

SIENA 36 rivisitata

Paolo da Firenze, Johannes Ciconia, e l'interrelazione di polifonia e trattatistica in fonti del primo Quattrocento*

Pedro MEMELSDORFF

ALLA LUCE DELL'IMMENSO E RAPIDO SVILUPPO della codicologia musicale degli ultimi anni (specialmente in campo arsnovistico) può sembrare ingeneroso ricordare che tra i rischi dell'iperspecializzazione delle nostre discipline storiche, e soprattutto della compartimentazione dei nostri oggetti di studio, c'è quello della perdita della loro sinergica interrelazione.

Non è totalmente senza conseguenze, per esempio, che la repertoriatura (e in certa misura anche lo studio) delle fonti polifoniche del Tre-Quattrocento, da una parte, e quella della storia della teoria, dall'altra, avvenga da più di trent'anni in sedi bibliografiche separate: così, la moltitudine di brani polifonici trasmessi nelle raccolte di teoria – che sia in spazi residui o in sezioni autonome – è diventata spesso oggetto di rimandi da un repertorio all'altro, a scapito di una più approfondita riflessione sull'interazione dell'intero materiale.

In tal senso, questo studio si propone di riesaminare la struttura, e contribuire alla miglior comprensione del manoscritto Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati (BCI), L. V. 36 (d'ora in poi Sie36), un cartaceo quattrocentesco di 27 fogli e due guardie che contiene, com'è noto, un'importante serie di trattati teorici, seguita da alcuni brani polifonici. Sie36 è stato rilegato in data ancora imprecisata, e donato alla Biblioteca dal marchese Angelo Chigi, assieme ad un vasto fondo librario, con lascito del 20 maggio del 1847.¹ La storiografia, oltre alle fugaci segnalazioni nei cataloghi di Viatelli-Torri del 1929, di Mondolfo del 1937 e di Kristeller del 1967, comprende i fondamentali lavori di F. Alberto Gallo e i vari contributi successivi di Scattolin, Kreyszig, Ristory, Bernhard, D'Accone e Fallows.²

* Il presente studio è stato realizzato nei primi mesi di una *fellowship* allo Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Villa I Tatti, Firenze, istituzione che vorrei qui vivamente ringraziare.

1. Siena, BCI, ms. XX 2: "Inventario dei libri, carte etc, esistenti nella Biblioteca del Marchese Angelo Chigi, e da esso donati alla pubblica Libreria Comunale di Siena col testamento del 20 maggio 1847". Nella quarta (e ultima) rubrica, "manoscritti", compare il nostro: "L V 36, Aron Pietro, Istituzione armonica. È questa l'intitolazione di un ms. in carta del secolo XV, in 4°". Sulla rilegatura e altre notizie relative al fondo, si veda più avanti a p. 185 e nn. 88-89.
2. Rispettivamente: [F. VIATELLI-L. TORRI], *Primo congresso internazionale di bibliografia musicale. Bologna, Archiginnasio, Giugno 1929*, Bologna, Coop. Tipografica Azzoguidi, 1929, n. XXXXVII, pp. 19-20; A. MONDOLFO, *R. Biblioteca Nazionale Centrale Firenze. Mostra bibliografica di musica italiana dalle origini alla fine del secolo XVIII*, Firenze, Sansoni, 1937, n. 35, p. 27; Paul Oskar KRISTELLER, *Iter Italicum*, London,

La repertoriatura musicologica del contenuto polifonico si trova in RISM 1972³ e CCSM 1984-88,⁴ e il contenuto teorico, negletto in RISM 1968, è ora dettagliatamente descritto in RISM 2003.⁵ Inoltre, due dei brani polifonici sono stati editi, talvolta con brevi cenni a Siez6: il *rondeau* anonimo "Belle que rose vermeille" e il celebre mottetto ciconiano "O virum omnimoda".⁶ Come si vedrà, non è solo questa la polifonia trasmessa dal manoscritto, e c'è una fondamentale interazione tra la stesura dei brani polifonici e perlomeno alcuni dei testi di teoria.

1. Struttura e preparazione

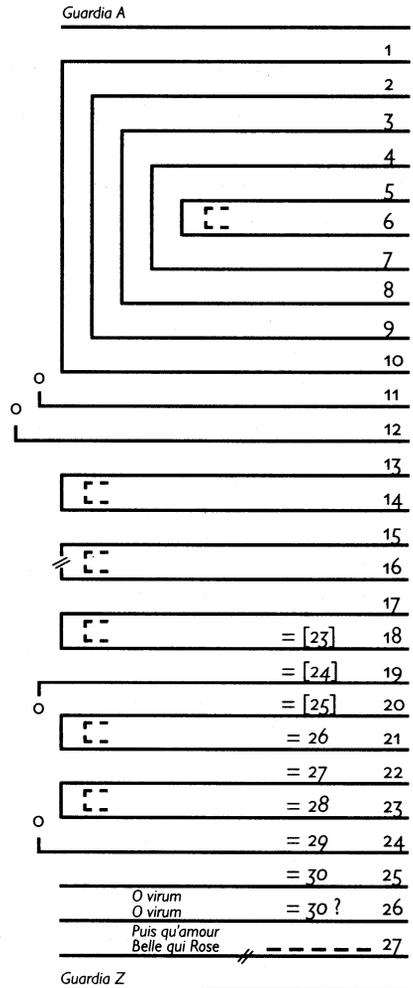
Infatti, un nuovo esame del manoscritto, effettuato nel giugno e nell'ottobre del 2003,⁷ ha portato a dei risultati in parte diversi da quelli già noti, che mi sembra opportuno pubblicare, assieme ad una critica della citata bibliografia e ad alcune sostanziali novità. La struttura, per esempio, non sembra corrispondere alle ipotesi formulate nel RISM

-
- Warburg Institute, 1963-1967, Vol II, p. 158; F. Alberto GALLO, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna, Tamarri Editori, 1968, specialmente p. 19 e n. 24; *Idem*, "Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica", in: *L'ars nova italiana del Trecento*, Convegni di studio 1961-1967, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1968, pp. 49-76; *Idem*, "Philological Works on Musical Treatises of the Middle Ages. A Bibliographical Report", in: *Acta Musicologica*, vol. XLIV, 1972, fasc. 1, pp. 78-101; *Idem*, "Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert", in: Frieder ZAMINER (ed.), *Die Mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984 (*Geschichte der Musiktheorie*, 5), pp. 257-356; Pier Paolo SCATTOLIN, "I trattati teorici di Jacopo da Bologna e Paolo da Firenze", in: *Quadrivium*, 15/1 (1974), pp. 7-79; *Idem*, (ed.), *Mensuralis musicae tractatuli 2*, Bologna, [La Grafica Emiliana], 1975, (*AMISc*, 1), *passim*; Klaus-Jürgen SACHS, *Der Contrapunktus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974 (*BzAfMw*, 13), p. 203; Walter Kurt KREYSZIG, *Anonymous Compositions from the Late-Fourteenth and Early Fifteenth Centuries*, Wien, Braumüller, 1984, specialmente alle pp. 35-40, 233-36 e 294-95; Heinz RISTORY, "Ein Abbreviationstraktat im Umfeld der franco-nischen und post-franco-nischen Compendia", in: *AMI*, 59 (1987), pp. 95-110, specialmente p. 105; *Idem*, *Post-franco-nische Theorie und Früh-Trecento. Die Petrus de Cruce Neuerungen und ihre Bedeutung für die it. Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jh.*, Frankfurt-Bern-New York, P. Lang, c.1988, p. 410; Michael BERNHARD, "Clavis Coussemaker", in: M. BERNHARD (ed.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, I, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei der C.H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung, 1990, pp. 1-36, specialmente p. 17; Frank D'ACCONTE, *The Civic Muse*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1997, pp. 165-66; David FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 44, 98 e 329.
3. K. VON FISCHER e M. LÜTOLF (eds.), *RISM, Handschriften mit Mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, Vol. II, München, G. Henle Verlag, 1972, pp. 1037-39.
 4. Rispettivamente: *Census-Catalogue of Manuscripts Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, Vol. III, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1984, p. 155; e il supplemento, nel vol. IV del 1988, a p. 476.
 5. Christian MEYER (in collaboration with Giuliano DI BACCO, Pia ERNSTBRUNNER, Alexander RAUSCH, Cesarino RUINI), *RISM Vol VI, The Theory of Music, Addenda, corrigenda*, München, G. Henle Verlag, 2003, pp. 605-608.
 6. Editto da CLERCX nel 1960, ma senza tenere conto della fonte senese, e dal *PMFC* 24 (BENT-HALLMARK), nel 1985 (trascrizione alle pp. 81-84, apparato a p. 222). *PMFC* 22 (GREENE) pubblica "Belle que rose vermeille" nel 1989 (trascrizione a p. 46, apparato a p. 173).
 7. Ringrazio vivamente il dottor Daniele Danesi, Direttore della BCI di Siena, nonché l'intero personale delle BCI, per la loro generosa disponibilità.

2003,⁸ bensì – come già avvertito da Gallo⁹ – ad un unico fascicolo iniziale, seguito da un'assai caotica giustapposizione di bifogli o singoli fogli sciolti che, considerando la continuità compilativa delle carte 10-15v, 17r-19r e 20r-21v, con ogni probabilità risale alle prime fasi di stesura del manoscritto.¹⁰ Lo stato attuale è riprodotto qui accanto nella tavola 1, in cui ho indicato in tondo i numeri della cartolazione moderna (posta in alto a destra di tutti i *recti*, da 1 a 27), e in corsivo i resti di una cartolazione anteriore (in basso a destra dei *recti*, da 18 fino a 26)¹¹. I due parametri (struttura complessa e cartolazione eterogenea) sono indicativi di un'assai tortuosa storia compilatoria – ulteriormente complicata da una postilla, già notata dal RISM, in basso a carta 6r. Essa sembra rimandare alla mano guidonica posta a carta 1v, ma recita "vide manum in carta viii (sic) a tergo".¹²

Tavola 1 (struttura attuale di Siez36)

--- : rinforzi e restauri
o : incollate
// : tagliate



8. "Fascicolazione problematica: ipotesi più economica è V, IV, III-3 (19-21), III (22-27)", *RISM* 2003, p. 605.

9. "... Dopo il quinterno iniziale, non appare più alcuna distinzione di fascicoli". GALLO, "Alcune fonti poco note", p. 73.

10. La giunzione delle carte 5 e 6 appare rinforzata da una striscia di carta contestuale incollata, tecnica analoga a quella usata per rinforzare gli originali bifogli 17-18 e 13-14 (dove sotto alla striscia di rinforzo si vedono ancora i resti di un *custos* appartenente a 13v, che 'sconfina' su 14r). Nel caso dei fogli 20 e 21 non sembra certa (anche se molto probabile) la continuità della carta sotto al rinforzo; e in quello di 15 e 16 le due carte sono state sicuramente tagliate. Tuttavia, considerando che in tre dei cinque casi sono stati rinforzati dei fogli all'origine sicuramente congiunti, e in un altro la congiunzione è pressoché certa, sembra chiara la *ratio* dell'intervento (peraltro tipica): irrobustire le giunzioni dei bifogli, usurate da piega e cucitura. È dunque probabile che anche 15-16 fossero all'origine congiunti, non così tutti gli altri fogli ora sciolti (11, 12, 19, e 24-27).

11. "... Con inizio al foglio 18 resta traccia di una numerazione antica segnata nell'angolo inferiore destro e risultante maggiore di cinque unità rispetto all'attuale": GALLO, "Alcune fonti poco note", p. 73. Nel seguito, si userà qui esclusivamente la cartolazione moderna.

12. *RISM* 2003, p. 605. Non è escluso (anche se improbabile) che il rimando sia relitto di una diversa posizione del trattato in sede antigrafica.

L'attuale rilegatura è moderna¹³, e la misura dei fogli è di 21,1 x 27,8 cm.¹⁴ Per quanto riguarda la preparazione, tutte le carte tranne 12, 24 e 27, nonché le due guardie, sono identificabili da filigrana comune, simile ma non identica ad alcun modello repertoriato.¹⁵ La rigatura è assente solo nelle guardie e nelle carte 1r-2r, ed è anch'essa interamente coerente, di 44 righe orizzontali tracciate con inchiostro marrone apparentemente senza *rastrum*.¹⁶ Ciò conferma la comune appartenenza al *corpus* anche dei due singoli fogli non identificabili da filigrana, le carte 12 e 24, e determina uno specchio preparatorio dall'altezza assai regolare (21,6-21,8 mm) ma dalla larghezza variabile (e non sempre delimitata da margini verticali) che dipende dal *layout* del materiale copiato.¹⁷

Già Gallo distingueva due mani (una da 1v a 21v e l'altra da 22r a 25r) tralasciando però totalmente la discussione codicologica sia delle ultime due aperture (25v-26r e 26v-27r), che contengono i brani di polifonia, che della carta estrema (27v).¹⁸ In accordo con quei primi rilevamenti, *RISM* 2003 annota poi ulteriori particolari:

13. "Legatura moderna, danneggiata, coperta di mezza pelle marrone e carta colorata, su cartone. La rifilatura della carta ha asportato parte di testi e attribuzioni; sul piatto anteriore due cartellini "36/V/L" e "Scansia A/casella IV/Volume 5", *RISM* 2003, p. 605. Per la datazione della rilegatura, vedi qui sotto a p. 185 e nn. 88-89.
14. La fluttuazione è moderata nella larghezza (da 20,8 a 21,2 cm) e pressoché nulla nell'altezza dei fogli (27,8 cm). Curiosa la discrepanza tra i vari rilevamenti finora effettuati: *RISM* 1972 da 280 x 213 mm, *CCSM* 1984 da 278 x 212 mm, *RISM* 2003 da 385 x 215 mm.
15. Ne sono prive anche le carte 3, 4, 6, 9, 10, 13, 15, 18, 21 e 23, ma in tutti questi casi è filigranata la carta congiunta. Il motivo assomiglia (ma mai corrisponde esattamente) a quelli campionati da BRIQUET recanti i numeri 14708 (Zürich, 1402), 14713 (Vicenza, 1417), 14714 (Würzburg, 1419); cf. Charles-Monse BRIQUET, *Les filigranes, dictionnaire historique des marques du papier*, rist. Amsterdam, Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1968, vol. IV (tavole) e p. 741 del vol. II (didascalie). Notevole somiglianza anche con alcuni modelli repertoriati da PICCARD, cf. per esempio: Gerhard PICCARD, *Die Ochsenkopf Wasserzeichen*, Stuttgart, Kohlhammer, 1966, 2. Teil, Findbuch II, 2, numero 618 (la didascalia si trova nella parte prima, Findbuch II, 1, p. 166), localizzato a St. Gallen, Weinsberg, Hermannsdorf (NM) e Breslau, e datato 1418-20. Si veda poi il repertorio edito da J. S. G. SIMMONS nei *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia XV, Likhachev's Watermarks*, Amsterdam, Paper Publications Society, 1994, vol. II, numeri 1188 ("slavonic ms. Kolomna, 1481", p. 198), 2268 ("Poznan 1400", p. 199) e 3858 ("Cracow, 1424", p. 198), annotati rispettivamente sul vol. I, alle pp. 249, 228 e 233. Infine, c'è parziale somiglianza con vari dei tipi di filigrana a testa di bue rilevati da Peter WRIGHT nel codice Trento 90 – salvo per la forma delle corna e per il trifoglio (?) che le sovrasta a Siena (e che a Trento è un fiore). Cf. Peter WRIGHT, "Watermarks and Musicology: the Genesis of Johannes Wiser's Collection", in: *Early Music History*, 22 (2003), pp. 247-332. Do qui le misure della filigrana di Siena. Distanza tra i punti più esterni delle orecchie: 4,1 cm; distanza tra l'estremo superiore del trifoglio e quello inferiore della testa di bue: 8,4 cm.
16. Spesso sono state aggiunte delle righe ausiliarie a mano libera, come per esempio alle carte 7v, 8r, 9v, e tante altre.
17. Linee di delimitazione verticali si trovano in molti ma non tutti i fogli, e comunque sempre a secco. La *ratio* generale è indubbiamente quella di delimitare lo specchio d'apertura (e cioè i margini sinistri dei *versi* e destri dei *recti*), ma ci sono svariate eccezioni. Do quindi il dettaglio: non hanno alcuna delimitazione i fogli 1r, 1v, 2r, 2v, 7v, 8v, 9r, 11v, 14r, 15r, 15v, 16r, 16v, 19r. Delimitati solo a destra: 3r, 4r, 5r, 6r, 10r, 11r, 12r, 13r (solo fino al nono rigo dall'alto?), 14v (!), 17r, 20r, 20v (!), 27v. Delimitati solo a sinistra: 3v, 5v, 6v, 7r (!), 8r (!), 9v, 10v, 12v, 13v, 21v. Delimitati da entrambi i lati: 18r, 18v (quasi invisibile), 19v, 21r, 25v, 26r, 26v, 27r. I restanti fogli sono delimitati come segue: 22r, destra e centro; 22v, sinistra e centro; 23r, destra e centro; 23v, sinistra e centro; 24v, sinistra e centro; 24r e 25r, in tutti i margini verticali.
18. GALLO "Fonti poco note", p. 73. *RISM* 1972, nel commentare i brani di polifonia, afferma: "Ab S. 25v Mottetten (sic) und weltl. franz. Lieder, die mit den Traktaten in keinem Zusammenhang stehen"

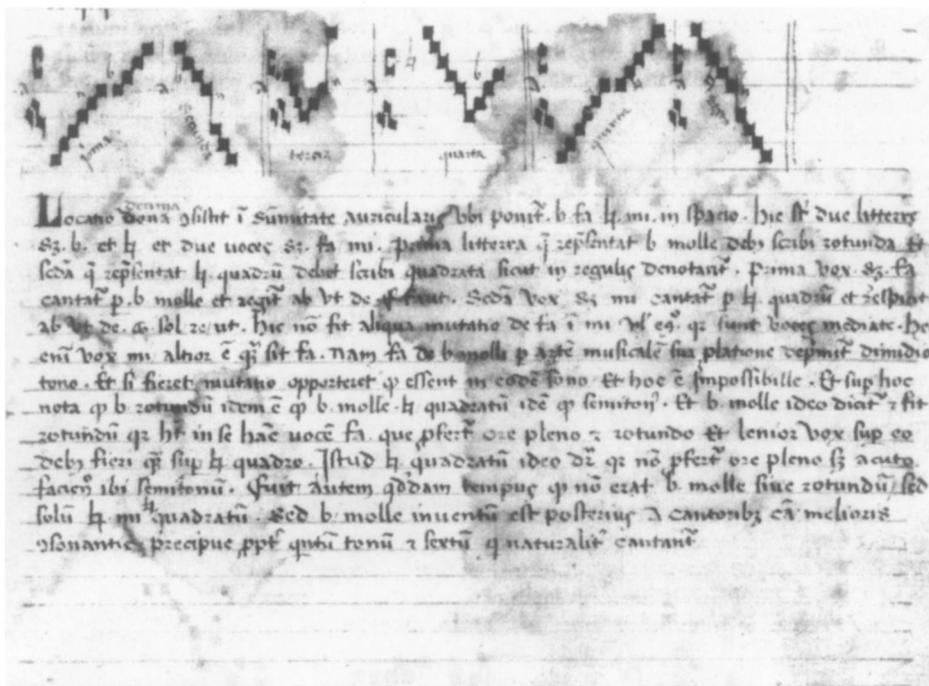
due mani semigotiche, la prima (che non segue la rigatura) più corsiva della seconda che interviene da c. 22 e scrive a due colonne fino a c. 25; una terza mano aggiunge posteriormente in scrittura gotica di modulo grande motti latini in spazi rimasti non scritti".¹⁹

È a queste note che vorrei ora aggiungere una serie di nuove precisazioni.

2. La mano A

Innanzitutto, mi sembra utile stratificare il lavoro delle due mani principali in base all'evoluzione del loro *ductus* e/o *habitus* compilatorio. Nel caso di A, per esempio, è evidentissima la differenza tra il segmento 1v-5r e tutti gli altri suoi lavori (6r-15r, 17r-19r, 20r-21v): per 1v-5r si serve (sia per il testo sia per le rubriche al margine e le parole sotto alla notazione musicale) di una semigotica tonda, assai regolare e quasi totalmente priva di collegamenti tra le lettere (come esemplificato dalla tavola 2a); ma per tutti gli altri segmenti usa una corsiva talvolta molto fitta (come sulla tavola 2b). Questa è inframmezzata spesso (e solo in apparenza disordinatamente) dalla stessa semigotica tonda di 1v-5r. L'identità della semigotica tonda usata nel segmento 1v-5r, e di quella interpolata nel corsivo di tutti gli altri segmenti, è qui illustrata dalla tavola 3a.

Tavola 2a; fol. 3r



(il corsivo è mio). Come si vedrà, il rapporto tra la polifonia e la stesura del materiale teorico è invece molto stretto.

19. Per l'attività di varie altre mani secondarie vedi sotto a pp. 183-84.

Tavola 2b: fol. 8v

Item notanda est q̄ huiusmodi differentie scdm̄ diuisa seu varia propria distingunt & Depe
 in q̄ diuisis proprijs Regulae una & eadem differentia seculorū. Sed diuisi proprijs diuis
 proprijs. Item seculorū plures requirunt. Cuiusmodi enunt aut p̄t̄ impetram aut p̄uocantiam
 nonis aut p̄t̄ societate loco & processum. Ipsi nō om̄n̄o potest illa ratio conuenire del
 regula. Cuius cause in his positionis nobis prout sint occulte. Nec nō & p̄positio huiusmodi ratio.
 Et item sequit̄ videt̄ de thesauris & toz̄ v̄sibus. Et aliorū patz̄ q̄ quandoq̄ p̄. S. p̄ano
 quandoq̄. p̄. 2. Incipit v̄s̄ exempli.

Tavola 3a (tonda in vari segmenti): fol. 2r

III. Antiquos q̄ modernorū auctoritate musicorū. Sed v̄s̄ quibz̄ om̄n̄i vult formatis
 Cantibus ḡt̄t̄ esse noscunt. Sicut. vt. re. mi. fa. sol. la. que per litteras septem labnas

Tavola 3a: fol. 7v



Tavola 3a: fol. 9r



Tavola 3a: fol. 9v



Tavola 3a: fol. 10r

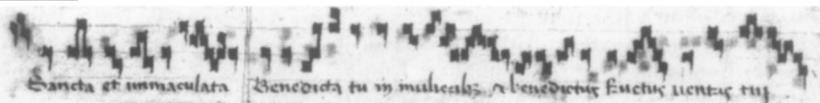


Tavola 3a: fol. 14v



Che non si tratti poi di due mani collaboratrici (una tonda e l'altra corsiva), ma soltanto di A, sembra sufficientemente dimostrato sia dalla frequentissima alternanza tra le due grafie (come evidenziato dalla tavola 3b), che dal carattere generalmente "evoluto" di quell'alternanza – di cui ora si dirà.

Tavola 3b (alternanza inestricabile): fol. 9r

In principio. Suscepim' deus. Gaudeam omnes. Statuit ei. Circumdederunt. demeris albano

Item Secunde difference q' incipit in d. Et cito vadit ad. q' ut emige quare. et in fine. Ut palma et spinulos hinc aliud scilicet qd' in d. q' ut in d. nota q' prima no' habet recessum et sic' principale ut hic

Domnus deus. gloria. EUOUAE

Item Terce difference que incipit in d. Et cito vadit ad. a. Ut ego autem et similes hinc aliud scilicet qd' in d. q' ut in d. nota q' prima no' habet recessum et sic' principale ut hic

De uentis maris. Surge quare. EUOUAE

Et ego autem. gloria. EUOUAE. Misereatur omnium. gloria. EUOUAE

Item quarte difference que incipit in d. et in fine descendit in. e. ut in. e. ut lex domini. et salus populi. dicit a Simeonem dicit. hinc aliud scilicet qd' in d. a. a. q' ut in d. nota q' prima no' habet recessum et sic' principale ut hic

Lex domini. sapientiam sanctorum. Salus autem. gloria. EUOUAE. EUOUAE

Item de Jonathas. Asium. Incertum que sedm est. vid' exemplum

Beati immaculati in uia q' ambulant in lege domini

Quere nota q' prima no' habet recessum et sic' principale ut hic

est voluntarius motus et certissimus et sequit' cantus p. b. malle et papue

quando fuit ascensum a quibus in dicitur p' dyapente ut patet in exemplis supra scriptis. Et hoc in secut. dicitur mans stella. ut quando non excedit. b. fa. h. m. tu. u. p. h. quando in cantu debet

Tavola 3b: fol. 13v

Oculus et manibus; hic est uice Pontificis alij. Magnificat e' iuratur dno EUOUAE

Exemplu de ista q' ascendit superde. Scio q' yhesum EUOUAE

Et sequit' exemplum de ista q' ascendit superde. Scio q' yhesum EUOUAE

Incipit in d. Det. adius. EUOUAE

Sequit' exemplum de sapientibus in d. Sciamus. Nota. i. fine etc.

Dixit dominus dno meo. Qui me quies. Quo p'cedere. EUOUAE

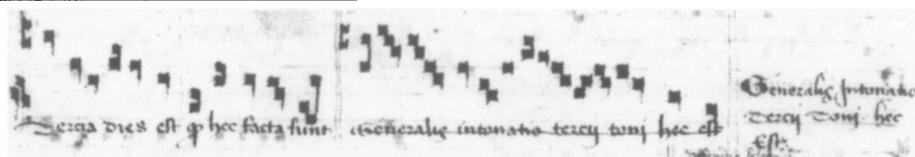
Domine ostende nobis. Secus bone. Iamauerit. Contraria e' misericordia. Benedic tu. EUOUAE

Exemplu de sapientibus in d. a. a. q' ut in d. nota q' prima no' habet recessum et sic' principale ut hic

Infatti, ad un attento esame, le alternanze calligrafiche di A non appaiono per nulla disordinate. Fino a 5r, A usa solo semigotica tonda, in 6r e 6v solo corsiva, e da 7r in poi un misto tra entrambe le grafie: corsiva per i testi principali, mista o solo tonda per le parole sotto agli esempi musicali. Per la precisione: sotto agli esempi musicali di 7r e 8r la grafia – pur mista – mostra ancora evidenti preponderanze corsive, ma sotto a quelli di 7v la tendenza sembra già spostarsi sulla tonda. E dagli esempi di 8v in poi, il corsivo virtualmente scompare: sotto a *tutti* gli esempi musicali dei restanti 24 fogli dei lavori di A, i testi sono stesi esclusivamente in tonda.²⁰ Sembra allora che tra 6r e 8v la scrittura di A "evolva" verso un uso sistematico del tondo "cantato" (o "cantabile") – posto cioè sotto alla notazione degli esempi musicali – deliberatamente alternato al corsivo "letto" o "parlato" usato per tutti gli altri testi.

Interessante, in questo senso, un caso di correzione su carta 10v (cf. tavola 3c) dove, a seguito degli esempi del terzo tono "Tercia dies est" e "hec facta sunt" (entrambi sottoscritti a esempio musicale e dunque in tonda), A stese (sempre sotto a esempio musicale e dunque in tonda) il testo "Generalis intonatio tercij toni hec est", salvo poi cassarlo e riscriverlo più a destra e *non* sotto l'esempio musicale, quindi *non più* in tonda ma in corsiva.

Tavola 3c (correzione calligrafica): fol. 10v



La questione merita maggiore attenzione di quanto non permetta questa sede, perché pone il problema del rapporto tra semantica e calligrafia *tout court* – una sorta di corsivazione *avant la lettre* in campo teorico musicale – che non riguarda poi solo Siez36.²¹

20. Rarissime le eccezioni, come la "d" corsiva sotto al secondo sistema musicale di 11r ("Domine pro-basti").

21. Per esempio, ci sono dei casi simili nel manoscritto di Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina 5-2-25, di cui uno si trova nel trattato di canto piano alle carte 41-48. In esso il testo è corsivo, ma gli *exempla* sono sottoscritti in semigotica tonda. L'altro caso si trova nel segmento 78-81, dove un *exemplum* di Kyrie polifonico (il cui testo è sottoscritto in tonda) separa due trattati di discanto copiati interamente in corsiva. La mano è certamente la stessa che nel segmento 41-48 di cui prima, sicché – ancora una volta – lo scriba ha alternato le calligrafie sistematicamente per distinguere testo da esempio, o meglio, corsivo "parlato" da tondo "cantabile". Il trattato alle carte 41-48 è descritto dal RISM, *The Theory of Music*, Vol. V, 1997, a p. 113: "Traktat über den Cantus planus (mit Tonar)"; gli altri due (nonché il Kyrie) si trovano, sempre nel RISM 1997, a p. 116. Ma niente si dice sull'uso differenziato delle due calligrafie. Cf. anche la letteratura sull'origine manoscritta del corsivo aldino in Nicolas BARKER, "The Aldine Italics", in David S. ZEIDBERG (ed.), *Aldus Manutius and Renaissance Culture*, Florence, Olschki, 1998, p. 95 e n. 1, che però non riguarda la musica.

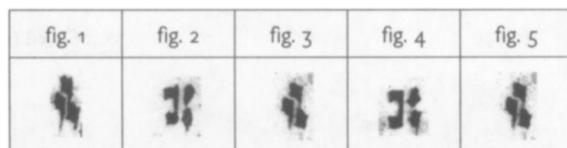
In questa sede, la principale constatazione da fare sembra invece la seguente: A – che è quindi senza alcun dubbio lo stesso che ha copiato tutti i testi e gli esempi musicali dei segmenti 1v-5r, 6r-15r, 17r-19r e 20r-21v – è anche lo stesso scriba che copiò testo e musica dell'intero blocco di brani di polifonia in fondo al manoscritto, da 25v a 27r. A dimostrazione di ciò, do qui sulla tavola 4 un confronto tra le grafie letterarie e musicali usate da A sia nella stesura dei trattati teorici sia nella stesura della polifonia. Da notare l'assoluta identità della grafia letteraria e, in quella musicale, gli identici decori di fine sezione, il particolare *signum congruentiae*, il *ductus* di brevi e longhe e il particolarissimo *custos* evacuato, rifilato ma ancora visibile in molti degli esempi musicali dei trattati teorici.

Tavola 4 (grafia musicale e letteraria di A incluse le cc. 25r-27r)

fol. 7v 	fol. 9r 	fol. 26r, VII (o virum)
fol. 9r 	fol. 27r, IV (Belle que rose) 	
fol. 14v, IV 	fol. 14v, I 	fol. 26r, VI (o virum)
fol. 26r, III (o virum) 		
fol. 19r 	fol. 10r 	fol. 26r, VII (o virum)
fol. 26r, IV (o virum) 		
scrittura tonda: fol. 10r 	scrittura tonda: fol. 25v (o virum) 	
scrittura corsiva: fol. 17r 	scrittura corsiva: fol. 26v (Puis qu'amours) 	

A è dunque lo scriba principale di Siez⁶ e, sintetizzando, è responsabile di cinque diversi segmenti:

- 1) Il "Trattato sul canto piano" sulle carte 1v-5r, ivi inclusa la bella mano guidonica, le cui glosse appaiono purtroppo assai danneggiate da rifilatura in alto.²² È da questo trattato che traspare una certa consapevolezza di A circa delle differenze grafiche "nazionali", che riguardano sia i bemolli (di cui si dirà più avanti),²³ che la chiave di fa ("...ubi figurant clavis bassa huius forme (fig. 1), vel sic modo gallicorum (fig. 2)...", carta 2v; e ancora: "... [clavis] que modo ytalico tribus notis figuratur hoc modo (fig. 3) vel quatuor modo galico hoc modo (fig. 4)...", carta 4v). Poiché lo scriba utilizza solo la grafia "a tre note" (fig. 5), sembra si possa concludere a favore della sua italianità o, quanto meno, della sua adesione all'*usus ytalicus*.



- 2) Il lungo trattato modale "Quia de tonis...", iniziato a metà del quinterno, e cioè su carta 6r, rimasto però incompleto in alto a 15v – a metà della ricapitolazione mnemonica del tonario – forse a causa di corruzione o danno dell'antigrafo.
- 3) L'*abbreviatio* franconiana "Gaudent brevitae moderni", da 17r a 19r, alla cui fine lo scriba stese – o copiò – un *colophon* ampiamente discusso da Gallo, da Ristory e dal RISM. Sembra infatti improbabile – anche se non impossibile – che B possa identificarsi con il "magister Thomas" a cui si riferisce quel *colophon*, che potrebbe invece doversi, anziché al copista, ad un originario compilatore del testo.²⁴ Ad integrazione delle precedenti descrizioni – e nell'auspicio di futuri approfondimenti – il *colophon* è qui interamente riprodotto nell'appendice 1. Da notare la doppia motivazione ivi espressa nella formula "ad ornatum divinij officij et decorum, ac etiam mundj huius solacium floridum et jocundum", ambivalenza che potrebbe riferirsi sia alle varie forme di musica sacra e profana menzionate nel testo teorico ("conductis organis et mottettis cantionibus et rondellis"²⁵) che alla natura e all'ordine dei brani polifonici conservati in fondo al nostro codice: prima un mottetto sacro, e poi una piccola e più "sollazzevole" serie di "rondel franceschi".²⁶

22. RISM 2003, p. 605.

23. p. 169 e nota 27.

24. GALLO (sia in "Alcune fonti poco note", pp. 73-74, che in *Die Notationslehre*, p. 266) ricorda la diffusione italiana (ed europea) della teoria di Franco nel formato dei "Kompendien", di cui alcuni identificano il compilatore: "Ricardus" (Bergamo, Bibl. civica Sigma IV 37, ff. 48v-51), "magister Frantçiscus" (Firenze, Bibl. Laur. Pluteo 2948, ff. 110v-113) e il nostro "magister Thomas" senese. Cf. inoltre: RISTORY, "Ein Abreivationstraktat", pp. 103-106; e RISM 2003, p. 606.

25. GALLO, "Alcune fonti poco note", p. 73.

- 4) Un ultimo trattato teorico, la breve *Intervallehre* "Figura est representatio" alle carte 20r-21v, dopo il quale il lavoro di A s'interrompe per tre carte.
- 5) Il blocco dei brani polifonici, da 25v a 27r.

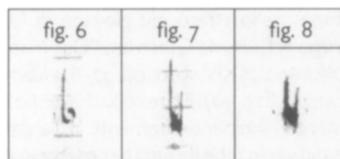
3. Lo scriba A e la polifonia

È in questo contesto che diviene interessante soffermarsi brevemente sulla polifonia copiata da A. Innanzi tutto – come si evince dalla tavola 4 – è sostanziale la differenza calligrafica tra i testi sottoscritti ai diversi brani polifonici: mentre il testo poetico di "O virum", sulle carte 25v-26r, è steso interamente in semigotica tonda, quello dei brani francesi, nell'apertura seguente, è interamente in corsiva. La differenza potrebbe doversi a una – penso assai rara – forma di *convenientia generis*, che potrebbe anche spiegare l'uso discreto delle diverse grafie musicali dei bemolli (fig. 6) e (fig. 7), rispettivamente per il mottetto ciconiano e per tutti i brani francesi. In effetti, sulla carta 4v l'anonimo trattato copiato da A ci informa della specifica differenza "nazionale" tra le grafie:

[...] signari debj per b rotundum licet aliqui faciant hoc signum secundum gallicos [...] (fig. 8) [...] qum in ytalia non est percipiendum sed signum fecte musice.

Lo scriba conosceva dunque le due grafie alternative, ed è possibile che le abbia coscientemente distinte nei brani polifonici.²⁷

Viceversa, se la differenza calligrafica tra tutti questi testi poetici non dovesse risultare da *convenientia generis*, si sarebbe forse di fronte ad uno scarto cronologico: la stesura del brano di Ciconia potrebbe essere allora coeva a ciò che sembra la prima fase dei lavori di A, quella esclusivamente in semigotica tonda, corrispondente alle carte 1v-5r. E quella dei brani francesi potrebbe doversi a fase successiva.



3. 1. *Puis qu'amour / Mercie amours*

Nella sua descrizione di questi brani, Gallo reputava sconnessi tra loro i due anonimi *rondeau* francesi sulla carta 26v. Quest'ultima tesi fu acriticamente assunta dal *RISM* 1972²⁸,

26. Heinz RISTORY, "Ein Abbreviationstraktat", p. 106, suppone l'identità tra copista e compilatore dell'*Abreviatio Franconis* da lui trovata nel manoscritto viennese ÖNB, Cod. Vind. 5003, un caso non dissimile da Sie36.

27. Non così negli *exempla* gregoriani dei trattati, dove le grafie dei bemolli si trovano mescolate (forse a sottolineare la valenza universale di quel repertorio). Per la precisione, i bemolli "italiani" si trovano sulle carte 1-5, 9r e 13r, quelli "francesi" sulle carte 7r, 8r, 12r e 14r, 14v, 15r, 20v e 21r, e la combinazione di entrambi (apparentemente da stessa mano) a 8v e 12v.

28. Si legge nell'inventario: "[...] 1: O virum [...] / 2: Puisqu'amours (Einzelstimme) / 3: Mercie (Einzelstimme) / 4: Belle que rose [...]", *RISM* 1972, p. 1038.

dal CCSM 1984²⁹ e 1988, nonché da Gordon Greene nel *PMFC XXI* del 1989 – che include il brano di 27r, “Belle que rose vermeille”, ma esclude, per non averne riconosciuto il legame e la completezza, le due presunte “Einzelstimmen” di 26v. Anche F. D’Accone presume sconnesse ed incomplete le due voci.³⁰

A collegarle tra loro – ma senza trascriverle – è invece Fallows nel 1987.³¹ Si tratta in effetti di un doppio *rondeau* a due parti virtualmente isogerarchiche, con testo diverso alle due voci e a dialogo: un *primus* al maschile (che si apre con un lungo segmento senza testo) e un *secundus* al femminile. L’insieme di espedienti ricorda il modello del doppio *rondeau* “Par vous m’estuet languir/Soyes par moy mon amy” di Matteo da Perugia sul foglio 10r di ModA, anch’esso a dialogo maschile-femminile, caratterizzato da svariati segmenti senza testo, anche in apertura.³² Ma la molto più modesta fattura dell’anonimo di Siez6 fa immediatamente scartare un’attribuzione diretta a Matteo. Do qui nell’appendice 2 la trascrizione di questo brano, sinora inedito.

3. 2. Belle que rose vermeille

Il secondo brano in lingua francese copiato da A, su carta 27r, è il *rondeau* “Belle que rose vermeille”,³³ che è stato invece edito in due versioni moderne: quella di Kreiszig

29. “[...] 1 motet, 3 French secular pieces = 4 [...]”. E, riguardo alla paternità dei brani: “(Ciconia)-1, anon-3”. CCSM, p. 155.

30. F. D’ACCONE, *The Civic Muse*, p. 166.

31. David FALLOWS, “Two equal voices: a French song repertory with music for two more works of Oswald von Wolkenstein”, in: *Early Music History*, 7 (1987), pp. 227-41, nella *Table 1* a p. 229, dove il pezzo viene identificato correttamente. L’annotazione è replicata da FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415-1480*, p. 44.

32. Non è questa la sede in cui discutere l’annosa questione performativa delle “textlose Einleitungen” che caratterizzano molte delle *chansons* nello strato più giovane di ModA. Ursula GÜNTHER attribuiva la loro invenzione a Matteo da Perugia (cf. Ursula GÜNTHER, “Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (= Mod)”, in: *Musica Disciplina*, XXIV 1970, pp. 17-67; *Idem*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol. 11, pp. 829-30), il che collocerebbe la composizione di “Puis qu’amours” dopo quella di quei brani di Matteo – indipendentemente dalla data delle rispettive copie in ModA e Siez6. Un confronto repertoriale più vasto (che includa per esempio il codice cipriota di Torino) potrebbe tuttavia complicare la questione della genesi e datazione di quelle “Einleitungen”. Si pensi solo ai brani copiati in quel manoscritto sulle carte 108r, 144v, 145v, 146v, 147r, 147v, 149r, 149v, 150r, e ai tanti altri *incipit* totalmente privi di testo poetico. Ma non sono solo le “Einleitungen” a sollevare la questione della possibile filiazione lombarda dei brani francesi di Siez6: anche l’uso dei *signa congruentiae* allo scopo di sottolineare le strutture formali è simile a quello adoperato in ModA I e V. “Puis qu’amours” ricorda in particolar modo “A qui fortune”, *rondeau* di Matteo sulla carta 43r di ModA che si serve anch’esso – come “Puis qu’amour” – di *signa congruentiae* per chiarire la fine della prima sezione e l’inizio in *levare* della seconda. Lo scriba di ModA risolse la questione non senza difficoltà. Cf. Pedro MEMELSDORFF, “What’s in a sign? The bq and the copying process of a medieval manuscript: the codex Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim Lat. 568)”, in: *Studi musicali* XXX / 2 2001, pp. 255-279.

33. FALLOWS (*A catalogue*, p. 98) colloca “Belle que rose vermeille” erroneamente sul “fo. 23 (no. 4)”. Considerando la sua premessa, per cui “modern literature is listed only when it offers substantial factual information or attributions that are not available in some recent edition” (p. 3, corsivo mio), spiace il rimando acritico all’edizione di KREISZIG (a p. 98). Dato che questa edizione non offre nuove attribuzioni, bisogna concludere che il *Catalogue* gli accordi sostanziale e fattuale valore informativo, il che è a dir poco sorprendente alla luce di quanto ora dirò.

nel 1984, e quella – più attendibile – di Gordon Greene nel 1989.³⁴ La prima delle due comprende sia una descrizione di Siez6 basata sul *RISM* 1972 – da cui eredita, e talvolta aumenta, le imprecisioni³⁵ – che una breve analisi stilistica delle “rhythmic complexities developed in ‘Belle que rose vermeille’ [that] feature a superimposition of contrasting mensurations”. Queste presunte “contrasting mensurations”, tuttavia, sono dal tutto assenti in “Belle que rose vermeille”, e risultano soltanto da un’inspiegabile serie di errori di trascrizione, primo tra tutti l’errata lettura del comunissimo espediente dell’*evacuatio*, usato dall’anonimo autore (come praticamente da tutti i suoi contemporanei) per esprimere la *proportio sesquialtera*, ossia le emiole. Kreiszig trascrive quei passi in *tempus perfectus maioris prolationis*, proponendo un contrappunto a dir poco aberrante in cui dodici *cluster* incompatibili³⁶ non bastano a dissuaderlo dal laconico commento: “è il contesto [sic] a chiarificare spesso il significato ritmico della notazione”.³⁷ A questo ed altri errori dovuti al fraintendimento della notazione musicale³⁸ – che lo costringono poi ad una serie di emendamenti e ad un esteso quanto inutile apparato critico – si sommano le ancor più gravi manomissioni formali: al posto dell’evidente (e comunissima) struttura in distici di ognuna delle due sezioni del *refrain* del *rondeau*, Kreiszig propone un “freer treatment of this *forme fixe* in replacing the middle refrain with a line of text that has the same rhyme as the refrain itself”, bizzarria che lo costringe a travisare l’*underlay* originale e a ignorare i chiarissimi *cue-words* e *signa congruentiae* con cui lo scriba A orienta inequivocabilmente quasi tutti i suoi lettori.³⁹

-
34. KREISZIG, *Anonymous Compositions*, descrive brevemente Siez6 a p. 35; a p. 38 constata: “No exact date can be assigned to any of these compositions, since the origin and provenance of the *flyleaves* (sic), and even of the manuscripts, remain largely unknown” (mio il corsivo). “Belle que rose vermeille” è discussa alle pp. 39-40, nonché nell’apparato critico (pp. 233-36) della trascrizione (pp. 294-95). Per l’edizione di Gordon GREENE vedi sopra la n. 6.
35. Per esempio: la (ovviamente non pertinente) rubrica “Pietro Aron / Institutione harmonica / Libro latino” che si trova sulla carta 1r di Siez6 ha già provocato l’erronea indicazione del codice nel catalogo VIATELLI-TORRI del 1929 e nell’elenco di KRISTELLER del 1967, ma già nel 1968 fu corretta da GALLO. Anche il *RISM* II del 1972, pp. 1037-1039, la riporta quale erronea (“[...] f. 1r von jüngerer Hand (16 Jh.?) ohne Beziehung zu den folgenden Traktaten: Pietro Aron, *Institutione harmonica. Libro latino* [...]”). Sorprende allora che né il *CCSM* né KREISZIG (che peraltro cita il *RISM* 1972) tengano conto di tale correzione. Discuterò quella rubrica più avanti a p. 185.
36. Essi si trovano nei seguenti luoghi (seguo la sua tortuosa numerazione dei *tempora*): cantus 1a, cantus 1b, cantus 1d, cantus 1f, cantus 1g, cantus 3a, cantus 3b, cantus 3c, cantus 3d, cantus 3e e 3g, cantus 6, cantus 7b.
37. Per esempio: “Measure 1b: black S a, black M f (*punc. div.*), black M d, black M e; the *punc. div.* following the black M f indicates an *imperfectio ad totum a parte post* of the black S a. Despite the lack of a *punc. div.* following the black M e and the rhythmic interpretation of the two M is clarified through context, hence *alteratio* of the M according to *via naturae* (black M d *recta*, black M e *altera*). Non è chiaro in quale modo il “context” al quale KREISZIG si riferisce (cioè la sua trascrizione, martoriata dai *clusters* elencati qui sopra nella nota 36) possa servire da “clarification” per l’interpretazione ritmica della minima mi, la cui *alteratio* è comunque obbligatoria, secondo le più elementari regole della mensurazione medievale.
38. Il testo è (arbitrariamente) posto sotto a tutte le parti, e le chiavi travisate – per cui il *cantus* risulta di un’ottava troppo basso. Innumerevoli, poi, i problemi creati da una peculiare concezione delle regole dell’imperfazione.

Più aderente alle fatiche di A è senz'altro la versione di *PMFC*, che è però doveroso emendare nei vari punti che qui do in nota.⁴⁰

3. 3. *O virum omnimoda*

Anche il brano di Ciconia merita qualche breve commento in questa sede.

Primo, l'attribuzione, che è divisa tra le due carte dell'apertura ed è completa⁴¹ (25v: "magister", 26r: "J. Cyconia").

Secondo, un particolare uso del *punctus evacuatus* da parte di A, che lo applica soltanto quale *punctum additionis* alla semibreve (distinguendolo contemporaneamente dal *punctum divisionis* e dal *punctum additionis* della breve o della longa). Ciò manifesta un deliberato uso mensurale di questa rarissima notazione, e rende ancor più interessante la parentela con le teorie di Giorgio Anselmi da Parma e, forse indirettamente, con il "Tractatus figurarum", già segnalate da Gallo.⁴² La paternità di A del *punctus evacuatus*, inoltre, è verificabile attraverso un fortunato caso (qui riprodotto nella tavola 5) in cui A scrisse prima il *punctus* e poi la minima susseguente, il cui *filum* è, per ragioni di spazio, costretto ad interrompere.

Terzo, benché non sia questa la sede per discutere in profondità il problema stemmatico posto dalla lezione senese di "O virum", bisogna segnalare che è Siez⁶ a esautorare il copista di Q₁₅ quale compositore del rispettivo *contratenor*⁴³ – e quindi, per estensione,

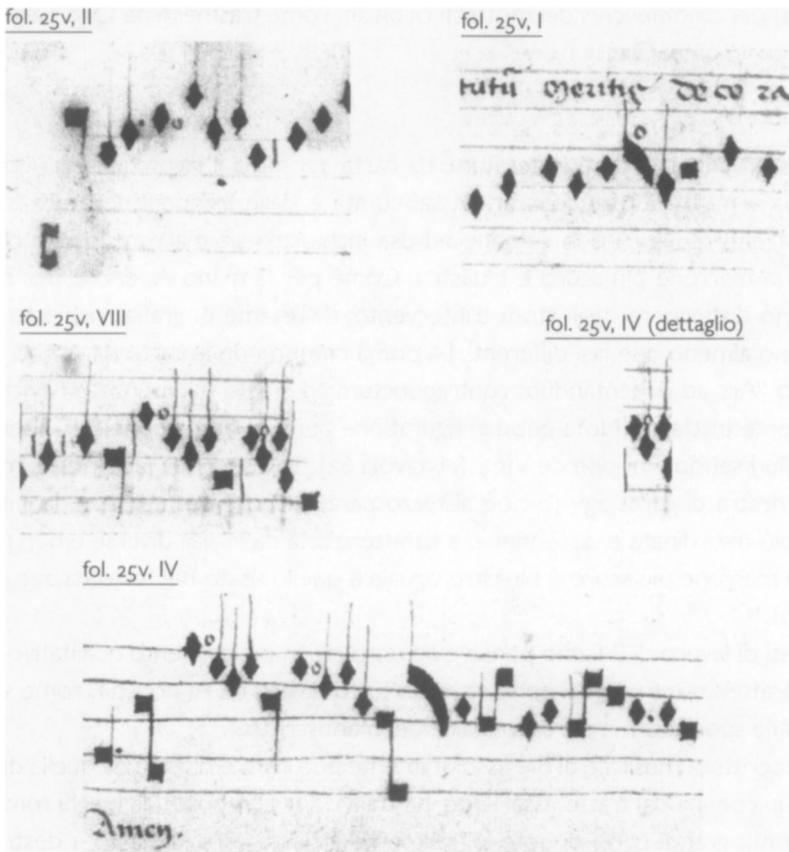
39. Da notare, in "Belle que rose", le legature del *tenor* e del *contratenor* a cavallo tra le due sezioni del *rondeau*, che creano una sorta di *enjambement* grafico, oscurando in un certo senso la struttura formale. Questa è sottolineata con dei *signa congruentiae* (esattamente come nel caso appena discusso di "Puis qu'amours"), un espediente quindi ricorrente che potrebbe rafforzare l'ipotesi di una collocazione settentrionale, forse milano-pavese dei due brani senesi.

40. Cantus: *tempus* 4,1-4, *PMFC* dà minime *la-si-re-mi* (al posto di *la-si-do-re*); *tempus* 5,1, *PMFC* dà *semi-brevis mi* (al posto di *re*); *tempus* 8,1, *PMFC* dà minima *mi* (al posto di *re*); *tempus* 12-13, l'intero passo è da riconsiderare, dato che non è un *punctum divisionis* la macchia visibile alla fine del primo sistema del cantus. I ritmi proposti da *PMFC* sono quindi da modificare in quattro minime *re-mi-fa-sol*, pausa di minima, due minime *sol-fa*, due semibreve *la-sol* e minima *fa*. Ciò risolve tutte le incompatibilità di Greene all'inizio della seconda semibreve di battuta 12 e la prima di 13.

41. GALLO ("Alcune fonti", p. 76) dà invece: "MAGISTER JO[HANNES CICONIA], *O virum*"; ad anche *CCSM* (Volume III, P-U, p. 155) riferisce: "1 motet, 3 French secular pieces = 4 (sic)...: (Ciconia)-1, anon-3". Appare chiara invece l'attribuzione intera, benché solo a 26v la grafia è indubbiamente quella di A ("Magister"). Quella su 27r (J. Cyconia") è di più difficile attribuzione a causa della forte rifilatura e corruzione meccanica della superficie del foglio.

42. Come noto, il "Tractatus figurarum", basandosi sulla teoria del *minus corpus*, contempla unicamente la divisibilità binaria del punto, il quale, se evacuato, perde metà e non un terzo del suo valore, acquistando cioè il valore di una semiminima. Questo è lo stesso uso adottato anche da Anselmi, ma non dallo scriba di Siez⁶, il cui punto evacuato – pur perdendo metà e non un terzo del valore di quello pieno, che è quindi concepito anche da lui quale *minus corpus* – vale però una minima. Si veda Georgii Anselmi PARMENSIS, *De Musica*, ed. Giuseppe MASSERA, Firenze, Olschki, 1961, pp. 179 e 187, e il commento a p. 46.

43. Come invece suggerito da una parte della critica: cf. *PMFC* 24, *passim* e anche Margaret BENT, "Ciconia, Prosdocimus, and the Workings of Musical Grammar as exemplified in *O felix templum* and *O Padua*", in: Philippe VENDRIX (ed.), *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, Turnhout, Brepols 2003, pp. 65-106, e specialmente p. 87); nonché l'articolo di David FALLOWS sullo stesso volume, "Ciconia's Last Songs and their Milieu", pp. 107-30, e specialmente p. 126, dove si afferma: "[...] as with so many late Ciconia works, it seems necessary to ignore the *contratenor*". *Contra*: Pedro MEMELSDORFF, sempre sullo stesso volume,

Tavola 5: mano A, l'uso del *puctus evacuatus*

dei *contratenores* dei mottetti ciconiani *tout court*. Infatti, Sie36 riporta le stesse quattro parti presenti nelle due concordanze del brano (Bu2216, fol. 36v-37r e Q15, fol. 225v-226r); ma è anche testimone di almeno due casi indiscutibili di *lectio difficilior* rispetto a Q15 (i segmenti di testo "tua" e "suplicum vota" al *tenor*, rispettivamente ai *tempora* 34 e 23-27 sia di Bu2216 sia di Sie36, totalmente assenti in Q15),⁴⁴ e uno rispetto a Bu2216 ("Amen", al *tempus* 66 di entrambi Q15 e Sie36, assente in Bu2216).⁴⁵ E quindi, non potendo Sie36 dipendere né da Bu2216 né da Q15, il loro quasi identico *contratenor* non può che provenire da un più remoto antigräfo comune, che doveva già contenerlo. La

"Lizadra donna: Ciconia, Matteo da Perugia, and the Late Medieval *Ars Contratenoris*", pp. 233-78, *passim*.

44. In Q15 i due segmenti caduti hanno lasciato la loro traccia nei "relitti ritmici", e cioè le ripetizioni pari-grado del *re* del *tenor* a 24, e del *fa* del *tenor* a 34.

45. La versione di Bu2216, trocata e abbellita, risulta probabilmente da rielaborazione posteriore, anche se condivide con Sie36 non pochi caratteri strutturali che si direbbero coesenziali – per esempio il segmento 75-80. Sulla materia è in preparazione un mio studio specifico, ma rimando alla discussione già accennata in Pedro MEMELSDORFF, "Lizadra donna", specialmente alle pp. 234 e 261-63, e alle nn. 8, 67 e 68.

constatazione ripropone con forza la contestualità storica (anche se non per forza la paternità) dei *contratenores* dei mottetti ciconiani come trasmessi da Q15, Sie36, Bu2216 e, occasionalmente, OX213.

4. La mano B

Come osservato dall'intera letteratura, da carta 22r inizia il lavoro di una nuova mano (B) – una semigotica pseudolibraria assai curata e dalle frequenti legature tra i corpi di lettera, che scrive su due colonne ed usa inchiostro sia marrone chiaro che rosso, nonché un marrone più scuro e bluastro. Come per la mano A, anche per B sembra opportuno distinguere degli strati d'intervento: dall'esame di grafia, inchiostri e *ductus* si evincono almeno due fasi differenti. La prima comprende le carte da 22r a 23v, e cioè il trattato "Ars ad discantandum contrapunctum" di Paolo da Firenze,⁴⁶ nonché l'inizio del seguente trattato, "Nota quod in figuratione", una rielaborazione del "liber musicalium" dello Pseudo-Philippe de Vitry (cf. tavola 6a).⁴⁷ La seconda fase inizia a metà della colonna destra di carta 23v (e cioè al terzo paragrafo del trattato pseudo-vitriaco): è appena più disordinata e discontinua, e caratterizzata da iniziali diverse e non più rosse, ma di un marrone più scuro e bluastro uguale a quello usato nel testo da 24r in poi (cf. tavola 6b).⁴⁸

Le due fasi di lavoro di B fanno pensare ad un certo impoverimento qualitativo; ma tutti i tratti caratterizzanti permangono i suoi, in tutto diversi da A, nonché, come si dirà più avanti, dalle sporadiche mani secondarie del manoscritto.

Anche la scrittura musicale di B è assolutamente peculiare e diversa da quella di A: B usa sempre una penna dal tratto assai largo, ha chiavi di fa composte da lunghi rombi (e mai da quadrati), grandi corpi di note leggermente inclinati verso il basso a destra (e non sinistra), tipica inclinazione verso destra dei *filum* discendenti, tipiche legature oblique, tipica inclinazione destra del *filum* nelle oblique discendenti *cum opposita proprietate*.⁴⁹

46. Per l'edizione di Pier Paolo SCATTOLIN del trattato di Paolo si veda sopra, n. 1. Questa include una discussione della precedente edizione (che però non tiene conto della fonte senese) di Albert SEAY, "Paolo da Firenze: A Trecento Theorist", in: Bianca BECHERINI (ed.), *L'Ars nova italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale 23-26 luglio 1959, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, Certaldo 1962, pp. 118-40. È ancora da indagare la discrepanza terminologica tra *ad discantandum* e *biscantus* usati rispettivamente nel titolo e nel testo del trattato di Paolo, che si trova sia nella versione senese sia in quella fiorentina del trattato (Bibl. Mediceo-Laurenziana, MS Ashburnham 1119). Ciò sembra doversi ad antenato comune, ma non è totalmente da escludere che testo e titolo risultino da tradizioni separate.

47. GALLO, "Alcune fonti poco note", p. 74; *RISM* 2003, p. 607.

48. L'inizio della stesura del testo pseudo-vitriaco è caratterizzato dalla presenza del rosso e dall'assenza di *cues* sotto alle iniziali – pur indentate. Dopo il secondo paragrafo della colonna destra di 23v scompare l'inchiostro rosso, lasciando posto al marrone bluastro, e iniziano invece i *cues*, ancora chiaramente visibili sotto a tutte le iniziali. Ciò potrebbe doversi al fatto che le nuove iniziali non siano di B e che, viceversa, le anteriori lo fossero. Altrimenti potrebbe concludersi che, all'inizio della sua seconda fase di lavorazione, B intendesse lasciare ad altra mano l'aggiunta d'iniziali, salvo poi decidere di aggiungerle lui stesso, tralasciando quindi i *cues* da 24r in poi.

49. Per esempio su fol. 24r.

Queste caratteristiche sono visibili sulle tavole 6a e 6b.

Tavola 6a

23

ut alius notabile subseq. v. q. si forte agnoscit
et si de pmat vna. et etia vna simili ex podit q. d. s.
cont sup vna. v. p. o. n. deb. stare simili sup p. a. n. d. e.
f. a. n. d. e. t. e. z. et. e. z. i. t. e. x. t. a. p. o. s. t. e. a. e. l. e. u. a. t. e. v. n. a. i. e. t. a.
o. c. t. a. v. a. v. e. h. i. c. p. a. t. e. t.

Notu dicitu est quod dicitur sicu qm cu octa et
octa cu. v. etia dicitu e dicitu de p. n. a. n. s. i. s. a. d. i. g. n. a.
c. u. s. i. p. i. u. s. n. i. c. v. d. e. n. d. u. s. e. s. t. d. e. d. u. a. l. e. r. i. m. a. d. o. c. t. a. z.
e. t. d. e. o. c. t. a. a. d. v. a. l. e. a. m. a. z.

Notu dicitu est q. u. i. l. l. e. m. a. d. i. s. q. t. e. n. e. t. i. c. a. n. d. o. d. e. d. u. a.
d. e. c. i. m. a. i. n. o. c. t. a. m. e. q. u. i. s. f. o. r. m. e. t. e. n. e. t. d. e. d. e. c. i. m. a. n. o. n. a.
i. n. x. i. i. s. e. t. v. e. n. i. e. n. d. o. d. e. q. u. a. i. i. p. a. r. e. t. a. e. t. i. a. i. l. l. e. m. a. d. i. s.
q. t. e. n. e. t. e. a. n. d. o. d. e. o. c. t. a. i. n. x. i. i. s. s. i. m. i. l. i. t. e. n. e. t. i. n. e. u. n. d. o.
d. e. x. i. i. n. x. i. i. s. e. t. d. e. p. a. r. i. i. n. q. u. i. n. t. a. r. i. i. s.

Quare videtur q. e. a. n. d. o. d. e. x. i. i. i. n. n. o. n. a. p. v. n. a. p. a.
n. e. d. e. b. i. n. c. l. i. n. a. z. i. v. e. t. s. i. m. i. l. i. p. e. r. o. n. a. n. u. z. s. i. b. i.
e. u. n. d. o. d. e. o. c. t. a. v. a. i. n. d. u. a. l. e. r. i. m. a. z. p. e. r. v. n. a. p. a. r. e.
d. e. b. s. s. u. b. l. e. u. a. n. q. u. i. n. t. a. v. e. h. i. c. p. a. t. e. t.

Notu dicitu est q. e. a. n. d. o. d. e. x. i. i. i. n. o. c. t. a. m. p. v. n. a. s. u. p. d. e. b. s. t. a. n. e.
p. u. s. t. o. r. i. m. e. e. t. s. i. l. i. s. i. c. p. e. r. o. c. t. a. v. a. z. v. e. h. i. c. p. a. t. e. t.

Notu dicitu est q. e. a. n. d. o. d. e. x. i. i. i. n. o. c. t. a. m. p. v. n. a. s. u. p. d. e. b. s. t. a. n. e.
p. u. s. t. o. r. i. m. e. e. t. s. i. l. i. s. i. c. p. e. r. o. c. t. a. v. a. z. v. e. h. i. c. p. a. t. e. t.

Orbene, esattamente questa stessa grafia musicale torna in altri due luoghi del manoscritto, una constatazione che, come si vedrà, è fondamentale per la ricostruzione del processo compilativo.

5. La polifonia di B: un nuovo Kyrie a due parti

- 1) Per quel che riguarda quest'ultima serie di frammenti (16v, qui riprodotta in appendice 3a), il nuovo esame ha permesso una loro prima trascrizione e identificazione.

All'inizio del primo sistema in alto si distingue una scala di esacordo naturale ascendente e discendente, interamente scritta in lunghe, dai *filum* estremamente sottili e ormai quasi invisibili. Poi, dopo una chiave di *ut* sul secondo rigo dall'alto, c'è un secondo frammento, forse di *tenor*, che comprende le note *do, si, sol, fa, mi* e *re*. Sotto a quest'ultimo frammento, c'è un ammasso apparentemente incoerente di brevi, semibrevis e minime nere ed evacuate, con punti e pause, che hanno fatto pensare ad un "frammento in notazione nera francese". Dopo l'appena descritto frammento, forse di *tenor*, c'è una nuova chiave di *fa* sul quarto rigo dall'alto, seguito da un gruppo di brevi nere, inframmezzate da ciò che appare come un'emiola evacuata e un'altra breve e due legature quadrate ascendenti, seguite da *custos*. Questo *custos* rimanda alla continuazione di questo terzo frammento di *tenor*, nel rigo successivo, e cioè dopo una nuova chiave di *fa signum extrinsecum* posta all'inizio dell'ottavo rigo dall'alto. Il *tenor*, dopo questa seconda chiave di *fa*, inizia sulla nota *la* e si conclude con la doppia *clausula* dorica, undici note più a destra.

Ebbene, questo *tenor* è la prima sezione del IV Kyrie "Cunctipotens Genitor Deus" del Kyriale, con la leggera variante di due emiole decorative, poste alle due cadenze principali.

La grafia di queste emiole – identica a quella di varie altre note evacuate incluse nel "frammento in nera francese" – consente di attribuire allo scriba B anche la stesura di quel "frammento", che altro non è che un biscanto di quel *tenor*. La constatazione torna fondamentale, giacché si è di fronte ad un nuovo esempio di Kyrie polifonico, finora sconosciuto, qui trascritto per esteso nell'appendice 4.⁵²

Da un'analisi anche superficiale del brano risulta immediatamente una grande estensione della voce superiore, assieme ad una notevole ricchezza di mezzi ritmici, ivi compresi passaggi in semiminime, emiola o sincopa. Anche l'uso di dissonanze (come ai *tempora* 2, 4, 13) nonché l'enjambement con cui il *cantus* collega le varie *distinctiones* del *tenor* (come ai *tempora* 9-10 o 14-15) fanno pensare ad un *ductus* contrappuntistico tutt'altro che banale.⁵³

52. Si rilevano tre errori scrittori nel biscanto di B: *tempus* 1, prima nota, *brevis la* (al posto di *semibrevis la*); *tempus* 10, *minima mi* e forse *semibrevis fa* in esubero (oppure originario *custos* nero all'altezza del *fa*, sostituito poi da *custos* evacuato? Questo errore sembra collegato al pentimento e la rasura discussi più avanti a p. 178); *tempus* 15, *brevis re* al posto di *brevis mi* (raschiata per errore?). Al *tenor* è probabilmente dovuto a errore il *sol* (al posto di *la*) *semibrevis* evacuata di *tempus* 11.

53. Di particolare interesse il rapporto ritmico tra le due dissonanze, all'inizio dei *tempora* 2 e 4, trocica la prima e giambica la seconda, contraddizione risolta al *tempus* 5 con la giustapposizione dei due ritmi. Alla corta arsi in minime di 10 sembra rispondere quella lunghissima in semiminime di 13 (che ricorda vagamente quella della fine del Kyrie *Principium effectivum* di Apt 16bis, fol. 4r), contrastata a sua volta dal lento passo sincopato di 15-19. Due sono le *licentiae propter pulchritudinem* di quinte parallele (ai *tempora* 2-3 e 25-26), due le *licentiae per unam vocem* (ai *tempora* 11-12 e 17-18) e tre le dissonanze in apertura di *tempus* (2, 4 e 13). Notevole, poi, l'uso della quarta in 16. Per il Kyrie di Apt cf. PMFC 23A, pp. 62-63, e l'apparato su PMFC 23B, p. 469.

2) Il frammento di carta 5v (cf. appendice 3b) si apre con una scala in tutto simile alla prima di 16v e consiste in una serie sistematica di esempi intervallari (all'apparenza monodici), in cui a (5) seconde seguono (4) terze, (3) quarte, (2) quinte, e in fine una sesta e un'ottava, sempre nella stessa successione, prima in arsi e poi in tesi. Orbene, quest'esemplificazione – che appunto ritorna anche all'inizio di 16v – non è che la riproduzione degli stessi *tenores* su cui basa tutti i suoi contrappunti l'"Ars ad discantandum contrapunctum" di Paolo, con enfasi evidente sui più ardui dei suoi "casi speciali": i *tenores* a scala ascendente e discendente – esposti nei paragrafi terzo e quinto del trattato – che comportano degli eccezionali contrappunti doppi.⁵⁴ Il trattato di Paolo, si ricorderà, fu copiato dalla stessa mano B sulle carte 22r-23v, sicché gli esempi intervallari di 5v e 16v altro non sono che un'estensione della sua casistica, messa in opera, trascritta o forse addirittura ideata dal copista B negli spazi residui lasciati da A.

Ogni ipotesi di un possibile *pen trial* o esercizio calligrafico è da scartare in base alla professionalità dimostrata da B nella copia dei trattati di 22r-25r. Sicché quei frammenti non possono che rappresentare del materiale pedagogico supplementare, o forse delle digressioni "autodidattiche": B potrebbe cioè essere stato un *fruitore* degli esercizi di contrappunto proposti dal trattato di Paolo – e anche dello pseudo-Vitry che lo complementa sulle carte 23v-25r – e dunque aver *sperimentato* sui fogli che ora vediamo. Quest'ultima possibilità sembra suffragata dall'analisi di un fondamentale suo pentimento, raschiato ma ancor visibile a 16v, su cui vale la pena soffermarsi brevemente.

All'inizio del secondo rigo del *cantus* del *Kyrie* si trovano infatti i resti di un'emiola evacuata di tre semibreve sciolte (ora appena visibili) di cui è anche relitto il *custos* bianco alla fine del primo rigo, *custos* che B dimenticò di raschiare al momento del suo "pentimento", e cioè quando sostituì quell'emiola con il passo in semibreve e minime nere che c'è ora al *tempus* 10.⁵⁵ L'emiola raschiata, si badi, non può risultare da un semplice *saut du même au même*, e cioè dall'errore di aver copiato fuori sede un altro – ma simile – segmento del brano, come spesso avviene in sede di copia da antigrafo con *layout* diverso. Inoltre, essa non presentava neppure particolari inconvenienti contrappuntistici, sicché l'unica *ratio* che spiega la sua rasatura è l'*intentio contrapuncti* scelta da B: in questo caso il rapporto dialogico tra le due arsi dei *tempora* 3 e 10, e soprattutto tra il *do* "eluso" a 3 e quello invece "ostentato" a 10. Sembra allora che il pentimento di B, più che da un errore, risulti da un vero "ripensamento", che manifesta il suo zelo (o la sua difficoltà) in quanto fruitore / autore dell'"esercizio di biscanto" di 16v. B, in sintesi, sembrerebbe uno scriba nel tentativo di comporre *ex novo*, o perlomeno migliorare, il brano che ora vediamo.⁵⁶

54. E cioè quei pochi casi in cui il contrappunto consigliato (che normalmente è *stricte sumptus*) è di due note del biscanto contro una del *tenor*. Cf. SCATTOLIN, *Mensurabilis musicae tractatuli*, p. 69.

55. Da notare la differenza grafica tra il *custos* evacuato di A, dalla *proprietas* ricurva e quasi orizzontale, e quello di B, dalla *proprietas* quasi verticale.

E quindi vale la pena riflettere sullo scarto tra le regole teoriche da lui copiate sulle carte 22-24 (Paolo e pseudo-Vitry) e questo "suo" *Kyrie*, spiegabile sì, in gran misura, in quanto diminuzione di strutture panconsonanti dallo stesso tipo di quelle insegnate da Paolo,⁵⁷ ma che contiene pur sempre due vistosi casi (ai *tempora* 8-9 e 24-25) di consonanze imperfette diverse a moto contrario. Quest'estetica, totalmente estranea alla teoria di Paolo, ricorda piuttosto degli esempi di contrappunto diminuito come quelli di Antonio da Leno, dell'anonimo "Cum notum sit" o di Goscalco,⁵⁸ e dimostra quanto B fosse indebitato con una più vasta cultura contrappuntistica, certamente non solo toscana.

Chi è B? Chi si sta esercitando su questi fogli? Chi sono i suoi lettori? Chi sono i possibili fruitori dell' "Ars ad discantandum" di Paolo o di questo nuovo *Kyrie*?

6. B e il materiale non musicale

A questo punto resta da esaminare il contenuto della carta estrema 27v, negletta da Gallo e dal *corpus* degli inventari, e succintamente descritta nel *RISM* 2003. Si tratta di un testo letterario di 19 distici endecasillabici in volgare italiano assai corrotto, molto disordinatamente rimati e dal contenuto mistico.

Cinque dei distici si ritrovano (con leggere varianti) in una parziale concordanza, sulla carta 134r del ms. Magliabechiano VII. 27 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.⁵⁹ Contrariamente al poema senese (che non è repertoriato), quello fiorentino si trova sia sullo *IUPI*, che nelle "Giunte" di L. Frati del 1919.⁶⁰

56. E non è solo l'emiola sostituita a rivelare una certa indecisione di B. Si pensi – oltre la già descritta emiola evacuata – ai casi qui elencati nella nota 52, come ad esempio l'esubero delle minime a 10, o la rasura del *mi* al *tempus* 15.

57. E cioè scambi o catene di quinte e ottave all'occorrenza "mediate" da "dissonanze" di terza o sesta, come ai *tempora* 4-5, 7-8, 18-19, 20-21, 21-22, 22-23. Cf. anche SCATTOLIN, *Mensurabilis musicae tractatuli, passim*.

58. Cf. SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, rispettivamente a p. 143, primo sistema, battuta 2 (Antonio da Leno); p. 143, ultimo esempio ("Cum notum sit" CS III, 62b-68b); e p. 146, secondo sistema (ma anche sesto, settimo e ottavo), battute 2-3 (Goscalco).

59. Il manoscritto è un cartaceo di sei guardie (tre iniziali e tre terminali) e 200 carte, di cui la prima e le ultime 14 sono in bianco (come informa un'annotazione moderna sul verso dell'ultima guardia). Dopo le tre guardie iniziali c'è un'antica copertina membranacea (detta "guardia" in suddetta annotazione) che, come le seguenti tre carte (che riportano l'indice originale) è cartolata modernamente a matita in basso a destra dei *recti*. La cartolazione antica inizia invece dopo l'indice, e si succede ininterrotta da 2 a 200. Il codice è intitolato (a matita sulla prima guardia moderna, e ad inchiostro antico sull'originaria copertina membranacea, con ulteriori annotazioni: "206 /27"): "Laudi e canzoni spirituali". Contiene poesie spirituali per lo più volgari, copiate da due mani principali in inchiostro marrone ed iniziali rosse. La prima è responsabile dell'indice, in cui la seconda aggiunse l'incipit di uno dei brani da lei copiati, che inizia alla carta 185. Interessante la notazione musicale (brevi sciolte, legatura tripla e *custos* evacuati) alle carte 125 *recto* e *verso*.

60. Marco SANTAGATA (curatore), *Incipitario Unificato della Poesia Italiana [IUPI]*, Modena, Panini, 1988-1996, Vol. II (1990), p. 1763. Il Frati dà erroneamente Magl. VII. 11. 27. Cf. anche Ludovico FRATI, "Giunte agli « Inizi di antiche poesie italiane e religiose » a cura di Annibale Tenneroni", *Archivum Romanicum* Vol. III 1919, pp. 62-94; il brano si trova a p. 82.

Trascrivo qui il testo senese per intero⁶¹, e do in nota i cinque distici comuni con il magliabechiano.⁶²

1. Tu me tormenti e non ti posso lasare / Questa partita fa lo mio cor finire
 3. Partir me fay da onnj amoroso dilecto / L'anima mia a⁶³ che preso è del morire
 5. El primo giorno che tu me parlasti / Tuta d'amore el core tu me infiamastj
 7. O sapientia de lo eterno padre / Luce jncreata che tuto governj
 9. Non me privar da lo tuo lume superno / Questa⁶⁴ rechiusa in questa umanitate
 11. Lume increato che me aluminastj / Tuta m'ay d'amore l'ani[m]a si streta
 13. Tu m'a' da more⁶⁵ l'anima si streta / In transito sto e non posso morire
 15. Tu me menasti nela camera secreta / A far l'acordo che me inprometesti
 17. Tu my sposasti como tua dilecta / Dentro da mi dicesstj d'abitare
 19. Tu voy che mora contra el mio volere / se tu me ocidj non è de mio piacere
 21. E tu da novo⁶⁶ facto si crudele / Oy me tapina como deg' io fare
 23. Fede e speranza me convien lassare / Da poy che non voy te degia pyù amare
 25. Tu sey la baila⁶⁷ che d'amor m'a latato / Da sto dilecto como poterò partire zamay⁶⁸
 27. Cara speranza e vita del cor mio / Dove le çolgie che dar tu me solevy
 29. Secha d'amor lo cor m'avevi electa / Mo⁶⁹ sey crudele a farne morire
 31. Tu my amastj et or vienj dilecta / Cibo divino me fecistj gustare
 33. Tu sey la fiore de lo paradixo / Tu sey la vita de quantj⁷⁰ te crede
 35. Tu my furasty l'ani[m]a col core / Persa remasy nella tua balia
 37. Mo⁷¹ sey crudele e non my voy vedere / Par che al tutto m'agi abandonata.
- Amen.

61. Trascrizione diplomatica salvo per gli accenti, gli apostrofi, le integrazioni (in parentesi quadre), e lo scioglimento delle abbreviature (in corsivo). Cf. inoltre le nn. 63-71.

62. Firenze, BNC, Magl. VII. 27, fol. 134r :

- 1 "TU my tormenti non ti posso lassare / Questa partita fa el mio finire
- 3 Lo primo giorno che tu my chiamasty / Tucto d'amore il core me infiamasty
- 5 Luce divina dello eterno padre / Luce creata cche il mondo governa
- 7 Tu mi menasti nella camera secreta / A far l'acordo che my prometesty
- 9 Tu mi sposasti come tua dilecta / Dentro da me dicesstj di habitare"

C'è poi corrispondenza tra il dodicesimo verso del magliabechiano con il trentaduesimo di Siez6:

- 12 Cibo d'amore i' ti farò gustare

Dato che il codice magliabechiano include quattro poesie del celebre "cantore improvviso" lodato da Poliziano, Antonio di Guido, che esordì giovanissimo nel 1437, ogni datazione della fonte prima degli anni 1440-50 risulta improbabile, se non impossibile. Antonio morì a Firenze nel 1486. Cf. Francesco FLAMINI, *La lirica toscana del rinascimento anteriore ai tempi del magnifico*, Pisa, 1891, rist. anastatica Firenze, Le Lettere, 1977, pp. 639-42; A. LANZA (curatore), *Lirici toscani del 400*, Roma, Bulzoni Editore, 1973, pp. 169-94; *Letteratura italiana, Gli autori, Dizionario bio-bibliografico e indici*, vol 1, Torino, Einaudi, 1990, p. 102.

63. "A" da espungere?

64. Per "Che sta"?

65. Per "d'amore".

66. Per "dan[n]o vo' facto sì crudele"?

67. Per "balia"?

68. Tutti i versi tranne il 34° e il 36° finiscono col punto. E il 26° reca punto solo tra "partire" e "zamay".

69. "No[n]"?

70. Per "quant'i[n]"?

71. "No[n]"?

L'uso esclusivo di femminili (i cinque aggettivi o participi "tutta", "stretta", "dilecta", "persa", "abbandonata", nonché il sostantivo "tapina"), potrebbe doversi alla tradizione dei "dialoghi mistici" da cui il poema senese indubbiamente proviene: quello in cui l'anima parla di sé – indi al femminile – e si rivolge in prima persona a Gesù o alla Vergine.⁷² Ma uno tra i versi sembra contraddire quest'ipotesi ("tu my furasty l'anima col core"), ed escludere l'anima in quanto – unico – io parlante dell'intero testo. Ciò potrebbe aprire un'ipotesi assai interessante, quanto per ora non verificabile: che si tratti di una forma di testo devozionale scritto da o per delle donne, e in tal caso (e più probabilmente) da o per delle suore.⁷³

Ora, mentre la corrotta trasmissione del poema purtroppo non consente di dare una risposta a tale questione, sembra invece possibile una certa sua localizzazione geografico-linguistica. Diverse lezioni ("streta", "tuta", "nela", "acordo", "latato", "zamay") sembrano infatti escludere l'area toscana, e spostano le origini del testo (o meglio, di questa sua lezione) ad area umbra o, più probabilmente, settentrionale.⁷⁴

Tutto ciò acquista maggiore spessore se ponderato con l'analisi codicologica e paleografica, dato che la copia di 27v è da attribuire senza alcun dubbio alla mano B, e più precisamente alla sua prima fase d'intervento, quella relativa alla copia del trattato di Paolo: inconfondibili le iniziali decorate da diagonali rosse, inconfondibile la grafia fitta e ordinata, inequivocabile anche la tonalità quasi arancione dell'inchiostro rosso.

B ha dunque copiato in una stessa fase sia il biscanto di Paolo (probabilmente con le sue "estensioni" su 5v e 16v) che il poema mistico in volgare (settentrionale?) di 27v. Bisogna desumerne la non-toscanità di B? O addirittura la non-toscanità di Sie36? Potrebbe trattarsi di un indizio di circolazione non toscana o "nordica" dell'opera di Paolo? È possibile ricostruire la "storia" di Sie36, o quanto meno il processo della sua compilazione, considerando l'interazione tra le stesure polifoniche e teoriche delle diverse mani?

7. Sequenza compilatoria: abbozzo di una storia del ms. Sie36

Ponderando le premesse qui enunciate alla p. 159 ai nuovi dati codicologici, sembra possibile ipotizzare il seguente scenario:

Primo: Lo scriba A – dalla formazione apparentemente italiana – aveva a sua disposizione un "volumetto" composto dall'attuale quinterno 1-10 e da altre sette carte che lo

72. Nel testo magliabechiano il dialogo è più lungo e articolato, e vengono usati occasionalmente aggettivi al maschile ("tucto", "misero").

73. Interessante in questo senso il confronto tra il quarto verso del magliabechiano (al maschile), e il sesto di Sie36 (analogo, ma al femminile), dettaglio che potrebbe corroborare l'ipotesi appena formulata. Come ricorderò in chiusura, le implicazioni di quest'ipotesi sono di notevole rilevanza, considerando la contestualità di trattati di mensurazione e contrappunto, e anche di elaborati brani di polifonia.

74. Ringrazio qui i dottori Claudio Giunta e Cecilia Bertolani, nonché il professore Lino Leonardi, per la loro generosa collaborazione.

precedevano (carte posteriormente alienate in almeno due fasi successive). Il “volumetto” era probabilmente già stato cartolato al momento della copia del trattato ora su 1v-5r (allora su 8v-12r), il che giustifica il rimando di 6r. Ma quella cartolazione non è sopravvissuta, salvo che per quell'unico rimando.⁷⁵

Secondo: Che fosse stato lui o un altro scriba a compilare quelle originarie carte 1-7 (poi perdute), A continuò quel lavoro inserendovi l'elegante mano guidonica e il trattato di Musica plana sulle attuali carte 1v-5r, steso interamente in semigotica tonda.

Terzo: Dopo qualche tempo, A iniziò la stesura – in corsiva – del lungo trattato modale sul resto del quinterno. Esauritovi lo spazio, aggiunse man mano degli altri bifogli o fogli sciolti per completare il suo lavoro – rimasto però incompleto in alto alla carta 15v. Sembra probabile, in questo contesto, che le attuali carte 11 e 12 fossero allora congiunte – e che la prassi di A fosse quella di ampliare il “volumetto” usando esclusivamente di bifogli supplementari, presi dallo stesso stock cartaceo.

Quarto: considerando la caotica struttura del resto del manoscritto, sembra che A, per tutti gli altri suoi lavori, si sia servito di *peciae* sciolte, forse non rilegate insieme al “volumetto” iniziale:⁷⁶ 17-19 per l'*abbreviatio* franconiana, 20-21 per il trattatello sugli intervalli “*Figura est representatio*”, 25-27 per la piccola raccolta di polifonia, forse all'origine destinata ad accogliere un maggior numero di brani. In effetti, le due carte usate per la stesura di Ciconia riportano entrambe filigrana e quindi non possono essere state congiunte, ma semplicemente consecutive all'interno di un fascicolo. E l'*offsetting* in alto a destra del foglio 27r (la chiave di do) non rispecchia la scrittura di 26v, bensì una carta ora perduta. Quindi i due brani francesi non possono esser stati all'origine il *verso* ed il *recto* di una stessa apertura. Se ne conclude che il fascicolo programmato per la polifonia doveva essere perlomeno un duerno e, se 25 non fosse stata inizialmente congiunta di 27, addirittura un ternione. Ad ogni modo, l'assenza di musica su 27v sembra provare che “*Belle que rose vermeille*” fosse l'ultimo brano contenuto nel fascicolo, comunque esso fosse stato inteso all'origine.

75. In alternativa, è possibile che prima del quintero ci fossero all'origine solo due carte – o un bifoglio – e che A intendesse rovesciare il quintero per sfruttare l'attuale carta 1r (ovviamente vuota anche allora). Con un tale rovesciamento l'attuale 1r sarebbe diventata la numero 8r, e sul suo “tergo” si sarebbe trovata la mano guidonica a cui rimanda l'attuale 6r. Il piano di rovesciamento ovviamente non fu mai attuato – ma non è impossibile che il rimando di 6r (rimasto sulla carta per errore) si debba a quelle originarie intenzioni di A. Per un simile fenomeno di rovesciamento (riferito al fascicolo V di Ivrea 115), si veda Andrew TOMASELLO, “Scribal Design in the Compilation of Ivrea Ms. 115”, in: *Musica Disciplina* 42 (1988), pp. 73-100, specialmente p. 79.

76. Ci sono segni di *offsetting* a 20r che non rispecchiano l'attuale 19v. Ciò suggerisce un'originaria diversa posizione / conservazione della *pecia* 20-21. Per l'uso di *peciae* nella compilazione di manoscritti duecenteschi si veda Andrew TOMASELLO, “Scribal Design”, specialmente p. 87 e n. 21.

Quinto: Tutto questo materiale – comunque proveniente da un unico *scriptorium* – doveva già essere stato riunito (e forse anche rilegato) al tempo dell'intervento di B, dato il suo accesso a vari spazi residui sparsi per il manoscritto. È quindi probabile che sia stato proprio B il responsabile di quell'unificazione (o rilegatura), caso in cui è anche probabile che si debbano a lui (o meglio ad un suo preparatore) i relitti di cartolazione visibili da 18 a 26 (gli antichi 23-30).⁷⁷ Se ciò è vero, allora due delle sette carte che originariamente precedevano il quinterno del "volumetto" dovevano già essere state smarrite (o spostate), dato che la cartolazione relitta supera quella moderna di solo cinque (e non sette) unità. Il fatto che la cartolazione relitta sia visibile solo sui fogli 18-26, e non su tutto il manoscritto, non sembra poi doversi (o non soltanto) alla rifilatura, giacché in svariati casi la sede di quell'antica cartolazione, calcolabile in base alla distanza tra gli attuali bordi e la rigatura, è ancora visibile ma non riporta tracce di quei numeri.⁷⁸ Se ne conclude che l'antico volumetto aveva già una sua serie di numeri da 1 a 21 (probabilmente apposti da A, dopo la perdita dei primi due dei cinque fogli che originariamente precedevano il quinterno), numeri che rendevano superflua la ricartolazione da parte di B. B semplicemente continuò quella serie con i suoi nuovi numeri, e questi, scritti in posizione più interna rispetto a quelli dell'antica serie di A, furono i soli a sopravvivere alla posteriore rifilatura. È questa l'unica ipotesi che spiega sia il rimando di 6r sia i relitti di cartolazione antica.⁷⁹

Sesto: per l'aggiunta del suo materiale, B si servì di un ulteriore bifoglio dello stesso *stock* di carta filigranata – spia dell'evidente sua prossimità allo stesso *scriptorium* – nonché di un singolo foglio, forse ex-congiunto di 19.⁸⁰ Dai dati codicologici fin qui esposti, si desume che B inserì in un primo tempo il poema di 27v e il trattato di Paolo (seguito probabilmente dagli "esperimenti" di 5v e 16v), e infine lo pseudo-Vitry.

Settimo: difficile stabilire l'età di un'ulteriore mano, responsabile di tre brevi frammenti mensurali sulla carta 16r. Il primo di essi (che si direbbe incompleto) ricorda la seconda sezione del celebre *rondeau* "Jour a jour la vie", mentre gli altri due (uguali tra loro salvo per tre minime in più contenute in fondo al terzo frammento) potrebbero essere residui di un assai semplice *contratenor* omoritmico per lo stesso, sotto al quale andava ancora copiato il rispettivo *tenor*.⁸¹

77. Da notare il rinforzo alla piega dei fogli 5-6, e l'integrazione in basso al foglio 27, entrambi eseguiti con carta contestuale e già rigata. Sembra probabile che anche a 17 (ex. 22) si trovasse un numero appartenente a quella serie antica, poi eliminato da rifilatura; ma improbabile, comunque, che la scrittura dei numeri sia di B.

78. Oltre alle rifilature dei bordi superiore ed inferiore, sono in Sie36 di particolare interesse quelle laterali, specialmente alle carte 8, 9 e 17, di cui si dirà più avanti alla p. 184 e n. 82.

79. Resta inspiegata la ripetizione del numero 30 sull'attuale carta 26 – forse dovuta a semplice errore.

80. Se la prassi di A era quella di servirsi di bifogli supplementari – come qui prospettato a pp. 181-82 – allora è plausibile che 19 avesse un suo congiunto. Come 19v, esso doveva essere vuoto, indi candidato a successivo uso da parte di B in quella fase.

Di altrettanto difficile datazione è la mano – forse coeva, data la grafia nonché la notoria rifilatura – che aggiunse due brevi glosse sulle carte 8v (in volgare: “modo⁸² di mettere i gloria patrj nelli responsorij”) e 9r (in latino: “nota de responsis [et] de natura eorum”), mentre decisamente seriore sembra la “mano a scrittura gotica di modulo grande che aggiunge motti latini in spazi rimasti non scritti”, sulle carte 16r e 16v.⁸³

Ottavo: interessante rilevare un'ultima grafia, che appose delle glosse sulle carte 10r, 15r e 22r. Questa, come ora si vedrà, è determinante per la ricostruzione della storia cinque-secentesca del manoscritto, giacché la si ritrova anche nelle glosse alle carte 2r, 3v, 9v, 11r, 13r, 17v, 19r, 28r del *Toscanello in musica di messer Pietro Aron Fiorentino*, nella (terza) ristampa veneziana del 1562, conservata nella stessa Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena e segnata B cii A 12 (d'ora in poi *SieTosc*).

Non poche delle glosse sono severamente rifilate in più punti sia di *SieTosc* (2r in alto e 3v a sinistra) che di *Sie36* (10r e 15r, entrambe a destra), sicché si deve concludere che il loro autore operò *dopo* il 1562 (*SieTosc*), ma *prima* dell'ultima rifilatura e quindi dell'attuale rilegatura. Potrebbe trattarsi di una mano senese, dell'inizio del secolo XVII.⁸⁴

Inoltre, il confronto della rilegatura e delle filigrane delle guardie di *SieTosc*, da una parte, con rilegatura e guardie di *Sie36*, dall'altra, dimostra inequivocabilmente che i due volumi sono stati rilegati contestualmente: la rilegatura dei due volumi è identica (a mezza pelle, coi piatti in cartone e ricoperti da carta colorata spugnata), e la filigrana comune è quella di un cavallino rampante (sia sulle due guardie di *Sie36*, che sulla seconda e l'ultima di *SieTosc*).⁸⁵ Infine (ad assoluta conferma di tutti questi dati): la prima carta a stampa di *SieTosc* conserva evidentissime tracce di scarico d'inchiostro rosso, che altro non rispecchiano che le ultime nove delle diciannove “C” rosse dei *Capita* del nostro poema mistico di 27v. Sicché non sussistono dubbi sul fatto che *SieTosc* fosse congiunto a *Sie36* prima dell'attuale rilegatura.⁸⁶

81. Da notare la eterodossa collocazione della chiave di fa – sulla posizione del sol sopra quella di do – che potrebbe essere stata intesa quale chiave di sol.

82. O “nota”?; “m” (o “n”?) fortemente rifilata a sinistra. Cf. Adriano CAPPELLI, *Dizionario di Abbreviature Latine ed Italiane*, Milano, U. Hoepli, 1929, pp. 223-24 e 237.

83. *RISM* 2003, p. 605.

84. Dott. Daniele Danesi, comunicazione privata. Per la precisione, sembra necessario distinguere diversi strati nell'operato di questa mano: le glosse di 1r, 1v, 2r e 19r di *SieTosc* sembrano corrispondere a quelle di 10r e 22r di *Sie36*; e quelle di 9v, 11r, 11v, 13r, 17v, 20r, 28 di *SieTosc*, a quelle di 15r (e forse 1r?) di *Sie36*. Le due grafie mostrano però talmente forti somiglianze nel *ductus*, che sembrerebbero attribuibili ad unico autore. C'è un'altra serie di glosse al *Toscanello* (nell'esemplare già di Fétis, ora alla Bibliothèque Royale Albert 1^{er} di Bruxelles), eseguite da Desiderio Ventura da Moro. Cf. il recente lavoro di Anne-Emmanuelle CEULEMANS, “Instruments Real and Imaginary: Aaron's Interpretation of Isidore and an Illustrated Copy of the *Toscanello*”, in: *Early Music History* 2002, pp. 1-35.

85. Simili ma non identici campioni di carta colorata in: Renzo MANGILI (curatore), *Le carte decorate nella legatoria del '700 e della prima metà dell'800*, Mostra organizzata dal Comune di Bergamo, Assessorato alla Pubblica Istruzione, Biblioteca A. Mai, Bergamo, Tipografia Vescovile Secomandi, 1978, figg. 26, 48 e 60; *Europäische Buntpapiere, Barock bis Jugendstil*, [mostra presso lo] Stift Göttweig, Mai-Oktober 1984 (Schriften des Österreichischen Museums für angewandte Kunst Nr. 26), Innsbruck, Rauch-Druck, 1984, fig. 121.

Ciò spiega (ma solo in parte) l'“errato titolo” di 1r, “Pietro Aron, l'institutione harmonica, Libro latino”, scritto forse dalla stessa mano “glossatrice”, se non da altra superiore:⁸⁷ Infatti, l'“errato titolo” sembra denunciare l'originaria esistenza di un'ulteriore sezione dedicata ad Aaron (che doveva appunto contenere le *Institutiones*), situata dopo SieTosc ma poi alienata.

Nono: come ora si vedrà, la rilegatura è databile alla seconda metà del secolo XVIII, e si deve alla creazione della biblioteca del marchese Flavio Chigi-Zondadari (1714-1769), musicista, teorico e collezionista antiquario.⁸⁸ Infatti, nel primo catalogo della sua collezione a noi noto, l'autografo “Catalogo manoscritto di libri musicali teorici / manoscritti e stampati / esposti in ordine cronologico / relativamente al secolo, e all'anno / in cui essi furono pubblicati (1487-1754)”, compilato tra il 1754 e il 1756, si trova anche il nostro *Toscanello*, completo della seguente annotazione: “1562 - H - Il *Toscanello*... In questa opera mi manca il frontespizio e l'indice”.⁸⁹ Ne consegue che l'integrazione delle carte mancanti⁹⁰ è sicuramente avvenuta dopo la stesura del “Catalogo”. E che, siccome la filigrana di queste carte è quella col cavallino (e cioè coincide con le guardie), lo stesso *post quem* è estensibile anche alla rilegatura di SieTosc e Siez36.

Decimo: l'offsetting che collega i due volumi (SieTosc e Siez36), assieme alla loro sopravvivenza nello stesso fondo fino ad oggi, rende praticamente sicuro che Chigi li abbia acquistati insieme (probabilmente ancora uniti). E il fatto che nel suo “Catalogo” non si trovi elencato anche Siez36 sembra doversi all'impossibilità di datare con precisione il manoscritto (“relativamente al secolo, e all'anno”), e al rilevamento dell'ovvia non pertinenza del titolo *De Institutione Harmonica*.

Ignari di questo errore di identificazione risultano invece sia i due inventari autografi di Carlo Lapini (segretario di Chigi) spediti da questi a Giovan Battista Martini nel 1773 e il 1774,⁹¹ sia la “Nota estratta dall'Indice dei Libri stampati manoscritti che sono

86. Gli attuali primi tre fogli di SieTosc sono delle integrazioni manoscritte coeve della rilegatura (giacché filigranate col cavallino rampante anch'esse): copertina (1r) e indice (1v e 2r). L'offsetting proveniente da Siez36 27v si trova nella prima carta a stampa, e cioè dopo quelle integrazioni.

87. Vedi qui sopra a n. 84; *RISM* 1972, pp. 1037-1039: “f. 1r von jüngerer Hand (16 Jh.?) ohne Beziehung zu den folgenden Traktaten: Pietro Aron, *Institutione harmonica. Libro latino*”.

88. Cf. Vito RAELI, “La Collezione Corsini di antichi codici musicali e Girolamo Chiti”, in: *RMI*, XXVI 1919, pp. 112-39, *passim*; e *idem.*, “La Collezione Corsini di antichi codici musicali e Girolamo Chiti”, in: *RMI*, XXVII 1920, pp. 60-84, e specialmente da p. 77.

89. Roma, Biblioteca Corsiniana, Musica C8. Cf. anche la trascrizione di Vito RAELI, “La Collezione”, in: *RMI*, XXVI 1919, pp. 117-32. La sigla “H” sta per “acquistato da me”: cf. RAELI, *ibidem*.

90. Cf. qui sopra alla nota 86.

91. Ora a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. H. 66, cc. 16r-17v (*olim* 15r-16v); e *ivi*, ms. H. 66, cc. 186r-189v (*olim* 150-153). La vecchia cartolazione (a penna) si deve probabilmente a Gaetano Gaspari; la nuova (a matita) è quella aggiunta dal compianto Oscar MISCHIATI (“Le miscellanee come specchio degli interessi storico-musicali di padre Martini”, in: Angelo POMPILIO (a cura di), *Padre Martini, Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 17-26). Le datazioni degli inventari si

nella Libreria de' nobili signori Marchesi Flavio e Angelo Chigi, compilato nell'anno 1795".⁹² In entrambi si trovano sia SieTosc che Sie36, quest'ultimo rubricato sotto il (falso) titolo dell'"Institutione" di Aron, titolo che la "Nota" correda addirittura del commento: "M.S. coetaneo all'autore. In f°". La rilegatura di Sie36 è quindi da datarsi tra il 1754-56 e il 1769.⁹³

Rilevato dal successivo "riscontro eseguito nel giugno del 1837";⁹⁴ Sie36 fu poi incluso nel già citato inventario di Angelo Chigi (nipote ed erede di Flavio⁹⁵) che lasciò l'intera collezione – o meglio, ciò che di essa rimase dopo qualche perdita – alla Biblioteca Comunale degli Intronati nel 1847.⁹⁶

8. Conclusione

Quanto alla storia quattrocentesca di Sie36, pare si possa ora concludere che sia stato lo scriba B ad unificare e (ri?)ordinare il lavoro lasciato da A (il "volumetto", le varie *peciae*, e la piccola serie di *exempla* polifonici ora in fondo) interpolandovi i suoi nuovi materiali: il poema mistico e il trattato di Paolo in una prima fase (probabilmente contestuale agli "esperimenti" di 5v e 16v), e lo pseudo-Vitry in una fase finale.

evincono da tre delle cinque lettere spedite a padre Martini da Carlo Lapini di Siena (che si conservano tra le stesse miscellanee martiniane), elencate ma non trascritte in Anne SCHNOEBELN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna*, New York, Pendragon Press, 1979, p. 320. Che le due liste, malgrado la loro datazione seriore, si riferiscano allo *status* anteriore al 1769 (come notato poi da Gaspari) si evince dalle parole dello stesso Lapini: "Catalogo degli scrittori Musici esistenti nella libreria di Sua Eccellenza il Sig. Marchese Flavio Ghigi [sic]" (ms. l. 22. 100); e "...le copie del catalogo di S. E. Sig. Marchese Flavio Ghigi..." (ms. l. 1. 130). In quest'ultima lettera Lapini dice di aver "parlato ad uno a fin che faccia le copie", ma dall'analisi della grafia appare indiscutibile che le due liste furono copiate proprio da lui.

In ciascuno dei due elenchi di Lapini figurano due copie dell'"Institutione" di Aron. Una è identificata con il titolo originale ("Libri tres de institutione harmonica..."), e l'altra con la dicitura: "Pietro Aron, institutione armonica, libro latino" (corsivo mio), postilla sufficiente, si badi, per identificare questo volume con il nostro Sie36.

92. Ora alla Biblioteca Corsiniana di Roma, ms. Musica C 8. Cf. anche Enrico CARERI, *Catalogo del Fondo Musicale Chiti-Corsini della Biblioteca Corsiniana di Roma*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, specialmente p. 8 e n. 3, nonché pp. 173-174; Vito RAELI, "La Collezione Corsini di antichi codici musicali e Girolamo Chiti", in: *RMI*, XXVI 1919, pp. 112-39.

93. *Status quo* al quale si riferiscono gli elenchi del Lapini (per cui si veda qui sopra la nota 91). Non è da escludersi che la rilegatura fosse stata realizzata proprio nell'anno 1756, in cui Chigi si recò a Roma dal più celebre amico e concittadino Girolamo Michelagnolo Chiti, e per il quale il suo "Giornale di Cassa" registra una spesa di "L. 3803,2 occorsa durante tale viaggio e varie partite di spese per cembali, violini, accordature, musica, copiatura e rilegatura di musica" (corsivo mio); il documento in Vito RAELI, "La Collezione Corsini di antichi codici musicali e Girolamo Chiti", in: *RMI*, XXVII 1920, pp. 60-84, specialmente p. 81. L'ancora inesplorata questione dell'origine della raccolta chigiana e, in particolare, del suo rapporto con la figura di Girolamo Chiti, è materia di un mio prossimo studio.

94. RAELI, "La Collezione Corsini di antichi codici musicali e Girolamo Chiti", in: *RMI*, XXVI 1919, p. 132.

95. Cf. qui sopra, nota 1. È da notare che, nell'elenco di Angelo Chigi, Sie36 è detto "manoscritto del XV secolo" (corsivo mio), e che il titolo *Institutiones*, di conseguenza, è trascritto a puro scopo identificatorio.

96. RAELI stima di circa 3/5 la perdita del materiale, avvenuta soprattutto attorno al 1820 e dovuta ai "baratti" di Flavio [junior], figlio di Alessandro e dunque nipote *ex filio* del nostro Flavio Chigi; Vito RAELI, "La Collezione Corsini", in: *RMI* XXVII, 1920, p. 81.

La *ratio* del lavoro di A sembra la raccolta (ad uso didattico) di un'assai ricca trattazione di canto piano – solmizzazione, modalità, *Intervallehre* – e mensurazione “antica”. Quella di B è quella di aggiungere a quel materiale, a mo' di completamento, una più succinta seppur autorevole serie di trattati “moderni” di contrappunto *italico* e *gallico*, alla base dell'audace esperimento da lui stesso condotto nel nuovo *Kyrie* di 16v. In esso B manifesta delle notevoli – ed eclettiche – doti contrappuntistiche.

Difficile per ora speculare sull'origine di Siez36, salvo collegare la mano B alla matrice non toscana e forse femminile del poema mistico. In quel caso torna d'interesse una serie di domande:

È possibile che Siena36 fosse ad uso di un qualche convento non toscano? È possibile ipotizzare una sua fruizione settentrionale, e quindi una circolazione settentrionale dell'opera teorica di Paolo? È vero che la polifonia raccolta in fondo al codice include due *rondeaux* francesi di evidente matrice nordica (lombarda?), ed è anche vero che le concordanze di “O virum” – Bu2216 e Q15 – sono entrambe di area padana. E, per quanto ancora incerta, anche l'informazione ricavabile dalle filigrane e dalla peculiare ossidazione della carta porta soltanto a materiale cartaceo di area settentrionale.⁹⁷

Dulcis in fundo, è possibile ipotizzare una fruizione ‘femminile’ di Siez36? Come qui accennato alla nota 73, ciò comporterebbe una certa diffusione in ambienti conventuali femminili non solo dei precetti del canto piano, ma anche di quelli mensurali e quindi polifonici – ivi comprese le complesse polifonie degli *exempla* raccolti da A, nonché gli “esperimenti didattici” e l'ambizioso *discant* sul *Kyrie*, aggiunti da B.

Suore polifoniste, allora?

Saranno futuri studi archivistici e storico-linguistici, assieme a nuove ricerche sulla produzione cartacea e le filigrane, a dare o togliere fondamento ai sospetti sollevati da questo sondaggio. Ma appare già fin d'ora indubbia l'utilità metodologica di uno studio codicologico che colleghi tra loro i vari tipi di materiale copiati dai nostri scribi – polifonia, trattatistica, glosse, esercitazioni, testi letterari – sintomi diversi, ma complementari, di una stessa loro cultura. E appare altresì auspicabile una più adeguata recensione “mista” nei repertori che li vedono registrati.

Questa considerazione ne richiama infine un'altra, emersa dalla ricerca sulla ricostruzione della storia del codice: la separazione relativamente recente di volumi che contenevano parti a stampa e parti manoscritte. Ovvio l'interesse che risulta dallo studio della loro contestuale fruizione antica e che pone il problema non tanto della loro separazione, quanto quello – di nuovo – di una repertoriazione che cancella ogni traccia della loro originaria “convivenza”.

97. Per quest'ultima notizia e per la sua generosissima collaborazione vorrei qui ringraziare la dottoressa De Benedictis, vicedirettrice della BCI di Siena.

Appendice 3a: fol. 16v



Appendice 3b: fol. 5v



Appendice 4: Kyrie Cunctipotens Genitor Deus, fol. 16v

Anon., Sieg6, fol.16v

(1)

I.

[Ky - ri - e

7

(2)

II.

(3)

13

(4)

II.

e

18

III.

lei

25

son]

(1) *cantus orig.: brevis*(2) *cantus orig.: minima "e" in esubero.*(3) *tenor orig.: "g-g"*(4) *cantus orig.: "e" eraso e sostituito con "d".*