzelletta *Hor passata è la speranza* (MACCHINI, *PeV*, n. 6), una poesia indirizzata a Isabella d'Este dalla poetessa bresciana Veronica Gambara (ROSA BAREZZANI, *Pastorella*, p. 16), ma il legame tra i due componimenti si esaurisce nel richiamo al tema che *Hor venduto ho la Speranza* ripropone in tutte le strofe. Quello della speranza è un *topos* che non solo ritorna ripetutamente in PeI, ad esempio in *Se non hai perseveranza* (n. 7), *Io non compro più Speranza* (n. 9), *Poi che 'l Ciel contrario e adverso* (n. 24), *Tu te lamenti a torto* (n. 53) e *In te Domine speravi* (n. 56), ma è presente in tutto il *corpus* frottolistico del Petrucci (MEINE, *Liebe und Musik*, pp. 49-50): *Fuggitiva mia speranza* e *Chi si pasce di speranza* (CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *Pe I-III*, III, nn. 38 e 58), *Ritornata è la speranza* e *Vana speranza mia* (SCHWARTZ, *PeI/IV*, IV, nn. 5 e 11), *Questo viver a speranza* e *Fora son d'ogni speranza* (LOVATO, *PeVI*, nn. 8 e 18), *Questa longa mia speranza* (BOSCOLO, *PeVII*, n. 34), *Se non fusse la speranza* (BOSCOLO, *PeVIII*, n. 48), *Chi servir vol con speranza* (FACCHIN - ZANOVELLO, *PeIX*, n. 55) e *Sel non fusse la speranza* (LUISI - ZANOVELLO, *PeXI*, n. 54). Spesso personificata, si tratta di una speranza a volte vana a causa dell'atteggiamento di rifiuto della donna amata, mentre in altri casi si scontra con le avversità della vita, fino a diventare un'invocazione rivolta a Dio. In questa barzelletta Marco Cara potrebbe avere elaborato una nota melodia trasformandola in canto a più voci (TORREFRANCA, *Quattrocento*, p. 89). L'ipotesi è motivata dal testo del v. 5 dove il termine «mercantia» richiama l'omonimo ballo descritto già nei trattati di danza del sec. XV (PnD972; MAZZI, *Cornazano*; SPARTI, *Gugliemo Ebreo*). In realtà, il confronto con la melodia riportata da Domenico da Piacenza (Pn972, c. 21*r*) non avvalora alcun legame con la composizione di Marco Cara, la cui intonazione musicale è del tutto indipendente da quella della «mercantia a ballo e va in quatro çioè homini tri e dona una». Dal punto di vista musicale si può notare che la scrittura della ripresa tende all'omoritmia mentre decisamente contrappuntistica è quella della volta, per la quale il Cara non riutilizza il materiale della ripresa ma compone una nuova frase musicale, con un lungo vocalizzo che unisce i due versi (PRIZER, *Courtly Pastimes*, p. 119). L'incipit ritmico presenta una marcata oscillazione dell'accento metrico, tale da suggerire l'alternanza tra tempo binario e ternario (CATTIN, *Appunti*, p. 108; cfr. scheda n. 2). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti realizzando una sorta di raggruppamento tematico perché mette di seguito PeI, n. 9 (TIBALDI, *BosI-II*, p. 507), appare la didascalia «La voce del sopran al secondo tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al secondo tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in La. Come nella precedente, si ricollegano ad essa i ricercari nn. 3, 17 e 22, posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 7. *Se non hai perseveranza*

**Testimone:** PeI, cc. 7*v*-8*r*.

Se non hai perseveranza
e me sei stata infidele,
la cagion sei tu, crudele,
de dar fine a mia speranza.

La speranza mia depende
sol da te, mio car thesoro,
ma me dà pena e martòro
sol timor ch'al cor descende.
Qual sì l'alma sempre offende
che fo fine a mia speranza.

Se non *ecc.*

Già sai tu, ché me giurasti
di servar sempre tua fede.
Aimè lasso, hor chi più crede
se già mai non la observasti?
Questo solo hormai te basti:
ch'io fo fine a mia speranza.

Se non *ecc.*

Questo solo voglio dire:
ch'ogni amante atento stia
de non dar mai in bailìa
ad ingrata el suo servire,

perché al fin poi s'ha el morire
et è il fin d'ogni speranza.

Se non *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx abbaax xyyx cddccx xyyx effeex xyyx.
**Note al testo:**
2 e 11 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
2 *infidele*: «infedele, che non è fedele», voce dotta dal latino *infidēle(m)*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 656; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 587.
3 *cagion*: «cagione, causa determinante», cfr. scheda n. 5, v. 11.
4 e 5 epanidoplosi.
4, 10, 16 e 22 parole e versi rima.
7 *martòro*: «martirio», sta per *martòrio* (pena, sofferenza, tortura fisica e morale) da cui il denominale *martoriare*, dal latino tardo *marturiu(m)* variante di *martyriu(m)*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 788; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 725; Duro, *Vocabolario*, III, p. 97.
8 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12, 16; *descende*: «discende», cfr. scheda n. 4, v. 3.
9 *alma*: cfr. scheda n. 1, v. 1.
10 e 16 *fo*: «faccio», per analogia con «do, sto»: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 282.
13 *lasso*: «misero, infelice», cfr. scheda n. 4, v. 19.
14 *observasti*: «osservasti», dal latino *observāre*, «fare attenzione», Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 851.
15 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
19 *bailìa*: «balìa, potestà assoluta, signoria, autorità», dal francese antico *baillie* o dal provenzale antico *bailia*, da *bail(e)* (governatore, bailo), dal latino *baiŭlus* (funzionario): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 106; Duro, *Vocabolario*, IV, pp. 384, 386.
21 *al fin*, cfr. scheda n. 1, vv. 15 e 21.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | (4 | 5) |
| 8 | x | y | y | x | |
| | 6 | 7 | 8 | 9 | |
| 8 | ‖:a | b:‖ | a | x | |

**Note alla musica:** Forma aperta bipartita; corrispondenza ripresa-*refrain*; coda: ripetizione del secondo emistichio dell'ultimo verso all'interno di un virtuosistico melisma di semicrome; modo di Re; cadenze: La-la-La-re (ripresa) e re-Sol-sol-re (*refrain*); ambito di decima ($fa_1$-$la_2$); *tactus*: C; rapporto verso-misure regolare; contrappunto; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incroci tra le parti nella strofe; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 2.
4-5, T: quinta discendente.
6-7 e 9-10, A-T: imitazione;
7 e 12-13, A: quinta discendente.
9-11, C: Do♯ risolve sul Re, V grado di Sol.
12-13, C: vocalizzo nell'estensione di una quinta.
13-14 e 25-26: cadenza borgognona.
15-16, C: sesta discendente.
15-16, T: sesta ascendente.
19-20: cadenza modale.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 7, 5*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXVIII, 5.
**Letteratura:** Boorman, pp. 565, 1016; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 136; Noe, *Literaturen*, pp. 602, 844; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 54; Vogel - Einstein, p. 187; IUPI II, p. 1570; Vernarecci, *Petrucci*, p. 246; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 20-21; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79; Jeppesen, *Frottola II*, p. 254.
**Osservazioni:** *Unicum*. Il testo della barzelletta riprende il tema della "non speranza", già affrontato nella composizione precedente e qui esteso fino al venir meno della fede e della perseveranza. Accostare e contraffare in negativo il significato dei termini che indicano le virtù teologali (fede, speranza) e cardinali (perseveranza, come effetto della fortezza) è un artificio ricorrente nella lirica in volgare fin dal sec. XIV, con il preciso intento di denunciare attraverso la parodia la natura effimera delle passioni terrene. Il motivo della speranza fallace, ad esempio, è già il filo conduttore della ballata *Perch'i' non spero di tornar giammai* di Guido Cavalcanti (Contini, *Poeti*, pp. 541-542), dove soltanto la morte appare essere la vera soluzione del tormento interiore provocato dagli affanni. Petrarca si spinge oltre e, così, nel sonetto *Quanto più m'avicino al giorno extremo* (*Opere*, p. 30) la speranza equivale alla vana illusione che il tempo produca qualcosa di positivo, mentre conviene guardare con sollievo alla morte che, sola, può veramente liberare dalle pene e dai tormenti. Il capovolgimento del valore morale delle virtù, causato dalla consapevolezza dell'inesorabile caducità dei sentimenti, mina la fiducia sulla quale si regge la fortezza che, a sua volta, finisce per diventare inutile. Il v. 13 richiama un testo intonato dal Pesenti dal titolo *Aimè lasso aimè dolente* (Giacomazzo, *PeII*, n. 51). L'arte del Cara si nota particolarmente in alcuni procedimenti, come l'utilizzo del Do♯ nel C a mis. 9, che sembra risolvere melodicamente sul Re di mis. 11, a sua volta quinta dell'accordo.

## 8. *Se de fede hor vengo a meno*

**Testimone:** PeI, cc. 8*v*-9*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Bc18, c. 11*r* (solo A e B); Bos I, c. 31*rv*; Bos$I^1$, c. 31*rv*; Pn27, c. 36*r*.

Se de fede hor vengo a meno,
prima tu de fé mancasti.
Finché vera fede usasti,
verso te de fé fui pieno.

Se de fede hor vengo a meno,
prima tu de fé mancasti.

Horamai te instessa incolpa
s'io non son a te fidele!
Iusta causa me discolpa,
perché in bocca havesti el mèle.
Poi qual perfida e crudele
nascondesti in cor veneno.

Se de *ecc.*

Non può l'homo esser chiamato
senza amor e senza fede
verso chi ha de fé mancato,
ché del primo è il dishonore,
che dimostra un volto fuore,
poi nasconde un altro in seno.

Se de *ecc.*

Non è già de mia natura
far offesa a chi m'offende,
ch'io non stimo e non fo cura
de chi meco ognhor contende.
Ché se lite fra dui pende,
quel ch'[h]a torto va al terreno.

Se de *ecc.*

Chi me stima sempre stimo,
chi me apreza io prezo anchora,
e chi me ama io son el primo
ad amar servendo ognhora.
La mia fé ferma dimora
verso chi non muta freno.

Se de *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
**Apparato critico:**
1 *se de fede hor*] *se di fede io* Pn27.
1, 5 *hor*] manca in BosI.
2 e 6 *mancasti*] *manchasti* PeIM, PeIW e BosI.
4 *verso te de fé fui*] *fui ver te de fede* BosI.
7 *te*] *in te* BosI.
10 *bocca*] *boccha* PeIM e PeIW, *bocha* BosI.
13 *può*] *pò* Bc18, BosI; *homo*] *omo* Bc18.
14 *senza amor e senza fede*] *senza fede e senza amore* Bc18 e BosI.
15 *fé*] *fede* BosI; *mancato*] *manchato* PeIM, PeIW e Bc18.
16 *dishonore*] *disonore* Bc18.
17 *fuore*] *fore* Bc18.
18 *nasconde*] *naschonde* Bc18.
25 *chi*] *che* BosI; *me*] *mi* Bc18.
26 *apreza*] *spreza* Bc18, *aprezza* BosI; *prezo*] *sprezo* Bc18, *prezzo* BosI.
27 *me ama io son el*] *m'ama sono il* Bc18.
28 *ognhora*] *ognora* Bc18.
29 *ferma*] *sempre* Bc18.
30 *chi*] *cui* Bc18.
Bc18 è privo delle strofe dispari per caduta di c. 10.
**Note al testo:**
1, 2, 3 e 5 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
1-9, 14 e 15 iterazione e poliptòto.
2, 4, 6, 15 e 29 *fé*: «fede», abbreviazione per troncamento poetico: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 532-533; Duro, *Vocabolario*, II, p. 402.
7 *instessa*: «stessa», variante di *istessa* dal latino *iste ipsa*, forma eufonica con *i-* prostetico: Duro, *Vocabolario*, II, p. 1010.
8 *fidele*, cfr. scheda n. 7, v. 2.
9 *iusta*: «giusta», dal latino *iūstu(m)* (conforme al diritto): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 504.
9, 25, 26 e 27 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
10 *mèle*: «miele», variante poetica e popolare con caduta della *i* protonica, dal latino *mĕl*: Boerio, *Dizionario*, p. 416; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 806, 828; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 754; Duro, *Vocabolario*, III, p. 140.
12 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12, 16; *veneno*: «veleno», dal latino *venenum*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1419.
17 *fuore*: «fuori», forma avverbiale dell'italiano antico, dal latino *fŏris, fŏras*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 552.
20 annominazione.
21 *fo*, cfr. scheda n.7, v. 10.
22 *meco*, cfr. scheda n. 2, v. 29.
23 *dui*: «due», variante nella forma declinata del latino *duo*: Duro, *Vocabolario*, II, pp. 196-197.
25-28 anafora, annominazione e poliptòto.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | 1ªcoda | 2ª coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | 3 | 1 | ($2^1$ | 4 | 5) |
| 8 | x | y | y | x | x | y | | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | x | y | | |

**Apparato critico:**
1-2, A: 2Mi Sm a cavallo di battuta] Mi M Bc18.
2, A, 2-3: *color* Bc18 .
2, B, 2: Mi M] 2Mi Sm Bc18.
4, A, 1: Re Mi] 2Re Sm Bc18.
5-6, A, 3-1: Si M Si Sm] Si M col punto Bc18.
7, A, 1: pausa Sm] Re Sm Bc18.
8-9, A, 3-1: La M Si Sm] La M col punto Bc18.
10, A, 2: Do M] Fa M Bc18.
10, B, 1-2: 2Sol Sm] Sol M Bc18.
10, B, 3-6: Fa Cr Sol Cr La Cr Si Cr] Re Bc18.
11-12, A, 3-1: *color* Bc18.
14-15, A: 2Mi Sm a cavallo di battuta] Mi M Bc18.
15, A, 2-3: *color* Bc18.
15, B, 2: Mi M] 2Mi Sm Bc18.
17, A, 1: Re Mi] 2Re Sm Bc18.
19-26, A: Bc18.

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione per due volte del secondo emistichio del secondo verso; modo di Re; cadenze: La-la-la-re per ripresa e *refrain*; ambito di nona ($sol_1$-$la_2$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 2.
3-4 e 16-17, T: quinta discendente.
9-10, T: quinta ascendente.
11-12, C: quinta discendente.
11-12 C-T: imitazione.
11-12, A-T: quarte parallele.
13-14 e 25-26: cadenza borgognona.
21-22-23, C: settime ascendenti in progressione.
22-23, T: nona ascendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 7-8, 5*; Disertori, *BosI-II*, pp. 382-383; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXVIII, 6; Weiss, *Bc18(3)*.
**Letteratura:** Boorman, pp. 565, 1014; *Census* I, pp. 72-73, IV, pp. 276-277; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 136; Noe, *Literaturen,* p. 602; RISM B IV$^5$, p. 46, n. 10; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 54; Vogel - Einstein, p. 187; IUPI II, p. 1529; Vernarecci, *Petrucci*, p. 246; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 21; Disertori, *BosI-II*, p. 44; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 114-115; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 108-109, 252; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 153-154 (ess. 42 e 43); Sartori, *BosII*, p. 243; Thibault, *Pn27* pp. 53, 59; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 578, 580, 587; Weiss, *Bc18(1)*, pp. 277, 287, 305; Weiss, *Bc18(2)*, p. 69.
**Osservazioni:** La barzelletta si ricollega a quella precedente perché sviluppa in negativo il tema delle fede, un termine che nel testo ricorre per ben dieci volte. In questo caso, però, le locuzioni e le espressioni scelte per esprimere l'incertezza della fede sono desunte da esempi classici della poesia d'arte: dal «de fé mancasti», che conduce al «deservisse fidem» del carme *Ad ianuam moechae cuiusdam* (Catullo, *Carmina*, 67) e al «perder fede» del *Triumphus cupidinis* (Petrarca, *Opere*, p. 272), al «di fé mancato sei» dell'*Orlando furioso* (Ariosto, *Opere(1)*, p. 10). L'instabilità del soggetto è rimarcata da quella ritmico-musicale evidenziata da Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 153-154, secondo il quale questa composizione è rappresentativa di quelle numerose barzellette nelle quali sarebbe evidente l'inadeguatezza ritmica se il *tactus* originario fosse pedissequamente traslato nell'attuale sistema a battuta, così come dimostrerebbero le miss. 1-13, dove nel C si viene a creare un conflitto tra il ritmo dell'intonazione melodica e l'organizzazione metrica dei versi poetici. Pertanto, egli suggerisce una trascrizione che comporta un inizio in levare e un'alternanza tra tempo composto e tempo semplice (6/4 e 3/2). Questa soluzione, però, finisce per introdurre un ulteriore conflitto tra il C e le altre voci aggiunte, il T in particolare, che comunque non rispetterebbero rigorosamente il ritmo della struttura metrica. Evidentemente il problema deriva dal fatto che il testo rimane legato al ritmo ternario del rigido schema trocaico della ballata originaria (— ∪ — ∪ — ∪ —), mentre Marchetto Cara, applicando il *tempus imperfectum cum prolatione minori diminutum*, agisce nell'ottica del *tactus* alla Sb e, perciò, tende a regolare tutta la composizione sugli accenti ritmici espressi dal T e dal C che, attraverso sincopi e contrattempi, movimentano la struttura metrica a favore di una minore staticità e di una maggiore espressività del testo. Il fenomeno appare ancor più marcato se si osserva lo sviluppo delle due code finali, che in Bc18 presentano un'articolazione ancora diversa. Nella struttura della composizione la perfetta simmetria tra le 13 misure per la ripresa e le 13 per il *refrain* è mantenuta con l'inserimento delle due code che ripetono entrambe la seconda metà del verso. Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al quinto tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al quinto tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 9. *Io non compro più Speranza*

**Testimone:** PeI, cc. 9*v*-10*r*.
**Fonti musicali concordanti:** BosI, c. 34*rv*; BosI$^1$, c. 34*rv*.

Io non compro più Speranza,
ché gli è cara mercantia.
A dar sol atendo via
quella poca che m'avanza.

Io non compro piu Speranza,
ché gli è cara mercantia.

Cara un tempo la comprai,
hor la vendo a bon mercato
e consiglio bèn che mai
non ne compri un sventurato.
Ma più presto in el suo stato
se ne resti con constanza.

Io non *ecc.*

El sperare è come el sogno
che per più riesce in nulla.
El sperar è proprio il bisogno
de chi al vento si trastulla.

El sperar sovente a nulla
chi continua la sua danza.

Io non *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy.
**Apparato critico:**
2 e 6 *cara mercantia*] *falsa mercancia* BosI.
3 *atendo*] *attendo* BosI.
4 *pocha*] *poca* PeIM e PeIW.
11 *più presto*] *sempre* BosI.
15 *è*] manca in BosI.
15 e 17 *sperar*] *sperare* PeIW e BosI.
B: *io compro*] *io non compro* PeIW.
**Note al testo:**
2 e 6 *gli*, cfr. scheda n. 3, v. 23; *mercantìa*, cfr. scheda n. 6, v. 5.
8 *bon*, cfr. scheda n. 5, v. 13.
9 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
11 *in el*: «nel», cfr. scheda n. 3, v. 16.
13, 15 e 17 anafora.
15 ipermetro.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | ($2^1$ | 4) |
| 8 | x | y | y | x | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | | |

**Apparato critico:**
3, C: 2Fa M] Sol M Fa♯ M BosI.
15, C: 2Fa M] 2Fa♯ M BosI.
20, C, 4: Si Sm col punto] Si♭ Sm col punto BosI.
23, A-T-B, 2: *signum congruentiae*.
23, B, 2: Re M] M con *signum congruentiae*.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione del secondo verso; modo di Re; cadenze: re-re-La-Sol (ripresa) e re-re-Re (*refrain*); ambito di nona ($do_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 2.
12-13, T: settima ascendente che collega ripresa e *refrain*.
20-21, T: quinta discendente.
21-22, C: sesta discendente.
23-26: coda strumentale su pedale superiore di C segnalata in A-T-B con *signum congruentiae*.
**Edizioni moderne:** Bruger, *Lautenkunst*, [17] (da BosI) ; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 8, 5*; Disertori, *BosI-II*, pp. 390-391; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXVIII, 6-7.
**Letteratura:** Boorman, pp. 210, 565, 782-783, 982, 1260, 1262; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 132; Noe, *Literaturen,* pp. 49, 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 54; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 781; Vernarecci, *Petrucci*, p. 246; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 21; Dahlhaus, *Tonalité*, pp. 281-282; Disertori, *BosI-II*, p. 44; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; Jeppesen, *Frottola II*, p. 228; Meine, *Liebe und Musik*, pp. 49-50; Prizer, *Courtly Pastimes*, p. 144; Prizer, *Performance*, p. 227; Sartori, *BosII*, p. 243; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 499 nota 19, 507 nota 40, 508, 578, 580; Gigliucci - Risset, *Lirica*, p. 371.
**Osservazioni:** Questa breve barzelletta chiude il ciclo dedicato al tema della "non speranza" e, se l'iniziale *Hor venduto ho la Speranza* (PeI, n. 6) era l'occasione per rimpiangere la fiducia mal riposta, qui prevale il disincanto che induce alla rassegnazione, per cui diventa inutile investire in questo genere di «mercantia». La decisione è sostenuta dall'autorevolezza di una citazione dotta: l'«ego spem pretio non emo» di Terenzio, *Adelphoe*, II 2, 219, che, divenuto «non emant spem precio» in una missiva di Giovanni di Salisbury a Tommaso Becket (*Correspondence*, II, lettera 24, p. 72), ritorna in Guarini, *Epistolario*, p. 195, per arrivare fino a «io non compro la speranza» del Boccaccio, *Lettere edite*, p. 169, *Lettere inedite*, p. 206, *Opere volgari*, XVI, p. 82, del Tolomei, *Lettere*, I, p. 202, e dell'Ariosto, *Opere(2)*, p. 1047: *Suppositi*, 804 e *Cassaria* II 870, dopo essere saldamente entrato anche nella tradizione paremiologica basata sull'esperienza, come testimonia il proverbio «io non compro la speranza a contanti» (*Proverbi latini*, III, p. 123; *Proverbi e motti*, p. 480). Dal punto di vista musicale, la barzelletta ripropone il problema già discusso in PeI, n. 8, perché la sua struttura metrica entra in conflitto con il *tactus* dell'intonazione musicale (*tempus imperfectum cum prolatione minori diminutum*), che dall'iniziale ritmo binario muove verso uno ternario, fino ad assumere l'andamento tipico dell'emiolia al centro della frase, per poi tornare all'impianto binario con una tipica cadenza femminile (Prizer, *Performance*, p. 227). Il fenomeno è confermato dalle riflessioni esposte in Meine, *Liebe und Musik*, p. 49, che attribuisce la composizione al Tromboncino, ma approfondisce l'analisi osservando come la presunta conflittualità ritmo-metro si risolva attraverso il ricorso alle figure retoriche della sincope e del contrattempo, secondo un procedimento tipico della pratica del «cantar a liuto» alla quale va ricondotta la veste polifonica della composizione e per la quale si rinvia alle osservazioni della scheda n. 2. Per le implicazioni connesse al ballo della «mercantia» cfr. la scheda n. 6. Si può rilevare, inoltre, come la coda strumentale (miss. 23-26) suggerisca un'esecuzione solistica e ristabilisca l'equilibrio tra ripresa e *refrain*, entrambi di 13 misure. Alcune differenze si rilevano nella versione dell'intavolatura per liuto (BosI), che introduce il Fa♯ in C alle miss. 3 e 15, e nell'utilizzo alla fine della frase melodica del semitono discendente che porta varietà e conferisce espressività. Nella stessa intavolatura, che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto della sottana», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della

seconda dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 3, 17 e 22 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 10. *In eterno io voglio amarte*

**Testimone:** PeI, cc. 10*v*-11*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fn230, cc. 3*v*-4*r*; Fn337, cc. 12*v*-13*r*.
**Fonti letterarie concordanti:** MNc4, c. 210*r*; PGc431, cc. 99*v*-100*r* (108*v*-109*r*).

In eterno io voglio amarte
e 'l tuo nome reverire.
S'io dovesse bèn morire,
sum disposto a seguitarte.

Sta' pur dura quanto sai
e 'sto miser corpo stratia,
che anchor spero tu serai
del mio mal pentita e satia,
perché spesso ha qualche gratia
quel che teme de perire.

S'io dovesse *ecc.*

El se vede un tempo obscuro
ritornar in gran chiarezza,
e 'l diamante, che è sì duro,
con dolcezza al fin se spezza.
Così spero tua durezza
serà molle al mio languire.

S'io dovesse *ecc.*

Con mia fé iusta e syncera
t'ho donato l'alma e 'l core
e però non star sì altèra:
miserere al mio dolore!
Et mi manca ogni vigore
per voler a te servire!

S'io dovesse *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx ababby yx cdcddy yx efeffy yx.
**Apparato critico:**
1 A,T, B *io*] manca in PeIW, PeIM e Fn230.
1 *eterno*] *eternu* PGc431; *voglio*] *vogli* Fn337; *amarte*] *amarti* Fn230 e Fn337.
3 *dovesse*] *dovessi* Fn230; *s'io*] *se* MNc4.
4 *sum*] *son* Fn230, PGc431 e MNc4; *a seguitarte*] *seguitare ti* Fn230, *sempre amarte* MNc4.
5 *dura*] *cruda* MNc4.
6 *e sto miser corpo*] *et questo miser corpo* Fn230, *questo misero* PGc431.
7 *che anchor*] *ch'ancor* Fn230 e PeIW, *ancora* PGc431, *anchor* MNc4; *tu serai*] *che sarai* Fn230 e MNc4.
8 *e*] *et* Fn230; *del mio mal*] *de l'mei mali* PGc431.
9 *spesso ha*] *spera* Fn230, *spesso a* PGc431, *speso ha* MNc4.
10 *quel che teme*] *tal che creda* Fn230, *tal che teme* PGc431 e MNc4; *de perire*] *di morire* Fn230.
11 *el se*] *e si* Fn230 e MNc4; *un*] *il* Mnc4; *obscuro*] *oscuro* Fn230.
12 *ritornar*] *ritornare*, *chiarezza*] *chiareza* Fn230 e MNc4.
13 *che è*] *che* MNc4.
14 *con dolcezza al fin se spezza*] *dolzeza anchor si spezi* MNc4; *al fin se spezza*] *alfin si speza* Fn230.
15 *tua durezza*] *tuo belleza* Fn230, *dureza* MNc4.
15 *serà molle*] *sarà dolze* Fn230; *sarà mol* MNc4.
17 *mia*] *gran* MNc4; *iusta e*] *pura et* Fn230; *syncera*] *sincera* Fn230, PeIW e MNc4.
18 *t'ho*] *t'o*, *l'alma*] *dona* Fn230 e MNc4; *'l core*] *il core* PeIW e MNc4.
19 *e però*] *et però* Fn230, *però* MNc4.
20 *al*] *del* MNc4.
21 *et mi*] *in me* Fn230, *me* MNc4; *manca*] *mancha* Fn230, PeIW e PeIM.
22 *per voler a te servire*] *per volerti pur seguire* Fn230; *voler*] *volere* MNc4.
Fn230 inverte le strofe 2 e 3, aggiungendo la seguente:

Mai non muterò volere
perché vuol così mia sorte.
Fami pur se sai piacere,
ch'al tormento starò forte.
Se mi desti mille morte
mai da te non vo' fuggire!

In MNc4 la strofe n. 3 diventa la n. 2 e la n. 2 diventa la n. 5, per cui il testo complessivo risulta il seguente:

In eterno io voglio amarte
e 'l tuo nome reverire.
Se dovesse bèn morire,
son disposto sempre amarte.

In eterno *ecc.*

Sta' pur cruda quanto sai
e 'sto miser corpo stratia.
Anchor spero che sarai
del mio mal pentita e satia,
perché speso ha qualche gratia
tal che teme de perire.
Se dovesse bèn morire,
son disposto sempre amarte.

In eterno voglio amarte *ecc.*

Con gran fé iusta e sincera
t'ho donato, dona, il core;
però non star sì altèra:

miserere del mio dolore!
Me manca ogni vigore
per volere a te servire!
Se dovesse bèn morire,
son disposto sempre amarte.

In eterno voglio amarte.

Mutarò già may volere
perché vol così mia Sorte;
fammi pur se sai spiacere
ch'al tormento starò forte.
Se me desti ognihor la morte,
may voglio da te fuggire.
Se dovese bèn morire
sum disposto sempre amarte.

In eterno voglio amarte *ecc.*

Da ogni tempo non tempesta
non se pianzi a tuta via:
ogni vigilia ha la sua festa.
Benché tardo talhor sia
e perhò la pena mia
non mi dol a soferire.
Se dovesi bèn morire
son disposto sempre amarte.

In eterno voglio amarte.

El si vede il tempo obscuro
ritornare in gran chiareza,
e 'l diamante, ch'è sì duro,
dolzeza anchor si spezi.
Così spero tua dureza
sarà mol al mio languire.
Se dovesi bèn morire
son disposto sempre amarte.

In eterno voglio amarte *ecc.*

Se talhor Fortuna è in mare,
pur bonaza anchor tal volta
non me voglio disperare,
ché ogni stato si revolta
spesso da la rota volta
e chi è in basso fa salire.
Se dovese bèn morire
son disposto sempre amarte.

In eterno voglio amarte *ecc.*

Mi confido in mia costantia
ch'avere qualche mercede
non mi manca la speranza.
Per amare cum gran fede,
tramutare speso si vede
la letitia in gran martiri.
Se dovese bèn morire
son disposto sempre amarte.

In eterno voglio amarte *ecc.*

Quanto più cruda serai
e ver mi staray irata,
tanto più te vederai
da me dolzemente amata.
Ben serai poi sì sfrenata
se me neghi il mio desire.
Se dovesi bèn morire
son disposto sempre amarte.

In eterno voglio amarte *ecc.*

**Note al testo:**
1 *amarte*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
3 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
4 *sum*: «sono», voce latina; *seguitarte*: «seguirti», con enclisi del pronome personale sulla forma apocopata del verbo; *seguitar*, forse da *seguìto*, participio passato di *seguire*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1176; *-te*, forma dell'italiano antico derivata dal caso accusativo del pronome latino di seconda persona *tu*: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 151.
5 *sta'*: «stai», forma scritta toscana dell'imperativo: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 351.
6 *'sto*, cfr. scheda n. 1, v. 6.
7 *serai*, cfr. scheda n. 1, v. 15.
8 *mal*, cfr. scheda n. 2, vv. 21e 32.
11 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18
12 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
13 e 19 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
14 *al fin*, cfr. scheda n. 1, vv. 15 e 21.
16 *serà*: «sarà», variante vocalica della forma toscana: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 340-341.
17 *fé*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29; *iusta*, cfr. scheda n. 8, v. 9.
18 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1; *core*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12, 16.
20 *miserere*: «abbi pietà», salmo 50: BS, p. 830.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | | coda | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | (1 | 4) | | | |
| 8 | x | y | y | x | | | | |
| | | | | | | | | coda |
| | 5 | 6 | 7 | 8 | | 3 | (1 | 4) |
| 8 | ‖:a | b:‖ | b | y | | y | x | |

**Apparato critico:**
1-30, C-A-T-B: Fn230 cfr. Appendice II, n. 10.
Fn230, A denominato *contratenor*.
**Note alla musica:** Forma chiusa bipartita; *refrain*: terzo e quarto verso della ripresa; coda: ripetizione dell'ultima parola del secondo verso su lungo vocalizzo; modo di Re; cadenze: la-re-Re-la-re (ripresa) e Do-Do-Fa-re (strofe); ambito di nona ($sol_3$-$la_4$); rapporto verso-misure irrego-

lare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti.
6, 11-12 e 31, A: quinta discendente.
8-9, 20-21 e 38-39: cadenza borgognona.
16-18, A: nona ascendente.
17-21, C: vocalizzo nell'ambito di una quinta.
25-26, A: quinta ascendente.
26, T: sesta discendente.
26, C: quinta discendente.
36 e 39, C: vocalizzo nell'ambito di una quarta.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 9, 5*-6*; CESARI, *Frottola*, p. 117 (parziale); KIESEWETTER, *Schicksale*, appendice n. 21; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXVIII, 7-8.
**Letteratura:** BECHERINI I, p. 60, n. 4, p. 110, n. 12; BORMAN, pp. 565, 982, 988, 1262; *Census* I, pp. 221-222, III, p. 43, IV, pp. 370, 465; KIESEWETTER, *Catalog*, p. 18; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 132; MÜLLER, *Musikalischen Schätze*, p. 128; NOE, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 196, n. 4, p. 209, n. 12, p. 333, n. 72; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 746; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 246; CATTIN, *Rimatori*, p. 278; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 21-22; CHRYSANDER - SPITTA - ADLER, *Vierteljarsschrift*, II, p. 435; GALLICO, *MNc4 (1)*, p. 104, n. 345; GHISI, *Fn230*, p. 43; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 114-115, 126-127, 190-191, 227; LUISI, *Pn676*, pp. 477-478; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 120, 356; SCHWARTZ, *Frottole(1)*, p. 435; COZZO, *Codici*, p. 479.
**Osservazioni:** PeI impiega lo schema tetrastico della ripresa nella forma meno frequente, che prevede di utilizzare come *refrain* gli ultimi due versi. MNc4, che riporta solo il testo, indica invece di ripetere sempre i primi due versi come *refrain*, mentre aggiunge il terzo e il quarto in coda ad ogni strofe. Evidentemente, entrambe le soluzioni pongono in risalto il significato dell'ossimoro racchiuso nella seconda parte della ripresa, che mette in relazione l'amore con la morte. In realtà, tutto il testo della barzelletta, specialmente nelle strofe aggiunte in MNc4, procede per contrapposizione di figure e affermazioni (timore della morte e concessione della grazia, tempo perturbato e grande luminosità, durezza dei diamanti e semplicità del taglio), unita al richiamo o alla parafrasi di proverbi, aforismi e detti comuni («da ogni tempo non tempesta / non se pianzi a tuta via: / ogni vigilia ha la sua festa»; oppure: «ché ogni stato si revolta / spesso da la rota volta / e chi è in basso fa salire»). Alle citazioni erudite proprie del gruppo di composizioni precedente a questa barzelletta si sostituiscono quelle popolareggianti, che si inseriscono nel repertorio aulico esercitando una preminente funzione evocativa (LUISI, *Citazioni*, p. 156). L'efficacia di questi espedienti è confermata dal fatto che lo stesso testo, sebbene limitato alla ripresa e alla prima strofe, ritorna anche in PGc431, ma con una diversa intonazione di compositore anonimo che, dal punto di vista della forma musicale, segue lo schema di PeI. L'incipit melodico relativo all'intero primo verso, inoltre, coincide con quello di un altro componimento anonimo, *La virtù se vole seguire*, tramandato da Pn676 (cc. 71*v*-72*r*) e Fn27 (cc.111*v*-112*r*). Il fatto che nella stampa di PeI il testo sia sottoposto a tutte le voci della ripresa, mentre per le strofe si trova solo sotto il C, suggerisce una modalità esecutiva con accompagnamento strumentale e l'alternanza tra gruppo vocale e solista. Non si può escludere, però, neppure la possibilità di un'esecuzione soltanto vocale, in quanto anche la scrittura musicale di T, A e B si presta ad essere cantata. Proprio perché il *refrain* ripete il terzo e il quarto verso della ripresa, il Cara sceglie di riutilizzare l'intonazione corrispondente (PRIZER, *Courtly Pastimes*, p. 120). Singolare, dal punto di vista melodico, è la scelta di dividere i primi due versi con l'introduzione di una pausa dopo il primo emistichio di ciascuno, quasi una cesura che conferisce maggiore perentorietà al testo prima del vocalizzo sulla parola «reverire». La scrittura, tendenzialmente omoritmica, si fa più elaborata nell'ultimo verso della ripresa sulla parola «seguitarte», ripetuta due volte da tutte le voci che entrano in successione muovendosi contrappuntisticamente.

## 11. *Gli è pur gionto el giorno aimè*

**Testimone:** PeI, cc. 11*v*-12*r*.

Gli è pur gionto el giorno, aimè,
infelice e maledetto
che piangendo al mio dispecto
mi convien partir da te!

Gli è pur gionto el giorno, aimè,
infelice e maledetto!

El dover da te partire
più che morte mi par strano.
Presto più vorei morire
che da te farmi lontano.
Viso dolce, viso humano,
de lasciarte son constretto.

[Gli è pur gionto el giorno, aimè,
infelice e maledetto!].

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 $x_t yyx_t$ $x_t y$ ababby $x_t y$.
**Apparato critico:**
Nelle ripetizioni della coda finale: *maledetto*] *maledecto*.
12, segue *Che piangendo* PeIM e PeIW: *refrain* sostituito nella trascrizione con *Gli è pur gionto* per ragioni musicali.
**Note al testo:**
1 e 5 *gli*, cfr. scheda n. 3, v. 23; *gionto*: «giunto», per apertura di *o* in sillaba chiusa in alcuni dialetti della Toscana: BATTAGLIA, *Dizionario*, VI, p. 891; ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 90-91.

3 *dispecto*: «dispetto, disprezzo», voce dotta dal latino *spĕcere* «guardare dall'alto in basso» con protesi *de-* e mancata assimilazione del nesso *ct* in *tt*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 350.
9 *presto più*: «più presto», anastrofe.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | 1ª coda | 2ª coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | (2 | $3^1$ | 5) |
| 8 | $x_t$ | y | y | $x_t$ | $x_t$ | y | | |
| | ‖:a | b:‖ | b | y | *idem* | | | |

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa con gli ultimi due aggiunti in calce alla strofe; doppia coda: ripetizione del secondo verso e del suo secondo emistichio; modo di Mi; cadenze: la-mi-mi-mi (ripresa) e mi-mi-re-la (*refrain*); ambito di settima ($re_2$-$do_3$); rapporto verso-misure irregolare; contrappunto semplice; A: *cantus prius factus* (cfr. osservazioni).
6-7 e 22-23, B: quinta ascendente.
7-8, 15-16, 27-28 e 32-33: cadenza frigia.
10 e 26, A: sesta discendente.
12 e 20, C-T: imitazione.
13-14, C-B: imitazione in progressione.
13-14, B: sesta ascendente.
14-15, C: sesta ascendente.
31, A: settima ascendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 10, 6*; Filocamo, *Acqua (1)*, p. 25 (parziale); Filocamo, *Acqua (2)*, p. 18; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXVIII, 8-9.
**Letteratura:** Boorman, p. 565; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 131; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 670; Vernarecci, *Petrucci*, p. 246; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 22; Filocamo, *Acqua (1)*, pp. 24-26; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79; Jeppesen, *Frottola II*, p. 225; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 78, 118, 142; Prizer, *Isabella d'Este*, p. 29; Reese, *Renaissance*, p. 159.
**Osservazioni:** *Unicum*. La barzelletta presenta un'apparente anomalia, perché l'incipit testuale della ripresa nella parte dell'A è sostituito da *Non val aqua al mio gran foco*, che richiama altri due componimenti presenti in PeI: il n. 20, *Non val aqua al mio gran foco* di Bartolomeo Tromboncino, e il n. 32, *L'aqua vale al mio gran foco* di Michele Pesenti. Effettivamente le tre barzellette, tutte a quattro voci, formano un gruppo coerente e compatto, il cosiddetto «ciclo dell'acqua», come dimostrano le rispettive intonazioni musicali che hanno in comune una «linea melodica migrante» (Filocamo, *Acqua(1)*, pp. 24-26). Infatti la melodia del C di *Non val aqua al mio gran foco* è impiegata nell'A in *Gli è pur gionto el giorno aimè* (PeI, n. 11): le uniche varianti prevedono la sostituzione di note con pause alle miss. 16 e 29. Analogamente, la stessa linea melodica, trasposta all'ottava inferiore, diventa quella del B in *L'aqua vale al mio gran foco*, con lievi modifiche alle miss. 7, 11, 15, 23, 27, 32 e una nota conclusiva molto allungata. Alle migrazioni melodiche si accompagnano quelle del testo poetico, costruito con una tecnica che prende a prestito diverse citazioni dotte per trasporle da un contesto aulico dentro un registro linguistico più comune, nell'evidente tentativo di nobilitarlo. Seguendo la successione dei versi, si può osservare come l'inciso «piangendo al mio dispecto» (v. 3) provenga da una tradizione costante che, partendo dalla sestina *Mille volte richiamo il dì mercede* di Cino da Pistoia, *Rime*, n. 30, attraverso il sonetto *Voi che passate qui fermate il passo* dell'Aquilano, *Strambotti*, p. 415 (Boscolo, *PeVII*, pp. 70-71) arriva fino alla canzone XII, *Quel vivo sol che a la mia vita oscura* del Bembo, *Rime*, II, aggiunte n. XII. Anche il v. 4, «mi convien partir da te», vanta una solida ascendenza letteraria che, dal rispetto *E' mi convien da te spesso partire* del Poliziano, *Rime*, p. 87, n. LXXXVII, porta alla ballata *Po' che partir convienmi donna cara* di Francesco Landini, trasformata nel "cantasi come" *Po' che da te mi convien partir via* nel ms. 2871 della Biblioteca Riccardiana (Fiori, *Landini*, pp. 76, 81, 109, 146-147). Il persistere dei legami con prodotti dell'*ars nova* italiana e, più in generale, della produzione letteraria del Trecento sono confermati dal v. 11, «viso dolce viso humano» che, ricorrente nel Bembo, *Rime*, aggiunte n. XI, e proposto anche dal Bronzino, *Sonetti*, LIV (*E gli occhi vaghi e 'l dolce viso umano*), ha la sua origine nella novella 5 della giornata IX di Boccaccio, *Decameron*, II, p. 485, e, prima ancora, nei sonetti CCLXXVI, CCXCIX e CCCLVIII di Petrarca, *Opere*, pp. 202, 214, 251. È, dunque, il caso di considerare come la lezione del Petrarca, generalmente ritenuta una specificità degli ultimi libri di frottole del Petrucci, in particolare PeXI dove i richiami al modello sono più espliciti e organici, in realtà sia presente fin da questa prima raccolta, sotto forma di citazioni e attraverso le rivisitazioni operate dal Bembo e dagli altri petrarchisti del primo Cinquecento. Come nella composizione precedente, il testo dei primi due versi è suddiviso in due emistichi da una pausa, per cui il primo verso finisce sul tempo forte di mis. 5, creando un *enjambement* musicale che introduce una sospensione prima di intonare il verso successivo costretto ad attaccare in levare. Il procedimento, che genera un andamento a singhiozzo, e la scelta del modo frigio sono funzionali al significato del testo.

## 12. *Udite voi Finestre*

**Testimone:** PeI, c. 12*v*.
**Fonti musicali concordanti:** Pn676, cc. 54*r*-55*v*; BosI, c. 40*v*; $BosI^1$, c. 40*v*.
**Fonti letterarie concordanti:** Fn701, cc. 125*v*-126*r*.

Udite, voi, Finestre,
quel che piangendo parlo,

per che de ricontarlo
mi par tempo!

Io tacqui già gran tempo
e speso ho amando gli anni
e compensai mei danni
con un riso.

Dal dì che 'l sacro viso
el miser cor trafisse,
mai senza fiamma visse
l'alma stanca.

Hor che 'l vigor mi manca
e magior duol mi preme
e mi manca la speme,
anzi la vita,

la doglia mia infinita
e le nascoste offese
hor vo' farle palese
anzi ch'io mora.

La fiamma crescie ognhora,
quanto più l'alma è vaga
de ressanar la piaga
und'ella avampa.

Unde di maggior vampa
ognhor se accende el foco,
tal ch'io non trovo loco
hormai che basti.

Né val perch'io contrasti
o ch'io mi copra d'arme
o ch'io cerca ritrarme
dala impresa.

E quel che più mi pesa
Amor per più dispecto
non mi vòl per sospecto,
anci mi scatia.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $abbc_4$ $cdde_4$ $effg_4$ $ghhi_5$ $ijjk_5$ $kllm_5$ $mnno_5$ $oppq_4$ $qrrs_5$.
L'ultimo verso di ogni strofe è un quinario se in sinafia con il verso precedente, altrimenti è un quadrisillabo.
**Apparato critico:**
1 *udite*] *auditi* Fn701, *audite* Pn676, *dite* BosI; *voi finestre*] *vui fenestre* Pn676 e Fn701.
3 *de*] *di* Pn676; *ricontarlo*] *racontarlo* Fn701.
5 *tacqui*] *taqui* Pn676.
6 *speso ho*] *spesi* Fn701, *spexo* Pn676; *gli*] *li* Pn676.
7 *compensai mei*] *compensai li mei* Pn676.
8 *con*] *cum* Fn701; *riso*] *rixo* Pn676.
9 *viso*] *vixo* Pn676.
10 *el*] *il* Fn701; *cor*] *cuor* Pn676.
12 *stanca*] *stancha* PeIW e PeIM.
13, 15 *manca*] *mancha* PeIW e PeIM.
14 *duol*] *dol* Pn676.
16 *anzi*] *anci* Pn676.
17 *doglia mia*] *mia doglia* Fn701 e Pn676.
18 *e*] *el* Fn701; *nascoste offese*] *nascoxe offexe* Pn676.
19-20 *hor vo' farle palese / anzi ch'io mora*] *i' vo' falre palexe / anci ch'io parlo* Pn676.
21 *crescie*] *cresce* Pn676, BosI e Fn701; *ognhora*] *ognora* Pn676.
23 *de ressanar*] *de risanar* Fn701, *di risanar* Pn676, *de resanar* BosI.
24 *und'ella*] *unde gli* Fn701, *onde li* Pn676.
25 *unde di*] *onde di* Fn701, *perché de* Pn676; *maggior*] *magior* Fn701, Pn676 e BosI.
26 *ognhor se*] *ognor se* Fn701, *ognor s'* Pn676; *el foco*] *il focco* Pn676, *focho* BosI.
27 *loco*] *locho* BosI.
29 *perch'io*] *perché* Pn676.
30 *ch'io mi*] *che me* Pn676.
31 *ch'io cerca*] *ch'io cerchi* Fn701, *che cercha* Pn676.
32 *dala impresa*] *l'impresa* Fn701, *da l'imprexa* Pn676, *de la impresa* BosI.
33 *quel*] *poi* Fn701 e Pn676; *pesa*] *pexa* Pn676.
34 *dispecto*] *dispetto* Fn701.
35 *sospecto*] *sugietto* Fn701, *sugieto* Pn676.
36 *anci*] *anzi* BosI; *scatia*] *scacia* Pn676, *scaccia* BosI.
Pn676 aggiunge le strofe seguenti:

E così mi distratia
né mai punto l'increbe
a quella che potrebe
darmi pace.

Ma lei sol vede e tace
e di me non li cale,
e non cura il mio mal<e>,
anci l'ha a caro.

Potete vedere chiaro,
senza ch'altro vi dica,
como la sia nemica
de pietade

e cum qual crudeltade
Amor da me mi fura
e per più mia sagura
a lei mi porgie.

E perché mal se scorgie,
cusì ch'altrui l'intenda
e che pietà li prenda,
di mei guai

io non ho dicto asai,
unde de giorno in giorno
io pur farò ritorno
a vui, fenestre.

Fn701 aggiunge le strofe seguenti:

Auditi, vui d'intorno,
muri, fenestre e porte;
auditi la mia morte,
per pietade.

E vui, vicine strade,
donne, fanciule e vechie,
prestatime l'orechie
ché sia inteso;

ché vi vo' far paleso
un mio concepto sdegno
e far como fa el cigno
nel morire.

Diròve el gran martìre
e le infinite penne
che per amar sustene
l'alma stanca.

La lingua a dir mi manca
e la passion mi preme
che la falace speme
m'à inganato.

Io ho gran tempo amato,
et amo forte ancora,
una che gode ognora
del mio male.

**Note al testo:**
3 *ricontarlo*: «raccontarlo», forma enclitica antica: DURO, *Vocabolario*, III, p. 1413; *Enciclopedia dantesca*, IV, p. 917.
5 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
7 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4.
9 *dì*: «giorno», dal latino *dīe(m)*: BOERIO, *Dizionario*, p. 236; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 468; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 331.
10 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12, 16.
13, 15 e 19 anafora.
12 e 22 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1.
13, 15 e 19 iterazione.
14 *duol*, cfr. scheda n. 4, vv. 11 e 14.
17 *doglia*: «dolore», da *dŏlia* plurale del latino tardo *dŏlium* derivato da *dolēre*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 359; DURO, *Vocabolario*, II, p. 169.
19 *vo'*: «voglio», forma ridotta dell'italiano antico: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 283-284.
20 *mora*: «muoia», forma popolare del dialetto veneto dal latino parlato *morīre*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 778.
21 *crescie*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
23 *ressanar*: «risanare, guarire», dal latino tardo *resanare*: DURO, *Vocabolario*, III, p. 1477; GEORGES - CALONGHI, *Dizionario*, col. 2381.
24 e 25 *coblas capfinidas*: ELWERT, *Versificazione*, p. 123; *unde*: «donde, di dove, da cui», avverbio latino: GEORGES - CALONGHI, *Dizionario*, col. 2828.
24 *avampa*: «ardere divampando», composto parasintetico di *vampa* (dall'antico *vampo*, riduzione di *vampore* da *vapore* incrociato con *lampo*) con *a* rafforzativo: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, pp. 95, 1411; DURO, *Vocabolario*, IV, pp. 1098-1099.
24-25 strofe *capfinidas*.
26 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 12.
27 *loco*: «luogo», dal latino *lŏcum*: BOERIO, *Dizionario*, p. 374; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 727; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 690.
31 *ritrarme*: «ritirarmi, tirarmi indietro», dal latino *retrăhere*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1096; cfr. scheda n. 4, v. 29.
34 *dispecto*, cfr. scheda n. 11, v. 3.
35 *vòl*, cfr. scheda n. 3, v. 8; *sospecto*: «sospetto», voce dotta dal latino *suspĕctu(m)*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XIX, pp. 529-531.
36 *anci*: «anzi, invece», per *ançi* dal latino *ăntea* «anteriormente»: BOERIO, *Dizionario*, p. 38; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 74; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 62; DURO, *Vocabolario*, I, p. 224; *scatia*: «estromette, espelle», per il toscano *scascia* dal latino tardo *quassiāre* per *quassāre* (intensivo di *quatĕre*): CORTELAZZO - MARCATO, *I dialetti italiani*, pp. 386 e 593.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | coda |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | (4 | $3^1$) |
| a | b | b | $c_4$ | |

**Apparato critico:**
A e B: non è indicato il ♭ in chiave.
8, C, 3: *signum congruentiae* invece di *protractio*.
**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; modo trasposto di Sol con Si♭ in chiave; cadenze: re-Do-sol-sol; ambito di settima ($mi_2$-$re_3$); *tactus*: *tempus perfectum diminutum*; rapporto verso-misure irregolare: la frase musicale conclusiva unisce il terzo verso di sette sillabe con l'ultimo di quattro formando un endecasillabo; omoritmia e contrappunto semplice; C-T, frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. PeI, n. 46 (Michele Pesenti).
3-4 e 5-6, C: quinta discendente.
5-6 e 9-10, T: settima discendente.
9-10, C: settima discendente.
12: cadenza modale.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 10-11, 6*; DISERTORI, *BosI-II*, p. 410; LUISI, *Pn676*, pp. 87-88, 158-159; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXVIII, 9.
**Letteratura:** BOORMAN, pp. 565, 1001, 1026,1261-1262; *Census* III, pp. 14-15, IV, p. 462; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 137; NOE, *Literaturen*, p. 602; SARTORI I, p. 87; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI II, p. 1778; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 246; BRIDGMAN, *Pn676*, pp. 220-221, n. 46; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-*

*III*, p. 22; DAHLHAUS, *Tonalité*, p. 276; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 178-179, 211, 259; LUISI, *Pn676*, pp. 17, 28, 35, 86-89, 457-459; PIRROTTA, *Classical Theatre*, p. 69; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 74, 115 (es. 6), 151; SARTORI, *BosII*, p. 243; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 496, 545, 579.

**Osservazioni:** Il testo dell'oda è organizzato secondo la struttura della frottola di seconda specie (BARATELLA, *Compendio*, pp. 214-218), cioè in una serie di quartine con tre settenari chiuse da un quinario, in ossequio alla forma teorizzata negli ambienti culturali padovani in seguito al volgarizzamento di DA TEMPO, *Summa*, di cui evidentemente l'eco giunse anche a Mantova (LUISI, *Pn676*, p. 457). A sua volta, l'intonazione avrebbe dovuto presentare quattro linee, una per ciascun verso, da ripetersi per ogni strofe; invece, l'ultima frase melodica presenta una soluzione particolare, perché unisce musicalmente il terzo verso di sette sillabe con l'ultimo di quattro/cinque, formando un endecasillabo la cui melodia varia nella coda (PRIZER, *Courtly Pastimes*, p. 115). Il procedimento è utilizzato anche in altre ode di PeI (nn. 46, 49, 50, 52, 53 e 62) a conferma del fatto che si tratta di una opzione ricorrente. In questo caso va segnalata la scelta particolare del *tempus perfectum diminutum*, sul quale concordano tutte le fonti, che finisce per determinare uno sfasamento tra l'accento ritmico e quello metrico sanabile, in fase di esecuzione, passando al *tempus imperfectum*. La stessa situazione ritornerà nella frottola *Inhospitas per alpes* di Michele Pesenti (PeI, n. 46), che presenta anche il medesimo incipit ritmico. Si tratta di un ulteriore esempio di quell'ampia casistica discussa nella scheda n. 8, ricorrente in questo repertorio di canti (REESE, *Renaissance*, p. 160). Queste caratteristiche testuali e musicali avvicinerebbero l'oda ai moduli compositivi funzionali all'espressione del tormento d'amore, ragion per cui PIRROTTA, *Orfei*, pp. 77, 80, è propenso a includerla nel genere degli intermedi che preferiva le suppliche, le invettive, i lamenti e i contrasti amorosi. A supportare l'ipotesi si aggiunge la circostanza che il componimento sembra assumere un aspetto quasi caricaturale nell'esagerare i malesseri causati dall'amore, prestandosi alla rappresentazione teatrale (PIRROTTA, *Classical Theatre*, p. 69). Anche se, in linea generale, PeI e Pn676 si corrispondono e le due versioni sembrano provenire da una stessa fonte risalente all'autore, l'apparato critico evidenzia numerosi aggiustamenti che distinguono una fonte dall'altra. La variante più significativa consiste nella parte conclusiva dell'intonazione, dove Pn676 prolunga l'iterazione dell'ultimo verso aggiungendo una seconda coda rispetto a PeI (LUISI, *Pn676*, p. 457). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran il canto vodo», per cui l'intonazione del soprano deve equivalere a quella della prima corda più acuta suonata a vuoto, cioè con la sola mano destra. Si ricollegano a questa intonazione i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 13. *Come che 'l bianco cigno*

**Testimone:** PeI, c. 13*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 16*v*-17*r*; BosI, c. 23*v*; BosI[1], c. 23*v*.

Come che 'l bianco cigno
per natural costume
morendo in qualche fiume
el corpo lascia,

e, mentre l'alma pascia
de quel corporeo velo,
d'un amoroso zelo
se empie el pecto,

e par ch'abbia dilecto
e de morir se avanti
e più suavi canti
alhor che prima,

tal ch'io faccio stima
sol col mio lacrymare
de farmi intorno un mare
senza riva,

dove che un tempo viva,
né potendo partirme
forza sia sepelirme
al fin nel'aque.

E come che al Ciel piacque
amando io vo' morire
e cantando scoprire
i mei pensieri.

Non già per che mai speri
col mio angoscioso pianto
né col mio amaro canto
el cor placare.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $abbc_5$ $cdde_4$ $effg_5$ $ghhi_4$ $ijjk_5$ $kllm_5$ $mnno_5$.
**Apparato critico:**
1 A, T, B *come*] *sì come* PeIM e PeIW.
1 *come che 'l*] *sì como el* Fc2441; *bianco*] *biancho* PeIM e PeIW.
4 *el corpo lascia*] *el corpo lassa* Fc2441, *il corpo lassa* BosI.
5 *pascia*] *passa* Fc2441 e BosI.
6 *de quel*] *dal* Fc2441.
8 *se empie el pecto*] *s'empi el petto* BosI.
9 *abbia*] *abia* Fc2442; *dilecto*] *diletto* BosI.
10 *avanti*] *vanti* Fc2441.
11 *e*] *con* BosI; *suavi*] *suave* Fc2441.
12 *alhor*] *allhor* BosI.
13 *tal ch'io faccio*] *tal io che facio* Fc2441.
14 *lacrymare*] *lachrymare* PeIM e PeIW, *lacrimare* Fc2441 e BosI.

15 *farmi*] *farme* Fc2441.
20 *aque*] *aqua* Fc2441, *acque* BosI.
21 *come*] *como che al*] *che 'l* Fc2441.
26 *angoscioso*] *angoscio* Fc2441.
28 *placare*] *placarte* Fc2441.

**Note al testo:**

5 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1; *pascia*: «pascola, nutre, mangia», dal latino *pāscere*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 886; DURO, *Vocabolario*, III, p. 716.
8 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *empie*: «riempie, fa pieno», dal latino parlato *implīre* per il classico *implēre*: CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 502; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 382; *pecto*: «petto», dal latino *pĕctus*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 917.
10 *se avanti*: «si vanti»: BOERIO, *Dizionario*, p. 50; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 115.
11 *suavi*: «soavi, più che dolci», dal latino *suāve(m)* («attraente, dolce»): CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 1341; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1217.
14, 26 e 27 *col*, cfr. scheda n. 3, v. 24.
18 *partirme*: «partire, allontanarmi», forma riflessiva o intransitiva pronominale in posizione enclitica: DURO, *Vocabolario*, III, pp. 712-713; cfr. scheda n. 4, v. 29.
20 *al fin*, cfr. scheda n. 1, vv. 15 e 21.
22 *vo'*, cfr. scheda n. 12, v. 19.
25 *per che mai*: «assolutamente», locuzione avverbiale con valore limitativo: *Enciclopedia dantesca*, IV, p. 394.
28 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].

**Forma musicale:**

| | | | | coda |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | (4 | 5) |
| a | b | b | $c_5$ | |

**Apparato critico:**

7-8, C: 2 Sm a cavallo di battuta] M BosI.
9-10, C: 2 Sm a cavallo di battuta] M BosI.

**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; coda: ripetizione dell'ultimo verso; modo di Sol; cadenze: mi-mi-re-Do-Sol; ambito di sesta ($mi_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare con inizio di ogni frase in levare.
5-6, C: settima discendente.
5-6, C-A-T: spunto imitativo di movimento scalare discendente.
5-6, A: ottava discendente.
6, T: quinta discendente.
11: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 11, 6*; DISERTORI, *BosI-II*, p. 362; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 263, 478-479; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXIX, 10.

**Letteratura:** BECHERINI II, p. 265, n. 14; BOORMAN, pp. 565, 782, 966, 1260, 1262; *Census* I, p. 235; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 136; NOE, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 130, n. 15; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 287; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 246; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 22; CATTIN, *Rimatori*, p. 278; DAHLHAUS, *Tonalité*, p. 281; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 264-265; HAAR, *Essays*, pp. 115, 141, 216; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79, 114-115; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 140-141, 214-215, 255; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 74, 93, 115; PRIZER, *Fc2441*, p. 40, n. 15; TIBALDI, *BosI-II*, p. 577.

**Osservazioni:** Con un ritorno all'antico, l'oda riprende dal repertorio mitologico il tema celebre del cigno morente, cantato da OVIDIO, *Fasti*, II, 1 («flebilibus veluti numeris canentia dura / traiectus penna tempora cantat olor»), da ORAZIO, *Carmina*, II 20 10 («album mutor in alitem»), e da MARZIALE, *Epigrammata*, XIII, 77 («Dulcia defecta modulatur carmina lingua / cantator cygnus funeris ipse sui»): amare significa morire d'amore ed essere felici per questa sorte, come efficacemente attestano i frequenti ossimori del tipo cantare / morire, amare / morire e morte / diletto o gioia, le personificazioni, i doppi sensi e le riflessioni che tendono a giustificare sul piano razionale la contraddizione esistenziale. Presente nella lirica provenzale, in PETRARCA, *Opere*, p. 18, canzone XXIII, vv. 60-65: «ond'io presi col suon color d'un cigno», nell'ALTISSIMO, *Strambotti*, p. 5: «cantando accenna che 'l suo fin prevede», e nel PULCI, *Morgante maggiore*, XXVIII, 1, 5-6: «fa ch'io paia a la morte un bianco cigno / che dolce canta in su l'estremo lutto», il canto del cigno morente sarà uno dei temi maggiormente frequentati dalla trattatistica, dai componimenti poetici e dalle arti visive del Rinascimento: spogliato dei contenuti pagani, diventa il pretesto per il dialogo d'amore elaborato nei suoi risvolti etici e filosofici, pur con accenti sentimentali e apertamente erotici (ROSSONI, *Il bianco e dolce cigno*; MCCLARY, *Modal Subjectivities*, pp. 59-67). È, dunque, particolarmente significativo se proprio una frottola pubblicata nel 1504 dà inizio alla duratura tradizione polifonica di un tema che, nel Cinquecento, troverà la sua più condivisa interpretazione nel celebre madrigale a 4 voci *Il bianco e dolce cigno* di Jacques Arcadelt (1539), su testo di Alfonso d'Avalo (attribuito anche al GUIDICCIONI, *Rime*), oggetto di una quarantina di ristampe fino al 1654 (ArcI, n. 1; CMM, 31/2; FABBRI, *Madrigale*, pp. 30-32). Non meno fortunata fu la rivisitazione a 5 voci della composizione di Arcadelt operata da Orazio Vecchi nell'omonimo madrigale edito nel 1589 (VecI, n. 1; POLLASTRI, *Il bianc'e dolce cigno*; RODEN, *Music*, pp. 191-199); ma nel 1575 il *topos* «ch'il cigno mor cantando» entra anche tra le canzoni alla napoletana di Giovanni Ferretti (Fer, n. 5; RRMR, 57-58, pp. X, XVI, 31-36), mentre nelle laude di Serafino Razzi «il bianco e dolce cigno» diventa «il bianco e dolce collo» di s. Caterina, in un classico travestimento spirituale dell'intonazione di Arcadelt (RazII, cc. 60-61; SLIM, *Gift*, p. 356) che Stefano Bernardi, a sua volta, utilizza come materiale tematico per la messa-parodia a 4 voci sopra *Il bianco e dolce cigno* del 1615 (Ber, n. 2). D'altronde, la precoce testimonianza di PeI non è isolata nel repertorio frottolistico, perché il *topos* del cigno che canta in punto di morte ricorre sia in Fn701 (c. 125*v*, vv. 11-12: «e far como fa el cigno / nel morire», cfr. PeI, n. 12), sia in Pn676 nello strambotto

n. 24, che intona un rispetto del POLIZIANO, *Rime*, n. LII («Contento in foco sto come Fenice / e come Cigno canto nel morire»), e in quello adespoto n. 82 («El cigno canta al core suavemente / che s'avicina al fine ‹de la› vitta», cfr. LUISI, *Pn676*, pp. 70, 72, 89, 131). In Fc2441 l'incipit testuale, *Sì como el bianco cigno*, aggiunge una particella avverbiale che, assente in BosI ma presente in PeI nelle voci di A,T e B, rende ipermetro il primo verso. Tuttavia, in un'esecuzione a 4 voci l'anomalia trova regolare soluzione, perché la scrittura musicale affida l'attacco sul «sì» alle tre voci inferiori, alle quali il C si unisce su «come/o» entrando nel tempo immediatamente successivo. Il verso in chiusura, un quinario, è ripetuto due volte con una propria frase musicale e una coda, diversamente da quanto avviene nell'oda precedente, *Udite voi Finestre* (PeI, n. 12), dove invece l'ultimo verso si unisce al settenario precedente formando con esso un endecasillabo cantato con un'unica frase musicale e poi integralmente ripetuto dalla coda (PRIZER, *Courtly Pastimes*, p. 115). L'incipit ritmico può considerarsi una variante del precedente, ma in questo caso il Cara sceglie il *tempus imperfectum* che permette una maggiore corrispondenza con la struttura accentuativa del testo. Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto della sottana», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della seconda corda dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 14. *Chi me darà più pace*

**Testimone:** PeI, c. 13*v*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 69*v*-70*r*; BosI, c. 46*v*; BosI[1], c. 46*v*.

Chi me darà più pace,
se me ha lasciato in guai
quella che sempre amai?
Chi me darà più pace?

Chi me darà la voce
e un ragionar feroce
in dir de questa atroce
che se n' porta mia pace?

Piangete, voi, fin tanto,
occhi mei nati al pianto,
ch'io qui finisca el canto
ch'ognor el mio cor sface.

Spartita è quella stella,
non men crudel che bella,
che me diè la favella
et hor mi tol la pace.

Chi me terà più in vita,
poi che la fé n'è ita,
e novo Amor l'invita
a disturbar mia pace?

Io me tenea beato
nel'amoroso stato,
hor che la m'ha lasciato
non spero haver più pace.

Che fai, lingua, ché resti?
Perché non manifesti?
Tu sempre a dir: «Me infesti»
e pur non mi dai pace.

Cancion, tu in carta bianca,
fa' che 'l tuo dir non manca,
per che la lingua è stanca
e tanto dir gli è spiace.

Se tu serai ripresa,
cancion, fa' tua diffesa,
e di' che l'alta offesa
mi fa parer loquace.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda-canzonetta: xaax bbbx cccx dddx eeex fffx gggx hhhx iiix.
**Apparato critico:**
2 *me ha lasciato*] *m'a lassato* Fc2441, *m'ha lassato* BosI.
3 *quella*] *quela* Fc2441, *questa* BosI.
9 *piangete*] *piangeti* BosI; *fin tanto*] *fra tanto* Fc2441, *fin a tanto* BosI.
10 *occhi*] *ogii* Fc2441.
11-12 *ch'io qui finisca el canto / c' hognor el mio cor sface*] *che con la lingua canto / e in pecto el cor si sface* Fc2441.
17 *terà*] *terrà* Fc24421.
18 *poi che la fé n'è ita*] *hor ch'ella se n'è gitta* Fc2441.
19 *invita*] *invitta* Fc2441.
21 *mi*] *me* Fc2441.
22 *nel'amoroso*] *ne l'amoroso* Fc2441.
23 *che la m'ha lasciato*] *ch'ella m'a lassato* Fc2441.
24 *non spero haver*] *non harò mai* Fc2441.
27 *infesti*] *resti* BosI.
27-28 *tu sempre a dir me infesti / e pur non mi dai pace*] *como il duol mi molesta / né più viver mi piace* Fc2441.
29 *bianca*] *biancha* PeIM e PeIW.
30 *fa' che 'l tuo dir non*] *dirai se ardir ti* Fc2441; *manca*] *mancha* PeIM e PeIW.
31 *stanca*] *stancha* PeIM e PeIW.
32 *gli è spiace*] *li spiace* Fc2441, *gli spiace* BosI.
34 *fa' tua diffesa*] *fa' la tua difesa* Fc2441.
36 *mi fa parer*] *ti fa parir* Fc2441.
In Fc2441 solo 7 strofe nell'ordine seguente: 1-8-9-3-5-6-7.
**Note al testo:**
1, 4, 5 e 17 anafora.

1, 2, 5, 15, 17, 21 e 27 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
4, 8, 16, 20, 28 *pace*, parola rima.
10 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4.
12 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16; *sface*: «distrugge, scomporre», afèresi di *disface* da *desfare* composto di *dis-* e *facere*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 347.
13 *spartita*: «partita, allontanata», dal latino *partire* col prefisso *s-*, nel significato di «muoversi per andare lontano» che passa attraverso quello di «dividersi», quindi «allontanarsi»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 885-886.
15 *diè*: «diede», abbreviazione letteraria per troncamento: Duro, *Vocabolario*, IV, pp. 990-991; Rohlfs, *Grammatica*, I, p. 450.
16 *tol*: «toglie, leva», forma dialettale dal latino *tŏllere* («sollevare», «portar via»): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1345.
18 *fé*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29; *ita*: «andata via», voce dotta dal latino *īre* nella forma forte del participio ancora viva in Toscana: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 280-282.
19 *novo*: «nuovo», per sincope: Elwert, *Versificazione*, p. 39.
23 *la*: «ella», forma debole dal latino *ĭlla*, usato come soggetto in posizione proclitica nella parlata popolare toscana e nei dialetti settentrionali: Duro, *Vocabolario*, II, p. 1031.
27 *infesti*: «danneggi, rovini, molesti, mi sei ostile», dal latino *in-fĕstu(m)* («aggressivo», «nemico», «molesto»): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 588; Georges - Calonghi, *Dizionario*, col. 1396.
27, 30, 32 e 35 iterazione.
29, 34 *cancion*: «canzone», come risultato del nesso *nti* nel termine latino *cantiōne(m)*: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 412-413.
32 *gli è spiace*: «le è spiacevole, increscioso», per l'uso al femminile della forma debole del pronome personale, sia nella lingua letteraria che in quella familiare, e per l'abbreviazione dell'aggettivo con troncamento delle due sillabe finali: Duro, *Vocabolario*, II, p. 647, IV, p. 501; *spiace*: «causa risentimento, amarezza», da *dispiacere* per riduzione del prefisso *dis-* a *s-*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1250; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 501.
33 *serai*, cfr. scheda n. 1, v. 15.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
| x | a | a | x |

**Apparato critico:**
9, B: Fa M col punto Fa Sm] Fa M 2Fa Sm Fc2441.
11, T: 2Do M] Do Sb Fc2441.
**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; modo di Re; cadenze: re-re-la-re; ambito di sesta ($mi_2$-$do_3$); rapporto verso-misure irregolare; contrappunto semplice; A-T: incrocio tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. PeI, nn. 28 e 30.
1-2, T: quinta discendente.
5-6, T: settima discendente.
14-15, A: quinta discendente.
14-15, A-T: quinte parallele.
17: cadenza modale.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 11, 6*-7*; Disertori, *BosI-II*, p. 423; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 414-415, 610-611; Luisi, *Citazioni*, pp. 170-171; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXIX, 10.
**Letteratura:** Becherini II, p. 266, n. 65; Boorman, pp. 565, 783, 964, 1260, 1262; *Census* I, p. 235; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 129; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 132, n. 67; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 250; Vernarecci, *Petrucci*, p. 246; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 22; Dahlhaus, *Tonalité*, p. 278; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 415-416; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 142-143, 214; Luisi, *Citazioni*, pp. 170-172; Prizer, *Courtly Pastimes*, p. 126; Prizer, *Fc2441*, pp. 29 e 49, n. 67; Sartori, *BosII*, p. 243; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 510, 579.
**Osservazioni:** Lo schema rimico della prima strofe, anomalo rispetto a quello delle quartine successive, induce Prizer, *Fc2441*, p. 29, a definire la forma di questo componimento una «barzelletta variata». In effetti, la prima quartina, l'unica sottoposta all'intonazione musicale in PeI, presenta un diverso ordine di rime (*xaax*) che costituisce un'anomalia dello schema metrico causata dalla ripetizione in quarta sede del primo verso che invece, in accordo con le strofe successive, dovrebbe rimare con il secondo e il terzo. L'aspetto particolare è che il verso in questione costituisce una citazione letteraria dotta, perché sta in relazione con i primi due versi del capitolo XXVII dell'*Amorosa opra* del Muzzarelli, «Chi me darà giamai / chi me darà la voce». Il secondo verso della canzone del Muzzarelli, infatti, costituisce l'inizio della seconda quartina della frottola intonata in PeI, dove la regolare successione delle rime (*aaax*) verrebbe ripristinata soltanto se il primo verso sostituisse quello che apre l'intonazione del Cara («Chi me darà giamai / se me ha lasciato in guai / quello che sempre amai? / Chi me darà più pace?»). In questo modo, il processo di ricostruzione testuale dei primi versi della frottola permette di individuare non solo la fonte della citazione e il suo autore, ma anche l'ambiente e le relazioni culturali stabilite dalla corte di Mantova con quella di Urbino per il tramite della dedicataria, la duchessa Elisabetta Gonzaga, moglie di Guidobaldo da Montefeltro, legata sia al Cara che al Muzzarelli (Luisi, *Citazioni*, pp. 170-172). A ben vedere, però, su citazione e prestiti più o meno fedeli si regge tutta la composizione. Ad esempio, la terza strofe inizia ricalcando il terzo verso dello strambotto LXXIX «Piangete occhi dolenti alla fin tanto» del Poliziano, *Rime*, p. 84, ma è pure evidente la reminiscenza di «occhi piangete» dal sonetto LXXXIV del Petrarca, *Opere*, p. 82. Dal repertorio di tradizione orale, invece, sembra provenire il v. 14 «non men crudel che bella» della quarta strofe, presente anche nella villotta *Quando io ritrovo la mia pastorella* del *Libro I de la fortuna* (Torrefranca,

*Quattrocento*, p. 276), successivamente intonata da un madrigale di Costanzo Festa (FENLON - HAAR, *Festa*, p. 237; FENLON - HAAR, *Madrigale*, pp. 220, 248, 256). La «spartita stella» del v. 13, invece, sembra una variante della «stella bella» dalla ballata minore *In un boschetto trovai pastorella* di Guido Cavalcanti (CONTINI, *Poeti*, II, pp. 555-556). Dal sirventese di Leonardo Giustinian *S'io cognoscesse haver fallo commesso* (FRATI, *Codice*, pp. 112-114) proviene il v. 21, «io mi tenea beato», che apre la sesta strofe, presente anche nella variante al femminile nella ballata *Lassa perché son io* di Cesare Nappi (FRATI, *Rimatori*, pp. 245-246). Lo stesso incipit ritmico è una variante di quelli più diffusi nel genere frottolistico (REESE, *Renaissance*, p. 160), che in PeI si ritrova anche nelle due composizioni di Bartolomeo Tromboncino *El converà ch'io mora* (n. 28) e *Dal lecto me levava* (n. 30). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran el canto vodo», per cui l'intonazione del soprano deve equivalere a quella della prima corda più acuta suonata a vuoto dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 3, 17 e 22 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 15. *Pietà cara Signora*

**Testimone:** PeI, c. 14*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 31*v*-32*r*; BosI, c. 47*r*; BosI[1], c. 47*r*; Pn27, cc. 46*v*-47*r*.
**Fonti letterarie concordanti:** BinII, c. 2[d]; BinIII, c. 2[d]; FrI, c. 2[a]; Maz, c. 1[d]; MtrI, 4*r*.

Pietà, cara Signora,
ch'io son già quasi morto!
Morendo io moro a torto
e pur bèn servo ognhora.

Pietà, cara si[gnora],
ch'io son già quasi morto.

Pietà, ché 'l gran dilecto,
che intròme in mezo el pecto,
vedendo el vostro aspecto
la nocte e 'l dì m'acora!

Pietà, *ecc.*

Pietà, ché 'l miser core
sente in sé tal dolore
che de passion ne more
l'anima che vi adora!

Pietà, *ecc.*

Pietà, ché 'l vostro nome
m'ha carco di tal some
ch'io instesso non so come
rispiri, ch'io non mora.

Pietà, *ecc.*

Pietà, ch'io ho perso el lume
de gli occhi vòlti in fiume,
sì come ha per costume
chi troppo se inamora.

Pietà, *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** ballata: xyyx xy aaax xy bbbx xy cccx xy dddx xy.
**Apparato critico:**
1 *pietà cara*] *piatà chara* Maz.
2 *ch'io*] *che* FrI e MtrI; *già*] manca in Fc2441.
3 *io*] *e* MtrI.
4 *e pur*] *perché* BosI, *che pur* Fc2441, *che* FrI e BinIII, *per* MtrI; *bèn*] *bèn che* MtrI.
7 *ché 'l*] *del, dilecto*] *diletto* BinIII, FrI e MtrI.
8 *che intròme*] *entròmi* BinIII e FrI, *intròmi* MtrI; *mezo*] *mezzo* BosI e BinIII; *el*] *il* BosI, *al* Fc2441; *pecto*] *petto* BosI, BinIII, FrI e MtrI.
9 *el*] *il* Fc2441 e MtrI; *aspecto*] *aspetto* BosI, BinIII e MtrI.
10 *nocte*] *notte* BosI, FrI e MtrI; *e 'l*] *il* BinIII; *acora*] *accora* BinIII e MtrI.
11 *ché 'l*] *del* BinIII, FrI e MtrI; *core*] *cuore* Fc2441.
12 *sé*] *me* BosI.
13 *passion ne*] *passione* FrI e BinIII, *passion si* MtrI; *ne*] *non* Fc2441.
14 *l'anima*] *l'alma* BinIII e MtrI, *la man* FrI; *vi*] *ve* Fc2441, BinIII, FrI e MtrI.
15 *ché 'l*] *del* BinIII e FrI; *vostro*] *nostro* BosI.
16 *carco*] *carcho* Fc2441, BinIII e FrI.
17 *ch'io instesso*] *me stesso* Fc2441, *che stento* BinIII, FrI e MtrI.
18 *rispiri*] *respiri* Fc2441, *resista* BinIII, FrI e MtrI.
19 *el*] *il* BosI.
20 *occhi*] *ochi* BosI.
Fc2441 inverte l'ordine delle strofe 2 e 3, sostituendo l'ultima con la seguente:

Pietà che la mia sorte
e fa bramar la morte.
Da questa vita forte
che hormai me trasi fuora.

In BinIII, FrI e MtrI manca la strofe 4 sostituita dalla seguente:

Pietà che le mie ossa
la carne ardita e mossa,
e appreso a voi possa
ch'amor consuma ognhora.

**Note al testo:**
1, 7, 11, 15 e 19 anàfora.
2, 3, 6, 13 e 18 poliptòto.

3, 13 e 18, *moro, more, mora*, cfr. scheda n. 12, v. 20.
4 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
7 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
8 *introme*: «mi entrò», forma enclitica dal latino *intrāre* «andare all'interno», da *ĭntra* «dentro, internamente»: Boerio, *Dizionario*, p. 351; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 674; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 386; *pecto*, cfr. scheda n. 13, v. 8.
9 *aspecto*: «aspetto», voce dotta dal latino *aspĕctu(m)* «vista»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 79.
10 *nocte*: «notte», dal latino *nŏcte(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 811; *dì*, cfr. scheda n. 12, v. 9; *acora*: «trafigge il core, affligge», composto parasintetico di *c(u)ore* su modello del provenzale *acorar*: Boerio, *Dizionario*, p. 23; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 23; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 13.
11 *core*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
16 *carco*: «carico», forma contratta per sincope dal latino parlato *caricāre*, derivato di *cărrus* «carro»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 206.
16 *some*: «carico, peso», dal latino parlato *sāuma(m)* per il tardo *săgma(m)* «basto, sella»: Boerio, *Dizionario*, p. 672; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1269; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1225; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 410.
17 *instesso*, cfr. scheda n. 8, v. 7.
18 *rispiri*: «respiro», desinenza del dialetto lombardo: Rohlfs, II, *Grammatica*, II, pp. 246-247.
21 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
22 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | (2 | | 5) |
| x | y | y | x | x | y | | |
| a | a | a | x | *idem* | | | |

**Apparato critico:**
7, T, 2-3-4: Fa M Mi Cr Re Cr] Fa Sm col punto Mi Cr Fa Sm Fc2441.
9, A, 1: La M] pausa M Fc2441.
**Note alla musica:** Forma chiusa; stessa intonazione per ripresa e strofe, con utilizzo dei primi due versi come *refrain*; modo di La; cadenze: Do-Do-la-re (ripresa) e Do-Do-la (*refrain*); ambito di ottava ($do_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare con incipit di ogni frase in levare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. PeI, nn. 16, 20, 26 e, con un valore iniziale più lungo, n. 44.
1-3 e 17-18, a: quinta discendente.
2, 7, 18, e 23, C-A: imitazione.
5-8 e 21-24, C: ottava discendente.
6-7, 8-10 e 22-23, T: quinta discendente 8-10 e 24-26, A: settima discendente.
15-16: cadenza modale.
26-27, C-B: imitazione.
26-29, T: sesta discendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 12, 7*; Disertori, *BosI-II*, pp. 424-425; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 306-307, 519-520; Luisi, *Musica vocale*, pp. 264-265; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXIX, 11.
**Letteratura:** Boorman, pp. 565, 708, 783, 1005, 1260, 1262; *Census* I, p. 235; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 134; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 131, n. 29; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1286; Vernarecci, *Petrucci*, p. 246; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 22-23; Dahlhaus, *Tonalité*, p. 278; Disertori, *PeI-III*, pp. 22-23; Facchin - Zanovello, *PeIX*, p. 65, n. 5; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 307-308, 647; Harrán, *Frottola*, p. 298; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 46-47; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 140-141, 245; Luisi, *Musica vocale*, pp. 261-265, 301; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 77, 142, 144-145 (es. 29); Prizer, *Fc2441*, p. 42, n. 29; Reese, *Renaissance*, p. 159; Sartori, *BosII*, p. 243; Schwartz, *Frottole(1)*, p. 458; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 536-537, 579, 580, 589.
**Osservazioni:** La composizione, una delle frottole più ostentatamente omoritmiche di Marco Cara, si distingue per la sua molteplice valenza tematica, si direbbe quasi programmatica. Da notare, innanzi tutto, la reiterazione della parola «pietà» all'inizio di ogni strofe, che introduce sempre nuovi pretesti per indurre la donna amata alla compassione. Il tema ricorre ripetutamente nel repertorio di PeI: come invocazione rivolta all'oggetto del desiderio al v. 23, «deh crudel habbi pietate», della barzelletta n. 4 (Marco Cara); come lamento di rassegnazione al v. 28, «Pietà chiuse a me le porte», della barzelletta n. 5 (Marco Cara); come aspirazione a una situazione di pace e tranquillità al v. 2, «per trovar pietà in eterno», della barzelletta n. 56 (Josquin des Prez). Sempre in PeI ritorna quasi ossessiva la denuncia del dolore ineluttabile causato dalla mancanza della pietà: al v. 16, «e il martìr mio dispietato», della barzelletta n. 21 (Bartolomeo Tromboncino); al v. 21, «ch'Amor cieco e dispietato», della barzelletta n. 22 (Bartolomeo Tromboncino); al v. 26, «hai Amore despietato», della ballata n. 28 (Bartolomeo Tromboncino) e al v. 9, «ah spietato mio Destino», della barzelletta n. 38 (Michele Pesenti). Forse non a caso il binomio Cara - Tromboncino, che sembra dimostrare una particolare predilezione per questo tema, ritorna nella forma di incatenatura *Pietà cara Signora / La Pietà ha chiuso le porte* con la quale Rasmo Lapicida rielabora le omonime frottole appunto di Marco Cara (PeI, n. 15) e di Bartolomeo Tromboncino (Giacomazzo, *PeII*, n. 26), unendo assieme una barzelletta con *refrain* di due versi e una frottola con ripresa di quattro (Facchin - Zanovello, *PeIX*, n. 5A-B; NG$^2$, IX, p. 298; Prizer, *Courtly Pastimes*, p. 142). Il Lapicida utilizza la melodia della barzelletta *Pietà cara Signora* come C e quella della frottola *La pietà ha chiuso le porte* come T, creando un apparente dialogo tra i due testi e le relative intonazioni, riproposti nella forma originale con qualche variante ritmica e con i valori raddoppiati nella melodia del Tromboncino (Luisi, *Musica vocale*, pp. 261-265). Al tema della pietà si accompagna quello del «morire a

torto» che, se richiama un detto comune, è sicuramente consacrato dalla lirica d'arte, a cominciare dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto che inserisce la citazione variando la configurazione del poliptòto nell'ottava 33 del canto XXXVI (*Opere(1)*, p. 756). Ma l'associazione tra la mancanza di pietà e la conseguente morte innaturale era già familiare ai poeti di corte del Quattrocento, come dimostrano il sonetto *Questo mar di bellezze amplo e diffuso* di Antonio Cornazano, che al v. 11 recita «con gran pietà di me, ch'io moro a torto» (Cor, n. 22), e in forma ancor più enfatica lo strambotto *Pietà pietà per dio ch'io moro a torto* del Cariteo, *Rime*, II, p. 443. Ulteriori conferme letterarie provengono dalla *Commedia nuova* di Piero Francesco da Faenza (p. 16, «o bella madre ahymè io moro a torto») e dal capitolo ternario *Cantar et lacrimar me insegna amore* (v. 31, «prendo pietà di me ch'io moro a torto»), attribuito a un enigmatico Notturno Napoletano (Opm, cc. 19*v*-20*r*; Girardi, *Lirica*, p. 396), da alcuni identificato con l'Epicuro Napolitano [Antonio Marsi] che, invece, nel 1525 ripropone il tema nel testo teatrale *La Cecaria* (Atto I, Scena III, vv. 218-222), amplificando il gioco delle ripetizioni della parola «morte» in un breve dialogo tra ciechi, il Vecchio, il Geloso e il Terzo: «Gel. Deh pensi ognun se mia pena è infinita / che morte non mi vuol né io vita bramo / e senza morte aver perdei la vita! / Ter. Io sempre morte che m'ancida bramo; / ancida il morir mio ch'io moro a torto; / e tanto è sorda più quanto più chiamo». Parallela alla fortuna poetica della citazione corre quella musicale che inizia con l'incipit della barzelletta *Non mi far morire a torto*, intonata a quattro voci in Pn676, cc. 100*v*-101*r* (Luisi, *Pn676*, pp. 138-139, 357-359), per poi riapparire nel 1575 con Andrea Gabrieli che impiega la strofe dell'Ariosto come seconda parte del madrigale a tre voci *Dunque baciar sì belle e dolce labbia* (RISM A I/3, G 68; Gabrieli, *Madrigals*, pp. XXV-XXVI, 11-16). Risale al 1555, invece, la canzone di Orlando di Lasso «Madonna mia pietà chiamo et aita / ch'io moro e stento a torto e pur volete» (RISM B I, 1555[19], 1555[29], 1560[4]; RRMR, 82-83, pp. XXXIX, 23-25, 100-116, 138-133, 140-142), mentre è del 1587 il madrigale di Giovanni Piero Manenti nel quale, in nome della fedeltà, si invoca il conforto della donna amata «gridando sempr'ohimè ch'io moro a torto» (*Madrigali ariosi*, p. XXIV; RISM A I/5, M 331). Le informazioni così raccolte inducono a guardare verso gli ambienti culturali di Napoli, soprattutto della seconda metà del sec. XV, periodo di probabile origine di questa frottola come confermerebbero anche alcune particolarità della scrittura musicale di tipo arcaico (Tibaldi, *BosI-II*, pp. 536-537). Insieme a *Tu te lamenti a torto* (PeI, n. 53) questo testo poetico entrò in una fortunata silloge di rime di diversi autori che ebbe numerose ristampe lungo tutto il Cinquecento, come si può vedere dal cospicuo numero di fonti testuali concordanti. Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della prima corda più acuta dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 1, 5, 8, 10, 12, 13 e 19 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 16. *Deh si deh no deh si*

**Testimone:** PeI, cc. 14*v*-15*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Bc18, cc. 14*v*-15*r*; Fn27, c. 32*v*; BosI, c. 28*r*; BosI[1], c. 28*r*; Pn27, c. 25*v*.

Deh si, deh no, deh si!
Deh, el tuo bisogno di'!
Deh si, deh no, deh si!

Oimè, ché se 'l dirò
e ch'ella dica no,
scio bèn che morirò!
Meglio è lasciarla qui.

Deh *ecc.*

Se 'l dico che serà,
la se scorezzerà,
da sé mi scazzerà.
Che serà poi de mi?

Deh *ecc.*

Ecco, vo' dirlo, horsù:
«Amor, che farai tu?»
Se non mi vorà più,
che serà poi de mi?

Deh *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** ballata: $7_t$ xxx aaax xxx bbbx xxx cccx xxx.
**Apparato critico:**
1 e 3 *deh*] *de* Bc18 e Pn27.
2 *el*] *il* BosI; *deh el*] *del* Bc18, *deh 'l* Fn27, *de 'l* Pn27; *tuo*] *tho* Fn27.
4 *oimé*] *hoimé*, *se'l*] *s'io'l* Bc18.
5 *e ch'ella*] *che la* Bc18; *e ch'ella dica no*] manca in BosI; *ella*] *che la* Fn27.
6 *scio*] *so* Bc18, Fn27 e BosI; *che*] *ch'io* Bc18 e BosI.
7 *meglio*] *meglo* Bc18; *lasciarla*] *llassarla* Bc18, *lasar* Fn27.
9 *scorezzerà*] *schoracerà* Bc18, *scorezarà* Fn27, *coracciarà* BosI.
10 *scazzerà*] *schacerà* Bc18, *scazarani* Fn27, *scacciarà* BosI.
11 *che serà poi de mi?*] *che dirà poi di ti* Bc18.
12 *ecco vo' dirlo horsù*] *echo io vol dire* Bc18; *horsù*] *orsù* Fn27.
14 *se*] *me* Bc18; *non*] *no* Fn27; *vorà*] *vorrà* Bc18 e Fn27.
15 *serà*] *sarà*, *de*] *di* Bc18.

Bc18 aggiunge le strofe seguenti:

S'io tacio sempre, hoimè
che mi val la mia fé?
Adonca pur megl<i>o è,
non la lassar così.

Che debia far non so.
De dirlo ardir non ho!
Né ancor tacer si può!
La non può star così.

**Note al testo:**
1, 2 e 3 enfasi, anafora e iterazione.
1, 3, 11 e 15 iterazione.
2, 4, 5, 8 e 12 poliptòto; *di'*: «dici», abbreviazione per troncamento, dall'imperativo latino *dic*: Duro, *Vocabolario*, IV, pp. 990-991; Serianni, *Grammatica*, p. 68, I. 243.
6 *scio*: «so», indicativo presente, prima persona singolare del latino classico *scīre* «sapere»: Georges - Calonghi, *Dizionario*, col. 2472; *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
8, 11, 15 *serà*, cfr. scheda n. 10, v. 16.
9 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *scorezzerà*: «sdegnerà», per *scorozzarse* «corrucciarsi»: Boerio, *Dizionario*, p. 632; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1207.
10 *scazzerà*: «scacciare»: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1194.
11, 15 *de mi*: «di me», forma oggettiva tonica in uso nel dialetto veneto: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 137-138.
12 *vo'*, cfr. scheda n. 12, v. 19.
**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| | | | | coda | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | (3 | $3^1$) | 4 | $4^1$ | 5 | 6 |
| $7_t$ | x | x | x | | a | a | a | x |

**Apparato critico:**
Bc18 Si♭ in chiave.
Fn27 T Si♭ a batt. 17.
B, 5: *ligatura cum opposita proprietate* Bc18.
B, 10: *ligatura cum opposita proprietate* Bc18.
T: manca la parte della strofe Bc18.
19, segno di ritornello BosI.
A, 27, 2: Si♮ Bc18.
B, 30: 2Sol M] Sol Sm Bc18.
C, 31: Do Br] Do Lo BosI.
**Note alla musica:** Forma aperta bipartita; ripresa utilizzata come *refrain*; modo di Do; cadenze: Sol-Sol-Do-Do (ripresa) e Fa-Fa-Sol-Do (strofe); ambito di nona ($do_2$-$re_3$); rapporto verso-misure regolare con incipit di ogni frase in levare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 15.
5-6, T: quinta ascendente.
5-8, 10-11 e 25-27, C: quinta discendente.
14, C-T: sesta discendente raddoppiate per terza.
15-16 e 26-27: cadenza modale.
25-26, T: sesta discendente.

**Edizione moderna:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 12-13, 7*; Disertori, *BosI-II*, p. 363; Filocamo, *Fn27(1)*, pp. 113-115; Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 344-347; Gallico, *"Forse che si forse che no"*, pp. 9-10; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXIX, 11-12; Weiss, *Bc18(3)*.
**Letteratura:** Bartoli, *Panciatichiani*, p. 55, n. 26; Becherini I, p. 119, n. 48; Boorman, pp. 565, 783, 971, 1260, 1262; *Census* I, pp. 72-73, 231, IV, pp. 276-277, 375-376; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 130; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B $V^5$, p. 46, n. 14, p. 144, n. 52; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 387; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 23; Dahlhaus, *Tonalité*, p. 283; Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 344-345, 399; Filocamo, *Numeri*; Gallico, *"Forse che si forse che no"*, pp. 9-11; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 114-115; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 108-109, 122-123, 217-218; Luisi, *Musica vocale*, pp. 291-292; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 77, 94-95, 355; Sartori, *BosII*, p. 243; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 499, 507 nota 39, 509, 577, 581, 587; Thibault, *Pn27* pp. 55, 57; Weiss, *Bc18(1)*, p. 20; Weiss, *Bc18(2)*, p. 69.
**Osservazioni:** La ballata si inserisce all'interno di un genere praticato dai rimatori cortigiani del Quattrocento, incline al bisticcio verbale, all'ambiguità psicologica e, soprattutto, all'accentuato contrasto tematico espresso dall'incipit di ogni strofe, ripetuto insistentemente nella ripresa ed enfatizzato dagli stessi esiti sonori della forma musicale che alterna episodi declamati a frasi sempre più mosse e contraddistinte da ritmi puntati, quasi a voler sottolineare lo stato d'animo di impazienza e incertezza. Nel testo si ravvisa una derivazione parodistica del motto gonzaghesco *Forsi che si forsi che no*, cui si richiamano gli incipit testuali di un'altra barzelletta di Marco Cara, *Deh non più deh non più mo'* (Boscolo, *PeVII*, n. 53; BosI, n. 18), e del capitolo ternario *Deh non più no non più spietata voglia* di Giovanni Battista Gesso (Boscolo, *PeVIII*, n. 57). In effetti, il motto è il probabile capostipite di analoghi dilemmi ed antitesi e, sulla scia di questa tradizione mantovana, si possono individuare altre composizioni affini per intonazione, stile e contesto (Gallico, *"Forse che si forse che no"*, p. 10), come la frottola anonima *De no de si de no / de ti bisogno n'ò* (Einstein, *Madrigal*, III, pp. 4-5; Macchini, *PeV*, n. 33), il cui incipit è una parodia di quello della ballata di PeI. La struttura di questi testi «a contrasto» avvalora l'ipotesi che essi fossero eseguiti come intermezzi musicali durante le rappresentazioni di commedie (Luisi, *Musica vocale*, pp. 291-292) e la coerenza funzionale appare pienamente rispettata nelle due strofe aggiunte in Bc18. Anche la lezione del testo e della musica di Fn27 corrisponde sostanzialmente, con piccole varianti, a quella di PeI che ne è il probabile modello (Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 344-345). La lezione di BosI, invece, presenta una certa approssimazione sia nella disposizione delle sillabe rispetto alle note sia nel testo, privo del secondo verso nella prima strofe la cui intonazione musicale, diversa da quella della ripresa, rende problematica la presenza del segno di ritornello (Tibaldi, *BosI-II*, pp. 499). BosI diverge dalle altre fonti

anche perché il terzo verso della ripresa ripete il secondo anziché il primo e perché la composizione è attribuita a Bartolomeo Tromboncino invece che a Marco Cara come in tutte le altre fonti. Nell'intavolatura a tre parti di BosI appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della prima corda più acuta dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 2, 4, 9, 14, 15 e 24 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 17. *La Fortuna vòl cossì*

**Testimone:** PeI, c. 15*v*.
**Fonti musicali concordanti:** BosI, c. 34*v*; BosI[1], c. 34*v*.

La Fortuna vòl cossì:
che sempre pianga o grida
e ognun del mio mal rida
per piacere.

La Fortuna vòl cossì:
che 'l mio fidel servire
a me sia novo martìre
per più pena.

La Fortuna vòl cossì:
per farme ogni despecto
ch'io stenti a bel dilecto
senza merto.

La Fortuna vòl cossì:
che chi amo me disami
e il mio pegio sempre brami
per cruciarmi.

La Fortuna vòl cossì:
che lu[n]tan vadi disperso
e che al fin io sia somerso
con la guida.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $xaab_4$ $xccd_4$ $xeef_4$ $xggh_4$ $xiij_4$.
**Apparato critico:**
1 *cossì*] *così* BosI.
10 *despecto*] *dispecto* BosI.
14 *disami*] *disamo* BosI.
15 *pegio*] *peggio* BosI.
**Note al testo:**
1, 5, 9, 13, 17 iterazione enfatica del verso rima; *vòl*, cfr. scheda n. 3, v. 8; *cossì*: «così, in questo modo», forma avverbiale del dialetto veneto: Boerio, *Dizionario*, p. 203; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 407.
3 *mal*, cfr. scheda n. 2 , vv. 21 e 32.
6 *fidel*, cfr. scheda n. 7, v. 2.
7 *martìre*: «martirio», forma antica e poetica dal latino tardo *martyrium*: Duro, *Vocabolario*, III, p. 96; *Enciclopedia dantesca*, III, p. 848-849; *novo*, cfr. scheda n. 14, v. 19.
10 *despecto*, cfr. scheda n. 11, v. 3.
11 *stenti*: «ho difficoltà a vivere, scarseggio del necessario», voce contratta dal latino *ex-tentāre*, ossia «provare», attestata nel dialetto veneziano: Boerio, *Dizionario*, p. 373; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1315.
12 *merto*: «merito», forma contratta per sincope in rima: *Enciclopedia dantesca*, III, p. 913.
14 annominazione; *disami*: «non mi ami», da amare con prefisso *dis-* che esprime valore negativo.
15 *pegio*: «danno», uso sostantivato dal latino *pēius*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 898; Duro, *Vocabolario*, III, p. 759.
16 *cruciarmi*: «tormentare, angustiare, affliggere», forma riflessiva dal latino *cruciare* derivato di *crux* («croce»): Boerio, *Dizionario*, p. 210; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 420; Duro, *Vocabolario*, I, p. 1020; sta anche per il riflessivo di *corrucciare* («contristare»), dal francese antico *(se) corroucier* derivato dal latino parlato *corruptiāre* (forse derivato di *cŏr rŭptum*: «cuore rotto, spezzato»): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 288.
18 *luntan*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *vadi*: «vada», forma del congiuntivo in senso condizionale: Rohlfs, II, *Grammatica*, II, p. 301.
19 *al fin*, cfr. scheda n. 1, vv. 15 e 21.

**Autore della musica:** Marco Cara [M. C.].
**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
| x | a | a | $b_4$ |

**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; modo di Sol; cadenze: la-re-Sol-Sol; ambito di sesta ($mi_2$-$do_3$); rapporto verso-misure irregolare: la distribuzione del testo dà maggiore spazio al primo verso, mentre gli altri hanno la stessa dimensione con inizio sempre in levare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T; frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti.
4-5, A-T: quarte parallele.
4, A-B: imitazione.
9-10: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 13, 7*; Disertori, *BosI-II*, pp. 392-393; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXIX, 12.
**Letteratura:** Boorman, pp. 565, 783, 985, 1260; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 131; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 829; Vernarecci, *Petrucci*, p. 246; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 23; Dahlhaus, *Tonalité*, p. 278; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; Jeppesen, *Frottola II*, p. 230; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 80, 124; Sartori, *BosII*, p. 243; Tibaldi, *BosI-II*, p. 578; Vela, *Oda* p. 72.
**Osservazioni:** Diversamente da quanto accade generalmente nell'oda, dove il collegamento tra le strofe avviene tra l'ultimo verso di una strofe e il primo di quella successiva (Vela, *Oda* p. 72), qui a fare da *trait d'union* è il

primo verso ripetuto come incipit di ciascuna strofe, con la funzione di introdurre e scandire ogni volta un diverso capriccio della fortuna, la cui volubilità incontrollabile è già stata denunciata nella barzelletta *Non è tempo d'aspectare* (PeI, n. 3, vv. 21-22). La massima, sempre d'attualità sia nei repertori popolari che nella lirica d'arte, trova origine nel significato etimologico del verbo τυγχάνω proprio sia della cultura classica, che da Platone a Senofonte fino ad Orazio l'utilizza per affermare l'ineluttabilità della sorte, sia del Nuovo Testamento che, invece, se ne serve per esprimere l'abbandono fiducioso al volere divino. Tuttavia, appare maggiormente in sintonia con lo spirito del repertorio frottolistico il rassegnato commiato di Manfredonio da Meridiana: «ritornerò sanza speranza alcuna / nel regno mio se così vuol fortuna» (PULCI, *Morgante maggiore*, VII, 80). Rigorosamente sentenzioso, invece, è il tono di Niccolò Machiavelli nel capitolo ternario indirizzato nel 1506 a Giovan Battista Soderini: «Non è nel mondo cosa alcuna eterna / fortuna vuol cosi che se ne abbella / acciocchè il suo poter più si discerna» (*Fortuna*, p. 160, v. 122). Amara e sarcastica nello stesso tempo la constatazione di MICHELANGELO, *Carteggio*, IV, 1979, pp. 150-155, in una lettera sulla tormentata vicenda della tomba di Giulio II, indirizzata nel 1542 ad un destinatario anonimo: «Io mi truovo aver perduta tutta la mia giovineza, legato a questa sepoltura, con la difesa quant'ò potuto com papa Leone e Clemente; et la troppa fede non voluta conosciere m'à rovinato. Così vuole la mia fortuna! Io veggo molti con dumila e tre mila scudi d'entrata starsi nel letto, et io con grandissima fatica m'ingiegno d'impoverire». Al contrario, prevale il realismo dell'uomo politico di fronte alla fatale superiorità del nemico nella riflessione ripresa da Francesco Sansovino: «Et come che questa cosa paia acerba alla nobiltà, la vostra fortuna vuol così, però io giudico che noi debbiamo arrenderci più tosto che lasciarci ammazzare e vedere innanzi a gli occhi nostri stratiar noi, le nostre donne, et i figliuoli» (San, c. 370*v*). L'ambito più affine all'oda di PeI rimane, però, quello della commedia dove, durante il Cinquecento e oltre, i contrasti amorosi vengono ridimensionati dentro le normali vicende della vita, proprio perché «'l giuoco di fortuna vuol così» (Od, atto I, scena I, p. 7). Ed è questo, infatti, lo spirito prevalente nella produzione frottolistica che riconduce sempre i molteplici atteggiamenti della fortuna dentro i limiti di un giuoco dagli esiti imprevidibili ma non drammatici e che, alla fine, conviene accettare. In genere è il caso di rassegnarsi e attendere, con sano calcolo, che il corso degli eventi muti direzione (BOSCOLO, *PeVII*, nn. 7, 47; FILOCAMO, *Fn27(2)*, n. 93); oppure si decide di resistere ad oltranza alla contrarietà degli eventi, fino alla consunzione (FILOCAMO, *Fn27(2)*, n. 35; LUISI - ZANOVELLO, *PeXI*, n. 37), a volte nella speranza che prima o poi il dolore si trasformi in gioia (FACCHIN - ZANOVELLO, *PeIX*, nn. 4, 17). Altre volte prevale la cautela dettata dall'esperienza (GARBEROGLIO, *Fc2441*, n. 17), ma spesso il dramma della contrarietà si esaurisce con un'invettiva (LUISI, *Pn676*, n. 17) o, al contrario, con un'esortazione e con un'espressione di desiderio (GIACOMAZZO, *PeII*, n. 42). La varietà delle situazioni è sottolineata dalla stessa intonazione musicale; l'oda infatti appartiene a quel gruppo di canzonette in cui ogni verso ha una propria linea musicale che costituisce un elemento della struttura quaternaria della strofe (PRIZER, *Courtly Pastimes*, p. 124). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Marco Cara e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al quinto tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al quinto tasto della prima corda più acuta dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 18. *Aymè che doglia è questa*

**Testimone:** PeI, c. 16*r*.

Aymè, che doglia è questa!
Amor, porgime adiuto!
Aymè, che doglia è questa!

Per star da te lontano
ogni piacer m'è vano,
el viver mi par strano
e molto mi molesta.

Aymè, *ecc.*

El m'è pur troppo duro,
né de mia vita curo
vedendo el mio cor puro
che sol morir li resta.

Aymè, *ecc.*

Non n'è cossì gran doglia
se l'alma el corpo spoglia,
ch'a dui, che bén si voglia,
lontan dal cor si resta.

Aymè, *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** ballata: xyx aaax xyx bbbx xyx cccx xyx.
**Note al testo:**
1 e 3, iterazione.
1, 3, 12 *doglia*, cfr. scheda n. 12, v. 17.
2 *porgime*: «porgimi», enclisi della forma toscana del pronome: ROHLFS, *Grammatica*, II, p. 151; *adiuto*: «aiuto», dal latino tardo *adiūtu(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 33.
10, 15 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
11 *li*: «gli», forma proclitica del toscano antico: ROHLFS, *Grammatica*, II, p. 154.
12 *cossì*, cfr. scheda n. 17, vv. 1, 5, 9, 13, 17; *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
13 *alma*, cfr. scheda n. 1, vv. 1 e 3.
14 *dui*, cfr. scheda n. 8, v. 23; *bén*, cfr. scheda n. 3, v. 15.

**Autore della musica:** Giovanni Brocco [IOANNES BROCCHUS VERO.].

**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 2[1] |
|---|---|---|
| ‖:x:‖ | y | x |
| ‖:a:‖ | a | x |

**Note alla musica:** Forma chiusa; ripresa utilizzata come *refrain*; stessa intonazione per strofe e ripresa; modo di La; cadenze: La-La-la-la; ambito di ottava ($do_2$-$do_3$); rapporto verso-misure irregolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti.
6 e 10, A: quinta ascendente; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 1.
7-8 e 11-12, C: ottava ascendente.
7-8 e 11-12, T: settima ascendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 14, 7*; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXIX, 12-13.
**Letteratura:** BOORMAN, pp. 565, 961, 1261; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 113; NOE, *Literaturen,* p. 602; SARTORI I, p. 85; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 187; IUPI I, p. 150; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 246; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 23; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 211.
**Osservazioni:** È un *unicum*, in cui il primo verso della ripresa è costruito sulla citazione di un'esclamazione ricorrente tra i detti accolti dalla lirica umanistico-rinascimentale, sia profana che spirituale, e già presente in PETRARCA, *Rime disperse*, n. 106, al v. 2, «Ohimè che doglia è questa ch'io patisco», del sonetto *Ohimè che è quel ch'io sento nel mio core*. Come citazione, «omè che doglia è questa e che partenza», ritorna nella rappresentazione di santa Eufrasia, edita nei primi anni del Cinquecento e attribuita a Castellano Castellani, autore di laude, sonetti e capitoli devoti (D'ANCONA, *Rappresentazioni*, p. 319). Sempre agli inizi del sec. XVI, un ulteriore richiamo sta nella novella *Novo modo di castigar la moglie ritrovato da un gentiluomo veneziano*, che il BANDELLO, *Novelle*, I, 35, dedicò a Paola Gonzaga contessa di Musocco: «Oimè ch'io moro! Oimè che doglia è questa che io sento?». Anche il secondo verso della ripresa ha una propria dignità letteraria, infatti si ritrova in BOIARDO, *Amorum*, p. 26, nella richiesta di aiuto ad Amore, «porgime aita Amor se non comprende», che richiama a sua volta i vv. 4-5, «Amor ch'a ciò m'invoglia / sia la mia scorta e insignimi '1 camino», della canzone *Poi che per mio destino* del PETRARCA, *Canzoniere*, p. 382. Proseguendo, risalta una corrispondenza tra il v. 6, «el viver mi par strano», e quanto la carismatica fiorentina Domenica Narducci da Paradiso nel 1503 andava affermando nel suo *Dialogo*: «sempre temo di non errare però mi pare strano el vivere in questo mondo» (*Archivio I*, p. 140, [CLXVII]). Un altro esempio del modo di infarcire il linguaggio comune con reminiscenze colte, è il v. 8, «el m'è pur troppo duro», dove torna immediato il ricordo del celebre «Maestro il senso lor m'è duro» di DANTE, *Commedia*, Inferno, III, 12. Analogamente, il v. 11, «che sol morir li resta», si collega al v. 12, «se non morir mi resta», del sonetto *Benché 'l martir sia periglioso e grave* di ARIOSTO, *Opere(2)*, sonetto VIII. La commistione tra modi di dire ed echi della lirica d'arte è tipica della poesia per musica di tradizione orale e popolare, in particolare la ballata, che si regge sull'assemblaggio paratattico di sintagmi ed espressioni facilmente memorizzabili data la loro diffusione e notorietà. Così avviene anche per l'intonazione musicale, limitata alla continua ripetizione di due semplici frasi musicali, di cui la prima è rigorosamente sillabica ed è riproposta una terza sopra dal primo inciso della seconda, che prosegue e conclude con una elementare scala di ottava (Do-do).

## 19. *Scopri Lingua el cieco ardore*

**Testimone:** PeI, cc. 16*v*-17*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Pn676, cc. 111*v*-112*r*; BosI, c. 30*v*; BosI[1], c. 30*v*; Pn27, c. 36*r*.

Scopri, Lingua, el cieco ardore,
parla, hormai, non star più muta,
ché la fiamma è sì cresciuta
che già in cener quasi è il core!

Scopri, o Lingua, el cieco ardo[re],
parla, hormai, non star piu muta!

El seren suave sguardo,
che già scorsi in un bel viso,
fa che in foco aghiaccio et ardo
e fa el cor da mi diviso.
E così con poco adviso
io mi strugo e dir non oso
l'aspro ardor ch'io porto ascoso
notte e dì nel tristo core.

Scopri, *ecc.*

Veggio bèn che lei se schiva
de mirar la mia basseza,
per che sa che non ariva
la mia scala ala sua alteza.
Pur con solita sciocheza
vivo in speme et in desio
e perdendo el tempo mio
di pensier mi pasco el core.

Scopri, *ecc.*

L'è bèn ver che mostra amarme,
ma scio bèn che finge ognhora.
Pur piacer ho de inganarme
e la fiamma crescie ognhora.
Se gli piace pur ch'io mora,
el morir non me dispiace.

Che la Morte me sia pace
e refugio al tristo core!

Scopri, *ecc.*

Poi ch'io nacqui al suo servitio,
de servir non vo' lasciare,
ché per foco o per supplicio
la mia fé non pò mancare.
Starò donche ad aspectare
de mercé se apran le porte.
Forsi un dì <di> Pietate o Morte
farà lieto el tristo core.

Scopri, *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbccx xy dedeeffx xy fgfgghhx xy ijijjkkx xy.
**Apparato critico:**
1 *scopri lingua*] *scopri o lingua* PeIM e PeIW, A, T e B; *el*] *il* Pn676; *cieco*] *ciecho* Pn676 e Pn27.
2 e 6 *hormai*] *ormai* Pn676, *homai* BosI.
3 *è sì*] *o sì* PeIW.
4 *cener*] *in cenere* Pn676; *quasi è*] *è quasi* Pn676 e BosI.
7 *suave sguardo*] *suavo isguardo* Pn676.
8 *scorsi*] *forse* Pn676.
9 *aghiaccio*] *agiazo* Pn676.
10 *mi*] *me* Pn676.
11 *così con*] *cusì cum* Pn676; *poco*] *pocho* PeIM, PeIW, Pn676 e BosI.
12 *struggo*] *strugio, oso*] *posso* Pn676.
14 *notte*] *nocte, nel*] *el* Pn676.
15 *veggio*] *vedo, se*] *sie* Pn676; *schiva*] *aschiva* BosI.
16 *basseza*] *baseza* Pn676.
17 *sa*] *scia* Pn676.
18 *a la*] *ala* BosI.
19 *con*] *cum* Pn676.
20 *speme*] *pene* Pn676; *et*] *e* BosI.
21 *el*] *il* Pn676.
22 *di*] *ai* Pn676; *el*] *il* Pn676 e BosI.
23 *l'è*] *gli è* Pn676; *amarme*] *amarmi* Pn676 e BosI.
24 *scio*] *so* PeIW e BosI; *ognhora*] *ognora* Pn676.
25 *piacer*] *piacere, ho de*] *ha d'* Pn676; *ho*] *ha* BosI; *inganarme*] *inganarmi* Pn676 e BosI.
26 *crescie ognhora*] *in cor lavora* Pn676.
27 *gli*] *vi* Pn676.
28 e 29 *me*] *mi* Pn676.
31 *nacqui al suo*] *naqui a far* Pn676.
32 *lasciare*] *lassare* PeIW e BosI, *lasare* Pn676.
33 *o*] *e, supplicio*] *suplitio* Pn676.
34 *mancare*] *manchare* PeIM, PeIW, Pn676 e BosI.
35 *donche*] *adonche* Pn676; *aspectare*] *aspettare* BosI.
36 *mercé se apran le*] *mercede s'apran* Pn676.
37 *forsi*] *forse* Pn676; *di*] *de* PeIW, *che* BosI; *pietate o*] *piatde e* Pn676.
38 *lieto el tristo*] *tristo il lieto* Pn676.
Pn676 inverte l'ordine delle strofe 3 e 4.

**Note al testo:**
3 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
4, 10, 14, 22, 30, 38 *core*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
7 *suave*, cfr. scheda n. 13, v. 11.
9 ossimoro; *aghiaccio*: «sento molto freddo, gelo», composto parasintetico di *ghiaccio* con *a* rafforzativo: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 28.
9-10 anafora e ossimoro.
9, 28 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 12.
10 *mi*, cfr. scheda n. 5, v. 27.
11 *adviso*: «giudizio», dal latino medievale *advisare* denominale di *advis* cioè *consilium*, quindi *consulere, deliberare*: Du Cange, *Glossarium*, I, p. 83.
12 *strugo*: «sciolgo col calore», forma letteraria antica per aferesi di *(di)struggere* nel senso di «liquefare», derivato dal latino *dē-* e *strŭere*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 354; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 640.
13 *ascoso*: «nascosto, celato, riposto», dal latino *abscŏndere*, composto da *abs* «via da» e *condĕre* «riporre»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 79; Duro, *Vocabolario*, I, p. 297.
14 *dì*, cfr. scheda n. 12, v. 9.
14, 30 e 38 *tristo*, cfr. scheda n. 2, v. 12.
15 *veggio*: «vedo», per palatalizzazione della consonante finale del tema verbale di *video*: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 258-259; *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
15, 23, 24 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
20 *speme*: «speranza», dal latino *spĕm*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1247; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 488; *desìo*: «desiderio», dal latino parlato *desĕdiu(m)* derivato da *desĭdia* «accidia, inoperosità, inerzia»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 328; *Enciclopedia dantesca*, II, pp. 389-391; Georges - Calonghi, *Dizionario*, col. 817.
22 *pasco*, cfr. scheda n. 13, v. 5.
23 *amarme*, cfr. scheda n. 18, v. 2.
23-24 ripetizione.
24 *scio*: «io so», dal latino *scĭre*.
25 *inganarme*: «ingannarmi», Boerio, *Dizionario*, p. 342; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 658; cfr. schede n. 18, v. 2 e n. 4, v. 29.
26 *crescie*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
27 *mora*, cfr. scheda n. 12, v. 20.
27-29 e 31-32 poliptòto.
29 *fia*: «sarà, diventerà», forma del futuro nella lingua letteraria antica e nei dialetti dell'Italia settentrionale, dal latino *fīa(t)*: Georges - Calonghi, *Dizionario*, coll. 1125-112; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 236-238.
31 *servitio*: «servizio», voce dotta dal latino *servĭtiu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1186.
32 *vo'*, cfr. scheda n. 12, v. 19; *lassare*, cfr. scheda n. 3, v. 8.
34 *fé*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29; *pò*: «può», contrazione per sincope della forma abbreviata di *puote*: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 282-283.
35 *donche*: «dunque», fiorentino volgare: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 220-222; *aspectare*, cfr. scheda n. 3, vv. 1 e 5.

36 *mercé*: «mercede», abbreviazione per troncamento.
37 ipermetro; *dì*, cfr. scheda n. 12, v. 9.
37 *forsi*: «forse», per indebolimento della vocale finale nei dialetti dell'Italia settentrionale: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 180-183.
38 ossimoro.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [BARTHOLOMEUS TROMBONCINUS VERO.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | 1ª coda | 2ª coda | 3ª coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | 3 | | 1 | (2 | 4 | 5 | 6) |
| 8 | x | y | y | x | | x | y | | | |
| | ‖:a | b:‖ | b | ‖:c:‖ | | ‖:x:‖ | y | | | |

**Apparato critico:**
1, 16, B, 1-2: 2Do Sm] Do M Pn676.
4, 7, 16, A, 2-3: pausa Sm Fa Sm] Fa M Pn676.
4-5, 16-17, T, 3-1: Do M Do Sm] Do M col punto Pn676.
10, A: Sol M Do M] Sol M col punto Do Sm Pn676.
18, C, 1-2: 2Re Sm] Re M Pn676.
18, B: 2Sol M] Sol Sb Pn676.
18-19, B, 2-1: Sol M Sol Sm] Sol M col punto Pn676.
19, A, 2-3: pausa Sm Sol Sm] Sol M Pn676.
20, A, 3-4: 2Sol Sm] Sol M Pn676.
22, T, 2: Sol M] La M Pn676.
23, 32, C: Sol Sb] Re Sb Pn676.
23, A: Re Sb] Si Sb Pn676.
23, T: *brevis nigra* eccedente PeIM.
23, T: Si Sb] Sol Sb Pn676.
28, A, 1: Sol M] Sol Sm La Sm Pn676.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per ripresa e strofe con utilizzo dei primi due versi come *refrain*; coda: ripetizione del secondo verso del *refrain* per tre volte; modo di Sol; cadenze: Fa-Sol-Sol-Do (ripresa), Fa-Sol-Sol-Sol (*refrain*); ambito di nona ($do_2$-$re_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti.
11 e 20, C: settima discendente.
24-28: progressione.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 14-15, 8*; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 380-381; LUISI, *Pn676*, pp. 151-153, 384-386; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXIX-XXX, 13.
**Letteratura:** BOORMAN, pp. 565, 783, 1013, 1260, 1280; *Census* III, pp. 14-15, IV, p. 462; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 656; NOE, *Literaturen*, p. 603; SARTORI I, p. 87; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI II, p. 1512; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 246; BRIDGMAN, *Pn676*, pp. 250-251, n. 101; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 23-24; DISERTORI, *BosI-II*, p. 41; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79, 114-115; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 180-181, 251; LUISI, *Pn676*, pp. 29, 34, 151-153, 510, 514-516; MEINE, *Scopri lingua*, pp. 60, 67; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 55; RIEMANN, *Handbuch*, II, p. 357; SARTORI, *BosII*, p. 243; SCHWARTZ, *Frottole(1)*, p. 433; THIBAULT, *Pn27* pp. 53, 59; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 578, 580, 587.

**Osservazioni:** La barzelletta si distingue per la varietà di spunti tematici e per la molteplicità di riferimenti a *topoi* consolidati della poesia amorosa, dalla lirica cortese fino ai modelli preferiti negli ambienti culturali dell'Umanesimo. Innanzi tutto risalta la stretta relazione tra i sentimenti e l'arte della parola, capace di stemperare il potere delle passioni con la forza della comunicazione. Nel repertorio a stampa dal Petrucci il motivo si ripresenta nella barzelletta *Sempre l'è come esser sòle* (PeI, n. 37), che ai vv. 3-4 della ripresa ricorre alle medesime immagini metaforiche e allusive («e se 'l cor scoprir se vòle / la mia lingua no 'l consente»), negli incipit della barzelletta *Scopri lingua el mio martire* (BOSCOLO, *PeVIII*, n. 38) e dello strambotto di Serafino Aquilano *Silentium lingua mia ti prego hormai* (SCHWARTZ, *PeI/IV*, n. 46), nella barzelletta *Poi che gionto è 'l tempo e 'l loco* (LOVATO, *PeVI*, n. 20), che ai vv. 3-4 della ripresa ricorre anch'essa alle stesse immagini («non tacer più lingua mia / hor discopri el tuo gran foco») e, con significato antitetico, ai vv. 2, «el tacer nocer non pò», e 5, «forse chi ode non intende» della barzelletta di Marco Cara *Forse che si forse che no* (CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, III, n. 34; GALLICO, *"Forse che si forse che no*), che ricalca il noto motto dei Gonzaga raffigurato nel soffitto di uno dei camerini di Isabella d'Este nel palazzo ducale di Mantova (PeI, n. 16). Il dialogo tra il poeta e la lingua, sollecitata a cantare il dolore per l'amore tenuto nascosto, utilizza espedienti retorici propri dell'antica tecnica del *trobar clus*, per cui l'amante deve svolgere un servizio silenzioso verso l'amata tenendo nascosta la propria passione (MEINE, *Scopri lingua*). Segue, quindi, la relazione antitetica tra la cecità e l'ardore, una contrapposizione frequente nella lirica amorosa e riproposta dallo stesso Bartolomeo Tromboncino al v. 6, «per sfocar el fiero ardore», della villotta *Poi che volse la mia stella* (CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, III, n. 19; GALLICO, *Rimeria*, pp. 155-156); ma il «cieco ardore» appare incluso anche tra gli esempi proposti dai manuali di arte poetica del periodo rinascimentale (Min, p. 254). Si passa, poi, all'ossimoro che accosta il fuoco al ghiaccio e che, come l'immagine iniziale della scissione psicologica tra il poeta e la sua lingua, rimanda direttamente al v. 2, «e vivo in foco et ardo in freddo ghiaccio», del sonetto *Omè ch'io moro e morte non m'uccide* d'ispirazione petrarchesca (*Rime disperse*, 108). All'articolazione tematica corrisponde quella musicale, infatti l'intonazione utilizza tre frasi con varie ripetizioni e code, enfatizzando così la forma poetica del testo: stessa melodia per le due mutazioni, con la seconda semifrase che viene ripetuta anche per la concatenazione; una seconda linea per la volta. La distribuzione del testo è singolare, in quanto l'ultimo verso di ogni strofe è intonato sulla melodia del primo verso del *refrain*: la stessa soluzione è usata dal Tromboncino anche in *Crudel come mai potesti* (PeI, n. 25) e da Cara in *Oimè el cor oimè la testa* (PeI, n. 2). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Bartolomeo Tromboncino e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto della sottana», per cui la prima

nota del C deve corrispondere al terzo tasto della seconda corda dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 20. *Non val aqua al mio gran foco*

**Testimone:** PeI, cc. 17*v*-18*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 8*v*-9*r*; Lbl3051, cc. 22*v*-23*r*; BosII, c. 24*r*; Pn27, c. 46*r* (solo T e B).

Non val aqua al mio gran foco
che per pianto non s'amorza,
anzi ognhor più se rinforza
quanto più con quel mi sfoco.

Non val aqua al mio gran foco
che per pianto non se amorza.

El mio foco ha tal usanza
che per planto ognhor più crescie
e magior prende possanza
se 'l mio intento non riescie.
El mio foco è come el pescie,
che nel'aqua ha el proprio loco.

Non val *ecc.*

Ho nel pecto un Mongibello
e nel occhi un largo mare,
che per mio magior flagello
son concordi al mio penare.
Piango et ardo e il lacrymare
col mio ardor m'han tolto a ioco.

Non val *ecc.*

Non mi val getar sospiri
per scemar l'ardor ch'io sento,
ché, per un che fuor ne tiri,
poi ne nascon più di cento.
Dove, per menor tormento,
Morte acerba ognhora invoco.

Non val *ecc.*

Non mi val el lamentarmi,
ché per gridi el duol non scema.
Qual saran donche bon armi
ala pena mia sì extrema?
Star patiente e con tal tema
bèn servir chi m'ama poco.

Non val *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.

**Apparato critico:**
1 *val aqua*] *vale acqua* Lbl3051; *foco*] *focho* Pn27.
2 e 6 *s'amorza*] *si amorza* BosII.
3 *anzi*] *anci* Fc2441; *ognhor*] *ognor* Fc2441 e BosII; *se*] *si* Fc2441.
8 *planto*] *pianto*, *crescie*] *cresce* Fc2441.
10 *riescie*] *riesce* Fc2441.
11 *foco*] *male*, *come*] *como*, *el pescie*] *il pesce* Fc2441.
12 *el*] *il* Fc2441.
13 *mongibello*] *montibello* Fc2441.
14 *nel occhi*] *negli ochi* Fc2441.
16 *concordi*] *ricordi* Fc2441.
17 *piango et ardo e il lacrymare*] *piangendo ardo e lachrimare* Fc2441; *lacrymare*] *lachrymare* PeIM, PeIW e BosII.
18 *m'han tolto a ioco*] *son tolto in giocho* Fc2441.
19 *sospiri*] *suspiri* Fc2441.
20 *scemar*] *sanar* Fc2441.
21 *fuor*] *for* Fc2441.
22 *nel*] *che* BosII.
23 *menor*] *minor* Fc2441.
24 *ognhora*] *ognhor* Fc2441.
25 *lamentarmi*] *lamentare* Fc2441.
26 *gridi el duol*] *cridi el dolor* Fc2441.
27 *saran donche bon armi*] *seran donque bone arme* Fc2441.
29 *patiente*] *paciente*; *tal*] *gran* Fc2441.
30 *ben*] *bon* BosII; *poco*] *pocho* PeIM e PeIW.
Lbl3051 solo incipit testuale.

**Note al testo:**
1, 4, 5 e 7 ripetizione e poliptòto.
1, 5, 19 e 25 anafora.
1, 5 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
1, 4, 5, 7, 11 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 12.
2, 6 *amorza*: «spegne», dal latino *admortiāre*, composto parasintetico di *mŏrs*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 58; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 49.
3 e 6 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
4 *sfoco*: «sfogo», variante nel senso figurato di «liberare dal fuoco»: *Enciclopedia dantesca*, V, p. 207.
7 *usanza*, cfr. scheda n. 6, v. 4.
8 *planto*: «pianto», dal latino *plănctu(m)* derivato da *plăngere* «percuotersi, battersi il petto»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 919; *crescie*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
9 *possanza*: «potenza», derivato del tema *poss-* della coniugazione di *potere*, come il francese antico *poissance* formato dal latino *pŏsse*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 962; Duro, *Vocabolario*, III, p. 1024.
10 *riescie*: «riesce», per conguaglio tematico o dissimilazione: Battaglia, *Dizionario*, XVI, pp. 1015-1020; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 162-164, 261-263.
11 *pescie*: «pesce», nei dialetti ligure e abruzzese: Battaglia, *Dizionario*, XIII, pp. 160-161; Cortelazzo - Marcato, *I dialetti italiani*, p. 330.
12 *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
13 *pecto*, cfr. scheda n. 13, v. 8; *Mongibello*: altro nome del vulcano Etna, qui simbolo del fuoco d'amore: PeVII, n. 47, v. 36, e n. 63, v. 10.

18 *col*, cfr. scheda n. 3, v. 24; *ioco*, cfr. scheda n. 4, v. 13.
23 *menor*: «minore», dissimilazione o mutazione davanti a nasale nei dialetti emiliano e romagnolo: CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 813; ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 52-53, II, pp. 162-164.
26 *duol*, cfr. scheda n. 4, vv. 11 e 14.
27 *donche*, cfr. scheda n. 19, v. 35; *bon*, cfr. scheda n. 5, v. 13.
28 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
29 *tema*: «timore, paura», deverbale di *temēre*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1323.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].

**Forma musicale:**

| | | | | | | | 1ª coda | 2ª coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2¹ | 3 | 1 | (2 | 2¹ | 4) |
| 8 | x | y | y | x | x | y | | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | x | y | | |

**Apparato critico:**
16, C, 2: Mi M] pausa M Fc2441, Lbl3051.
16, A, 2: Sol♯ M] pausa M Fc2441, Lbl3051.
16, T, 2: Si M] pausa M Fc2441, Lbl3051.
16, B, 2: Mi M] pausa M Fc2441, Lbl3051.
24-25, C, 1-1: 3Mi M] Mi Br col punto Lbl3051.
26-28, T: mancano le battute corrispondenti Fc2441.
29, A, 3: Do M] Mi M Fc2441.
32-34: mancano in Lbl3051.

**Note alla musica:** Forma chiusa; stessa intonazione per ripresa e strofe con utilizzo dei primi due versi come *refrain*; coda: ripetizione del secondo verso del *refrain* per tre volte; modo di Mi; cadenze: la-Mi-Mi-Mi per ripresa e *refrain*; ambito di nona ($sol_1$-$re_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze parallele; A-T: incrocio tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 15.
1, 2, 17, 18 e 32, A: quinta discendente.
1-2 e 17-18, T: quinta discendente.
1-2 e 17-18, A-T-B: imitazione.
2-3 e 18-19, B: quinta discendente.
7-8, 11-12, 15-16, 23-24, 27-28 e 32-33: cadenza frigia.
10 e 26, C: settima discendente.
31-32, C: settima ascendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 15, 8*; DAVISON - APEL, *Anthology*, I, pp. 97-98, n. 95a; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 510-511; FILOCAMO, *Acqua (1)*, p. 25 (parziale); FILOCAMO, *Acqua (2)*, p. 19; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 240-241, 455-457; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXX, 14.

**Letteratura:** BECHERINI II, p. 264, n. 6; BOORMAN, pp. 565, 979, 996, 1260, 1262, 1280; *Census* I, p. 235, II, pp. 88-89; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 653; NOE, *Literaturen*, p. 603; RISM B IV$^5$, p. 129, n. 7; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI II, p. 1083; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 246; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 24; DAVISON - APEL, *Anthology*, I, p. 226, n. 95; FILOCAMO, *Acqua (1)*, pp. 24-26; FILOCAMO, *Acqua (2)*; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 241-242, 455-457, 624; GLEASON - BECKER, *Music*, p. 131; HARRÁN, *Frottola*, p. 298; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79, 118-119; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 140-141, 154-155, 239; PRIZER, *Courtly Pastimes*, p. 142; PRIZER, *Fc2441*, p. 38, n. 7; PRIZER, *Isabella d'Este*, p. 29; REESE, *Renaissance*, p. 159; SARTORI, *BosII*, p. 244; SCHWARTZ, *Frottole(1)*, pp. 433, 458; SCHWARTZ, *Frottole(2)*, p. 52; THIBAULT, *Pn27* pp. 55, 58; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 528, 583, 589.

**Osservazioni:** Considerate le caratteristiche testuali e musicali, la composizione di Bartolomeo Tromboncino va posta in relazione con altre due barzellette di PeI: *L'aqua vale al mio gran foco* di Michele Pesenti (scheda n. 32) e *Gli è pur gionto el giorno aimè* di Marco Cara (scheda n. 11), con le quali sembra formare un ciclo coerente (FILOCAMO, *Acqua (1)*, pp. 24-26; *Acqua (2)*, pp. 8-10) in cui si intersecano elementi della poesia popolare con stilemi della lirica d'arte, in particolare del Petrarca, allo scopo di confezionare un prodotto funzionale agli intrattenimenti di corte (PRIZER, *Games*, pp. 33-35). I testi, seppure anonimi, ruotano attorno all'ossimoro dell'acqua, metafora del pianto dell'innamorato deluso, e del fuoco che rappresenta la fiamma persistente della passione. Tuttavia, il testo intonato dal Pesenti, *L'aqua vale al mio gran foco*, sembra una parodia di quello musicato dal Tromboncino, *Non val aqua al mio gran foco*, quasi una risposta che intende capovolgere sistematicamente le immagini poetiche contrapponendo una complessiva antinomia in positivo (CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 24). Il rapporto con la barzelletta di Marco Cara, invece, è meno evidente, ma più sofisticato e dotto perché stabilito con l'espediente dell'artificio politestuale, generato da un doppio incipit: *Gli è pur gionto el giorno aimè* al C e *Non val aqua al mio gran foco* all'A. Ciò che, però, rende solido il legame tra queste barzellette sono le rispettive intonazioni che utilizzano una medesima linea melodica: una sorta di *cantus prius factus* che dal C di *Non val aqua al mio gran foco* migra al B in *L'aqua vale al mio gran foco* e all'A in *Gli è pur gionto el giorno aimè* (PRIZER, *Courtly Pastimes*, p. 142). È probabile che all'origine di questo processo stia proprio la barzelletta del Tromboncino che, generalmente, privilegia la linea melodica del C in questo caso sviluppata a valori lunghi e abbinata al B quasi nota contro nota, mentre le due voci intermedie accennano a figure in imitazione su ritmi più veloci (SANDERS, *Gonzaga*, p. 35). Nell'intavolatura per liuto (BosII), che conferma l'attribuzione a Bartolomeo Tromboncino e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce dil sopran il canto vodo», per cui l'intonazione del soprano deve equivalere a quella della prima corda più acuta suonata a vuoto dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 5, 6, 8 e 13 posti in appendice a BosII con funzione di introduzione o interludio.

## 21. *Se bèn hor non scopro el foco*

**Testimone:** PeI, cc. 18*v*-19*r*.

**Fonti musicali concordanti:** Bc18, cc. 3*v*-4*r*; Bs22048, c. 1*r*; CTpl3.b.12, cc. 75*v*-76*r* (= *L'oration è sempre bona*);

Fn27, cc. 60*v*-61*r*; Fn230, cc. 22*v*-23*r*; Lbl3051, cc. 57*v*-58*r*; Mtr55, cc. 32*v*-33*r* (pp. 64-65).
**Fonti letterarie concordanti:** MNc4, c. 132*rv*; MOe7.15, cc. 188*v*-189*r*; BinI, c. 22*v*.

Se bèn hor non scopro el foco
nela amara pena mia,
questa doglia accerba e ria
fia scoperta a tempo e loco.

Se bèn hor non scopro el foco.

Verrà tempo che Fortuna
condurà mie velle in porto.
Se hor patisco pena alcuna,
già per questo io non son morto.
El dolor, ch'io pato a torto,
fia scoperto a tempo e loco.

Se bèn *ecc.*

Bèn serìa nato infelice
a star sempre in questo stato!
Se la Sorte hor me desdice
anchor spero esser beato
e il martìr mio dispietato
fia scoperto a tempo e loco.

Se bèn *ecc.*

Doppo l'aspra e ria tempesta
sòl tornar el ciel iocondo.
Se mia vita iace mesta,
non starò sempre al profondo.
El mio mal, che è solo al mondo,
fia scoperto a tempo e loco.

Se bèn *ecc.*

L'invisibil mio cordoglio,
che ad ognhor mi sparte el core,
dir mi fa quel che non soglio.
Questo advien per troppo amore.
Hor non più, ché 'l gran dolore
fia scoperto a tempo e loco.

Se bèn *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx x ababbx x cdcddx x efeffx x ghghhx x.
**Apparato critico:**
1 *se ben*] *seben* Bc18, Fn27 e Lbl3051; *non*] manca, *foco*] *foco* Fn27.
1 e 5 *hor*] *or* Bc18 e Bs22048; *scopro*] *schopro* Bc18, *scropo* Lbl3051, *scopre* BinI; *el*] *il* Bc18, MNc4 e MOe7.15; *foco*] *focho* Fn230, *fuocho* MOe7.15 e Mtr55.
2 *nela*] *nella* Bc18 e Bs22048, *dell'* Fn230, *della* Lbl3051, *del'* Mtr55 e MOe7.15, *ne l'* MNc4; *amara*] *amore* MOe7.15; *pena*] *vita* Bc18, Fn230 e MOe7.15.
3 *doglia accerba*] *pena acerba* Lbl3051; *acerba pena* MOe7.15; *doglia*] *pena* Bs22048 e Lbl3051; *accerba*] *acerba* Bc18 e Mtr55; *e*] *et* Fn230.
4 *fia*] *fie* Bc18 e Lbl3051, *sia* MNc4, *fu* MOe7.15; *scoperta*] *schoperta* Bc18, *scoperto* Lbl3051 e Mtr55; *a*] *al*, *e*] *al* MNc4; *loco*] *locho* Fn230 e Mtr55, *luocho* MOe7.15.
6 *verrà*] *verà* MNc4, MOe7.15 e BinI.
7 *condurà*] *condurrà* Bc18 e Lbl3051; *velle*] *vegle* Bc18, *nave* Lbl3051; *mie velle*] *mia vela* Bs22048 e Fn230, *mie nave* Lbl3051; *in*] *im* Bc18, Lbl3051 e BinI.
8 *se hor* ] *se or* Bs22048, *s'or* Fn230, *si hor* Mnc4; *se hor patisco*] *se patischo hor* Bc18, *s'io patisco hor* Lbl3051, *s'o patischo* Mtr55, *s'io patisco hor* MOe7.15, *s'io patisco* BinI; *alcuna*] *alchuna* MNc4.
9 *già*] *sia* MOe7.15; *io*] manca in Bc18, Mtr55, MOe7.15 e BinI; *son*] *so* Bc18 e Lbl3051, *sum* MNc4.
10 *el dolor*] *il dolore* MOe7.15; *ch'io*] *che io* Bs22048, *che* Mtr55 e MNc4; *pato*] *sofro* Bc18, Mtr55 e BinI, *soporto* Bs22048, *soffro* Fn230, *soffero* MOe7.15; *pato a torto*] *sopra porto* Lbl3051.
11, 17, 23, 29 *fia*] *fie* Lbl3051; *scoperto*] *schoperto* Bc18; *a*] *al*, *e*] *al* MNc4; *loco*] *locho* Fn230 e Mtr55.
12 *bèn*] *bon* Mtr55, *io* BinI; *seria*] *saria* Bc18.
14 *se la*] *sella* Bc18; *la sorte hor*] *mia sorte* BinI; *la*] *mia* Bs22048; *hor*] *or* Mtr55; *me desdice*] *mi disdice* Bc18, *me disdice* Bs22048, *mi dispiace* Fn230.
15 *anchor*] *ancor* Bc18, Bs22048, Fn230 e BinI, *anchora* Mtr55; *spero esser*] *sper d'esser* BinI.
16 *e il*] *el* Bc18, MNc4 e MOe7.15; *e il martìr mio dispietato*] *ch'el martìr mio disperato* Bs22048, *e'l dolor ch'io sopra porto* Lbl3051, *e 'l martire mio destinato* Mtr55, *el martir mio destinato* BinI; *martir*] *morir*, *dispietato*] *disperato* Bc18.
18 *doppo*] *dopo* Bs22048, Fn230 e MOe7.15, *dopoy* MNc4; *e*] *et* Bs22048 e Fn230, manca in MOe7.15; *e ria*] *mia* MNc4.
19 *sol*] *suol*, *iocondo*] *giocondo* Fn230; *tornar*] *venire* Bs22048; *sòl tornar el*] *se 'l tornasse il* MNc4; *el*] *il*, *iocondo*] *iocundo* MOe7.15.
20 *se mia vita iace mesta*] *la mia vita trista e mesta* Bs22048, *se mia vita hor iace mesta* MOe7.15.
21 *al profondo*] *mai al fondo* Fn230.
22 *che è solo*] *che solo* MNc4, *ch'è sol* MOe7.15.
24 *l'invisibil*] *l'invisibile* Bs22048 e MOe7.15, *invisibile* BinI; *cordoglio*] *cordoglo* Bc18, *cuordoglio* MOe7.15.
25 *ognhor*] *ognor* Bc18 e Bs22048, *d'ognhor* MOe7.15, *hognor* BinI; *che ad ognhor*] *ch'a ognior* Fn230; *el*] *il* Bc18; *core*] *cuore* MOe7.15.
26 *dir mi fa quel che non soglio*] *dir non posso quel ch'io voglio* BinI; *che*] *ch'io* MOe7.15; *soglio*] *voglo* Bc18, *voglio* Fn230.
27 *advien*] *devien* Bc18, *vien* Bs22048, MOe7.15 e BinI, *avvien* Fn230; *troppo*] *tropo* MOe7.15; *amore*] *ardore* MOe7.15 e BinI.

28 *hor*] *or*, *non più*] macchia d'inchiostro; *che 'l*] *che* Bc18; *ché 'l gran*] *ch'or el* Bs22048, *con gran* BinI.
29 *loco*] *luocho* MOe7.15.
In Bc18 manca la terza strofe.
In Bs22048 ordine delle strofe: 2-1-3-4.
In Fn27 solo incipit testuale.
In Fn230 ordine delle strofe: 1-4-3-2.
In Lbl3051 solo ripresa e prima strofe.
In MNc4 manca la quarta strofe.
In Mtr55 solo ripresa e due strofe.
In BinI ordine delle strofe: 4-2-1; manca la terza strofe.

**Note al testo:**
1 e 5 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11.
1, 5 e 12 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
2 *nela*: «nella», per scempiamento.
3 *doglia*, cfr. scheda n. 12, v. 17.
3 e 18 *ria*: «rea», variante vocalica nel significato poetico di «malvagia, perversa», dal latino *rĕu(m)*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1118: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1084.
4, 11, 17, 23 e 29 epistrofe; *fia*, cfr. scheda n. 19, v. 29; *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
7 *velle*: «vele», per ipercorrettismo.
10 *pato*: «patisco», preferito dalla lingua medievale: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 242-243.
12 *sería*: «sarei», variante vocalica della forma letteraria e dei dialetti dell'Italia centrale *saria*: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 340-341.
14 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *desdice*: «disdice, ritira la parola data», Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 453; *Enciclopedia dantesca*, II, p. 493.
16 *martìr*, cfr. scheda n. 17, v. 7; *dispietato*: «spietato, crudele», derivato poetico di *pietà* con il prefisso *dis-*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 142; *Enciclopedia dantesca*, II, p. 506.
18 *doppo*: «dopo», per ipercorrettismo.
19 *sòl*, cfr. scheda n. 3, v. 12; *iocondo*: «lieto, gioioso» dal latino *iocŭndum* per *iucŭndum*, con sviluppo di *j* iniziale corrispondente a *g* davanti vocali chiare: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 497; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 212-215.
20 *iace*: «giace», dal latino *iacēre* «stare disteso», con sviluppo di *j* iniziale corrispondente a *g* davanti vocali chiare: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 497; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 212-215.
22 *mal*, cfr. scheda n. 2, vv. 21 e 32.
25 *sparte*: «divide», da *partire* col prefisso *s-*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 1287-1288; *core*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
28 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 2 | 3 | $1^1$ |
|---|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | y | x | x |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* |

**Apparato critico:**
8, C, 1: Sol M] 2Sol Sm Lbl3051.
3, B: i due Do M sono all'ottava inferiore Lbl3051.
4, B: 2Fa Sm] Fa M Bc18, Bs22048, Fn230, Mtr55.
5, B, 4-5: 2Re Sm] Re M Bs22048; C, 6: 2 Mi M] Mi Sb Bs22048.
7-8, A, 4-1: Do Sm La Sm] Do M Bs22048.
7, B: 2Fa Sm] Fa M Bc18, Fn230.
7, B, 1-2: 2Fa Sm] Si Sm Bs22048.
13, A, 1: La Sm] Do legato al precedente Bc18.
14, A, 3: Do M] 2Do Sm Mtr55.
16, C, 3-4: Do Cr Si Cr] Do Sm Si Sm Bs22048.
18, C: Fa Sb ] 2Fa M Bs22048.
18, A, 3-5; Re Sm Do Cr Si Cr] Re Cr Do Sm Si Cr Bs22048.
19, A, 1-2: La Sm Si Sm] La Cr Si Cr Bs22048.
A, T, B: cadenza finale con *ligatura* ripetuta due volte su nota tenuta del C B18.

**Note alla musica:** Forma chiusa; stessa intonazione per ripresa e strofe, con utilizzo del primo verso come *refrain*; modo di Fa con Si♭ in chiave; cadenze: Fa-Do-Do-Fa (ripresa) e Fa (*refrain*); ambito di settima ($re_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti.
1-2 e 16-17, C: settima discendente.
2-3: cadenza borgognona.
7-9, C: quinta discendente.
10-13: imitazione e progressione.
19-23: coda strumentale su pedale superiore.

**Edizioni moderne:** Bartha, *Antológiaja*, I, n. 35; Besseler, *Renaissance*, p. 220; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 16, 8*; CMM76, p. 32 (da CTpl3.b.12); Filocamo, *Pn27*, p. 511; Giazotto, *Mtr55*, pp. 63-65; Jeppesen, *Frottola III*, pp. 152, 249-250 (da Mtr55); Perkins, *Renaissance*, pp. 407-408; Schwartz, *Frottole(2)*, appendice n. 6; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXX, 14-15; Wolf, *Spielmusik*, pp. 55-56, n. 22 (da Fn230); Weiss, *Bc18(3)*.
**Letteratura:** Becherini I, p. 61, n. 21, p. 120, n. 89 (*Seben hor scopri el fuoco*); Boorman, pp. 565, 985, 1013-1014, 1280; *Census* I, pp. 50, 72-73, 221, 232, II, pp. 88-89, 155, IV, pp. 264, 276-277, 370, 375-376; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 657; Noe, *Literaturen*, p. 603; RISM B IV$^5$, p. 46, n. 3, p. 146, n. 93, p. 197, n. 23, p. 254, n. 32; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1522; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Carboni - Ziino, *Ferrajoli 84*, p. 280; Cattin, *CTpl3.b.12(1)*, pp. 204-205; Cattin, *CTpl3.b.12(2)*, pp. x, 27, 32, 38; Cattin, *Rimatori*, p. 278; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 24; Filocamo, *Pn27*, pp. 509-511; Galletti, *Laude*, p. 53, n. 109; Ghisi, *Canti*, p. 97; Ghisi, *Fn230*, p. 44; Giazotto, *Mtr55*, pp. 63-65; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 108-109, 114-115, 124-125, 156-157, 162-163; Jeppesen, *Frottola III*, pp. 169-170, 249-250; Perkins, *Renaissance*, pp. 406-409; Scott, *Petrucci*, p. 252; Weiss, *Bc18(2)*, p. 69; Weiss, *Bc18(3)*, pp. 18-19; Basile, *Tebaldeo*, p. 96; Vecchi Galli, *Stanze*, p. 17.
**Osservazioni:** Nel testo della barzelletta ricompaiono diversi *topoi*, come quelli già varie volte incontrati del

fuoco al v. 1 (PeI, n. 4, 19 e 20), della fortuna al v. 6 (PeI, n. 3, 5 e 17) e della pietà al v. 16 (PeI, n. 15). Ogni strofe, inoltre, conclude con l'associazione «tempo e loco» che, pure, ritorna in altri componimenti, ad esempio nell'incipit della barzelletta *Poi che gionto è 'l tempo e 'l loco* intonata da Filippo de Lurano (Lovato, *PeVI*, n. 20) e in quello variato della frottola *Poi che giunto è il tempo et l'hora* del ms. bolognese Bc21 (Gallico, *Bc21*, p. 90; *Rimeria*, pp. 206, 210 e 221). Anche in questo caso, però, l'ascendenza è aulica e giunge fino all'*Inferno* di Dante: «ove parve al mio duca tempo e loco» di rivolgersi a Ulisse e Diomede nel cerchio ottavo, bolgia ottava dei consiglieri fraudolenti; «ed ei prese di tempo e loco poste» alla presenza di Lucifero nel nono ed ultimo cerchio, quarta ed ultima zona (Giudecca), dove sono raccolti i traditori dei benefattori (Dante, *Commedia*, Inferno, xxvi, 77; xxxiv, 71). È un espediente collaudato, funzionale alla denuncia del tradimento e dell'ingratitudine amorosa attraverso la parodia di una riflessione impegnativa dell'autorità poetica; ma è anche il modo per rendere più efficace l'allusione affidata al messaggio, utilizzando versi di larga e consolidata diffusione. Una funzione analoga svolge la metafora relativa alla navigazione, evocata al v. 7, che rientra nell'ampia gamma degli usi figurati di largo impiego nella letteratura latina e medievale. L'immagine cui fa ricorso la barzelletta di PeI riecheggia da vicino il passo dell'*Orlando furioso*, XLI, 100, «in porto omai lega le vele» (Ariosto, *Opere(1)*, p. 866), ma affonda le radici fino al «calar le vele» di Guido da Montefeltro (Dante, *Commedia*, Inferno, xxvii, 81) e al sentenzioso «dovemo calare le vele de le nostre mondane operazioni» (Dante, *Convivio*, IV xxviii 3), che ritorna nel «vide calar con le vele alte un legno» ancora nell'*Orlando furioso*, XL, 60 (Ariosto, *Opere(1)*, p. 841). Sempre alludendo al corso della vita umana, nella sestina LXXX, 33-34, Francesco Petrarca preferisce variare il costrutto metaforico con «voltar la vela», che nel sonetto CLXXXIX, 7, diventa «la vela rompe un vento umido eterno» (Petrarca, *Opere*, pp. 70, 144). Ad esso si ispira, a sua volta, l'elaborato e melismatico madrigale *Rott'è la vela l'arbor e l'antenna* di Nicolò da Perugia, nella versione a due voci del *Codice Squarcialupi*, cc. 87*r*-88*r*. Al contrario, l'intonazione della frottola di PeI è rigorosamente sillabica, con un'unica fioritura alle miss. 1-2 del C; si conforma alla struttura del testo poetico sviluppando quattro brevi frasi, una per ogni verso della ripresa, così che alla stessa rima corrisponda la medesima frase musicale con la propria cadenza modale (Perkins, *Renaissance*, pp. 406-409). L'ordine di successione viene rispettato anche dalle ripetizioni delle strofe, oltre che dal *refrain* tronco che ripropone la prima frase musicale. La stessa intonazione di Bartolomeo Tromboncino è parzialmente utilizzata come *contrafactum* nella lauda *L'oration è sempre bona*. Nella fonte di Cape Town, più vicina ai mss. fiorentini e a Bc18 che a PeI, le prime due frasi musicali della lauda, il cui testo è generalmente attribuito a Feo Belcari, servono per intonare la ripresa e i primi due versi della strofe secondo la pratica del «cantasi come»; gli altri due versi, invece, e la ripetizione del primo verso della ripresa utilizzano una frase musicale diversa (Cattin, *CTpl3.b.12(1)*, pp. 204-205; *CTpl3.b.12(2)*, p. XXVI, n. 31, p. 32; Wilson, *Singing poetry*, pp. 80, 95). Dal confronto Bs22048 evidenzia diversi errori che renderebbero problematica la trascrizione: a mis.7 il B presenta una battuta incompleta, a mis. 16 il C propone valori che non corrispondono alla misura e così pure l'A a mis. 19.

## 22. *Se mi è grave el tuo partire*

**Testimone:** PeI, cc. 19*v*-20*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fn230, cc. 25*v*-26*r* (Filippo de Lurano); Fn337, cc. 25*v*-26*r* (solo T e B); Pn676, cc. 114*v*-115*r*; Pn27, c. 40*r*.
**Fonti letterarie concordanti:** MNc4, c. 168*rv*.

Se mi è grave el tuo partire,
Dio lo sa, ch'io moro ognhora.
Anchor questo più me accora:
ch'io vorrei de vita uscire.

Se mi è grave el tuo partire,
Dio lo sa, ch'io moro ognhora.

Lasso el cor da me se parte
per seguirte in ogni loco
et io resto in altra parte
pien d'amor e ardente foco.
Per soccorso Morte invoco
ch'io vorìa de vita uscire.

Se mi è *ecc.*

S'io non veggio el tuo bel lume,
son qual legno in mar disperso,
del mio pianger nasce un fiume
che me tien ognhor summerso.
Tanto è il Ciel a me perverso
ch'io vorìa de vita uscire.

Se mi *ecc.*

Cossì afflicto e sconsolato
restarò da te lontano,
ch'Amor cieco e dispietato
se notrisce del mio danno.
Cossì cresce ognhor l'affanno
ch'io vorìa de vita uscire.

Se mi è *ecc.*

Maledetta Gielosia,
che è cagion del mio dolore!
Questa cieca in vista, ria
ad ognhor mi cava el core.

Tanto è grave el suo furore
ch'io vorìa de vita uscire.

Se mi è *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
**Apparato critico:**
1 *se mi è grave el tuo*] *se m'agrava el tuo* Fn230, *se mi grava il mio* Fn337, *se 'l mi è grave il tuo* Pn27, *se 'l m'è gravo il to* Pn676, *se 'l mi è grave il mio* MNc4.
2 e 6 *Dio lo sa*] *sappia ogniun* Fn230, *Dio il sa* MNc4; *ch'io*] *ch'i* Fn230; *ognhora*] *ognora* Fn230, *ognihora* MNc4.
3 *anchor*] *anchora* MNc4; *me accora*] *m'acora* Fn230, *me acora* MNc4.
4 *ch'io*] *ch'i* Fn230, *che* MNc4; *vorrei*] *voria* Fn230 e MNc4; *de*] *di* Fn230.
7 *se*] *si* Fn230 e MNc4.
8 *seguirte*] *servire, loco*] *locho* Fn230.
10 *amor*] *amor* Fn230; *e*] manca in Fn230, *et* MNc4; *foco*] *focho* Fn230 e MNc4.
11 *soccorso*] *socorso* MNc4; *invoco*] *invocho* Fn230.
12 *ch'io*] *che* Pn676.
12, 24 e 30 *ch'io*] *che* MNc4; *ch'io vorìa de*] *che vorria di* Fn230.
13 *veggio*] *vegio*, *tuo*] *to* MNc4.
15 *pianger nasce*] *piangere nase* MNc4.
16-17 *che me tien ognhor summerso. / Tanto è il Ciel a me perverso*] *Tanto il Ciel a me perverso / son per doglia hormai disperso* MNc4.
19 *cossì*] *così* Fn230 e MNc4; *afflicto e*] *afflicto et* Fn230.
20 *restarò*] *resterò* Fn230.
21 *ch'Amor cieco e dispietato*] *che Amor ciecho e spietato* MNc4; *cieco e dispietato*] *cecho et disperato* Fn230.
22 *notrisce*] *nutrisce* Fn230, *nutrise* MNc4.
23 *cossì*] *così* Fn230 e Mnc4; *crecse*] *crese* MNc4; *ognhor*] *ognior* Fn230, *ognihor* MNc4.
25 *maledetta*] *sia maledetta* MNc4; *gielosia*] *gelosia* Fn230 e MNc4.
26 *che è*] *ch'è* MNc4.
27 *cieca in vista*] *ciecha iniusta* Fn230, *ciecha in vista e* MNc4.
28 *ad ognhor mi*] *che ognior mi* Fn230, *ognihor me* MNc4.
29 *grave*] *grande* Fn230; *el suo furore*] *il mio dolore* MNc4.
Fn230 manca la seconda strofe, B altra intonazione.
Pn676 solo incipit testuale.
**Note al testo:**
2 e 6 *moro*, cfr. scheda n. 15, v. 3.
4, 12, 18, 24 e 30 epistrofe; *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
7 *lasso*, cfr. scheda n. 4, v. 19.
7 e 22 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
7 e 28 *cor/core*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
8 *seguirte*, cfr. scheda n. 4, v. 29; *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
10 *foco*, cfr. scheda n. 1, v. 11.
12, 18, 24 e 30 *vorìa*: «vorrei», per assimilazione *vorria* < *volria*: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 345.
13 *veggio*, cfr. scheda n. 19, v. 15.
16 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *summerso*: «sommerso», per assimilazione dal latino *submĕrsum(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1226.
19 *afflicto*, cfr. scheda n. 2, v. 14.
20 *restarò*: «resterò, rimarrò», per analogia con *starò* dove l'*a* atona della desinenza dell'infinito non passa a *e*, soprattutto nei dialetti dell'Italia settentrionale di *a* nella sillaba atona della desinenza: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 332-333, II, pp. 331-332.
21 *dispietato*, cfr. scheda n. 21, v. 16.
22 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *notrisce*: «nutre», per l'ampliamento di radice con suffisso incoativo: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 242-243.
26 *cagion*, cfr. scheda n. 5, v. 11.
27 *ria*, cfr. scheda n. 21, vv. 3 e 18.
28 *mi*, cfr. scheda n. 5, v. 27; *cava*: «togliere, estrarre»: Boerio, *Dizionario*, p. 415; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 316-317.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | ($2^1$ | 5) | |
| 8 | x | y | y | x | x | y | | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | | | |

**Apparato critico:**
2 e 14 C, 3: Fa M] pausa Sm 2Fa Cr Fn230.
3 e 15, C: pausa Sm Mi Sm col punto Fa Cr Sol Cr La Cr] 2Mi M Fn230.
7-8, C, 4-2: Fa Sm legato a Fa Cr Mi Cr] Fa M Fn230.
9, A, 1-2: Sol Sm La M] Sol M La Sm Fn230.
9, T, 1-2: Si Sm Do M] Si M Do Sm Fn230.
9, B, 3-4: La Sm col punto Si Cr] La M Fn230.
12, A: 2Fa M] La Sm Fa M pausa Sm Fn230.
12, B, 2: La M] La Cr Sol Cr Fa Cr Mi Cr Fn230.
13, A: Re Sm col punto Mi Cr Fa Cr Sol Cr La Sm] Fa M La Sm Re Sm col punto Mi Cr Fn230.
13, B, 1: pausa Sm] Re Sm Fn230.
14, A, 1: pausa Sm] Fa Cr SolCr Fn230.
**Note alla musica:** Forma chiusa; stessa intonazione per ripresa e strofe, con utilizzo dei primi due versi come *refrain*; coda: ripetizione del secondo verso del *refrain*; modo di La; cadenze: re-la-la-re (ripresa) e re-la-la (*refrain*); ambito di ottava ($si_1$-$si_2$); rapporto verso-misure irregolare; contrappunto; A-T: incrocio tra le parti.
3-4 e 15-16, C: quinta ascendente.
1 e 13, A: quinta ascendente.
3-5 e 14-16, A: decima ascendente.
1, 2, 13 e 14, B: quinta ascendente.
1-4 e 13-16: imitazione in progressione tra A e C.
11-12: cadenza borgognona.
18-19: cadenza modale.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 16-17, 8*-9*; Luisi, *Pn676*, pp. 154-155, 391-392; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXX, 15.
**Letteratura:** Becherini I, p. 61, n. 24, p. 110, n. 15; Boorman, pp. 565, 1016; *Census* I, pp. 221-222, II, pp. 14-15,

IV, pp. 370, 462; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 658; NOE, *Literaturen,* p. 603; RISM B IV$^5$, p. 197, n. 26, p. 209, n. 15; SARTORI I, p. 87; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI II, p. 1564; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 247; CATTIN, *Rimatori*, pp. 248, 256; DAHLHAUS, *Tonalité*, p. 278; GALLETTI, *Laude*, p. 236; GALLICO, *MNc4 (1)*, p. 100, n. 304; GHISI, *Fn230*, p. 45; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 114-115, 126-127, 180-181, pp. 253; LUISI, *Pn676*, pp. 20, 29, 34, 154-156, 518-519; SAGGIO, *Pisano*, p. 44, nota 21; THIBAULT, *Pn27* pp. 53, 59; TIBALDI, *BosI-II*, p. 588; BASILE, *Tebaldeo*, p. 96.

**Osservazioni:** Assai simile alla precedente nella disposizione formale del testo, la barzelletta svolge un altro tema caro al repertorio frottolistico: quello della morte interiore messa in relazione con l'«ardente foco d'amor» alimentato dalla lontananza della donna amata. Ancora una volta, all'origine di queste immagini poetiche sembrano stare le rime di Francesco Petrarca, in particolare il sonetto CCCLII, *Spirto felice che sì dolcemente*, il quale al v. 12 denuncia: «nel tuo partir partì del mondo Amore» (*Opere*, p. 248). Sulla scia del modello si pongono altri componimenti, tra i quali due barzellette anonime: «Se'l partir me increbbe e dolse / per gran duol non l'ho so a dire / io scio ben che dia morire / ma la morte non mi volse» (Moe6.29, cc. 71*v*-72*r*) e «Fin ch'io vivo e poi la morte / te amarà el tristo core. / Se 'l partir me è stato forte / testimonio è il mio dolore» (Fior, pp. 45-46). Dove, però, è possibile trovare associati tutti gli elementi figurati inclusi nella ripresa della barzelletta di PeI sono le *Metamorphosi* del Cariteo pubblicate nel 1509, precisamente ai vv. 163-168 del cantico quarto che, nell'ordine, elencano: «tuo partire, adversi fati, desio, foco, dolore, morte» (Cha, Q IIII). La vicinanza tra i due testi è confermata anche dall'uso del condizionale «vorrei», tipico dell'Italia centrale, che in PeI appare nell'ultimo verso della ripresa, mentre le strofe preferiscono la forma «vorìa» delle regioni del Nord, come tutte le fonti concordanti. Va, inoltre, evidenziato il rapporto del testo con quello antitetico di un'altra barzelletta di PeI, la n. 60 *Se m'è grato el tuo tornare*, che Filippo de Lurano ha intonato come risposta alla proposta di Bartolomeo Tromboncino. In Fn337, cc. 16*v*-17*v*, le due composizioni sono poste di seguito, una dopo l'altra; è probabile che da questa relazione discenda la confusione di paternità presente in Fn230, che attribuisce al Lurano anche *Se mi è grave el tuo partire*. È un'associazione che, come in altri casi (PeI, nn. 6-9), evidenzia la funzione rappresentativa e d'intrattenimento assegnata a questa tipologia di canti. La destinazione è suggerita dallo stesso stile musicale del brano, d'impianto chiaramente frottolistico, che richiede un'esecuzione vocale-strumentale (LUISI, *Pn676*, p. 518).

## 23. *Vale Diva mia va' in pace*

**Testimone:** PeI, cc. 20*v*-21*r*.
**Fonti musicali concordanti:** BosII, cc. 52*v*-53*r*; Pn27, cc. 42*r*, 45*v*.

Vale, Diva mia, va' in pace!
Che propitio el Ciel te sia!
Tu te parte hor più che pria,
la memoria nel cor tace.

Vale, Diva mia, va' in pace!
Che propitio el Ciel te sia!

Lieta sia tua dipartita,
lieti sian tutti i toi passi!
Solitaria sia mia vita
sol fra boschi alpestri e sassi!
Tu te parti e qui me lassi.
Fatto sia quel che a te piace!

Vale, Diva *ecc.*
El celeste e dolce riso
che me prese el tuo bel sguardo
fatto m'ha da me diviso,
tal c[h]'ognhor aghiaccio et ardo.
Nel mio cor firmato ha il dardo
Amor pravo et pertinace.

Vale, Diva *ecc.*

Poi che 'l tuo corso fatale
te conduce in altra parte,
non scio dir altro che «Vale!»,
benché «Vale!» el cor mi sparte.
Prego voglie ricordarte
del mio amor tanto tenace!

Vale, Diva *ecc.*

Se in tuo pecto casto e degno
Amor può con sua gran forza,
prego lassi qualche segno,
che 'l mio foco alquanto asmorza.
Vanne, poi che 'l Ciel ti sferza,
benché assai mi pesa e spiace!

Vale, Diva *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
**Apparato critico:**
1 *vale diva mia va'*] *vale diva vale* BosII e Pn27.
3 *tu te parte hor più che pria*] *seben parti più [c]he pria* BosII.
4 *la memoria nel cor tace*] *tua memoria in mio cor iace* BosII.
7 *dipartita*] *dispartita* BosII.
18 *pravo*] *prave* BosII.
22 e 30 *benché*] *ben che* BosII.
25 *pecto*] *petto* BosII.
29 *sferza*] *sforza* BosII.
**Note al testo:**
1 e 5 cfr., ad esempio, PeXI, n. 56.

1, 5, 21 e 22 *vale*: «sta' bene», imperativo del verbo latino *vălĕo*: Georges - Calonghi, *Dizionario*, coll. 2855-2856.
2, 3, 6, 11 e 20 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
3 *pria*: «prima», contrazione per sincope, dal latino *prĭus*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 979.
4, 17 e 22 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
7 *dipartita*: «partenza, distacco», composto del prefisso *di-* e partire: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 341.
8 *toi*: «tuoi», antico veneziano dal latino volgare *tŏus*: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 91-92, II, pp. 122-123.
11 e 27 *lassi*, cfr. scheda n. 3, v. 8.
11 e 14 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
16 ossimoro; *aghiaccio*, cfr. scheda n. 19, v. 9.
18 *pravo*: «malvagio, perverso», dal latino *prāvu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 967; Duro, *Vocabolario*, III, p. 1048; *Enciclopedia dantesca*, IV, p. 636.
21 *scio*, cfr. scheda n. 16, v. 6.
22 *sparte*, cfr. scheda n. 21, v. 25.
23 *voglie*: «tu voglia», flessione in *-e* che differenzia la desinenza della seconda persona nell'antico testo toscano: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 296-297; *ricordarte*, cfr. scheda n. 4, v. 29; *pecto*, cfr. scheda n. 13, v. 8.
26 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
28 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11; *asmorza*, cfr. scheda n. 20, vv. 2 e 6.
29 *vanne*: «vatene», per contrazione e assimilazione di consonanti da *va'* + *te* enclitico + *ne* paragogico: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 468-469.
30 *spiace*, cfr. scheda n. 14, v. 32.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 2 | $2^1$ | | 1 | $2^2$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | y | x | | x | y |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | | *idem* | |

**Note alla musica:** Forma chiusa; stessa intonazione per ripresa e strofe, con utilizzo dei primi due versi come *refrain*; modo di Re; cadenze: la-Sol-Sol-re (ripresa) e la-re-Re (*refrain*); ambito di nona ($si_1$-$do_3$); rapporto verso-misure; contrappunto; C-T: frequenti movimenti per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti.
1-2 e 13-14, C-A-T: imitazione.
4-5, 7-8, 10-11 e 16-17, T: settima discendente.
6, A-T: quarte parallele.
6-7, A: quinta ascendente.
6-7, T: settima ascendente.
7-8, 10-11 e 16-17, C: quinta discendente.
11-12 e 19-20: cadenza borgognona.
20-28: coda strumentale su doppio pedale inferiore e superiore.
27-28: cadenza piccarda.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 17, 9*; Disertori, *BosI-II*, pp. 576-577; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXX, 16; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 570-571 (da Pn27 e BosII).
**Letteratura:** Boorman, pp. 565, 1026; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 659; Noe, *Literaturen*, p. 603; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1807; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 25; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 120-121; Sartori, *BosII*, p. 245; Thibault, *Pn27* pp. 54, 59; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 528, 546, 570-572, 584, 588, 589.
**Osservazioni:** Nella barzelletta sono esposti in rassegna alcuni dei soggetti maggiormente identificativi del repertorio frottolistico. A cominciare dal saluto di commiato dell'incipit testuale, «vale», già incontrato, insistentemente reiterato, al v. 26, «vale vale ingrata hor vale», della barzelletta *Defecerunt donna hormai* di Marco Cara (PeI, n. 4). Il congedo augurale, di gusto classicheggiante, ritorna puntualmente nelle antologie del Petrucci, spesso in senso ironico o sarcastico come al v. 26, «vale perfida Fortuna», della barzelletta *La pietà chiuso ha le porte* di Bartolomeo Tromboncino (Giacomazzo, *PeII*, n. 26) e nell'incipit della barzelletta anonima *Vale iniqua e desliale* (Lovato, *PeVI*, n. 29) oppure in quello della barzelletta *Vale iniqua hor vale vale* di Ioannes Lulinus Venetus (Luisi - Zanovello, *PeXI*, n. 56). Altre volte, invece, il saluto assume la forma dell'invocazione che si accompagna a una debole speranza: così nel v. 21, «vale adoncha e non scordare», della barzelletta *Fammi almen una bona cera* di Filippo de Lurano (Schwartz, *PeI/IV*, IV, n. 85) e nel v. 29, «vale spirto e tu mio core», della barzelletta *Poi ch'io vado in altra parte* ancora di Bartolomeo Tromboncino (Boscolo, *PeVII*, n. 11). Filippo de Lurano intona anche l'oda-canzonetta *Vale Signora vale / vale ch'io me ne vo*, in cui il saluto sancisce il distacco tra i due amanti, mentre in quella che precede, *Vale valde decora / et pro me diva exora* (Facchin - Zanovello, *PeIX*, nn. 23 e 24), egli sembra attuare un travestimento profano degli ultimi due versi dell'antifona mariana *Ave regina coelorum*, «vale o valde decora / et pro nobis Christum exora» (AM, p. 175). Al v. 10, invece, è presentata un'altra immagine divenuta classica nella lirica in volgare, quella dei «boschi alpestri e sassi» cara al Petrarca, ripresa in «io me ne vo per boschi e alpestri sassi» del Tebaldeo, *Rime della vulgata*, 282, 21, e, più avanti nel tempo, ancora dal Tasso, *Rinaldo*, I, 29, che immagina il suo eroe vagare «per fiumi boschi e per alpestri sassi». Segue, al v. 16, un'ulteriore riproposizione dell'ossimoro «aghiaccio et ardo», che insiste nell'evocare la situazione irrealizzabile già considerata in PeI, n. 19 e di cui si serviranno, ad esempio, sia Alessandro Piccolomini contrapponendo «arso-ghiaccio» nella seconda quartina del sonetto *Ad una Donna inconstante e pergiura* (Refini, *Piccolomini*, p. 42), sia Galeazzo, *Rime*, LIV, 182, in «o travagliato amante arso di ghiaccio». In tutti i casi, anche qui si tratta di un eco manieristica del sonetto CXXXIV, *Pace non trovo e non ò da far guerra*, del Petrarca, *Opere*, p. 113, che al v. 2 afferma «e temo e spero et ardo et son un ghiaccio». Nel v. 19, «poi che 'l tuo corso fatale», affiora ancora una reminiscenza classicista, «venir vo' al fin del mio corso fatale», che porta a Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 231, anticipando un'ottava della traduzione in volgare

del poema realizzata da Giovanni Andrea Anguillara nel 1561. È una citazione che, precedentemente nel 1520, il marchigiano Olimpo da Sassoferrato aveva inserito nelle sue rime a chiusura del *Capitolo lamentevole che fa l'amante a sua dolce Leontia*, «che così vole el mio corso fatale» (Ard). Infine, con il v. 28, «che 'l mio foco alquanto smorza», ritorna un'altra metafora ricorrente non solo nel repertorio frottolistico, ma in generale nella poesia cortigiana del Quattrocento, come può essere l'incipit «el servirte alquanto smorza / la passion che mi tormenta» della barzelletta *Non mi pesa di morire* dell'Aquilano, *Sonetti*, p. 244. A fronte dell'abbondanza di presenze figurative stanno l'essenzialità e l'apparente uniformità dell'intonazione musicale. Già Raffaello Monterosso, però, osservava che le varianti nella condotta del B attestate dalle ripetizioni sono da ritenersi un «indizio della possibile e frequente *strumentalità* delle tre parti inferiori» (Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 25). La ricchezza e la varietà sonora, dunque, erano demandate alle risorse inventive dell'accompagnamento strumentale che, come si evince dalla scrittura delle parti, cerca gli effetti ritmici e di colore attraverso la dialettica tra le voci fatta di brevi fioriture, qualche passaggio in imitazione, contrattempi, raddoppi a due voci per terze e seste parallele, mentre le altre due procedono per moto retto, con ampia facoltà di abbellire la lunga *finalis*. Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Bartolomeo Tromboncino e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al primo tasto dil canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al primo tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 1, 9, 12, 14, 15, 16, 18 e 20 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 24. *Poi che 'l Ciel contrario e adverso*

**Testimone:** PeI, cc. 21*v*-22*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Bc18, c. 9*v* (solo C e A); Fc2441, cc. 13*v*-14*r*; BosI, c. 38*rv*; BosI[1], c. 38*rv*; Pn27, c. 38*v* (solo T e B); Dal, cc. 52*v*-53*r*.

Poi che 'l Ciel contrario e adverso
me ha levato ogni bén mio,
pensier dolci, ite con Dio,
ché star meco è tempo perso!

Poi che 'l Ciel contrario e adverso
me ha levato ogni bén mio.

Un bel campo ho seminato
e un altro ha tolto il fructo.
Se de quello io fui spogliato,
del mio error fui causa in tutto.
E cossì, dal duol destrutto,
vo piangendo i persi tempi
e più i mei dissegni sempi
che m'han tolto ogni bén mio.

Pensier [dolci, ite con Dio,
ché star meco è tempo perso!]

Di me sol vo' lamentarmi,
ché 'l Ciel colpa non gli ha alcuna,
perché troppo hebbe a fidarmi
de la perfida Fortuna.
Ché, quan hebbi hora opportuna
a dar fine al vecchio intento,
volsi andar col piede lento,
unde io persi ogni bén mio.

Pensier *ecc.*

Pertinace e van desiri
e tu, mia memoria viva,
e voi caldi mei suspiri,
dove sempre el cor nutriva,
date pace a l'alma, priva
de l'havuta invan speranza,
poi che ho perso per tardanza,
quel ch'io cresi esser già mio!

Pensier *ecc.*

Bèn mi dol, e assai mi pesa,
ché spogliato io fui de fatto
a lassar hora l'impresa
e restar al fin desfatto.
Già la carta del contratto
non val esser sigillata
de la fé promessa e data
a chi ha in forza ogni bén mio.

Pensier *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbccy yx dedeeffy yx ghghhiiy yx jkjkklly yx.
**Apparato critico:**
1 *'l ciel*] *il ciel* Pn27.
1 e 5 *e*] *et* Pn27, manca in Bc18, Fc2441 e BosI.
2 e 6 *me ha*] *m'ha* BosI; *m'a* Bc18 e Fc2441.
4 *ché*] *ché l'* Fc2441.
7 *ho*] *o* Bc18.
8 *ha*] *a* Bc18 e BosI; *colto*] *tolto* BosI; *il*] *el* Fc2441; *fructo*] *frutto* BosI.
9 *de quello io*] *di questo* Bc18; *de quello io*] *di quelo* Fc2441.
11 *cossì*] *così* Bc18 e Fc2441, *cusì* BosI; *destrutto*] *destructo* Bc18 e Fc2441.
13 *i mei dissegni*] *mei desegni* Fc2441; *dissegni*] *disegni* BosI.
15 *lamentarmi*] *lamentarme* Fc2441.
16 *alcuna*] *alchuna* Fc2441.
17 *perché*] *per che* BosI; *hebbe*] *hebbi* Fc2441.
18 *perdida*] *perfida* Fc2441 e BosI.

19 *ché*] *ben* Fc2441.
20 *fine*] *fin* BosI; *al*] *de* Fc2441; *vecchio*] *vechio* BosI.
21 *piede*] *passo* Fc2441.
22 *unde io persi*] *donde o perso* Fc2441.
35 *carta*] *cartha* PeIM, PeIW e BosI.
36 *sigillata*] *sigilata* BosI.
Bc18 solo prima strofe, limitata a sei versi per caduta di c. 10.
Fc2441: solo prime due strofe.
Dopo ciascuna strofe, la ripresa si canta sopra la musica dei vv. 5-6: l'inversione testuale evita la ripetizione di «(ben) mio».

**Note al testo:**
2 e 6 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
2, 6 e 31 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
2, 6, 14, 22, 30 e 33 iterazione.
3 dalla formula di congedo rituale *ite missa est*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 1015; *ite*: «andate», imperativo latino di *ire* «andare»: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 280-282.
4 *meco*, cfr. scheda n. 2, v. 29.
9 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
11 *duol*, cfr. scheda n. 4, v. 11 e 14; *cossì*, cfr. scheda n. 17, vv. 1, 5, 9, 13 e 17; *destrutto*: «distrutto», risultato normale della *e* latina (*dē-* e *strŭere*) nei dialetti toscani: Boerio, *Dizionario*, p. 235; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 464; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 354; Rohlfs, *Grammatica*, I, p. 70.
12 *vo*: «vado», forma toscana per analogia con *sto* e *do*: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 278-280.
13 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4; *dissegni*: «disegni», per reazione ipercorretta: Rohlfs, *Grammatica*, I, p. 337; *sempi*: «sciocchi, dissennati», in senso figurato dal latino *sĭmplus*, «scempio», variante di *simplex*, «semplice»: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1227; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1149; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 119.
15 *vo'*, cfr. scheda n. 12, v. 19.
16 *gli*, cfr. scheda n. 3, v. 23.
18 *perdida*: «perduta, rovinata», voce portoghese da *perder*: Battaglia, *Dizionario*, XII, p. 1116.
19 *quan*: «quando», abbreviazione per apocope.
21 *volsi*: «volli», forma forte disusata dei dialetti toscani: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 324-325; *col*: «con il», cfr. scheda n. 3, v. 24.
22 *unde*, cfr. scheda n. 12, vv. 24 e 25.
23 *desiri*, cfr. scheda n. 2, v. 28.
25 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4; «sospiri», per passaggio della *o* protonica della sillaba iniziale in *u*: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 165-167.
26 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv.1, 5, 8, 12 e 16.
27 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1.
29 *tardanza*: «indugio, ritardo», forma antica e letteraria dal francese antico *tardance*, analoga allo spagnolo *tardanza* e al portoghese *tardança*: Battaglia, *Dizionario*, XX, pp. 731-733; Duro, *Vocabolario*, II, p. 735.
30 *cresi*: «ho creduto», forma dialettale per adeguamento analogico alle forme forti del passato remoto in *-si*: Rohlfs, *Grammatica*, I, p. 374.
31 *dol*: «duole», voce dotta apocopata dal latino *dolēre*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 359.
33 *lassar*, cfr. scheda n. 19, v. 32.
34 *al fin*, cfr. scheda n. 1, vv. 15 e 21; *desfatto*: «distrutto», dal latino *facere* con prefisso *des-* per mutazione di *i* in *e*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 454; Turato - Durante, *Vocabolario*, p. 56.
37 *fé*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].

**Forma musicale:**

| | | | | | | | | | 1ª coda | 2ª coda | 3ª coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | 3 | | 1 | ($2^1$ | 4 | | 5 | $4^1$) |
| 8 | x | y | y | x | | x | y | | | | |

| | | | | | | | | | 1ª coda | 2ª coda | 3ª coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | 3 | 1 | 1 | ($2^1$ | 4 | | 5 | $4^1$) |
| 8 | ‖:a | b:‖ | b | ‖:c:‖ | y | y | x | | | | |

**Apparato critico:**
4, B, 1: Do Sm] Do Sm legato al Do precedente Fc2441.
10, A, 2-4: Si♭ Sm Sol Sm Mi Sm] La Sm Sol M Fc2441.
11, C: 2Do Sm] Do M, Re M] 2Re Sm Bc18.
20, A: Re Sb] Re Sb La M Fc2441 (per esigenze metriche il Re Sb dovrebbe essere Re M; oppure va cassato il La M).
25, C: Mi Sb] 2Mi M Fc2441.
29, B: Re Sb] Re Sb all'ottava superiore Fc2441.
A: chiave di mezzosprano] chiave di contralto Fc2441.
PeI W, PeIM e Fc2441, 10, C, 2: ♭ davanti al Mi.

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa con gli ultimi due aggiunti in calce alla strofe; modo di Sol; cadenze: Do-Do-Do-Do (ripresa) e Do-re-Do-Sol-Sol (*refrain*); ambito di undicesima ($do_2$-$fa_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice; A-T: incrocio tra le parti.
1-2, 13-14, C-T: frequenti movimenti per terze e seste parallele.
1-2 e 13-14, T: settima discendente.
4, 7 e 15, C-A-T: imitazione.
18-20, C-A: imitazione.
21-24, C-T: imitazione.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 18, 9*; Disertori, *BosI-II*, pp. 225-227 (da Dal), 402-403; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 256, 469-471; Pirro, *Frottole*, p. 10 (da Dal); Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXX-XXXI, 16-17; Weiss, *Bc18(3)*.

**Letteratura:** Becherini II, p. 265, n. 11; Boorman, p. 565; Brown, p. 542; *Census* I, pp. 72-73, 235, IV, pp. 276-277; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 655; Noe, *Literaturen*, p. 603; RISM B IV$^5$, p. 46, n. 9, p. 130, n. 12; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1304; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari, *Canzone*, p. XXVIII; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 25; Court, *Terzi*, pp. 99-100; Disertori, *BosI-II*, pp. 44, 85; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 257-258; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117, 123; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 108-109, 140-141, 246; *Lute News*, p. 21; Pirro, *Frottole*, p. 10; Prizer, *Fc2441*, p. 39, n. 12; Rossi, *Liuto*,

p. 75; Sartori, *BosII*, p. 243; Schwartz, *Frottole(1)*, p. 434; Thibault, *Pn27* pp. 53, 58; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 578, 580, 587; Weiss, *Bc18(2)*, p. 69.

**Osservazioni:** Stando all'incipit, la composizione sembrerebbe attingere dal vasto e variopinto repertorio popolare, anche perché richiama da vicino quello della frottola di autore anonimo *Poi che il ciel e la fortuna* (Boscolo, *PeVII*, n. 27) alla quale gli studiosi hanno rivolto una particolare attenzione data la presenza di citazioni tipiche (Torrefranca, *Quattrocento*, pp. 84-85). In realtà, ancora una volta il principale punto di riferimento risulta essere il Petrarca, chiamato direttamente in causa dal v. 12, «vo piangendo i persi tempi», che ricalca l'incipit del sonetto CCCLXV, *I'vo piangendo i miei passati tempi* (*Opere*, p. 260), modificato poi dal Tasso, *Gerusalemme liberata*, XX, 26, in «a te piangendo i lor passati tempi». Ancor più inequivocabile il v. 25, «e voi caldi mei suspiri», strettamente dipendente dall'incipit del celebre sonetto CLIII, *Ite caldi sospiri al freddo core* (Petrarca, *Opere*, p. 126) che, a sua volta, si confonde con il v. 3, «date un consiglio a' miei caldi sospiri», del sonetto *Messer Francesco con Amor sovente* di cui diversi commentatori hanno ritenuto di individuare la risposta nel sonetto CXXXI, *Io canterei d'amor sì novamente*, perché ne riprende le rime e la maggioranza delle parole in rima (Petrarca, *Canzoniere*, pp. 644-645). Considerato che la stessa citazione costituisce anche l'incipit delle barzellette *Ite caldi suspiri mei* (Giacomazzo, *PeII*, n. 17, di anonimo) e *Ite caldi o mei suspiri* (Facchin - Zanovello, *PeIX*, n. 14, di Bartolomeo Tromboncino), oltre che del sonetto *Ite caldi sospiri al freddo core* (Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, III, n. 29, di Giovanni Brocco), la barzelletta di PeI si pone al centro dell'autorevole e ininterrotta tradizione aulica e cortigiana di cui essa ha goduto, a partire dai protagonisti delle commedie di Giovanni Boccaccio, che si sentono gratificati dalle ninfe fiorentine «ascoltando i lor caldi sospiri» (*Ameto*, XLIX, 33). *S'odir potesse i caldi miei sospiri* è anche l'aspirazione espressa dal Martelli, *Rime*, sonetto n. 12, e a cedere alla piacevole attrattiva del loro suono viene esortato il servo d'Amore da Antonio Cornazano nel sonetto *Ode et intende i miei cari sospiri con pietade* (Dilemmi, *Bembo*, p. 251). E mentre Olimpo da Sassoferrato auspica «sien benedetti i cari miei sospiri» (Ard, *Capitolo come l'amante benedice amore et li affanni suoi*, 15), il Trissino, *Rime*, sonetto n. 15, implora «Deh riposate o caldi miei sospiri». All'esercizio di emulazione non poteva sottrarsi Pietro Bembo e, piazzando la citazione dei «miei caldi sospiri» sia nelle rime (*Opere*, p. 569) sia negli *artificia* epistolari (*Lettere*, n. 8, a Maria Sarvognan), egli crea una figura poetica che, introdotta manieristicamente dal Guarini, *Opere*, nel sonetto n. 30, *Fia mai quel dì ch'Amor vicini e sciolti*, e dal Tasso, *Rime*, n. 360, nel madrigale *Care Ninfe del mar leggiadre e belle*, sarà destinata a sopravvivere nei testi poetici almeno fino al sec. XIX. Di non minore fortuna è stata gratificata la non meno celebre citazione della «perfida fortuna» al v. 18, che trova una prima autorevole conferma nei toni e nelle formule utilizzate da Ludovico Ariosto che descrive la fortuna "maligna" con il linguaggio tipico degli innamorati traditi e delusi (*Opere(3)*: *Suppositi II*, V 3 1733; *La Scolastica*, IV 6; Coluccia, *Ariosto*, pp. 117-118). La «perfida fortuna» viene denunciata anche nel coro del quinto atto dell'*Antigone* di Luigi Alamanni (Mastrocola, *Fortuna*, pp. 71-72); essa è ritenuta colpevole della separazione imposta agli amanti (Let, pp. 139-140); alla sua ostilità proclama di opporsi il protagonista scornato degli *Amori infelici* (Nov, p. 110). La particolare natura del testo poetico è la probabile ragione del largo favore incontrato anche dall'intonazione di questa barzelletta, che si distingue per il procedimento imitativo stretto tra le voci, in particolare alle miss. 4, 7, 16 e 21-25 dove le voci di C, A e T entrano a distanza di un quarto l'una dall'altra (Cesari, *Canzone*, p. XXVIII). Ad assicurare la fortuna della composizione contribuirono le trascrizioni per liuto, in particolare quelle a tre parti (T, A e B) del Bossinensis e del Dalza che confermano l'attribuzione al Tromboncino (Pirro, *Frottole*, p. 10). In BosI, inoltre, appare la didascalia «La voce del sopran al septimo tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al settimo tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 25. *Crudel come mai potesti*

**Testimone:** PeI, cc. 22*v*-23*r*.

**Fonti musicali concordanti:** BosI, cc. 29*v*-30*r*; BosI[1], cc. 29*v*-30*r*.

Crudel, come mai potesti
finger tanto ognhor d'amarmi,
se scornato pòi lasciarmi
per mia infamia in mente [h]avesti?

Crudel, come mai potesti
finger tanto ognhor d'amarmi?

Me, me fuggi, me, che tanto,
tanto, tanto, oymè, te amai!
Me, che darme posso vanto
non haverte offesa mai!
Tolto el cor e l'honor m'hai.
Tomi pur anchor la vita,
aciò che sia bèn compita
l'alta ingiuria me facesti!

Crudel, *ecc.*

Sono queste le parole
che dir già tu me solevi.
Ricordarmi assai mi dole
tutto quel che me dicevi.

Ma più forte par me agrevi
ch'abbi mai col cor sofferto
compensarmi di tal merto:
de la fé che in me vedesti.

Crudel, *ecc.*

O, che laude haver gabato
un che de te se fidava!
O, che gloria haver lasciato
un che troppo ognhor t'amava!
Se servendo io te noiava
e di me non facevi stima,
me 'l dovevi dir da prima
che 'l mio bén cercato haresti.

Crudel, *ecc.*

Più non posso. Horsù, patientia!
Bèn mi duol chiamarti ingrata,
ma la tua disconoscentia
vòl cussì tu sie chiamata.
Si tu sei da me biasmata,
cagion ne è el tuo simulare.
Pur non scio né posso fare
che tuo servo anchor non resti.

Crudel, *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbccx xy dedeeffx xy ghghhiix xy jkjkkllx xy.
**Apparato critico:**
7 *me*] *mi* BosI.
8 *oimè te*] *oymè t'* BosI.
9 *darme*] *darmi* BosI.
10 *haverte*] *haverti* BosI.
11 *el*] *il* BosI.
12 *anchor*] *ancor* BosI.
13 *aciò*] *acciò* BosI.
19 *par me*] *par che me* BosI.
24 *de*] *di* BosI.
25 *lasciato*] *lassato* BosI.
30 *aresti*] *avresti* BosI.
31 *horsù*] *orsù* BosI.
33 *disconoscentia*] *discognosentia* BosI.
34 *cussì*] *così* BosI.
36 *ne*] manca in BosI.
37 *scio*] *so* BosI.
38 *anchor*] *ancor* BosI.
**Note al testo:**
3 *pòi*: «tu puoi», per conservazione dell'antico grado vocalico *ǫ* invece di *uo* nella lingua letteraria: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 133-135.
7-9 epanalessi e anadiplosi.
7, 9, 14, 16, 18 e 19 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
8 e 27 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
9 *darme*, cfr. schede n. 4, v. 29 e n. 2, v. 22.
10 *haverte*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
11 e 20 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv.1, 5, 8, 12 e 16.
12 *tomi*, cfr. scheda n. 4, v. 9.
13 *aciò*: «acciocché, affinché», da *a ciò che*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 11; *compita*: «compiuta, finita», contrazione per sincope: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 370.
13 e 32 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
17 *dole*, cfr. scheda n. 24, v. 31.
19 *agrevi*: «aggravi, pesi», passaggio di *a* > *e*, comune nei dialetti dell'Italia settentrionale: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 32; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 39-42.
20 *col*, cfr. scheda n. 3, v. 24.
21 *merto*, cfr. scheda n. 17, v. 12.
22 *fé*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29.
23 *gabato*: «ingannato, beffato», dal francese antico *gaber* denominale del nordico antico *gabb* (burla) e *gabba* (prendere in giro): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 469.
23 e 25 anafora.
24 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25; *se*: «si», cfr. scheda n. 1, v. 18.
27 *noiava*: «annoiava», forma aferetica.
30 *bén*, cfr. scheda n. 3, v. 15; *haresti*: «avresti», forma antica della Toscana occidentale penetrata in fiorentino nel secondo Trecento: Castellani, *Nuovi testi*, I, 48; Manni, *Ricerche*, pp. 141-142; Serianni, *Grammatica*, p. 343, XI. 65d.
32 *duol*, cfr. scheda n. 4, vv. 11 e 14.
32 *disconoscentia*: «ingratitudine», composto di *dis-* e del latino tardo *cognoscĕntia(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 270; Duro, *Vocabolario*, II, p. 125.
33 *vòl*, cfr. scheda n. 3, v. 8.
34 *cussì*, cfr. scheda n. 17, vv. 1, 5, 9, 13, 17; *sie*: «sia», per la flessione in *-e* del toscano antico con tendenza a differenziare la desinenza della seconda persona: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 296-297.
35 *si*, cfr. scheda n. 4, v. 3; *biasmata*: «biasimata, rimproverata», contrazione per sincope, dal provenzale *blasmar* e dal francese antico *blesmer*, dal latino parlato *blastimāre* («bestemmiare»): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 137.
36 *cagion*, cfr. scheda n. 5, v. 11.
37 *scio*, cfr. scheda n. 16, v. 6.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 2 | 3 | 1 | 4 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | y | x | x | y |
| | ‖:a | b:‖ | b | ‖:c:‖ | ‖:x:‖ | y |

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; intonazione della seconda linea della volta sulla prima del *refrain* (cfr. scheda n. 2); modo di Sol; cadenze: Do-Re-Re-Sol (ripresa) e Do-Sol (*refrain*); ambito di sesta ($do_2$-$la_2$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto; A-T: incrocio tra le parti.
4-5, 7-8 e 17-18, C-A-T: imitazione.
10-12: ingresso delle voci in successione.

13-14, C: quinta discendente e poi ascendente.
14-15, A: quinta discendente.
13-14, T: quinta discendente.
15-16 e 24-25: cadenza borgognona.
20-21, A-B: imitazione.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 18-19, 9*-10*; Disertori, *BosI-II*, pp. 378-379; Ferand, *Improvisation*, pp. 382-384 (da BosI); Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXI, 17.
**Letteratura:** Boorman, p. 565; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 649; Noe, *Literaturen*, p. 603; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 336; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 25; Dahlhaus, *Tonalité*, p. 278; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 114-115; Jeppesen, *Frottola II*, p. 216; Rossi, *Liuto*, p. 75; Tibaldi, *BosI-II*, p. 499, n. 18, 577.
**Osservazioni:** Se per la forma poetica la barzelletta adotta una struttura canonica, molto diversa è la natura del testo che si avvicina alla tipologia delle composizioni precedenti soltanto nella ripresa, la quale inizia ricalcando il «Crudel come potesti tanto male» di Lorenzo de' Medici, *Opere*, capitolo ternario *Apollo e Pan*, v. 37. Le strofe, invece, presentano un'organizzazione sintattica generalmente di livello semplice, un lessico di impronta colloquiale, espressioni ripetitive e immagini stereotipate comuni sia al registro della poesia popolare sia a quello della produzione teatrale di fine Quattrocento. A quest'ultima dimensione sembra riconducibile la conclusione della frottola perché, pur modificandone il significato, richiama il v. 436, «ch'anchor non resti teco al tuo dispetto», della commedia di Del Carretto, *Tempio d'amore*, che non a caso ebbe un notevole successo tra i contemporanei proprio per la sua natura dialogica e per la libera contaminazione di fonti, generi e forme, secondo una pratica consueta a molto repertorio frottolistico. Non cambia, invece, il trattamento musicale scelto dal Tromboncino che, anche in questa occasione, intona i primi due versi con un attacco in imitazione stretta a valori brevi tra C, A e T, cui segue una frase omoritmica mossa da qualche passaggio in contrattempo. Nel quarto verso ritorna la forma imitativa (miss. 12-16), che dagli iniziali valori ampi finisce per concludere con una figura rapida e melismatica. Nell'intavolatura a tre parti per liuto (BosI), in cui il brano risulta anonimo, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto di la sottana», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della seconda corda dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 2, 4, 9, 14, 15 e 24 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 26. *Deh per Dio non me far torto*

**Testimone:** PeI, cc. 23*v*-24*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Bc18, cc. 2*v*-3*r*; Fc2441, cc. 26*v*-27*r*; BosII, c. 53*rv*; Pn27, c. 47*v* (solo T e B).

Deh, per Dio, non me far torto,
trammi hormai del foco eterno,
poi che sol per te son morto
e dannato nel'inferno!

Deh, per Dio, non me far torto,
trammi hormai del foco eterno!

Io son l'ombra poverella
d'un ch'è morto sol per fede,
ch'al suo Dio va tapinella
per haver qualche mercede,
poi che a Morte se concede
questo dì pace e conforto.

Deh, per *ecc.*

De profundis te clamavi.
Donna, exaudi mie parole!
Tempo [è] hormai che me ne cavi
e ragion anchora el vòle,
ch'ozi è il dì nel qual se sòle
dar riposso a ciascun morto.

Deh, per *ecc.*

Non sia alcun però che stima,
se bèn par ch'io muti loco,
che non sia dov'era prima
e che a me se extingua el foco,
per che abruscio in ogni loco
e l'inferno meco porto.

Deh, per *ecc.*

Chi me vede hozi per via
iurarìa che anchor sia vivo,
ma chi sa la doglia mia
dirà lui che più non vivo.
Ma cussì de vita privo
cerco anchor qualche conforto.

Deh, per *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyxy xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
**Apparato critico:**
1 e 5 *deh*] *de* Bc18, Fc2441 e Pn27; *me*] *mi* Bc18, Fc2441 e BosII.
2 e 6 *trammi*] *trami* Bc18; *del*] *de* Fc2441; *hormai*] *ormai* Bc18, *homai* BosII; *del*] *de* Fc2441; *foco*] *fuoco* BosII.
4 *dannato*] *damnato* Fc2441; *nel'*] *nell'* Bc18.
8 *ch'è*] *che* Bc18.
9 *ch'*] *che*, *va tapinella*] *voto apella* Bc18.
10 *mercede*] *merçede* Bc18.
11 *morte*] *morti* Fc2441; *se*] *si* Bc18 e Fc2441.
13 *profundis*] *profondis* BosII.
14 *donna*] *dona* Fc2441.

15 *cavi*] *chavi* PeIM, PeIW, Fc2441 e BosII.
16 *ragion*] *ragione, el* ] *il* Fc2441.
17 *ch'ozi*] *hogi* Fc2441; *è il dì nel* ] *è 'l dì nel* Fc2441, *è 'l dì el* BosII; *se sole*] *si suole* Fc2441.
18 *riposo*] *riposso* Fc2441 e BosII; *ciascun morto*] *ciaschun morte* Fc2441.
19 *alcun*] *alchun* Fc2441.
20 *ch'io*] *che* Fc2441; *muti*] *muto* Bc18.
21 *che non sia*] *che io non scio* Bc18, *ch'io non sia* Fc2441; *dov'era*] *dove era* Bc18.
22 *a me*] *me* Bc18; *se*] manca in Fc2441; *extingua*] *stingue* Bc18; *el*] *il* Bc18 e Fc2441.
23 *perché abruscio*] *perch'io abruso* Bc18, *per abrugio* Fc2441; *loco*] *locho* Fc2441.
24 *l'inferno*] *ll'inferno* Bc18; *meco*] *mecho* Fc2441.
25 *me*] *mi* Bc18; *vede hozi*] *vedi ogi* Fc2441; *hozi*] *ogi* Bc18.
26 *iurarìa*] *chiederà* Bc18, *giurerà* Fc2441; *che anchor*] *che ancor* Bc18, *ch'anchor* Fc2441.
27 *sa*] *fia* Bc18.
29 *cussì*] *così* Bc18 e Fc2441.
30 *cerco anchor qualche conforto*] *harò anch'io qualche diporto* Bc18, *cercho anch'io qualche diporto* Fc2441.
Bc18 manca la seconda strofe.
Fc2441 inverte l'ordine delle strofe: 1-3-4-2.

**Note al testo:**
2, 6 e 22 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *trammi*, cfr. scheda n. 4, v. 9; *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11.
9 *tapinella*: diminutivo di «tapino», cioè «misero, infelice», dal francese antico *(se) tapir* «nascondersi»: Duro, *Vocabolario*, IV, p. 732.
13 *de profundis te clamavi*: «dal profondo ho gridato a te», salmo 129: BS, p. 935.
14 *exaudi*: «ascolta», cfr. v. 13.
15 *cavi*, cfr. scheda n. 22, v. 28.
17 *dì*, cfr. scheda n. 12, v. 9; *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *sòle*, cfr. scheda n. 3, v. 12.
17, 25 *ozi / hozi*: «oggi», risultato di *g* nei dialetti dell'Italia settentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 299-302.
20 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15; *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
23 *abruscio*: «brucio», forma antica e letteraria, dal latino parlato *brusiāre* («bruciare») con *a* rafforzativo: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 21; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 4 e 170; Duro, *Vocabolario*, I, p. 10.
24 *meco*, cfr. scheda n. 2, v. 29.
26 *iuraria*: «giurerebbe», per sviluppo della pronuncia di *j* iniziale in *ǵ* (= *dž*) nei dialetti dell'Italia centrale: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 212-215.
27 *doglia*, cfr. scheda n. 12, v. 17.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | ($2^1$ | 5) |
| 8 | x | y | x | y | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | | |

**Apparato critico:**
3-20, T: Fa♯] Fa Bc18.
7, 24, 28, C, 4-5: Fa Sm Sol Sm] Fa M Bc18.
7, 24, 28, T, 1-2; La Sm col punto Sol Cr] La Sm Sol Sm Bc18.
12-13, B: 4Sol Sm] 2Sol Sb Bc18.
17, C: 2Sol M] Sol Sb Bc18, Fc2441.
17, A: 2Si M] Si Sb Bc18.
17, A-B: segno di ritornello a fine battuta Bc18.
24-25, A: 4ReM] Re B Bc18.
27, B: 2Mi M] Mi Sb Bc18.
28, B: 2Re Sm] Re Sb Bc18.
28-29, A: *ligatura* tra Re e Si Bc18.
A: chiave di mezzosoprano] chiave di contralto Bc18.
B: chiave di tenore] chiave di baritono Bc18.

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione dell'ultimo emistichio del secondo verso del *refrain*; modo di Sol; cadenze: tutte su Sol; ambito di ottava ($re_2$-$re_3$); rapporto verso-misure; omoritmia con pochi passaggi in contrappunto semplice; A-T: incrocio tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 15.
14-16, C: settima discendente.
16-17: cadenza borgognona.
27-28, C: quinta discendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 19-20, 10*; Court, *Terzi*, p. 248; Disertori, *BosI-II*, pp. 578-579; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 290-291, 504-506; Schwartz, *Frottole(2)*, p. 59; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXI, 18; Weiss, *Bc18(3)*.
**Letteratura:** Becherini II, p. 265, n. 23; Boorman, p. 566; *Census* I, pp. 72-73, 235, IV, pp. 276-277; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 649; Noe, *Literaturen*, p. 603; RISM B IV$^5$, p. 46, n. 2, p. 130, n. 24; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 406; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247 (*Deh non mi far torto*); Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 26; Cattin, *Rimatori*, p. 278; Court, *Terzi*, pp. 247-249; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 291-292; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 120-121; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 108-109, 140-141, 217; Prizer, *Fc2441*, p. 41, n. 24; Sartori, *BosII*, p. 245; Thibault, *Pn27* pp. 55, 57, p. 69; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 528, 584, 589; Weiss, *Bc18(2)*.
**Osservazioni:** Sul piano testuale è adottata la strategia compositiva della barzelletta precedente. Infatti, dal registro mediamente comune per lessico e sintassi si stacca il secondo emistichio dell'incipit intonato dalla ripresa, una citazione che si trasforma in parodia del contrasto con cui, nell'ottava bolgia del cerchio ottavo, il diavolo, autentico malvagio, contende a san Francesco l'anima del fraudolento Guido da Montefeltro: «Non portar non mi far torto» (Dante, *Commedia*, Inferno, xxviii,114). La perifrasi era comunque acquisita al repertorio della lirica di corte del Quattrocento, tant'è che Panfilo Sasso, nella raccolta poetica dedicata a Isabella Gonzaga duchessa di Urbino, si rivolge all'amante fredda e calcolatrice implorandola «Dhe non me far torto» (Sas, *Egogla IV*). Sul registro della parodia, questa volta di un canto devozionale, si muove anche la prima strofe quando mette in rima «poverella»

con «tapinella», travestendo il binomio introdotto dalla laude medievale *Voi ch'amate lo Criatore*, «Figliuolo mio persona bella / manda consiglio alla poverella / girònne laxa taupinella / k'agio perduto Cristo d'amore». Testimoniato fin dalle fonti più antiche (*Banco Rari 18*, n. 15), il testo si è consolidato nella tradizione laudistica variamente modificato, ad esempio, nel *Laudario di S. Croce di Urbino* (Bettarini, *Laudario*, pp. 13, 135) e nel *Laudario dei Battuti di Modena* (Del Popolo, *Laudario*, p. 83). Sempre alla parodia fa ricorso la terza strofe, contraffacendo l'invocazione rivolta a Dio nei primi due versetti del salmo 129, «De profundis clamavi ad te Domine / Domine exaudi vocem meam» (BS, p. 934), che viene trasformata in una dichiarazione plurilingue rivolta all'amante in termini ultimativi: «De profundis te clamavi. / Donna exaudi mie parole». In forza dell'uso pressoché quotidiano nella liturgia dei defunti, l'incipit del salmo era uno dei più noti e Bartolomeo Tromboncino lo introduce anche nella ripresa della frottola *Gli ochi toi m'han posto in croce*, leggermente variato: «De profundis ad te clamavi / donna exaudi la mia voce» (Giacomazzo, *PeII*, n. 29). Il continuo richiamo a citazioni e detti entrati nell'uso comune è una delle caratteristiche distintive del repertorio frottolistico; un'ulteriore conferma sta ai vv. 2, 4 e 22-23, dove ritornano gli stereotipi del linguaggio amoroso «foco eterno», «se extingua el foco», «abruscio in ogni loco», continuamente presenti in PeI (cfr., in particolare, le schede nn. 11 e 19-22). Il Tromboncino sembra evidenziare questo procedimento formulare con un'intonazione di quattro frasi musicali, una per ogni verso della ripresa, esposte dalla linea melodica del C a valori larghi, semplicemente amplificata dalle altre voci che movimentano l'ultimo emistichio del *refrain* e la coda conclusiva accennando un breve contrappunto. Nell'intavolatura per liuto (BosII), che conferma l'attribuzione a Bartolomeo Tromboncino e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto di la sottana», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della seconda corda dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 1, 9, 12, 14, 15, 16, 18 e 20 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 27. *Poi che l'alma per fé molta*

**Testimone:** PeI, cc. 24*v*-25*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Bc18, cc. 16*v*-17*r*; Fc2441, cc. 21*v*-22*r*.

Poi che l'alma, per fé molta,
bèn servendo stenta e pate
dolce, cara Libertate,
oimè, Dio, chi me te ha tolta?

Dolce, cara Libertate,
oimè, Dio, chi me te ha tolta?

Liber vissi et senza affanni,
senza amor, senza martìri.
Hor con ciechi [e] avisti inganni
pasco el cor de van desiri
et in lacryme et suspiri
bèn servendo l'alma pate.

Dolce, cara *ecc.*

Qual di me fu più contento,
mentre che era in mio potere?
Ciò che fusse affanno e stento
no 'l poteva alhor sapere.
Bèn m'ho forte da dolere,
poi che amando l'alma pate.

Dolce, cara *ecc.*

Pate l'alma e pate el core
e mei spirti e tutti i sensi
et al mio grave dolore
per che alcun già mai non pensi,
né gli è chi me ricompensi
del stentar che l'alma pate.

Dolce, cara *ecc.*

Poi che adonque io son ligato
e che a pòsta d'altrui vivo,
prega quella a cui son dato
mio servir non abbia a schivo,
ché assai basta ch'io sia privo
de me stesso e l'alma pate.

Dolce, cara *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx yx ababby yx cdcddy yx efeffy yx ghghhy yx.
**Apparato critico:**
2 *stenta e*] *l'alma* Fc2441.
3 e 5 *cara*] *e cara* Bc18; *liberate*] *libertade* Fc2441.
4 e 6 *oimè*] *oymè* Bc18; *me te ha*] *mi t'ha* Bc18, *me l'a* Fc2441.
7 *vissi*] *fui* Bc18; *et*] manca in Fc2441; *affanni*] *afanni* Bc18.
9 *con ciechi*] *in cechi* Bc18; *avisti*] *eniusti* Bc18, *e foschi* Fc2441; *inganni*] *ingani* Bc18 e Fc2441.
10 *pasco el cor de*] *pascho il cor di* Bc18, *pasco el cuor de* Fc2441.
11 *lacryme*] *lachryme* PeIM e PeIw; *lacryme et suspiri*] *lacrime e in sospiri* Bc18, *lacrime e in suspiri* Fc2441.
14 *che era*] *ch'era* Fc2441.
17 *ben m'ho*] *hor me ho* Fc2441.
25 *adonque*] *adoncha* Fc2441.
27 *prega quella*] *prego il cuor* Fc2441.
28-30 *mio servir non abbia a schivo / ché assai basta ch'io sia privo / de me stesso e l'alma pate*] *che mia fé*

*non habia a scivo / ché asai basta s'io son vivo / di me stesso l'alma pate* Fc2441.
Bc18: solo prime due strofe.
Fc2441: terza strofe sostituita dalla seguente:

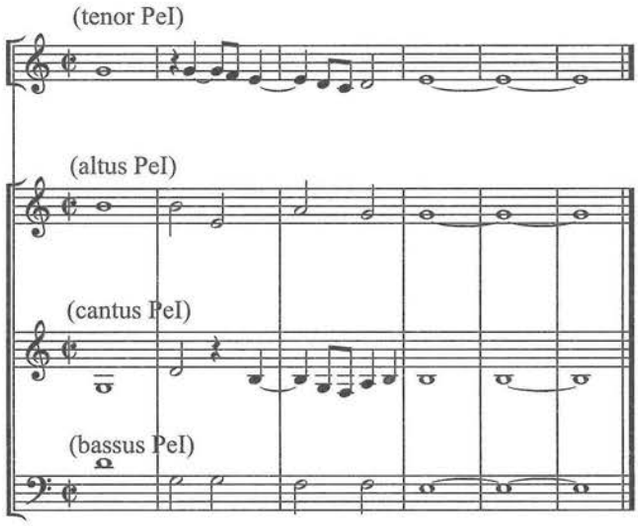
> Libertade è bella cossa,
> dica pur che dir si voglia!
> Canta, crida, scriza e possa,
> el non sa che sia mai doglia.
> Chi da lei donque si spoglia
> fa il cuor servo e l'alma pate.

**Note al testo:**
1 *fé*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29.
1, 12, 18, 19, 24, 30 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1.
2, 11 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15; *stenta*, cfr. scheda n. 17, v. 11.
2, 12, 18, 19, 24, 30 *pate*, cfr. scheda n. 2, v. 27.
4 e 6 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
5 *libertate*, cfr. scheda n. 2, v. 26.
9 *avisti*: «avveduti», Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 119-120
10 *pasco*, cfr. scheda n. 13, v. 5; *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16; *desiri*, cfr. scheda n. 2, v. 28.
11 *suspiri*, cfr. scheda n. 24, v. 25.
12, 17, 18, 24 e 3 parole rima.
15 *stento*, cfr. scheda n. 17, v. 11; *fusse*: «fosse», vocalismo del toscano antico: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 304.
17 *dolere*: «addolorare»: Boerio, *Dizionario*, p. 703; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 479.
19 anadiplosi.
20 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4; *spirti*: «spirito, animo», voce dotta, contratta per sincope, dal latino *spīritu(m)*, da *spirāre* («spirare, soffiare»): Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1255.
23 *gli*, cfr. scheda n. 3, v. 23.
25 *adonque*, cfr. scheda n. 1, v. 6; *ligato*: «legato», voce antica o dialettale dal latino *ligāre*: Boerio, *Dizionario*, p. 371; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 718-719.
26 *a pòsta*: «appostato in attesa, a guardia», Duro, *Vocabolario*, III, pp. 1026-1027; *Enciclopedia dantesca*, p. 619.
28 *abbia a schivo*: «sdegni, disprezzi», espressione disusata: Duro, *Vocabolario*, IV, p. 133.
30 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | coda |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | | 1 | ($2^1$ | 5) |
| 8 | x | y | y | x | | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | y | | *idem* | | |

**Apparato critico:**
1-2, A, 3-1: 2Sol M] Sol Sb Bc18.
8, A: Sol M col punto Sol Sm] 2Sol M Bc18, SolM 2Sol Sm Fc2441.
9, A, 2-3: Fa Sm col punto Mi Cr] Fa M Bc18 e Fc2441.
10-11, A, 3-2: Re M legato a cavallo di battuta a Re Sm Re Sm Sol Sm] 3Re M Bc18.
13,C, 5-6: 2La Sm] La M Bc18 e Fc2441.
17, A, 2: La M] manca in Bc18.
18, C, 1: La Sm col punto] *color* Bc18.
20, C, 1-2: 2Si Sm] Si M Bc18 e Fc2441.
23, T: 2Mi M] Mi Sb Bc18.
25, C: 2La M] La Sb Bc18 e Fc2441.
29-31, C-A-T-B: Bc18.




Bc18 e Fc2441: invertiti T e C.
Fc2441: 26 miss., manca coda finale.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: terzo e quarto verso della ripresa; coda: ripetizione dell'ultimo verso del *refrain*; modo di Sol; cadenze: re-Sol-Do-Sol (ripresa) e re-Sol-Sol-Sol (*refrain*); ambito di nona ($sol_1$-$la_2$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per seste parallele.
2-3 e 16-17: cadenza modale.
4-5- e 18-19, C: settima discendente.
5, A-B: imitazione.
4 e 18, C-T: imitazione.
5-6, 7 e 20, A-T: imitazione.
20, A: quinta discendente.
25-26: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 20-21, 10*; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 275-276, 491-493; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXI, 18-19; Weiss, *Bc18(3)*.
**Letteratura:** Becherini II, p. 265, n. 18; Boorman, p. 566; *Census* I, pp. 72-73, 235, IV, pp. 276-277; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 655; Noe, *Literaturen*, p. 603; RISM B $IV^5$, p. 46, n. 16, p. 130, n. 130; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 103; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247 (*Poi che l'alma per se morta*); Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 26; Dahlhaus, *Tonalité*, p. 281; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 276-277; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 108-109, 140-141, 246; Prizer, *Fc2441*, p. 40, n. 19; Weiss, *Bc18(2)*, p. 69.
**Osservazioni:** La scelta e la disposizione degli elementi testuali rendono quanto mai evidente la struttura compositiva che caratterizza questo ciclo di nove barzellette

(nn. 19-27) intonate da Bartolomeo Tromboncino in PeI. La sezione meglio caratterizzata è la ripresa che, venendo ripetuta dopo ogni strofe, non solo regge ma connota tutta la barzelletta fin dall'attacco del suo incipit che impiega l'emistichio «poi che l'alma» ripetutamente consacrato dal PETRARCA, *Opere*, pp. 73, 289, sonetto LXXXVI e canzone CCLXIV, e poi dal BOCCACCIO, *Opere*, n. LXII, e ancora dal BANDELLO, *Rime*, n. 198. Con il sonetto XCVII (*Opere*, p. 79) il Petrarca è all'origine anche del v. 3, «dolce cara libertate», dove una paragòge pone in risalto la parola chiave, il cui significato amoroso risulterà parodiato in termini politici («sancta dolce e cara libertate») nella versione manoscritta del sonetto *Quanta invidia ti porto amica Sena*, scritto da Luigi Alamanni durante l'esilio (CHIODO - SODANO, *Petrarchismo*, p. 114). Nel sonetto di risposta a Fabrizio Storni, *S'io fossi come voi leggiero e scarco*, ad invocare la «dolce e cara libertate» è il VARCHI, *Opere*, n. CLII, che, pure segnato dall'esilio, cerca di alleviare il peso rimanendo occupato «in mille carte»; mentre l'agognata «cara libertate» oscilla tra l'allusione amorosa e quella politica nei cori della *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (GASPARINI, *Tragedia*, I, V). Un'ulteriore conferma della diffusa presenza di questa invocazione nella poesia d'arte e cortigiana è il suo impiego come incipit della barzelletta anonima n. 78, *Dolze et cara libertate*, di Fn230, cc. 76*v*-77*r*, costruita utilizzando gli ultimi due versi della ripresa e la prima strofe di PeI, n. 27 (SAGGIO, *Pisano*, p. 45). Ma, ancora più ampio e ininterrotto risulta essere il ricorso all'ultimo emistichio della ripresa, «chi me te ha tolta?», che dalla lirica amorosa del BOCCACCIO, (*Fiammetta*, IV [4], VI [17], in *Opere*), e dai racconti del SERCAMBI, *Novelle*, II, p. 1046, passa alla poesia satirico-burlesca di Antonio Cammelli (ROSSI BELLOTTO, *Pistoia*, p. 289) e, in seguito, del BECCUTI, *Rime*, CXCVIII, per entrare nel medievale poema cavalleresco *Amadigi*, poi elaborato da Bernardo Tasso, e nelle commedie di suo figlio Torquato (*Intrichi d'amore. Commedia*, IV, V, in *Opere*), fino ad arrivare alle composizioni spirituali studiate dalla BASILE, *Pianto*, p. 190, e alle laude del tardo Cinquecento sul tema del compianto (cfr. le stampe del Carlino 1596, n. 94 e del Longo 1608, n. X) che, però, hanno un sicuro antecedente nella laude *Che cerchi o cor mio cieco* attribuita a Girolamo Benivieni (TENNERONI, *Antiche poesie*, p. 74). Costruita la ripresa con questi elementi di sicuro richiamo, prestiti e citazioni subito riconoscibili sono poi variamente disseminati nelle strofe, per esempio al v. 10, «pasco el cor de van desiri», che rinvia al sonetto CXXX del PETRARCA, *Opere*, p. 111. Sempre dal Petrarca, sonetto CLVII (*Opere*, p. 128), prendono le mosse le «lacryme et suspiri» del v. 11, condivisi dalla poesia del TEBALDEO, *Rime extravaganti*, sonetto n. 332, e dell'ARIOSTO, *Opere(2)*, canzone III, *Opere(3)*, p. 729: *Orlando furioso*, XXXIV, 75, ma anche da quella devozionale di Feo Belcari (cfr. la laude *Iesù mio dolce Dio*, in CREMONINI, *Belcari*, p. 183) e da numerosa letteratura popolare dei secoli precedenti. Ampiamente collaudato è pure il binomio «affanno e stento» del v. 15, che trova immediati riscontri in tante direzioni: dal burlesco capovolgimento dell'ideale vita di corte nel sonetto caudato *Se mi vedesse la Segreteria* del BERNI, *Rime*, n. LXVI, alla meno nota canzone alla morte, *Qual peregrin del vago errore stanco*, di Pandolfo Collenuccio (CONTINI, *Quattrocento*, p. 308), alla laude *Io ti lascio o stolto mondo* (*Lauda spirituale*, p. 804), ovunque diffusa. Conclude quest'indagine a campione il secondo emistichio del v. 25, «io son ligato», che si ispira opportunamente al capitolo III della prima versione del *Triumphus cupidinis* del PETRARCA, *Trionfi*, p. 164. Se, ora, si prende in considerazione la veste musicale, c'è da supporre che queste connessioni e complicità non siano state trascurate dal Tromboncino, il quale fa declamare l'incipit da tutte le voci, mentre la seconda frase, più movimentata e contrastata, esprime l'idea di sofferenza e disagio. Il C declama anche il v. 3, «dolce e cara libertate», sostenuto per moto contrario dal B e da una figura in imitazione di A e T. L'emistichio conclusivo della ripresa, «chi me te ha tolta», è invece segnato da una discesa per grado del C, che si espande nella coda del *refrain*. L'inversione operata in Bc18 e Fc2441 assegna la melodia al T e questo potrebbe essere indizio di una composizione originariamente eseguita a 4 voci, come confermano gli episodi imitativi tra le parti.

## 28. *El converà ch'io mora*

**Testimone:** PeI, cc. 25*v*-26*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 29*v*-30*r*; Pn676, cc. 29*v*-30*r*; BosI, c. 40*rv*; BosI[1], c. 40*rv*.

El converà ch'io mora
senza più far difesa.
El converà ch'io mora.

Patito ho già molti anni
questi amorosi inganni,
portato ho tanti affanni,
né son libero anchora.

[El converà ch'io mora
senza più far difesa.
El converà ch'io mora.]

Io sento ognhor mancarme
e 'l cor tutto abrusciarme;
e se cerco adiutarme,
Amor più me martòra.

El con[verà] *ecc.*

S'io me levo dal core
questo indurato Amore,
ritorna assai magiore
e più me affligge e acòra.

El con[verà] *ecc.*

Ah, mio fallace invoglio,
dunde mai mi discioglio!
Ché, se slegar mi voglio,
più me relégo ognhora.

El con[verà] *ecc.*

Veggio ch'io corro a morte,
ma mia perversa Sorte
mi fa sempre più forte
aconsentir ch'io mora.

El con[verà] *ecc.*

Ahi, troppo duro Fato!
Ah, mio cor destinato!
Ah, Amore despietato,
ché a torto vol ch'io mora!

El con[verà] *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** ballata: xyx aaax xyx bbbx xyx cccx xyx dddx xyx eeex xyx fffx xyx.
**Apparato critico:**
1 e 3 *converà*] *coverrà* Fc2441 e Pn676.
2 *far più*] *più far* Fc2441, Pn676 e BosI; *difesa*] *diffexa* Pn676.
4 *patito*] *fugito* Fc2441 e Pn676, *patit'* BosI; *molti*] *molt'* Pn676 e BosI.
6 *portato*] *patito* Fc2441.
7 *anchora*] *ancora* Pn676 e BosI.
8 *ognhor*] *ognor* Fc2441 e Pn676; *mancarme*] *mancharme* Fc2441 e BosI, *mancarmi* Pn676.
9 *el cor tutto abrusciarme*] *cuor tuto abrusarme* Fc2441, *e il cor tuto abruxarmi* Pn676.
10 *cerco adiutarme*] *cercho aitarme* Fc2441, *io cercho aiutarmi* Pn676.
11 *me*] *mi* Fc2441 e Pn676.
12 *me*] *mi*, *core*] *cuore* Fc2441; *me levo*] *mi lievo* Pn676.
14 *assai*] *asai* Fc2441 e Pn676; *magiore*] *maggiore* BosI.
15 *me affiligge*] *m'aflige* Fc2441, *m'affilge* Pn676; *acora*] *achora* Pn676.
16 *ha*] *al* Fc2441, *a* Pn676; *fallace invoglio*] *falace invoglio* Fc2441, *falace involglio* Pn676.
17 *dunde*] *donde* Fc2441 e Pn676; *mai*] *me* Pn676; *discioglio*] *disoglio* Fc2441, Pn676 e BosI.
18 *slegar*] *sligar* Pn676.
19 *me*] *mi* Fc2441 e Pn676; *relego oghora*] *riliego ognora* Fc2441 e Pn676.
20 *veggio*] *vegio* Fc2441 e Pn676.
23 *fa sempre*] *scopre* Pn676; *aconsentir*] *a consentir* Pn676.
24 *ahi*] *hai* PeI, *ay* Fc2441, *ah che* Pn676; *troppo*] *tropo* Pn676; *fato*] *facto* Fc2441, *fatto* Pn676.
25 *ah*] *ha* PeI, *al* Fc2441 e Pn676; *cor*] *core* Pn676; *destinato*] *obstinato* Fc2441 e Pn676.
26 *ah*] *ha* PeI.
26 *ah*] *hay* Fc2441, *ha* PeIW; *amore*] *amor* Fc2441 e BosI; *despietato*] *dispietato* Fc2441.
27 *che a*] *ch'a* Fc2441 e Pn676.
In Fc2441 successione delle strofe: 2-3-4-1-5-6.
In BosI la ripresa ripete il secondo verso.
**Note al testo:**
1 e 3 iterazione.
1, 3, 23 e 27 *mora*, cfr. scheda n. 12, v. 20.
2, 9, 12 e 25 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
8 *mancarme*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
9 *abrusciarme*, cfr. scheda n. 26, v. 23.
10 *adiutarme*, cfr. scheda n. 18, v. 2.
11 *martora*, cfr. scheda n. 7, v. 7.
11, 12 e 15 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
13 *indurato*: «reso duro, rigido», voce antica e letteraria, dal latino *indurāre* derivato di *durus* «duro»: Duro, *Vocabolario*, II, p. 846; *Enciclopedia dantesca*, III, p. 427.
15 *acòra*, cfr. scheda n. 15, v. 10.
16 *invoglio*: «involucro», forma letteraria da *involgere*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 961.
17 *dunde*: «dal quale», posizione proclitica nel toscano antico, dal latino *dē ŭnde* «onde, da dove», cfr. scheda n. 12, vv. 23 e 25: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 361; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 165-166.
19 *relégo*: «legare di nuovo», dal latino *re-ligāre* «legare dalla parte opposta»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1076.
20 *veggio*, cfr. scheda n. 19, v. 15.
26 *despietato*, cfr. scheda n. 21, v. 16.
27 *vol*, cfr. scheda n. 3, v. 8.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | | | coda | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | (2 | 3) | 4 | 5 | 5 | 2 |
| x | y | x | | a | a | a | x |

**Apparato critico:**
1, B, 3-4: 2Fa Sm] Fa M Fc2441.
4, A: La M pausa Sm La Sm] LaSb Fc2441.
5, A, 1-2: La Cr Si Cr] La Sm Fc2441.
7, 11, 30, T, 1: La Sm legato al precedente] La Sm Fc2441.
8, 12, 31, C: 2 Re M ] Re Sb Fc2441.
16-17, A: Fc2441

18, T, 1: La M] La Sm Sol Sm Fc2441.
19 B: Sol Sb] 2Sol M Fc2441.
30, C: Re Sb] 2Re M BosI.
C: chiave di soprano] chiave di mezzosoprano Fc2441.
**Note alla musica:** Forma aperta bipartita; ripresa utilizzata come *refrain*; coda: ripetizione dell'ultimo verso della ripresa-*refrain*; modo di Re; cadenze: la-re-re-re (ripresa) e Sol-re-re-re (strofe); ambito di nona ottava ($la_1$-$la_2$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto; A-T: incrocio tra le parti; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 14.
7-8, 11-12, 15-16 e 31-32: cadenza borgognona.
18-19, C: settima ascendente.
22 e 26, C: settima discendente.

21-28: sciolto il ritornello di C perché le altre voci accompagnano in modo diverso.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 21, 10*-11*; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 408-409; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 298-299, 513-515; LUISI, *Pn676*, pp. 69-70, 216-218; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXI, 19-20.

**Letteratura:** BECHERINI II, p. 265, n. 26; BOORMAN, p. 566; *Census* I, p. 235, III, pp. 14-15, IV, p. 462; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 649; NOE, *Literaturen*, p. 603; RISM B IV$^5$, p. 130, n. 27; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 533; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 247; BRIDGMAN, *Pn676*, pp. 206-207, n. 22; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 26; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 299-301; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 140-141, 176-177, 221; LUISI, *Pn676*, pp. 28, 36, 69-70, 419; PRIZER, *Fc2441*, p. 42, n. 27; SARTORI, *BosII*, p. 243; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 496, 507, 579, 581.

**Osservazioni:** Dopo l'ampia serie di barzellette, Bartolomeo Tromboncino intona ora una ballata che, nella sua impostazione ritmica e metrica, rispecchia la forma poetica teorizzata dal BARATELLA, *Compendio*, pp. 214-218 (cfr. PeI, nn. 1 e 12) e diffusa negli ambienti culturali veneti, a Padova in particolare, come alternativa sperimentale alla barzelletta mantovana (LUISI, *Pn676*, p. 441). Muta anche la natura del testo, meno ligio agli standard della lirica d'arte perché vincolato all'originario repertorio popolare che contraddistingue la ballata anche nel registro linguistico. Non cessa comunque il processo che tende a nobilitare il linguaggio attraverso l'innesto di elementi lessicali presi a prestito da un genere consolidato e trasversale a molti generi letterari, entrato nella comunicazione condivisa fin dalla poesia medievale. Così, ancora una volta, viene strutturato l'incipit, *El converà ch'io mora*, che dalla canzone *Degno son ch'io mora* di Cino da Pistoia (MARTI, *Poeti*, n. 87) passa alla canzone *Donna pietosa e di novella etate* (v. 34, «Ben converrà che la mia donna mora») di DANTE, *Vita nova*, 14, per entrare nel tardo Cinquecento nel testo devozionale *La representatione della Passione del Nostro Signore Yhesù Christo* (Fml1542, v. 223, «E' converrà che el mora finalmente»). In epoca umanistico-rinascimentale, l'espressione di rassegnazione appartiene al bagaglio di molti autori, ad esempio il DELLA CASA, *Rime*, sonetto n. 26, la STAMPA, *Rime*, sonetto CXL, e ripetutamente Serafino Aquilano, un poeta molto attento a soddisfare le preferenze delle corti italiane del Quattrocento (BAUER-FORMICONI, *Strambotti*, pp. 279, n. 289, e 287, n. 315). Anche gli «amorosi inganni» e i «tanti affanni» della prima strofe percorrono un solco molto frequentato: PETRARCA, *Canzoniere*, sonetti 207, 234, 237, 266, 282 e 298; BOCCACCIO, *Decameron*, V giornata, novella 10; TEBALDEO, *Rime della vulgata*, sonetti 24, 140 e 263, capitoli 272, 273, 276, 278, 281, 285 e 288; BEMBO, *Rime*, sonetti 1, 57 e 98, canzone 152, MICHELANGELO, *Rime*, n. 67 in ottava rima. Rientrano nella stessa strategia anche gli emistichi «corro a morte» (v. 20), «duro fato» (v. 24), «amore despietato» (v. 26), mentre la «perversa sorte» (v. 21) e il morire a torto (v. 27) ripropongono i consueti *topoi* discussi nelle schede nn. 5 e 15. Tutti questi innesti, però, faticano ad armonizzarsi con il lessico prevalente, condizionato dalla insistenza di voci nominali e verbali proprie di parlate locali o da artifici ritmici e metrici di fattura artigianale e di livello puramente tecnico (si vedano termini come abrusciarme, martòra, indurato, invoglio, discioglio, mora, ecc.). Il livello non ottimale di compatibilità tra diversi registri linguistici, indice dell'originaria natura popolare della ballata, coinvolge anche la scrittura musicale che presenta problemi di natura contrappuntistica, ad esempio a mis. 29 dove il C produce due settime consecutive con l'A e una con il B. SCHWARTZ, *PeI/IV*, p. 20, le accetta ritenendole funzionali al significato del verso finale delle singole strofe; invece CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 26, propone un emendamento sull'esempio di miss. 5 e 9. Rimane il dato che, soprattutto nei passaggi melismatici, è problematica anche l'applicazione del testo alla melodia, risolvibile solo con adattamenti discrezionali come nel caso delle giustiniane di PeVI. La questione dipende dal fatto che si tratta di melodie in origine lasciate alla libertà dell'improvvisazione orale e che, quando obbligate alle regole del contrappunto, possono generare giustapposizioni incongruenti, che in questo caso Bartolomeo Tromboncino intende superare predisponendo per le strofe un'intonazione diversa da quella della ripresa che, così, si ritrova con una coda priva di una funzione reale. Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Bartolomeo Tromboncino e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al quinto tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al quinto tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 29. *Benché Amor mi faccia torto*

**Testimone:** PeI, cc. 26*v*-27*r*.

**Fonti musicali concordanti:** BosI, cc. 36*v*-37*r*; BosI$^1$, cc. 36*v*-37*r*; Pn27, c. 38*r*.

Benché Amor mi faccia torto,
non però lasso l'impresa,
ché servir con voglia accesa
mi dispongo vivo e morto.

Benché Amor mi faccia torto,
non però lasso l'impresa.

Se bèn hor m'è contra el Cielo
et offeso d'Amor sia,
cangiar voglio prima el pelo
che mia ferma fantasia.

Et se pato oltraggio a torto,
non però lasso l'impresa,
ché servir con voglia accesa
me dispongo vivo e morto.

Benché Amor me sia crudele,
spero uscir però d'affanno,
per che spesso un hom fidele
con sua fé vince ogni inganno.

E però non mi sconforto
a seguir mia dolce impresa,
ché servir con voglia accesa
mi dispongo vivo e morto.

Benché in foco el cor se stempre
con mortal, cieco tormento,
io starò constante sempre
come fa l'oro a l'argento.

E se pena amando porto,
non però lasso l'impresa,
ché servir con voglia accesa
mi dispongo vivo e morto.

Poi ch'io son intrato in campo,
io non vo' morir fugendo,
che l'è biasmo poi far scampo,
sì che saldo star intendo.

Pur amando io me conforto
a seguir questa mia impresa,
ché a servir con voglia accesa
restarò vivo e non morto.

Benché Amor [mi faccia torto,
non però lasso l'impresa].

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy abab xyyx cdcd xyyx efef xyyx ghgh xyyx xy.
**Apparato critico:**
1 *faccia*] *facci* BosI, *faza* Pn27.
1, 5, 15 e 23 *benché*] *ben ch'*, *mi*] *me* BosI.
2 e 6 *lasso*] *lascio* BosI.
3 e 4 *mi*] *me* BosI.
**Note al testo:**
2, 6, 12 e 28 *lasso*, cfr. scheda n. 3, v. 8.
2-4, 12-14, 21-22, 28-30 e 34 ripetizione.
7 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
9 *cangiar*: «cambiare», dal francese antico *changer* che è il latino tardo *cambiare*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 195; Duro, *Vocabolario*, I, p. 599; *Enciclopedia dantesca*, I, pp. 788-799.
11 *pato*, cfr. scheda n. 21, v. 10.
14, 15 e 35 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
17 *hom*, cfr. scheda n. 3, v. 13; *fidele*, cfr. scheda n. 7, v. 2.
18 *fé*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29.
23 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11; *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16; *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *stempre*: «stempera, diluisce, discioglie», composto di *s-* e *temperare*, contratto per sincope e vocalismo *a* > *e* nella desinenza: Duro, *Vocabolario*, I, p. 583; *Enciclopedia dantesca*, V, p. 431.
30 *intrato*: «entrato», per mutazione vocalica da *e* ad *i* davanti a consonante palatale nel dialetto toscano: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 72-73.
32 *vo'*, cfr. scheda n. 12, v. 19.
33 *biasmo*, cfr. scheda n. 25, v. 35.
34 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
38 *restarò*, cfr. scheda n. 22, v. 20.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | $3^1$ | | 1 | ($2^1$ | 4) |
| 8 | x | y | y | x | | x | y | |
| | a | b | a | b | | | | |

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione del secondo emistichio dell'ultimo verso del *refrain*; modo di Sol; cadenze: re-Sol-Sol-Sol (ripresa) e re-Sol-Sol (*refrain*); ambito di nona ($do_2$-$re_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice.
1, 8, 11 e 14, C-T: imitazione.
4, 6, 17 e 19, A: quinta ascendente.
4 e 17, C-T-B: imitazione.
6 e 19, A-T: moto contrario.
7 e 13, A-B: imitazione.
8, C: settima discendente.
21-22, A: ottava ascendente.
22, C: quinta ascendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 22, 11*; Disertori, *BosI-II*, pp. 398-399; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXI-XXXII, 20.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 647; Noe, *Literaturen*, p. 603; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 164; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 27; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; Jeppesen, *Frottola II*, p. 211; Sartori, *BosII*, p. 243; Thibault, *Pn27* pp. 53, 57; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 578, 580.
**Osservazioni:** Di questa composizione, che non trova altre concordanze se non nelle due intavolature per liuto BosI e Pn27, va considerata la particolare organizzazione del testo composto, all'apparenza, di una ripresa con *refrain* e di otto strofe tetrastiche, con tutti i versi ottonari. Diversa è però la disposizione del testo in PeI dove è prescritto un *refrain* di due versi dopo la ripresa e in conclusione del brano, mentre le strofe pari (2, 4, 6 e 8) fanno seguire al primo verso, sempre originale, i versi 2-4 della ripresa con alcune varianti. Qualora le strofe pari siano considerate la ripetizione della ripresa, la forma poetica si può identificare nella barzelletta come risulta anche dallo schema metrico. È pure possibile ritenere l'insolita architettura del

testo, che si regge su continui richiami interni di natura lessicale e semiologica, funzionale allo stato d'animo dell'amante che, dall'iniziale posizione di rassegnazione fatalistica («a servir con voglia accesa / mi dispongo vivo o morto») finisce per mutare in un fermo proposito («ché a servir con voglia accesa / restarò vivo e non morto»). Rimangono comunque alcune disfunzioni accentuate dalla forma chiusa dell'intonazione musicale che, essendo le strofe di quattro versi, prevede una ripetizione superflua e neppure funzionale, mentre dopo ogni strofe richiede l'esecuzione del *refrain* con tanto di coda, non prevista dalla disposizione del testo poetico e antitetica alla ripetizione della ripresa. Tali incongruenze fanno ritenere che, anche in questo caso (cfr. PeI, n. 28), Bartolomeo Tromboncino abbia cercato di adattare dentro la nuova forma poetica elementi testuali e musicali preesistenti, di probabile tradizione orale. Come sarà più evidente in alcune composizioni di Michele Pesenti (PeI, nn. 30, 40 e 48), si tratta di questioni attinenti al dibattito con il quale, tra Quattro e Cinquecento, si cercò di rivitalizzare la forma della ballata antica, attuando «sperimentazioni compositive che ammiccavano ad approcci linguistici di derivazione popolare a scopi puramente rievocativi e di ricostruzione» (LUISI, *Frottola*, p. 151). Il problema viene risolto più agevolmente nelle trascrizioni strumentali, come dimostra l'intavolatura per liuto BosI che conferma l'attribuzione a Bartolomeo Tromboncino e trascrive il brano a tre parti con la didascalia «La voce del sopran al quinto tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al quinto tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 30. *Dal lecto me levava*

**Testimone:** PeI, cc. 27*v*-28*r*.

Dal lecto me levava
per servir el signor,
alhor quando arivava
la grua, suo servidor.

Gru, gru, gru, gru, gru, gru.
Gentil ambasciador
che disse: «Non levé,
torné a dormir!»

Dal lecto me levava
per servir el signor,
alhor quando arivava
la grua, suo servidor.

Gru, gru, gru, gru, gru, gru.
Ognun dica: «Gru, gru,
torné a dormir!»

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** frottola: $ab_tab_t$ $c_tb_td_te_{5t}$ $ab_tab_t$ $c_tc_te_{5t}$.
**Note al testo:**
1 e 9 *lecto*: «letto», dal latino *lĕctu(m)*, senza assimilazione di *ct* in *tt*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 666; *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *levava*: «alzavo», con la desinenza *-ava* della forma antica dell'indicativo imperfetto nell'Italia centrale: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 286-289.
4 e 12 *grua*: «gru», dal latino *grŭe(m)*, forma regionale di origine onomatopeica: BOERIO, *Dizionario*, p. 319; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 623; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 524; DURO, *Vocabolario*, II, p. 699; *servidor*: «servitore», dal latino tardo *servitorōre(m)*, derivato di *servīre*: BOERIO, *Dizionario*, p. 648; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 1235; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1186; DURO, *Vocabolario*, IV, p. 270.
5, 13 e 14 onomatopea.
7 *levé*: «alzatevi», forma del dialetto milanese, con la desinenza *-ate* che risolve in *-e*: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 352-353.
8 e 15 *torné*: «tornate», cfr. v. 7.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHAEL.].
**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a | $b_t$ | a | $b_t$ | $c_t$ | $b_t$ | $d_t$ | $e_{5t}$ |
| 9 | 10 | $1^1$ | $2^1$ | $5^1$ | 11 | 12 | |
| a | $b_t$ | a | $b_t$ | $c_t$ | $c_t$ | $e_{5t}$ | |

**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; 4 parti vocali; modo di Fa con Si♭ in chiave; cadenze: Fa-Fa-Fa-re-re-Fa-Fa-Fa-Fa; ambito di ottava per C ($do_2$-$do_3$), T ($fa_1$-$fa_2$) e B ($do_1$-$do_2$), e di nona per A ($fa_2$-$sol_3$); chiavi: S, A, A e baritono; voci pari; contrappunto imitativo; incipit ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 14.

**Edizioni moderne:** CESARI, - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 22-23, 11*; LUISI, *Frottola*, pp. 152-153; LUISI, *Scrittura*, p. 206; RIEMANN, *Handbuch*, II, pp. 360-363; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXII, 20-21; TORREFRANCA, *Quattrocento*, pp. 434-436; WESTPHAL, *Karnivalslieder*, n. 7.
**Letteratura:** BOORMAN, p. 566; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 476; NOE, *Literaturen*, p. 602; SARTORI I, p. 85; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 353; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 247 (*Alhor quando arivava*); BROWN - STEIN, *Renaissance*, pp. 92, 390; BRUSA, *Presenze*, p. 322; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 27-28; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 48-49; EINSTEIN, *PeXI*, p. 615; GALLICO, *Rimeria*, p. 225; GLEASON - BECKER, *Music*, p. 131; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79, 166; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 216; LUISI, *Frottola*, pp. 152-153; LUISI, *Musica vocale*, pp. 245-246; PAGANUZZI, *Medioevo*, p. 101; PIRROTTA, *Classical Theatre*, p. 65; RIEMANN, *Handbuch*, II, pp. 360-363; RUBSAMEN, *Frottola*, pp. 64, 86; TORREFRANCA, *Quattrocento*, pp. 270-272.
**Osservazioni:** Il breve testo è emblematico del processo di rivisitazione delle forme poetico-musicali arsnovistiche, avviato tra i secoli XV e XVI nel tentativo di definire e

dare sistemazione al genere frottolistico dal punto di vista delle scelte linguistiche e metriche. A parte i possibili richiami parodistici all'arcangelo Gabriele, ambasciatore del Dio d'Israele (BS, pp. 1360-1363, 1606-1607), o alla vicenda biblica di Samuele che, chiamato nel sonno per ben tre volte, si reca da Eli che lo invita però a tornare a dormire finché non comprenderà che a chiamarlo è il Signore (Ivi, p. 370), la frottola si distingue innanzi tutto per il suo lessico di prevalente derivazione popolare sia per le inflessioni proprie del registro colloquiale («servidor, signor, dormir, levé, servir, torné») sia, in particolare, per i suoni onomatopeici ripetuti in successione («gru, grua»). Alla propensione per i termini che i teorici del tempo classificavano come «verba rusticorum», si affianca poi la scelta della forma poetica che, priva di una rigorosa organizzazione strofica e di uno schema metrico regolare, rappresenta uno stadio ancora sperimentale rispetto, per esempio, a quello stilisticamente definito e concluso che sarà espresso dalla barzelletta. L'incerta disciplina formale è stata variamente valutata dagli studiosi, che hanno classificato la composizione come una frottola (Riemann, *Handbuch*, II, p. 358), uno scherzo letterario in idioma veneziano (Disertori, *BosI-II*, pp. 48-49), una villotta messa in contrappunto (Torrefranca, *Quattrocento*, pp. 56, 270-272), una caccia zeppa di dialettismi (Einstein, *PeXI*, p. 615), una frottola per intermezzi musicali (Pirrotta, *Orfei*, p. 72). Sono due recenti studi di Francesco Luisi sulla natura e sul significato dei riferimenti alle forme poetiche antiche presenti nel repertorio frottolistico collazionato dal Petrucci a chiarire e contestualizzare in modo adeguato la forma di questa composizione, che egli definisce una «frottola antica (derivata dal motto confetto teorizzato da A. Da Tempo) con versificazione variata di settenari piani e tronchi, quinari tronchi e versi fratti» (Luisi, *Scrittura*, p. 206). Per queste sue caratteristiche la frottola si accosta al modello della caccia trecentesca, una forma poetica che, nel Quattrocento, fu utilizzata «specialmente in ambienti veronesi e patavini» da compositori attenti al recupero della tradizione (Luisi, *Frottola*, p. 153). A fronte degli arcaismi formali e lessicali della poesia si pone la scrittura fortemente innovativa di «una intonazione 'durchkomponiert' a quattro voci in stile imitativo di una forma metrica che conduce all'antica caccia» (Ivi, p. 152). Sempre Luisi aveva già giudicato questa composizione come un «superbo esempio di polifonia imitativa che alterna passaggi semicorali a momenti contrappuntistici serrati», anticipando la «fioritura villottistica che giungerà alle soglie del madrigale» (Luisi, *Musica vocale*, pp. 245-246). In effetti Michele Pesenti riesce a nobilitare il testo «alla pavana» rendendolo molto musicale, grazie a un'arte sapiente, degna della migliore polifonia del suo tempo, che gli consente di associare e far dialogare T-B con C-A, alternando frasi in isoritmia o omoritmia leggermente vocalizzata a incisi in contrappunto con tendenza alla tristroficità. Di particolare effetto è il ricorso alla tecnica dei cori spezzati e dei duetti proposti nelle varie tessiture, intramezzati e conclusi da tutte le voci.

## 31. *Ah partiale e cruda Morte*

**Testimone:** PeI, cc. 28*v*-29*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Pn27, c. 38*r*.

Ah, partiale e cruda Morte,
chi te brama e chi te fugge!
Per te el mondo se destrugge
e a me sei sì sorda, o Morte!

Ah, partiale e cruda Morte,
chi te brama e chi te fugge!

Tu voresti aspectar l'hora
de l'età vechia e matura,
ma morendo iniusto ognhora
de la vita non fo cura.
Non per viltà o per paura
dunque vien che 'l tempo è morte.

Ah, partiale *ecc.*

Vedi quanti per gran fama
vivon morti piu che vivi,
unde el mondo anchor gli brama,
non de honor, de vita privi!
Né al morir fur tardi e schivi
per campar dopo la morte.

Ah, partiale *ecc.*

Grave doglia al fin conduce
ogni alegra e gentil alma,
un dispecto sempre induce
morte haver d'un corpo palma.
E cossì mia grave psalma
haverà sol fin con morte.

Ah, partiale *ecc.*

Horsù, Vita, fa' el tuo offitio,
fammi presto, prego, exangue!
Sopra el sasso sia lo iuditio
scripto del mio proprio sangue.

Ah, partiale *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghgh xy.
**Apparato critico:**
1 *Ah*] manca, *e*] *et* Pn27.
**Note al testo:**
1 e 5 *partiale*: «relativo a una parte, che propende per una parte», voce dotta dal latino tardo *partiāle(m)*, derivato di *părs*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 886; Duro, *Vocabolario*, III, p. 716.
2 e 6 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.

3 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *destrugge*: «distrugge, uccide, fa morire», aferesi di *distruggere* per mancata metafonia di *e* in *i*, dal latino *strŭere* «costruire» con protesi *dē*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 354.
4 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
7 *aspectar*, cfr. scheda n. 3, vv. 1 e 5.
9 *iniusto*: «ingiusto», per confusione della *g* con il suono *j*, dal latino *iniūstu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 594; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 299-302.
10 *fo*: «faccio», per analogia nel toscano con *do* e *sto*: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 282.
13 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
15 *unde*, cfr. scheda n. 12, vv. 24 e 25; *gli*: «loro», forma della terza persona plurale tipicamente toscana: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 163-164.
16 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
17 *fur*: «furono», per caduta della desinenza.
19 *doglia*, cfr. scheda n. 12, v. 17; *al fin*, cfr. scheda n. 1, vv. 15 e 21.
20, 22 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1.
21 *dispecto*, cfr. scheda n. 11, v. 3.
22 *palma*, riferito al simbolo del martirio: *Enciclopedia dantesca*, IV, p. 263.
23 *cossì*, cfr. scheda n. 17, vv. 1, 5, 9, 13, 17; *psalma*: «salma, cadavere», dal latino parlato *săuma(m)* per il tardo *săgma(m)* «basto, sella»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1121.
24 *haverà*: «avrà», con passaggio di *a* atono seguito da *r* a *e*, senza sincope della vocale: Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 331-332.
25 *fa'*: «fai», per analogia con *sta* e *da*: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 350-352; *offitio*: «ufficio, dovere», voce dotta dal latino *offĭciu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 1390-1391.
26 *exangue*: «esangue, senza vita», voce dotta dal latino *exsăngue(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 394.
27 *iuditio*: «sentenza», voce dotta dal latino *iudĭciu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 501-502.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B.T.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | 3 | 1 | (2 | 4) |
| 8 | x | y | y | x | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | | |

**Apparato critico:**
26, T, 1: *signum congruentiae*.
**Note alla musica:** Forma chiusa; *refrain*: primi due versi della ripresa; modo di Fa con Si♭ in chiave; cadenze: Do-Fa-Fa-Sol (ripresa) e Do-Do-Fa (*refrain*); ambito di una decima ($la_1$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze parallele; A-T: incroci tra le parti.
5-6, 9-10 e 23-24, C: settima discendente.
8-9, T: settima ascendente.
16, C: quinta discendente.
17-18: cadenza borgognona.
26, T: *signum congruentiae* per indicare la ripartenza su *protractio* delle altre voci.
28-32, C: progressione.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 23-24, 11*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXII, 22.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 646; Noe, *Literaturen*, p. 603; Sartori I, p. 85; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 26; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 28; Chodkowski, *Encyclopedia*, p. 1049; Disertori, *BosI-II*, p. 22; Fütterer, *Madrigal*, p. 43; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79; Jeppesen, *Frottola II*, p. 207; Thibault, *Pn27* pp. 53, 57.
**Osservazioni:** Per certi aspetti, questo *unicum* fa da pendant alla frottola precedente, perché conferma la varietà di aspetti e la diversità degli esiti ai quali è pervenuto il percorso di recupero della tradizione musicale nel Quattrocento, svolto attraverso il rimaneggiamento dei codici linguistico-musicali e la sistemazione delle forme. Si tratta ancora di una barzelletta, la forma preponderante in PeI, di cui sono presenti gli aspetti tipici ampiamente evidenziati e discussi nelle schede precedenti, in particolare: regolarità strofica e metrica, funzionale a memorizzare l'idea musicale assegnata alla ripresa e a favorire le esigenze della comunicazione; processo di affinamento linguistico (vv. 1, 9, 23, 25, 26 e 27), con l'obiettivo di elevare a livello aulico la cultura popolare e legittimare la tradizione attraverso il ricorso a termini e immagini della poesia classica (Luisi, *Scrittura*, pp. 178-185). Di questa intenzione è un sicuro esempio l'incipit testuale, suddiviso in due distinti emistichi da altrettanti attributi di qualifica della morte («partiale» e «cruda»), onnipresenti nella lirica d'arte nei più vari contesti e autori, fino a Torquato Tasso, Guarino Guarini e Jacopo Sannazaro, passando per Antonio Tebaldeo, Ludovico Ariosto e Luigi Tansillo. Svolgono la stessa funzione gli ultimi due versi che, come in altri casi (cfr., ad es., Boscolo, *PeVII*, nn. 2, 13, 21 e 55), decretano la conclusione sentenziosa della riflessione poetica sotto forma di epitaffio (Disertori, *BosI-II*, p. 22). Nello stesso tempo, permane inconfondibile il colore linguistico dell'antica ballata, determinato dal persistere di termini caratteristici (vv. 2, 3, 13, 18, 23 e 24) e da frammenti di motti e sentenze uniti a detti popolari (vv. 1, 2, 8, 11, 14, 16, 22, 27 e 28), che l'ascoltatore sa riconoscere immediatamente. Alla funzione degli elementi formali e linguistici si affianca quella della musica, che ravviva la memoria introducendo formule tradizionali in un contesto poetico più elevato. Già l'incipit in levare del C enfatizza l'esclamazione di dolore del v. 1, ma è soprattutto la coda (miss. 28-34) che, ripetendo lo stesso schema per ben cinque volte con un lungo vocalizzo in progressione discendente sul pronome «te», rimarca la contrapposizione iniziale tra «brama» e «fugge». L'organizzazione complessiva è un chiaro esempio delle modalità con le quali, attraverso la polifonia e il contrappunto, si intendeva rendere attuale il recupero e la riscrittura del repertorio antico.

## 32. *L'aqua vale al mio gran foco*

**Testimone:** PeI, cc. 29*v*-30*r*.

L'aqua vale al mio gran foco
che per piancto ognhor se amorza,
anzi senza quel mia scorza
serìa arsa a poco, a poco.

L'aqua vale al mio gran foco
che per piancto ognhor se amorza.

El mio foco [h]a tal usanza
che col piancto ognhor descrescie
e menor prende possanza
se 'l mio intento non riescie,
ché per doglia el piancto crescie
che poi tempra el mio gran foco.

L'aqua val[e] *ecc.*

Ho nel pecto un Mongibello
e nel'occhi un largo mare,
che per mio menor flagello
son concordi al mio penare,
già ch'io non potrei durare
se non fusse el piancto e il foco.

L'aqua val[e] *ecc.*

Non mi val gettar suspiri
per scemar l'ardor ch'io sento,
ché, per un che for ne tiri,
poi ne nascon più di cento,
unde per menor tormento
col mio piancto tempro el foco.

L'aqua val[e] *ecc.*

El mi val el lamentarmi
a ciò el piancto non se scema,
queste son donche bon arme
ala fiamma mia sì extrema,
anci l'alma dubia e trema
ché non cessa o il piancto o il foco.

L'aqua vale *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Apparato critico:**
4 *poco a poco*] *pocho a pocho* PeIM e PeIW.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
**Note al testo:**
1, 5 e 12 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
1, 5, 7, 12, 18, 24 e 30 iterazioni; *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11.
2, 6, 8, 11, 18, 24, 26 e 30 iterazioni; *piancto*: «pianto».
2, 6 *amorza*, cfr. scheda n. 20, vv. 2 e 6.
2 e 26 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
3 *scorza*: «buccia», dal latino *scŏrte(m)* «pelliccia»: Boerio, *Dizionario*, p. 633; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1208; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1167; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 178; Turato - Durante, *Vocabolario*, p. 192.
4 *serìa*, cfr. scheda n. 21, v. 12.
8 *descrescie*: «diminuisce», per dissimilazione: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 162-164.
9 *possanza*, cfr. scheda n. 20, v. 9.
9, 15 e 23 *menor*, cfr. scheda n. 20, v. 23.
10 *riescie*, cfr. scheda n. 20, v. 10.
11 *doglia*, cfr. scheda n. 12, v. 17; *crescie*: «cresce», cfr. scheda n. 2, v. 22.
13 *pecto*, cfr. scheda n. 13, v. 8; *Mongibello*, cfr. scheda n. 20, v. 13.
18 *fusse*, cfr. scheda n. 27, v. 15.
19 *suspiri*, cfr. scheda n. 24, v. 25.
19 e 25 anafora.
21 *for*, cfr. scheda n. 6, v. 13.
23 *unde*, cfr. scheda n. 12, vv. 24 e 25.
24 *ació*, cfr. scheda n. 25, v. 13.
27 *donche*, cfr. scheda n. 19, v. 35; *bon*, cfr. scheda n. 5, v. 13.
28 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2; *extrema*: «estrema, al limite», voce dotta dal latino *ĕxtra* con suffisso *-mus* del superlativo: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 404.
29 *anci*: per *ançi* «anzi, invece», cfr. scheda n. 12, v. 36; *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1; *dubia*: «dubita», da *dubiare* denominale di *dubbio*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 195.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHAEL.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | 1ª coda | 2ª coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | $2^1$ | 3 | $1^1$ | ($2^2$ | $2^3$ | | 4) |
| 8 | x | y | y | x | x | y | | | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | | | | |

**Apparato critico:**
28, T, 1: *signum congruentiae*.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; modo di Mi; cadenze: Do-mi-mi-mi (ripresa) e Do-mi-mi-mi (*refrain*); ambito di una decima ($la_1$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incroci tra le parti; coda strumentale su pedale di C e B.
4-5 e 20-21, C: sesta ascendente.
7-8, 11-12, 15-16, 23-24, 27-28 e 32-33: cadenza frigia.
10 e 26, B: sesta discendente.
12, 16-17, 28, A-T: imitazione.
14, C: quinta ascendente.
28, T: *signum congruentiae* per indicare la ripartenza su *protractio* delle altre voci.
31-32, B: settima ascendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 24-25, 11*-12*; Filocamo, *Acqua (1)*, p. 25 (parziale); Filocamo, *Acqua (2)*, p. 20; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXII, 23.

**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 476; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 853; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 28; Disertori, *BosI-II*, pp. 46-47; Filocamo, *Acqua (2)*; Gallico, *Dialogo*, pp. 205-213; Harrán, *Frottola*, p. 298; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79; Jeppesen, *Frottola II*, p. 232; Prizer, *Isabella d'Este*, p. 29; Reese, *Renaissance*, p. 159.

**Osservazioni:** È un *unicum*, ma in stretta relazione con le barzellette nn. 11 e 20 di PeI (cfr. le schede relative), con le quali forma il cosiddetto «ciclo dell'acqua» unito da una linea melodica migrante che, in questo caso trasposta all'ottava inferiore, diventa quella del B con lievi modifiche alle miss. 7, 11, 15, 23, 27, 32 e una *finalis* molto estesa. Dal punto di vista testuale, è una perfetta risposta a *Non val aqua al mio gran foco* di Bartolomeo Tromboncino, perché ciascun verso sembra essere una risposta o una parafrasi che capovolge il significato del proprio corrispondente in PeI, n. 20. Speculare appare anche lo schema delle rime: è sufficiente confrontare la diretta e antitetica contrapposizione espressa dalle due riprese. L'interpretazione prevalente considera queste frottole alla stregua di composizioni destinate agli intrattenimenti cortesi (Prizer, *Games*, pp. 33-35) e insiste nel rilevare la contrapposizione ossimorica tra l'acqua, metafora del pianto, e il fuoco che personifica la passione amorosa (Filocamo, *Acqua (1)*, p. 25). In effetti, queste immagini sono ricorrenti nella produzione frottolistica e si trovano anche in testi intonati da Nicolò Pifaro (Macchini, *PeV*, n. 25; Lovato, *PeVI*, n. 19), Bartolomeo Tromboncino (Boscolo, *PeVII*, n. 13; Facchin - Zanovello, *PeIX*, n. 52) e Antonio Stringari (Luisi - Zanovello, *PeXI*, n. 40). Nella tradizione scritta l'accostamento tra acqua e fuoco compare nel dialogo tra Poeta e Amore di Niccolò da Correggio, intonato da Bartolomeo Tromboncino in PeIX, n. 50 (Gallico, *Dialogo*, p. 205; Luisi, *Citazioni*, pp. 158-159; Prizer, *Fc2241*, pp. 19-20) e nel distico di chiusura dello strambotto *Gridan vostri occhi al mio cor: «Fora fora»* di Serafino Aquilano, che La Face - Rossi, *Aquilano*, pp. 122, 211-213, mettono in relazione con il rispetto *Acqua vicin ché nel mio cor io ardo* del Poliziano, *Rime* pp. 76, n. LIII, e 174-175, rifacimento in forma di ottava di una strofe popolare del ms. Vat. Lat. 10526, c. 123*v*. Numerosi, pertanto, sono i possibili rapporti formali e linguistici che una singola frottola riesce ad attivare con la tradizione lirica e la tecnica si estende ai singoli prestiti lessicali, di cui questa barzelletta offre un campionario significativo, a cominciare dal «Mongibello» di v. 13 che ricomparirà nell'*Orlando furioso*, I, 40 (Ariosto, *Opere(1)*, p. 13), ma ancora nell'oda *La Virtù mi fa guerra* di Elia Dupré e nel sonetto *Harìa voluto alhor che di lontano* di Pietro da Lodi (Boscolo, *PeVII*, nn. 47 e 63). Si veda, poi, il v. 14, dove il binomio «occhi» e «mare» di ascendenza petrarchesca prefigura un'apostrofe retorica variamente combinata in un ciclo intero di frottole (Giacomazzo, *PeII*, nn. 6, 10, 11, 13, 15, 21). Questo complesso intreccio di richiami e allusioni testuali non è sfuggito a Michele Pesenti che, ad esempio, evidenzia efficacemente la funzione di risposta affidata a questa barzelletta costruendo la prima frase polifonica con un ritmo puntato, sincopi e un ardito salto melodico di quinta, in netta contrapposizione ai valori lunghi e ripetuti sulla stessa nota che, invece, distinguono l'incipit della barzelletta di Bartolomeo Tromboncino (PeI, n. 20).

## 33. *Più che mai o Sospir fieri*

**Testimone:** PeI, cc. 30*v*-31*r*.

Più che mai, o Sospir fieri,
mi stringete l'alma e 'l core
e 'l mio primo e antiquo amore
mi rinova i miei pensieri.

Piu che mai, o Suspiri fieri,
mi stringete l'alma e 'l core.

Ogni novo mio desio
hor mi esca fuor del pecto,
per che intendo al signor mio
più che mai esser sugetto:
et ho fermo in nel concetto
de haver sempre l'alma accesa
a seguir la prima impresa
e brusciar nel vecchio ardore.

E 'l mio primo [e antiquo amore
mi rinova i miei pensieri.
Più che mai, o suspir fieri,
mi stringete l'alma e 'l core].

Non sia alcuno già che pensi
ch'io di duol mai fusse fore,
ché sempre hebbi i spirti intensi
a servir a tal signore;
e servendol de bon core
più che mai e con gran fede,
spero haver la mia mercede
et uscir d'ogni dolore.

E 'l mio primo *ecc.*

De bon servo è sempre offitio
de servir bene el patrone
e pigliar per exercitio
di star forte a ogni passione,
né haver sempre la intentione
se 'l patron è bon o rio;
e cussì far intendo io:
de servirlo a tutte l'hore.

E 'l mio primo *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbccy yxxy dedeeffy yxxy ghghhiiy yxxy.

**Note al testo:**

2, 6 e 12 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1.

2, 6 e 19 *core*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.

3 *antiquo*: variante di «antico», dal latino *antīquu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 59; Duro, *Vocabolario*, I, p. 218.

5 *suspiri*, cfr. scheda n. 24, v. 25; ipemetro.

7 *novo*, cfr. scheda n. 14, v. 19; *desio*, cfr. scheda n. 19, v. 20.

8 *pecto*, cfr. scheda n. 13, v. 8.

10 *sugetto*: «soggetto, sottomesso», dal latino *subiĕctu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1221.

11 *in nel*, cfr. scheda n. 3, v. 16.

16 *duol*, cfr. scheda n. 4, vv. 11 e 14; *fusse*, cfr. scheda n. 27, v. 15; *fore*: «fuori», per caduta del dittongo dialetti parlati: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 133-135.

17 *spirti*, cfr. scheda n. 27, v. 20.

19 *servendol*: «servendolo», per apocope: Elwert, *Versificazione*, p. 35.

19, 23 e 24 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.

19, 23 e 28 ripetizione; *bon*, cfr. scheda n. 5, v. 13.

20 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.

23 *offitio*, cfr. scheda n. 31, v. 25.

24 e 28 ripetizione; *patrone*: «padrone», per conservazione della consonante occlusiva dal latino *patrōnu(m)* «patrono»: Boerio, *Dizionario*, p. 482; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 967; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 860; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 369-371.

25 *exercitio*: «esercizio», voce dotta dal latino *exercĭtium*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 397.

28 *rio*: «cattivo, colpevole», dal latino *rĕu(m)*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 1118-1119; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1084.

29 *cussì*, cfr. scheda n. 25, v. 34.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B. T.].

**Forma musicale:**

| | | | | | coda | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | (4 | 5) | 1 | $2^1$ | | |
| 8 | x | ‖:y:‖ | y | x | | x | y | | |
| | 1 | 2 | 2 | 3 | 4 | 4 | 5 | 1 | $2^1$ |
| 8 | ‖:a | b:‖ | b | ‖:c:‖ | y | y | x | x | y |

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa ripetuta integralmente dopo le strofe con i versi nell'ordine 3-4-1-2; modo di Sol con Si♭ e Mi♭ in chiave; ambito di una decima ($sol_1$-$si♭_3$); cadenze: re-sol-sol-re-re-sol (ripresa) e re-sol (*refrain*); rapporto verso-misure regolare; contrappunto:

A-T: incroci tra le parti.

7-8, 23-24, 33-34: cadenza borgognona.

7-11 e 28-32, C-A: imitazione.

12, 16-17, 28, A-T: imitazione.

15-16 e 18-20, T: quinta discendente.

17, A: quinta ascendente.

17 e 31-32, A-T: imitazione.

22-23, C: quinta discendente.

30-32, C-T: imitazione.

32-33, T: settima ascendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 25-26, 12*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXII, 24.

**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, pp. 654-655; Noe, *Literaturen*, p. 603; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1290; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 28-29; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 78-79; Jeppesen, *Frottola II*, p. 245.

**Osservazioni:** Emulando e parodiando i «sospiri ardenti» e i «soavi sospiri» sparsi lungo tutto il canzoniere del Petrarca, fatalmente dovuti a quel «primo e antiquo amore» che nell'*Orlando furioso*, V, 28, legherà Ariodante duca d'Albania a Ginevra (Ariosto, *Opere(1)*, p. 44), l'incipit di questo nuovo *unicum* intona il lamento del servitore che non riceve soddisfazione dal padrone (amore?) perché non vede riconosciuti i meriti della sua fedeltà. Il lamento troverà idealmente seguito e conclusione in un'altra barzelletta, *Ite in pace suspir fieri* (Macchini, *PeV*, n. 13) sempre su intonazione di Bartolomeo Tromboncino, dove «nova impresa e novo amore» saranno il mezzo adatto per «uscir d'ogni dolore». Il legame tra le due composizioni è confermato dalla melodia, che dal C in PeV passa al T con qualche rielaborazione, ma anche dalla comune scelta di immagini care al repertorio frottolistico: «novo mio desio» ancora dalla poesia petrarchesca; l'«alma accesa» e il «vecchio ardore» secondo un accostamento che Ottaviano Petrucci si preoccupa di proporre in tutti suoi libri; «spirti intensi» come variante degli onnipresenti «sospiri»; «de servirlo a tutte l'hore», che è una parodia della formula con la quale venivano assunti maestri e cantori nelle cappelle musicali. A ciò si aggiunga la miscela colorita formata dall'unione di termini dotti con il lessico della lingua parlata: «pecto, signor, sugetto, alma, core, fore, bon, gran, star, patron, cussì», ecc. Il modo di rimaneggiare e modificare i tradizionali canoni linguistici e formali non fa che confermare la procedura ancora sperimentale con cui poeti e musicisti piegano il recupero della tradizione alla varietà richiesta dalle esigenze della comunicazione (Luisi, *Scrittura*, p. 180). Così si spiega anche il modo insolito di gestire il *refrain*, che si presenta costituito dai primi due versi della ripresa per poi essere sostituito subito dopo la prima strofe dalla ripresa con l'ordine dei versi invertito (3-4-2-1). Bartolomeo Tromboncino adatta l'intonazione musicale alla forma particolare con cui viene ripetuta la ripresa, utilizzando per i versi 3 e 4 la melodia dell'ultimo verso e della coda, diversamente da quanto proposto per il *refrain*.

## 34. *Ala guerra ala guerra*

**Testimone:** PeI, cc. 31*v*-32*r*.

**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 23*v*-24*r*; BosI, c. 39*v*; $BosI^1$, c. 39*v*.

Ala guerra, ala guerra,
ché Amor non vòl più pace,
ma sempre è più tenace!

Ala guerra, ala guerra,
ché Amor non vol più pace!

Questa guerra è mortale
per uno ardente strale,
cagion d'ogni mio male
per farme sempre guerra.

Ala *ecc.*

Io non trovo arma forte
che vetar possa morte.
In van batto ale porte
non di pace, ma de guerra.

Ala *ecc.*

Hora son vinto in tutto,
preso, arso e destrutto.
Questo è d'amore il frutto,
che sempre me fa guerra.

Ala *ecc.*

Ma la cagion vo' dire,
poi ch'io deggio morire,
e un secreto scoprire
cagion di tanta guerra.

Ala *ecc.*

Una a chi servo fede,
che 'l mio dolor non crede,
al fin per mia mercede
mi fa con Morte guerra.

Ala *ecc.*

Ma el tutto porto in pace,
per quel che nel cor iace.
Aspecta tempo e tace
questa aspra e crudel guerra.

Ala *ecc.*

Ma se 'l tuo dur concetto
non m'ha qualche respetto,
temo che po' un dispetto
finìra l'aspra guerra.

Ala *ecc.*

Se altrove pur sei volta
e in tutto da me tolta,
ascoltame una volta
e a tò posta fa po' guerra.

Ala *ecc.*

Ma non voler che in bando
stia el tuo servo quando
tu el vedi lacrymando
per la continua guerra.

Ala *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** ballata: xyy xy aaax xy bbbx xy cccx xy dddx xy eeex xy fffx xy.
**Apparato critico:**
1 *ala*] *a la* Fc2441.
2 e 5 *ché amor*] *ch'amor* Fc2441 e BosI.
3 *è*] manca in Fc2441.
7 *uno*] *un* BosI.
8 *cagion*] *chagion* Fc2441.
10 *arma*] *arme* Fc2441.
12 *ale*] *a le* BosI.
13 *de*] *di* BosI; *non di pace ma de guerra*] *di pace e non di guerra* Fc2441.
14 *hora*] *hor mo*, *tutto*] *tuto* Fc2441.
15 *preso*] *perso*, *destrutto*] *destructo* Fc2441.
16 *amore*] *amor* Fc2441; *frutto*] *fructo* Fc2441 e BosI.
17 *che sempre me fa guerra*] *di tenir sempre in guerra* Fc2441.
19 *poi ch'io deggio*] *poi che degio* Fc2441.
20 *scoprire*] *scuoprire* Fc2441.
21 *cagion*] *è cagion* Fc2441.
22 *servo*] *serve* BosI.
23 *crede*] *vede* Fc2441.
28 *aspecta*] *aspetta* BosI.
29 *aspecta*] *aspetta* BosI.
40 *lacrymando*] *lachrymando* PeIW e PeIM, *lacrimando* BosI.
In Fc2441 dopo la quinta strofe:

Un sol don ti adimando:
a uscir l'alma di bando
habia pietà pensando
de mia morte e guerra.

Se 'l corpo sia sepulto
in te el cuor vive occulto
né temerà più insulto.
Fornita è tanta guerra.

**Note al testo:**
1, 4, 6, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37 e 41 epanalessi e ripetizione.
2 e 5 *vòl*, cfr. scheda n. 6, v. 5.
7 *strale*: «freccia, saetta», dal longobardo *stral*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1282; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 616.
8, 18 e 21 ripetizione, *cagion*, cfr. scheda n. 5, v. 11.
9 *farme*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
11 *vetar*: «vietare, impedire», con riduzione di *ie* in *e* per caduta delal vocale protonica: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 68-69.
13 ipermetro; *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.

15 *destrutto*, cfr. scheda n. 24, v. 11.
17 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
18 *vo'*, cfr. scheda n. 12, v. 19.
19 *deggio*: «devo», per palatalizzazione della consonante finale del tema nel toscano, che risale al latino volgare *dejo*: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 386-387, II, pp. 258-259, 297-298.
20 *secreto*: «segreto», voce dotta dal latino *secrētu(m)*: BOERIO, *Dizionario*, p. 640; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 1222; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1176.
22 *a chi*: «a cui, alla quale», uso obliquo della forma assoluta del pronome relativo: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 191-193.
24 *al fin*, cfr. scheda n. 1, vv. 15 e 21.
27 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16; *iace*, cfr. scheda n. 21, v. 20.
28 *aspecta*: «aspetta, attende», dal latino *ex-* e *spectāre* «aspettare», incrociato con *aspĕctare* «guardare attentamente» per cambio di prefisso: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 79; DURO, *Vocabolario*, IV, p. 301.
31 *respecto*: «rispetto, stima», forma antica dal latino *spectāre* «guardare» con prefisso *re-* «indietro»: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1092; DURO, *Vocabolario*, III, p. 1489.
32 e 37 *po'*: «poi», con caduta della vocale finale per elisione e per apocope: ELWERT, *Versificazione*, pp. 30-31, 34-35.
36 *ascoltame*, cfr. v. 9.
37 *a tò posta*: «a tua volta, secondo la tua volontà», locuzione composta dalla forma settentrionale dell'aggettivo possessivo (dal latino volgare *tŏus*) e dal neutro plurale *pŏsita* «posti fissati»: BOERIO, *Dizionario*, p. 528; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, pp. 1042-1043; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 962; DURO, *Vocabolario*, III, p. 1026; ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 112-123.
41 *el*: «lo», forma oggettiva tonica apocopata del toscano *ello*: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 136-137.

**Autore della musica:** Bartolomeo Tromboncino [B. T.].
**Forma musicale:**

| | | | coda | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | (3 | 4) | 1 | ($2^1$ | 5) |
| x | y | y | | x | y | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | | | |
| a | a | a | x | *idem* | | |

**Apparato critico:**
12, A, 2-3: 2La Sm] La M Fc2441.
13, C: 2Re M] Re Sb Fc2441.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; modo di Sol con Si ♭ in chiave; cadenze: re-sol-re-re-sol; ambito di una settima ($re_2$-$re_3$); contrappunto imitativo; ingresso delle voci in sequenza.
5-6 e 18-19, C: sesta discendente.
8, T: quinta discendente.
10-11, T: settima ascendente.
10-12, A: nona ascendente.
11-12, C: quinta discendente.
21-22: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 26-27, 12*; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 406-407; GARBEROGLIO, *Fc2441*, 281-282, 496-498; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXII, 24-25.
**Letteratura:** BECHERINI II, p. 265, n. 20; BOORMAN, p. 566; *Census* I, p. 235; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 646; NOE, *Literaturen*, p. 603; RISM B IV$^5$, p. 130, n. 21; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 30; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 247; CESARI, *Canzone*, pp. XXVIII-XXIX; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 29; DEVOTO, *Cantares*, pp. 18-19 nota 20; DISERTORI, *BosI-II*, p. 41; EINSTEIN, *PeXI*, pp. 617-618; GARBEROGLIO, *Fc2441*, pp. 283-284; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 78-79, 116-117; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 140-141, 208; PIRROTTA, *Madrigal*, p. 245; PRIZER, *Fc2441*, p. 41, n. 21; ROSSI, *Il liuto a Venezia*, p. 75; SARTORI, *BosII*, p. 243; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 579, 580.
**Osservazioni:** La barzelletta contiene aspetti che ne confermano la presenza tra le composizioni note e diffuse agli inizi del Cinquecento, come suggerisce l'incipit in cui rimbalza l'eco del noto canto carnascialesco di Gentile Aretino, *A la battaglia*, intonato da Heinrich Isaac (FILOCAMO, *Fn27(2)*, pp. 178-190). Nel *corpus* frottolistico del Petrucci, poi, l'immagine retorica del conflitto sentimentale ricompare sotto diversa specie: come aspirazione al suo superamento, ad esempio in «non più guerra o cieco Amore» e «tu vòi guerra et io vo' pace» (LOVATO, *PeVI*, nn. 62 e 64); come espressione di rassegnazione nell'oda *La Virtù mi fa guerra* e nella serie di elementi negativi «guerra, suspecti, inganni e torto» destinata a finire solo con la morte (BOSCOLO, *PeVII*, nn. 47 e 55). Il suo incipit, inoltre, sarà preso a prestito dalla barzelletta *A la guerra chiama amore*, pubblicata nel 1525 dal letterato perugino Filippo Baldacchini (Proth, cc. 128*v*-129*v*), ma affinità ci sono anche con il brano *Non canit* a quattro voci raffigurato nel coro rinascimentale (1512-1514) del monastero di San Sisto a Piacenza, che si presenta come un *contrafactum* testuale e musicale (GENESI, *Xilografie*, p. 124). Sono aspetti delle diverse modalità di rivisitazione e recupero della tradizione, con le quali si procedeva ad organizzare il repertorio frottolistico. In questo caso viene ripescata la ballata antica, proposta in una forma prossima alla formulazione di Francesco Baratella (LUISI, *Scrittura*, pp. 183, 203-204): una frottola-ballata con *refrain*, costituita da ripresa di tre versi e strofe tetrastiche di soli settenari. Con la particolarità che soltanto i primi due versi della ripresa fungono poi da *refrain*, per cui si potrebbe ipotizzare la caduta del terzo; ma la concordanza tra le fonti conferma che si tratta di una scelta intenzionale (CESARI, *Canzone*, pp. XXVIII-XXIX). Di conseguenza, i due segmenti musicali che nel ritornello sono assegnati ad un unico verso, nelle strofe saranno ripartiti tra due versi distinti. Nella sua intonazione musicale, Bartolomeo Tromboncino ha voluto prendere alla lettera il testo, mettendo in evidenza le schermaglie amorose ed esprimendo la conflittualità

tra i diversi stati d'animo attraverso un'imitazione stretta, che genera l'impressione di una battaglia concitata. Le quattro parti, infatti, entrano in successione anticipando il motivo iniziale della voce, senza mai pervenire ad un'intesa nell'omoritmia (PIRROTTA, *Madrigal*, p. 245). Il compositore, inoltre, intende imitare le trombe da guerra, il cui squillo è continuamente riprodotto in forma onomatopeica; tuttavia, il procedimento è in minore, mentre gli armonici delle trombe naturali producono l'accordo maggiore (DISERTORI, *BosI-II*, p. 41). Inizi fugati e stretti non sono comunque rari nelle frottole e, per taluni aspetti, ricordano una tecnica ricorrente nelle canzoni a ballo e nelle villotte (TORREFRANCA, *Quattrocento*, pp. 330-332). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Bartolomeo Tromboncino e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al quinto tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al quinto tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 35. *Ardo e bruscio e tu no 'l senti*

**Testimone:** PeI, cc. 32*v*-33*r*.

Ardo e bruscio e tu no 'l senti
bèn che a te mandi i suspiri.
Credi forsi che sian venti
e son fumi de' martìri.
Se nel volto tu me miri,
serai certa com'io stenti.

Ardo e bruscio e tu no 'l senti
bèn che a te mandi i sospiri.

Se bèn vedi el pianto agli occhi,
ch'io consumi anchor no 'l credi,
e se bèn con man el tocchi,
non gli pensi e non provedi,
né pur tanto me concedi
ch'udir voglie i mei lamenti.

Ardo *ecc.*

S'io mi doglio, ridi e canti,
scherci e iochi e non me curi,
né mai mostri nei sembianti
che mi credi a bèn ch'io iuri
o mei casi accerbi e duri
o dì mei tristi e dolenti.

Ardo *ecc.*

Quando un mai non ha sofferto
alcun male, el mal non crede,
ma, quand'un de mal è experto,
ai lamenti presta fede.
Tu non pòi haver mercede,
ché d'amor non sai tormenti.

Ardo *ecc.*

Siegui almanco la Natura,
se seguire non voi l'Amore,
che d'un miser sempre ha cura
e del mal d'altri ha dolore!
Non haver sì crudo core
ch'al morir di un tuo consenti!

Ardo *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyxyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
**Note al testo:**
1 e 7 *bruscio*, cfr. scheda n. 26, v. 23.
2, 8, 11 e 18 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
3 *forsi*: «forse, probabilmente», dal latino *fŏrs sŭt* «sorte sia»: BOERIO, *Dizionario*, p. 283; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 573; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 451.
5, 13 e 16 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
6 *serai*, cfr. scheda n. 1, v. 15; *stenti*, cfr. scheda n. 17, v. 11.
11 *el*: «lo», cfr. scheda n. 34, v. 41.
12 *gli*: «a lui», in posizione proclitica: DURO, *Vocabolario*, II, p. 647.
14 *voglie*, cfr. scheda n. 23, v. 23.
15 *doglio*, cfr. scheda n. 12, v. 17.
16 *scherci*: «tu scherzi», per equivalenza fonetica di *ç* con *z* nei dialetti dell'Italia settentrionale: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 387-390; *iochi*, cfr. scheda n. 4, v. 13.
18 *iuri*, cfr. v. 16.
19 e 20 ripetizione; *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4.
22, 23 e 30 annominazione e ripetizione; *mal*, cfr. schede n, 2, vv. 21 e 32.
23 *experto*: «esperto», voce dotta dal latino *ex-* rafforzativo e del tema di *perītus* «perito, esperto»: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 399; DURO, *Vocabolario*, II, p. 324.
25 *pòi*, cfr. scheda n. 25, v. 3.
27 *almanco*: «al meno», dal latino *măncu(m)* «monco, debole»: BOERIO, *Dizionario*, p. 29; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 764; DURO, *Vocabolario*, III, p. 50.
27 e 28, poliptòto; *siegui*: «segui», per dittongazione di *ę* in Toscana: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 102-103.
28 *voi*, cfr. scheda n. 12, v. 19.
31 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2; *core*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHAEL PESENTUS VERO.].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | $2^1$ | 3 | 1 | ($2^1$ | coda 4) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | ‖: x | y:‖ | y | x | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | | |

**Apparato critico:**
6, A, 1: *signum congruentiae.*
22, C-A-B: *signum congruentiae.*
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; modo di Sol; cadenze: Do-Do-Sol-Do (ripresa) Do-Sol (*refrain*); ambito di una nona ($do_2$-$re_3$); rapporto verso-misure irregolare; contrappunto; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele.
1-2, 10-11 e 14-15, C: sesta discendente.
1-2 e 14-15, T: sesta discendente.
2-3 e 15-16, A: ottava ascendente.
4, 7 e 17 C-A-T-B: imitazione.
5-7, B: sesta discendente.
10-11, T-B: imitazione.
10-11, B: quinta discendente.
20-21, C: ottava discendente.
20-21, T: ottava discendente.
20-21, C-A-T: imitazione.
21, A: quinta discendente.
22, A-B: terze parallele.
22-25: coda strumentale su pedale di T segnalata in C-A-B con *signum congruentiae.*

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 27, 12*-13*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIII, 25.
**Letteratura:** Boorman, p. 565; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 476; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 122; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 29; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 211.
**Osservazioni:** Il primo emistichio dell'incipit, *Ardo e bruscio*, ha la valenza di un vero e proprio *senhal*, che non lascia dubbi sulla natura e sulla destinazione di questo *unicum* posto ad apertura della serie di ventuno frottole tutte intonate da Michele Pesenti. Il verbo «ardere», utilizzato per definire gli effetti della passione amorosa, trova la propria legittimazione nella poesia del Petrarca fino ad entrare nei libri del Petrucci dove ricorre, sotto questa accezione, in più di un centinaio di frottole e con molteplici formulazioni. Tra le più frequenti ci sono le associazioni «aghiaccio et ardo», «piango et ardo» e «m'arde el core» (PeI, nn. 19, 20 e 23; Giacomazzo, *PeII*, n. 14; Schwartz, *PeI/IV*, IV, n. 42). Ancora più frequente e vario è l'uso del deverbale «ardore» qualificato, a seconda dei contesti, tramite un vasta scelta di aggettivi quali «aspro, cieco, fiero, grande, lungo, novo, smisurato, summo, vecchio» (Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, III, nn. 25, 20 e 56; Boscolo, *PeVII*, nn. 23 e 58). Compare ripetutamente anche nella forma di participio presente in funzione di aggettivo: «ardente foco, ardente face, ardente strale, ardente core, ardenti sguardi, fiamma ardente» (Facchin - Zanovello, *PeIX*, nn. 59 e 62). Meno frequente è la presenza del verbo «abrusciare» («abbrusciare, abrusare, brusciare, brusare») che, però, con la sua efficacia onomatopeica fortemente connotativa dei dialetti dell'Italia settentrionale, non solo rafforza plasticamente il significato del verbo «ardere», con il quale spesso si accompagna, ma dichiara il vero fine perseguito dagli ambienti intellettuali che tra Quattro e Cinquecento intendevano creare una poesia degna di essere posta in musica, coniugando un lessico scelto dal repertorio tradizionale con i registri linguistici cari agli ambienti di corte di quel periodo (Lovato, *PeVI*, n. 42; Boscolo, *PeVIII*, nn. 3, 19 e 55). Osservando il testo di questa barzelletta, infatti, è possibile enucleare un campionario che, da questo punto di vista, si può definire "classico": dai termini «sospiri, martiri, stenti, lamenti, tormenti e mercede» alle espressioni «ridi e canti», «acerbi e duri», «tristi e dolenti» e «crudo core» che in altre situazioni diventa «crudo amore» o «cruda sorte». Non manca neppure l'ingrediente paremiologico che, ai vv. 21-22, attinge ai detti popolari proponendo in *enjambement* «quando un mai non ha sofferto / alcun male el mal non crede». Anche questo doveva essere un esercizio funzionale all'aspettativa di ascolto di un pubblico non sprovveduto, tant'è che la stessa formulazione proverbiale è accolta nel sonetto *Non può sperare un servo aver mercede* di Niccolò da Correggio, *Opere*, n. 256, che al v. 4 recita: «Non experto di male, el mal non crede». Michele Pesenti cerca di rendere musicale la composizione poetica affidando al C il compito di dare rilievo ad alcuni termini chiave come «bruscio», con un disegno discendente per grado a valori diminuiti, «sospiri» e «martiri» con note lunghe e tenute. Il breve disegno discendente sul verbo «bruscio» diventa l'elemento distintivo dell'intera intonazione perché, raddoppiato e riproposto a turno dal T e dal B nel contesto di brevi incisi in contrappunto con le altre voci, si amplia poi nella lunga coda riequilibrando la dimensione della ripresa (13 miss.) con quella del *refrain* (12 miss.).

## 36. *Dime un poco che vòl dire*

**Testimone:** PeI, cc. 33*v*-34*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Bc18, cc. 11*v*-12*r*.

Dime un poco che vòl dire!
S'io te miro te nascondi,
s'io te parlo non respondi,
s'io te sieguo vòi fugire.

Io te miro per mostrarte
nel mio volto el gran dolore,
ch'io patisco per amarte
con gran fé, con tanto amore.
E s'io son tuo servitore
e per te voglio morire.

[Dime un poco *ecc.*]

Nel mirarte, li toi sguardi
son ad altra parte intenti.

Nel parlarte, a bèn ch'io tardi,
la mia voce par non senti.
Hor sì! I Cieli son contenti
ch'io te deggia ognhor seguire.

Dime un poco *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx ababbx xyyx cdcddx xyyx.
**Apparato critico:**
1 *poco*] *pocho* PeIM, PeIW e Bc18.
2 *te nascondi*] *ti naschondi* Bc18.
4 *sieguo*] *seguo* Bc18.
6 *el*] *il* Bc18.
7 *patisco*] *patischo* Bc18.
9 *servitore*] *servidore* Bc18.
11 *mirarte*] *mirarti* Bc18.
12 *altra parte*] *altra per te* Bc18.
15 *i cieli*] *in cielo* Bc18.
16 *ognhor seguire*] *ognor servire* Bc18.
**Note al testo:**
1 *dime*: «dimmi», forma pronominale in posizione proclitica, caratteristica dell'Italia settentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, I, p. 151; *vòl*, cfr. scheda n. 6, v. 5.
2-5 anafora e anadiplosi; *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
4 *sieguo*, cfr. scheda n. 35, v. 27; *vòi*: «vuoi», cfr. scheda n. 12, v. 19.
5 *mostrarte*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
6 e 8 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
7 *amarte*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
8 *fé*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29.
11 *mirarte*, cfr. scheda n. 2, v. 24; *toi*, cfr. scheda n. 23, v. 8.
13 *parlarte*, cfr. scheda n. 2, v. 24; *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
16 *deggia*, cfr. scheda n. 34, v. 39.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHAEL.].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 2 | 3 | 4 | 5 | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | y | x | ‖:a | b:‖ | b | x |

**Apparato critico:**
3, T, 3: La Sm col punto] *color* Bc18.
2, A, 2: Sol Sm col punto] *color* Bc18.
3, A, 3: Re Sm col punto] *color* Bc18.
6 e 9, A, 2: Re Sm col punto] *color* Bc18.
6 e 9, T, 2: Sol Sm col punto] *color* Bc18.
10-11, A, 4-1: Fa Sm legato a Fa Cr a cavallo di battuta] *color* Bc18.
10-11, A, 4-1: Re Sm legato a Re Cr a cavallo di battuta] *color* Bc18.
11, C, 2: La Sm col punto] *color* Bc18.
12, A: *signum congruentiae* Bc18.
13, C, 3: La Sm col punto] *color* Bc18.
13, A, 3: Fa Sm col punto] *color* Bc18.
13, B, 3: Fa Sm col punto] *color* Bc18.
16 e 19, A, 3: Si Sm col punto] *color* Bc18.
16 e 19, T, 3: Re Sm col punto] *color* Bc18.
16 e 19, B, 3: Si Sm col punto] *color* Bc18.
22, C, 3: Si Sm col punto] *color* Bc18.
22-23, T, 4-1: Si Sm legato a Si Cr a cavallo di battuta] *color* Bc18.
24, C, 2: Sol Sm col punto] *color* Bc18.
**Note alla musica**: Forma chiusa bipartita; diversa intonazione per strofe e ripresa utilizzata come *refrain*; modo di Re con Si♭ in chiave; cadenze: re-sol-sol-re (ripresa) e Do-re-Si♭-Sol (strofe); ambito di una decima ($sol_1$-$si♭_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto; incipit ritmico ricorrente anche se leggermente variato: cfr. scheda n. 2.
24-1, C: quinta ascendente.
2-3, A: quinta ascendente.
6-7 e 9-10, T: quinta ascendente.
14-15, T: quinta discendente.
1-2, B: quinta discendente.
2-3, 6-7, 9-10 e 24-1, C-A-T: imitazione.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 27-28, 13*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIII, 26; Weiss, *Bc18(3)*.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; *Census* I, pp. 72-73, IV, pp. 276-277; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 476; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 427; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 29; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 218; Weiss, *Bc18(2)*, p. 69, n. 11.
**Osservazioni:** L'incipit testuale propone un modo di dire colloquiale in lingua veneta, il cui corrispettivo nei contemporanei scritti in lingua toscana suona così: «Dimmi un poco: che vuol dire» (Machiavelli, *Discorso*, pp. 40-41). Il tipico intercalare di natura dialogica ha la funzione di introdurre un monologo, che pure è organizzato secondo schemi omologati alla comunicazione diretta del linguaggio parlato, come l'insistenza ripetitiva dell'anafora su cui si regge la ripresa e l'accostamento antitetico delle proposizioni sia nella ripresa che nella seconda strofe, reso più incisivo e netto dalla struttura simmetrica delle frasi. Sono procedimenti retorici semplici ed essenziali che, in uno stile quasi epigrafico, rispondono allo scopo di conferire risalto ai singoli vocaboli e, soprattutto, di evidenziare la contrapposizione dialettica presente negli atteggiamenti dell'amante e della persona destinataria del suo monologo che, però, rimane costantemente fuori campo. La natura esplicativa della prima strofe, sintatticamente articolata in ragione della sua funzione argomentativa, evidenzia il carattere drammatico della barzelletta, coerente con quella consistente produzione frottolistica che sembra adatta a contesti rappresentativi (Luisi, *Musica vocale*, pp. 263-317; Pirrotta, *Orfei*, pp. 57-90). Le caratteristiche del testo trovano adeguata corrispondenza nell'intonazione di Michele Pesenti che, ad esempio, sottolinea l'anafora ripetendo sempre le stesse note Fa-Sol all'inizio dei vv. 2-4 (miss. 4, 7 e 10) e conformando gli incisi musicali all'estensione delle proposizioni tra loro antitetiche. Nella conclusione della ripresa, in cui una pausa divide gli ultimi

due emistichi creando un senso di attesa, viene introdotto un ritmo puntato con valori diminuiti (mis. 11) raramente utilizzati in questo repertorio, ma molto adatti ad esprimere il significato di «vòi fugire». Diversa è l'intonazione delle strofe, che si differenzia rispetto alla ripresa non solo per la linea melodica, ma anche per la struttura prevalentemente omoritmica, a tratti declamatoria. In questo modo, la forma musicale rispecchia la simmetria del testo. Particolare è l'inciso melodico su cui il C intona l'ultima parola delle stanze che conduce alla ripresa, perché diventa uno spunto imitativo per le altre voci.

## 37. *Sempre l'è come esser sòle*

**Testimone:** PeI, cc. 34*v*-35*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 14*v*-15*r*.

Sempre l'è come esser sòle
questo affanno sì dolente
e se 'l cor scoprir se vòle,
la mia lingua no 'l consente.
Non sa più formar parole
el pensier ch'[h]o nela mente.

Ché, se 'l cor scoprir se vòle,
la mia lingua no 'l consente.

Ogni dì vò pur pensando
de scoprir el mio tormento,
ma la lingua al mio comando
non mi serve e però stento.
Non se intenden le parole
se la voce bèn si sente.

Ché, se 'l cor *ecc.*

Non sì forte el fiero tauro
con sua voce va mugiendo
quanto io fo sol per ristauro
de sfocarmi e più me incendo.
Quella luce ch'[h]o dal sole
troppo offusca la mia mente.

Ché, se 'l cor *ecc.*

Al bel nome sancto eterno
de colei che in cor me iace
scoprir voglio el mio governo,
ma la lingua presto tace.
Questo pur troppo mi dole,
ché 'l mio cor mancar si sente.

E se lui scoprir [se vòle,
la mia lingua no 'l consente].

**Autore del testo:** Michele Pesenti [MICHAELIS cantus & verba].

**Forma poetica**: barzelletta: 8 xyxyxy xy ababxy xy cdcdxy xy efefxy xy.
**Apparato critico:**
1 *come*] *qual, sòle*] *suole* Fc2441.
3 *se*] *si* Fc2441.
5 *sa più formar*] *s'intendo[n] le* Fc2441.
6 *e 'l pensier ch'[h]o nela mente*] *se la voce ben si sente* Fc2441.
7 *ché*] *e, se*] *si* Fc2441.
8 *lingua*] *vita* Fc2441.
10 *de*] *De* PeIW.
15 *tauro*] *thauro* PeIM, PeIW e Fc2441.
16 *mugiendo*] *mugendo* Fc2441.
17 *quanto io fo sol per ristauro*] *quanto fo per mio restauro* Fc2441.
18 *de sfocarmi*] *di sfocarme, me*] *m'* Fc2441.
19 *quella*] *quela, ch'[h]o*] *che ho* Fc2441.
21 *sancto*] *sempre* Fc2441.
22 *de*] *di* Fc2441.
24 *presto*] *per ciò* Fc2441.
26 *cor*] *cuor* Fc2441, *mancar*] *manchar* PeIM, PeIW e Fc2441.
Fc2441 solo strofe 1 e 3.
**Note al testo:**
1 *sòle*, cfr. scheda n. 3, v. 12.
2 e 15 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
3, 7 e 18 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *vòle*, cfr. scheda n. 3, v. 8.
3, 7 e 22 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
9 *dì*, cfr. scheda n. 12, v. 9; *vò*: «vado», oscillazione attestata in toscana (Firenze, Siena e Pistoia): Rohlfs, *Grammatica*, II, p. 278.
10 e 22 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
12 *però*: «perciò», forma popolare o letteraria: Duro, *Vocabolario*, III, p. 819; *stento*, cfr. scheda n. 17, v. 11.
13 *intenden*: «intendono, comprendono», desinenza in *-eno* in uso a Lucca e nell'Italia settentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 255-257.
14 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
15 *tauro*: «toro», voce dotta dal latino *tāuru(m)*: Duro, *Vocabolario*, IV, p. 748.
16 *mugiendo*: «muggendo», forma dal latino *mugīre* in cui *g* davanti a *i* si confonde con *j*: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 395-396.
17 *fo*, cfr. scheda n. 7, v. 10; *ristauro*: «ristoro, sollievo», nel senso figurato del termine, con conservazione letteraria di *au*: Duro, *Vocabolario*, III, p. 1374; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 64-65.
18 *sfocarmi*: «raffredarmi», parasintetico di *fuoco* con il prefisso *s-*, nel senso figurato del verbo: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1192; *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *incendo*: «prendo fuoco, brucio», nel senso intransitivo pronominale del verbo.
22 *iace*, cfr. scheda n. 21, v. 20.
25 *dole*, cfr. scheda n. 24, v. 31.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHAELIS cantus & verba].

**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 1 | $2^1$ | 3 | 3 | 4 | $2^2$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | x | y | x | y | x | y |
| | a | b | a | b | x | y | *idem* | |

**Apparato critico:**
4, 10, 21, C, 1: La Sm] Do Sm Fc2441.
6, T: 2Fa M Fc2441.
6, B: Fa Sb Fc2441.
12, 22, T: Fa Sm Si Sm col punto La Cr] Sol Cr Fa Cr Sol M Fc2441.
12, 22, B: Si Sm col punto Do Cr] Re Sm Do M Fc2441.
Fc2441: manca A.
**Note alla musica:** Forma chiusa; *refrain* terzo e quarto verso della ripresa: varia il primo verso dell'ultima ripetizione; modo di Fa con Si♭; cadenze: Do-Fa-Do-Fa (ripresa) e Do-re-Si♭-Sol (*refrain*); ambito di una settima ($re_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; incipit ritmico ricorrente con variazione: cfr. scheda n. 2.
2, 4-5, 8, 10-11, 18 e 20-21, C: sesta discendente.
2, 4-5, 8, 10-11, 18 e 20-21, T: sesta discendente.
4, 6 e 21, A-B: imitazione.
6-7, A: settima ascendente.
6-8, T: nona ascendente.
12 e 22, A: quinta ascendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 28-29, 13*; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 259, 472-474; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIII, 26-27.
**Letteratura:** Becherini II, p. 265, n. 12; Boorman, p. 566; *Census* I, p. 235; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 478; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 130, n. 13; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1567; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 29-30; Cattin, *Rimatori*, p. 279; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 260-262; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 140-141, 253; Lowinsky, *Tonalità*, p. 15; Prizer, *Fc2441*, p. 39, n. 13; Schwartz, *Frottole(2)*, p. 57.
**Osservazioni:** Nel complesso delle ventitré frottole di Michele Pesenti raccolte in PeI, questa è la prima della serie di sette per le quali il musicista veronese è indicato essere l'autore sia del testo sia dell'intonazione, come lascerebbe intendere la dichiarazione «Michaelis cantus et verba» impressa in testa alla composizione. La legittimità della doppia paternità necessita di ulteriori conferme; tuttavia, è significativo che, poco più avanti (PeI, n. 43), il Pesenti avverta l'esigenza di denunciare i plagi a proprio danno, rivendicando i "diritti d'autore" con l'affermazione perentoria posta ad incipit della barzelletta *Questa è mia l'ho fatti mi*, in cui a fugare ogni dubbio è la forma pronominale soggettiva in chiusa del verso, nella valenza inequivocabile dell'esclamazione dialettale. In effetti, la barzelletta non si limita a proporre formule convenzionali, ma presenta rielaborazioni originali di forme e immagini poetiche. La più evidente riguarda l'organizzazione del testo, perché lo schema della ballata grande viene alterato assegnando alla ripresa la medesima estensione delle strofe (sei versi a rima alternata), come avverrà anche in successive barzellette dello stesso Pesenti (PeI, nn. 38, 39 e 54). Inoltre, per formare il *refrain* sono insolitamente utilizzati i due versi centrali della ripresa: una scelta che probabilmente dipende da esigenze di tipo lessicale, come quella di ribadire la centralità del termine «lingua» ripetuto nella ripresa, nel *refrain*, nella prima e nella terza strofe e, modificato in «voce», anche nella seconda. Il vocabolo, che incluso all'interno del distico «e se 'l cor scoprir se vòle / la mia lingua no 'l consente» sembra riprendere il registro enigmatico del *devinalh* dall'antica arte del *trobar clus* (PeI, n. 19), appartiene al lessico caratteristico del repertorio frottolistico, ampiamente debitore del genere *de oppositis* (PeI, nn. 14 e 19; Giacomazzo, *PeII*, nn. 5, 13 e 21; Lovato, *PeVI*, nn. 17, 20 e 24; Boscolo, *PeVII*, n. 3; Id., *PeVIII*, n. 38; Luisi - Zanovello, *PeXI*, n. 59). In realtà, il motivo e la tecnica retorica, di ascendenza classica e romanza, sono entrati a pieno titolo nella lirica in volgare con Francesco Petrarca, che descrive innumerevoli volte la situazione dell'amante non in grado di manifestare i propri sentimenti alla persona amata (*Canzoniere*, pp. 250, 655). Alla particolare disposizione del testo si adatta l'intonazione che, obbligata dalla consistenza della ripresa, viene prolungata da una terza frase musicale con relativa ripetizione in corrispondenza della volta e da una quarta per il *refrain* che, poi, si conclude ampliando la seconda frase musicale. Particolare è lo schema su cui è costruito il B che, secondo alcuni studiosi è tra quelli che attesterebbero una vicinanza tra la frottola italiana e il villancico spagnolo, perché sono comuni la struttura dei versi e la predominanza della voce del C, sebbene la frottola sia in genere meno fiorita. Il B, però, è anche funzionale all'unità ritmica delle voci che si dispiegano in una tessitura prevalentemente omofonica e isometrica, privilegiando incisi e ripetizioni diatoniche che favoriscono la chiarezza e la comprensione del testo (Lowinsky, *Tonalità*, p. 15; Rubsamen, *Sources*, pp. 17-18).

## 38. *Poi che 'l Ciel e la Fortuna*

**Testimone:** PeI, cc. 35*v*-36*r*.
**Fonti musicali concordanti:** BosII, c. 16*rv*.

Poi che 'l Ciel e la Fortuna
han converso in fumo e in polve
quella che 'l mio bén risolve
in una aspra e crudel guerra,
non fia mai, sopra la terra,
el più infelice e sconsolato.

Per un cor atormentato,
non è al mondo come è il mio.

Ah, spietato mio Destino,
tua possanza bèn dimostri!

Hor che son i pensier nostri
se in un ponto sian summersi,
hor che in tutto son conversi
i piaceri in tristo stato?

Per un cor *ecc.*

Hor non val argento et auro
ale nostre voglie o pompe,
ché l'atroce Morte rompe
i dissegni in un momento,
hor dopoi ch'io veggio spento
quel suave e dolce fiato.

Per un cor *ecc.*

Più non moro, più non vivo,
più non egro, più non sano,
più non sto né me alontano.
Cieco vedo, in foco aghiacio,
non son muto e sempre tacio,
piango e grido senza fiato.

Per un cor *ecc.*

**Autore del testo:** Michele Pesenti [MICHA. C. & V.].
**Forma poetica:** barzelletta: 8 abbccx xy deeffx xy ghhiix xy jkkjllx xy.
**Apparato critico:**
12 *ponto*] *punto* BosII.
24 *cieco*] *ciecho* BosII.
**Note al testo:**
2 *converso*: «tramutato, trasformato», voce dotta dal latino *convĕrtere* «rivolegre, mutare»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 280; *polve*: «polvere», abbreviazione per apocope: Elwert, *Versificazione*, pp. 34-37.
3 *bén*, cfr. scheda n. 3, v. 15.
5 *fia*, cfr. scheda n. 19, v. 29.
7 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16; *atormentato*: «tormentato, martoriato», dallo spagnolo *atormentár*.
10 *possanza*, cfr. scheda n. 20, n. 9; *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
12 *ponto*: «attimo, istante», nel linguaggio comune, con apertura di *ū* in *o* nei dialetti emiliano-romagnoli: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1035; Duro, *Vocabolario*, III, pp. 1207-1209; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 61-62; *summersi*, cfr. scheda n. 22, v. 16.
14 *tristo*, cfr. scheda n. 2, v. 12.
18 *dissegni*, cfr. scheda n. 24, v. 13.
19 *dopoi*: «dopo», locuzione avverbiale per *dappoi* o l'antico *da poi*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 7; *veggio*, cfr. scheda n. 19, v. 15.
20 *suave*, cfr. scheda n. 13, v. 11.
21-23 anafora e ossimoro; *moro*, cfr. scheda n. 12, v. 20; *egro*: «infermo, debole», voce dotta dal latino *āegrum*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 375.
23 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
24 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11; *aghiacio*, cfr. scheda n. 19, v. 9.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA. C. & V.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | (8 | 9) |
| 8 | a | b | b | c | c | x | x | y | |

**Note alla musica:** Forma aperta; *refrain*: due versi su testo proprio; modo di Mi; cadenze: re-la-mi-la-mi-mi (strofe) e re-mi (*refrain*); ambito di una ottava ($do_2$-$do_3$); rapporto verso-misure irregolare; contrappunto; ingresso delle voci in sequenza.
1-2, A-T: imitazione.
5-7, 17-18, 27-28 e 35-36, B: quinta discendente.
10-11 e 36-37, C: sesta discendente.
10-11, B: sesta discendente.
14-15, 24-25 e 40-41: cadenza frigia.
25-26-27, A: seste ascendenti.
28-29, T: quinta discendente.
30, A-B: terze parallele.
30-31, B: sesta ascendente.
36-37, A: sesta discendente.
36-37, T: settima discendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 29-30, 13*; Disertori, *BosI-II*, pp. 483-485; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIII, 27-28.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 477; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1304; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Boscolo, *PeVII*, pp. 74-75, n. 27, 164-167; Cattin, *Rimatori*, p. 279; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 30; Cummings, *Maecenas*, p. 235 note 27-28; Disertori, *BosI-II*, p. 49; Harrán, *Frottola*, p. 298; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81, 118-119; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 246; Sartori, *BosII*, p. 244; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 530-531; Torrefranca, *Quattrocento*, pp. 80-85, 107; Zenatti, *Antico(2)*, pp. 253, 258.
**Osservazioni:** Risulta insolita la struttura anche di questa barzelletta che, priva di ripresa, inizia direttamente con la prima strofe, utilizzando poi per *refrain* due versi con testo proprio e indipendente. È un modo di procedere ricorrente nelle composizioni il cui *refrain* sia costituito da una citazione popolare che, però, in questo caso viene ad assumere la regolarità metrica del verso ottonario (Tibaldi, *BosI-II*, pp. 530-531). La prima strofe svolge anche la funzione di presentare il *topos* principale, cioè l'amante costretto a vivere irrazionalmente nei tormenti a causa dell'avversità congiunta della sorte imprevedibile e degli astri, uno dei soggetti più sfruttati dai poeti e dai musicisti dell'epoca: soltanto in PeI, è già apparso nelle composizioni nn. 3, 5, 17 e 23. PeI, n. 24, presta invece a questa barzelletta il primo emistichio dell'incipit che, a sua volta, coinciderà con quello di un'altra frottola, adespota, inclusa in almeno due edizioni a stampa (AnI, n. 26; Boscolo, *PeVII*, n. 27; Zenatti, *Antico(2)*, pp. 258-259) e, con il solo testo, in MNc4, c. 140*rv* (Gallico, *MNc4 (1)*, p. 97; Id., *Rimeria*, pp. 36, 69 e 117). Seguono, poi, altre immagini frequenti nel repertorio frottolistico: il

conflitto sentimentale, v. 4 (PeI, nn. 1, 2, 23, 32 e 34); la mancanza di pietà da parte della donna amata, v. 9 (PeI, nn. 5 e 15); il ricorrente ossimoro che accomuna il fuoco della passione alla fredda insensibilità della donna amata, v. 24 (PeI, nn. 19 e 23). Particolare è la configurazione dell'ultima strofe, tutta costruita sulla contrapposizione di elementi tra loro simmetricamente antitetici e coordinati per asindeto. Ancora una volta, Michele Pesenti rispetta la struttura del testo con un'intonazione di fatto aperta che a ciascun verso associa una frase musicale distinta. In particolare, egli prevede l'utilizzo di pause e dissonanze che suddividono sistematicamente i versi della strofe in due emistichi, per dare maggiore risalto ai concetti espressi dal testo. Il procedimento risulta molto efficace nell'ultima strofe perché riesce a porre in evidenza le numerose figure retoriche che vi sono concentrate. Nell'intavolatura per liuto (BosII), che conferma l'attribuzione a Michele Pesenti e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran il canto voto», per cui l'intonazione del soprano deve equivalere a quella della prima corda più acuta suonata a vuoto dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 2, 10, 18 e 19 posti in appendice a BosII con funzione di introduzione o interludio.

## 39. *S'io son stato a ritornare*

**Testimone:** PeI, cc. 36*v*-37*r*.
**Fonti musicali concordanti:** BosII, cc. 31*v*-32*r*.

S'io son stato a ritornare
troppo lento al tuo parere,
prego me voglie excusare
ché sol fu per non potere.
Ma tu po' bèn chiar vedere
che te sola honoro et amo.
Sola sei che tanto bramo,
sola sei Signora mia.

Ch'io t'ho sempre in fantasia
e cossì voglio morire.

Io non dico la cagione
che m'ha fatto tardar tanto,
ma Dio sa se in gran passione
sempre vissi e in gran pianto.
Ma s'io posso teco alquanto
ragionar del mio tardare,
so che poi potrai excusare
ché la colpa non è mia.

Ch'io t'ho *ecc.*

Tu sai bène el mio servire,
la mia fede e lo mio amore,
già ch'io non harei ardire
de ritor a te el mio core.

Io te 'l dette e per mio honore
prego me vogli ascoltare.
So che poi potrai excusare
ché la colpa non è mia.

Ch'io t'ho *ecc.*

**Autore del testo:** Michele Pesenti [MICHA. C. & V.].
**Forma poetica:** barzelletta: 8 ababbccx xy dedeeffx xy ghghhiix xy.
**Apparato critico:**
9 *ch'io t'ho*] *che t'o* BosII.
13 *se*] *che* BosII.
17 *potrai*] *potrà* BosII.
20 *e lo*] *el* BosII.
21 *harei*] *haria* BosII.
**Note al testo:**
3 e 24 figura retorica; *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *voglie*, cfr. scheda n. 23, v. 23.
3, 17 e 25 *excusare*: «scusare», dal latino *excusāre*, parasintetico di *cāusa* col prefisso *ex-*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1171.
5 *po'*: «puoi», contrazione per sincope e abbreviazione per apocope; *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
10 *cossì*, cfr. scheda n. 17, vv. 1, 5, 9, 13, 17.
11 *cagione*, cfr. scheda n. 10, v. 11.
13 e 14 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
15 *teco*, cfr. scheda n. 2, v. 29.
17-18 e 25-26 ripetizione.
21 *harei*: «avrei», forma antica della Toscana occidentale penetrata in fiorentino nel secondo Trecento: SERIANNI, *Grammatica*, p. 343, XI, 65d.
22 *ritor*: «ritogliere», dal latino *tŏllere* attraverso la forma *tòlre* poi assimilata in *tòrre*, col prefisso ripetitivo *ri-*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, pp. 1095, 1352; *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
23 *dette*: «diedi», per flessione debole in *-etti* del passato remoto: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 309-310.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA. C. & V.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2[1] | 3 | 4 | 5 | 6 | (7 | 8) |
| 8 | ‖:a | b:‖ | b | c | c | x | x | y | |

**Note alla musica:** Forma chiusa bipartita; *refrain*: due versi su testo proprio e intonato a quattro parti; modo di Sol con Si♭; cadenze su sol-re-Fa-sol-re-re-re (strofe) e Re-sol (*refrain*); C: ambito di una decima ($sol_1$-$si♭_2$); A: ambito di una nona ($re_1$-$mi♭_2$); T: ambito di una ottava ($sol_1$-$sol_2$); B: ambito di una ottava ($sol_1$-$sol_2$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto; nella coda ripetizione del secondo verso.
1-2 e 15-16, A: ottava ascendente.
5-6 e 17-18: cadenza borgognona.
6-7, 15-16 e 24-25, T: settima ascendente.
10-11, T: quinta ascendente.
15-16, A-T: imitazione.
21-23, C-T: terze parallele.

24, A: quinta discendente.
24-25, C: imitazione.
24-26, C: nona ascendente.
29, A-T: terze parallele.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 30, 13*-14*; Disertori, *BosI-II*, pp. 526-527; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIII, 28-29.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 477; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1637; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Boscolo, *PeVII*, pp. 106, n. 66, 239-240; Cattin, *Rimatori*, p. 279; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 30; Cummings, *Maecenas*, p. 235 note 27-28; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81, 118-119; Jeppesen, *Frottola II*, p. 256; Luisi, *Musica vocale*, pp. 279-281; Prizer, *Isabella d'Este*, p. 28 nota 100; Prizer, *Performance*, p. 229; Sartori, *BosII*, p. 244; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 531, 559.
**Osservazioni:** La struttura del testo poetico ripete quella del brano precedente in quanto la barzelletta, priva di ripresa, inizia con una strofe di otto versi che precede un *refrain* su distico proprio, come nelle composizioni che propongono la citazione di un brano popolare (Tibaldi, *BosI-II*, p. 531). A suggerire che possa trattarsi di una citazione, nonostante la regolarità dei versi ottonari, è il testo stesso del *refrain* sottoposto per esteso a tutte e quattro le voci, per cui al solista che esegue le strofe si alterna un gruppo di cantori per la parte nota, secondo la tradizione villottistica. A questa barzelletta risponderà ufficialmente Andrea Antico, che ha voluto continuare e completare la narrazione con *Questo tuo lento tornare* (Schwartz, *PeI/IV*, p. XVIII; Boscolo, *PeVII*, n. 66), un'altra barzelletta molto conseguente sul piano testuale come si può notare dalla ripresa e dalla prima strofe. Questo dialogo ideale a distanza potrebbe indicare l'intenzione di collegare due testi di origine diversa e indipendente per stabilire «una unità d'azione», di cui poter disporre «tra un atto e l'altro della rappresentazione» secondo una prassi consueta negli intermezzi musicali (Luisi, *Musica vocale*, pp. 279-281). Tra le due composizioni non emergono, invece, relazioni dal punto di vista dell'intonazione musicale, sebbene sia possibile individuare un legame nella linea melodica migrante che, variata e trasportata una quinta sotto, dal C della barzelletta di Michele Pesenti passa all'A in quella di Andrea Antico, interessando anche la coda finale. Il Pesenti, dal canto suo, adotta una forma musicale chiusa bipartita, destinando cinque frasi musicali con ritornelli alle strofe e due con coda al *refrain*. Appare, pertanto, fuori posto la stanghetta di divisione che nella stampa del Petrucci è collocata al termine del sesto verso della strofe; più correttamente, nella trascrizione moderna dovrebbe cadere tra le miss. 18 e 19, in corrispondenza con l'incipit del *refrain*. Nell'intavolatura per liuto (BosII), che conferma l'attribuzione sia del testo che della musica a Michele Pesenti e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 5, 6, 8 e 13 posti in appendice a BoII con funzione di introduzione o interludio.

## 40. *O Dio ché la brunetta mia*

**Testimone:** PeI, cc. 37*v*-38*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2440, pp. 122-123 (cc. 61*v*-62*r*); Fn164-167, cc. 51*v*-52*r*; Fn230, c. 30*v*; Fn337, c. 82*r*; Fes, p. XX.
**Fonti letterarie concordanti:** Ver, n. 9.

O Dio, ché la brunetta mia
el'è fora
né vol tornare anchora!
Oymè, ch'ella m'acora,
ché meco non dimora
almen una sola hora!

O Dio, ché la brunetta mia
è cagion ch'io mora!

Oymè, ché non pò più aspectare
el cor mio!
Poi ch'ella andò con Dio,
sempre in affanno rio
io vissi con desìo
veder la mia brunetta.

O Dio, ché la *ecc.*

**Autore del testo:** Michele Pesenti [MICHA. C.& V.].
**Forma poetica:** frottola: $x_9y_4yyyy\ x_9y\ a_9b_4bbbc\ x_9y$.
**Apparato critico:**
1 e 7 *o Dio*] *omè* Fc2440, *me* Fn337, *hoimè* Ver; *brunetta*] *signora* Fn337.
2 *el'è*] *che l'è di* Fc2440, Fn164-167, Fn230, Fes e Ver, *l'è di* Fn337; *fora*] *fuora* Fn164-167 (A, T) e Ver.
3 *vol*] *vuol* Fn164-167, Fn230 e Fes; *tornare*] *tornar* Fn230 e Fes; *anchora*] *ancora* Fc2440, Fn164-167 e Fn230; *né vol tornare anchora*] manca in Fn2440.
4 *oymè, ch'ella*] *oimè che la* Fn164-167 e Ver, *omè che la* Fc2440, *o mè che la* Fn230 e Fn337; *m'acora*] *m'achora* Fn164-167; *acora*] *accora* Ver.
5 *meco*] *mecho* Fn164-167.
6 *almen*] *almeno* Fc2440 e Fn164-167; *sola hora*] *sol'hora* Fc2440, Fn164-167 e Ver, *sol'ora* Fn230.
7 *o Dio*] *o me* Fn164-167.
8 *è cagion ch'io*] *che la cagion ch'i* Fn230, *l'è cagion* Fn337, *che l'è di fora* Fn164-167; *ch'io mora*] *che mora* Fc2440.
Fc2440, Fn164-167, Fn230, Fes e Ver: prima strofe e *refrain*.
**Note al testo:**
2 *el*: «lei», forma abbreviata di *ella* per apocope; *fora*, cfr. scheda n. 6, v. 13.

4 *acora*, cfr. scheda n. 15, v. 10.
5 *meco*, cfr. scheda n. 2, v. 29.
8 *cagion*, cfr. scheda n. 5, v. 11.
8 *mora*, cfr. scheda n. 12, v. 20.
9 *pò*, cfr. scheda n. 19, v. 34; *aspectare*: «attendere», cfr. scheda n. 3, vv. 1 e 5.
10 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
12 *rio*, cfr. scheda n. 33, v. 28.
13 *desìo*, cfr. scheda n. 19, v. 20.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA. C.& V.]

**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 3 | $3^1$ | 4 | 5 | $1^1$ | $2^1$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| $x_9$ | $y_4$ | y | y | y | y | $x_9$ | y |

**Apparato critico:**
1, 26, C, 1: Sol M Sol Sm] Sol M col punto Fn230.
2, 27, A, 1: Sol M SolS m] Sol M col punto Fn230.
4, 29, T, 1: Sol M Sol Sm] Sol M col punto Fn230.
3, 28, B, 1: Sol M Sol Sm] Sol M col punto Fn230.
10, 14, B, 1: Do M] 2Do Sm Fn230.
17, A, 2-3: 2Fa Sm] Fa M Fn230.
19-20, A, 3-1: Re M legato a Re M ReM] Re M Re Sb Fn230.
32, B, 1: Mi M] 2Mi Sm Fn337.
**Note alla musica:** Forma aperta; *refrain* di due versi con il secondo su testo proprio; modo di Sol; alterazioni: Si♭; cadenze: sol-sol-sol-sol-sol-re-sol-sol; C: ambito di una settima ($re_2$-$do_3$); A: ambito di una settima ($fa_1$-$sol_2$) T: ambito di una settima ($re_1$-$do_2$); B: ambito di una settima ($do_1$-$si♭_2$); chiavi: soprano, contralto, tenore, baritono; voci pari; contrappunto imitativo; ingresso delle voci in sequenza.
2-4, 22 e 27-29, A: quinta ascendente.
5-6, A: sesta discendente.
6-7 e 31-32, C: quinta ascendente.
9-10 e 13-14, B: sesta discendente.
15-17, A: ottava discendente.
21, B: quinta discendente.
21-22, C: quinta discendente.
22, T: sesta discendente.
28-29 e 30-31, T: quinta discendente.
36-37, A: sesta discendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 31, 14*; Cummings, *Maecenas*, pp. 73-75; Delaere - Bergé, *Recevez*, p. 153; Della Corte - Pannain, *Storia della musica*, I, pp. 277-278 (da Fc2440); Disertori, *BosI-II*, pp. 526-527; Gandolfi, *Fc2440*, Appendice, p. 9 (da Fc2440); Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIII, 29; Torrefranca, *Quattrocento,* pp. 573-574.
**Letteratura:** Becherini I, pp. 61, n. 29, 70, n. 33, 111, n. 57; Becherini II, p. 263, n. 35; Boorman, pp. 566, 997-998, 1001, 1274; *Census* I, pp. 221-222, 228-229, 234-235, IV, pp. 370, 373, 376; DEUMM, *Biografie*, V, p. 660; Fenlon - Haar, *Madrigal*, pp. 234-237, 308-310; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 477; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, pp. 128, n. 35, 168, n. 33, 197, n. 31, 211, n. 74; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1124; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Brusa, *Presenze*, pp. 322, 327; Cattin, *Rimatori*, pp. 270, 279; Cesari, *Canzone*, pp. XXVII, 271; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 30-31; Cummings, *Fn164-167*, pp. 14, 27, 59, 88, 120, 122; Cummings, *Maecenas*, pp. 71-75, 78; D'Accone, *Transitional text*, p. 56; Delaere - Bergé, *Recevez*, p. 153; Della Corte - Pannain, *Storia della musica*, I, pp. 277-278; Einstein, *Madrigal*, p. 121; Einstein, *PeXI*, p. 615; Figliulo, *Forgotten Voices* (Verdelot); Gallico, *Bc21*, p. 62; Ghisi, *Fn230*, p. 45; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 114-115, 128-129, 132-133, 138-139, 240; Luisi, *Frottola*, p. 153; Luisi, *Musica vocale*, pp. 245-246; McGee, *Singing*, pp. 14 nota 20, 15; Osthoff, *Theatergesang*, II, pp. 186-189 (Verdelot); Pannella, *Fn164-167*, pp. 20, 43; Prizer, *Isabella d'Este*, p. 28 nota 100; Rubsamen, *Frottola*, p. 64; Saggio, *Fogliano*, p. 128 nota 15; Schwartz, *Hassler*, p. 8; Torrefranca, *Quattrocento*, pp. 42 nota 1, 59 nota 3, 243 nota 2, 272 nota 1, 328, 350.
**Osservazioni:** La frottola di Michele Pesenti, autore sia del testo che della musica, ebbe un'ampia circolazione, come dimostrano anche le numerose fonti concordanti. Alcune di esse (Fc2441, Fn164-167 e Fn337) riportano un incipit leggermente variato, in cui l'esclamazione «o Dio» muta in «oimè / o me», e Fn337 sostituisce anche «brunetta» con «signora», perdendo il tono ironico (o vezzeggiativo?) che contraddistingue le allusioni popolari rivolte alle prerogative delle «brunette» (Pannella, *Fn164-167*, p. 20). Per le sue caratteristiche testuali e formali è una frottola antica, le cui implicazioni relative alle scelte linguistiche e all'organizzazione strofica e metrica, anche in rapporto alla tradizione, sono state discusse nelle osservazioni ad un'altra frottola del Pesenti, *Dal lecto me levava* (PeI, n. 30). In questo caso, però, appare marcata la vicinanza al genere villottistico, tanto che è stato proposto di vedervi un esempio di proto-madrigale o di «piccolo madrigale» (Della Corte - Pannain, *Storia della musica*, I, p. 278; Luisi, *Musica vocale*, pp. 245-246), forse perché la frottola fu nota ad alcuni dei primi madrigalisti, come Costanzo Festa che la incluse, omettendo l'A, nei madrigali a tre voci del 1543 (Fes, c. 20, n. 21; Einstein, *Madrigal*, p. 121) o Philippe Verdelot che ne utilizzò il C nel madrigale a sei voci *Hoimè che la brunetta mia* (Ver, p. 17, n. 16; Rubsamen, *Frottola*, p. 65). In realtà ciò che caratterizza veramente questa frottola è lo spiccato impianto imitativo che sembra prefigurare un abbozzo di schema fugato (Ghisi, *Fn230*, p. 45), in analogia con altre villotte dello stesso Pesenti, ad esempio *Quando lo pomo vien da lo pomaro* (Luisi - Zanovello, *PeXI*, n. 4) e *So ben che la non sa quanto chi l'amo* (AnIII, cc. 12*v*-14*r*). Non si può certo affermare che l'imitazione sia un procedimento caratteristico delle frottole: quando vi ricorre, rimane circoscritta a passaggi brevi e serrati, generalmente posti all'inizio del brano (PeI, nn. 34 e 38; Cesari, *Canzone*, p. XXVII). In questo caso, invece, non si tratta di un'imi-

tazione stretta, perché le voci entrano a distanza di una misura e continuano a rincorrersi e rispondersi secondo i canoni di una composizione polifonica a quattro parti di ascendenza fiamminga, tant'è che il testo sottoposto a tutte le voci evidenzia un «profilo d'assieme del più comune repertorio aulico» (GALLICO, *Bc21*, p. 62). Su questo tipo di scrittura musicale poggia anche l'ipotesi che la composizione rispondesse all'interesse di particolari ambienti culturali di Firenze per il genere villottistico: un contesto dove Philippe Verdelot potrebbe avere conosciuto la frottola del Pesenti, le cui caratteristiche lo avrebbero spinto ad elaborarla con altra veste musicale (CUMMINGS, *Maecenas*, pp. 71, 78).

## 41. *Fuggir voglio el tuo bel volto*

**Testimone:** PeI, cc. 38*v*-39*r*.

Fuggir voglio el tuo bel volto,
donna nobile e gentile,
ch'io non so poi cangiar stile
quando son ne i lacci involto.

Fuggir voglio el tuo bel volto,
[donna nobile e gentile].

Io non fuggo per che sprezi
tua beltade e toi costumi,
fuggo sol ché non se avezi
el mio sguardo a gli toi lumi.
Prima voglio te consumi
che l'albitrio me sia tolto.

Fuggir *ecc.*

S'i' te fuggo, fuggo el loco
pien de lacci e senza fede.
S'io te fuggo, fuggo el foco
che sempre arde e non se vede.
De suspir fuggo lo herede,
fuggo un bén oscuro e folto.

Fuggir *ecc.*

Molti giorni, mesi e anni
in amar ho consumato,
donna, poi con scorni e danni
ala fin m'ho ritrovato.
Se una volta fui gabato,
più non voglio esser accolto.

Fuggir *ecc.*

Bèn te prego che per questo
non me reputi vilano,
ché non fu mai deshonesto
a chi cerca de star sano.

S'io sarò da te lu[n]tano,
io sarò libero e sciolto.

Fuggir *ecc.*

**Autore del testo:** Michele Pesenti [MICHA. C. & V.].
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
**Note al testo:**
3 *cangiar*, cfr. scheda n. 29, v. 9.
4 *involto*: «avvolto, legato», da *in-* intensivo e *vŏlvere* «voltare»: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 621.
7 *sprezi*: «io disprezzo», dal latino parlato *expretiāre*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1258.
7, 9, 13, 15, 17 e 18 anafora, anadiplosi e chiasmo.
8 *beltade*, cfr. scheda n. 1, v. 16 e n. 2, v. 24.
8 e 10 *toi*, cfr. scheda n. 23, v. 8.
9 *avezi*: «avvezzi, abitui», dal latino parlato *advitiāre*, composto parasintetico di *vĭtium*: BOERIO, *Dizionario*, p. 51; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 119; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 96.
9 e 16 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
11 e 25 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
12 *albitrio*: «arbitrio», variante antica: DURO, *Vocabolario*, I, p. 107.
13 *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
11, 13, 15 e 26 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
13 e 15 anafora e anadiplosi.
14 e 28 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
15 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11.
17 *suspir*, cfr. scheda n. 24, v. 25.
18 *bén*, cfr. scheda n. 3, v. 15.
23 *gabato*, cfr. scheda n. 25, v. 23.
25 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
29 *luntano*, cfr. scheda n. 1, v. 18.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA. C. & V.].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 2 | 3 | 1 | $2^1$ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | y | x | x | y |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | |

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; modo di Re; cadenze: Sol-la-la-re (ripresa) e Sol-re (*refrain*); ambito di una decima ($la_1$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; contrappunto semplice; A-T: incroci tra le parti; C-T: frequenti movimenti per terze e seste parallele.
1-2 e 13-14, C: quinta ascendente.
2 e 14, A-T: quarte parallele.
2-3, A: sesta discendente.
2-3 e 14-15, T: quinta discendente.
2-3 e 14-15, B: settima ascendente.
10-11, C: sesta discendente.
10-11, T: nona discendente.
12-13, B: quinta discendente.
18, A: quinta ascendente.
19-20: cadenza borgognona-modale.

**Edizioni moderne:** Cesari, - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 31-32, 14*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIII, 30.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 476; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 628; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cattin, *Rimatori*, p. 279; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 31; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 225.
**Osservazioni:** È un *unicum*, il cui secondo emistichio dell'incipit testuale verrà ripreso dalla barzelletta di Bartolomeo Tromboncino *Se ben fugo el tuo bel volto* (Lovato, *PeVI*, n. 25), che tratta lo stesso tema: la volontà di allontanarsi dal volto dell'amata per evitare i condizionamenti della passione. Nel tentativo di rendere esplicito il concetto, l'autore del testo assegna un particolare rilievo retorico alla voce verbale «fuggo», soprattutto nella seconda e terza strofe dove la prima persona del presente indicativo è sottoposta a diverse forme di ripetizione quali il raddoppiamento, l'anafora, l'anadiplosi e il chiasmo. Così facendo, la barzelletta intonata da Michele Pesenti altera e inverte il significato comunemente espresso da queste immagini poetiche all'interno della produzione frottolistica. Infatti, il volto da cui l'amante si vuole qui liberare di solito è desiderato perché «beato, delicato, divo, honesto, legiadro, mirabile, sancto, stellato»; soprattutto, la preferenza viene rivolta a quel «bel volto» che Francesco Petrarca ha celebrato nel suo canzoniere (Luisi - Zanovello, *PeXI*, nn. 20, 30, 31, 32 e 36). L'uso del verbo fuggire, invece, giunge ad assumere una valenza quasi parodistica, perché in genere è utilizzato per indicare la strategia prevalente con cui la donna tiene in scacco l'amante: «fugi se sai fugir ché fugir tanto / tu non potrai che non ti gionga Amore» (Facchin - Zanovello, *PeIX*, n. 27). A rendere più efficace il contrasto generato dal rovesciamento delle convenzioni è l'assortimento lessicale, selezionato dalla lirica dell'amore cortese: dall'espressione «donna nobile e gentile» ai termini «foco, lacci, lumi, suspiri», che alludono alle conseguenze dell'amore, fino alle voci «sprezi, scorni, gabato, vilano, deshonesta», mutuati dal repertorio della poesia trecentesca. L'intonazione musicale del Pesenti cerca di esprimere il concetto principale, la volontà di allontanarsi dal volto amato, utilizzando in corrispondenza l'imitazione fugata di una quartina di crome ascendenti a distanza di sesta inferiore tra C e B (miss. 1-2 e 13-14). Analoga funzione svolgono A e T nei brevi incisi dove, a intervalli di terza e sesta, accompagnano il C nel suo movimento discendente per crome e semicrome (miss. 2, 4, 7, 10, 11, 14 e 16).

## 42. *Sì me piace el dolce foco*

**Testimone:** PeI, cc. 39*v*-40*r*.

Sì me piace el dolce foco
e 'l martìr che me tormenta,
che veder mia fiamma spenta
non vorei né cangiar loco.

Io non so da che proceda
che 'l star mal tanto me è grato.
Altri fugge d'esser preda,
a me piace esser ligato.
Nelli affanni io son beato
e 'l languir me par un ioco.

[Sì me *ecc.*]

Mille cor haver vorei
per haver mille ferite,
poi che in tanti affanni mei
l'alma acquista mille vite
né per me mai sian finite
le mie voglie accese in foco.

Sì me *ecc.*

Libertà lassar non lice,
benché io l'habbia messa al fondo,
perché sol quel è felice
che contento vive al mondo.
El mio mal me è sì iocondo
che in la fiamma ognhor mi sfoco.

Si me *ecc.*

Duran pur[e] mie fiamme,
li martìr, li affanni e pene,
la catena e 'l stral pongente
che impiagato el mio cor tene,
ch'ogni modo sol sustene
la mia vita questo foco.

Sì me *ecc.*

**Autore del testo:** Michele Pesenti [MICHA. C. & V.].
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx ababbx xyyx cdcddx xyyx efeffx xyyx ghghhx xyyx.
**Note al testo:**
1, 2, 6, 10 e 21 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
1, 16 e 28 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11.
1 e 21 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
4 *cangiar*, cfr. scheda n. 29, v. 9; *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
6 e 21 *mal*, cfr. scheda n. 2, vv. 21 e 32.
8 *ligato*, cfr. scheda n. 27, v. 25.
10 *ioco*, cfr. scheda n. 4, v. 13.
11, 12, 14, 22 e 23 epanalessi.
11 e 26 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
13 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4.
14 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1.
17 *lassar*, cfr. scheda n. 3, v. 8; *lice*: «è lecito, permesso», voce dotta dal latino *licēre*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 671.
21 *iocondo*, cfr. scheda n. 21, v. 19.

22 *sfoco*, cfr. scheda n. 20, v. 4.
25 *stral*, cfr. scheda n. 34, v. 7; *pongente*: «pungente», con il grado vocalico più aperto davanti a nasale nei dialetti emiliano-romagnoli: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 61-62; BATTAGLIA, *Dizionario*, XIV, pp. 944-948.
26 *impiagato*: «coperto di piaghe», da *piaga* con *in-* illativo: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 557.
27 *sustene*: «sostiene», contrazione per sincope e conservazione della posizione iniziale di *u* nelle parlate toscane: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 56-57.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA. C. & V.].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 3 | 3[1] |
|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | y | x |
| | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 8 | ‖:a | b:‖ | b | x |

**Note alla musica:** Forma chiusa bipartita; diversa intonazione per strofe e ripresa utilizzata come *refrain*; modo di Sol; cadenze: Sol-re-Re-Re-Sol (ripresa) e re-re-Sol-Sol (strofe); ambito di una sesta ($sol_2$-$mi_3$); rapporto verso-misure irregolare; omoritmia e contrappunto semplice; A-T: incroci tra le parti; C-T: frequenti movimenti per terze e seste parallele.
1-2 , 7-8 e 10-11, A-T: imitazione.
2, 3, 6, 9, 11, C-T: imitazione.
5-6, 21-22 e 27-28: cadenza borgognona.
12, C: settima ascendente.
12, B: quinta ascendente.
12-13 e 18-20, T: quinta ascendente.
14-16: coda strumentale su pedale superiore.
17-18, A: sesta ascendente.
20-21, C: ottava discendente.
20-21, T: sesta discendente.
22-23 e 28-1, B: quinta discendente.
22 e 28, A e B: imitazione.
26, T: quinta discendente.
28, A: quinta discendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 32, 14*; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXIII-XXXIV, 30-31.
**Letteratura:** BOORMAN, p. 566; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 478; NOE, *Literaturen*, p. 602; SARTORI I, p. 87; SCHMID, *Petrucci*, p. 55; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI II, p. 1629; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 247; CAREY, *Composition*, pp. 316-319; CATTIN, *Rimatori*, p. 279; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 31-32; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 255.
**Osservazioni:** È un *unicum* speculare al precedente, perché canta il rifiuto di allontanarsi dall'amata e la volontà di rimanere «ligato» ai tormenti della passione. All'inversione dei concetti è resa funzionale la stessa scelta lessicale, che ruota principalmente attorno ad alcuni vocaboli, iterati in forza della loro capacità espressiva: «foco» e «martir», «fiamma» e «affanni». Sono termini che, all'interno del repertorio frottolistico, svolgono la funzione di un logo, in quanto immediatamente identificativi di uno specifico prodotto poetico-musicale che, solo in questo primo libro, compare in almeno due composizioni su tre (per la discussione, cfr. in particolare PeI, nn. 11, 13, 17, 19, 20, 22, 23, 26, 28, 32 e 35). L'intonazione musicale si presenta come un canto accompagnato «a voce mutate», così recita l'intestazione a stampa della barzelletta, ovvero a voci pari gravi in un *range* stretto, come dimostra la scelta delle chiavi di contralto per C, A, T e di tenore per B. La prescrizione di Michele Pesenti è stata finora oggetto di interpretazioni poco plausibili (CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 31-32 ; SCHWARTZ, *PeI/IV*, p. XIX), sulla base della definizione che ne ha dato Zarlino nelle *Istitutioni harmoniche* (Zarl, p. 323): «alle volte si costuma di comporre la cantilena senza il Soprano; nel luogo del quale si pone un Contralto, alquanto più acuto del principale, per una terza più o meno che importa poco. Il medesimo si fa lasciando il Soprano et l'Alto, componendo con tre Tenori et un Basso o veramente con tre Bassi et uno Tenore et alle volte con quattro Bassi et ad altro modo anco si come torna più comodo; il qual modo di comporre si chiama a Voci mutate, overo a Voci pari. Si compone anche con due Soprani et un Contralto, overo un Tenore et il Basso, alle volte con tre Soprani et un Basso et alle volte con quattro Soprani, tanto a quattro voci quanto a cinque et più oltra, sempre aggiungendo quelle parti che fanno di bisogno come si vede ogni giorno nelle moderne compositioni». A chiarire questo passo possono servire due lettere inviate all'Accademia filarmonica di Verona da Giovanni Nasco: una del 1552 in cui, riferendosi ad alcune composizioni incluso un madrigale, egli dichiara: «a voce mutate fece per li trombone, qual mi penso sarà buona per le vostre flauti grosse se no almeno per le viole grande»; un'altra del 1553 dove egli è certo che un suo madrigale a cinque parti «riuscirà con le viole» (TURRINI, *Nasco*, p. 206; WOODFIELD, *Viola da gamba*, pp. 127 nota 28, 210). Queste affermazioni indicano che strumenti della tessitura grave come viole, flauti trasversi e tromboni, molto presenti negli intermedi, potevano eseguire brani vocali «a voci mutate» (ATTB o ATTBBB) senza ricorrere alla trasposizione. Un'ulteriore spiegazione viene dal Falconio, che sul tergo del frontespizio dei *Sacra responsoria* (Falc) appone la seguente avvertenza: «volendo cantar queste compositioni a voce mutata, massime nei versetti a duoi, quando il Soprano cantarà con il Contralto, all'hora bisognarà mutar il Soprano in Tenore all'ottava più basso, et l'Alto in Basso. Et quando occorrerà cantar un terzo con il Soprano, l'Alto, et Tenore all'hora si mutarà il Soprano in Tenore et il Tenore in Basso». In questo caso l'espressione «a voce mutata» indica una prassi esecutiva in cui, quando l'organico non lo permetteva, il T cantava la parte del S abbassata di un'ottava, l'A diventava S ecc., in alternativa a quella «a voce piena» in cui per l'esecuzione si utilizzavano correttamente le voci indicate dal compositore (S, A, T, B). Era quanto poteva avvenire nelle maggiori cappelle musicali, quando l'organico era suddiviso tra un nucleo ristretto di solisti (voci mutate) e un gruppo più consistente che poteva estendersi dal grave all'acuto (voce piena).

## 43. *Questa è mia l'ho fatta mi*

**Testimone:** PeI, cc. 40*v*-41*r*.

Questa è mia, l'ho fatta mi!
Non sia alcun ch'ardisca dire
che non l'habbia fatta mi!

Questo dir: «L'ho fatta mi!»
io no 'l dico per laudarmi,
ma perch'altri nocte e dì
vòn le cose mie robarmi.
E però l'è forza aitarmi
con dir che l'ho fatta mi.

[Questa *ecc.*]

Senza haver alcun rispecto
el'è forza ch'io ve 'l dica:
l'è pur troppo gran diffecto
a robar l'altrui fatica.
L'ignorantia è vostra amica
a tòr quel ch'[h]o fatto mi.

Questa *ecc.*

Questo udito ho sempre mai
da ciascuno mio magiore:
«L'honor tuo ad altri mai
non lo dar!», dice l'auctore.
Sì che questa per mio honore
dico che l'ho facta mi.

Questa *ecc.*

Non serò già più usurpato,
perché harò scripto de sopra
el mio nome e in ogni lato
io dirò: «Questa è mia opra».
Io non voglio ch'altri adopra
le fatiche mie, de mi.

Questa *ecc.*

**Autore del testo:** Michele Pesenti [MICHAELIS C. & V.].
**Forma poetica:** barzelletta: 8 $x_t y x_t$ $x_t a x_t a a x_t$ $x_t y x_t$ bcbccx$_t$ $x_t y x_t$ dedeex$_t$ $x_t y x_t$ fgfggx$_t$ $x_t y x_t$.
**Apparato critico:**
6 *perch'*] *perché* PeIW.
27 *de*] *di* PeIW.
**Note al testo:**
1, 3, 4, 9, 15 e 21 iterazione; *mi*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
6 *nocte*, cfr. scheda n. 15, v. 10; *dì*, cfr. scheda n. 12, v. 9.
7 *vòn*: «vogliono», forma apocopata della variante *vònno* fatta su *vanno*, *dànno*, *pònno* presente in Toscana: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 283-284; *robarmi*: «rubarmi», denominale di *roba* dal germanico *rauba* «preda»: Boerio, *Dizionario*, p. 580; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 1122-123; Duro, *Vocabolario*, III, pp. 1514-1515.
8 *aitarmi*: «aiutarmi», variante antica dal provenzale *aidar*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 33; Duro, *Vocabolario*, I, p. 100.
10 *rispecto*: «rispetto, stima, riverenza», dal latino *re-* e *spectāre* «guardare indietro»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1092.
12 *gran*, cfr. scheda n. 2, v. 24; *diffecto*: «difetto, mancanza», voce dotta dal latino *defĕctu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 336.
15 *tor*, cfr. scheda n. 39, v. 22.
16 *sempre mai*: «sempre», avverbio rafforzato: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1227, Duro, *Vocabolario*, IV, pp. 240-241.
20 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
22 *serò*: «sarò», per passaggio ad *e* di *a* atona seguita da *r*: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 331-332.
23 *harò*: «avrò», forse per influsso di *sarò*: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 331-332; *scripto*: «scritto», voce dotta dal latino *scrīptu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1169.
25 *opra*: «opera», contrazione per sincope.
26 *adopra*, cfr. v. 25.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHAELIS C. & V.].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 3$^1$ | 3$^1$ | 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | $x_t$ | y | $x_t$ | ‖:$x_t$ | a:‖ | a | $x_t$ |

**Note alla musica:** Forma chiusa bipartita; diversa intonazione per strofe e ripresa utilizzata come *refrain*; *refrain* a quattro parti vocali; modo di La; cadenze: la-la-la-la (ripresa) re-la-la-la (strofe); C: ambito di una settima ($si_1$-$la_2$); A: ambito di una nona ($re_1$-$mi_2$); T: ambito di una settima ($sol_1$-$fa_2$); B: ambito di una nona ($sol_1$-$la_2$); chiavi: mezzosoprano, contralto, tenore, basso; voci pari; rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; 10-11, C-T: seste parallele; A-T: incrocio tra le parti.
1-2, C-T: imitazione.
7-8, 13-14 e 16-17, A-T: imitazione.
7-8, 13-14 e 16-17, T: quinta ascendente.
7-8, 13-14, 16-17 e 19-20, A: quinta ascendente.
11-12: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. XII, 33, 14*-15*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIV, 31.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 477; Haar, *Essays*, p. 46 nota 60; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1432; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cattin, *Rimatori*, p. 279; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 32; Disertori, *BosI-II*, pp. 47-48; Disertori, *Frottola*, p. XII; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 249; Luisi, *Musica vocale*, pp. 81, 121; Prizer, *Performance*, p. 229; Schwartz, *Frottole(1)*, p. 446.
**Osservazioni:** Abbandonata per una volta la topica del mal d'amore, in questo *unicum* Michele Pesenti si lamenta di essere defraudato delle proprie creazioni. Dopo avere uti-

lizzato le prime tre strofe della barzelletta per denunciare chi si applica «a rubar l'altrui fatica», finalmente nell'ultima dichiara la decisione di tutelarsi facendo risultare il proprio nome «de sopra» e «in ogni lato» delle composizioni, per evitare «ch'altri adopra le fatiche mie de mi». L'intento si realizza concretamente quando nelle stampe di Ottaviano Petrucci verrà apposto non solo il nome del musicista ma anche l'indicazione della paternità del testo, accompagnata dall'autocertificazione «cantus et verba» (Luisi, *Musica vocale*, p. 81). Dei problemi connessi al "diritto d'autore" aveva ragione di lamentarsi anche Bartolomeo Tromboncino, ma senza riuscire ad intravedere una soluzione; finché non decise di rivolgersi al Senato di Venezia chiedendo di istituire una penale di 10 ducati per chi si fosse appropriato dei suoi diritti di stampa, con la motivazione che «de le fatiche sue altri non ne habi a conseguire il premio» (Jeppsen, *Frottola I*, pp. 147-148). La vicenda richiama una composizione di stampo frottolistico del musicista Antonello Marot di Caserta (sec. XIV$^{ex}$), che recita «De mia farina fo le mie lasagne / et de queste mi godo / perché le fo a mio modo. / Quando io vo' molle e quando voglio stagne» (LUa184, n. 35). Al tempo di Ottaviano Petrucci, però, il problema si pone in termini diversi perché, mentre Antonello Marot si limitava a dichiarare con soddisfazione la propria indipendenza artistica, Michele Pesenti si vede costretto a difendere la propria opera da plagiari e usurpatori (Disertori, *Frottola*, p. XII). L'intonazione musicale sottolinea la contrarietà e il disappunto dell'autore innanzitutto attraverso le pause, che spezzano i primi due versi della ripresa in due emistichi simmetrici accentuando la perentorietà dell'affermazione. Inoltre, essendo la ripresa scritta a quattro parti vocali sebbene l'autore parli in prima persona singolare, la forza di un gruppo di quattro cantori garantisce maggiore enfasi e incisività all'intimazione affidata al testo poetico.

## 44. *Aimè ch'io moro*

**Testimone:** Pe I, cc. 41*v*-42*r*.
**Fonti musicali concordanti:** BosI, cc. 41*v*-42*r*; BosI$^1$, cc. 41*v*-42*r*.

Aimè, ch'io moro!
Aimè, ch'io ardo!
Aimè, ché un dardo
de lucido oro
el miserando cor m'ha lacerato!

Volto beato,
leva 'sta pena
la qual mi mena
e son lì al lato,
al doloroso fin che ciascun preme!

Fa' che 'l mio seme
e la mia fede,
che in te sol crede
né d'altri teme,
sparta non sia né seminata invano!

La bella mano
che 'l cor me strinse
Amor depinse
mite et humano.
Non lo far donche tu crudel et acro!

Son per te macro,
rigido e obscuro,
ma el colpo duro,
o aspetto sacro,
sol mitigar lo pòi con poca spesa!

Troppo, aimè, pesa
el tormentare
per troppo amare
senza una offesa
e più quand'un a bèn servir se sforza!

Ma fa ogni forza
in tormentarmi,
in macerarmi
l'arida scorza.
Ché fin che in me restarà polpa o nervo
e fin ch'io vivo, io te serò bon servo.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $a_5b_5b_5a_5C$ $c_5d_5d_5c_5E$ $e_5f_5f_5e_5G$ $g_5h_5h_5g_5I$ $i_5j_5j_5i_5K$ $k_5l_5l_5k_5M$ $m_5n_5n_5m_5$ OO.
**Apparato critico:**
1, 2 e 3 *aimè*] *ahimè* PeIM e PeIW.
3 *che*] *ch'* BosI.
13 *sol*] *sola* BosI.
17 *che 'l*] *che el* BosI.
20 *acro*] *arco* BosI.
21 *macro*] *marco* BosI.
24 *aspetto*] *aspecto* BosI.
26 *aimè*] *aihmè* PeIM e PeIW, *haimè* BosI.
34 *l'arida scorza*] manca in BosI.
35 *restarà*] *resterà, o*] *e* BosI.
36 *e fin ch'io vivo io*] *e vivo e morto* BosI.
**Note al testo:**
1-3 anafora.
1 *moro*, cfr. scheda n. 15, v. 3.
5 e 17 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
7 *'sta*, cfr. scheda n. 1, vv. 5 e 16.
15 *sparta*, cfr. scheda n. 21, v. 25.
17 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
20 *donche*, cfr. scheda n. 19, v. 35; *acro*: «acre», variante poetica: Duro, *Vocabolario*, I, p. 50.
21 *macro*: «magro», forma letteraria dal latino *măcrum*: 9.
25 *pòi*, cfr. scheda n. 25, v. 3.
26 e 28 ripetizione.
30 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15; *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
34 *scorza*, cfr. scheda n. 32, v. 3.

36 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35; *serò*, cfr. scheda n. 43, v. n. 22; *bon*, cfr. scheda n. 5, v. 13.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| | | | | | coda finale | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | $5^1$ | 6 |
| $a_5$ | $b_5$ | $b_5$ | $a_5$ | C | O | O |

**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; quattro parti vocali; modo di Re; cadenze: re-re-la-la-Re (strofe) la-Re (coda finale); C: ambito di ottava ($la_1$-$la_2$); A: ambito di undicesima ($re_1$-$sol_2$); T: ambito di decima ($re_1$-$fa_2$); B: ambito di decima ($sol_1$-$si\flat_2$); chiavi: mezzosoprano, contralto, tenore, baritono; voci pari; rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto; C-T: frequente movimento per terze parallele.
1-2 e 4-5, T: quinta discendente.
1e 4, A-T: moto contrario.
4-5, C: quinta discendente.
4-6, B: quinta discendente.
6-7, A: quinta ascendente.
10-11, C-B: terze parallele.
15-16 e 27, T: sesta discendente.
26-27, A: quinta discendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 33-34, 15*; Disertori, *BosI-II*, pp. 412-413; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXIV, 32.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 475; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 55; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 28; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 32; Cummings, *Maecenas*, p. 235 note 27-28; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81, 116-117; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 207-208; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 558, 579; Vela, *Oda*, p. 72.
**Osservazioni:** Dopo una serie di barzellette, Michele Pesenti intona un'oda la cui struttura metrica consiste in un singolare modulo pentastico che ne fa un esempio raro, se non un *unicum* (Vela, *Oda*, p. 72). L'incipit testuale richiama il primo emistichio dello strambotto *Aimè ch'io moro per ti donna crudele*, intonato da Marco Cara (Bartoli, *Panciatichiani*, n. 48; Filocamo, *Fn27(2)*, n. 78; La Face, *MOe9.9*, pp. 216, 342-344; Luisi, *Pn676*, n. 104; Prizer, *Courtly Pastimes*, pp. 107, 110, 161, 502); tuttavia, data la sua forza espressiva e comunicativa, l'esclamazione «ohimè ch'io moro» ricorre con frequenza nel repertorio sia della poesia d'arte sia di quella popolare, in particolare in testi di natura drammaturgica e rappresentativa: dalla novella *Novo modo di castigar la moglie* del Bandello, *Novelle*, I, 35 (cfr. PeI, n. 18), agli intermedi del dramma in musica *L'Aurora ingannata*, IV, 2, di Rodolfo Campeggi su testo di Girolamo Giacobbi (Dram), al *Lamento di Olimpia* intonato nel 1605 da Sigismondo d'India nel quinto libro delle *Musiche* (Garavaglia, *Sigismondo d'India*, p. 135), fino ad arrivare all'«aimè ch'io moro» della commedia per musica *La contessina*, III, 1, di Carlo Goldoni. La stessa esclamazione è il nucleo centrale della canzone *Villanella che all'acqua vai*, attribuita al napoletano Giovanni Leonardo dall'Arpa, dove si susseguono le espressioni «moro per te tu non lo sai» e «ahi ahimè ch'io moro mirando te» (Pittari, *Canzone napoletana*, p. 33). «Ohimè ch'io moro» è anche l'intercalare del canto popolare *Dove andastu iersera*, attestato in Toscana e in Lombardia, e raccolto in una incatenatura pubblicata a Verona nel 1629 dal cieco fiorentino Camillo detto il Bianchino (D'Ancona, *Poesia*, pp. 114-129). L'intonazione musicale dell'oda del Pesenti presenta la particolarità della coda finale, composta di due endecasillabi; essa va eseguita non a guisa di *refrain* (Vela, *Oda*, p. 72), ma da tutte le voci a conclusione del brano come indica la didascalia posta al termine della prima strofe in entrambe le fonti: «a capite semper nisi in fine» (PeI) e «a capite usque ad finem» (BosI). Inoltre, pur essendo il testo posto per esteso solo al C, in A e B viene riportato anche l'explicit con la funzione di indicare il punto di inizio della sua seconda ripetizione, perché la scrittura musicale, alternando omoritmia e contrappunto, genera uno sfasamento nell'ingresso delle voci. Per queste ragioni si è deciso di trascrivere il brano interamente a quattro parti vocali. Questa doveva essere una delle possibilità esecutive che trova conferma nella perfetta corrispondenza che si crea tra musica e testo. Secondo D'Ancona, *Poesia*, p. 476, l'intonazione del Pesenti sarebbe stata utilizzata anche per cantare la lauda *Tutto se' dolce Iddio Signore eterno* attribuita a Feo Belcari, ma il testo a cui rinvia l'indicazione «cantasi come - Aimè ch'i' moro» è strutturato nella forma di due ottave toscane, tant'è che porta l'ulteriore indicazione «e puossi cantare come gli strambotti» (Galletti, *Laude*, pp. 72, 236), per cui è più probabile che il *contrafactum* riguardasse lo strambotto *Aimè ch'io moro per ti donna crudele*, intonato da Marco Cara. Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Michele Pesenti e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al quinto tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al quinto tasto della prima corda acuta dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 45. *Non mi doglio già d'Amore*

**Testimone:** PeI, cc. 42*v*-43*r*.
**Fonti letterarie concordanti:** Mtr1093, c. 133*r*.

Non mi doglio già d'Amore,
bèn ch'ognhor me incenda e stratia.
Solamente mia desgratia
è cagion del mio dolore.

Non mi doglio già d'Amore,
bèn ch'ognhor me incenda e stratia.

Mille volte ho già pensato
de tener mio béne in mano,

ma più certo del mio stato
mio pensier è stato vano,
poi che 'l Ciel mi fa lu[n]tano
ogni bén che piace al core.

Non mi *ecc.*

Quel che più mi dà tormento
e perché più spasmo e sudo
è ch'io trovo rotto e spento
da diffenderme ogni scudo.
Forza me è de star ignudo
contra il Ciel e il suo furore.

Non mi *ecc.*

Troppo è crudo quel Destino
sotto el qual nasce un amante,
che di raro [h]a bon camino,
manda sue fatiche tante.
Sol di lacryme abondante
sempre el trovo a tutte l'hore.

Non mi *ecc.*

**Autore del testo:** [Gasparo Visconti].
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy.
**Apparato critico:**
2 *bèn ch'*] *per che, incenda e stratia*] *incende e strazia* Mtr1093.
3 *mia*] *una* Mtr1093.
10 *pensier*] *pensiero* Mtr1093.
11 *poi che 'l ciel mi fa lu[n]tano*] *poi che il ciel me fa lontano* Mtr1093.
16 *diffenderme*] *deffenderme* Mtr1093.
17 *me è de star*] *m'è da stare* Mtr1093.
18 *contra*] *contro* Mtr1093.
23 *lacryme*] *lachryme* PeIM e PeIW, *lacrime* Mtr 1093.
24 *hore*] *ore* Mtr1093.
Mtr1093 ordine delle strofe 1-3-2 con l'aggiunta delle seguenti:

Se non fusse al Cielo exoso,
pregaria per la mia pace
per conforto et per riposo
contro a questa ardente face.
Ma a mia Sorte el mio mal piace
tanto più quanto è magiore.

Non mi doglio *ecc.*

Onde è meglio ch'io mi resti
de pregar l'empia Fortuna,
che sempre ha sòi dardi infesti
e il mio mal più ognor ne aduna
né sperar mai aqua alcuna
per smorzar l'immenso ardore.

Non mi doglio *ecc.*

Piangerò, dunque, quel tempo
che starà mia vita in piede
e nel mondo sarò exempo
de chi vòl dal Ciel mercede,
se la stella nol concede
che può dare e tor favore.

Non mi doglio *ecc.*

**Note al testo:**
1 e 5 *doglio*, cfr. scheda n. 12, v. 17.
2, 6 e 12 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
2 e 6 e 17 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *incenda*: «dia fuoco», in senso transitivo: cfr. scheda n. 37, v. 18.
3 *desgratia*: «disgrazia», composto di *grazia* e del prefisso *dis-* che esprime significato negativo.
4 *cagion*, cfr. scheda n. 5, v. 11.
8 e 17 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
11 *luntano*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
12 *bén*, cfr. scheda n. 3, v. 15; *core*: «cuore», cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
14 *spasmo*: «spasimo», contrazione per sincope.
16 *diffenderme*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
19 *crudo*: «crudele, avverso, doloroso», per estensione: Battaglia, *Dizionario*, III, pp. 1019-1021.
21 *bon*, cfr. scheda n. 5, v. 13.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 3 | 3 | 2 | $3^1$ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | y | x | x | y |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | |

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; modo di Re; cadenze: la-la-la-la (ripresa), la-re (*refrain*); ambito di decima ($la_1$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze parallele; A-T: incroci tra le parti.
3, A-T: moto contrario.
3-4, A: nona ascendente.
4 e 13, C: sesta discendente.
4 e13, B: sesta discendente.
4, 13 e 19, C-B: terze parallele.
6-7, 15-16 e 20, C: quinta discendente.
18-19, A: quinta ascendente.
20, T: quinta discendente.
20-21: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 34, 15*; Schwartz, *PeI/IV*, XXXIV, 33; Renier, *Visconti*, pp. 538-539.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 477; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1060; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 32; Cattin, *Rimatori*, p. 279; Jeppesen,

*Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 238; Luisi, *Musica vocale*, pp. 142-143; Rubsamen, *Notes*, p. 25; Rubsamen, *Sources*, p. 20; Bongrani, *Canzonieri*, pp. 202-204; Malaguzzi Valeri, *Lodovico*, IV, p. 167; Renier, *Visconti*, pp. 538-539; Tonelli, *Rinascimento*, p. 26.

**Osservazioni:** Il testo della barzelletta è attribuito a Gasparo Visconti, il poeta più rappresentativo della corte sforzesca nel sec. XV, estimatore e imitatore del Petrarca oltre che esperto di musica. Il solo testo, con l'aggiunta di altre tre strofe, è presente anche nel manoscritto Mtr1093 che potrebbe essere quello sul quale il Visconti scriveva le proprie composizioni poetiche (Malaguzzi Valeri, *Lodovico*, IV, p. 167; Renier, *Visconti*, pp. 538-539). La tradizione poetica a cui guarda il Visconti appare fin dal primo emistichio dell'incipit, «non mi doglio», che inverte l'ordine degli elementi costitutivi del v. 49 della canzone *Perché la vita è breve* del Petrarca, *Opere*, pp. 59-61, già preso a prestito ad esempio nel Quattrocento nel sonetto *A che mi fuggi o perfida tutte ore* dal Conti, *Canzoniere*, n. LXXXI, attivo presso la corte malatestiana, e successivamente nel sonetto *Sperai che 'l tempo i caldi alti desiri* della Colonna, *Rime amorose disperse*, n. 29. Come è tipico del repertorio frottolistico, però, i richiami linguistici alla poesia d'arte si coniugano con un lessico fortemente connotato da espressioni e termini di natura colloquiale e di uso locale, come «mille volte, luntano, spasmo e sudo, rotto e spento, a tutte l'hore» ecc. Il processo di assimilazione di strutture e immagini della poesia popolare, spesso desunte dalle canzoni a ballo e dai canti carnascialeschi, è confermato anche dal fatto che questa barzelletta si può accostare al noto trionfo *Quant'è bella giovinezza* di Lorenzo de' Medici, *Opere*, Canzoni carnascialesche, IX, con cui condivide lo stesso schema formale, fatta eccezione per la scelta dei versi che costituiscono il *refrain* (Luisi, *Musica vocale*, pp. 142-143). L'intonazione di Michele Pesenti rispetta sostanzialmente la struttura della frottola, che sviluppa all'interno di sole tre frasi melodiche assegnate al C. Le altre voci si muovono dentro uno schema tendenzialmente omoritmico, con brevi raddoppi del C nelle tessiture del T e del B, in corrispondenza dei passaggi a valori diminuiti delle prime due frasi musicali (miss. 1, 3, 4 e 13). Il dialogo tra le quattro voci assume un carattere contrappuntistico solo nelle ultime quattro misure, dilatando la terza frase melodica in funzione della cadenza finale.

## 46. *Inhospitas per alpes*

**Testimone:** PeI, c. 43*v*.
**Fonti musicali concordanti:** BosI, c. 35*r*; BosI[1], c. 35*r*.

Inhospitas per alpes,
per horridos recessus,
merenti pede, fessus
evagabor.

Feras ibi adprecabor,
movebo aves volantis
sylve frondicomantis
ad cacumen,

recens ubique flumen
agent ocelli et ora
semper multicanora
et querele.

Loco ultime medele
pios cavebo cetus
et crudelia letus
assitibo.

Volens pericla adibo
Ulyxis Herculisque,
nam mors grata levisque
et apta victo.

Adeste derelicto,
Lupa, Ursa, Linx, Leena,
Alce, Tygris, Hiena,
Dorcas, Hystrix!

Alumna Tartari Strix,
phalanx tenebricosa,
Bubo, Nictimene, osa,
aves minutas.

Celeno, Aello acutas
pedis rapatioris,
iras ferte et odoris
huc mephytim.

Bicornium viritim
cohors veni proterva,
nec non torva caterva
capricrurum.

Atrox agreste durum
genus, Crabro, Locusta,
me per singula frusta
dissipate.

Sed hinc et inde strate
gerunt fere Nemusque
singultantibus usque
murmurillis.

Piisque turturillis
sonant salicta anhela
iam flet me Philomela
pro nepote.

At, at magis remote
plage ocyus petende
trans te, Phasi, tremende
et arva Rheni.

**Autore del testo:** [Antonio Tebaldeo].
**Forma poetica:** oda: abbc$_4$ cdde$_4$ effg$_4$ ghhi$_4$ ijjk$_5$ kllm$_4$ mnno$_5$ oppq$_4$ qrrs$_4$ sttu$_4$ uvvw$_4$ wxxy$_4$, ecc.
**Apparato critico:**
3 *pede*] *pedes* BosI.
5 *adprecabor*] *ad precabor* BosI.
7 *sylve*] *silve* BosI.
18 *Ulyxis*] *Ulixis* BosI.
21 *derelicto*] *relicto* BosI.
23 *tygris*] *tigris* BosI.
24 *hystrix*] *histrix* BosI.
42 *gerunt*] *gemunt* BosI.
**Note al testo:**
20, 28 e 52 sinafia.
Traduzione in italiano: GALLICO, *Oda*, pp. 408-409; LUISI, *Musica vocale*, p. 365 (strofe 1 e 2).

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| | | | | coda | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 3$^1$ | (3 | 3$^2$) |
| a | b | b | c$_4$ | (b | c$_4$) |

**Note alla musica:** Forma aperta; *tempus perfectum diminutum*; modo di Sol; cadenze: sol-sol-sol-sol; ambito di sesta (re$_2$-si$\flat_2$); rapporto verso-misure irregolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze parallele; A-T: incroci tra le parti.
3-4, C: quinta discendente.
5 e 9, C: sesta discendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 34-35, 15*-16*; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 394-395; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXIV, 33.
**Letteratura:** BOORMAN, p. 566; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 476; NOE, *Literaturen*, p. 602; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 750; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 247; BRANCACCI, *Ode*, pp. 288-289 nota 46; CAVICCHI, *Musici*, 276-277; CESARI, - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 32-33; CUMMINGS, *Maecenas*, p. 235 note 27-28; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 23-25, 49-51; GALLICO, *Oda*, pp. 405-428; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81, 116-117; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 227; LUISI, *Musica vocale*, pp. 138, 326, 363-369, 372, 402; PIRROTTA, *Madrigal*, p. 242; PRIZER, *Isabella d'Este*, p. 28 nota 98; RUBSAMEN, *Sources*, p. 7 nota 18; SARTORI, *BosII*, p. 243; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 512, 558, 578; VELA, *Oda*, p. 74, nota 17.
**Osservazioni:** Il testo intonato da Michele Pesenti è un esempio particolare ma significativo dell'interesse per la cultura classica coltivato nelle corti italiane tra Quattro e Cinquecento. La struttura è quella dell'oda musicale nella sua forma tetrastica di tre settenari e un quadrisillabo ben evidenziato anche dalla disposizione grafica; ma il testo è in latino e si presenta come un'invenzione linguistica che aggrega elementi ed immagini poetiche di autori antichi con neologismi («frondicomantis, capricrurum») e allusioni simboliche consegnate ai mirabilia zoologici e leggendari di un bestiario immaginario di ascendenza mitologica. Nel repertorio frottolistico i testi in latino sono rari (SCHWARTZ, *PeI/IV*, IV, n. 62; BOSCOLO, *PeVIII*, n. 13; FACCHIN - ZANOVELLO, *PeIX*, n. 1; LUISI - ZANOVELLO, *PeXI*, n. 63), ma confermano che agli inizi del sec. XVI la lingua colta influenzava le forme della poesia per musica, in particolare l'oda che, coltivata come esercizio scolastico, si rivelò poi ritmicamente funzionale all'interpretazione della parola (UNGER, *Musica e retorica*, pp. 60-61). La riscoperta della cultura classica coinvolgeva le corti italiane, come quella di Ferrara dove, per iniziativa di umanisti quali Tito Vespasiano, Ercole Strozzi e Antonio Tebaldeo, si era sviluppata una tradizione musicale su testi che emulavano le forme delle poesia antica. Da questa sperimentazione sono nate, ad esempio, le composizioni musicali sui distici elegiaci di Properzio, *Quicumque ille fuit*, e sugli esametri di Virgilio, *Dulces exuviae*, attribuite o attribuibili a Marco Cara (EINSTEIN, *AnIII*, pp. 39-40; LUISI, *Musica vocale*, p. 385); ma anche quelle intonate da Bartolomeo Tromboncino su distici elegiaci di Ovidio, *Adspicias utinam*, e su versi saffici minori di Orazio, *Integer vitae scelerisque purus* (EINSTEIN, *AnIII*, pp. 37-39; LUISI, *AnII (2)*, I, pp. 186-188, II, pp. 138-150; LUISI, *Apografo*, n. 61), musicati anche da Michele Pesenti (PeI, n. 47). Attiravano l'interesse dei musicisti pure testi latini classicheggianti di poeti contemporanei, come gli endecasillabi faleci di Giovanni Gioviano Pontano, *Cum rides mihi basium negasti*, musicati da Bartolomeo Tromboncino (LUISI, *Musica vocale*, pp. 409-412), e l'anonimo *Qui furor tanti rabiesque morbi* intonato da Marco Cara (CAVICCHI, *Musici*, pp. 275-278). L'oda *Inhospitas per alpes* rientra in questo movimento di riscoperta delle forme poetiche antiche e, non a caso, il suo testo è stato attribuito ad Antonio Tebaldeo, precettore di Isabella d'Este, sulla base di raffronti stilistici con la «disperata» *Sbandito in questo loco solitario* (DISERTORI, *BosI-II*, pp. 24, 50-51). L'attribuzione è stata condivisa da LUISI, *Musica vocale*, p. 368, giunto ad ipotizzare una qualche relazione con il rifacimento della favola di Orfeo del Poliziano. Su tale ipotesi si dimostra critico GALLICO, *Oda*, p. 413, mentre VELA, *Oda*, p. 74, nota 17, ritiene problematica l'attribuzione considerata la generale uniformità stilistica della poesia cortigiana dell'epoca. Ci si dovrebbe attendere, poi, che l'imitazione del modello latino condizioni le scelte metriche da un punto di vista quantitativo; in realtà, la concezione ritmica risponde all'assetto tipico della poesia italiana in volgare. Infatti, i primi tre versi di ogni quartina sono dei normali settenari a ritmo giambico; l'ultimo è un quadrisillabo a ritmo trocaico oppure un quinario (strofe quinta, settima e tredicesima) che, in sinafia col verso precedente, forma il secondo emistichio di un endecasillabo *a maiore*, analogamente all'oda *Udite voi Finestre* (PeI, n. 12) intonata da Marco Cara (PIRROTTA, *Madrigal*, p. 242; ID., *Musica*, p. 181 nota 11; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 68-74). L'intonazione asseconda questi espedienti, ma il musicista non si sente vincolato a particolari schemi metrici se non per quanto riguarda l'attacco in anacrusi. Per il

resto, non diversamente da quanto sceglierà di fare nelle due ode successive, *Trista e noiosa sorte* e *Se in tutto hai destinato* (PeI, nn. 49 e 50), Michele Pesenti non crea un ritmo costante, ma una successione di sette suoni quasi regolare e sillabica, declamata da tutte le voci e in grado di rispettare la posizione degli accenti tonici, anche se non in tutte le strofe, che conferisce un certo risalto alle parole (GALLICO, *Oda*, p. 411; LUISI, *Musica vocale*, p. 366). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto della sottana», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della seconda corda dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 47. *Integer vitae scelerisque purus*

**Testimone:** PeI, c. 44*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fn27, c. 40*v* (= *Io son de gabbia non de bosco ocello / Iste confessor Domini*); BosI, c. 36*r*; BosI[1], c. 36*r*.

Integer vitæ scelerisque purus
non eget mauris iaculis nec arcu
nec venenatis gravida sagittis
fusce faretra.

Sive per syrtes iter estuosas
sive facturus per inhospitalem.
Caucasum vel quæ loca fabulosus
lambit idaspes.

Nanque me sylva lupus in sabina
dum meam canto Lalagem et ultra
terminum curis vagor expeditus
fugit inermem.

Quale portentum neque militaris
daunias latis alit esculetis
nec iube tellus generat leonum
arrida nutrix.

Pone me pigris ubi nulla campis
arbor estiva recreatur umbra,
quod latus mundi nebule malusque
Iuppiter urget!

Pone sub curru nimium propinqui
solis in terra domibus negata!
Dulce ridentem Lalagem amabo,
dulce ridentem.

**Autore del testo:** Orazio Flacco.
**Forma poetica:** oda: $a_{5+6}b_{5+6}c_{5+6}d_5$ $e_{5+6}f_{5+6}g_{5+6}h_5$ $i_{5+6}j_{5+6}k_{5+6}l_5$ $m_{5+6}n_{5+6}o_{5+6}p_5$ $q_{5+6}r_{5+6}s_{5+6}t_5$ $u_{5+6}v_{5+6}w_{5+6}x_5$.

**Apparato critico:**
2 *mauris*] *mauri* BosI.
4 *faretra*] *pharetra* BosI.
9 *sylva*] *silva* BosI.
16 *arrida*] *arida* BosI.
17 *campis*] *capis* BosI.
**Note al testo:**
24 *dulce ridentem*: modifica parzialmente il *dulce loquentem* di Orazio.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
| $a_{5+6}$ | $b_{5+6}$ | $c_{5+6}$ | $d_5$ |

**Apparato critico:**
B, 14, 2: Sol Sb manca in PeIM e PeIW.
**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; modo di Sol; cadenze: re-Do-re-sol; ambito di quarta ($mi_2$-$la_2$); rapporto verso-misure regolare; isosillabismo; omoritmia.
13-14: cadenza modale.

**Edizioni moderne:** BRANCACCI, *Ode*, pp. 305-306; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 35, 16*; CUMMINGS, *Maecenas*, p. 92; CUMMINGS, *Sacred Academy*, p. 73; DISERTORI, *BosI-II*, p. 393; FILOCAMO, *Fn27(2)*, p. 387 (da Pn27); FILOCAMO, *Uccello (1)*, p. 36 (da Pn27); PIRRO, *Histoire*, pp. 160-161 (Tromboncino); PIRROTTA, *Orfei*, pp. 30-31 (parzialmente omessa la parte dell'A); SCHERING, *Geschichte*, p. 71, n. 74 (da BosI); SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXIV, 34; PIGHI, *Ritmi*, p. 168; STEMPLINGER, *Renaissance*, p. 182.
**Letteratura:** BARTOLI, *Panciatichiani*, p. 55, n. 33 (da Fn27); BECHERINI I, p. 120, n. 57; BOORMAN, p. 566; *Census* I, p. 232, IV, pp. 375-376; DEUMM, *Biografie*, V, p. 660; LINCOLN, *Italian Madrigal*, pp. 476-477; NOE, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV[5], p. 145, n. 61; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 761; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 247; BRANCACCI, *Ode*, pp. 283, 288, 290-291, 299, 301-302; CATTIN, *Quattrocento*, pp. 300-301; CATTIN, *Rimatori*, p. 279; CAVICCHI, *Musici*, 276-277; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 32-33; CUMMINGS, *Maecenas*, pp. 91-92, 235, 244, 271; CUMMINGS, *Sacred Academy*, pp. 71-73; DISERTORI, *BosI-II*, pp. 32, 49, 118; DISERTORI, *Frottola*, p. XXIX; EINSTEIN, *PeXI*, p. 615; FILOCAMO, *Acqua (1)*; FILOCAMO, *Fn27(2)*, pp. 384-387; FILOCAMO, *Uccello (1)*; FILOCAMO, *Uccello (2)*, pp. VII-XI; GALLICO, *Oda*, pp. 405-428; HARRÁN, *Frottola*, p. 297; HERCZOG, *Varietate*; HOLFORD-STREVENS, *Metrics*; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81, 116-117; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 122-123, 228; KIRKENDALE, *Franceschina*, pp. 305-306, 309-313; LUISI, *Musica vocale*, pp. 138, 325-337, 340, 344, 347-348, 350-351, 363-368, 375, 382, 395, 397, 402, 405, 417; MCDONALD, *El grillo*, p. 53 nota 56; NOBLITT, *LEu51*, pp. 17, 36 (Senfl); PIRRO, *Frottole*, p. 1; PIRRO, *Histoire*, p. 160; PIRROTTA, *Madrigal*, p. 242; PIRROTTA, *Orfei*, pp. 30-31; PRIZER, *Isabella d'Este*, pp. 22 nota 85, 28 nota 98; RIEMANN, *Handbuch*, II, pp. 363-364; RUBSAMEN, *Sources*, p. 7; SARTORI, *BosII*, p. 243;

SCHMIDT-BESTE, *Verse Metre*, p. 371; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 512, 558, 578.

**Osservazioni:** Forse per una scelta intenzionale, alla precedente oda italiana su testo latino segue un'autentica ode su versi saffici minori di ORAZIO, *Carmina*, I, 22, che permette un confronto immediato tra le due forme poetiche intonate da Michele Pesenti. La contiguità è rispettata anche nella trascrizione per liuto di BosI e ciò confermerebbe la funzionalità di questi «aer de versi latini», adattabili a differenti tipologie metriche e ritmiche alla stregua di formule melodiche fisse (HAAR, *Arie*, pp. 31-46). Un possibile antecedente di questa prima intonazione polifonica di versi scelti da autori latini per il repertorio frottolistico si potrebbe individuare nell'*Orfeo* del Poliziano, dove il mitico personaggio canta ripetutamente versi latini e, in un caso, proprio un'ode saffica (LUISI, *Musica vocale*, pp. 327-331; PIRROTTA, *Orfei*, pp. 30-31). La rappresentazione dell'*Orfeo*, avvenuta a Mantova nel 1480, e la cultura classicista che favorì un successivo rifacimento della *Favola*, contribuiscono a chiarire perché tra le frottole ci possa stare una forma metrica apparentemente atipica, ma non più di tanto se si considera che gli stessi versi di Orazio nel 1513 furono intonati da Bartolomeo Tromboncino (EINSTEIN, *AnIII*, pp. 37-39; LUISI, *Apografo*, n. 61) e, in seguito, da Ludwig Senfl e Jacques Arcadelt (Hof; ArcI). Il fenomeno trova una spiegazione anche nella funzione didattica che, specialmente in alcuni ambienti dell'umanesimo tedesco, fu assegnata alle odi di Orazio ritenendo che il recupero della metrica quantitativa favorisse una retorica più armoniosa (UNGER, *Musica e retorica*, pp. 60-61). Non è questo lo spirito, però, con cui Michele Pesenti costruisce la sua intonazione; attento al carattere sentenzioso del testo, ne affida la declamazione a linee melodiche essenziali e simmetriche, esenti da iterazioni e che alla struttura accentuativa del metro saffico a base trocaica sostituiscono il ritmo piano del verso dattilico, dettato dalla successione regolare di semibrevi e minime in *tempus imperfectum* e sostenuto da un accompagnamento accordale per terze e quinte (BRANCACCI, *Ode*, p. 291; LUISI, *Musica vocale*, pp. 331-332). È una soluzione che, diversamente dall'ode precedente, pure omoritmica ma basata sulla successione di una serie di note pressoché regolari, sperimenta uno schema ritmico preso a modello anche da Bartolomeo Tromboncino per la sua intonazione dello stesso testo, con la differenza dell'accompagnamento più contrappuntistico affidato alle due voci intermedie e di una coda strumentale (PIRRO, *Histoire*, p. 160). Anche il *chorus sapphicus* posto a chiusura dell'atto primo dell'*Historia de Rege Frantie* (Loch) propone un modulo ritmico-accentuativo conforme a quello del Pesenti ed è probabile che in entrambi i casi il modello sia stata la *Brevis grammatica* (Neg), dove a proposito dell'«harmonia saffica» viene offerto un esempio musicale con le stesse caratteristiche (BRANCACCI, *Ode*, pp. 268-275, 282-283), per cui il ritmo del saffico minore si trasforma in quello dell'endecasillabo saffico (DISERTORI, *Frottola*, p. XXIX; KIRKENDALE, *Franceschina*, p. 312). Nell'intonazione del Pesenti, inoltre, il B è sempre in posizione fondamentale, secondo uno schema che, nella musica italiana tra i secoli XV e XVI, sarà tipico degli «aere» o «modi de cantar»: formule melodiche e ritmiche facilmente memorizzabili, sulle quali l'esecutore poteva improvvisare (CUMMINGS, *Maecenas*, pp. 91-92; PALISCA, *Galilei*, p. 360). Fn27, infine, utilizza l'intonazione del Pesenti per la strofe saffica *Io son de gabbia non de bosco ocello* indicando, in corrispondenza del T, «Iste confessor Domini», anche se nessuna delle voci sembra poi utilizzare una delle varie intonazioni in uso per un inno liturgico universalmente noto e diffuso (AM, pp. 655, 656, 664, 668, 669). Si tratterebbe, quindi, di un *contrafactum* e l'inno dei confessori, avendo la struttura metrica dell'oda saffica, può essere cantato utilizzando la stessa intonazione di *Integer vitae scelerisque purus*, il cui andamento omoritmico assicura la piena intelligibilità del testo (FILOCAMO, *Fn27(2)*, n. 61; SCHMIDT-BESTE, *Verse Metre*, pp. 367-371). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che contrariamente al solito trascrive il brano a quattro parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto della sottana», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della seconda corda dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 48. *Passando per una rezolla*

**Testimone:** PeI, c. 44*v*.

Passando per una rezolla
de questa terra,
lì passa lo mio amore.

Lì passa lo mio amore,
non mi favella.
Favellami un poco, amore!

Favellami un poco, amore,
non suspirare!
Suspira la roca e 'l fuso.

Suspira la roca e 'l fuso,
la Catarina,
d'un'arte che io so fare.

D'un arte che io so fare
lassar la voglio,
di quella che non so fare.

Di quella che non so fare
imparar la voglio,
d'una barchetta in mare.

D'una barchetta in mare
comprar la voglio,
d'andare a pescare in mezo.

D'andare a pescare in mezo
malenconia,
ch'avea solo una manza.

Ch'avea solo una manza
la m'è sta' tolta,
colui che me l'ha tolta.

Colui che me l'ha tolta
fussel cortese,
che 'l me la ritornasse.

Che 'l me la ritornasse
la manza mia,
che 'l me la ritornasse.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** frottola: $a_9b_5c$ $cd_5e_8$ $e_8f_5g_8$ $g_8h_5i$ $ij_5k_8$ $k_8l_6m_8$ $m_8n_5o_8$ $o_8p_5q$ $qr_5s$ $st_5u$ $uv_5w$.
**Apparato critico:**
6 *poco*] *pocho* PeIM e PeIW.
9 e 10 *roca*] *rocha* PeIM e PeIW.
**Note al testo:**
1 *rezolla*: «piccola rete», forma femminile del latino *rĕtĭolum* «reticella da capelli», diminutivo di *rēte* o della sua forma secondaria *rētia* «rezza» (in Toscana, pellicella che ricopre gli agli e le cipolle): Duro, *Vocabolario*, III, p. 1390; Georges - Calonghi, *Dizionario*, coll. 2392-2395; Pianigiani, *Vocabolario*, pp. 1133-1134.
5, 6 e 7 *favella*: «parla», dal latino parlato *fabellāre* da *fabĕla* «piccolo racconto»: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 529; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 421.
8 e 9 *suspirare*, cfr. scheda n. 24, v. 25.
9 e 10 *roca*: «rócca», dall'antico tedesco *rocken*, strumento di canna o di legno sul quale si avvolge la lana o altra materia da filare, altrimenti «canocchia»: Boerio, *Dizionario*, p. 580; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1123; Pianigiani, *Vocabolario*, p. 1162; *fuso*: «arnese per filare», dal latino *fūsu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 467.
11 *catarina*: «caterinetta», nel dialetto veneto personalizzazione allusiva al grado positivo del piccolo attrezzo usato nei lavori a maglia per formare cordelle tubolari (in lana o altri filati), dall'appellativo francese *catherinette* utilizzato in Piemonte come sinonimo di sartina e giovane donna da marito, ma anche come vezzeggiativo di santa Caterina d'Alessandria protettrice delle apprendiste sarte: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 217; Duro, *Vocabolario*, I, p. 675.
14 *lassar*, cfr. scheda n. 3, v. 8.
23 *malenconia*: «malinconia», dal greco *melancholía* «umore nero della bile»: Boerio, *Dizionario*, p. 388; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 756; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 706.
24 e 25 *manza*: «amante», nel senso figurato e allusivo del termine che indica la *vitella* che non ha ancora partorito; ma anche «donna amata», per aferesi di *amanza*, dal provenzale *amànsa* (latino *amans)*: Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 772; Duro, *Vocabolario*, III, p. 73; Pianigiani, *Vocabolario*, p. 44.
26 *sta'*: «stata», abbreviazione per apocope.
29 *fussel*: «fosse egli», vocalismo della voce verbale con enclisi del pronome.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 3 |
|---|---|---|
| $a_9$ | $b_5$ | c |

**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; modo di Do; cadenze: Do-Do-Do; ambito di settima ($si_1$-$la_2$); rapporto verso-misure irregolare; C-T: frequente movimento per terze parallele.
5-6, C: settima discendente.
20-21: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 35, 16*; Luisi, *Frottola*, p. 153; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXV, 34; Novati, *Contributo*, p. 918.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 477; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1235; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247 (*Passando per una rezella*); Brusa, *Presenze*, pp. 309-310, 323; Cattin, *Canti*, p. 204; Cattin, *Rimatori*, p. 279; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. LXXIX, 33; D'Ancona, *Poesia*, p. 110; Facchin - Zanovello, *PeIX*, p. 83 scheda 48B; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 243; Luisi, *Frottola*, pp. 153-155; Luisi, *Musica vocale*, p. 245; Luisi, *Scrittura*, pp. 189, 202; Paganuzzi, *Medioevo*, p.151; Torrefranca, *Quattrocento*, pp. 140, 146, 147; Renier, *Mazzetto*, pp. 274-275; Rossi, *Calmo*, p. 411 nota 2.
**Osservazioni:** Dopo due ode che testimoniano l'interesse dei circoli umanistici per la lirica classica, la raccolta di Ottaviano Petrucci fa seguire una frottola che, invece, ripropone alcuni esiti della rivisitazione delle forme poetico-musicali arsnovistiche, l'altro aspetto del rinnovamento culturale promosso dagli ambienti di corte in Italia tra i secoli XV e XVI, nel tentativo di definire e dare sistemazione al genere frottolistico dal punto di vista delle scelte linguistiche e metriche. È un *unicum* che si distingue per il lessico di derivazione colloquiale («rezolla, roca, manza, tolta») e per le espressioni allusive prese a prestito dall'immaginario condensato nei detti popolari («Catarina, barchetta in mare, pescare in mezo»). All'impasto di termini e figure apparentemente incoerente assicura una certa unità il ricorso sistematico al prolungamento del primo verso nel secondo (*enjambement*) e alla ripetizione di termini del secondo nel terzo, mentre tutte strofe sono tra loro strettamente collegate perché l'ultimo verso di ogni terzina diventa anche il primo della successiva secondo la tipica costruzione a *coblas capfinidas*. L'espediente della continua ripetizione di parole e frasi potrebbe dare l'impressione che l'incerta struttura formale si avvicini a quella della filastrocca, ma in realtà si tratta di un tipico esempio di frottola strofica con *enjambement* che trova origine nei modelli metrici

definiti da Antonio Baratella (Luisi, *Frottola*, p. 153; Id., *Scrittura*, pp. 201-202). La contiguità del testo e della sua organizzazione formale al genere popolare trova una conferma autorevole nel passo seguente del *Baldus* di Teofilo Folengo: «Cingar cantabat lingua frifolante vilottas, / quas toties nostros sensi cantare bretaros: / Gambettam, Broccam Passandoque per 'na rigiolam» (Brusa, *Presenze*, pp. 309-310; Cattin, *Canti*, pp. 203-204; Paganuzzi, *Medioevo*, p. 151; Rossi, *Calmo*, p. 411, nota 2). Ascrivendo genericamente la composizione tra quelle «a la villota», il Folengo sembra riferirsi non alla villotta polifonica ma al «genus cantilenae rusticanae» formato da canti di tradizione orale, a voce sola accompagnata. Non è da escludere che, in questo caso, il Pesenti abbia utilizzato la melodia popolare armonizzandola a quattro parti in uno stile rigorosamente omoritmico, declamato a note ribattute, particolarmente adatto per una struttura a ripetizioni in cui un solista intona i primi due versi, uno o più cantori rispondono in eco riprendendo il secondo verso e il solista conclude con il terzo. I primi due versi e la relativa intonazione sono presenti anche in PeIX, citati dall'A all'interno dell'incatenatura villottistica *Fortuna d'un gran tempo - Che fa la ramacina - E si son lassame esser - Dagdun dagdun vetusta* con musica di Ludovico Fogliani (Brusa, *Presenze*, p. 323; Facchin - Zanovello, *PeIX*, n. 48A-D; Jeppesen, *Frottola III*, pp. 13-14; Torrefranca, *Quattrocento*, pp. 138-139).

## 49. *Trista e noiosa Sorte*

**Testimone:** PeI, c. 45*r*.

Trista e noiosa Sorte,
a tal son dato im preda
che par non senta o veda
la mia pena.

Tra sì crudel catena,
sotto un giogo sì fiero
ch'io viva e 'l non sia vero
a lei sugetto.

Occhi mei, novo obgietto
cercate in altro loco,
ch'ogni rete e ogni foco
fia men grave!

Al bel parlar suave,
che al cor tesse le corde,
orecchie, siate sorde,
ché gli è un'esca!

Lingua, da te non esca
parole di sue lode,
ma di so' inganni e frode
grida ognhora!

Cuor mio, scacia fuora
el falso suo sembiante,
per cui ho prece tante
sparte invano!

Scopri scrivendo hor, mano,
che amica a lei sei stata.
Qual pregio ha restorata
nostra fede!

Per non trovar mercede,
piedi fiacati e lassi,
a che sparger li passi
per costei?

Ribel sia donche a lei
ogni mia voglia e senso,
ché un cieco error non penso
me dia morte!

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $abbc_4$ $cdde_5$ $effg_4$ $ghhi_4$ $ijjk_4$ $kllm_4$ $mnno_4$ $oppq_4$ $qrrs_4$.
L'ultimo verso di ogni strofe è un quadrisillabo che diventa quinario se in sinafia con il precedente.
**Apparato critico:**
24 *invano*] *in vano* PeIW.
**Note al testo:**
1 *trista*: «perversa, malvagia, cattiva», da *trīstis*: Duro, *Vocabolario*, IV, p. 981.
2 *im*: «in», dove *n* muta in *m* davanti al gruppo *pr*.
5 e 6 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
7 *fia*, cfr. scheda n. 19, v. 29.
8 *sugetto*, cfr. scheda n. 33, v. 10.
9 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4; *obgietto*: «oggetto», variante della forma letteraria *o(b)bietto*, dal latino medievale *obiĕctu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 824-825; Duro, *Vocabolario*, III, p. 466.
10 *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
11 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11.
13 *suave*, cfr. scheda n. 13, v. 11.
14 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
16 *gli*, cfr. scheda n. 3, v. 23.
19 *so'*: «solo», abbreviazione per apocope.
21 *fuora*: «fuori», con dittongazione di *o* in *uo*: Rohlfs, *Grammatica*, I, p. 133; cfr. scheda n. 6, v. 13.
24 *sparte*: «sparse, versate, diffuse all'intono», forma letteraria del participio passato di *spargere*: Duro, *Vocabolario*, IV, p. 470.
27 *restorata*: «ristorata, ristabilita, confortata», dal latino *restaurāre*: Boerio, *Dizionario*, p. 571; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, pp. 1108-1109; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1093.
30 *fiacati*: «senza forza», dal latino *flăccu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 428; *lassi*, cfr. scheda n. 4, v. 19.
33 *donche*, cfr. scheda n. 19, v. 35.
36 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| 1 | 2 | $2^1$ | 3 |
|---|---|---|---|
| a | b | b | $c_4$ |

**Note alla musica:** Forma aperta; modo di La; cadenze: la-mi-la; ambito di settima ($mi_2$-$re_3$); rapporto verso-misure irregolare; omoritmia con fioriture.
2, C-B: terze parallele.
2, B: quinta discendente.
2, 4-5, C: quinta discendente.
4-5: cadenza frigia.
6, C: sesta discendente.
7-8, T: quinta discendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 35-36, 16*-17*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXV, 35.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 476; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1751; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 33; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 259; Luisi, *Musica vocale*, pp. 365-366.
**Osservazioni:** Sotto forma di oda, uno dei prodotti più originali derivati dalla rivisitazione dei modelli poetico-musicali del Trecento (Vela, *Oda*), questo *unicum* ritorna sul tema dominante del repertorio frottolistico, quello del mal d'amore, cantato con frequenti accostamenti al lessico e alle immagini della lirica cortese. Il più evidente riguarda gli elementi della *descriptio personae* («occhi, orecchie, lingua, cuor, mano, piedi»), che trovano un antecedente autorevole nei sonetti CCXCII, *Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente*, e CCCXLVIII, *Da' più belli occhi et dal più chiaro viso*, del Petrarca, *Opere*, pp. 210, 246. Con evidente intento parodistico e quasi caricaturale, però, l'elenco degli attributi non serve per descrivere la bellezza femminile, come da tradizione consolidata, quanto per denunciare gli effetti nefasti che la passione produce sull'uomo. Richiama le convenzioni poetiche lo stesso incipit dell'oda, nel quale ricompare il tema della sorte, pure caratteristico del genere frottolistico (PeI, nn. 2, 10, 21 e 45) dove viene qualificata come «cieca, dura, perversa» (PeI, nn. 5 e 28) e ora anche «trista e noiosa», arricchisce l'elenco degli attributi, «cruda, dolorosa, dura, extrema, malvagia», già raccolto dal Petrarca, *Opere*, pp. 60, 141, 163, 182, 213, 220, 226, 235). La «trista sorte», in particolare, è denunciata ripetutamente nelle *Rime* e nell'*Orlando Furioso*, XVII, 51 dell'Ariosto, *Opere(2)*, sonetto XXXVII, *Opere(1)*, p. 314. Anche l'Aquilano, *Strambotti*, n. 378, non manca di lamentarsi della sua «vana e trista sorte», come pure Michelangelo, *Rime*, n. 11, che, nel madrigale *Quanto sare' men doglia il morir presto*, finirà per esclamare «Ahi trista sorte!». Al coro si unisce Antonio Tebaldeo che nell'*Epistola cuiusdam mulieris ad amantem* non manca di accusare anche la «noiosa sorte» (Basile, *Tebaldeo*, capitolo n. 673); come a metà del secolo XVI farà l'Alamanni, *Versi*, p. 36, protestando nelle *Stanze*, v. 40, la difficoltà di «restar vivo in sì noiosa sorte». Michele Pesenti si adegua allo schema metrico dell'oda che, come in altri casi (ad esempio *Inhospitas per alpes*), salda il terzo e il quarto verso di ogni strofe in un unico endecasillabo *a maiore*, evitando che nel C siano separati da una pausa come i primi due, nel pieno rispetto quindi della scansione ritmica. Come nelle ode precedenti, l'intonazione tende all'omoritmia che, però, viene interrotta da brevi accelerazioni scalari del C (miss. 2, 6 e 7) accompagnate dal T o dal B che, anche in questo caso, si muove sulla nota fondamentale dell'accordo (PeI, n. 46).

## 50. *Se in tutto hai destinato*

**Testimone:** PeI, c. 45*v*.

Se in tutto hai destinato
che per amarte i' mora,
deh, fa presto, Signora,
per tua fé!

Occidime, per che
men male è un sol morire
che star sempre in martìre
com'io sto!

Ma se l'animo to
è de voler aitarme,
deh, non più tormentarme
come fai!
Trammi di pene hormai,
fa' el mio voler contento
e al mio longo tormento
dona pace.

Cussì, a qual più te piace
di questi dui partiti,
prego che tu mi aìti:
a vita o morte.

Ché sì tenace e forte
di te me stringe Amore
e tiemmi in tal ardore
l'alma accesa,

che abandonar l'impresa
o lontanarme altrove
o d'altro amor far prove
io non potrei,

ché 'l Ciel, Fortuna e Dèi
a servitute eterna
de tua beltà superna
me han ligato.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $abbc_{4t}$ $cdde_{4t}$ $effg_4$ $ghhi_4$ $ijjk_5$ $kllm_4$ $mnno_5$ $oppq_4$.
L'ultimo verso di ogni strofe è un quadrisillabo che diventa quinario se in sinafia con il precedente.
**Apparato critico:**
18 *di*] *de* PeIW.
**Note al testo:**
2 *amarte*, cfr. scheda n. 4, v. 29; *mora*, cfr. scheda n. 12, v. 20.
4 *fè*, cfr. scheda n. 8, vv. 2, 4, 6, 15 e 29.
5 *occidime*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
7 *martìre*, cfr. scheda n. 17, v. 7.
9 *to*: «tuo», forma contratta dell'Italia settentrionale: Boerio, *Dizionario*, p. 752; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 1391; Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 122-123.
10 e 19 *aitarme*, cfr. schede n. 4, v. 29 e n. 43, v. 8.
11 *tormentarme*, cfr, scheda n. 4, v. 29.
13 *trammi*, cfr. scheda n. 4, v. 9.
15 *longo*: «lungo», per mancata risoluzione di *o* in *u* in molte zone dell'Italia settentrionale: Boerio, *Dizionario*, p. 375; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 729; Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 95-96.
17 *cussì*, cfr. scheda n. 17, vv. 1, 5, 9, 13, 17; *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
18 *dui*, cfr. scheda n. 8, v. 23.
21 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
23 *tiemmi*: «tienimi», contrazione per sincope della vocale *i*.
24 *alma*, cfr. scheda n. 1, vv. 1 e 3.
26 *lontanarme*, cfr. schede n. 1, v. 18 e n, 4, v. 29.
30 *servitute*, cfr. scheda n. 1, v. 14.
31 *beltà*, cfr. scheda n. 2, v. 24.
32 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *ligato*, cfr. scheda n. 27, v. 25.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
| a | b | b | $c_{4t}$ |

**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; modo di La; cadenze: la-mi-la; ambito di sesta ($do_2$-$la_2$); rapporto verso-misure irregolare; omoritmia con fioriture.
4-5: cadenza frigia.
7-8, A: quinta ascendente.
7-8, A-T: moto contrario.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 36, 17*; Davison - Apel, *Anthology*, p. 98; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXV, 35.
**Letteratura:** Boorman, p. 566; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 478; Noe, *Literaturen*, p. 602; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1545; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 33; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 252; Luisi, *Musica vocale*, pp. 365-366.
**Osservazioni:** Anche questo *unicum* sviluppa il tema dell'amante in pena perché non corrisposto nei suoi sentimenti, contrapponendo la vita alla morte che è posta in risalto dal ricorso ripetuto alla figura retorica del poliptòto e all'uso di sinonimi (vv. 2, 5, 6 e 20). Così ai vv. 6-7 il poeta allude e formula la parodia di un concetto già presente nel libro del Siracide: «melior est mors quam vita amara» (BS, p. 1067). Al v. 29, invece, sono chiamati in causa «ciel, fortuna e dei», utilizzando il ricorso alla figura retorica della personificazione e, come di consueto (PeI, nn. 5, 10, 17, 23, 28, 35 e 49), la denuncia di una situazione esistenziale del tutto irrazionale confonde in un unico atto d'accusa l'ineluttabilità della sorte e il volere divino. Lo schema metrico dell'oda ripete quello della composizione precedente e, ancora una volta, l'intonazione di Michele Pesenti rispetta la struttura ritmica, distinguendo i primi due versi con una pausa e assecondando l'unione degli ultimi due in un endecasillabo *a maiore*. In questo caso, il C osserva con molta evidenza la serie di sette suoni quasi regolare e sillabica, declamata da tutte le voci con un andamento a scansione giambica in relazione alla posizione degli accenti tonici, che tende a trasformarsi in una successione spondaica con inizio in tesi (Gallico, *Oda*, p. 411; Luisi, *Musica vocale*, p. 366), non diversamente da quanto ha scelto di fare nelle due ode precedenti *Inhospitas per alpes* e *Trista e noiosa sorte* (PeI, nn. 46 e 48). Tuttavia, la rigida omoritmia viene qui interrotta da una accenno di progressione del C (mis. 4) e da una breve scala per moto contrario di A e T (mis. 8), mentre il B non rimane costantemente vincolato alla nota fondamentale dell'accordo.

## 51. *Ben mille volte al dì me dice Amore*

**Testimone:** PeI, c. 46*r*.

Ben mille volte al dì me dice Amore:
«Non la laudar, servi con fede e tace,
ché queste laude a te crescon l'ardore!

Troppo a se stessa questa altiera piace,
senza el tuo dir è un bel tesauro ascoso;
se 'l se palesa, mal se gode in pace.

Però, se 'l nome suo fia glorioso,
misero, guarda che dui mali effecti!
Lei più superba fai, te più geloso.

Non sai che sempre con magior suspecti,
le cose electe soglionsi guardare
che quelle che son pieni de diffecti?

Però, se ogni belleza singulare
naturalmente ciascadun desìa,
che faran lei che è rara fra le rare?»

Et io, che non son più in possanza mia,
bèn che conosca che 'l me dice el vero,
non so tacer quel che tacer vorìa.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** capitolo ternario: ABA BCB CDC DED EFE FGF.
**Note al testo:**
1 *dì*, cfr. scheda n. 12, v. 9.
1 e 17 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
2 *tace*: «taci», con desinenza etimologica: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 350-352.
4 *altiera*: «altera», variante poetica: DURO, *Vocabolario*, I, p. 139.
5 *tesauro*: «tesoro», per conservazione di *au* in parola di origine letteraria: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 64-65; *ascoso*, cfr. scheda n. 19, v. 13.
6 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *mal*: «male», cfr. scheda n. 2, vv. 21 e 32.
7 *fia*, cfr. scheda n. 19, v. 29.
8 *dui*, cfr. scheda n. 8, v. 23; *effecti*: «effettui, produci, determini», da *efficere* «fare (*făcere*) completamente (*ex*)»: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 374.
10 *suspecti*: «sospetti, diffidenze», dal laltino *suspĕctu(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, pp. 1233-1234.
11 *electe*: «elette, scelte, speciali», voce dotta dal latino *elēctu(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 376; *soglionsi*: «si sogliono, si è soliti», con pronome enclitico.
12 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25; *diffecti*: «difetti», voce dotta dal latino *defĕctu(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 336.
13 *singulare*: «singolare, rara, unica», voce dotta dal latino *sĭngulu(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1207.
14 *ciascadun*: «ciascuno», dal latino *quisque-unus*, frapposta la *d* eufonica per riunire le due vocali ed eliminare lo iato: PIANIGIANI, *Vocabolario*, p. 280; *desia*, cfr. scheda n. 2, v. 28.
16 *possanza*, cfr. scheda n. 20, v. 9.
17 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
18 *voria*: «vorrei», condizionale in *-ia* del toscano letterario: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 340-341.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| 1 | 1[1] | 2 |
|---|---|---|
| A | B | A |

**Note alla musica:** Forma aperta; modo di Fa con Si♭; cadenze: Fa-Fa-Fa; ambito di ottava ($do_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia.
6-7, A: sesta ascendente.
9-10, C: sesta discendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 36, 17*; CUMMINGS, *Maecenas*, p. 61; LUISI, *Musica vocale*, p. 353 (solo C); RUBSAMEN, *Frottola*, pp. 211-212; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXV, 35.
**Letteratura:** BOORMAN, p. 566; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 476; NOE, *Literaturen*, p. 602; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 173; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 247; CATTIN, *Rimatori*, p. 279; CUMMINGS, *Maecenas*, p. 59; CUMMINGS - DEAN, *Songbook*, p. 32; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 212; LUISI, *Musica vocale*, pp. 352 nota 58; PRIZER, *Courtly Pastimes*, p. 111.
**Osservazioni:** È un *unicum* che per la prima volta in PeI presenta la forma poetica del capitolo ternario. La didascalia «modus dicendi capitula», posta ad intestazione del brano sulla destra del nome del compositore Michele Pesenti, indica che l'intonazione serve da modello anche per altri componimenti che abbiano la stessa struttura metrica. Non diversamente da quanto suggeriscono prescrizioni analoghe, quali «aeri» o arie «per cantar capitoli», «per sonetti» e «per versi latini», la didascalia conferma che la consuetudine di predisporre dei moduli musicali utilizzabili in base alle necessità era una prassi corrente. Una concreta esemplificazione delle varie possibilità è proposta in PeIV con tre formule musicali adatte ad intonare a quattro voci testi in endecasillabi: un anonimo «modo per cantar sonetti», un «aer de versi latini» composto da Antonio Caprioli e un «aer de capituli» al quale Filippo de Lurano sottopone *Un solicito amor una gran fede* (SCHWARTZ, *PeI/IV*, IV, nn. 19, 62 e 91; CAVICCHI, *Musici*, pp. 277-278; LUISI, *Musica vocale*, pp. 352). La finalità pratica cui soddisfa questa soluzione in sede esecutiva costituisce anche un procedimento molto efficace attraverso il quale la musica diventa veicolo della poesia (PIRROTTA, *Umanesimo*, p. 446; RUBSAMEN, *Frottola*, p. 67), non diversamente da quanto accade con il «cantasi come» per le laude: in entrambi i casi una melodia semplice e facilmente memorizzabile è messa a disposizione di una struttura ritmica fissa e metricamente sempre uguale. Per questi motivi il ricorso al capitolo ternario era frequente anche negli intermedi, dove venivano richieste una recitazione sillabica e una breve intonazione musicale, ritmicamente e armonicamente strutturata su moduli immediatamente riconoscibili, mentre l'improvvisazione rimaneva circoscritta all'uso di abbellimenti durante la performance (CUMMINGS, *Maecenas*, p. 92; PALISCA, *Galilei*, p. 360; PIRROTTA, *Orfei*, pp. 80-81). L'«aer de capituli», infatti, consta di sole tre frasi musicali, da replicarsi ad ogni terzina e per tutta l'estensione della composizione, con l'aggiunta eventuale di un verso in clausula. Spesso è la stessa natura del testo ad assecondare la funzione del brano, con il suo lessico formato dalla giustapposizione di motti sentenziosi e paremiologici. Così succede in questo caso, in cui prevalgono detti popolari ed espressioni comuni quali «mille volte al dì», «servi con fede e tace», «rara fra le rare» e «non so tacer quel tacer vorìa». Nell'intonare il capitolo a quattro parti, forse Michele Pesenti si serve di una melodia preesistente, di cui rispetta la natura sillabica e declamatoria a note ribattute con un'armonizzazione essenzialmente omoritmica, eccettuata la penultima misura che prepara la cadenza finale. Viene così rispettato anche il ritmo accentuativo dell'endecasillabo italiano, affinché l'intelligibilità del testo sia garantita dall'accompagnamento strumentale, con gli accordi sempre in posizione fondamentale come era tipico dei componimenti per canto e liuto (PeI, n. 47).

## 52. *Una legiadra donna*

**Testimone:** PeI, c. 46*v*.

Una legiadra donna
anci una chiara stella,
del sole assai più bella,
el cor m'ha tolto.

El suo mirabil volto,
ove ha el suo regno Amore,
me abruscie a tutte l'hore
con soi lumi.

Ma bèn ch'io me consumi,
el foco è sì suave
che el mondo mai non have
hom sì beato.

Tu sii sempre laudato,
Amor che me infiamasti
e gli occhi mei alciasti
a tanta dèa,

che dentro al cor mi crea
d'amor tanta dolceza,
che l'anima dispreza
ogni altro béne!

O delectabil pene,
o dolce mia passione
ch'io provo in la pregione
de costei!

Più presto assai vorei
per voi, mia dèa, morire
che per altra io ire
al mio desio.

Non cangiarei con Dio
el mio stato felice,
qual sta come phenice
lieto in foco,

sperando a tempo e loco
un'altra vita nova,
se al volto equal se trova
el cor gentile.

Però ubediente e humile
come che 'l Ciel destina
per servo a voi, regina,
me impregiono.

Ma se un sì picol dono
de voi, Signora, è indegno,
prego non vi sai a sdegno,
anima diva.

Ché almen per fin ch'io viva
e anchor dopoi la morte
serà constante e forte
el mio servitio.

Cossì in pena è un supplitio:
mi sia dolce el disfarmi
e per voi consumarmi
in fiamma ardente.

Né più dico al presente,
salvo che lacrymando
mia vita ricomando
a voi, madonna.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $abbc_5$ $cdde_5$ $effg_5$ $ghhi_5$ $ijjk_5$ $kllm_4$ $mnno_5$ $oppq_4$ $qrrs_5$ $sttu_4$ $sttu_5$ $uvvw_5$ $wxxy_5$, ecc. L'ultimo verso di ogni strofe è un quadrisillabo che diventa quinario se in sinafia con il precedente.
**Apparato critico:**
54 *lacrymando*] *lachrymando* PeIM e PeIW.
**Note al testo:**
2 *anci*, cfr. scheda n. 12, v. 36.
4, 17 e 36 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
7 *abruscie*, cfr. scheda n. 26, v. 23.
7, 9, 14 e 40 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
8 *soi*, cfr. scheda n. 23, v. 8.
9 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
10 e 32 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11; *suave*, cfr. scheda n. 19, v. 7.
10, 12 e 41 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
11 *have*: «ha», forma piena della terza persona singolare nell'italiano antico: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 272-276.
12 *hom*, cfr. scheda n. 3, v. 13.
15 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4; *alciasti*: «alzasti», nelle rime di Matteo Maria Boiardo per pronuncia ipercorretta: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 412-413.
20 *béne*, cfr. scheda n. 25, v. 30.
21 *delectabil*: «dilettevole», voce dotta dal latino *delectāre*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 338.
23 *pregione*: «prigione», variante dal francese antico *prison* che è il latino *pre(he)nsio*: Duro, *Vocabolario*, III, pp. 1096-1097.
24 e 42 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
27 *ire*: «andare», voce dotta dal latino *īre*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 626.
28 *desio*, cfr. scheda n. 19, v. 20.
29 *cangiarei*, cfr. scheda n. 29, v. 9.
31 *phenice*: «fenice», voce dotta dal latino *phoenīce(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 424.
33 *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
34 *nova*: «nuova».
35 *equal*: «uguale», voce dotta dal latino *aequāle(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1392; *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
37 *ubediente*: «ubbidiente», voce dotta dal latino *oboedīre*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1389.

40 *impregiono*: «imprigiono», da *prigione* con *in-* illativo: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 560.
43 *sai*: «sia», per probabile metatesi vocalica: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 458-459.
44 *diva*: «divina, magnifica», voce dotta dal latino *dīvu(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 357.
46 *dopoi*, cfr. scheda n. 38, v. 19.
47 *constante*: «costante, continuo, saldo», voce dotta dal latino *cŏnstante(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 291.
48 *servitio*, cfr. scheda n. 19, v. 31.
49 *cossì*, cfr. scheda n. 17, vv. 1, 5, 9, 13, 17; *supplitio*: «supplizio, pena, tormento», voce dotta dal latino *supplĭciu(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1299.
50 *fia*, cfr. scheda n. 19, v. 29.
55 *ricomando*: «raccomando, affido», dal provenzale *acomandar*, latino *commendāre* con il prefisso *ri-*: CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 1116; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 12.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA].
**Forma musicale:**

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
| a | b | b | $c_5$ |

**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; modo di Re; cadenze: re-la-re; ambito di sesta ($do_2$-$la_2$); rapporto verso-misure irregolare; omoritmia con fioriture; C-A-T: frequente movimento per terze e seste parallele.
1-2, C: quinta ascendente.
2-3 e 9, cadenza modale.
7-8, A: quinta discendente.
2-3, T: sesta ascendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 36-37, 17*; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXV-XXXVI, 36.
**Letteratura:** BOORMAN, p. 566; FENLON - HAAR, *Madrigal*, pp. 188-190; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 477; NOE, *Literaturen*, p. 602; SARTORI I, p. 87; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI II, p. 1782; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 248 (*Una leggiadra donna*); CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 33-34; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 259; LUISI, *Scrittura*, pp. 189, 201.
**Osservazioni:** L'oda è un *unicum*, ma il suo incipit testuale è tra i versi più noti e diffusi nella lirica cortese amorosa dal Trecento in poi, con a capo la «piú leggiadra donna» della canzone CCLXVIII, *Che debb' io far che mi consigli Amore* del PETRARCA, *Opere*, pp. 194-195, cui fanno seguito le «donne leggiadre» del BOCCACCIO, *Opere*, poemetto in terzine *Caccia di Diana*, I, 9. Ma la «lizadra» o «lesgiadra donna», altrimenti «donna liçadra», ha avuto anche una propria tradizione musicale di tutto rispetto, come dimostrano il madrigale *Donna leggiadra* di Bartolino da Padova e la ballata *Lyzadra donna che'l mio cor contenti* di Johannes Ciconia su testo di Domizio Brocad, per la quale Matteo da Perugia ha confezionato un *contratenor* alternativo. Ricordato anche nel *Saporetto* dal PRODENZANI, *Rime*, sonetto n. 35, il testo intonato da Ciconia era sicuramente noto ai poeti attivi alle corti di Ferrara e Mantova tra i secoli XV e XVI: il BOIARDO, *Amorum*, I, XXXIX, canta «una legiadra donna e bella» nel sonetto *Già vidi uscir de l'onde una matina*; l'ARIOSTO, *Opere(1)*, p. 231, nell'*Orlando furioso*, XIII, 59, celebra le virtù di Isabella d'Este, incerto tra gli attributi «leggiadra e bella» e «saggia e pudica, liberale e magnanima» (LUZIO - RENIER, *Isabella*, p. 229); parzialmente modificata, la stessa serie encomiastica riappare nella canzone XII, *Legiadra donna saggia ylice e pura*, di Bernardo Lapini, medico di corte dei Gonzaga, e nel sonetto *Se quando al mar intrai leggiadra donna* di Giovanni Battista Macarello, in lode a Laura Terracina (GENTILE, *Palatini*, pp. 200, 502; CORSO, *Ilicino*). L'espressione ricorre in alcuni rispetti del secolo XV ed è indicata come presente nello stesso canzoniere di Leonardo Giustinian (D'ANCONA, *Poesia*, pp. 498, 513, 534, 538. 551, 556 e 557). A fronte di questa ricca tradizione testuale e musicale, Michele Pesenti ripropone lo schema già sperimentato nelle ode precedenti, privilegiando l'immediatezza comunicativa assicurata da moduli semplici e facilmente assimilabili: successione in levare di sette suoni quasi regolare e sillabica, che favorisce la declamazione del testo rispettando tendenzialmente gli accenti tonici, separando i primi due versi con una pausa e saldando gli altri due in un unico endecasillabo; accompagnamento prevalentemente omoritmico in cui A e T ribattono le note in accordi di terza e sesta; brevi disegni scalari affidati ad A, T e B in corrispondenza della cesura tra i singoli versi e nella conclusione.

## 53. *Tu te lamenti a torto*

**Testimone:** PeI, c. 47*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Fc2441, cc. 41*v*-42*r*; Pn27, c. 45*r* (solo T e B).
**Fonti letterarie concordanti:** GUc2; Ben; BinII, c. 2[d]; BinIII, c. 2[d]; FrI, c. 3*r*; FrII, c. 1; Maz, c. 1[d]; MtrI, c. 4*r*.

Tu te lamenti a torto,
Signora, del mio amore
perché el mio fidel core
te sola ama.

E, se altra donna el brama,
prego el Ciel me destine
con miserabil fine
a pianto eterno.

Più presto, al mezo el verno
veràn rose e viole
e fuor uscirà el sole
del'occaso;

più presto in picol vaso
el mar chiuder potrassi
e i pesci in nudi sassi
nutricarsi;

più presto el ciel fermarsi
e andar vedrassi i monti
e i fiumi ali lor fonti
ritornare,

prima che mai lasciare
io possa el tuo bel viso,
ché darmi el paradiso
sol potrai.

Tu la speranza mia,
tu el mio conforto sei,
tu quella ch'io vorei
al mio desìo.

Parmi veder un dio,
qualhor per mia ventura
veggio la tua figura
e 'l bianco pecto.

Al tuo benigno aspecto,
d'ogni dolceza pieno
che far può el ciel sereno,
i' me nutrico.

Ad ognhor benedico
quel dì felice e il loco
ove sì dolce foco
al cor mi nacque.

O suave, o dolce acque
quale da 'sti occhi oscìro,
o suave martìro
ch'io soffersi

da poi che gli occhi apersi
al tuo stellato volto
e che Amor m'hebbe involto
in tue catene!

Donque, mio dolce bene,
che impregionato m'hai,
non dir già più che mai
io siegua altrui!

Ch'io serò pur qual fui
per te sola servire,
per fin che l'alma spiri
e dopo anchora.

Però, dolce Signora,
non mi star più crudele,
ch'io te serò fidele
vivo e morto.

**Autore del testo:** [Antonio Tebaldeo? Serafino Aquilano?].

**Forma poetica:** oda: $abbc_4$ $cdde_5$ $effg_4$ $ghhi_4$ $ijjk_4$ $kllm_4$ $mnno_5$ $oppq_5$ $qrrs_5$ $sttu_5$ $sttu_4$ $uvvw_5$ $wxxy_5$, ecc.

L'ultimo verso di ciascuna strofe è un quinario se in sinafia con il verso precedente, altrimenti è un quadrisillabo.

**Apparato critico:**

2 *signora*] *signore* FrI.
3 *perché el*] *per che el* Fc2441, *per che il* GUc2, MtrI, *perché 'l* BinIII; *core*] *cor* Fc2441.
4 *te*] *ti* GUc2; *sola*] *sol* Fc2441 e FrI.
5 *e*] *ma* GUc2, manca in FrI e FrII; *se altra donna el*] *s'altra dona il* Fc2441, *si altra donna* BinIII, *se altra donna* FrI e MtrI; *donna el*] *dona* FrII; *brama*] *bramo* MtrI.
6 *prego el ciel*] *priehgo il ciel che* Fc2441, *prego il ciel* GUc2, *prego il ciel che* FrI; *destine*] *decline* GUc2.
8 *a*] *in* Fc2441, FrII e MtrI; *miserabil*] *miserabel* GUc2.
9 *al mezo el*] *a mezo il* Fc2441, BinIII e FrII, *a megio il* GUc2, *a mezo el* FrI, *a mez'il* MtrI.
10 *veran*] *vedrai* Fc2441, *verran* BinIII, *verrano* FrI, *vedran* FrII e MtrI.
11 *fuor*] *fuora* GUc2, BinIII, FrII e MtrI, *fora* FrI; *uscirà el sole*] *uscir il sol* Fc2441, *uscire el sole* BinIII, *uscirà el sole* FrI e FrII, *uscir el sole* MtrI.
12 *del'*] *dal* Fc2441 e GUc2; *occaso*] *ocaso* FrII e MtrI.
13 *presto*] *tosto* FrII; *picol*] *piccol* BinIII e FrI.
14 *chiuder*] *chiudere* FrI; *potrassi*] *potrasi* FrI e FrII.
15 *e i pesci*] *e i pesce* GUc2, *li pesci* BinIII, FrI e MtrI, *li pessi* FrII; *nudi*] *duri* Fc2441; *sassi*] *saxi* GUc2.
16 *nutricarsi*] *nutricarse* GUc2, *nuttricarsi* FrI.
17 *el ciel fermarsi*] *il ciel firmarse* Fc2441, GUc2 e BinIII, *el ciel firmarsi* FrII.
18 *e*] manca in Fc2441, BinIII, FrI, FrII e MtrI; *vedrassi*] *vedrase* GUc2, *vedrasi* FrII.
19 *e i fiumi a li*] *e i fiume ale* GUc2, *i fiumi ale* BinIII, *i fiumi alle* FrI, *i fiume e le* FrII, *li fiumi alli* MtrI.
21 *prima che mai lasciare*] *che mai possa lasare* Fc2441, *ch'io mai lassare* GUc2, *prima ch'abia a lassare* BinIII, *prima ch'abbia a lassare* FrI e FrII, *prima ch'abbia lassare* MtrI.
22 *io possa el tuo bel*] *per altra il tuo bel* Fc2441, *io poscia il to bel* GUc2, *el tuo benigno* BinIII, FrI, FrII e MtrI.
23 *darmi el*] *darme il* Fc2441 e GUc2.
24 *potrai*] *potria* Fc2441, GUc2, BinIII, FrI, FrII e MtrI.
26 *el*] *il* GUc2 e BinIII, *lo* FrII.
27 *quella*] *sola* Fc2441, *quela* FrII; *vorei*] *vorrei* BinIII e MtrI.
28 *al mio desio*] *al desir mio* Fc2441, *el mi desio* GUc2, *per mio desio* BinIII, FrII e MtrI.
29 *parmi*] *parme* GUc2.
30 *qualhor per mia ventura*] *quando per mia ventura* FC2441, *quando la ventura* FrII, *quando per la ventura* BinIII, *quando per aventura* FrI e MtrI.
31 *veggio la tua*] *vedo la tua* Fc2441, *ch'io veda toa* GUc2, *miro la tua* BinIII, FrI, FrII e MtrI.
32 *bianco*] *biancho* PeIM, PeIW, GUc2 e FrII; *pecto*] *peto* FrII, *petto* BinIII, FrI e MtrI.
33 *al tuo benigno*] *del tuo suave* Fc2441, *al to benigno* GUc2, *el tuo benigno* BinIII, FrI, FrII e MtrI; *aspecto*] *aspetto* GUc2, BinIII e FrI.
34 *dolceza*] *dolcezza* BinIII, FrI e MtrI.

35 *può el*] *po il* FrI e GUc2, *po el* BinIII, *può il* MtrI.
36 *i' me nutrico*] *me nutricho* Fc2441, *i me nutricho* GUc2, *ove io nutrisco* BinIII, FrI e FrII, *ov'io nutrisco* MtrI.
37 *ad ognhor benedico*] *ad ognhor i' benedico* Fc2441, *fa che ognhora benedico* BinIII, *fa che ognora benedisco* FrII, *la che ogn'hora benedisco* FrI, *la ch'ognhora benedisco* MtrI.
38 *el*] *quel* Fc2441; *e il*] *e 'l* BinIII e MtrI, *e* GUc2 e FrII, manca in FrI; *loco*] *luocho* FrII.
39 *ove*] *dove*, Fc2441, GUc2 e FrII, *onde* MtrI; *foco*] *fuocho* Fc2441, FrII e GUc2.
40 *al*] *ch'al* MtrI; *cor*] *cuor*, Fc2441; *mi nacque*] *mi naque* Fc2441, *me naque* FrII, *mio nacque* MtrI.
41 *o suave o*] *a suavi* GUc2; *o dolce*] *dolce* BinIII, *e dolce* Fc2441, FrI e MtrI.
42 *quale da sti occhi oscìro*] *che da quest'occhi uscire* Fc2441, *qual da li ochii uscirno* GUc2, *che da miei ochi uscir* BinIII, *che di mei occhi uscir* FrI, *che di mei ochii uscir* FrII, *che de mei occhi uscir* MtrI.
43 *martiro*] *martire* Fc2441, *martyr* BinIII e FrI, *martir* FrII e MtrI.
44 *soffersi*] *suffersi* Fc2441, *sufferse* GUc2.
45 *da poi*] *dal dì* Fc2441, BinIII, FrI, FrII e MtrI; *occhi apersi*] *ochii aperse* GUc2, *ochi apersi* FrII.
46 *tuo stellato*] *to stelato* GUc2, *tuo stelato* BinIII e FrII.
47 *e che Amor m'hebbe involto*] *Amor m'ebbe involto* Fc2441, *e Amor m'ebe avolto* GUc2, *dove Amor m'hebbe involto* BinIII e FrI, *dove Amor m'ebbe involto* FrII, *ch'Amor m'hebe involto* MtrI.
48 *tue catene*] *tue cathene* Fc2441, FrI e MtrI, *so cathene* GUc2.
49 *donque*] *però* Fc2441, *mo che* GUc2, *dunque* BinIII e MtrI.
50 *che*] *ch'* MtrI; *m'hai] m'ai* Fc2441, *m'ay* GUc2.
51 *dir già più*] *creder già* Fc2441, *creder più* BinIII e FrII, *credi più* FrI, *creder che già* MtrI; *mai*] *may* GUc2.
52 *siegua*] *segua* Fc2441, *te segua* GUc2, *serva* BinIII, FrI, FrII e MtrI.
53 *ch'io serò pur qual*] *io ti son pur quel che* GUc2, *ch'io sarò quel che* BinIII, FrI, FrII e MtrI.
55 *spiri*] *spire* BinIII, FrI e MtrI.
56 *e dopo anchora*] *e dapo morte anchora* GUc2, *e dapo ancahor* BinIII, *e doppo morte* FrI, *e dapo anchora* FrII e MtrI.
57 *dolce*] *cara* BinIII, FrI, FrII e MtrI.
58 *non mi star più*] *non star così* FrI, *non mi esser più* MtrI; *mi*] manca in BinIII.
59 *ch'io te serò*] *che te sarò più* GcU2, *ch'io ti sarò* FrI, *ch'io te sarò* FrII.
60 *vivo*] *e vivo* BinIII, FrII e MtrI.
In Fc2441mancano le ultime tre quartine.

**Note al testo:**
1 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
3 e 59 *fidel*, cfr. scheda n. 7, v. 2.
3, 40 *core*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
6 *destine*: «destini», desinenza attesta negli scritti più antichi: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 296-297.
6, 36 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
9 *verno*: «inverno», per accorciamento poetico dal latino tardo *hibĕrnu(m)* per *himérnum*, Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 619; Duro, *Vocabolario*, IV, p. 1152; Pianigiani, *Vocabolario*, p. 1520.
9, 13 e 17 anafora.
12 *occaso*: «tramonto», voce dotta dal latino *occāsu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 819; Pianigiani, *Vocabolario*, p. 925.
14 *potrassi*: «si potrà», forma pronominale enclitica con geminata *ss*.
16 e 36 *nutricarsi*: «nutrirsi», voce dotta dal latino *nutricāre* derivato di *nutrīre*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 814; Pianigiani, *Vocabolario*, p. 921.
18 *vedrassi*: «si vedrà», forma pronominale enclitica con geminata *ss*.
28 *desìo*, cfr. scheda n. 19, v. 20.
31 *veggio*, cfr. scheda n. 19, v. 15.
32 *pecto*, cfr. scheda n. 13, v. 8.
33 *aspecto*, cfr. scheda n. 15, v. 9.
38 *dì*, cfr. scheda n. 12, v. 9; *loco*: «luogo», cfr. scheda n. 12, v. 27.
39 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2; *foco*: «fuoco», cfr. scheda n. 2, v. 11.
41 ipermetro.
41 e 43 *suave*, cfr. scheda n. 19, v. 7.
42 *'sti*, cfr. scheda n. 1, v. 5; *oscìro*: «uscirò», per mancata mutazione fonetica di *o* protonica: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 165-167.
43 *martìro*, cfr. scheda n. 17, v. 7.
45 *apersi*: «aprii, ho aperto», coniugazione forte di *aprire*: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 311-312.
47 ipometro; *involto*, cfr. scheda n. 41, v. 4.
49 *donque*, cfr. scheda n. 1, v. 6.
50 *impregionato*, cfr. scheda n. 52, v. 40.
52 *siegua*, cfr. scheda n. 35, v. 27; *altrui*: «altra persona», dal latino parlato *alterŭi*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 44.
53 e 59 *serò*, cfr. scheda n. 43, v. 22.
55 *per finché*: «per tutto il tempo che», con *per* in funzione elativa: Serianni, *Grammatica*, p. 507, XIV. 182; *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| 1 | 1 | 2 | 3 |
|---|---|---|---|
| a | b | b | $c_4$ |

**Apparato critico:**
2, B, 3: La M] pausa Sm La Sm Fc2441.
6, T: 2Do Sm] Do M Fc2441.
7, B: La Sb] 2La M Fc2441.
**Note alla musica:** Forma aperta; modo di Re; cadenze: la-la-re; ambito di settima ($si_1$-$la_2$); rapporto verso-misure irregolare; omoritmia con fioriture.
6-7, C: vocalizzo nell'ambio di una sesta accompagnato omoritmicamente da A.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 37, 17*-18*; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 339-340,

545-546; Lowinsky, *Tonalità*, pp. 22-23; Luisi, *Musica vocale*, pp. 137-138 (solo il testo di 7 quartine nell'intonazione del C); Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXVI, 36; Nardi, *Tebaldeo*, pp. 77-80.

**Letteratura:** Becherini II, p. 265, n. 37; Boorman, p. 566; *Census* I, p. 235; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 478; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 131, n. 39; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1770; Mazzatinti I, p. 146; Vernarecci, *Petrucci*, p. 248 (*Tu me lamenti a torto*); Cattin, *Rimatori*, p. 279; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. LX, 34; De Marinis, *Frottola nova*; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 341-342; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 140-141, 259; Lowinsky, *Tonalità*, pp. 22-23; Luisi, *Musica vocale*, pp. 137-138, 326; Prizer, *Fc2441*, p. 44, n. 39; Rubsamen, *Literary Sources*, pp. 26-27; Thibault, *Pn27* pp. 54, 59; Tibaldi, *BosI-II*, p. 589; Vela, *Oda*, p. 74; Wilson, *Singing poetry*, pp. 155, 253, 289; Aquilano, *Strambotti*, pp. 387, 389; Basile, *Tebaldeo*, p. 248; Cavicchi, *Tebaldeo*, pp. 75, 83-84.

**Osservazioni:** Il testo, già attribuito ad Antonio Tebaldeo (Luisi, *Musica vocale*, pp. 137-138, 326; Rubsamen, *Literary Sources*, p. 26; Cavicchi, *Tebaldeo*, pp. 75, 83-84; Nardi, *Tebaldeo*, p. 77), è ora ritenuto spurio (Basile, *Tebaldeo*, p. 248 nota 48), mentre recentemente Antonio Rossi ha avanzato anche l'ipotesi della paternità dell'Aquilano, *Strambotti*, pp. 387, 389. È comunque singolare che il componimento proponga l'incipit e l'explicit del sonetto *Tu te lamenti pur ch'io non te scrivo* del Tebaldeo, *Rime*, n. LXI; tuttavia, nel caso dell'oda musicale rimane sempre problematico identificare l'autore dei testi, in considerazione delle modalità utilizzate per procedere alla loro confezione (Vela, *Oda*, p. 74). In ogni caso Michele Pesenti intona un testo di amplissima tradizione, come testimoniano anche le molteplici fonti concordanti a stampa del sec. XVI, dal foglio volante della Biblioteca Nazionale Marciana, già ritenuto di Aldo Manuzio (Barbieri, *Frotola nova*, pp. 75-104), alle edizioni di Alessandro e Francesco Bindoni (BinI-III), del Mazzocchi (Maz), fino a quelle del Valvassori (Min) e del Benaccio (Ben). Il testo fu pure oggetto di travestimento spirituale nella laude *Tu te lamenti a torto / di me tuo buon signore* e anche la melodia fu utilizzata come «cantasi come» per la laude *Salve Vergin Regina* (Gentile, *Palatini*, p. 156, n. 10ª; Rubsamen, *Literary Sources*, p. 27; Wilson, *Singing poetry*, p. 253). Molto probabilmente Michele Pesenti ha armonizzato quella stessa intonazione, semplice, sillabica e che procede quasi sempre per grado congiunto, con una polifonia lineare che rispetta la struttura dell'oda: una frase musicale di sette suoni uguali, delimitata da pause, viene ripetuta per i primi due versi; una seconda frase unisce gli ultimi due versi in un unico endecasillabo, risolvendo la concatenazione e l'eventuale sinafia con il movimento scalare di C e A (miss. 6-7). Gli attacchi in levare, con disposizione variabile della chiusa a seconda che debba accogliere versi quinari o quadrisillabi, e la realizzazione verticale delle voci rende incerta la destinazione solo strumentale della composizione (Luisi, *Musica vocale*, pp. 137-138, 326; Rubsamen, *Literary Sources*, p. 26). Lowinsky, *Tonalità*, pp. 22-23, che nella sua proposta di trascrizione pone il ♯ su ogni Do del C, eccetto che a mis. 7, e il Si♭ alle miss. 2 e 4 del B, rileva anche la precoce tendenza alla logica melodica e tonale espressa dalle dissonanze che conducono alla tonica dopo l'elaborazione sulla dominante.

## 54. *Vieni hormai non più tardare*

**Testimone:** PeI, cc. 47*v*-48*r*.

Vieni, hormai, non più tardare;
vieni, o dolce amica, vieni!
Vieni, aimè, se non rivieni
mi consuma l'aspectare!

Vieni, hormai, non più tardare!

Io me sento consumare
aspectando el tuo ritorno.
Parme mai veder quel giorno
ch'io sia teco a ragionare.

Vieni *ecc.*

Aimè, Dio, non pò durare
senza l'alma un corpo in vita!
Provo doglia sì infinita
ch'io mi sento el cor mancare.

Vieni *ecc.*

Come pòi più absente stare,
ch'ogniun torna al so paese?
Sin li ucei con l'ale stese
van fretando el suo passare!

Vieni *ecc.*

Gito in porto è il marinare
e da i monti giù è tornato
il pastor et il soldato
da la frasca e campegiare.

Vieni *ecc.*

Per voler ville habitare,
fie d'ognun stimata vile.
Non potrìa un'alma gentile
tra vil gente tanto stare.

Vieni *ecc.*

Hor ritorna, per amore
de chi tanto te è sugietto!

Viene presto, ch'io te aspecto!
Non mi far più consumare!

Vieni *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx x xaax x xbbx x xccx x xddx x xeex x xffx x.
**Apparato critico:**
3 e 10 *aimè*] *aihmè* PeIM e PeIW.
14 *mancare*] *manchare* PeIM e PeIW.
21 *frasca*] *frascha* PeIM e PeIW.
**Note al testo:**
1-5, 28-29 anafora e anadiplosi.
4, 7 e 28 *aspectare*, cfr. scheda n. 3, vv. 1 e 5.
6 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
8 *parme*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
9 *teco*, cfr. scheda n. 2, v. 29.
10 *pò*, cfr. scheda n. 19, v. 34.
11, 24 *alma*, cfr. scheda n. 1, v. 1.
12 *doglia*, cfr. scheda n. 12, v. 17; *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.
13 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
14 *pòi*, cfr. scheda n. 25, v. 3; *absente*: «assente», voce dotta dal latino *absĕnte(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 80-81.
15 *so*, cfr. scheda n. 53, v. 8.
16 *sin*: «persino», per accorciamento poetico; *ucei*: «uccelli», per palatalizzazione di *l* davanti a *i* nei dialetti dell'Italia settentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 305-308; *ale*: «ali», desinenza attesta in Toscana e altre parti della penisola: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 32-34.
17 *fretando*: «pulendo, spazzolando», voce marinaresca del dialetto genovese, dal latino parlato *frictāre* derivato di *fricāre* «fregare»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 459; Duro, *Vocabolario*, II, p. 531.
18 *gito*: «andato», dal latino *īre* per sviluppo di *j* iniziale in *gi* nel toscano: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 212-215; *marinare*: «marinaio», variante da francese *marina*: Boerio, *Dizionario*, p. 399; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 782; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 720-721; Duro, *Vocabolario*, III, p. 87.
21 *frasca*: «ramoscello con foglie» di etimo incerto, nel significato proverbiale di chi cambia continuamente residenza: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 456; Duro, *Vocabolario*, II, p. 521; Pianigiani, *Vocabolario*, p. 560.
22-25 annominazione e poliptòto.
23 *fie*, cfr. scheda n. 19, v. 29.
24 *potrìa*: «potrebbe», condizionale romanzo in *ia* passato ai dialetti toscano e settentrionali: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 340-341.
27 *sugietto*, cfr. scheda n. 33, v. 10.
27 e 28 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
28 *viene*: «vieni», per la desinenza *-e* che sostituisce la *-i* nell'Italia padana: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 350-351.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].

**Forma musicale:**

| | | | | | | 1ª coda | 2ª coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | $2^1$ | 3 | ($1^1$ | 4 | 5) |
| 8 | x | y | y | x | x | | |
| | x | a | a | x | x | | |

**Note alla musica:** Forma aperta; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata anche per le strofe; *refrain*: primo verso della ripresa; coda: ripetizione del secondo emistichio del verso; modo di Fa con Si♭; cadenze: FA-Do-do-Fa (ripresa) e Fa-Fa (*refrain*); ambito di ottava ($do_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; A-T: incrocio tra le parti.
8-10, A: undicesima ascendente.
10-12, C: vocalizzo nell'ambito di una ottava.
11-1, C: settima discendente.
11-12, T: sesta discendente.
11-12, B: quinta ascendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 37, 18*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXVI, 36-37.
**Letteratura:** Boorman, pp. 1001-1002; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 478; Noe, *Literaturen*, p. 603; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1845; Vernarecci, *Petrucci*, p. 247; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 34; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 261.
**Osservazioni:** Il tema di questo *unicum* è l'atteso ritorno della donna amata, espresso dalla ripetuta invocazione «vieni» nelle forme retoriche dell'anafora e dell'anadiplosi proposte dalla ripresa e dal *refrain* che, con un procedimento insolito, ripete solo il primo verso. La gravità dell'invocazione è resa più evidente dal fatto che i primi due versi assemblano, adattano e traducono in volgare, con un processo di contaminazione parodistica, incisi dei versetti «surge amica mea speciosa mea et veni» e «veni domine et noli tardare» tratti dal *Canticum canticorum*, 2, 13, e dal settimo responsorio della terza domenica di Avvento (BR, p. 173; BS, p. 998). Il concetto dell'attesa, poi, viene ulteriormente ribadito dai verbi «aspectare» e «consumare» della prima e dell'ultima strofe, quasi a voler racchiudere il messaggio in un discorso che si conclude ritornando all'origine, come in una dilatata figura retorica del circolo. La quinta strofe, invece, fa ricorso all'annominazione e al poliptòto («ville - vile - vil») per marcare la differenza di *status* dell'«alma gentile» rispetto a quello del «marinare», del «pastor» e del «soldato». Data la sua elaborazione colta, il testo della barzelletta si distingue da gran parte delle composizioni precedentemente intonate da Michele Pesenti per avvicinarsi a quel repertorio che inserisce citazioni dotte ed erudite dentro un registro linguistico comune per nobilitarlo, secondo uno degli obiettivi programmatici di genere frottolistico (PeI, nn. 4, 11 e 15). Di conseguenza, cambia anche l'atteggiamento del musicista che, a miss. 10-11, interrompe bruscamente l'andamento declamatorio e sillabico del C introducendo un lungo vocalizzo discendente che dà risalto alla parola «consumarmi», anticipato dall'accelerazione ritmica di A e T. La scelta, pienamente motivata dal testo della ri-

presa, non trova adeguata giustificazione nelle strofe, ma provvederà il *refrain* a ristabilire l'equilibrio tra testo e musica con una coda che permette di ripetere per tre volte l'invocazione «non più tardare», messa in particolare evidenza dall'ultima entrata in sincope su un valore lungo.

## 55. *Adio Signora adio*

**Testimone:** PeI, cc. 48*v*-49*r*.

Adio, Signora, adio!
Adio, ch'io me ne vò!
Tardar più non se pò.
Dami la man, crudel, dami la mano!

O dolce viso humano,
gentil bocca suave,
tanto el partir me è grave
che 'l morir manco me serìa molesto.

Ma a rietro presto presto
ritornarò, Signora,
ché ogni picol dimora
lu[n]tan dal viso tuo me serìa morte.

Tue parolette acorte,
l'angelico tuo aspetto,
el candido e bel petto,
dolce mio bén, son le cagion ch'io vivo.

Però gran tempo privo
di te star non potrei,
ché in breve io morirei
qual arbo svelto da vital humore.

Aimè, ché passan l'hore
né parlar posso molto!
O delicato volto,
làssote in pace. Adio, resta felice!

E quel che 'l vulgo dice:
«Per cangiar el loco
se extingue o muta el foco»,
questo, Signora, in me serà fallace.

Che mai non habbia pace
né tu di me mercede,
se mai te rompo fede
per altra donna che nel mondo sia!

Tu sola fusti pria
che col tuo vago lume
e tuo divin costume
me incatenasti al'amoroso foco.

Cussì al funebre rogo
vo' che me guidi sola,
ma el tempo fugge e vola,
unde è forza che qui tronchi el mio dire.

In questo aspro partire
te chieggio un sol conforto:
che da ogni oltraggio e torto
vogli la fede tua farmi securo.

Iurami com'io iuro
de amarmi com'io t'amo,
ch'altro non chieggio o bramo
e in questa gentil man lasso el cor mio!

Adio, Signora, adio!
[Adio, ch'io me ne vo!
Tardar più non se pò.
Dami la man, crudel, dami la mano!]

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $ab_7b_7C$ cddE effG ghhI ijjK kllM mnnO oppQ qrrS sttU uvvW wxxA $ab_7b_7C$.
La prima strofe è ripetuta circolarmente alla fine del componimento.
**Apparato critico:**
6 *bocca*] *boccha* PeIM e PeIW.
8 *manco*] *mancho* PeIM e PeIW.
21 *aimè*] *aihmè* PeIM e PeIW.
**Note al testo:**
1-4, 24, 49-52 anafora, anadiplosi e ripetizione.
2 e 50 *vo*, cfr. scheda n. 24, v. 12.
3 e 51 se, cfr. scheda n. 1, v. 18; *pò*, cfr. scheda n. 19, v. 34.
6 *suave*, cfr. scheda n. 19, v. 7.
7, 8, 12, 36 e 38 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
8, 12 *serìa*, cfr. scheda n. 21, v. 12.
8, 9 e 12 ripetizioni.
9 *rietro*: «dietro, indietro», variante poetica dell'avverbio *retro*: Duro, *Vocabolario*, III, p. 1382; *Enciclopedia dantesca*, IV, pp. 893-894.
10 *ritornarò*: «ritornerò», con desinenza *-arò* prevalente nei dialetti emiliano e veneto: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 332-333.
12 *luntan*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
16 *bén*, cfr. scheda n. 3, v. 15; *cagion*, cfr. scheda n. 5, v. 11.
20 *arbo*, cfr. scheda n. 5, v. 7; *svelto*: «divelto, sradicato», participio di *svellere*, dal latino parlato *exvĕllere* «strappare»: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1302; *humore*: «liquido biologico», voce dotta dal latino *(h)umōre(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1395.
24 *làssote*, cfr. schede n. 3, v. 8 e n. 4, v. 29.
25 *vulgo*: «volgo, plebe», voce dotta dal latino *vŭlgum*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1451.
22 *cangiar*, cfr. scheda n. 29, v. 9.
26 *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
26-27 modo paremiologico.
27, 36 *foco*, cfr. scheda n. 2, v. 11.
28 *serà*, cfr. scheda n. 10, v. 16.
31 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
33 *fusti*, cfr. scheda n. 2, v. 33; *pria*, cfr. scheda n. 23, v. 3.

37 *cussì*, cfr. scheda n. 25, v. 34.
38 *vo'*, cfr. scheda n. 12, v. 19.
40 *unde*, cfr. scheda n. 12, vv. 24 e 25.
42 e 47 *chieggio*: «chiedo», per analogia con la palatalizzazione della consonante finale del tema verbale in *-eo* e in *-io*: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 258-259.
44 *vogli*: «voglia», per desinenza in *-i* presente in Toscana: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 196-197; *securo*: «sicuro, certo», voce dotta dal latino *secūru(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1200.
45 *iuro*, cfr. scheda n. 26, v. 26.
45-46 annominazione.
48 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.

**Autore della musica:** Michele Pesenti [MICHA.].
**Forma musicale:**

| | | | coda |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | (4 4[1]) |
| a | $b_7$ | $b_7$ | C |

**Note alla musica:** Forma aperta; coda: ripetizione dell'ultimo verso; modo di Re; ambito di ottava ($la_1$-$la_2$); cadenze: Sol-la-la-re-re; rapporto verso-misure irregolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T, frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incroci tra le parti.
3-4, B: sesta discendente.
5, A-B: imitazione.
6, B: quinta discendente.
7, T: quinta discendente.
13, A: quinta ascendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 38, 18*-19*; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXVI-XXXVII, 37.
**Letteratura:** BOORMAN, pp. 1001-1002; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 475; NOE, *Literaturen*, p. 603; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 10; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 248; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 34; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 207; LUISI, *Scrittura*, pp. 189, 200; VELA, *Oda*, p. 70.
**Osservazioni:** Riprendendo la forma dell'oda, questo *unicum* muta sensibilmente il registro linguistico e la tipologia delle immagini poetiche rispetto alla barzelletta precedente. Infatti, come in altre composizioni di PeI (nn. 10, 18, 26, 31, 48 e 51), le citazioni dotte lasciano il posto o si confondono con detti popolari, motti sentenziosi ed espressioni paremiologiche. Tutta la prima strofe, ripetuta integralmente alla fine dell'oda, è costruita su elementi lessicali e discorsivi di questa natura: dal v. 2 «adio ch'io me ne vo», che richiama lo strambotto indirizzato a «Madonna Elena» nell'anonimo *Cantare*, n. 37, al primo emistichio del v. 4 «dami la man», che riprende l'anafora su cui è strutturato lo strambotto detto la *Romanella*, un canto d'amore diffuso nel ferrarese (*Canti popolari*, p. 195). Se, poi, «gentil bocca suave» (v. 6) è diventata una figura ricorrente nella poesia di Torquato Tasso e di Battista Guarini, «dolce mio ben» (v. 16) sta alla base di due tradizioni distinte: una popolare, che giunge al sec. XIX con la canzonetta *Rosina amabile* (MÜLLER - WOLFF, *Egeria*, p. 25), oggetto di travestimento spirituale nel repertorio laudistico fino alle canzonette devozionali di s. Alfonso Maria de' Liguori; l'altra aulica che, dal PETRARCA, *Opere*, p. 33, canzone XXXVII, entra direttamente nella produzione madrigalistica del Cinquecento, ad esempio ad opera di Nicola Vicentino, Alessandro Striggio e Girolamo Parabosco. Anche «passan l'hore» (v. 21) e «el tempo fugge e vola» (v. 39) sono espressioni consuete a registri linguistici diversi: legate a concetti cari al PETRARCA, *Opere*, p. 29, canzone n. XXX e n. CCCLXVI, che rivisita Virgilio (*Enciclopedia virgiliana*, V, p. 86), saranno riprese da LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, sonetti nn. LVII e LXI, canzone n. LX, e dall'AQUILANO, *Strambotti*, nn. 201, 202, 204, 226; ma appaiono radicate anche nella stessa poesia popolare fino alla canzonetta contemporanea. E se il motto «per cangiar el loco / se extingue o muta el foco» (vv. 26-27), ascritto esplicitamente al «vulgo», assume la valenza di una massima, il v. 46 «amarmi com'io t'amo» rimane tipico della scrittura epistolare dal Quattrocento fino alla letteratura del Risorgimento. Alla semplicità del testo si accompagna quella dell'intonazione, che Michele Pesenti organizza dentro uno schema marcatamente sillabico e omoritmico, a tratti declamatorio. La regolarità della forma, estranea ai consueti espedienti ripetitivi, è rotta soltanto da un breve disegno discendente per grado del C in corrispondenza della cadenza del primo e dell'ultimo verso, imitato dalle altre voci e leggermente amplificato nella coda finale.

## 56. *In te Domine speravi*

**Testimone:** PeI, cc. 49*v*-50*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Bc18, cc. 12*v*-13*r* (senza testo); Bs40196, cc. 262*v*-263*r*; Bu17-20, n. 68; Bu22-24, n. 47 (solo C e B); ERu473/4, cc. 191*v*-192*r* (*Deo gratias*); Fc2441, cc. 56*v*-57*r*; Fn27, cc. 42*v*-43*r*, n. 66; Fn337, c. 72*v* (solo B, senza testo); GRu640-641, n. 1 (solo C e B); Hsf9822-3, n. 14 (solo C e B); Lbl3051, 56*v*-57*r*; LEu51, n. 45 (solo T e B); Mp1335, c. 56*r*, n. 84 (*Jusquin dascanio*); Mu326, c. 13*r* (solo A); Pn676, cc. 17*v*-18*r*, n. 18; Rbz940-941, n. 42 (*Joskin Daskanio*); Rhau, n. 1 (*Ioskin Dascanio*); Sac87-4, cc. 4*v*, n. 3, 13*v*, n. 19 (solo B); SGs463, c. 12*v*, n. 25 (solo C: *Iosquinus Pratensis - Ionicus*); ULm236, n. 13; UPu478-480, n. 4 (solo A, T e B); BosI, cc. 38*v*-39*r*; BosI[1], cc. 38*v*-39*r*; Ku150, n. 9; Mwl439, c. 109*v*; NewI, cc. 3*v*-4*r*; NewII, c. 4*rv*; WRk352, cc. 30*r*-31*r*.
**Fonti letterarie concordanti:** BinI, c. 24*r*.

In te, Domine, speravi
per trovar pietà in eterno,
ma in un tristo e obscuro inferno
fui e frustra laboravi.

In te, Domine, speravi.

Rotto è al vento ogni speranza,
veggio il Ciel voltarmi in pianto,
suspir, lacryme me avanza
del mio tristo sperar tanto.
Fui ferito se non quanto
tribulando ad te clamavi.

In te, Domine, *ecc.*

Lo cecato voler mio
perfin qui m'ha fatto muto
et hor poco al dolor mio
per mio dir vien proveduto.
De', signor, porgime adiuto,
quia de me iam desperavi!

In te, Domine, *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx x ababbx x cdcddx x.
**Apparato critico:**
2 *trovar pietà*] *trovar pace* Lbl3051, *trobar pietade* Mp1335, *trovar pianto* Pn676.
3 *tristo*] *tisto* Fn27, *tersto* Mp1335; *obscuro*] *crudo* Lbl3051 e BinI, *scuro* Fc2441 e Bs40196, *oscuro* Mp1335 e BosI.
4 *e*] *et* Lbl3051; *e frustra*] manca in Mp1335.
6 *rotto è al*] *rotto [h]a il* Fc2441, *roto è al* Fn27, *rocto ha el* Lbl3051, *rotta al* Pn676, *rotto ha il* BinI; *ogni*] *ogne* Pn676.
7 *veggio*] *vedo* Fc2441 e BinI, *vede el* Lbl3051, *vegio* Mp1335, *vego* Pn676; *voltarmi*] *nutrirme* Fc2441 e Pn676; *nutrito* Lbl3051 e BinI.
8 *suspir lacryme me*] *sol suspiri e lacrime* Fc2441, *suspir lacrime me* Fn27, Mp1335 e BosI, *sospir lacrime m'* Lbl3051, *sospir lacrime sol* Pn676, *sospir sol lachrime* BinI; *lacryme*] *lachryme* PeIM e PeIW, *lacrime* BosI.
9 *del mio*] *el mi* Lbl3051.
10 *fui ferito se non quanto*] *ma feria hebbe fin quando* Fc2441, *mai non ebbi se non pianto* Lbl3051, *sempre affanni abysso in ogne canto* Pn676, *mai feria ebbi se non quando* BinI.
11 *tribulando*] *lacrimando* Lbl3051.
13 *perfin*] *per fin* BosI; *qui*] *quin* Fn27.
14 *hor*] *or* Fn27.
16 *de'*] *deh* Fn27.
17 *quia*] *nam* Fn27.
Bs40196 solo ripresa.
Fn27 e Mp1335 ripresa e prima strofe.
Fc2441 inverte i versi 7 e 9; dopo la prima strofe segue:

Fin al ciel i dolor mei
son già notti e tu no'l credi!
Sol te sola, ch'io vorei,
par nol senti e tu li vedi.
May dal dì che mi dedi
ad te oculos levavi.

Lbl3051 dopo la prima strofe segue:

Fino al cielo i dolor mei
son già notti e tu non credi!
Sol te donna mie vorrei,
pur tu 'l senti e si nol credi.
Ma dal dì che a te mi diedi
ad te oculos levavi.

Pn 676 varianti nella seconda e terza strofe:

Rotta al vento ogne speranza
del mio tristo sperar tanto:
sospir, lacrime sol avanza,
vego il cel nutrirme in pianto.
Sempre affanni, abisso in ogne canto,
tribulando ad te clamavi.

Fin al celo i dolor mei
son già noti e tu nol credi.
Sol te sola, che vorei,
star nel stento e tu il vedi.
Ma dal dì ch'io ti chiedi
ad te oculos levavi.

Se nel cello, como si dice:
del martir si sente palma,
posso d'esser felice
per seguirte, ochii d'alma.
E per questa mia degna alma
semper lacrimas rigavi

In te, Domine, speravi *ecc.*

BinI prima strofe come seconda; al posto della prima:

Fin al ciel li dolor mei
son già noti e tu no 'l credi!
Sol te sola, ch'io vorrei,
par non senti et si lo vedi.
Ma dal dì ch'io mi ti diedi
ad te oculos levavi.

**Note al testo:**
1 *in te domine speravi*: «ho sperato in te, o Signore»: BS, pp. 803, 855.
3 *obscuro*: «oscuro, tenebroso», voce dotta dal latino *obscūru(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 850.
3 e 9 *tristo*, cfr. scheda n. 49, v. 1.
4 *frustra laboravi*: «ho faticato invano»: BS, p. 739.
7 *veggio*, cfr. sceda n. 19, v. 15.
8 *suspir*, cfr. scheda n. 24, v. 25; *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
11 *tribulando ad te clamavi*: «nelle tribolazioni ti ho implorato»: BS, p. 930.
12 *cecato*: «accecato», dal latino *cāecu(m)*, variante antica e regionale di *accecare*: Duro, *Vocabolario*, I, p. 689.
16 *porgime*, cfr. scheda n. 18, v. 2; *adiuto*, cfr. scheda n. 18, v. 2.

17 *quia de me iam desperavi*: «perché ho perso ogni fiducia in me».

**Autore della musica:** Josquin des Prez? [IOSQUIN DASCANIO].

**Forma musicale:**

| | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | ($1^1$ | 4) |
| 8 | x | y | y | x | x | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | |

**Apparato critico:**

1-40, C-A-T-B: Rhau cfr. Appendice II, n. 56.
1, B: 2Fa M] Fa Sb Sac87-$4^4$.
2, A, 3-4: Re Sm Do Sm] Re M Fc2441.
2, B: 2Si M] Si Sb Pn676 e Sac87-$4^4$.
4, B: Si Sb] 2Si M Fn337.
6, C, 1: Fa M] pausa Sm Fa Sm con il punto Bc18 e Fc2441.
7 e 13, A, 4: LaSm] Fa Cr Sol Cr Mu326, Rbz940-941 e UPu478-480.
7-8, C: Do Sb legato a cavallo di battuta a Do M] Do Sb Do M Bu22-24 e GRu640-641.
7-8 e 13-14, C: Do Sb legato a Do M] 3Do M Bc18, Fc2441, Lbl3051 e SGs463.
8 e 14, A, 1: LaSm] La Cr Si Cr Mu326, Rbz940-941 e UPu478-480.
8, C, 1: Do M] Re M BosI.
13-14, C: Do Sb legato a cavallo di battuta a Do M] Do Sb Do M GRu640-641 e SGs463.
18, A, 2-3: Do Sm col punto Si Cr] Do Sm Do Cr Si Cr UPu478-480.
18, T: Sol Sb] Sol M pausa M Bc18, Fc2441 e Lbl3051.
18-19, B, 3: Do Sm legato a cavallo di battuta a Do Cr] Do Sm Do Cr Bu17-20.
23, C: Fa Sb] 2Fa M Lbl3051.
23, B, 2: Do Sm col punto] Do Sm Do Cr Bu17-20.
24, A: Fa Sb] 2Fa M Bc18, Fc2441, Lbl3051 e UPu478-480.
24, B, 1-2: Fa M Fa Cr] Fa Sm Fa Sm col punto Bc18 e Fc2441.
25, A, 3: Re M] 2 Re Sm UPu478-480.
25 B: Si Sb] 2Si M Bc18, Fc2441 e Fn337.
26, A: Do Sb] 2Do M Fc2441 e Lbl3051.
27, C: Re Sb] 2Re M Lbl3051.
27 B: Si Sb] 2Si M Fc2441 e Fn337.
28, A-T, 1: *signum congruentiae.*
29, C: Fa M Fa pausa M] Fa Sb GRu640-641.
29, B, 2: Fa M] pausa Pn676 e Fn337.
29, B, 1-2: 2Fa M a distanza di ottava] Fa Sb Sac87-$4^4$ e UPu478-480.
30, B: Fa Sb] 2 FaM Fn337.
31, B: Si Sb] 2Si M Fn337.
30, 32, C: FaSb] 2Fa M Bc18 e Fc2441.
T chiave contralto] chiave di baritono Pn676.
Rbz940-941C fino a battuta 26.
24-34, A: Pn676

29-34, C-A-T-B: Bc18

30-34, C-A-T-B: Fc2441.

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primo verso della ripresa; coda: ripetizione dell'ultima parola del *refrain*; modo di Fa con Si♭; cadenze: Fa-Do-Do-Fa (ripresa) e Fa (*refrain*); ambito di settima ($re_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto; C-A-T: frequente movimento per terze e seste parallele.
2-3, 9-10, 15-16, 25-26 e 31, T: quinta discendente.
2-3, 21 e 25-26, C: quinta discendente.
4-5, 18-19 e 27-28, A: quinta discendente.
5-10, C: sesta ascendente e discendente.
7-8, T-B: imitazione.
7-8 e 13-14, T: ottava ascendente.
7-10 e 13-16, B: quinta ascendente e ottava discendente.
13, A: quinta ascendente.
13-14, A-B: imitazione.
19, T: quinta ascendente.
19-20, B: ottava discendente.
21, A-T: moto contrario.
21-22, T: sesta discendente.
23-25, B: nona discendente.
32-34, coda strumentale su pedale superiore di C segnalata in A-T-B con *signum congruentiae*.

**Edizioni moderne:** ALBRECHT, *Rhau*, pp. 3-4; ANGLÉS, *Mp1335*, I, p. 110, n. 84; ANGLÉS, *Musica española*, n.

19; Barbieri, *Mp1335*, pp. 76-77, 311-312, n. 68; Borghi, *Fc2441*, pp. 220-221; Brennecke, *Rbz940-941*, n. 42; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 38-39, 19*; Chrysander - Spitta - Adler, *Vierteljarsschrift*, IX, p. 8; Davison - Apel, *Anthology*, I, p. 98, n. 95b; Disertori, *BosI-II*, pp. 404-405; Figueras, *Mp1335*, II, p. 287, n. 84; Filocamo, *Fn27(1)*, pp. 125-128; Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 405-409; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 379, 593-594; Kiesewetter, *Schicksale*, appendice, n. 21; Kiesewetter, *Verdienste*, supplement, pp. 71-72; Loach, *SGs463*, II, pp. 46-47; Luisi, *Pn676*, pp. 191-192; McCoy, *Newsidler*, n. 33; NJE 28, I, pp. 48-49, n. 18, II pp. 255-256 (da Fc2441); Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXVII, 37-38; Stevenson, *Spanish Music*, p. 293; Thomas, *Josquin*, n. 2; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 561-562.

**Letteratura:** Bartoli, *Panciatichiani*, p. 55, n. 39; Becherini I, p. 120, n. 62; Becherini II, p. 266, n. 52; Boorman, pp. 913, 1007, 1268; *Census* I, pp. 56, 72-73, 208, 221-222, 232, 235, 255, II, pp. 33-34, 88-89, 243-244, III, pp. 14-15, 91-93, 146-147, 156-157, IV, pp. 269, 276-277, 366, 370, 375-376, 394-395, 403-404, 420, 449, 462, 470; Gottwald, *München*, pp. 76-77, 116; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 284; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 46, n. 12, p. 131, n. 54, p. 145, n. 66, p. 212, n. 77; Sartori I, p. 86; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI I, p. 761; Vernarecci, *Petrucci*, p. 248; Albrecht, *Rhau*, p. 181; Anglés, *Mp1335*, I, p. 110, n. 81; Banks, *Consort*, pp. 43, 180, 184; Becherini, *Musica italiana*, p. 115, n. 4; Boscolo, *PeVIII*, pp. 19, 44, 60, 89, 105, 221-222; Brennecke, *Rbz940/41*, p. 31; Bridgman, *Pn676*, pp. 200-201, n. 10; Brown - Stein, *Renaissance*, p. 131; Brzezińska, *Repartuar*, pp. 58, 110, 170; Carboni - Ziino, *Ferrajoli 84*, p. 302; Cattin, *Contrafacta*, pp. 434-435; Cattin, *Quattrocento*, p. 273; Cesari, *Madrigale*, p. 57; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 34; D'Agostino, *Leonardo*, p. 308 nota 92; Davison - Apel, *Anthology*, I, p. 226, n. 95; Disertori, *BosI-II*, p. 55; Elders, *Josquin(1)*, p. 63; Elders, *Josquin(2)*, pp. 60, 216-217, 253; Elders - De Haen, *Josquin*, p. 216; Fallows, *El grillo*, p. 391; Fallows, *Josquin*, p. 99; Fenlon - Haar, *Madrigale*, p. 64; Ferrari Barassi, *Frottole*, pp. 48-50, 52-59, 63, 68; Ferrari Barassi, *Mp1335*, pp. 17, 18 nota 6, 24; Figueras, *Mp1335*, I, pp. 20, 29, 126-127; Filocamo, *Fn27(2)*, pp. 405-409; Filocamo, *Numeri*, p. 131; Galletti, *Laude*, p. 229, n. 384; Gallico, *Josquin*, pp. 232-233; Gallico, *Rinascimento*, p. 21; Garberoglio, *Fc2441*, pp. 380-382; Gleason - Becker, *Music*, p. 131; Guerrero, *Missarum*, pp. 41-42; Harrán, *Frottola*, p. 297; Him Yong, *Instrumental*, pp. 47, 62; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 108-109, 122-123, 128-129, 142-143, 227; Jeppesen, *Frottolenhandschriften*, n. 39; Lincoln, *Latin Motet*, pp. 358, 362; Loach, *SGs463*, I, p. 289; Lowinsky, *Josquin*; Luisi, *Ecdotica*, p. 396; Luisi, *Musica vocale*, p. 324 nota 5; Luisi, *Pn676*, pp. 191-192; Macey, *Savonarola*, pp. 155-156, 237-262; McDonald, *El grillo*, p. 40; Merkley - Matthews, *Music and patronage*, pp. 427, 486; NJE 28, II, pp. 237-264; Noblitt, *LEu51*, pp. 27, 51-52; Osthoff, *Josquin*, I, p. 35; Pirro, *Frottole*, p. 11; Pirro, *Histoire*, pp. 160, 172; Pirrotta, *Barzelletta*, p. 8; Prizer, *Fc2441*, pp. 16, 29, 46, n. 54; Raeburn - Kendall, *Heritage of Music*, I, p. 42; Reese, *Renaissance*, pp. 230, 466, 978; Rubsamen, *Sources*, p. 16 nota 25; Sartori, *BosII*, p. 243; Schwartz, *Hassler*, p. 8; Sherr, *Josquin*, pp. 16, 426; Sherr, *Motets*, pp. 425-428; Smijers, *Des Prez*, III, p. x; Stevenson, *Spanish Music*, pp. 250, 293; Taruskin, *Oxford History*, I, pp. 598-599; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 500, 506, 560-563, 568, 578, 580; Weiss, *Bc18(1)*, pp. 130, 249, 307; Weiss, *Bc18(2)*, p. 69; Weiss, *Bc18(3)*, p. 20; Wiehe, *Frottola*.

**Osservazioni:** Dopo la corposa silloge di frottole intonate da Michele Pesenti, costituita in larga parte da *unica*, Ottaviano Petrucci propone una barzelletta la cui fortuna e notorietà sono attestate, oltre che dall'elevato numero di fonti musicali concordanti, dalla fama del compositore, sulla cui reale identità la discussione non è ancora definitivamente chiusa (NJE 28, II, pp. 258-259). Il nome Josquin D'Ascanio, ricorrente nei testimoni, potrebbe essere riferito al musicista fiammingo Josquin des Prez che avrebbe inteso confezionare una sorta di omaggio ad Ascanio Maria Sforza, al cui servizio pare sia stato attivo negli anni ottanta del sec. XV (D'Agostino, *Leonardo*, pp. 308-310; Lowinsky, *Josquin*). L'attribuzione è rafforzata dal fatto che la composizione appare inclusa in fonti provenienti da diverse località nelle quali Josquin operò, come nel caso di Lbl3051 copiata a Roma attorno al 1501, Fn2441 redatta a Milano e Pn676 a Mantova nel 1502 (Prizer, *Fc2441*, p. 16). L'argomento del testo è l'invocazione rivolta a Dio da una persona in preda all'angoscia (Ferrari Barassi, *Frottole*, p. 53; Gallico, *Josquin*, pp. 232-233), ma non si può escludere l'eventualità di una parodia intesa a sfruttare l'autorevolezza del testo di origine biblica per ricavarne una supplica da rivolgere ad un potente della terra (Osthoff, *Josquin*, I, p. 35). L'incipit in latino è mutuato dal primo emistichio dei salmi 30 e 70 (BS, pp. 802-805, 854-857) e corrisponde all'ultimo versetto dell'inno *Te deum laudamus* (AM, pp. 1250-1253). Sono in lingua latina anche le conclusioni della ripresa e delle strofe, in rima con il primo verso: v. 4 «frustra laboravi», dal *Libro di Giobbe* (BS, p. 739); v. 11 «tribulando ad te clamavi», dal salmo 119 (BS, p. 930); v. 17 «quia de me iam desperavi», di nuova invenzione come «nam de me iam desperavi» in Fn27, «ad te oculos levavi» in Fc2441 e Pn676, «semper lacrimas rigavi» in Pn676 (Cattin, *Quattrocento*, p. 273; Elders, *Josquin(2)*, p. 216). Il bilinguismo, che in questo caso mescola il volgare con il latino di testi ecclesiastici e paraliturgici, è un segno distintivo del repertorio frottolistico che, sotto la spinta della cultura umanistica, sfrutta l'efficacia della citazione per nobilitare le nuove forme poetiche mantenendo aperto il dialogo con il passato (PeI, nn. 4 e 11). Diversa risulta essere la funzione della citazione nelle fonti di area tedesca, dove la composizione mantiene un carattere sacro. La versione di Rhau, alla quale sembrano rifarsi molte delle fonti di area tedesca,

utilizza l'intonazione per l'intero incipit dei due salmi (*In te Domine speravi non confundar in aeternum*) che, scandito secondo il ritmo trocaico impresso al verso ottonario, ben si adatta al metro musicale (Noblitt, *LEu51*, p. 27) impiegando tutte le note con ripetizioni di singole parole e con la riproposta del secondo emistichio. Così avviene anche in Rbz940-941, mentre SGs463 aggiunge all'incipit il secondo verso dei salmi 30 e 70, «in iustitia tua libera nos Domine». In Bu17-20 e Bu22-24, invece, compare soltanto l'incipit e poiché nessun'altra strofe risulta aggiunta nelle fonti tedesche, la composizione finisce per assumere la forma di un breve mottetto sacro (Disertori, *BosI-II*, p. 55; Ferrari Barassi, *Frottole*, p. 55; NJE 28, II, p. 253). Alla composizione attribuita a Josquin des Prez ha risposto Niccolò Brocco con la barzelletta *Poi che in te donna speravi* (Boscolo, *PeVIII*, n. 44), un brano poetico presente anche in MNc4. Tuttavia, il legame testuale tra le due composizioni si riduce alla concordanza di qualche termine posto in conclusione dei versi, mentre sono più significative le corrispondenze musicali con riguardo al C di PeVIII che coincide fino alla prima nota di mis. 15 con il T di PeI, trasportato una quinta sopra. La coincidenza diventa integrale con il T di Pn676, sempre alla quinta superiore. Naturalmente, svolgendo il T la funzione di accompagnamento, l'effetto risulta inferiore a quello ottenuto dal musicista fiammingo (Banks, *Consort*, p. 43; Boscolo, *PeVIII*, p. 60; Ferrari Barassi, *Frottole*, p. 53; Lincoln, *Latin Motet*, p. 358). La stessa intonazione di Josquin Dascanio è servita come *contrafactum* per la laude *A te virgo ognor clamavi*, di Bernardo Giambullari (Carboni - Ziino, *Ferrajoli 84*, p. 302; Cattin, *Contrafacta*, p. 420; D'Ancona, *Poesia*, p. 483; Galletti, *Laude*, p. 229, n. 384; Gallico, *Josquin*, pp. 232-233; Tenneroni, *Antiche poesie*, p. 62; Wilson, *Singing poetry*, pp. 154, 268), ma venne impiegata anche in alcune danze della intavolatura posseduta da Giovanni di Lublino tra il 1537 e il 1548. In particolare, le danze n. 6 e n. 26 hanno inizio con la prima frase di quattro misure dell'intonazione attribuita a Josquin des Prez, mentre la n. 7 e la n. 19 impiegano la stessa melodia una terza sopra (Apel, *Keyboard Music*, pp. 241-242, 793 nota 17). Per quanto riguarda l'elaborazione musicale della frottola *In te Domine speravi*, il compositore rispetta lo schema tipico della barzelletta destinando una frase ad ogni linea del testo, con l'aggiunta di una breve coda a conclusione del *refrain*. Anche l'armonizzazione risulta conforme alla tipologia preferita dal genere frottolistico della melodia accompagnata con procedimento tendenzialmente accordale, nonostante i ripetuti ma brevi episodi in contrappunto semplice e gli spunti imitativi. Il modo lidio, con il Si♭ in chiave, genera sonorità chiare e aperte, che si avvicinano a quelle di Fa maggiore con cadenze V-I e IV-I nel B (Sherr, *Josquin*, p. 426). Colpisce la difformità delle misure 29-34 tra PeI e alcune fonti che per tale motivo sono state trascritte integralmente in apparato critico. L'analisi mostra una vicinanza tra Bc18, Fc2441 e Lbl3051, mentre differisce sostanzialmente la linea dell'A in Pn676 e ciò fa emergere, come in altri casi, la possibilità che il brano fosse in origine concepito a tre parti (NJE 28, II, pp. 254-255). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Josquin d'Ascanio e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran el canto vodo», per cui l'intonazione del soprano deve equivalere a quella della prima corda più acuta suonata a vuoto. Si ricollega a questa intonazione il ricercare n. 23 posto in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 57. *Donna ascolta el tuo amatore*

**Testimone:** PeI, cc. 50*v*-51*r*.

Donna, ascolta el tuo amatore,
che per te se strugge ognhora!
Vo' che sii la mia Signora,
se 'l te piace el servitore.

Donna, ascolta el tuo amatore,
che per te se strugge ognhora!

La cagion che me commove
è il tuo aspecto e tua sembianza,
benché ho fatto mille prove
per schiffar tanta aroganza.
Te dimando perdonanza,
s'io cascasse in qualche errore.

Donna, *ecc.*

Simil son a quel dolente
che confessa per tormento;
tanti affanni e tante stente
mi fan far qui tal lamento.
Mai più spero esser contento,
se me nieghi el tuo favore.

Donna, *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy.
**Apparato critico:**
12 *cascasse*] *chaschasse* PeIM e PeIW.
**Note al testo:**
1 e 5 *amatore*: «innamorato, amante», dal latino *amātor* in senso assoluto: Duro, *Vocabolario*, I, p. 146.
2 e 6 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *strugge*, cfr. scheda n. 31, v. 3.
3 *vo'*, cfr. scheda n. 12, v. 19.
7 *cagion*, cfr. scheda n. 5, v. 11; *commove*: «commuove, colpisce, turba», voce dotta dal latino *commovēre*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 259.
7 e 18 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
8 *aspecto*, cfr. scheda n. 15, v. 9.
10 *schiffar*: «schivare, evitare», dal francese antico *eschif* che risale al francone *skiuhjan*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 1153.

11 *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35; *dimando*: «domando, chiedo», voce letteraria del dialetto toscano, dal latino *demandāre* «mandare per sapere»: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 360; DURO, *Vocabolario*, I, p. 173; *perdonanza*: «perdono, indulgenza», dal francese antico *pardonance*: BOERIO, *Dizionario*, p. 492; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 982; DURO, *Vocabolario*, III, p. 797.
12 *cascasse*: «cadesse», dal latino parlato *casicāre*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, pp. 212-213.
15annominazione; *stente*, cfr. scheda n. 17, v. 11.
18 *nieghi*: «neghi», per dittongazione di *e* in sillaba libera nel dialetto toscano: ROHLFS, *Grammatica*, I, pp. 102-103.
**Autore della musica:** Antonio Rigon [D. ANTONIO RIGUM.].
**Forma musicale:**

| | | | | | coda | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 2 | (3 | 4) | 1 | (2[1] | 5) |
| 8 | x | y | y | x | | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | | *idem* | | |

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; code: ripetizione dell'ultimo verso della ripresa e delle strofe e dell'ultimo emistichio del secondo verso del *refrain*; modo di Re; cadenze: Do-re-re-(la)-re (ripresa) e Do-re-re (*refrain*); ambito di ottava ($la_1$-$la_2$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele. 1-3, 17-19 e 23-24, C: sesta discendente.
2 e 18, C-B: terze parallele.
4-5, 7-8 e 20-21, T: quinta discendente.
5-6, 8-9,15-16 e 26-27: cadenza borgognona.
7-8, C-A: imitazione.
10-11, C: settima discendente.
11-12, A: sesta discendente.
13-14, C: quinta discendente.
13-14, A: quinta discendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 39, 19*; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXVII, 38-39.
**Letteratura:** BOORMAN, pp. 1001-1002; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 532; NOE, *Literaturen*, p. 603; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI I, p. 463; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 248 (*Donna ascolta el tuo amatore*); CAVICCHI, *Frottola*, pp. 75-82; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 34-35; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 219; LUISI, *Musica vocale*, p. 65; PIRROTTA, *Orfei*, p. 117.
**Osservazioni:** Con questo *unicum* si presenta un compositore la cui identità non è ancora pienamente definita e sulla quale gli studiosi sono giunti a formulare diverse ipotesi. Secondo PIRROTTA, *Orfei*, p. 117, potrebbe trattarsi del napoletano Antonio Ricco, autore di rime dedicate ai Gonzaga e di farse teatrali, rappresentate a Venezia. È più probabile, però, che il compositore corrisponda al musicista attivo come maestro di cappella presso la cattedrale di Ferrara e citato con questo ruolo in una lettera di Giovanni Spataro, il teorico che afferma di avere avuto occasione di consultarsi con il musico «Don Antonio Rigon» (forma dialettale di Arrigoni) su diversi problemi di natura musicale (JEPPESEN, *Korrespondenz*, p. 27; LUISI, *Musica vocale*, p. 65). Questa seconda ipotesi sembra trovare ora ulteriori conferme nella rilettura di alcune testimonianze d'archivio proposta in CAVICCHI, *Frottola*, pp. 75-82. In ogni caso, del repertorio frottolistico in uso a Ferrara e, più in generale, nelle corti norditaliane questa barzelletta, che rimane anche l'unica composizione nota del suo autore, accoglie le convenzioni tipiche. La forma poetica presenta una ripresa tetrastica di ottonari a ritmo trocaico, i cui primi due versi fanno anche da *refrain* dopo le due strofe esastiche. Il registro linguistico cerca di nobilitare un lessico fondamentalmente legato al gergo locale con il consueto ricorso a latinismi («amatore, commove, aspecto, dimando, cascasse») e a termini selezionati dalla lirica cortese («schiffar, perdonanza»). Si aggiungano le citazioni prese a prestito tanto dalla tradizione aulica che da quella di carattere religioso, come «te dimando perdonanza» (v. 11) che è un'invocazione presente sia in DANTE, *Commedia*, Paradiso, XXIX,120, sia in testi devozionali del sec. XV, come la *Rosana* (D'ANCONA, *Rappresentazioni*, p. 412) e la laude *Maria madre de Dio* di Leonardo Giustinian (LUISI, *Laudario*, I, p. 358). Lessico e figure retoriche sono funzionali al contenuto, che sviluppa il tema del vassallaggio amoroso mutuato dalla tradizione cortese, ma superando il codice del percorso di sottomissione alla donna perché viene rivendicato un rapporto paritario, non senza una buona dose di ironia. Anche l'intonazione fa propri i canoni del genere frottolistico, adottando una formulazione sillabica e prevalentemente declamatoria, adatta al tono sentenzioso del testo. L'omoritmia è rotta da una breve figura discendente a valori diminuiti che si alterna tra C e T (miss. 8, 10 e 21), per infittirsi in un movimento imitativo che coinvolge anche l'A nella coda conclusiva.

## 58. *Se me amasti quanto io te amo*

**Testimone:** PeI, cc. 51*v*-52*r*.

Se me amasti quanto io te amo,
non faresti quel che fai.
Fin daresti ali mei guai
contentando quel ch'io bramo.
Se me amasti quanto io te amo,
non faresti quel che fai.

Se quanto amo anchor tu amasti,
stentaristi com'io stento.
Com'io stento, se stentasti
fin daresti al mio tormento.
Ma non vol l'aspro tuo intento
contentarme in quel ch'io bramo.

Se me *ecc.*

Del tuo amore fammi altro segno,
se tanto ami quanto io s o!
Chi bèn ama, opra el suo ingegno
per aitar l'amante so!
Tu con longhe e bèn «Farò»
pasci sempre quel ch'io bramo.

Se me *ecc.*

Chi bèn ama, dir se sòle
che a' bisogni mai non finge
né dà pasto di parole
quando Amor lo tocca e stringe.
Tu con zance e con lusinghe
pascer voli quel ch'io bramo.

Se me *ecc.*

Per bèn dirme in dolce voce
ch'io sia tutto lo tuo béne,
la mia fiamma è doglia atroce.
Non per questo almanco viene
altro adiuto ale mie pene,
ché parole aspecto e bramo.

Se me *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy efeffx xy ghghhx xy.
La ripresa e ciascuna strofe terminano con lo stesso verso o parola rima.
**Note al testo:**
1, 2, 5, 6, 7, 8 e 9 annominazione e antitesi.
1 e 5 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *te*, cfr. scheda n. 2, v. 35.
1, 5 e 7 *amasti*: «amassi», per scambio con la flessione del passato remoto nella lingua letteraria: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 303-304.
3 *mei*, cfr. scheda n. 4, v. 4.
4 e 12 *contentando, contentarme*: «rendendo contento, accontentarmi, soddisfarmi, appagarmi», dal latino *contentāre* derivato tardo di *continēre* «trattenere entro certi limiti»: Boerio, *Dizionario*, p. 191; Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, p. 382; Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 274; cfr. scheda n. 4, v. 29.
7-8 chiasmo.
8 *stentaristi*: «stenteresti, faresti fatica», condizionale in *-ia* nei dialetti dell'Italia centrosettentrionale: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 339-340; cfr. scheda n. 17, v. 11.
8-9 anadiplosi.
9 *stentasti*: «stentassi, facessi fatica», per scambio con la flessione del passato remoto nella lingua letteraria: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 303-304.
11 *vòl*, cfr. scheda n. 3, v. 8.
13-16, 19 e 22 poliptòto.
14 *fo*, cfr. scheda n. 7, vv. 10 e 16.
15 *opra*: «adopera, usa», abbreviazione per aferesi del prefisso *ad-* e contrazione per sincope: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 21; cfr. scheda n. 43, v. 25.
15 e 19 anafora.
15, 17 e 25 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
16 *aitar*, cfr. scheda n. 43, v. 8; *so*, cfr. scheda n. 23, v. 8.
17 *longhe*: «lunghi», dal latino *lŏngu(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 689.
18 e 24 *pasci*, cfr. scheda n. 13, v. 5.
19 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18; *sòle*, cfr. scheda n. 3, v. 12.
23 *zance*: «ciance, discorsi futili», voce onomatopeica con esito del gruppo *ci* > *z*, nell'Italia settentrionale foneticamente corrispondente a *ç*: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 387-390.
24 *voli*: «vuoi», forma dell'italiano antico che risale a *voleo*: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 283-284.
25 *dirme*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
26 *béne*, cfr. scheda n. 3, v. 15.
27 *doglia*, cfr. scheda n. 12, v. 17.
28 *almanco*, cfr. scheda n. 35, v. 27.
29 *adiuto*, cfr. scheda n. 18, v. 2.
30 *aspecto*, cfr. scheda n. 15, v. 9.

**Autore della musica:** Giorgio de la Porta [GEORGIUS DE LA PORTA VERO.].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | $2^1$ | 3 | 1 | ($2^2$ | 4) | |
| 8 | x | y | y | x | x | y | | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | | | |

**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione dell'ultimo emistichio del secondo verso del *refrain*; modo di Re; cadenze: Re- la-la-re (ripresa) e Re-re (*refrain*); 12-13 e 21-22: cadenza borgognona; ambito di nona ($la_1$-si$\flat_2$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incrocio tra le parti.
1-2, A: sesta ascendente.
3-4, 7, 9 e 16-17, 18-19, A-T-B: imitazione.
4-6 e 7-10, T: sesta discendente e ascendente.
6-7, C: quinta ascendente.
13-15, A: decima ascendente.
18-19, C-A: imitazione in progressione con riduzione dei valori.
20-21, T: quinta discendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 39-40, 19*; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXVII, 39.
**Letteratura:** Boorman, pp. 1001-1002; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 498; Noe, *Literaturen*, p. 602; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Sartori I, p. 87; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1563; Vernarecci, *Petrucci*, p. 248; Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, p. 35; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81; Jeppesen, *Frottola II*, p. 253.
**Osservazioni:** Anche questo *unicum* costituisce la sola composizione finora conosciuta di un musicista veronese,

Giorgio de la Porta, probabilmente educato alla Scuola degli Accoliti come i principali esponenti della frottola polifonica a lui contemporanei: Giovanni Brocco, Marco Cara, Michele Pesenti e Bartolomeo Tromboncino. Raggruppando nell'ultima parte del *Libro primo* una serie di altri autori, ognuno rappresentato da un'unica frottola, è probabile che Ottaviano Petrucci abbia inteso attestare l'ampia diffusione di un genere poetico-musicale comunemente praticato dai compositori attivi nell'Italia settentrionale (Cavicchi, *Frottola*, pp. 80-81). La barzelletta, in effetti, applica tutte le convenzioni tipiche della forma specifica, sia testuali che musicali, confermando la funzionalità di un modello consolidato e largamente condiviso. Tuttavia, si deve osservare come la struttura del discorso, sintatticamente semplice e dal lessico volutamente ripetitivo, si regga in gran parte sull'uso sapiente di figure retoriche di parola che sanno combinare, anche contemporaneamente e in sovrapposizione, annominazione, anadiplosi, poliptòto, anafora, antitesi, chiasmo e continue allitterazioni, assieme a versi e parole rima e a motti sentenziosi. Da queste scelte dipende l'insolito effetto musicale determinato dalla natura di un testo costruito sulla continua successione di varianti, sfumature e richiami degli stessi suoni all'interno dei singoli versi, tra un verso e l'altro e da una strofe all'altra. Così l'ormai scontato tema dell'amore non corrisposto e della sfacciata indifferenza della donna che si prende gioco del poeta viene progressivamente assorbito e quasi nebulizzato dentro un *continuum* sonoro. L'intonazione asseconda questo processo con accorgimenti vari: la ripetizione delle prime due frasi musicali, la seconda in particolare; l'andamento prevalente del C per semiminime, adatto all'accompagnamento del liuto; il movimento vivace delle parti, a valori diminuiti, per moto contrario, in imitazione e con frequenti intrecci di tessitura tra A e T. Non si deve, però, trascurare il messaggio del testo come quando, ad esempio, l'incipit viene spezzato in due da una pausa e il primo emistichio, «se me amasti», è intonato su una nota ribattuta, evidenziando il contrasto con il secondo emistichio, «quanto io te amo», che invece è caratterizzato da cromatismi. Analogamente, il significato del verso che chiude la ripresa viene efficacemente posto in evidenza dal contrattempo e dalla sincope della linea melodica discendente per grado.

## 59. *Naqui al mondo per stentare*

**Testimone:** PeI, cc. 52*v*-53*r*.

Naqui al mondo per stentare
con amara e trista Sorte.
Non mi curo già de Morte:
faccia quanto la sa fare!

Naqui al mondo per stentare
con amara e trista Sorte.
Dove spero haver conforto
i' vi trovo male assai.
In bonanza over in porto
sempre trovo pene e guai.
Né me sgiongo dal mal mai
ché l'è mio peculiare.

Naqui *ecc.*

Io non credo che sia alcuno
più di me patisca stento.
D'ogni béne son digiuno,
sempre afflicto e discontento.
Né rimedio al mio tormento
mai più spero ritrovare.

Naqui *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy.
**Apparato critico:**
5 *stentare*] *stentar* PeIW.
**Note al testo:**
2 e 6 *trista*, cfr. scheda n. 49, v. 1.
3 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
4 *la*: «ella, lei», forma pronominale del toscano antico: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 141-142.
9 *bonanza*, cfr. scheda n. 3, vv. 2 e 6.
11 *sgiongo*: «disgiungo, separo», per aferesi del prefisso *di-* e passaggio condizionato di *u* in *o* davanti a nasale nei dialetti emiliano-romagnoli: Rohlfs, *Grammatica*, I, pp. 61-62; *mal*: «male», cfr. scheda n. 2, vv. 21 e 32.
12 *peculiare*: «peculiarità, qualità singolare», sostantivato.
14 *stento*, cfr. scheda n. 17, v. 11.
15 *béne*, cfr. scheda n. 3, v. 15.
16 *afflicto*, cfr. scheda n. 2, v. 14; *discontento*: «scontento, insoddisfatto», con prefisso rafforzativo *dis-*: Duro, *Vocabolario*, II, p. 125.

**Autore della musica:** Francesco d'Ana [FRANCISCUS ANNA VENETUS].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | $2^1$ | 3 | | 1 | ($2^2$ | 4) |
| 8 | x | y | y | x | | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | | *idem* | | |

**Apparato critico:**
12-13, PeIW manca doppia barra di divisione.
18-19, PeIW doppia barra di divisione.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione del secondo verso del *refrain* e coda strumentale su pedale di C; modo di Mi; cadenze: la-Mi-la-re (ripresa) e la-Mi-Mi (*refrain*); ambito di decima ($sol_1$-$si_2$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia con fioriture; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; *incipit* ritmico ricorrente: cfr. scheda n. 2.

3-4, 7 e 15-16, A-T: imitazione.
5-6 e 24-25: cadenza frigia.
9-11, B: ottava ascendente.
19, A: quinta ascendente.
21-22, T: quinta discendente.
21-22, B: sesta discendente.
22-25, C: vocalizzo nell'ambito di una ottava.
24-28, B: sesta discendente e quinta ascendente.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 40-41, 19*-20*; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXVII, 40.
**Letteratura:** BOORMAN, pp. 1001-1002; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 13; NOE, *Literaturen*, p. 602; SARTORI I, p. 86; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 187; IUPI II, p. 1005; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 248; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 35; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 236; PRIZER, *Frottola*, p. 29; SCHWARTZ, *Frottole(2)*, p. 52.
**Osservazioni:** Questo *unicum* è la prima frottola a stampa dell'organista Francesco d'Ana (alias Varoter), il cui appellativo «veneto» non lascia dubbi sul milieu sociale e culturale della sua produzione poetico-musicale rappresentata da quasi una trentina di composizioni, ventisei delle quali pubblicate nei primi otto libri di Ottaviano Petrucci. Se, come afferma LUISI, *Musica vocale*, p. 79, il musicista fu un autore di frottole polifoniche della prima generazione, si deve ritenere che questa breve barzelletta sia stata un riferimento per molta della produzione successiva, perché costituisce un prontuario tipico del lessico e delle immagini poetiche più frequenti nel repertorio frottolistico. Limitando il confronto alle composizioni del solo *Libro primo*, infatti, risulta che termini quali «afflicto, conforto, guai, morte, patire, pene, porto, sorte, stento, tormento, triste» ricorrono, variamente distribuiti e con diverse funzioni morfo-sintattiche, in oltre la metà dei testi. Anche alcune espressioni ricompaiono regolarmente, sebbene con gli opportuni adattamenti. Ad esempio, la sorte «amara e trista» (v. 2), che in Marco Cara diventa «cieca e dura» (PeI, n. 5), è declassata in «perversa» da Bartolomeo Tromboncino (PeI, n. 28), «iniqua e crudele» da Giorgio Luppato (PeI, n. 61) e «trista e noiosa» da Michele Pesenti (PeI, n. 49) che trasforma anche l'associazione «pene e guai» in «martir affanni e pene» (PeI, n. 42). All'incipit *Naqui al mondo per stentare,* in particolare, sembra abbia voluto rispondere Bartolomeo Tromboncino con quello di un'altra barzelletta, *Naque al mondo per amare* (Pn27, c. 43*r*; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, III, n. 5). I legami tra le due composizioni non si spingono oltre; ma, sull'esempio delle *Prediche d'Amore* in versi che fanno comune riferimento alle forme metriche della frottola, entrambe sono riconducibili alla pratica diffusa della parodia che adottava la forma del sermone religioso per proporre contenuti di natura amorosa destinati «al divertimento in occasioni festive, legate alle tradizioni del carnevale, sia nelle corti e negli ambienti colti, sia in ambienti più popolari» (LARGAIOLLI, *Parodia*, pp. 55, 64, 87). Presenta le caratteristiche proprie della fase iniziale della frottola polifonica anche la tecnica di armonizzare a più voci un canto monodico, perché la melodia si sviluppa attraverso tre frasi semplici, ripetitive e sillabiche, che procedono per grado congiunto in un ambito che non supera l'estensione di quinta, con l'accompagnamento omoritmico delle altre voci. Diversamente, la coda finale è animata dal movimento contrappuntistico delle parti e da un ampio melisma del C che, sempre per grado congiunto, si estende una terza sopra e una quinta sotto la *finalis* ricalcando il procedimento della modalità plagale tipica del canto piano.

## 60. *Se me è grato el tuo tornare*

**Testimone:** PeI, cc. 53*v*-54*r*.
**Fonti musicali concordanti:** BosI, cc. 35*v*-36*r*; BosI[1], cc. 35*v*-36*r*; Pn27, c. 54*v*.

Se me è grato el tuo tornare,
io el so bèn, ché iacio in foco.
Anchor spero nel suo loco
verrà el cor ad habitare.

Se me è grato el tuo tornare,
io el so bèn, ché iacio in foco.

Se già fui privo de lume,
son in quel hora disperso.
El mio pianger era un fiume,
hor son lieto e non summerso.
Se è voltato el Ciel perverso,
vivo lieto in dolce amare.

Se me *ecc.*

Dirme posso esser beato,
fuor di fraude e fuor d'inganno.
Mio destin se è consumato,
qual nutriva del mio danno.
Son pur fuor d'un grande affanno,
volse al fin sempre sperare.

Se me *ecc.*

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx xy ababbx xy cdcddx xy.
**Apparato critico:**
1 *se me è*] *se'l m'è* Pn27, *se m'è* BosI; *el*] *il* Pn27 e BosI.
1 e 5 *é*] manca in BosI.
2 e 6 *iacio*] *giacio* BosI.
3 *anchor*] *ancor* BosI.
4 *el*] *il* BosI.
14 *inganno*] *inganni* BosI.
**Note al testo:**
1 e 5 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22.
1, 5, 7 e 11 anafora.

2, 6 *el*: «lo», forma pronominale dell'aretino: Rohlfs, *Grammatica*, II, pp. 151-152; *so*, cfr. scheda n. 23, v. 8; *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15; *iacio*: «sto disteso, dimoro», dal latino *iacēre* per assimilazione fonetica di *j* con il gruppo *gi*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, pp. 491-492; *foco*: «fuoco», cfr. scheda n. 2, v. 11.
3 *loco*, cfr. scheda n. 12, v. 27.
4 *cor*, cfr. scheda n. 2, vv. 1, 5, 8, 12 e 16.
7 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
10 *summerso*, cfr. scheda n. 22, v. 16.
13 *dirme*, cfr. scheda n. 4, v. 29.
14 *fraude*, dal latino *frāude(m)*: Cortelazzo - Zolli, *Dizionario*, p. 460.
15 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
18 *volse*, cfr. scheda n. 24, v. 21.

**Autore della musica:** Filippo de Lurano [PHILIPPUS DE LURANO].
**Forma musicale:**

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | ($2^1$ | 5) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | x | y | y | x | x | y | |
| | ‖:a | b:‖ | b | x | *idem* | | |

**Apparato critico:**
13, B manca barra di divisione.
**Note alla musica:** Forma chiusa; intonazione per esteso di ripresa e *refrain*, utilizzata con iterazioni anche per le strofe; *refrain*: primi due versi della ripresa; coda: ripetizione della seconda parte del secondo verso del *refrain*; modo di La; cadenze: Do-la-mi-re (ripresa) e Do-la (*refrain*); ambito di decima ($la_1$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T: frequente movimento per terze e seste parallele; A-T: incroci tra le parti.
1-2 e 14-15, C: quinta ascendente.
1-2 e 14-15, C-T: imitazione.
1-2, 2-4, 5, 14-15, 15-17 e 20, A: quinta ascendente.
1 e 14, A-B: imitazione.
1 e 14, B: quinta ascendente.
8-9: cadenza frigia.
9-10, C-A-B: imitazione.
9-10 e 22-23, B: quinta discendente.
10-11, C: quinta discendente.
19-21, C: decima ascendente con vocalizzo.
19, T: quinta ascendente.
19-20, C-A: terze parallele.
22-23, T: decima ascendente.
24-26, C: sesta discendente.

**Edizioni moderne:** Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 41, 20*; Disertori, *BosI-II*, pp. 396-397; Schwartz, *PeI/IV*, pp. XXXVII, 40-41.
**Letteratura:** Becherini I, pp. 61, 110, n. 16; Boorman, pp. 1001-1002; *Census* I, pp. 221-222, IV, p. 370; Lincoln, *Italian Madrigal*, p. 313; Noe, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 197, n. 25, p. 209, n. 16; Sartori I, p. 87; Schmid, *Petrucci*, p. 56; Vogel - Einstein, p. 188; IUPI II, p. 1563; Vernarecci, *Petrucci*, p. 248 (*Se m'è grato el tuo tornare*); Cesari - Monterosso - Disertori, *PeI-III*, pp. 35-36; Disertori, *BoI-II*, p. 57; Jeppesen, *Frottola I*, pp. 80-81, 116-117; Jeppesen, *Frottola II*, pp. 126-127, 253; Prizer, *Performance*, p. 234; Saggio, *Pisano*, pp. 44-45 nota 21; Sartori, *BosII*, p. 243; Thibault, *Pn27*, pp. 56, 59; Tibaldi, *BosI-II*, pp. 578, 580, 590.
**Osservazioni:** Stando alle scarse notizie disponibili, Filippo de Lurano, di probabili origini istriane, fu attivo come musicista e compositore a Roma, ma anche in Friuli (Aquileia e Cividale) e ciò precisa l'ampia estensione dell'area entro cui la frottola fu coltivata e praticata. Il contributo del Lurano all'affermazione di questo genere poetico-musicale è significativo soprattutto perché con la produzione di oltre trenta frottole egli cercò di superare i limiti dello schema chiuso, sperimentando nuove possibilità espressive. Già in questa sua prima barzelletta a stampa, infatti, è possibile osservare come la melodia si snodi lungo la successione di quattro frasi musicali, con un'unica ripetizione soltanto in corrispondenza del primo verso del *refrain*. Per quanto riguarda il testo, si tratta di una risposta alla barzelletta *Se mi è grave el tuo partire*, intonata da Bartolomeo Tromboncino (PeI, n. 22). La relazione risulta particolarmente evidente se si accosta la prima strofe della risposta alla seconda della proposta, in quanto vi risultano impiegate figure simili ma per esprimere concetti antitetici. Il rapporto è ancora più palese sul piano formale, perché i primi cinque versi di entrambe le strofe terminano con le stesse parole in rima, come pure i versi 4 e 5 di quella successiva. Rispetto all'intonazione, il testo è distribuito in modo differente: il rapporto tra metro poetico e ritmo musicale è irregolare nella proposta, mentre risulta maggiormente rigoroso nella risposta. Tra le due frottole non c'è, come in altri casi, una linea melodica migrante, ma fin dall'incipit si può cogliere l'imitazione di alcuni frammenti musicali da un brano all'altro, che sono entrambi nel modo di La e propongono le stesse cadenze nelle conclusioni principali. Le due intonazioni si aprono al C con tre La Sm per poi scendere una di grado e l'altra di quinta, mentre nelle altre voci c'è lo scambio tra la parte dell'A e quella del B che nella proposta, però, inizia in anacrusi (PeI, n, 22, miss. 1 e 13). Così avviene anche all'inizio del terzo verso della ripresa con due Mi Sm che in un caso scendono e nell'altro salgono di grado, mentre le altre parti sono sostanzialmente uguali (mis. 7 per entrambi). Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Filippo de Lurano e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al quinto tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al quinto tasto della prima corda dello strumento intonato in Mi. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 3, 17 e 22, posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.

## 61. *Voglio gir chiamando Morte*

**Testimone:** PeI, cc. 54*v*-55*r*.
**Fonti musicali concordanti:** Mtr55, cc. 60*v*-61*r* (pp. 120-121).

Voglio gir chiamando Morte
che me traza for de pene,
poi che m'ha tolto el mio béne
la mia iniqua e crudel Sorte.

E restar non voglio mai
giorni e notte de cercare
né di pianger 'sti mei guai,
ché la voglio ritrovare
e de vita farmi trare
per stentar non più sì forte.

Voglio gir chiamando Morte
che me traza for de pene.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** barzelletta: 8 xyyx ababbx xy.
**Apparato critico:**
1 *gir*] *giri* Mtr55.
2 *me traza for de*] *mi traza fuora di* Mtr55.
3 *che m'ha*] *ch'a* Mtr55; *béne*] *bén* Mtr55.

Mtr55 strofe come segue:

Scalzo e nudo e scapigliato
como homo desperato,
per el mundo tapinando
zorni e notti lacrimando
d'ogni ben posto in bando
sempre mai piangendo forte.

**Note al testo:**
1 e 11 *gir*: «andare», dal latino *īre* per sviluppo della *j* iniziale davanti a vocali chiare: ROHLF, *Grammatica*, I, pp. 212-215.
2, 6 e 12 *de*, cfr. scheda n. 2, v. 25.
2 e 12 *me*, cfr. scheda n. 2, v. 22; *traza*: «tragga, tiri», forma del dialetto veneziano dal latino *trăhere*: BOERIO, *Dizionario*, p. 766; CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, pp. 1417-1418; *for*: «fuori», cfr. scheda n. 6, v. 13.
3 *béne*, cfr. scheda n. 25, v. 30.
7 *'sti*, cfr. scheda n. 1, v. 5; *mei*: «miei», cfr. scheda n. 4, v. 4.
9 *trare*, cfr. vv. 2 e 12.
10 *sì*, cfr. scheda n. 6, v. 2.

**Autore della musica:** Giorgio Luppato [GEORGIUS LUPPATUS].
**Forma musicale:**

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | 8 | x | y | y | x |
| | 5 | 6 | 3 | $4^1$ | | 1 | 2 | | |
| 8 | ‖:a | b:‖ | b | x | | x | y | | |

**Apparato critico:**
1-56, C-T-B: Mtr55 cfr. Appendice II, n. 61.
**Note alla musica:** Forma aperta; ripresa conclusiva: primi due versi; modo di Mi; cadenze: Mi-Do-Mi-la-la-Do-Do-la-la-Mi-Do-Mi); ambito di decima ($do_2$-$mi_3$); rapporto verso-misure irregolare; omoritmia e contrappunto semplice.
6-7, B: sesta discendente.
6-7 e 48-49, C: sesta discendente.
7-8 e 49-50, A e T: moto contrario.
9-12, 16-18, 37-39 e 51-54, C: vocalizzo nell'ambito di quarta.
10-11 e 52-53, B: settima ascendente.
11-12: cadenza frigia.
18-19 e 39-40, A: quinta ascendente.
28-30, C: settima discendente.
29-30, t: settima discendente.
**Edizioni moderne:** CESARI, *Canzone*, p. XX; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 42-43, 20*; GIAZOTTO, *Mtr55*, pp. 100-101; JEPPESEN, *Frottola III*, pp. 306-307; SCHWARTZ, *PeI/IV*, pp. XXXVII, 41-43.
**Letteratura:** BOORMAN, pp. 1001-1002; *Census* II, p. 155; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 311; NOE, *Literaturen*, p. 602; RISM B IV$^5$, p. 255, n. 58; SARTORI I, p. 87; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 188; IUPI II, p. 1862; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 248; Cesari, *Canzone*, p. XX-XXI; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. LX, 36; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81; JEPPESEN, *Frottola II*, pp. 164-165, 261; SCHWARTZ, *Frottole(2)*, p. 51.
**Osservazioni:** Oltre a questa frottola, alcuni studiosi hanno proposto di attribuire a Giorgio Luppato anche lo strambotto *O triumphale diamanto nobile e lucento*, un brano a 4 v. di encomio ad Ercole I d'Este ed eseguito per le nozze del figlio Alfonso I celebrate con spettacoli teatrali, danze e intermedi, uno dei quali comprendeva «musiche mantuane» dirette da Bartolomeo Tromboncino (LOCKWOOD, *Ferrara*, pp. 341, 351 nota 72; LUISI, *Pn676*, pp. 69, 311-312, 482-483; PIRROTTA, *Orfei*, pp. 89-90 nota 49). È un'indicazione puramente ipotetica che costituisce un sostegno labile ad informazioni insufficienti per delineare un contesto adeguato in cui collocare l'autore e la sua composizione. Se, però, l'ipotesi fosse provata, confermerebbe quanto emerge dal contenuto della breve barzelletta, presente nel repertorio d'uso con versioni distinte e indipendenti come si può evincere dal fatto che PeI e Mtr55 propongono strofe e organico vocale indipendenti. Il testo, innanzi tutto, nel breve spazio di una ripresa e di una sola strofe riesce a condensare gli ingredienti caratteristici del genere, più volte riscontrati in questa prima antologia di Ottaviano Petrucci, in particolare nella produzione dei principali compositori attivi presso le corti di Ferrara e Mantova (PeI, nn. 18, 19, 21, 46, 47, 49, 52 e 56): il lessico («morte, pene, bene, sorte, guai, stentare»), le figure poetiche («giorni e notte, de vita farmi trare, stentar sì forte») e, soprattutto, la citazione dotta («chiamando morte») che occupa il secondo emistichio dell'incipit. Questa citazione è un sintagma che si regge su una lunga e autorevole tradizione: dal sonetto *Audite la cagion de' miei suspiri* di Cino da Pistoia (MARTI, *Poeti*, n. 82), alle canzoni *Quantunque volte lasso mi rimembra* di DANTE, *Opere*, XXXIV, 16, *Nel dolce tempo de la prima etade* e *Perché la vita è breve* del PETRARCA, *Opere*, pp. 17-21, XXIII, 140, pp. 59-61, LXXI, 39, all'ottava *Così piangendo e sospirando forte* dal *Ninfale fiesolano* del BOCCACCIO, *Opere*, n. 150, fino al riferimento

più prossimo offerto dalla canzone *Hor ch'io credea de aver trovato il porto* e dal capitolo *Lingua mia stanca in tanto lamentare* del TEBALDEO, *Rime estravaganti*, nn. 544 e 688. Ad ulteriore conferma che le scelte poetiche rispondono alle strategie e alle aspettative culturali elaborate dagli ambienti di corte tra Quattro e Cinquecento (PeI, nn. 11, 24, 31, 40, 55 e 57), la citazione appare radicata anche nella tradizione parallela della lirica popolare, come dimostra il rispetto *Io maledico l'ora il giorno il punto* (D'ANCONA, *Poesia*, p. 510, n. XXV), che a sua volta rappresenta una *contaminatio* dal sonetto *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese et l'anno* del PETRARCA, *Opere*, p. 51, divenuto una formula topica della lirica intonata già nel Trecento (BRUMANA - CILIBERTI, *Paolo da Firenze*, p. 203). Alle medesime istanze sembra rispondere l'intonazione, che tende a svincolarsi dai moduli consolidati del genere frottolistico, subordinati alla costringente accentazione del verso, e dal consueto ritmo di danza persistente negli accordi ripercossi sopra le ultime due sillabe del verso secondo la legge della cadenza periodica (CESARI, *Canzone*, pp. XX-XXI). La forma musicale stessa, diversamente dallo schema prevalente nella barzelletta, tende ad essere aperta: quattro frasi per la ripresa e quattro per la strofe contribuiscono a creare una composizione di ampio respiro, fuori dai limiti imposti dalle ripetizioni, con possibilità di variare le figure armoniche dal punto di vista del ritmo e del contrappunto.

## 62. *Poi che per fede manca*

**Testimone:** PeI, c. 55*v*.
**Fonti musicali concordanti:** BosI, c. 41*r*; BosI[1], c. 41*r*; Pn27, c. 51*v*.

Poi che per fede manca
mia vita ad hora ad hora,
almen prima che mora
parlar voglio.

Amor, di te mi doglio
e dela mia nemica,
per che ogni mia fatica
ho perso in tutto.

De bon seme mal frutto
io meto nel tuo regno,
unde, s'io me ne sdegno,
non te ne incresca.

Misero chi se invesca
ale dolce parole,
ché 'l serpe intra viole
poi se trova!

Bèn sa el ver chi 'l prova
com'io d'ogni tua fraude,
anchor che poca laude
te ne sia.

**Autore del testo:** anonimo.
**Forma poetica:** oda: $abbc_4$ $cdde_5$ $effg_5$ $ghhi_4$ $ijjk_4$. L'ultimo verso di ciascuna strofe è un quinario se in sinafia con il verso precedente, altrimenti è un quadrisillabo. Costituisce eccezione l'ultimo verso della terza strofe.
**Apparato critico:**
1 *poiché*] *poi che* BosI; *manca*] *mancha* PeIM, PeIW e Pn27.
2 *mia*] *la mia* Pn27.
3 *che*] *ch'io* BosI.
6 *dela*] *de la* BosI.
7 *perché*] *per che* BosI.
8 *perso*] *persa* BosI.
10 *metto*] *meto* BosI.
18 *com'io*] *como* BosI.
17 *el*] *il* BosI.
19 *poca*] *pocha* PeIM e PeIW.
**Note al testo:**
3 *mora*, cfr. scheda n. 12, v. 20.
4 *doglio*, cfr. scheda n. 12, v. 17.
9 *bon*, cfr. scheda n. 5, v. 13; *mal*, cfr. scheda n. 2, vv. 21 e 32.
11 *unde*, cfr. scheda n. 12, vv. 24 e 25.
11-12 chiasmo.
12 *incresca*: «rincresca», dal latino *incrēscere* composto di *in-* illativo e *crēscere*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 575.
13 *invesca*: «invischiare», composto di *in-* illativo e del denominale di *vesco* «vischio»: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 620; DURO, *Vocabolario*, II, p. 957.
13 e 16 *se*, cfr. scheda n. 1, v. 18.
14 *dolce*: «dolci», desinenza plurale della lingua letteraria: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 32-34.
15 *intra*: «fra», preposizione latina *ĭntra*.
17 *bèn*, cfr. scheda n. 2, v. 15.
18 *fraude*, cfr. scheda n. 60, v. 14.

**Autore della musica:** Antonio Caprioli [ANTONIUS CAPREOLUS BRIXIENSIS].
**Forma musicale:**

| | | | | coda |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | (4 | 4[1]) |
| a | b | b | $c_4$ | |

**Apparato critico:**
C, 2, 3-4: Fa] Fa♯ BosI.
C, 6, 3: Fa] Fa♯ BosI.
**Note alla musica:** Forma *durchkomponiert*; coda: ripetizione dell'ultimo verso; modo di Sol; cadenze: re-Sol-re-Sol; ambito di sesta ($mi_2$-$do_3$); rapporto verso-misure regolare; omoritmia e contrappunto semplice; C-T, frequente movimento per terze parallele; A-T: incrocio tra le parti.
1-2, A: settima discendente.
1-2, A-T: imitazione.
1-2, T: settima discendente.
6-7, T: quinta discendente.

6-7 e 10-11, C: quinta discendente.
10-11, T: sesta discendente.
12-13: cadenza borgognona.

**Edizioni moderne:** CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, pp. 43, 20*; DISERTORI, *BosI-II*, p . 411; SCHWARTZ, *PeI/IV*, p. 43.
**Letteratura:** BOORMAN, pp. 1001-1002; LINCOLN, *Italian Madrigal*, p. 127; NOE, *Literaturen*, p. 602; SARTORI I, p. 87; SCHMID, *Petrucci*, p. 56; VOGEL - EINSTEIN, p. 187; IUPI II, p. 1307; VERNARECCI, *Petrucci*, p. 248; CESARI - MONTEROSSO - DISERTORI, *PeI-III*, p. 36; JEPPESEN, *Frottola I*, pp. 80-81, 116-117; JEPPESEN, *Frottola II*, p. 246; SARTORI, *BosII*, p. 243; THIBAULT, *Pn27* pp. 56, 58; TIBALDI, *BosI-II*, pp. 579, 590.
**Osservazioni:** Coerentemente con il tema dominante in PeI, un'oda anonima chiude l'antologia cantando ancora il mal d'amore, questa volta su intonazione di Antonio Caprioli, un musicista bresciano del quale mancano ulteriori notizie e che qui compare per la prima volta, ma che sarà poi costantemente presente con proprie composizioni nel *corpus* frottolistico di Ottaviano Petrucci, fino al libro undicesimo. Il testo dell'oda musicale è organizzato secondo la struttura della frottola di seconda specie, nella forma tetrastica di tre settenari e un quadrisillabo o un quinario a ritmo giambico che, in sinafia col precedente, forma un endecasillabo (PeI, nn. 12 e 46; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 68-74, 115). A questi aspetti, già di per sé indicativi delle tendenze culturali manifestate dagli ambienti di corte per i quali il Caprioli potrebbe avere scritto la propria composizione, si aggiungono le preferenze umanistiche espresse da alcune scelte e citazioni testuali, come l'incipit della seconda strofe che richiama quello del sonetto *Se iustamente Amor di te mi doglio* del TRISSINO, *Rime*, n. 16, in cui viene sviluppato lo stesso tema del rapporto conflittuale con la donna amata: «so che 'l conosci ormai, senza che'l dica / sendo tu quel che in questa mia nimica / di pari e la beltà cresci e l'orgoglio». L'incipit della terza strofe è invece un evidente petrarchismo che cita il verso «di buon seme mal frutto mieto» dalla canzone CCCLX, 108, *Quel'antiquo mio dolce empio signore*, del PETRARCA, *Opere*, pp. 254-267. Per quanto riguarda l'intonazione polifonica, invece, l'oda appartiene a quel gruppo di frottole in cui i primi due versi hanno una propria linea musicale, che costituisce un elemento della struttura tetrastica delle strofe, mentre l'ultimo verso si unisce al settenario precedente formando con esso un endecasillabo cantato da un'unica frase musicale, poi integralmente ripetuta dalla coda (PeI, nn. 13 e 17; PRIZER, *Courtly Pastimes*, pp. 115, 124). Come Michele Pesenti (PeI, nn. 49 e 50), anche Antonio Caprioli crea una successione di sette suoni, quasi regolare e sillabica, declamata dal C e in grado di assicurare una stretta corrispondenza con la struttura accentuativa dei versi (GALLICO, *Oda*, p. 411; LUISI, *Musica vocale*, p. 366). La regolarità ritmica è favorita dal *tactus* in *tempus imperfectum* e dalla scelta di evidenziare le singole frasi musicali ponendo un pausa sul primo tempo forte e l'attacco in levare. L'andamento prevalentemente omoritmico viene interrotto soltanto da alcune brevi progressioni per grado all'A e al T (miss. 2, 9 e 12), mentre il B rimane vincolato alla nota fondamentale dell'accordo. Nell'intavolatura per liuto (BosI), che conferma l'attribuzione a Antonio Caprioli e trascrive il brano a tre parti, appare la didascalia «La voce del sopran al terzo tasto del canto», per cui la prima nota del C deve corrispondere al terzo tasto della prima corda dello strumento intonato in La. Si ricollegano ad essa i ricercari nn. 6, 7, 11, 16, 21 e 25 posti in appendice a BosI con funzione di introduzione o interludio.