

## IL CODICE DI LUCCA

NINO PIRROTTA & ETTORE LI GOTTI

### I

#### *Descrizione e Inventario*

Nino Pirrotta

*Editor's note:* The Lucca Manuscript, by now also known as the Mancini manuscript, the subject of the present article and of a second one to follow with the collaboration of E. Li Gotti, is another relatively recently discovered source of the early 15th century. It is not a source of the dimensions of the Aosta manuscript, discovered even more recently and accounted for in *Musica Disciplina* Vol. II, fasc. 1-2. While the latter is voluminous, containing hundreds of compositions and scores of *unica*, the Lucca manuscript is relatively short and fragmentary. But it is of no little interest to the historian of the 15th century, as will be seen by the present introduction and inventory, and by the study of its repertory, which will be published in another issue of *Musica Disciplina*. And the fact alone that the manuscript contains heretofore unknown music and literary texts bespeaks sufficiently of the interest and significance of this source.

The Inventory of this article actually forms a part of a series that began with the Inventory of the Aosta manuscript and was continued by that of Bologna 37 (Q15) - Cfr. *Musica Disciplina* II, fasc. 3-4. These inventories, of which others will be offered in the future, are intended for helping the researcher by giving him a ready and accessible reference to the contents of important sources, with the added advantage of a concordance with all other Ms sources that contain one or more of the compositions, as also of references to various publications that have dealt with the source in question, and all pertinent remarks.

The present article was not translated into English because it is addressed to specialists, and they would require no translation.

\* \* \*

Numerosi frammenti di un codice musicale del principio del secolo XV sono stati trovati, rispettivamente nel 1935 e nel 1938, in due diverse città italiane: a Perugia nella Biblioteca Comunale e a Lucca nell'Archivio di Stato. Del primo ritrovamento, consistente in 3 fogli pergamnacei, diede notizia Federico Ghisi, il quale più tardi è ancora tornato sull'argomento su questa stessa rivista, pubblicandovi inoltre varie trascrizioni musicali<sup>1</sup>. Il secondo gruppo di pergamene, molto più cospicuo, trovato a Lucca, è stato oggetto recentemente di due notevoli scritti da parte dello scopritore, prof. Augusto Mancini, e del musicologo Alfredo Bonaccorsi<sup>2</sup>. L'importanza dei ritrovamenti, e il notevole contributo di testi letterari e musicali fin qui sconosciuti che da essi deriva, ci fa ritenere non inutile il tentativo di coordinare, e possibilmente ampliare, i dati relativi a questa nuova fonte sulla polifonia italiana dell'*ars nova*. Si è cercato dunque nel presente scritto di dare una descrizione esauriente dei frammenti ritrovati e di ricostruire il loro ordinamento, al fine di compilarne un completo inventario. Faremo seguire in un secondo tempo uno studio del repertorio musicale da essi contenuto nel quadro del periodo storico cui appartiene, accompagnato dalla pubblicazione dei testi letterari.

Si è creduto opportuno di mantenere il nome di codice lucchese, già in certo modo entrato nell'uso, per indicare il complesso dei frammenti ritrovati. Esso è giustificato, del resto, sia dalla prevalenza numerica dei frammenti trovati a Lucca che dalla probabile origine lucchese del manoscritto cui essi appartenevano. Sarà del pari mantenuta la sigla abbreviativa *Mn*, dal nome del professore Mancini, modificandola soltanto in *MnP*, quando si vorranno distintamente indicare i fogli trovati a Perugia.

<sup>1</sup> « Bruchstücke einer neuen Musikhandschrift der italienischen Ars Nova etc. » in *Archiv für Musikforschung*, VII, 1(1942), 17-39 (pubblicato anche, quasi contemporaneamente, in italiano in *Rinascita*, V (gennaio 1942), 72-103, con omissione di un facsimile e delle trascrizioni musicali); e « Italian Ars Nova Music, The Perugia and Pistoia Fragments of the Lucca Codex » in *Musica Disciplina*, I (*Journal of Renaissance and Baroque Music* [1946]) 173-191 (con un « Supplemento » di trascrizioni musicali apparso insieme al fascicolo successivo della stessa annata).

<sup>2</sup> A. Mancini, « Frammenti di un nuovo codice dell'Ars Nova » in *Accademia Nazionale dei Lincei - Rendiconti della Classe di Scienze morali etc.*, Serie VIII, vol. II (1947), 85-94; A. Bonaccorsi, « Un nuovo codice dell'Ars Nova. Il Codice Lucchese » in *Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei - Memorie - Classe di Scienze morali etc.*, Serie VIII, vol. I (1948), 539-615.

Le pergamene rinvenute nell'Archivio di Stato di Lucca come coperte di registri (le cosiddette *vacchette*) provenienti dall'Archivio Notarile della stessa città sono 18. Le loro dimensioni originarie erano alquanto maggiori delle attuali. Per adattarle, infatti, all'uso anzidetto furono ridotte al formato di circa mm. 220 in altezza, di contro ad una larghezza che risulta disuguale nelle due carte che compongono ciascun foglio: e cioè, rispettivamente, circa mm. 155 e 145. Il taglio dei margini superiori ha talvolta intaccato o asportato i nomi dei compositori che di regola vi si trovavano; quello dei margini laterali ha danneggiato o soppresso la numerazione delle carte e intaccato, a volte, la stessa notazione musicale. In misura minore hanno sofferto per questo inconveniente i tre fogli della Biblioteca Comunale di Perugia, trovati come coperte di antichi protocolli di archivio di formato leggermente più grande<sup>3</sup>. Altri danni sono derivati dal logorio che ha quasi cancellato la scrittura di qualche pagina e da macchie, disegni e scritture (specialmente sui fogli di Perugia). Pochissimi fogli hanno subito lacerazioni. La maggior parte conserva con chiarezza le scritture sia letterarie che musicali.

L'uniformità approssimativa di misure, risultando dall'adattamento dei fogli ad un uso diverso da quello cui erano dapprima destinati, non esclude la possibilità di differenze originarie, corrispondenti a differenze di qualità della pergamena, dell'inchiostro, della rigatura, in base alle quali i 21 fogli possono venire distinti e ripartiti in tre gruppi diversi, con le seguenti caratteristiche:

a) 4 fogli (di Lucca). Pergamene di colore caldo e lucente; 7 pentagrammi su ogni pagina; dimensioni dello specchio destinato alla notazione musicale mm. 182×138; iniziali rosse o azzurre, di modeste proporzioni, sia a principio della voce principale di ogni composizione che per le altre voci;

b) 11 fogli (8 lucchesi e 3 di Perugia). Pergamena di tinta più smorta e bruna e di grana più porosa; otto pentagrammi su ogni pagina<sup>4</sup>; misure dello specchio per la notazione musicale variabili, ma in generale maggiori in altezza e minori in larghezza rispetto a quelle indicate per i fogli del primo gruppo. Il primo pentagramma di ogni pagina

<sup>3</sup> Ghisi, Op. cit. in *Archiv für Musikforschung*, p. 17-18, indica le seguenti misure: per i primi due fogli di *MnP* cm. 16×22; per il terzo cm. 15,6×23.

<sup>4</sup> Un nono pentagramma fu aggiunto successivamente sul margine di qualche pagina per completare una determinata composizione.

ha inizio qualche centimetro (da 1,5 a 3) più verso l'interno che tutti gli altri; lo spazio vuoto così risultante nell'angolo superiore sinistro di ogni pagina consentì di tracciare grandi iniziali rosse o azzurre per le voci principali, ben distinte da quelle notevolmente più piccole delle altre voci;

c) 6 fogli (di Lucca) tutti provenienti da uno stesso fascicolo che peraltro non è completo. Pergamena e rigatura simili a quelle del gruppo precedente (lo specchio per la notazione musicale è un poco più ampio, ma sempre con misure oscillanti). Anche qui lo spostamento verso destra dell'inizio del primo pentagramma di ogni pagina lasciava il posto a grandi iniziali, le quali però mancano completamente; soltanto vi si trovano le letterine minuscole tracciate dallo scrittore come guida al lavoro successivo del miniatore. Mancano analogamente le iniziali più piccole per le altre voci.

Malgrado le differenze sopra indicate, parla in favore dell'origine di tutti e tre i gruppi di fogli da uno stesso manoscritto l'uguaglianza della scrittura letteraria e della notazione musicale<sup>6</sup>. La scrittura è calligrafica, di tipo gotico, forse di scrittore dell'Italia settentrionale (influisce su questo giudizio anche il prevalere di forme linguistiche e grafiche settentrionali). Soltanto nelle ultime sette pagine del fascicolo formato dai fogli del terzo gruppo lo scrittore principale (A) cede il posto a due altre mani (B e C) molto simili tra loro, due belle scritture calligrafiche semiumanistiche, la cui stretta somiglianza dimostra la comune provenienza da una scuola di amanuensi toscani. Ciò è confermato dal fatto che il loro apporto al codice, sia come autori che come forme linguistiche, ha un'impronta inconfondibilmente toscana, anzi fiorentina<sup>6</sup>. Allo scrittore B è forse do-

<sup>6</sup> Ghisi, op. cit. in *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 179 e sgg. suggerisce che possano appartenere allo stesso codice anche i frammenti dell'Archivio Capitolare di Pistoia da lui stesso segnalati nel 1938 (« Un frammento musicale della « Ars Nova Italiana » nell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Pistoia » in *Riv. Musicale Italiana*, XLII (1938), 162-68). Mancini e Bonaccorsi respingono tale ipotesi. A parte la scarsa probabilità (ma non impossibilità) che una stessa composizione (la ballata *A pianzer l'ochi mei*) fosse ripetuta due volte nello stesso codice, i frammenti pistoiesi differiscono da quelli di Mn perchè il loro formato originario doveva essere sensibilmente maggiore e perchè sono riscritti su una pergamena che conteneva in precedenza una più antica scrittura (letteraria) rossa. Non vi è del resto nessuna somiglianza della scrittura.

<sup>6</sup> Sei composizioni sono il contributo di questi due scrittori: 1 di Francesco Landini e 2 di Andrea Stefani da parte dello scrittore B; 1 di « ... pitor » (forse Bonaiuto Corsini) e due anonime (ma una con certezza e l'altra con qualche probabilità attribuibili a Paolo da Firenze) da parte dello scrittore C. Nelle prime tre il prof. Li Gotti ha creduto di riconoscere la mano di quell'Andrea Stefani, « cantore al tempo dei Bianchi », che

vuta anche la notazione musicale di due pagine del primo gruppo di fogli, sulle quali la notazione più antica (dello scrittore A) fu raschiata, tranne le iniziali, per far posto ad una nuova composizione<sup>7</sup>. Agli scrittori B e C sono anche dovute alcune aggiunte o modifiche alle indicazioni degli autori delle composizioni notate dallo scrittore principale<sup>8</sup>.

Un'altra conferma della provenienza da un unico codice è data dalla numerazione per carte che abbraccia i primi due gruppi di fogli. Essa consisteva in due serie di cifre romane, le une piccolissime e tracciate leggermente in inchiostro bruno, le altre più vistose in rosso. In molti casi le cifre dell'una o dell'altra serie, o di entrambe, sono state danneggiate o asportate col taglio dei margini. Dove sono rimaste entrambe intatte, sull'angolo superiore destro del *recto* delle singole carte, esse coincidono. È evidente quindi che la più piccola è soltanto la traccia che guidò il miniatore per l'esecuzione della seconda. Che nessuna numerazione si riscontri sui fogli del terzo gruppo si può spiegare o perchè tali fogli, aggiunti al codice dopo la numerazione delle due sezioni precedenti, non furono mai essi stessi numerati, o perchè la prima numerazione, in cifre minute e molto vicine al margine, fu tagliata via nella riduzione del formato<sup>9</sup>, mentre la seconda, compito del miniatore come le iniziali, non fu in questo gruppo mai eseguita.

Mancando la coperta e le prime carte del manoscritto ci manca pure, naturalmente, ogni indicazione di provenienza, di possessori o di data che eventualmente vi si trovasse. Si leggono invece sui 18 fogli lucchesi, in

fu maestro di scuola a Firenze e inoltre compositore di laudi polifoniche, e infine copista molto apprezzato, come dimostrano alcuni bei manoscritti da lui copiati che ancora si conservano nelle biblioteche fiorentine (cfr. E. Li Gotti, *Restauri trecenteschi*, Palermo 1947, pp. 98-102). Ma il confronto delle scritture, malgrado numerose rassomiglianze, non può essere decisivo, trattandosi in *Mn* di scrittura calligrafica, nei mss. fiorentini di scritture corsive. Nelle altre tre composizioni (nelle tre ultime pagine di *Mn*) chi scrive ha potuto con certezza riconoscere la mano di uno scrittore che collaborò ampiamente alla redazione del codice *fonds ital. 568* della Bibliothèque nationale di Parigi. La circostanza più singolare è che a questo scrittore si deve la notazione di quasi tutte le composizioni di Paolo da Firenze (una trentina circa), rarissime negli altri codici.

<sup>7</sup> *Deuil angoisseux* di Binchois. Da ciò che ancora si intravede della notazione precedente si può ricostruire che essa conteneva la ballata *Donna lizadra* di Bartholinus de Padua.

<sup>8</sup> Se ne darà notizia, caso per caso, nell'inventario.

<sup>9</sup> Questa circostanza e la maggiore ampiezza dello specchio utile per la notazione musicale parrebbero indicare che il formato di questo fascicolo fosse leggermente più grande di quello dei precedenti.

relazione al loro impiego nell'archivio notarile di quella città, i nomi di vari notai, accompagnati da date che vanno dal 1485 al 1589<sup>30</sup>. Gli uni e le altre si riferiscono alle raccolte di atti notarili alla cui protezione i fogli furono adibiti; ma possono servire come indicazione probabile che le pergamene si trovassero a Lucca fin dal secolo XVI. Ciò avvalorava l'ipotesi dell'origine lucchese del codice, a sostegno della quale il Mancini cita il testo del madrigale *Una panthera in compagnia di Marte*, che non si trova in altre fonti e che contiene evidenti riferimenti a Lucca e alla signoria di Paolo Guinigi, durata dal 1400 al 1430<sup>31</sup>. Queste date, in mancanza di elementi più sicuri, sono valide anche per la datazione del codice e si accordano del resto col suo aspetto paleografico, sia per ciò che riguarda la scrittura dei testi, che la notazione musicale con note nere e rosse, piene e vuote. Un'altra conferma scaturisce dal confronto di due ballate anonime contenute nelle ultime pagine di *Mn* con le redazioni delle stesse opere nel codice *fonds ital. 568* della Bibliothèque nationale di Parigi (sigla = *P*): da tale confronto, oltre che l'identificazione di Paolo da Firenze come autore di una di esse (*La vaga luce*) emerge la singolare identità della scrittura dell'amanuense C di *Mn* con quella di queste e di molte altre pagine di *P*. E poichè la lezione delle due ballate data da *Mn* appare più antica di quella di *P*<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Eccone un elenco sommario:

- Ser Benedetto Franciotti 1485 e 1494-95
- Ser Giovanni Collodi 1489, 1498 e 1595 (sic)
- Ser Matteo Antognoli 1496, 1497-98, 1501, 10-11 (sic), 1518-19
- Urbano Franciotti « 1506 al 1521 »
- Coluccio Busdraghi 1524
- Ser Michele Orsucci « 1525 et 1526 »
- [Nico]lao Carelli « 1584 al 1589 »

Sono citati inoltre senza data: Ser Piero Mannucci, Ser Matteo Antognoli, Ser Vincenzo Granucci, Ser Michele Serantoni. Anche su uno dei fogli di *MnP*, fra i molti segni e scritture confuse, in un'annotazione che non si riesce interamente a decifrare attraverso la fotografia, si leggono le parole « Ser Carelli de Carellis » e l'anno 1544. Circa il modo in cui queste pergamene possono essere pervenute a Lucca, il prof. Mancini, in una cortese comunicazione verbale, ha segnalato come tramite possibile il collegio Bertolino, antica istituzione del comune di Lucca a Perugia destinata ad ospitare i cittadini lucchesi che si recavano a frequentare l'Università perugina.

<sup>31</sup> Mancini, *Op. cit.*, p. 86. Si può forse riferire ad Ilaria del Carretto, moglie di Paolo Giunigi, morta nel 1405, il madrigale *Per quella strada lactea del cielo*, pure posto in musica dal Ciconia.

<sup>32</sup> Entrambe sono a due voci in *Mn*, mentre in *P* vi è aggiunto un *contra-tenor*.

la datazione di quest'ultimo ms., comunemente fissata verso il 1425-30, costituisce un termine *ante quem* per la data di *Mn*<sup>18</sup>.

La ricostruzione dell'ordine dei frammenti pervenutici che sta a base del seguente inventario, poggia in primo luogo, naturalmente, sulle indicazioni fornite dai resti della doppia numerazione nei primi due gruppi di fogli. Ma poichè pochissime carte hanno conservato intatto e chiaramente leggibile il loro numero progressivo, all'insufficienza di questo dato supplisce fortunatamente la consuetudine, frequente in quest'epoca, di disporre le varie voci di una medesima composizione su due pagine contigue. Ciò ha permesso di estendere notevolmente i riferimenti sicuri forniti dalle poche cifre superstiti. Lo stesso metodo, applicato al terzo gruppo di fogli, ha permesso di stabilire la loro posizione relativa in seno al fascicolo da essi formato. Ma, benchè sia lecito presumere che tale fascicolo dovesse seguire quelli che componevano le due sezioni precedenti, la sua posizione assoluta nel codice resta tuttavia imprecisa. Nè d'altronde è stato possibile stabilire la posizione di tutti i fogli dei due primi gruppi. Per conseguenza è stato necessario — anche in considerazione del fatto che i frammenti lucchesi sono attualmente sciolti e senza alcun ordine, e che quelli perugini sono stati modernamente rilegati in un ordine diverso da quello loro spettante — adottare una numerazione moderna. Sono stati numerati i fogli da 1 a 21, distinguendone poi le due carte con le lettere *a* e *b*. L'indicazione di una determinata pagina comprenderà quindi il numero del foglio, la lettera che determina se si tratti della prima o della seconda carta e infine l'usuale indicazione di *recto* e *verso*.

### OSSERVAZIONI ALL'INVENTARIO

*Numerazione dei fogli.* — Nella prima colonna è data la numerazione moderna, secondo quanto è stato detto in precedenza. In corrispondenza sono riportate sulla seconda colonna le cifre della numera-

<sup>18</sup> È da osservare che all'infuori di *P* tre soli manoscritti, incluso *Mn*, contengono una composizione ciascuno di questo compositore. È evidente quindi una relazione personale fra questo copista e Paolo da Firenze. In uno scritto di prossima pubblicazione su questo compositore si darà notizia di un documento conservato alla Biblioteca Vaticana dal quale si può desumere che Paolo operava lontano da Firenze e che portava il titolo di abate di S. Pietro di Pozzuoli, abbazia camaldolese situata a breve distanza da Lucca, soppressa da Gregorio IX nel 1408. Dal che vengono ulteriori elementi in appoggio sia alla datazione che alla connessione del manoscritto con Lucca.

zione antica. come stanno nel codice, o è possibile ricostruirle quando nel codice sono incomplete o mancanti (in questo caso fra parentesi quadre). Le parentesi tonde nella prima colonna significano che le indicazioni della seconda sono omesse perchè fornite in corrispondenza ad un'altra citazione della stessa pagina.

*Nomi di compositori.* — Sono dati nella forma adottata dal ms. e in corrispondenza con l'indicazione della pagina del codice in cui si trovano. Siccome l'uso più frequentemente seguito nel codice è quello di ripartire l'indicazione sul margine superiore di due pagine contigue, anche questa disposizione è stata mantenuta, aggiungendo però, quando ciò si verifica, dei puntini che denunciano l'incompletezza della dicitura e indicano la direzione in cui essa si completa (o dovrebbe completarsi).

I nomi di compositori stanno normalmente nel codice sul margine superiore della pagina; l'unica eccezione è stata indicata in nota. Per le indicazioni poste sul margine superiore la pratica dei codici di questo periodo insegna a considerarle vevoli soltanto per le composizioni che immediatamente seguono il nome e non per tutte quelle che eventualmente si trovano sulla stessa pagina<sup>14</sup>. Dove una indicazione di autore, insufficiente o del tutto mancante, ha potuto essere stabilita attraverso altri codici se ne dà notizia nell'ultima colonna.

*Incipit.* — Finchè possibile è stato dato per intero il primo verso. L'indicazione del solo *incipit* in una voce strumentale è stata riportata per intero, compresa la dicitura « etc. » che denuncia la mancanza del seguito. Gli *incipit* sono preceduti da un numero progressivo. Il numero è fra parentesi se l'*incipit* è quello di una sezione di una composizione già citata, e rimanda al numero che accompagna il primo *incipit*.

*Voci.* — Sono state indicate in corsivo le voci che nel codice sono senza testo; fra parentesi quelle mancanti in conseguenza dello stato frammentario del codice.

*Concordanze.* — Le sigle usate per la citazione dei manoscritti sono le seguenti:

- BU** Bologna, Bibl. Univ., ms. 2216 - Sec. XV.  
**Ch** Chantilly, Musée Condé, 1047 - Sec. XV.

<sup>14</sup> Ciò porta ad alcune divergenze fra il presente inventario e gli scritti già citati sullo stesso argomento. Di esse e di altre che il lettore potrà constatare non si è creduto necessario dare ogni volta espressa segnalazione, ritenendo sufficiente avvertire una volta per tutte che i dati riferiti nell'inventario sono stati accertati con scrupolosa attenzione, soprattutto quando essi risultavano divergenti da quelli dati nelle precedenti pubblicazioni.



- Esc** Escorial, Bibl. V. III. 24 - Sec. XV.  
**Esc B** Escorial, Bibl. IV. a. 24 - Sec. XV.  
**FL** Firenze, Laurenz. Palat. 87 - Sec. XV.  
**FP** Firenze, Bibl. Naz., Panciat. 26 - Sec. XIV-XV.  
**Lo** London, British Mus., add. mss. 29987 - Sec. XV.  
**Mod** Modena, Bibl. Estense, lat. 568 - Sec. XV.  
**Mü M** Munich, Bayr. Staatsbibl., mus. 3192 - Sec. XV.  
**Mü O** Munich, Bayr. Staatsbibl., mus. 3232\* - Sec. XV.  
**P** Paris, Bibl. Nat., ital. 568 - Sec. XV.  
**Pad** Padova. Bibl. Univ., mss. 1475 e 684 - Sec. XIV-XV.  
**Pad B** Padova, Bibl. Univ., ms. 1115 - Sec. XV.  
**Parma** Parma, Archivio di Stato, framm. - Sec. XV.  
**PC** Paris, Bibl. Nat., franç. nouv. acq. 4379 - Sec. XV.  
**PR** Paris, Bibl. Nat., franç. nouv. acq. 6771 - Sec. XV.  
**Pz** Paris, Bibl. Nat., franç. nouv. acq. 4917 - Sec. XV.  
**RU,** Roma, Bibl. Vat., Urb. lat. 1411 - Sec. XV.  
**Str** Strasbourg, Bibl. Nat., M. 222 C. 22 - Sec. XV (codice bruciato nel 1870)  
**Tr 88** Trento, Castello del Buon Consiglio, ms. 88 - Sec. XV.  
**Wolk** Wien, Staatsbibl., ms. 2777 - Sec. XV.

Ad integrazione delle concordanze elencate nell'inventario si aggiungono qui quelle della ballata *Donna lizadra di zafir vestita* di Bartholinus de Padua<sup>15</sup> che occupava le cc. 1a'-2a prima che queste fossero raschiate per accogliere la notazione di *Dueil angoisseux* di Binchois: PR 18'; FL 108'.

Nella descrizione di una serie di trattenimenti musicali contenuta nel « Saporetto » di Simone Prodenziani (principio del XV sec.) sono citate le seguenti composizioni di Mn: 1 *La douce ciere*, 7 *La sacrosancta carità d'amore* (citazione incerta), 9 *Le aurate chiome*, 62 *Imperiale*, tutte di Fr. Bartholinus de Padua; 24 *Rosetta che non cambi mai colore*, 25 *Un fior gentil*, 31 *Je suis navvrés*, 32 *Ad ogne vento* di A. Zachara de Teramo; 19 *Donna s'ì t'ò fallito* di Francesco Landini; 20 *Con lagreme bagnandome* di Jo. Ciconia; 57 *Non credo*, donna anonimo<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. la precedente nota 7.

<sup>16</sup> Cfr. Debenedetti, *Il « Sollazzo » etc.*, già citato, pp. 169-177.

*Note* . — Questa colonna riunisce indicazioni di vario genere. Sono qui segnalati i nomi di autori non indicati, o insufficientemente indicati nel codice, che risultano da altre fonti. Le pubblicazioni contenenti riproduzioni in facsimile o trascrizioni sono indicate con le seguenti abbreviazioni:

- BuMD** Bukofzer (Manfred F.), « Two mensurations Canons » in *Musica Disciplina*, II (1948), 165-171.
- DTO** *Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich*, Wien 1894-1938. 83 vol.
- EWL** Ellinwood (Leonard), *The Works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass. 1939.
- Gand** Gandolfi (Riccardo), *Illustrazione di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, Firenze 1892.
- GhA** Ghisi (Federico), « Bruchstuecke einer neuen Musikhandschrift der italienischen Ars nova » in *Archiv f. Musikforschung*, VII (1942), p. 17-39.
- GhJ** Ghisi (Federico), « Italian Ars Nova Music » in *Musica Disciplina*, I (*Journal of Renaissance and Baroque Music*), fasc. 3 (1946), 173-191 e Supplement (fasc. 4).
- MMA** Besseler (Heinrich), *Die Musik des Mittelalters u. der Renaissance*, Potsdam 1931.
- RiB** Riemann (Hugo), *Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons von Gilles Binchois*, Wiesbaden 1892.
- WGM** Wolf (Johannes) *Geschichte der Mensural-Notation*, Leipzig 1904, 3 vol.

L'indicazione delle pubblicazioni di testi sarà data in seguito.

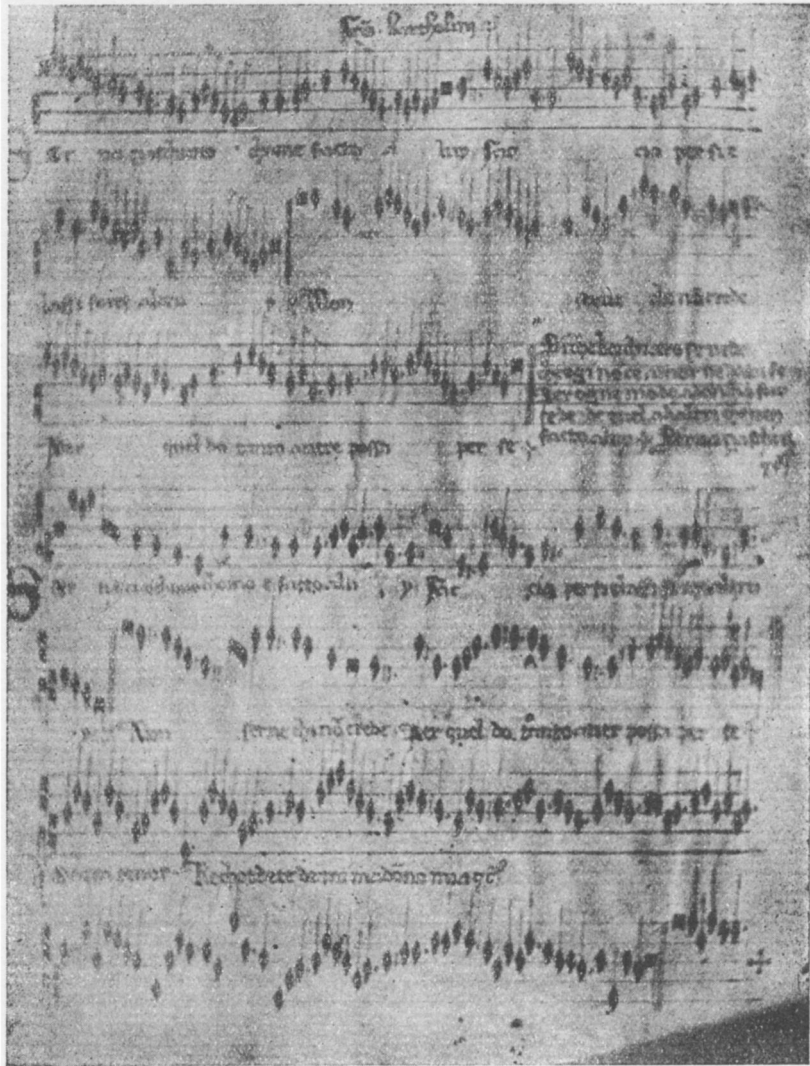
Gli adattamenti a testi religiosi (*contrafacta*) sono segnalati nell'Inventario con riferimento alle concordanze indicate nella precedente colonna. Non sono stati compresi, perchè non è possibile accertare l'identità del testo musicale, gli adattamenti a testi di laude risultanti da fonti letterarie. Se ne dà qui una serie: 6 *Per un verde boschetto* (Bart. de Padua), 18 *Va pur, Amore* (Landini), 19 *Donna s'ì t'ò fallito* (Landini), 20 *Con lagreme bagnandome nel viso* (Ciconia), 64 *O chur del corpo mio* (anonimo), 71 *S'ì ti so' stato* (Landini), 74 *S'avesse forza sdegno* (Bonaiutus Chorsini?).

Il repertorio di *Mn* comprende inoltre alcune composizioni di A. Zachara de Teramo i cui *incipit* si ritrovano insieme al nome dell'autore in testa ad altrettante composizioni di pezzi dell'Ordinario nel cod. Bologna, Liceo Musicale (oggi Conservatorio di Musica) Q 15 (*olim* 37), l'inventario del quale è stato pubblicato da G. de Van in un precedente fascicolo (*Musica Disciplina*, II 1948, 231-57). Di una sola di esse si aveva

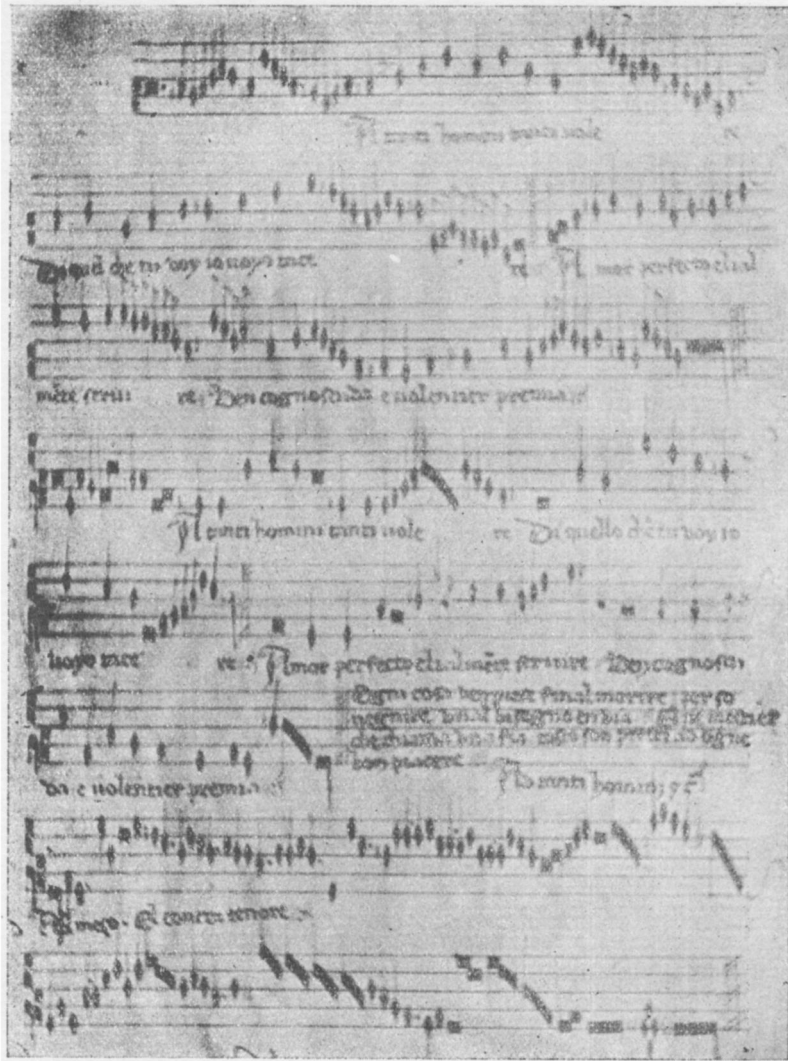
già la musica in un manoscritto finora poco noto (N. 24 *Rosetta*, in *Pz* 20'-21); sono soltanto in *Mn* i numeri 25 *Un fior gentil*, 26 *Deus Deorum* e 32 *Ad ogne vento*. Quest'apporto di *Mn* ha particolare importanza per la storia della Messa polifonica, dacchè il rapporto fra i pezzi liturgici e quelli profani non è quello consueto dei *contrafacta*, ma una vera e propria amplificazione ed elaborazione degli elementi polifonici della composizione originale. Un caso analogo si riscontra per un'altra composizione pure contenuta in *Mn*, la ballata (*Dueil angoisseux* di Binchois (N. 2); in questo caso però l'elaborazione (una intera messa) non è dello stesso autore della composizione profana, ma di altro compositore, Bedingham.

*Altre abbreviazioni.* — Oltre le usuali e quelle già citate sono state adoperate le seguenti altre abbreviazioni:

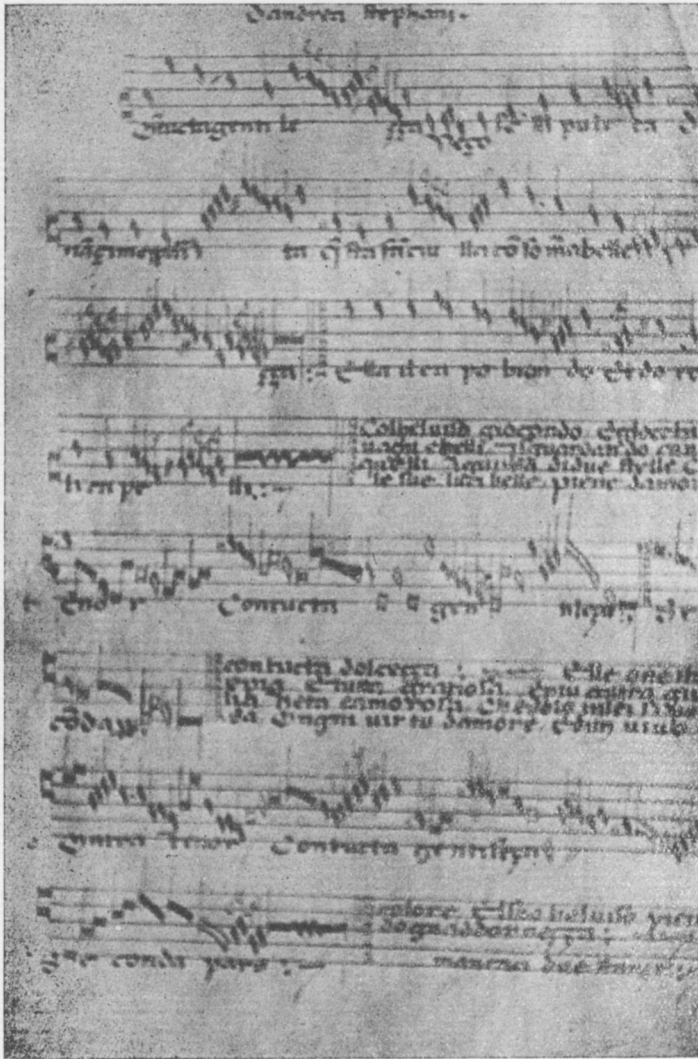
Adatt.	=	Adattamento
B	=	Ballata (forma italiana)
Bd	=	Ballade (forma francese)
C	=	Cantus
Can	=	Canone
Ct	=	Contratenor (con testo)
<i>Ct</i>	=	Contratenor (senza testo)
framm.	=	frammento
M	=	Madrigale
parz.	=	parziale
R <sub>1</sub>	=	Rondeau
T	=	Tenor (con testo)
<i>T</i>	=	Tenor (senza testo)
<i>Tr</i>	=	Triplum (senza testo)
V	=	Virelai
V.	=	Voci.



c. 2a' - Serva ciaschuno chome facto a luy di Fr. Bart. de Padua  
(esempio del primo gruppo di fogli)



c. 21a - A tanti homini tanti volere — anonimo  
(es. del 3° gruppo di f.)



c. 18b - Con tucta gentileçça — Andrea Stephani  
(scrittore B)



c. 16b' - Tra speranza e fortuna — anonimo  
 (scrittore C)

Foglio	Compositore	Incipit	Forma	Voci	Concordanze	Note
1a	...de padua	1) La douce ciere d'un fier animal	M	(C) T <i>Ct</i>	PR 13'-14; FP 108'; P 41'-42 (2 voci); Lo 14'-15; FL 101'-102	Fr. Bartholinus de Padua ( <i>P</i> , <i>Lo</i> , <i>FL</i> ) Facs. in <i>Gand</i> No. 14 - Pubbl. <i>WGM</i> 2/3 No. 45
1a' 2a	Binchois (2)	2) Dueil angoissex, rage desmesurée (2)	Bd	C T <i>Ct</i>	<b>M</b> 20' (Framm.); <b>M</b> 10' 107; <b>E</b> 36'-38; <b>E</b> 15' 17; <b>R</b> 2 6'-7; <b>T</b> 88 204'-205 (3 o 4 voci)	Pubbl. <i>RiB</i> p. 5 (parz.); <i>DTO VII</i> p. 242 - Testo di Christine de Pisan - Adatt. <i>Tr Rerum conditor</i> *
2a'	Fratriis bartholinj...	3) Serua ciaschuno chom'è facto a luy	B	C T		Fr. Bartholinus de Padua ( <i>FL</i> )
(2a')	—	4) Rechorde de mi madowna mia etc.	B	(C T) <i>Ct</i> (3)	<b>P</b> 24' (2 voci); <b>FL</b> 117 (2 voci)	
(fogli mancanti)	...de padua	5) Zoya de noui odori	B	C T	<b>PR</b> 24; <b>FL</b> 119'-120	Fr. Bartholinus de Padua ( <i>FL</i> )
2b	Fratriis bartholinj...	6) [P]er un uerde boschetto	B	C T	<b>PR</b> 23' (3 voci), <b>FP</b> 66; <b>P</b> 39'-40 (3 voci); <b>Lo</b> 80' (3 v.); <b>FL</b> 120' (3 v.)	Pubbl. <i>MMA</i> p. 161-164 (parz.)
2b'	...de padua	7) La sacrosancta karità d'amore	B	C T	<b>PR</b> 14; <b>FL</b> 103'-104	Testo di Giovanni Dondi
1b	Fratriis bartholinj ..	8) [Per]chè cangiato è 'l mondo da l'anticho	B	C (T)	<b>PR</b> 17; <b>Mod</b> 39; <b>FL</b> 115	Pubbl. <i>WGM</i> 2/3 No. 43
(fogli mancanti)	...de padua	9) Le aurate chïome nose et auolte	M	(C) T	<b>PR</b> 20'; <b>FL</b> 107'-108	Fr. Bartholinus de Padua ( <i>FL</i> )
3a	Fratriis bartholinj...	10) Sempre, donna, t'amay de pura uoglia	B	C T <i>Ct</i>	<b>PR</b> 15'; <b>FL</b> 112' (2 voci)	
3a'	...de padua	11) Non chorrer troppo e tien(j) la mano alfreno	B	C T	<b>PR</b> 22; <b>FL</b> 116 (3 voci)	
4a	Fratriis bartholinj...	12) La belle flour etc.	R	(C) <i>T</i>		
4a'	—	13) Malui loyauté d'estre amorelux	R	<i>C T</i>		
(fogli mancanti)	—	14) [Mon b]el amy cor-teus e gratieux	R	C T		
4b	—	15) [Mon b]el amy, mon confort et ma loye	R	C T <i>Ct</i> (4)		
(4b)	—					
4b'	—					
(4b'-3b)	—					

(1) Margine tagliato. Siccome è poco probabile che un terzo X seguisse i primi due è da ritenere che tutte le carte del fascicolo appartengano alla ventina. — (2) Questa composizione e il nome di Binchois sono riscritti su due pagine che già contenevano un'altra opera (la ballata *Donna Izadra* di Bartholinus de Padua). La nuova scrittura sembra di mano dello scrittore B. — (3) Incompleto lo stesso *Ct*. — (4) Il *Ct* è aggiunto in basso della c. 3b sotto quello del No. 16.  
\* *Dueil angoissex*. Pubbl. anche in *Das Chorwerk*, Heitz (Wolfenbüttel 1933, trascr. W. Gurliitt) e in *Poètes et musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle*. Ed. par E. Droz et G. Ihibault, Paris, 1924.



Foglio	Compositore	Incipit	Forma	Voci	Concordanze	Note
3b			R	C T Ct		
3b'	<i>Fratris Antonij de ciuidal</i> <i>Fratris Antonij...</i>	16) Merçi, pour Dieu, merçi, ma dame belle 17) [Loi]g'temps j'ai mis mon cuer, moz pensement	R	T C T (5)	FP 38	FP Frate Antonio de Civitate
(fogli mancanti)						
5a	...de florentia	18) Ua pur, amore, con le reti tue	B	C T	FP 9; P 70; FL 171	Fr. Landini-Publ. EWL p. 165-66
5a'	Franciscj ceçj	19) Donna si' t'ò fallito	B	C (T)	FP 1; PR 34; P 85'-86; Lo 23; FL 158	Pubbl. EWL p. 81-82
5b	Ciconia	20) Con lagrene bagnadome el uiso	B	(C) T	P 52'-53; Pc 62 (T solo)	Testo di Leonardo Giustinian - Morte di Francesco da Carrara? (7)
(5b)	—	21) Ave uergene et c.	R	(O) T Ct		
5b'	Johannes ciconia	22) La <i>fianna</i> del to amor che già me strinçe	B	C T		
6a	Ser Niccholay prepositi (8)	23) Donna, posso io sperare (9)	B	C T		
6a'	Magister Antonius çachara...	24) Rosetta che non canbi may colore	B	C (T)	Pz 20'-21	
(mancano le cc. 66-67)	...de teramo	25) Un fiore gentil m'aparse	B	C T (10)		Pubbl. Ghj. Suppl. p. 13 (fram.)
7a	Çachara...	26) Deus deorum pluto, or te regratio	B	C T		Pubbl. Ghj. Suppl. p. 14-15
7a' Mn.P	...de teramo	27) Amor nè tossa non se po' celare	B	C (T) Ct (11)		Pubbl. Ghj. Suppl. p. 15-16 (fram.)
7b	Magister Antonius çachara...	28) Plorans ploraui perchè la fortuna	M	(C) T		Miracolo di S. Iacopo?
7b'	...de teramo	(28) In ulnis patris expiraocum pianto (12)	B	C T		
(mancano le cc. 60-61)	Magister Zapharias (13)	29) Sol me trafige l'cor l'aquila bella	B	C T Ct	Mod 13'-14 (2 voci); FL 177' (2 voci)	Pubbl. WGM 2/3 No. 63 (da FL)
6b						
6b'						
8a						

(5) Forse anche un Ct stava sulla carta successiva perduta. — (6) Manca la numerazione; tuttavia in favore della cifra indicata fra parentesi stanno i seguenti elementi: 1) che sul verso una traccia rossa sembra corrispondere all'iniziale della c. LV; 2) che, sempre sul verso, il nome di Johannes Ciconia è scritto per intero su una sola pagina, ciò che concorda con la presenza di una composizione di altro autore sulla c. LV. — (7) Il testo di questa ballata è incluso in due antiche stampe del Giustinian; ma si sa che sotto il nome di lui verso la fine del sec. XV andavano molte composizioni che non gli appartenevano. D'altra parte nel cod. 1764 della Bibl. Riccardiana di Firenze lo stesso testo è accompagnato dalla nota « Ballata fatta per Messer Francesco Signor di Padova » che il De Benedetti (*Il 4 Solizzo*, ecc., Torino 1922, p. 76) riferisce alla morte di Francesco il Vecchio (1393). Tale data non si accorda né con la nascita del Giustinian (1388), né con le notizie secondo le quali l'attività del Ciconia a Padova comincia verso il 1401. È più probabile dunque che si tratti della morte di Francesco Novello (1406). — (8) Indicazione aggiunta (dallo scrittore C) in luogo di altra raschiata. — (9) Il testo (in dialogo) di questa ballata può essere ricostruito soltanto tenendo conto del fatto che il compositore lo distribuì fra le due voci (attribuendo al T la parte femminile) e aggiunse qualche battuta, giustando la misura dei versi. — (10) T (o Ct) incompleto. — (11) Ct incompleto. — (12) Ritornello del No. 28. — (13) Indicazioni quasi completamente asportate dal taglio dei margini superiori.

Foglio	Compositore	Incipit	Forma	Voci	Concordanze	Note
8a'	Magister Antonius çà chara... (13)	{ 30} Ciaramella, me dolçe ciaramella	B	C T Ct		
9a' 9a'	...de teramo (13) Magister [çachara...]	{ 31} $\left. \begin{array}{l} \text{Le suy navvrés tan} \\ \text{fort, o dous a-} \\ \text{my (14)} \\ \text{Gnaff'a le guagne-} \\ \text{le (14)} \end{array} \right\}$	B	C T Ct		
10a	...de teramo	{ 32} Ad ogne uento uolta come foglia	B	C T (Ct) (15)		
10a' 11a (10a'-11a)	Zacharias... ...de teramo	{ 53} Spesso, fortuna, cri-dote	B	C T		
11a' 11b (11b)	Antonellus Marot... ...de caserta	{ 34} Del glorioso titolo d'esto duce (16)	M	C T		
11b'	Antonellus... ...Marot	{ 35} De mia farina fo le mie lasagne { 36} Ma questo è quel che per verth celeste (16) { 37} A pianger l'ochi mey pur mo comuença { 38} Piu chiar ch'el sol in lo mio cor Lucia (17) { 39} De', uogliateme ol-dire { 40} Con dogliosi martire Or tolta pur me sey da l'ochi mey { 41} Madozna, io me ramento	B	C T	<b>Pad B 2' (C solo) : Pi f. A</b>	
(11b')-10b 10b'-(9b)	Antonellus... [...Marot] (18)	{ 42} Uous soyes tres bien uenus { 43} (Secunda pars contratenoris. Atandre)	B	C T Ct	<b>Parma 233</b>	<i>Parma</i> «Contratenor M. d. Perfusio»
9b 9b' 8b	Antonellus... (19) [...Marot] (18)	{ 44} Par maintes fois ay ouy recorder	B	C T		
8b'	Antonellus... ...de ciudal	{ 44} Si uous suppli (21)	B	C T Ct		
(mancano le cc. 71-73) 12a [LXXIV]	...		R	C Tr T Ct (20) (C T) Ct		<i>Ch Jo. Vaillant; Sir Ma-chaut? - Adatt. Sir Avevirgo. Mû O Adhore-mus, Wolk Der May mit lieber Zal - Pubbl. (da Wolk) WGM 2/3 No. 76, DTO IX, 1 No. 87</i>
(12a) 12a'	...		V			
12b 12b'	...		V	C T Ct C T Ct	<b>Ch 60; Str 65' (No. 101); Mû O 27'-28 (2 voci); Wolk 19 (2 voci)</b>	

(14) Testi di oscuro significato, entrambi in forma di ballata. Il primo è suddiviso fra C e T; il Ct ha il secondo. — (15) L'inizio di un Ct è aggiunto sull'ultimo pentagramma della c. LXXVI sotto il T del No. 35; ma non è continuato nemmeno fino a riempire tutto lo spazio disponibile. — (16) A c. LXXVII, dopo il T, la nota « Volta carta per la volta ». Effettivamente sul verso sta il ritornello *Ma questo è quel*. — (17) Il Ct, aggiunto sulla c. LXXIX dopo il T del No. 38, richiese per esser completato pentagrammi supplementari sulla pagina stessa e sulla precedente. — (18) Indicazione completamente asportata. — (19) Indicazione quasi completamente asportata. — (20) T e Ct in forma di *pes* ostinato. — (21) Seconda parte del No. 44. La carta è completamente sbiadita e lacera.

Foglio	Compositore	Incipit	Forma	Voci	Concordanze	Note
13a	Joh. Fulg[inatis] (22)	45) Mercede, o donna, i' moro	B	C T		Pubbl. <i>GhJ</i> Suppl. p. 2 (T solo)
13a' 14a	Magister iohannes... ...Ciconia	46) I canj sono fuora per le mosse	M	C T		
(13a'- 14a)	—	47) Chi uole amar ame cum uera fede	B	C T		Pubbl. <i>GhJ</i> Suppl. p. 2 (C solo)
14a' 15a	[Johannis...] ...Ciconie	48) Caçando un giorno vidi una ceruetta	M	C T		Facs. <i>GhJ</i> p. 191 - Pubbl. <i>GhA</i> p. 35-36 and <i>GhJ</i> Suppl. p. 3-4
(14a'- 15a)	—	49) Gli atti col dançar	B	C T <i>Ci</i>		Pubbl. <i>GhJ</i> Suppl. p. 5 6
15a' 15b	[Magister] Johannes...] ...Ciconia	50) Una panthera in con- pagnia de Marte (24)	M	C T <i>Ci</i>		Governo di Paolo Guinigi - Facs. <i>GhA</i> p. 19 - Pubbl. <i>GhJ</i> Suppl. p. 6-9
(15b)	—	51) Le ray au soleyl qui dret som kar meyne	Can	2 (= C T)		Canon: "Dum tria per- curris quatuor ualet Tertius unum. subque diapason sed facit alba moras" Pubbl. <i>GhJ</i> Suppl. p. 9 e <i>BuMD</i> p. 169
15b'- (14b)	—	(50) Dando a ciascun mor- tal che ne sia degno (24)		C T <i>Ci</i>		Pubbl. <i>GhJ</i> Suppl. p. 10 11
14b	Ciconia	52) Chi nel seruir anti- cho me conduce	B	C T <i>Ci</i>		Pubbl. <i>GhJ</i> Suppl. p. 10 11
14b' 13b	Johannes... ...Ciconia	53) Per quella strada lac- tea del cielo	M	C T		Ilaria del Carretto? - Pub- bl. <i>GhJ</i> Suppl. 11-12 (framm.)
13b'	Johannes...	54) Poy che morir mi covuiem perto amore	B	C T		Pubbl. <i>GhJ</i> Suppl. p. 13 (framm.)
(fogli mancanti)	. . . . . S E Z I O N E C	. . . . .				
16a	—	55) Piangono l'ochi e l'alma mia suspira	B	C T		
16a'	—	56) Ayme per turto l'or una da undici	B	C T		
17a	—	57) Aylas quant te paws le biauté de mamour	R	C T <i>Ci</i> (25)		
(16a'-17a)	—	58) Non credo, dozna che la dolce fiamma	B	C T		
17a' 18a	—					

(22) Indicazione aggiunta da altra mano. — (23) Indicazione completamente mancante. — (24) A c. LXXXIIv al termine del Cantus sta la nota: "Verte folium pro ritornello". Effettivamente il ritornello *Dando a ciascun mortale* sta sulla c. LXXXIIIv. — (25) Un pentagramma supplementare è aggiunto in basso della carta 16a per completare il *Ci*.

Foglio	Compositore	Incipit	Forma	Voci	Concordanze	Note
(17a'-18a)	—	59) Tal sotto l'acqua pescha	B	C T	FL 86'	Mag. Nicolaus Prepositi de Perugia (FL)
18a'	—	60) Fugir non posso dal tuo dolce volto	B	C T	BU p. 87; PC 63 (T solo)	
19a	—	61) I' senti matutino	B	C T	PR 13 (T solo); PR 22'-23 (2 voci); P 47'-48 (2 voci); Mod 29'-30 (2 voci); FL 109'-110 (2 v.)	Mag. Fr. Bartolinus de Padua (FL) (Mod: Dac-talus de Padua)
(18a'-19a)	D'Andrea stephanj(26)	62) Inperiale sedendo fra più stelle (27)	M	C T Ct		
19a'	—	63) A tanti homini tanti uolere	B	C T		
20a	—	64) O chuur del corpo mio, perchè me fay	B	C (T)		
20a' (21a)	—	65) Mille merçe, o chara mia luce	B	(C) T		
21a	—	66) Je suy, madame, en departir	R	C T		
21a'	—	67) Merci, merci, noble creature etc.	V	(C T) Ct		
(21a')	—	68) O pensieri vani, o speranza fallace	M	C T		
(manca 1 foglio)	—	69) De', tristo mi, topi nello	B	C T		
21b	—	70) Spinato intorno al cor come spinoso	B	C T		
(21b)	—	71) S' i' ti so' stato e uo- gl'esser fedele	B	C T	FP 8; P 89-90; FL 142'; PR 48'-49; Pad 51'	Scritt. B - Pubbl. EWL p. 161-62
21b'	—	72) Con tuca gentilezza	B	C T Ct		Scritt. B
20b	—	73) Morte m' à sciolt', amori, d'ogni tuo legge	M	C T		Scritt. B
(21b'-20b)	—	74) S' auesse forza sdegno quant' amore	B	C T		Scritt. C - Forse « Bonaiutus Chorsini pitor »
20b'	—	75) La uaga luce che ffa iuuidi 'al sole	B	C T	P 71'-72 (3 voci)	P[aulus] A [bbas de Florentia] (P) - Scritt. C
19b	Di francesco degi' or-gauj	76) Tra speranza e fortuna pur m' agiro	B	C T	P 130'-131 (3 voci)	Scritt. C
19b'	—					
18b	D'andrea stephanj					
18b'	—					
17b	[...] pitor (28)					
17b'	—					
16b	—					
(17b'-16b)	—					
16b	—					

(26) Indicazione aggiunta sul margine laterale, di mano dello scrittore — (27) C e T della prima parte del madrigale. Non essendo sufficiente lo spazio per il Ct (probabilmente aggiunto) un « residuum contratenoris » sta a c. 20a' sotto il C e T. del ritornello. Nel mezzo. Il Ct del ritornello sta sulla c. 21a. — (28) Indicazione quasi completamente asportata col taglio al margine inferiore. Il Mancini legge « Mingacius pitor »; il Li Gotti « Bonaiutus pitor ».

## IL CODICE DI LUCCA

NINO PIRROTTA & ETTORE LI GOTTI

### II

#### *Testi letterari*

ETTORE LI GOTTI (*Palermo*)

*Nota introduttiva.* - La presente trascrizione dei testi letterari di *Mn* è, per ovvii motivi — anche trattandosi per lo più di *unica* — sostanzialmente diplomatica. Interessava conservare anche la loro patina dialettale, benchè non sempre si possa essere sicuri che sia quella originaria, date le varie vicende della trasmissione di testi di poesie musicali.

Per i versi in francese la mia trascrizione ha avuto il massimo rispetto della grafia del codice. Per quelli in italiano invece, pur rispettando certe particolarità, come l'uso delle consonanti doppie e delle scempie, non ho tenuto conto di quei segni che non hanno un effettivo valore fonetico, come *k* per *c* velare, *ç* per *z*, *j* e *y* per *i*, *ct* e *pt* per *tt*, *nb* o *np* per *mb* o *mp*; ho tolto le *h* all'inizio o nel corpo delle parole. Ciò al fine di facilitare al lettore moderno la lettura dei testi e per presentarli con una certa uniformità grafica. Ho aggiunto di mio la punteggiatura e i segni ortografici essenziali.

Ho usato inoltre le parentesi tonde per indicare le parole o lettere da espungere; le parentesi quadre per quelle da restituire nel testo. Trattandosi di testi poetici sottoposti alla notazione musicale ho cercato quasi sempre di suggerire la restituzione o l'espunzione per ristabilire l'esatta misura del verso; benchè fossi convinto che non sempre ciò si rendesse necessario, specialmente per alcuni testi di intonazione popolareggiante. In nota, quando ne avevo l'opportunità, ho indicato le varianti più notevoli offerte da altri codici musicali che recano lo stesso testo; talvolta da questi codici ho potuto ricavare interi versi o interi gruppi di versi per completare testi incompleti in *Mn*. La lezione di altri codici è stata inserita nel testo (e il fatto è stato giustificato ogni volta in nota, a suo luogo) quando la lezione di *Mn* era non solo evidentemente guasta, ma senza senso; oppure quando, per l'eccessiva rifilatura della carta del codice o per altro accidente, mancava del

tutto in quel punto qualche sillaba o parola: non è stata accolta invece nei casi in cui la lezione di *Mn* può avere un senso compiuto e costituisce una variante vera e propria. Ciò perchè mi correva l'obbligo di rispettare il mio testo, anche quando ero convinto di un suo eventuale travestimento.

\* \* \*

### I. BARTOLINO DA PADOVA - MADRIGALE<sup>1</sup>

La douce ciere d'un fier animal  
 Se poit entendre pour sanefiance<sup>2</sup>  
 Grant ardimant et humble senblance<sup>3</sup>

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

A son col porta un eschu tot blans  
 Che dengombrer<sup>4</sup> il fet tot gra[ns.]

<sup>1</sup> Ed. Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna 1867, 1, pag. 231.

<sup>2</sup> Anche negli altri codici la parola è, più o meno, storpiata. Corrisponde a *signifiance*.

<sup>3</sup> Soltanto in FL si trova la seconda terzina:

Le vis human, le bust d'un leon  
 Intrefigiés d'un brief allegier  
 Que dit: « lyamant sans dottier ».

<sup>4</sup> Il ms reca *dē gōbrer*; ma la lezione giusta è data forse da *Lo*, che ha *di glon bien*. Sarà cioè da intendere: *d'un gran bien*.

### II. G. BINCHOIS - BALLADE<sup>1</sup>

(Testo di Christine de Pisan)

Dueil angoisseux, rage desmesurée,  
 Grief desespoir plain de forsennement,  
 Langour sans fin, vie malheureée,  
 Plainne de plour, d'angoisse e de torment;  
 Cuer douleureux que vit obscurement,  
 Tenebreux corps sus le point de partir,  
 Ay, sans cesser continuellement  
 Et si ne puis ne garir ne morir.

<sup>1</sup> Testo in alcuni punti di difficile lettura, perchè, tranne le due iniziali miniate, palinsesto. Le due carte contenevano precedentemente una ballata di Bartolino da Padova. Cfr. Christine de Pisan, *Oeuvres poétiques publiées par M. Roy*, 1, p. 7.

III. BARTOLINO DA PADOVA - BALLATA <sup>1</sup>

Serva ciascuno com'è fatto a lui;  
Faccia per sì, e lassì stare altrui.

Non serve chi non crede  
Per quel do tant(o) <sup>2</sup> aver(e) possa per sè,  
Sì che ben chiar(o) se vede  
Che ogi non c'è amor, nè data fè;  
Per ogne modo adonca far se de'  
De quel ad altri che ven fatto a lui.  
Serva ciascun etc.

<sup>1</sup> Non si trova in nessun altro codice, musicale o poetico, noto fin qui. Inedita.

<sup>2</sup> Qui, come nella parola successiva, l'espunzione della vocale è indicata nel ms Non è indicata invece per la *o* di *chiaro* nel verso seguente.

IV. BARTOLINO DA PADOVA - BALLATA <sup>1</sup>

Recordete de mi, madonna mia <sup>1</sup>

. . . . .

<sup>1</sup> Il testo di questa inedita ballata doveva trovarsi sul *recto* della carta seguente, ora perduta assieme a varie altre che pure probabilmente contenevano altri testi di Bartolino. Per fortuna supplisce *Pz*, in cui leggiamo:

Quanto t'amai de fed' e cortesia.

Ben mille fiate nanzi al to conspetto  
Zià te pregai con iusta fed' e pura  
Per onorarti, e tu, crudele e dura,  
Dannavi el mio parlar, pien de suspetto.  
Non cognosendo in me solo un difetto  
Che non dovresti esermi stata pia.

Recordete etc.

V. BARTOLINO DA PADOVA - BALLATA <sup>1</sup>

Zoia de novi odori  
Spero, con vermeglitti e bianchi fiori,

Da quella che tal zoia sego porta  
E par tra l'altre più degna d'onore;  
In cui tanta beltà onestà scorta  
Che [per] diletto en lei alberga [amore;]

Ond'io cotal signore  
 Prego, che ponga fine [a' miei ardori.]<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Inedita.

<sup>2</sup> Le integrazioni delle parole mancanti, in conseguenza della rifilatura della pergamena, sono ricavate da *FL* e *PR*, in cui troviamo anche (completa in *FL*, mancante degli ultimi due versi in *PR*) la seguente altra stanza:

Senza toa ingiuria, amor, io prego lei  
 Ch'i prieghi miei non degna, s'ella t'ama;  
 Et che ela piatosa i desir miei  
 Faza contenti secondo soa brama;  
 Chè certo a bella dama  
 Star dura non conviene sanz'amori.

Da notare le varianti di *FL*: *s' ell'à fama per s'ella t'ama*, e *ch' ela per che ela*; quest'ultima indurrebbe a leggere, per la misura del verso, *piatosa* quadrisillabo.

#### VI. BARTOLINO DA PADOVA - BALLATA<sup>1</sup>

Per un verde boschetto  
 Seguit' ò l'orma d'un zentil brachetto.

Con voce quasi umana  
 Sèguitame<sup>2</sup> latrando e par che dica;  
 Ond'io con mente sana  
 De seguitarlo non penso<sup>3</sup> fatica,  
 Sperando che la plica  
 Me scioglia de quel nodo cossi<sup>4</sup> stretto.

<sup>1</sup> Testo inedito. Non ha relazione con la « caccia » « Per un boschetto tra pungenti spine », che è del Soldanieri. Sebbene non sia da escludere che anche questi versi possano essere del Soldanieri, essendo fra i più antichi di quelli intonati da Bartolino, non abbiamo d'altra parte alcuna prova per affermarlo. « Verde buschetto » è ricordata dal *Saporetto* e, afferma l'Alvisi (*Canzonette antiche*, p. 120), una lauda si cantava sull'aria che per essa aveva scritto Bartolino. Doveva essere dunque molto nota.

<sup>2</sup> È assai probabile che, per attrazione del precedente *seguit'ò* e del successivo *seguitarlo*, il copista abbia interpretato male il testo, che forse doveva dire *segni famme latrando*. Ma non è che una supposizione.

<sup>3</sup> Lezione guasta, come provano *PR* (*non prisi*) e soprattutto *FL*, *FP*, *P* (*n' ò preso*).

<sup>4</sup> Secondo *FP* si potrebbe anche leggere, ma, penso, men bene: *ch' ò sì stretto*.

#### VII. BARTOLINO DA PADOVA - BALLATA

(Testo di Giovanni Dondi dall'Orologio)<sup>1</sup>

La sacrosanta carità d'amore,  
 Dico quella verace  
 Che due vulire un face,  
 Nel mondo trova pochi possessori<sup>2</sup>.



Perchè vertù, ch'è la radice e 'l nodo  
 Di quell'amor perfetto,  
 Sbandito<sup>3</sup> è<sup>4</sup> da l'umano intelletto,  
 Nè à p[resio] nè lodo;  
 Ma sopra ogne vertù presiato [è 'l frodo:]  
 Purità manca e fe';  
 Ciascun pur guarda a sè,  
 Vestendo panni di cangiacolori<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Medico padovano; si trovò a insegnare medicina a Firenze verso il 1368-70. Appunto fra le sue rime si trova questa composizione, col titolo *Balata Florentie*, nel cod. Marciano cl. XIV, lat. 223, c. 35a, da cui la ripubblicò, dopo il Cappelli e il Bellemo, con le altre il Medin (*Le rime di G. Dondi dall'Orologio*, per nozze Morpurgo-Franchetti, Padova 1895, p. 45). Il Medin pensa che sia stata mandata dall'A. a Francesco di Vannojo per esser messa in musica (cfr. i sonetti XXXII e XXXIII della citata pubblicazione).

Probabilmente a questa ballata allude il verso 10 del sonetto V, sera IV, del *Saporetto* (Debenedetti, *Il Sollazzo*, p. 172).

<sup>2</sup> Benchè tutti i codici musicali concordino nel recare *possessori e cangiacolori*, è ovvio ricordare che, per la rima, bisogna leggere dialettalmente *possessore e cangiacolore*.

<sup>3</sup> Il copista per errore ha accordato *sbandito* col maschile *intelletto*, anzichè col femminile *vertù*, com' è nel cod. Marciano.

<sup>4</sup> Bisogna, come nel Marciano, leggere *è già* per ristabilire la misura del verso.

### VIII. BARTOLINO DA PADOVA - BALLATA<sup>1</sup>

Perchè cangiato<sup>2</sup> è 'l mondo da l'antico  
 Non so chi tener [deza] per amico.

Chè tal [dolce]za nel viso mi mostra  
 Che<sup>3</sup> nel cor (soa)<sup>4</sup> men[te a]mara  
 E si cosa a ssè (po' aver sì)<sup>5</sup> cara  
 [Po' aver]<sup>6</sup> con danno mio, tra zoia e riso.  
 Cossì per confidente spesso avviso  
 Tal, che a la prova me 'l trovo nemico<sup>7</sup>.

Perchè canzato, etc.

<sup>1</sup> Ed. Cappelli, *Poesie musicali dei secc. XIV, XV e XVI*, Bologna 1868, p. 26. In *Mn* non esiste di questa ballata il *tenor*, che si trovava in una carta successiva, ora mancante.

<sup>2</sup> Così nel ms a questo punto; ma più in basso, all'indicazione abbreviata della ripetizione della ripresa, *canzato*. L'oscillazione doveva ormai essere nell'uso, trattandosi del capoverso.

<sup>3</sup> In tutti gli altri codici si trova la lezione giusta *ch' à* (= che ha).

<sup>4</sup> Da espungere per la misura del verso; ma si trova, con varianti, in tutti i codici. In *Mod*: *nel so cor*.

<sup>5</sup> La restituzione dei versi 5-6 nella forma indicata dalle parentesi tonde e quadre, oltre che voluta da ragioni metriche, è confermata da *Mod* e *PR*.

<sup>6</sup> Ecco la seconda strofe, come ci è data da *Mod*:

Dunque amico chi sia saver non posso  
 E chi mi voia bene,  
 Perchè celata tene  
 Dentro la voia sua, bona o ria.  
 Ma pur so tanto della mente mia  
 Che 'l bon me piaze et non amo l'inicho.  
 Perchè canzato, etc.

#### IX. BARTOLINO DA PADOVA - MADRIGALE <sup>1</sup>

Le aurate chiome nodose et avolte  
 D'un fil de perla, talor d'un bel fiore,  
 Per virtù oculata me penetra 'l core.

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

El me convien CATAR IN Alcun loco  
 Che pur m[e sento] da <sup>2</sup> sospiri e foco.

<sup>1</sup> Inedito. In *Mn*, per l'anzidetta lacuna, ne manca il *cantus* cui forse si accompagnava il testo del secondo terzetto, mancante in tutti i codici. È scritto per una Catarina, di cui è ravvisabile il « nome segreto » nel ritornello.

<sup>2</sup> Forse *da'* (= *dar*).

#### X. BARTOLINO DA PADOVA - BALLATA <sup>1</sup>

Sempre, donna, t'amai de pura voglia;  
 E tu me dai per premio pena e noglia.

L'onor to <sup>2</sup> sopra me stesso amava  
 Et amo, e fermo son sempre d'amare.  
 Vederti sopra ogn'altra apresiare  
 Era mio bene e ziò desidrava <sup>3</sup>;  
 E tu <sup>4</sup> el bel viso to, che me alegrava,  
 Mi fai lontano, ond'io moro di doglia.  
 Sempre, donna, t'amai etc.

Se vai tra mille amanti ricercando <sup>5</sup>,  
 Ch'arden in gli ochi <sup>6</sup> de toa luce altera,  
 Nessun con fe' <sup>7</sup> diffese tanto intera

Mai to valore, men de ssi curando.  
 Donqua perchè di te me teni in bando,  
 Per cui morire me seria gran zogia?<sup>8</sup>  
 Sempre, donna, t'amai etc.

<sup>1</sup> Inedita.

<sup>2</sup> *FL: lo tuo honor.*

<sup>3</sup> Così anche in *PR*; *FL: desiderava.*

<sup>4</sup> *FL e PR: ma tu.*

<sup>5</sup> *FL: riguardando.*

<sup>6</sup> *PR: in i ochi. FL: negli ochi.*

<sup>7</sup> *FL e PR: con te.*

<sup>8</sup> *FL: grazia e zoia.* Si noti che *FL* volta in *-oia* tutte le rime in *-oglia*, laddove *PR* le conferma in *-oglia*. Segue in *PR* una terza strofe:

Ben rimembrava a me la greve sorte  
 Di molti franchi amanti e di gran fede,  
 A' qual i done engrate per mercede  
 Dèno prexone, exilio e anchor morte;  
 Ma 'l vero amore l'amante tiense forte,  
 Ch' ogni paura dal petto spoglia.  
 Sempre, donna, etc.

## XI. BARTOLINO DA PADOVA - BALLATA<sup>1</sup>

Non correr troppo e tien la mano al freno,  
 Chè chi vol gir più forte ch'el<sup>2</sup> non puote  
 Tosto se stanca, e subito percuote.  
 Cade in terra, e avazzio vene a meno<sup>3</sup>.  
 Non correr troppo etc.  
 Donca non aver fretta, va di passo;  
 Che, se tu cadì e trovite nel basso,  
 Amaro sentirai più che veneno.  
 Non correr troppo etc.

<sup>1</sup> Inedita.

<sup>2</sup> *FL: che.*

<sup>3</sup> *FL: E cade in luogo che e' va vie meno; PR: E cade in terra e ve vi ven a meno.*

## XII. RONDEAU<sup>1</sup>

La belle flour.....

<sup>1</sup> Per la mancanza della carta successiva di questa composizione, ignota ad altri codici musicali, è rimasto soltanto il *Teneur* con la brevissima citazione dell'*incipit*. La forma poetica si desume da quella musicale.

XIII. RONDEAU <sup>1</sup>

Mal vi loyauté d'estre amore[ux]  
 Qar nulla ioye pus prandre em pleisir  
 P[our] chiosa qi my poysse avenir  
 Et par vous n'est <sup>2</sup> tre dous, vis gratie[ux].

Tut qan... ie suy...

De vos se.... qan qi ye...

Mal vi [etc.]

Dous plesant belle a vars vous <sup>3</sup>,  
 A qi ye suy sans iamés repentir,  
 Or me vogliés pour votre ami tenir,  
 Qar autremant ne seray plus ioyus.  
 Mal vi loyauté etc.

<sup>1</sup> Sconosciuto ad altri codici musicali. Inedito. Il testo ci è giunto in uno stato pietoso per l'eccessiva rifilatura del margine della carta.

<sup>2</sup> Così il ms; ma, per quanto storpiato possa essere il francese di questo *rondeau*, penso si tratti di un *lapsus* del copista e che si debba leggere *m'est*.

<sup>3</sup> Nel ms. si legge chiaramente *a uars*. Interpreto *a vos*, secondo il senso.

XIV. RONDEAU <sup>1</sup>

[Mon b]el amy corteus e gratieux,  
 Sor tres tu ses che laymes pour amour  
 Mon cuer vous dong pour fin à vos dolour  
 Or soyés dont <sup>2</sup>, ie vous pri[e, i]oyeux.

Et si sachiés <sup>3</sup> qe l'amour de nous deus,  
 Mon tres doulz cuers, soyt durable a tous iours.

Mon bel amy etc.

Quar de ma part a mes nobles serés seus  
 De bon vouloir sans penser poi[n]t <sup>4</sup> al iours,  
 Qar vous estes de trestout les meleeurs,  
 Le plu parfait de tous le amoureux.

Mon bel amy etc.

<sup>1</sup> Sconosciuto ad altri codici. Inedito. Le lacune derivano dalla rifilatura della carta.

<sup>2</sup> Cioè: *donc*.

<sup>3</sup> Forse per *fachiés*.

<sup>4</sup> Nel ms si legge *poit*, senza il segno di abbreviazione della *n*.

XV. RONDEAU <sup>1</sup>

[Mon b]el amy, mon confort et ma ioye,  
 Joyeusement ie me voudray tenir  
 En .... <sup>2</sup> que vous puisse veir,

Car loing de vous faire ne le pourroye.

Tout mi penser si ne font autre voye  
Fors qe ver vous, où sont tut mi plaisir.

Mon bel etc.

Vo grant beauté vult qe mon cuer s'ottroye  
A vous amer, et pas n'en vueilg faillir.  
Mieulx ne vouldroye à mon avis choisir,  
Pour ce me tieng à vous, où que [ie]<sup>3</sup> soye.

Mon bel amy etc.

<sup>1</sup> Sconosciuto ad altri codici. Inedito.

<sup>2</sup> Come nel primo verso, la lacuna è determinata dalla rifilatura del margine. Forse è da intendere *En tel lieu*.

<sup>3</sup> La restituzione è voluta dalla misura del verso. Nel ms però non c'è lacuna.

#### XVI. ANTONIO DA CIVIDALE - RONDEAU<sup>1</sup>

Merçi, pour Dieu, merçi, ma dame belle,  
Car ie ne puis si greu dolour so[frir],  
Onqes ioye, ne espour, ne bien sentir  
Se pour dochour duressa ne rebelle.

E puis qe vous, douche amouretta selle<sup>2</sup>  
Che mien greus maulx [ne me] vogliés garir,  
[Merçi, pour Dieu, etc.]

Ay las, que ma dame ne m'apelle<sup>3</sup>,  
En qi ay [mis] mon cuer e mon plaisir,  
E qi de cuer tout iours [ie]<sup>4</sup> vu servi[r]  
Pius qand si est, ma belle flour nouvelle.

Merçi, pour Dieu, etc

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Inedito. Le lacune derivano dalla rifilatura del margine.

<sup>2</sup> Così nel ms, molto probabilmente per *belle*.

<sup>3</sup> Il verso è evidentemente mancante di una sillaba. Non c'è però lacuna nel ms.

<sup>4</sup> Non c'è lacuna nel ms. Restituisco per la misura del verso.

#### XVII. ANTONIO DA CIVIDALE - RONDEAU<sup>1</sup>

[Loin]gtemps i' ay mis mon cuer, mon pensement  
En vous servir, honourer et a[me]r  
Tres loyaulment...<sup>2</sup> me fait esperer  
Bon guierdon, selonc droit juiement.



Vegendo toa mercede  
 Mancar nel viso bel(lo) <sup>2</sup> che tolto m'hai?  
 Vuo' tu, perch'i' t'amai,  
 E tanto t'amo ch'altro ben non sento,  
 Tener la vita mia con tal tormento?  
 Donna s'i' t'ò fallito etc.

<sup>1</sup> È ricordata al v. 6 del son. XII (Sera VII) del *Saporetto* di Simone Prodenziani. L'Alvisi, *op. cit.*, p. 89 ricorda che una lauda del cod. Riccardiano 2871 era cantata sulla stessa musica. Testo e musica sono contenuti anche nel frammento pergameneo di Oxford, Bodl. Can. Script. eccles. 229, proveniente dallo stesso codice cui appartengono i frammenti di Padova, Bibl. Univers. 684 e 1475 (concordanza omessa nell'Inventario).

<sup>2</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso.

#### XX. G. CICONIA - BALLATA <sup>1</sup>

Con lagreme bagnandome el viso  
 El mio signor lassai,  
 Ond'io me strugo in guai  
 Quando io me penso <sup>2</sup> esser da lui diviso.

Ahimè, dolente! ahi, dura dispartita <sup>5</sup>  
 Che mai non fai ritorno in questo mondo!  
 Ahi, cruda morte! ahi, despietata vita,  
 Come partesti dal mio amor iocundo? <sup>4</sup>  
 Ahi, <sup>6</sup> ingorda malvasa senza fondo!  
 Fuor d'ogni temperanza  
 Sgroppa <sup>6</sup> omai toa balanza, <sup>7</sup>  
 Poi che tolto m'ài ogni gioco e riso.  
 Con lagreme etc.

<sup>1</sup> Ballata assai nota, che si trova in più di un codice, musicale e non musicale. Sul suo motivo si cantava anche una lauda (cfr. Debenedetti, *Il « Sollazzo »*, Torino 1922, pp. 76-77). È ricordata al v. 10 del son. X della VI sera del *Saporetto* di S. Prodenziani, quindi deve essere stata musicata entro il primo o il secondo decennio del sec. XV; non possiamo però dire se veramente sia un testo poetico del Giustinian e se, come dice il cod. Riccard. 1764, sia stata composta in morte di Francesco il Vecchio († 1393) o di Francesco Novello († 1406), signori di Padova. La datazione del 1406, che sarebbe la più probabile, non pare ammissibile al Debenedetti, che ricorda la violentissima canzone di Nanni Pegolotti. Ma ci è lecito supporre il Ciconia operante a Padova nel 1393, laddove le notizie che abbiamo sulla sua dimora padovana non risalgono ad anni anteriori al 1401? Per le edizioni di questa ballata, cfr. Debenedetti, *op. cit.*, p. 175, nota al v. 10.

<sup>2</sup> P: *mi veggio*.

<sup>3</sup> P: *O me dolente! o dura dipartita*.

<sup>4</sup> Il Cian, « Ballate e strambotti del sec. XV tratti da un cod. trevisano » in *Giorn. stor. d. lett. it.* (1884), legge: *Onde lassasti el mio signor giocondo*.

<sup>5</sup> La restituzione, necessaria alla misura del verso, ci è suggerita da P.

<sup>6</sup> P: *Stroppa*.

<sup>7</sup> Cian, *op. cit.*, *Scopri omai toa baldanza. Ma è lezione niente affatto giusta*.

XXI. RONDEAU <sup>1</sup>

Ave vergene . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

Vostre dous cuer, gentis Isnelle  
 Ver moy ayés gratieux.

Ave etc.

O merveglieux damoyselle  
 Royn du ciel tres glorieux,  
 Per toy l'ange Gabrielle  
 Sava le pechié orgueilleux.

Ave vergene etc.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Inedito. Il testo è mutilo perchè manca il *Cantus*, che doveva trovarsi nella carta precedente, ora perduta.

XXII. G. CICONIA - BALLATA <sup>1</sup>

La fiamma del to amor, che già me strinze,  
 Da morte a vita l'alma mia suspinze.

Volava li mei spirti za per l'aura  
 Quando t'aldì' gridar, piangendo, e dire:  
 « Dove mi lassi, ohimè! ver mi restaura  
 un poco la toa mente, e non morire. »  
 Quel suono amaro me fe' resentire.  
 Cossì l'amor amor <sup>2</sup> la morte vinze.

La fiamma etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> Così nel ms, ma forse da correggere in *ancor*.

XXIII. NICOLO' DA PERUGIA - BALLATA <sup>1</sup>

— Donna, poss'io sperare  
 Meriti de mia fe'? — <sup>2</sup>  
 — Messe', non so per che;  
 Deh, va' in bona ora, va'! lassame stare! —

— Adonca vôi che mora? —  
 — Se mori, a me che fa? —  
 — El te ne dolerà <sup>3</sup> ancora! —  
 — Certo non dolerà. —  
 — Deh, pensa quel che fa'! —  
 — Deh, pensace pur tu! —  
 — Io me despererò... —  
 — Si te desperi, et io che n'agio a ffare? —



— Adonqua zappo in acqua? —  
 — A me par ben cossì. —  
 — Tu m'ài per men d'un acca...<sup>4</sup>  
 — Se Dio m'aiuti, sì! —  
 — Deh, pensa quel che di'! —  
 — Deh, pensa[c]i pur tu! —  
 — E' non t'il dirò più! —  
 — Tace, per Dio, e più non mi seccare! —  
     Donna, poss'io sperare etc.  
 — E' recevo gran torto,  
 Al mio parer, da ti.<sup>5</sup>  
 Tu me vôi per morto  
 E io non so perchè.  
 Se iusta cason(e)<sup>6</sup> c'è,  
 Palese me la fa',  
 E po' (la) ' morte me da',  
 E umelemente la vo(glio)<sup>8</sup> comportare. —  
     Donna, poss'io sperare etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Pubblicata, ma con differente disposizione dei versi, da A. Mancini in *Atti d. Accad. Naz. dei Lincei, Rendiconti*, marzo-aprile 1947, pp. 87-88.

<sup>2</sup> Nel *Tenor* è aggiunta, certo dal musicista, la battuta: *dici a me?* che guasta il verso. Cfr. Appendice.

<sup>3</sup> Da correggere in *dorrà* per ristabilire la misura del verso.

<sup>4</sup> Nel ms: *d' una h.*

<sup>5</sup> Da correggere in *da te*, per la rima.

<sup>6</sup> Da espungere per ristabilire la misura del verso.

#### XXIV. ANTONIO ZACARA DA TERAMO - BALLATA<sup>1</sup>

Rosetta che non cambi mai colore  
 Amar te voglio sopra ogni altro fiore.

Se altrui me fa languire e sospirare  
 Tu me resguardi con gran desiderio;<sup>2</sup>

. . . . .

<sup>1</sup> Inedita. Ricordata nel v. 2 del son. X della sera VI del *Saporetto* di S. Prodenziani.

<sup>2</sup> Il rimanente della strofe si legge in *Pz*:

E se turbar, o pianger, o tristare,  
 Penando vai per darmi refrigerio.  
 Non posso legere lo salterio  
 Ch'io a costei che non muta colore

Rosetta etc.

XXV. ZACARA DA TERAMO - BALLATA<sup>1</sup>

Un fior gentil m'aparse,  
 O aspiratio prima,  
 Bina ne va per rima,  
 Poi dui cenquante prima e tosto sparse.

Angelicamente venne a repararse,  
 Passionato stando a giudicarme<sup>2</sup>

. . . . .  
 . . . . .

Poi commenza a donarme  
 de quel suo dolce frutto.  
 Ahimè, che 'l mundo tutto  
 Tal fior non se troverà a ben cercarse.  
 Un fior gentil etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. Edita da F. Ghisi, « Frammenti di un nuovo codice musicale » in *La Rinascita*, V (1942), p. 83, e « Bruchstuecke einer neuen Musikhandschrift etc. » in *Archiv f. Musikforschung*, 7 (1942), p. 23.

<sup>2</sup> Il Ghisi non registra la mancanza di due versi che dovevano trovarsi nella carta precedente, ora perduta.

XXVI. ZACARA DA TERAMO - BALLATA<sup>1</sup>

Deus deorum, Pluto, or te re[n]gratio!  
 Mille (mille) merzè, Gebelles demorgon!<sup>2</sup>  
 Non dirò barban, barban, aaron,  
 Poi che so reintegrato et de lui satio.

Serà in eternum el nostro laudatio  
 De la vendetta e de tanta iustitia;  
 Or superete l'auro e 'l topatio,  
 Che per nesun commessa c'è pigritia.  
 Io so in possession a gran leticia,  
 Servo serò de Cacus Radamanto;  
 Re[n]gratiando ognun tanto per tanto  
 Presta iusticia in poco tempo et spatio.  
 Deus deorum etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Edita dal Ghisi in *La Rinascita*, già cit., p. 84 e in *Archiv f. Musikforschung*, già cit., p. 24.

<sup>2</sup> Forse allude al mitico Demogorgon.

XXVII. ANTONIO ZACARA DA TERAMO - BALLATA<sup>1</sup>

Amor nè tossa non se po' celare,  
 Nè zoppegar del pe';  
 E ben se bela senza far: be, be.

La quaglia sempre non farà: qua, qua;  
 Nè la sampogna: be, bellu, lu lu.<sup>2</sup>

. . . . .

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Edita dal Ghisi in *La Rinascita*, già cit., p. 85-86 e in *Archiv f. Musikforschung*, già cit., p. 24.

<sup>2</sup> Mancano cinque versi (il secondo piede e la volta), che probabilmente si trovavano nella c. 60, ora mancante.

### XXVIII. ZACARA DA TERAMO - MADRIGALE<sup>1</sup>

Plorans ploravi, perchè la fortuna  
 Pur sopra ad me diriza sua potenza.  
 Ploraboque, chè a lei forza e prudenza  
 Resister(e)<sup>2</sup> non li val(e)<sup>3</sup> tanto è impor[tu]na.

Maldetta quella che 'l mondo raduna,  
 Quella nutrice e l'ora che me 'l tolse;  
 Nature debitum in unda persolse;  
 Suspiri a lo mio cor sempre s'aduna.<sup>4</sup>

In ulnis patris expirao cum pianto.  
 Per rinovar<sup>5</sup> le pene fi questo canto.

Martiro fo ne la sua puericia  
 Quel che per nome avea quel de Galicia.

<sup>1</sup> Sconosciuto ad altri codici. Inedito. È uno dei pochi esempi di madrigale composto di quartine anzichè di terzine.

<sup>2</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso. La lacuna in fondo al verso è causata dalla rifilatura del margine.

<sup>3</sup> Nel ms. questo primo ritornello sta con la musica sul *verso* della c. 62, ma la sua inserzione a questo punto è indicata, sul *recto* della stessa carta, da un richiamo che precede i due ultimi versi.

<sup>4</sup> Nella prima voce: *Per innovar*.

### XXIX. ZACCARIA - BALLATA<sup>1</sup>

Sol me trafige 'l cor l'aquila bella  
 Per l'ardente disio de rivederla.

Non fo diamante di tanta durezza  
 Ch'io più fermo non sia costei a servire,  
 Tanto m'azese l'ador[na vaghezza]<sup>2</sup>  
 Da soa bellezza nen<sup>3</sup> primo [ferire.]  
 Ohimè topino, ben credo [morire]  
 S'io non rivezo la diana [stella.]  
 Sol me trafige etc.

<sup>1</sup> Edita da A. Cappelli, *Poesie musicali*, già cit., p. 27.

<sup>2</sup> Le parole che restituisco non si leggono più perchè il margine della carta è lacerato. Supplisce la lezione di *FL*.

<sup>3</sup> Il ms reca *nan*. Ma la lezione giusta ci è suggerita da *FL*, che ha: *Del dolce viso nel primo ferire*.

### XXX. ANTONIO ZACARA DA TERAMO - BALLATA <sup>1</sup>

Ciaramella, me dolze ciaramella!

O tu che porti fra Mazante sotto,  
Polito e bello con la chierca rasa,  
Poi che 'l martello to dà sì gran botto  
Tosto m'abbrazza, strengi e pur me basa,  
Che 'n questa terra de me n'è più bella!

[Ciaramella etc.]

O tu che porti a pieghe fatte l'ose,  
Onte e ornate de molti incinelli,  
E le tuo vestimente tutte rose  
Ove se trova molti foramelli,  
Vòltate un poco a me che son citella!

Ciaramella etc.

O tu che dolzemente sette volte  
Quel fatto fai a non ussir bachetta,  
Fa' che me vegni con le brache sciolte,  
Chè non bisogna di(ce)re: « aspetta, aspetta »,  
Per far più tosto nostra giornatella.

Ciaramella etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita, tranne gli ultimi tre versi, riportati da A. Mancini, *op. cit.*, p. 89.

### XXXI. ZACARA DA TERAMO - BALLATA DOPPIA <sup>1</sup>

a) Ie suy navvrés tant fort, o dous amy!  
De quoy? de AITUEROLF <sup>2</sup> et de le dames.  
Hay las, chantés; or non crier, ciantés!  
Vramant mourray per celles, moy amy.

La nobiltà <sup>3</sup> con tutte le scientie  
Et l'arte liberal con le ricchezze;  
La libertà, vertù con le prudentie,  
Chaliope poeta e le fortezze,  
Tout le stourmant du mondo et gionesse,  
Biau sir, or que vous plet, e tout le nimphes  
Oy vramant Orfus après <sup>4</sup>  
Grant parlament de sens, o vray amy.

Je suy etc.

- b) Gnaff' a le guagnele, et io anch to' togli!  
Per le sant Dio, tu si dous amy.

Humilior tauro  
Homines nobilitant scientie  
Sept artes sacra non seray mai ricche.  
Non venditur auro  
Hominesque exaltant prudentie,  
Dea loquentie, Hercules, le fortezze.  
Li Orpheo e Narcisus, anch to' togli,  
Grant sens et mastrie, dous amy.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita. Accenna ad essa solo il v. 3 del son. X, sera VI del *Saporetto* di S. Prodenziani. Si tratta di due diversi testi in forma di ballata, collegati fra loro quanto al senso, da vaghe correlazioni; ma uniti simultaneamente in una stessa composizione musicale. Cfr. Appendice.

<sup>2</sup> Anagramma di *FLORENTIA*; forse il copista non lo capì e scrisse *aituerolf* anzichè *aitnerolf*.

<sup>3</sup> La seconda voce reca *libertà*, ma sarà un errore del copista per attrazione della stessa parola al verso 7.

<sup>4</sup> Mancano almeno due sillabe per la misura del verso.

### XXXII. ZACARA DA TERAMO - BALLATA <sup>1</sup>

Ad ogne vento <sup>2</sup> volta come foglia,  
Secondo il sono cossi balla al ballo,  
E non voler d'altrui più ch'altrui voglia.

Produce l'arbor el frutto che se coglia.  
Odir chi tutto vol[e] <sup>3</sup> tutto perde.  
Deh, non curar se altrui pomo toglia,  
Chè a conte[ntar] ogn'om sempre sta' ver[de.]  
Poi che è secca e suo f[oglia] perde  
De l'altrui pensa . . . . .  
E non curar se nesun . . . . .<sup>4</sup>  
Ad ogne vento etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita. È solo ricordata nel v. 10 del son. XII, sera VII, del *Saporetto* di S. Prodenziani. Il testo è di difficile interpretazione per le lacune prodotte dalla rifilatura del margine della carta.

<sup>2</sup> La seconda voce ha: *Ad onne vento voltan*. Il *Saporetto* reca: *volge*.

<sup>3</sup> La restituzione è necessaria per la misura del verso.

<sup>4</sup> A partire dal v. 8 il testo è molto lacunoso, e perciò voglio sperare che le mie integrazioni risultino attendibili. Il v. 9 dovrebbe avere una rima in *-allo*; lo spazio della carta sottratto dalla rifilatura non mi pare possa contenere più di poche sillabe. L'ultimo verso che doveva finire in *-oglia*, poteva dire forse: *E non curar se nesun mal ti voglia*.

XXXIII. BALLATA <sup>1</sup>

Spesso, fortuna, cridote;  
 Tu dici pur de sì,  
 Ma sempre in fondo, dicote,  
 Me trovo pur cossì.

O falsa che se' ma(e)stra,  
 Io non te posso cogliere.  
 Se io in terra, tu ad astra  
 Per non volermi sciogliere.  
 Tu me voli pur involvere,  
 Deh, dime o no o sì:  
 Se deb'io resurgere,  
 O stare pur cosè. <sup>2</sup>

Spesso, fortuna etc.

Nella mia gioveneza  
 Notte e di seguitasteme,  
 Sempre con grande aspreza  
 D'ogni bene privasteme,  
 In terra collocasteme,  
 Però maldetta se'.  
 Ognor(a) pur maledicote  
 Mentre che sto cosè.

Spesso, fortuna etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> La rima oscilla. almeno nella grafia, tra la *ì* e la *è* ossitone. Si veda anche ai vv. 18 e 20.

XXXIV. ANTONELLO DA CASERTA - MADRIGALE <sup>1</sup>

Del glorioso titol(o) <sup>2</sup> d'esto duce ,  
 Zascun fa fest' <sup>3</sup> omai, ch'à in sè <sup>4</sup> vertute,  
 Che novo Re <sup>6</sup> si nasce per salute

Da quella donna che zà estese l'ale  
 E possedette ciò che 'l sol riguarda,  
 Ch'aver un sposo <sup>6</sup> è sta' sì lenta e tarda. <sup>7</sup>

Ma questo è quel che per virtù celeste  
 Fia novo Augusto cum triumfi e feste,

E zà monarca un sceptro d'or s'il chiama  
Perch'el dilati l'italiaca fama.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Inedito.

<sup>2</sup> Nel ms. la *o* reca il segno dell'espunzione. Il verso così, con *glorioso* quadrisillabo, ha migliore accentuazione.

<sup>3</sup> Nel ms., in entrambe le voci, *festi*, col segno di espunzione sotto la *i*.

<sup>4</sup> La prima voce ha: *si*

<sup>5</sup> Maiuscola la *R* nel ms. in entrambe le voci.

<sup>6</sup> L'*o* finale nel ms. ha il segno dell'espunzione.

<sup>7</sup> Il ms. reca, sulla c. 67, il rimando: *volta carta per la volta*, con cui è designato il primo ritornello, che si trova effettivamente sul *verso* della stessa carta. Il secondo ritornello sta invece, di seguito alla seconda terzina, sul *verso* della c. 66. La posizione del primo ritornello è però chiaramente indicata da un richiamo. Si ha in complesso una disposizione analoga a quella del madrigale n. 28, anch'esso con due ritornelli.

### XXXV. BALLATA <sup>1</sup>

De mia farina fo le mie lasagne.

Et de queste mi godo,  
Perchè le fo a mio modo,  
Quando io vo' molle, e quando io voglio stagne.  
De mie farina etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Edita da A. Mancini, *op. cit.*, p. 92.

### XXXVI. ANTONELLO DA CASERTA - BALLATA <sup>1</sup>

A pianger l'ochi mei<sup>2</sup> pur mo commenza.  
Vol fortuna e destino  
Che lo mio cor topino  
Per ben amar aza tal penetenza.

Cossì pianzendo el doloroso petto  
Sorzerà sempre profondi sospiri;  
A l'amor piacque, a cui fui sozetto,  
Farme sentir amorosi martiri.  
Quest'è la spene di mey gran desiri,  
Però lo mio cor tristo  
De lagreme fa acquisto,  
Ahi lasso mi! chè non fo mia credenza.  
A pianzer etc.

<sup>1</sup> Inedita.

<sup>2</sup> Nella seconda voce si legge: *A pianzer l'ochi mie*.

XXXVII. ANTONELLO DA CASERTA - BALLATA <sup>1</sup>

Più chiar ch'l sol in lo mio cor LUCIA <sup>2</sup>  
Lizadra figur(a) <sup>3</sup> de vui, madonna mia.

Con tanta beltà ve i pose natura <sup>4</sup>  
Che 'l mio core è tutto sfiamizato  
Et arde zorno e notte, e mia fortuna  
Non vol(e) <sup>5</sup> ch'un po(co) <sup>6</sup> da vui io sia aittato.  
Ma sempre el vostro cor crudo e spietato  
Sta inverso mi, non za per mia folia.

Più chiar etc.

Però prego che umile e graciososa  
Vui siate alquanto, poi che 'l vero Dio  
V'à fatta tanto bella e vertuosa,  
Che al mondo non à par(o) <sup>7</sup> quel volto pio;  
Se non che inverso mi troppo è zudio  
In darne pena con fortuna ria.

Più chiar etc.

<sup>1</sup> Inedita.

<sup>2</sup> È il « nome segreto » di colei, cui era indirizzata la ballata.

<sup>3</sup> Nonostante la *a* sia espunta nel ms, il verso resta storpiato lo stesso.

<sup>4</sup> *Natura* è in assonanza con *fortuna* del v. 5.

<sup>5</sup>, <sup>6</sup>, <sup>7</sup> Vocali o sillabe espunte per ristabilire la misura del verso.

XXXVIII. ANTONELLO DA CASERTA - BALLATA <sup>1</sup>

Deh, vogliateme oldire, <sup>2</sup>  
Donna, el mio gran dolore,  
Ch'amor me struze 'l core.  
Se non m'aiuti me vedrai morire.

Donna, se m'aldirai <sup>3</sup>  
Con toa gentil figura  
So ben che me trarai  
De sì mortal ardura.  
Ohimè [che] <sup>4</sup> se la dura  
Non me potrai azutare  
E di cotal affare  
Con umel pianto dirai el to [pentire.] <sup>5</sup>  
Deh, vogliateme oldire etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. Inedita.

<sup>2</sup>, <sup>3</sup> *Oldire* e *aldirai* equivalgono a *udire* e *udrai*.

<sup>4</sup> Restituisco per ristabilire la misura del verso.

<sup>5</sup> Anche questa è mia restituzione, che tiene conto del fatto che la rima deve essere in *-ire*.



XXXIX. ANTONELLO DA CASERTA - BALLATA <sup>1</sup>

Con dogliosi martire  
 Che 'l mio cor[e] tormenta  
 Romango descontenta,  
 Signor mio caro, del vostro partire.

Via ve n'andate et io,  
 Lassa, romango sconsolatamente.  
 O dolce signor mio,  
 Per Dio ve prego, non v'esca di mente  
 Le lagreme dolente  
 Che nel partir gittasti  
 Quando che me lassasti  
 Quel dolze signo del to bon desire.  
 Con dogliosi martire etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita.

XL. ANTONELLO DA CASERTA - BALLATA <sup>1</sup>

Or tolta pur me sei da l'ochi mei,  
 Donna, per cui tant'ò cridat'omei!

Or, Morte, serai fine al mio languire  
 E l'ochi mei de lagrimar mai stanchi.  
 Dolze donna zentil(e), porai soffr[ire] <sup>2</sup>  
 Che i mei sospir(i) sian de spera[nza] manchi,  
 Che per mia pena or[a] son più franchi?  
 Merzè ve pr[ego] del mio dir [omei.]  
 [Or tolta pur me sei etc.]

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> Le restituzioni suppliscono parti mancanti per la rifilatura del margine. Le espunzioni, fra parentesi tonde, mirano a ristabilire la misura dei versi.

XLI. ANTONELLO DA CASERTA - BALLATA <sup>1</sup>

Madonna, io me ramento  
 Del to polito viso  
 Formato in paradiso, <sup>2</sup>  
 Ahimè lasso, mischinel descontento!

Vegendome lontan da la figura  
 De quella fresca rosa colorita,  
 Mio cor dimora sempre con paura,

Non vegendo toa persona fiorita.  
 Ohimè, la departita  
 Quanto me fo noiosa!  
 Pur<sup>a</sup> mia vita angosciosa  
 In pianti et in martir io me tormento.  
 Madonna, io me ramento etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> Le prima voce reca: *Tratto dal paradiso*.

<sup>3</sup> L'inchiostro è svanito nel ms. e la lettura è difficile.

#### XLII. ANTONIO DA CIVIDALE - RONDEAU<sup>1</sup>

Vous soyés tres bien venus  
 Mes loyauls et vrays amans,

Or ciantés de ius en sus.  
 Vous soyés etc.

Je me voj de bas in bus  
 En le nombre des cantans.  
 Vous soyés etc.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Inedito.

#### XLIII. VIRELAI<sup>1</sup>

. . . . .  
 Atandre . . . . .

<sup>1</sup> Difficile è l'identificazione di questo *virelai*, dato che non ne rimane che la seconda parte del *contratenor* con una sola parola di testo. La forma poetica si desume dalla struttura musicale del frammento superstite.

#### XLIV. J. VAILLANT - VIRELAI<sup>1</sup>

Par maintes fois ay auy recorder  
 Du rosignol la douche melodie;  
 Mais ne s' i veut le cucu acorder,  
 Ains veut chanter contre li par envie:  
 Cucu, cucu, cucu! toute sa vie,  
 Quar il veut bien à son chant discorder.

Pour ce li dist li rosignol et crie:  
 — Je vous commant qu'on on le tue et ocie!  
 Tue, tue! oci, oci! fy de li!  
 Fy du cucu qui d'amours veut parler! —  
 Si vous suppli . . . . .<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Non mi risulta che questo testo sia stato edito.

<sup>2</sup> La seconda parte del *virelai* che comincia con queste parole si trovava sul verso della c. 75, che, avendo servito da involucro esterno ad un volume di atti notarili è lacera e tutta sbiadita, così che non si legge, eccetto quelle tre parole, più nulla.

XLV. GIOVANNI DA FOLIGNO - BALLATA <sup>1</sup>

Mercede, o donna! i' moro  
 E vui sì cruda state,  
 Al ciel che en dà tesoro  
 Ignuda de pietate.

Vui consumate el core,  
 Ohimè! cum pianti e guai  
 L'anima mia si more  
 per vui, che tanto amai.  
 Rencrescave ogimai  
 De mei martir penando,  
 E piazzave dar bando  
 A tanta crudeltate.

Mercede etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita.

XLVI. GIOVANNI CICONIA - MADRIGALE <sup>1</sup>

I cani sono fuora per le mosse.  
 Piangiti, volpe, i lacci e le taiole,  
 Chè per i vostri semi aveti scole!

Guardise, a chi la tochi, a questa caza,  
 Che a ciascun tratto non se dà riscosse,  
 Nè con mensura se dà le percosse.

Tristo chi per mal far si fa bisorso;  
 Ma pur el cielo si farà so corso <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Editto da F. Ghisi, in *La Rinascita*, già cit., p. 76, e in *Archiv f. Musikforschung*, già cit., p. 20. Si tenga presente che la composizione si trova parte nel verso della c. 80 del codice di Lucca, parte sulla carta successiva che appartiene al frammento di Perugia.

<sup>2</sup> Mi pare così più aderente al senso complessivo, che la lettura *socorso* (= soccorso) del Ghisi.

XLVII. BALLATA <sup>1</sup>

Chi vole amar, ame cum vera fede.

Nulla cosa è migliore  
Come 'l perfectò amore,  
Nè che più digna sia d'aver merzede.  
Chi vole amar etc.

Non è factò più iniquo  
Come ingannar l'amico,  
Quando in amor perfettamenteemente crede.  
Chi vole amar etc.

Non è di menor fruto <sup>2</sup>  
L'amor benchè sia muto,  
Che senza gran promesse amar se ve[de.]  
Chi vole amar etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Edita, in parte, dal Ghisi (*La Rinascita*, già cit., p. 77; *Archiv f. Musikforschung* già cit. p. 21). Anche questa ballata, come la precedente, è suddivisa fra le stesse due carte contigue (80 e 81). Il Ghisi perciò pubblica solo le parti che sono in *MnP* cioè in vv. 1-2 e 8-10.

<sup>2</sup> Il Ghisi legge: *vanto*. Benchè la lettura sia resa difficile dallo stato della carta mi pare di leggere *frutto*, che ha anche il vantaggio di corrispondere meglio alle esigenze della rima.

XLVIII. G. CICONIA - MADRIGALE <sup>1</sup>

Cazando, un giorno, vidi una cervetta  
Candida, tutta piena di costume,  
Che 'l cor me aperse e par che me consume.

E lei seguendo, per farne vendetta,  
Tosto mi sparve, sì ch'io non la vidi,  
Gridando: — Signor mio, perchè me sfidi? —

Alor si volse a la mia voce indegna;  
Ivi se strinse et ivi fe' soa insegna.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Editò da F. Ghisi (*La Rinascita*, già cit., p. 78; *Archiv f. Musikforschung*, già cit., p. 21).

XLIX. BALLATA <sup>1</sup>

Gli atti col danzar FRANCES CH' INAnzi passa  
M'àn sì transfix' el cor c' ognun per ti lassa.

Tutto el mio dilecto si è de ti mirar  
E ti pur m'ascondi la toa vaga luce.

(Deh), dolze mia donna, non me voler donar  
 Tanto gran pena, ch' a morte me conduce.  
 Per toa crudeltà la vita me se fuze,  
 se non consoli un poco l'anima lassa.  
 Gli atti etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Edita da F. Ghisi in *La Rinascita*, già cit., p. 79, e in *Archiv f. Musikforschung*, già cit., p. 21. Si tratta di dodecasillabi, rivolti ad una Franceschina, di cui si ha nel primo verso il « nome segreto ».

#### L. G. CICONIA - MADRIGALE <sup>1</sup>

Una pantera in compagnia de Marte,  
 Candido Jove d'un sereno adorno,  
 Costante è l' arm' e chi la guarda intorno.

Questa governa la città lucana: <sup>2</sup>  
 Con soa dolceza el ciel(o) <sup>3</sup> dispensa e dona,  
 Secondo el meritar, iusta corona,

Dando a ciascun mortal che ne sia degno  
 Triumfo, gloria e parte in questo regno.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Edito dal Ghisi (*La Rinascita*, già cit., p. 80, e *Archiv f. Musikforschung*, già cit., p. 22) e, i due terzetti, dal Mancini (*op. cit.*, p. 86). Cioè la città di Lucca, che ha per stemma una pantera e si diceva fosse stata fondata da Marte.

<sup>2</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso.

#### LI. CANONE <sup>1</sup>

L[e] ray au soleyl qui dret som kar meyne  
 En soy bracant <sup>2</sup> la douce tortorelle,  
 La quel compang <sup>3</sup> non onques renouvelle,  
 A bon droyt sembra que en toy perfett regne.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Edito dal Ghisi (*La Rinascita* già cit., pp. 80-81, e *Archiv f. Musikforschung*, già cit., p. 22).

<sup>2</sup> Così nel ms per *braçant*.

<sup>3</sup> Così nel ms per *compaing*.

#### LII. G. CICONIA - BALLATA <sup>1</sup>

Chi nel servir antico me conduce,  
 Splendor celeste par che 'n lei reluce,

Lucidi ragi manda più che 'l sole,  
 Ch 'ogn' altra stella col suo lume à smorta.

Parmi el smarrito cuor da me che vole  
 Subito ratto a la sua vista acorta.  
 Posto rimango ne l'estrema porta  
 Per seguitar con fede tanta luce.  
 Chi nel servir etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Edita dal Ghisi (*La Rinascita*, già cit., p. 83, e *Archiv f. Musikforschung*, già cit., p. 22).

#### LIII. G. CICONIA - MADRIGALE <sup>1</sup>

Per quella strada lactea del cielo,  
 De belle stelle ov' è 'l seren fermato,  
 Vedeva un carro andar tutto abrasato.

Coperto a drappi rossi de fin oro,  
 Tendea el timon verso anzoli cantando.  
 El carro triumphal vien su montando.

De verdI LAURI <sup>2</sup> corone menava,  
 Che d' alegreza el mondo verdezava.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Editto dal Ghisi (*La Rinascita*, già cit., p.84, e *Archiv f. Musikforschung*, già cit. p. 23). Benchè sia scritto parte sulla c. 84, che appartiene al frammento di Perugia, parte sulla carta successiva, che è fra quelle lucchesi, il Ghisi lo pubblica per intero, perchè per intero i versi sono nella carta di Perugia.

<sup>2</sup> Non è assurdo pensare che qui, come nel ripetuto accenno al *carro*, si voglia adombrare il nome di Ilaria del Carretto.

#### LIV. G. CICONIA - BALLATA <sup>1</sup>

Poi che morir mi convien per to amore  
 Lassote, donna, el mio dolente core.

Ahi, lasso me, con pianti e con sospiri  
 Serà mia vita ormai e con dolore.  
 Ahimè, i' moro . . . . .  
 . . . . . fenir d'ore in ore <sup>2</sup>.  
 Merze, per Dio o caro mio tesore!  
 Abi pietà de mi to servitore.  
 Poi che morir etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> Non si leggono più circa 25 lettere del verso 5 e una diecina del verso 6, il quale potrebbe restituirsi così: *Vedo mia vita fenir d'ore in ore*.

LV. BALLATA <sup>1</sup>

Piangono l'ochi e l'alma mia suspira  
Per una donna che 'l mio cor desira.

Con grave doglia piango 'l mio dolore,  
Chè più non averò consolamento  
Per sta zudea che m' à ferito el core  
Et pietà non à del mio grave <sup>2</sup> tormento.  
O spechio e luce e 'l . . . <sup>3</sup> mio contento,  
Volgi i bel ochi e verso mi te gira.  
Piangono l'ochi etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Edita da A. Mancini, *op. cit.*, p. 91.

<sup>2</sup> Per ricondurre il verso alla sua giusta misura occorre o espungere l'*Et* iniziale, o mutare *grave* in *gran*.

<sup>3</sup> Nel ms. non c'è lacuna, ma evidentemente manca qualcosa per l'esatta misura del verso. Basterebbe un aggettivo (*sommo, vero* etc.).

LVI. BALLATA <sup>1</sup>

Ahimè, per tutto l'or una da undici  
Del mondo <sup>2</sup> i' non lassare' e sua bellezza  
Per consumare la somma dolcez[za];  
Con meco è stata ad morte centododici.

Or chi sapesse i vall', i passi e i monti,  
Jennar doventirò per non belare;  
I miei capilli al ciel par che sien gionti;  
Senza spirito in corpo parmi andare.  
Ohimè! c' ognuno adosso uscir mi pare  
Di là, di qua, come cani a le caccie,  
Et èmi aviso che tutto mi straccie,  
Et parmi andar(e) come fra gatt' i sorici.  
Ahimè etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> Nel ms. la *o* finale porta il segno dell'espunzione.

LVII. RONDEAU <sup>1</sup>

Ay las! quant ie pans le biauté de m'amour  
Et d' autre part de pité au <sup>2</sup> li n'est mye,  
Je quier la mort et ne cur de ma vie,  
Et pour cest . . . <sup>3</sup> vis souvent cangie colour.

Avant languiray de d[ueil] et de tristour  
Que d'au . . . <sup>4</sup> onques l'amour me li[e.]  
[Ay las etc.]

A vous me rent, qui [m'avez]<sup>5</sup> en ba[lie]  
 E mort ou merci vous qu[ier] tout iour.  
 Adonch que feray, ma metre[sse] d' onour?  
 Quar i' ay de painne . . .<sup>6</sup> plus que ne die.  
 Ay las etc.

<sup>1</sup> Sconosciuto agli altri codici. Inedito. Il testo presenta numerose lacune, dovute alla rifilatura del margine della carta.

<sup>2</sup> Forse sarà da correggere in *an* (*an li* = in lei).

<sup>3</sup> Una *n*, o parte di una *m*, è ancora leggibile. Forse sarà da restituire: *mon*.

<sup>4</sup> Forse: *d' autrui*.

<sup>5</sup> Restituisco per la misura del verso, ma nel ms non c'è in questo punto lacuna.

<sup>6</sup> Forse: *asez*.

#### LVIII. BALLATA <sup>1</sup>

Non credo, donna, che la dolce fiamma  
 Che accese l'alto core  
 Spenta mai fia per altro novo amore.

Tempo nè loco, qual distante fosse,  
 Qual più dagli ochi mei celato e tolto,  
 L'ardente spir(i)to<sup>2</sup> giammai non rimosse  
 Dal dolce recordar del to bel volto.  
 Et ogne mio pensiero in te ricolto  
 Desfà cum fiero ardore  
 El servo to, che per te vive et more.  
 Non credo, donna etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso.

#### LIX. NICOLO' DA PERUGIA - BALLATA <sup>1</sup>

Tal sotto l'acqua pesca  
 Et crede ch' i' nol veza,  
 Ch' io li torò la rete, el pesce e l'esca<sup>2</sup>.

I' son chiamato matto  
 Perch' io fo vista pur di non vedere;  
 Ma io starò guatto,<sup>3</sup>  
 Che mai alcun (non)<sup>4</sup> se pente per tacere.  
 Or dica a suo piacere  
 Chi me tien cucuveza,  
 Ch'io tempo aspetto et armo la betresca<sup>5</sup>.



<sup>1</sup> Edita dal Cappelli *op. cit.*, pp. 44-45. È da mettere in relazione col madrigale *Tal mi fa guerra*, musicato dallo stesso Nicolò (cfr. Carducci, *Opere*, vol. VIII della 1<sup>a</sup> ediz., p. 385), a cui par che risponda. I due testi per la loro estrosità moraleggiante ricordano lo stile del Soldanieri.

<sup>2</sup> Nella 2<sup>a</sup> voce: *el pesso e la lesca*.

<sup>3</sup> Cioè: *quattro (FL)*.

<sup>4</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso.

<sup>5</sup> Cioè: *bertesca*.

#### LX. BALLATA <sup>1</sup>

Fugir non posso dal tuo dolze volto  
Però 'l cor tu m' ài furato <sup>2</sup> e tolto.

I' fui ferito, Amor, sì dolzemente <sup>3</sup>  
Dal tuo lizadro e gratioso aspetto,  
Quando con l' ochi a rider me consente <sup>4</sup>  
Con dolce volto pien d' ogni diletto.  
Però so' fermo d' esser tuo sugetto  
E mai el cor serà da te disciolto.

Fugir non posso etc.

<sup>1</sup> Edita da E. Filippini (*Per Nozze Filippini-Scarpelli*, Fabriano, 1893, pag. 16) da G. Lisio (*Una stanza del Petrarca musicata dal Dufay*, Bologna 1893) e forse (non è stato possibile controllarlo) da A. Valle (*Per Nozze Somaini-Santini*, Como 1893).

<sup>2</sup> In *BU ferito*, che è la lezione seguita dal Filippini. La lezione *furato* è confermata invece da *Pc*.

<sup>3</sup> Nella secondo voce: *dolcemente*.

<sup>4</sup> *BU*: *Quando cum i ochy a rider si me consente*.

#### LXI. ANDREA STEFANI - BALLATA <sup>1</sup>

I' senti' matutino  
Sonar dopo le squille,  
Et po' ben più di mille  
Galli cantar matino.

Po' dopo questi tanti  
Cani abaiare 'n frotta  
Et poco stant' <sup>2</sup> allotta  
Udi' un trombettino.

Io, ascoltando questo,  
Senti' gli altri stomenti,  
Che più di centoventi  
Parien col tamborino.

I' senti' etc.

Et poco stant' ancora  
 Udi' sì ben cantare  
 E drieto po' sonare  
 Trombett' e 'l naccarino.  
     I' senti' matutino etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Ed. da E. Li Gotti in *Orientamenti culturali*, III, fasc. 1-3, pag. 39. Le sole due prime strofe erano state edite da A. Mancini in *Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei* già cit., p. 90. Per la forma metrica cfr. Appendice.

<sup>2</sup> Seconda voce: *stando allotta*.

## LXII. BARTOLINO DA PADOVA - MADRIGALE <sup>1</sup>

Imperiale, sedendo fra più stelle,  
 Dal ciel discese un carro d'onor degno.  
 Sotto un signor <sup>2</sup> d' ogn' altro via <sup>3</sup> benegno.

Le rote soe guidavan quattro done:  
 Iustitia e Temperantia con Fortezza,  
 Et am <sup>4</sup> Prudentia con <sup>5</sup> cotanta altezza.

Nel mezo un saracin <sup>6</sup> con l'ale d' oro  
 Tene' 'l fabricator del so tesoro.

<sup>1</sup> Ed. da E. Li Gotti in *Poesie musicali ital. del sec. XIV*, pp. 50-51.

<sup>2</sup> Seconda voce *signor*.

<sup>3</sup> Così in ambedue le voci e anche in *PR*; *FI* ha invece *più*. *Mod* ha *ma*, che credo debba essere la lezione giusta (*ma'* = mai). Infatti è facile che da *ma* sia venuta l'errata lettura *via*.

<sup>4</sup> *PR* reca *Et an*, mentre *FL* e *Mod*. mancano di questo verso. Probabilmente la lezione giusta doveva essere *Etiam*.

<sup>5</sup> *PR*: *tra*, che mi pare lezione migliore.

<sup>6</sup> Così anche *FL* e *PR*; ed è lezione preferibile a quella di *Mod*. (*sarayn*), perchè il saracino alato si trova effigiato su alcune monete dei Carraresi.

## LXIII. BALLATA <sup>1</sup>

A tanti òmini tanti volere.  
 Di' quel che tu vôi, io voio tacere.

Amor perfetto e lialmente servire  
 Ven cognoscuda <sup>2</sup> e volentier premia.  
 Ogni cosa ven me(se) <sup>3</sup> fin al morire  
 Per sovegnire un al bisogno en via.

El n' è mestier che chi ama una fia  
 Tosto son presti <sup>4</sup> ad ogni bon <sup>5</sup> piacere.  
 A tanti òmini etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. Testo certamente guasto.

<sup>2</sup> Così nel ms. per *cognoscudo*.

<sup>3</sup> Probabilmente *mese* è corruzione di *men*.

<sup>4</sup> Così il ms., forse per *s'appresti*.

<sup>5</sup> Forse per *so* o *suo*.

LXIV. BALLATA <sup>1</sup>

O cuor del corpo mio, perchè me fai  
 Senza cason morire ad sì gran torto?  
 Ch'io so di chiaro, quando m'av(e)rai <sup>2</sup> morto,  
 Che mille volte te ne pentirai.

Et sospirando più volte dirai:  
 — Ahi, lassa me, ch'io non li die' conforto! — <sup>3</sup>

. . . . .

<sup>1</sup> Sconosciuta agli altri codici. Edita dal Mancini, *op. cit.* p. 91.

<sup>2</sup> Espungo la *e* per ristabilire la misura del verso.

<sup>3</sup> Che si tratti di un testo in forma di ballata, malgrado l'uguaglianza di rime fra ripresa e piede, è confermato dalla disposizione della musica e dal confronto con una lauda del cod. Chigiano 577, che si cantava con la stessa musica.

LXV. BALLATA <sup>1</sup>

Mille merzè, o cara mia luce! <sup>2</sup>  
 Aiuta l' anima <sup>3</sup> mia che se destruzze.

Amaramente (ben <sup>4</sup>) me vezo languire,  
 Zentil madonna, per vostra durezza;  
 Voria per vostre mano omay morire  
 A starelarme <sup>5</sup>, poi che vostra altezza  
 Non dice <sup>6</sup> e' mia rason audire.  
 Et pur ve adoro et chiamove mia duce.  
 Mille merzè etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> O *mia* è bisillabo, o è da integrare, più probabilmente, *la mia luce*.

<sup>3</sup> Da ridurre a *alma*, per ristabilire la misura del verso.

<sup>4</sup> Da espungere per ristabilire la misura del verso.

<sup>5</sup> Confesso di non intendere in questo punto il testo che è probabilmente guasto.

<sup>6</sup> Anche qui il verso è guasto e manca almeno di una sillaba. *Dice* = *decet*, oppure si deve correggere in *lice*.

LXVI. RONDEAU<sup>1</sup>

Je suy, madame, en departir  
 Da vous, tres belle e douch amya.  
 Adieu, adieu, tout<sup>2</sup> ma via,  
 Trestout ma ioye e mon plaisir!

A vous ie las tout sans falir  
 Mon cuer, ma arme<sup>3</sup> e ma balia.

Je suy etc.

De retourner prendray desir  
 N' aiés a mal ma departia.  
 Marsi, per Dio, ne obliés mia  
 La ma gran paine e mon martir.

Je suy etc.

<sup>1</sup> Sconosciuto ad altri codici. Inedito.

<sup>2</sup> Forse *trestout* per ristabilire la misura del verso.

<sup>3</sup> Cioè: *la mia anima*.

LXVII. VIRELAI<sup>1</sup>

Merci, merci, noble creature

. . . . .

<sup>1</sup> Di questo sconosciuto *virelai* non abbiamo che un verso solo; il rimanente doveva trovarsi nella carta precedente, che manca.

LXVIII. MADRIGALE<sup>1</sup>

O pensier(i)<sup>2</sup> vani, o speranza fallace,  
 O mente cieca, o core chè tardi?  
 Non t' acorgi del foco in che tu ardi?

El tempo in futuro mai non s' aspetta  
 Et tu, vechio, in utele ài fermezza  
 Et non t' avedi che mort' è ta frezza.

— Ay lasso, ben vezo ogni mio male;  
 Valesse el pentir, come non vale! —

<sup>1</sup> Sconosciuto ad altri codici. Solo la prima terzina e il ritornello sono editi da A. Mancini (*op. cit.*, p. 91).

<sup>2</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso.

LXIX. BALLATA <sup>1</sup>

Deh, tristo mi topinello,  
 Che sum zunto al dereanpunto <sup>2</sup>  
 Che non manzarò più d'unto  
 Se non pane et rafanello.

El pan serà de mestura,  
 Sozzo e negro com(o) <sup>3</sup> carbone;  
 Quella serà (la) <sup>4</sup> mia pastura  
 De mi, povero compagnone.  
 Non posso manzar bocone  
 Tanto è negro e ruzinente;  
 El me se ficca infra el dente.  
 Possa <sup>5</sup> bevo d'un merello.

Non manzarò più salcizza,  
 Nè de grassi caponcelli;  
 Nanci <sup>6</sup> manzarò panizza  
 Con de magri buratelli.  
 Ampo avesse io de tortelli,  
 Che mi poria ben passare;  
 Ma el me convirà manzare  
 (De) la fava a mo' de porcello <sup>7</sup>.

Deh, tristo mi topinello etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. Solo a c. 184 del cod. detto di Bonadies della Bibl. Comunale di Faenza si trova la prima strofe (mal trascritta dal copista) in un canto a due voci attribuito a un Giovanni de Erfordia, del quale lo stesso ms. contiene altre composizioni. Il Roncaglia, da cui traggio la notizia (cfr. *Atti e Memorie della R. Acc. di Scienze, Lettere e Arti di Modena*, serie V, vol. IV, 1939, p. 8-9 dell'estratto) identifica J. de Erfordia (inglese, da Hereford, o tedesco, da Erfurt?) con un frate minorita vissuto verso il 1330 (cfr. Eitner, *Quellenlexikon*); ma lo stile della musica contraddice questa identificazione, dacchè mostra trattarsi di musicista vissuto nel sec. XV. Il testo è edito da A. Mancini, *op. cit.* p. 92 (soltanto i primi sei versi).

<sup>2</sup> Il Mancini intende: *al deretan punto*.

<sup>3</sup> Espungo la vocale (che del resto nel ms è aggiunta sulla *m*) per ristabilire la misura del verso.

<sup>4</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso.

<sup>5</sup> Cioè *poscia*.

<sup>6</sup> Cioè *innanzi*.

<sup>7</sup> Le restituzioni suppliscono alle lacune determinate dalla rifilatura del margine della carta. Espungo *De* per ristabilire la misura del verso.

LXX. BALLATA <sup>1</sup>

Spinato intorno al cor come spinoso  
 M' à una spina, et tanto me punge:  
 Prima deposta a prima fine giunge <sup>2</sup>;  
 Ismemorato m'a quel fior gioioso.

Le labre rosse so' d' *Un fior gentile*  
 E la boca pichina de *Rosetta* <sup>4</sup>.  
 El viso e 'l sguardo angelico et umile  
 Passato m' à lo cor d'una saietta.  
 O sexquitertia de maior perfetta,  
 Breve deliberate che sia mia  
 Quella che seco porta l'alma mia,  
 Che lo mio spir(i)to <sup>5</sup> abia un pocho riposo.  
 Spinato etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. Inedita.

<sup>2</sup> In una voce: *et giunge*.

<sup>3</sup> Nel ms.: *so d'un Un fior gentile*. Qui e alla fine del verso seguente sono indicati i capoversi di due composizioni di Antonio Zacara da Teramo, che si trovano pure nel nostro codice.

<sup>4</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso.

LXXI. FRANCESCO LANDINI - BALLATA <sup>1</sup>

S' i' ti so' stato e vogl' esser fedele  
 Perchè non driz' <sup>2</sup> a piatà le tuo vele?

Cruda, selvagia donna, bell' e vaga,  
 I' pur ti vincerò di lunga prova  
 E non farà tua durezza tal piaga  
 Ch' al servirte <sup>3</sup> mie fe' non sia più nova;  
 La qual, cercando, altro modo non truova  
 Per farti ben piatosa di crudele <sup>4</sup>.  
 S' i' ti etc.

<sup>1</sup> Edita da E. Filippini, *Sedici poesie erotiche italiane* (Per nozze Filippini-Scarpelli), Fabriano, 1893, p. 6; e da L. Ellinwood, *op. cit.*, pp. 161-62. L'Alvisi, *op. cit.*, p. 119, ricorda una lauda del Chigiano 577 che si cantava sulla stessa musica.

<sup>2</sup> *Pad: volgi*.

<sup>3</sup> *Pad: ch' a servir te; FL: Ch' a servir la mie fe'*.

<sup>4</sup> *Pad: de merzede*.

LXXII. ANDREA STEFANI - BALLATA <sup>1</sup>

Con tutta gentilezza,  
 Vezos' e ssì pulita,  
 Dinanzi m' è parita <sup>2</sup>  
 Questa fanciulla con somma bellezza.

Ell' à il capo biondo  
 Et d'oro li capelli,  
 Col bel viso giocondo  
 E gli occhi vaghi e belli,  
 Isguardando con quelli  
 A guisa di due stelle  
 C[on] le sue luci belle  
 Piene d' amor[e] <sup>3</sup> con tutta dolcezza.

Ell'è onesta e pia  
 E tutta gratiosa  
 E più c' altra giulia,  
 Lieta e amorosa,  
 Chè solo in lei si posa  
 Ogni virtù d' amore,  
 e d' un vivo colore  
 È 'l suo bel viso pien d' ogni adornezza <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. Edita da E. Li Gotti (in *Orientamenti culturali*, III, fasc. 1-3, pag. 38).

<sup>2</sup> Veramente nel ms fra *è* e *parita* c'è un segno, che lega la *e* con la *p* e non si può interpretare come *s* e tanto meno come *a*; è forse il raddoppiamento della *p*.

<sup>3</sup> Le restituzioni sono di lettere mancanti per la rifilatura del margine.

<sup>4</sup> Nel ms si trova a questo punto l'indicazione: *mancaci due stanze*.

LXXIII. ANDREA STEFANI - MADRIGALE <sup>1</sup>

Morte m' à sciolt', Amor, d' ogni tuo legge.  
 Quella ch' era mie donn' al ciel n' è ggita  
 Lasciando trist' e llibera mie vita.

Ond'io, dolce signor, no spero mai  
 Esser di donna fedel servidore  
 Ch' en tera a questa donna di valore,

La qual nel paradis' or vive 'n pace  
 In quella gloria del Signor verace.

<sup>1</sup> Sconosciuto ad altri codici. Ed. da E. Li Gotti (in *Orientamenti culturali*, già citato, pag. 39). La prima terzina e il ritornello sono stati pubblicati anche da A. Mancini. *op. cit.*, pag. 96.

LXXIV. BALLATA<sup>1</sup>

S' avesse forza o<sup>2</sup> sdegno quanto amore  
 Io non sare' fedele  
 A tte, donna crudele,  
 Ma libero sarebb'oggi 'l mie core.

Se t' è caro 'l mie male  
 Et dolze la mie pena,  
 I' son contento, po' che a tte piace.  
 Dammi pur saver tale  
 Et forza tanta e lena  
 Ch' i' sostenga el cor<sup>3</sup> che ssi disface.  
 Se da' belli ochi non ò triegua o pace  
 Morte potrie bene ella  
 Tormi a tte, donna [bella];  
 Ma sdegno no, nè ira,<sup>4</sup> nè furore.  
 Se etc.

<sup>1</sup> Sconosciuta ad altri codici. L'Alvisi ne ricorda il capoverso come indicazione della musica di una lauda. Edita da E. Li Gotti (in *Orientamenti culturali*, già cit., pag. 40). L'intonatore è, a mio modo di vedere, Bonaiuto Corsini (cfr. E. Levi, *Botteghe e canzoni della vecchia Firenze*, Bologna 1928, pp. 5-22; ed E. Li Gotti, *Restauroi trecenteschi*, Palermo 1947, pp. 103-05). L'indicazione del nome dell'intonatore è, nel codice, di mano più recente e rifilata a metà dal taglio del margine; sicchè, per quello che si legge, pare si debba intendere *Mingacius pitor*. Ma un *Mingacius*, pittore e musico, non mi risulta mai esistito nel '300 o nella prima metà del '400; sarebbe molto strano trovarne una sola composizione fra tanti codici musicali solo in *Mn*, e, nel testo poetico, di mano toscana. Viceversa un Bonaiuto (Corsini) pittore e musico è esistito in Firenze, appunto sullo scorcio del sec. XIV e i primi anni del XV, e fu persona di ingegno strambo e di modi bislacchi, e di lui abbiamo altre composizioni in altri codici. Siccome è facile paleograficamente risalire da *Mingacius* a *Bonaiutus* (stesso numero di sillabe e tali che da una *B* maiuscola possa venire, per errata lettura, una *M*, e da una *j* una *g*, come da una *t* una *c*) possiamo supporre che *Mingacius* sia uno sbaglio di chi aggiunse quel nome. Preferisco cioè supporre un errore di lettura, anzichè dare la cittadinanza musicale ad un fantomatico *Mingacius*, di cui non si saprebbe nulla, tranne l'aver intonato questa ballata. Se così è, si deve immaginare anche chi aggiunse il nome *Mingacius* in *Mn* non sia stato fiorentino, o abbia vissuto in epoca già lontana.

<sup>2</sup> Nel ms l' *o* è sbiadito, fino al punto di essere quasi cancellato in una delle due voci.

<sup>3</sup> Bisogna probabilmente restituire *mio cor*, per la misura del verso.

<sup>4</sup> Nel ms questo passo è cancellato e corretto poi come segue: *ma ira no, nè sdegno*.



LXXV. PAOLO DA FIRENZE - BALLATA<sup>1</sup>

La vaga luce che ffa invidi' al sole  
 Quando si mostra (d)avant'<sup>2</sup> agli ochi miei,  
 I' tremo di dolceza e dico: Ohime!

Omè! Ohimè! Ohimè! vedi ch' i' moro  
 Per quelle treze d'oro  
 Che m' annodaro 'l cor, ch' i' port' anciso.  
 NE 'N CIO LI SA, nè chied'altro tesoro,<sup>3</sup>  
 chè quell'alma ch' adoro  
 Discesa<sup>4</sup> in terra par del paradiso.  
 Et quasi 'l corpo dall' alm' è diviso,  
 El che mi dole, et non so<sup>5</sup> s' i' vorrei  
 Sol per uscir di tanti affanni rei.

<sup>1</sup> Inedita. Nel ms è anonima, ma in *P* si trova nel gruppo delle intonazioni di Paolo da Firenze; anzi con *Se non ti piacque* (che si trova in *Lo*) è l'unica fra le composizioni di Paolo che si trova fuori della silloge di *P*. Altri codici infatti non recano testi di Paolo. Si aggiunga che all'inizio la ballata petrarcheggia, così come era solito fare Paolo (che era anche poeta), e che inoltre essa reca due toscanissimi « nomi segreti », *Nencio* e *Lisa*. Con la composizione successiva (che è pure dell'ambiente di Paolo) e con le precedenti composizioni di Bonaiuto e di Andrea Stefani, costituisce la sezione toscana, più recente, del codice. Su Paolo si veda il saggio di E. Li Gotti e N. Pirrotta in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. II.

<sup>2</sup> Espungo per ristabilire la misura del verso.

<sup>3</sup> Variante di *P*: *el vede altro tesoro*.

<sup>4</sup> *P*: *che scesa*.

<sup>5</sup> *P*: *Nè so*.

LXXVI. BALLATA<sup>1</sup>

Tra speranza e fortuna pur m' agiro  
 Et rimedio non trov' al mie martiro.  
 Et quanto più mi sforzo più m'aretra  
 Da sè quel volto, che mi pres' all' esca  
 Di duo belli ochi più duri che petra  
 In<sup>2</sup> che invano la mia lenza pesca.  
 [Ma io non]<sup>3</sup> finirò per[ò]<sup>4</sup> la tresca  
 Del mio seguire per quel viso ch' i' miro<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Inedita. Anonima anche in *P*; seppure non è di Paolo, certo è dell'ambiente e del tempo in cui questi componeva, perchè ne riflette assai lo stile.

<sup>2</sup> La carta è assai sciupata e la lettura, qui e in altri punti, difficile; in *P* si ha *in*.

<sup>3</sup> Restituisco servendomi di *P*, perchè il passo è illeggibile.

<sup>4</sup> Restituisco secondo la lezione di *P*; in *Mn* la *o* è cancellata.

<sup>5</sup> Così nel ms. La lezione però non dà senso ed ha una sillaba di troppo. Più corretta forse è la lezione di *P*: *D'amor seguire pel viso ch' i miro*.

## APPENDICE AI TESTI

N. P.

Alla pubblicazione dei testi poetici contenuti in *Mn* facciamo seguire la trascrizione di tre composizioni musicali nelle quali il rapporto fra testo e musica presenta qualche insolita particolarità.

Il testo dialogico della ballata *Donna poss'io sperare* (n. 23) intonata da Nicolò da Perugia è una ennesima variazione del motivo del « contrasto » fra una donna e il suo corteggiatore. A ben considerare si rivela, anzi, come una lontana discendenza imborghesita della « pastourelle » cavalleresca, anche se la donna di pastorale più altro non conserva che la spiccia bruscheria delle maniere con cui si libera dalle insistenze del suo adoratore. Quanto a questi, benchè di rango sociale più elevato, non è più il cavaliere della tradizione; il titolo di messere induce piuttosto a raffigurarlo in una di quelle ridicole figure di sparuti notai che così spesso fanno le spese della novellistica del tempo. Ciò che ci interessa è, comunque, il fatto che le battute del dialogo sono alternate regolarmente fra le due voci, così che il loro ordine — almeno per quella parte del testo che nel codice è sottoposta alle note della musica — risulta soltanto dalla trascrizione in partitura. Così viene a chiarirsi anche che la prima battuta di testo, attribuita alla voce inferiore e tosto replicata (— *Dici a me?* —), è una zeppa, introdotta probabilmente dal musicista per interrompere il prolungato esordio della prima voce. Accogliendola nel testo il primo verso risulterebbe un decasillabo; ciò che è poco probabile ed urta con lo schema metrico della volta il cui primo verso è un settenario.

Musicalmente la composizione è piuttosto povera; la polifonia per molti tratti non esiste nemmeno, poichè le due voci si alternano nel far pausa ciascuna mentre l'altra canta, e si uniscono in simultaneità soltanto nei melismi che talora aprono o chiudono i singoli versi. Pure essa è opera di un maestro già noto per composizioni ben altrimenti ricche sia dal punto di vista espressivo che tecnico; così che è evidente che lo scarnirsi della polifonia corrisponde qui ad un preciso intento; probabilmente a quello pratico di rendere possibile l'esecuzione in forma di una specie di mimo giullaresco. Una intenzione caricaturale è, del resto, anche nell'attribuire le battute femminili alla voce più grave, e viceversa quelle maschili alla voce superiore, che è più ricca di gorgheggi. È inoltre probabile, soprattutto per la voce inferiore, una esecuzione in parte vocale, in parte strumentale.

La ballata diverge dalla consuetudine del tempo per ciò che riguarda il trattamento musicale della stanza. D'abitudine il compositore si limitava a dare, oltre quella della ripresa, l'intonazione del solo primo piede della stanza, intendendosi che il secondo piede si adattasse alla stessa musica del primo, e la volta a quella della ripresa. Nel caso presente si ha invece l'intonazione della stanza scritta tutta per disteso, con i due piedi, brevissimi, dissimili nella chiusa e la volta coincidente con la ripresa soltanto nella musica dell'ultimo verso. La variante fu certamente suggerita dall'intento di non rallentare il serrato dialogo a botta e risposta dei due interlocutori con la ripetizione del melisma iniziale della ripresa.

Tale accorgimento fa dubitare dell'opportunità di inserire, al termine della prima stanza, la replica della ripresa, che peraltro non è indicata nel ms. La seconda stanza continua il dialogo con lo stesso ritmo serrato e con uguale distribuzione delle battute, sicchè la musica della prima vi si adatta perfettamente. Meno naturale — da un

punto di vista moderno — è immaginare l'adattamento della stessa musica ancora una volta per la terza e ultima stanza, che è una sconsolata perorazione dell'innamorato respinto, senza più dialogo. Non si può tuttavia escluderlo, sol che si pensi, per analogia, a tutta la lirica madrigalistica del secolo XVI.

La seconda composizione di cui si dà la trascrizione è la ballata *Je suis navrés tan fort* (n. 31) intonata da Antonio Zacara da Teramo. Anche in questa composizione la trascrizione in partitura è d'ausilio all'esatta ricostruzione del testo. Ne emerge infatti che il testo principale è distribuito fra le due voci più importanti della composizione polifonica, il *cantus* e il *tenor*, anche qui in una specie di dialogo, benchè questo non abbia l'evidenza drammatica di quello della composizione precedente. La situazione è ancora complicata dall'esistenza di un secondo testo, anch'esso in forma di ballata, affidato per intero alla terza voce, il *contratenor*. Il nesso fra i due testi è poco evidente, anche perchè di nessuno dei due è chiaro il senso. L'oscurità furbesca e allusiva è del resto caratteristica quasi costante dei testi posti in musica da Zacara da Teramo. Nel caso presente dal guazzabuglio trilingue risulta soltanto una certa simmetria di parole (se non di concetti, che ci sfuggono) fra il testo francese delle due prime voci e quello misto di latino e di italiano della terza voce. L'allusione a Firenze attraverso l'anagramma contenuto nel secondo verso del testo principale, parrebbe confermata dall'accento vernacolare tipicamente fiorentino dell'inizio del secondo testo (*Gnaffa le guagnele!* etc.). Anche in questa ballata è molto probabile che l'esecuzione fosse distribuita alternativamente fra strumenti e voci.

Il testo della terza composizione qui trascritta, *I senti' matutino* (n. 61), intonata da Andrea Stefani, non presenta per sè stesso difficoltà. L'anomalia per la quale la composizione si fa notare sta nella divergenza fra la forma metrica e il suo trattamento musicale. Metricamente infatti il testo è quello che nella terminologia del tempo si diceva una ballata *minima*, una ballata, cioè, nella quale ciascuna delle parti costitutive dello schema metrico — ripresa, piedi, volta — è ridotta ad un solo verso. Prima irregolarità, nel caso nostro, è che le tre stanze che seguono la prima dovrebbero constare ciascuna di tre soli versi (i due piedi e la volta). Ne hanno invece quattro, risultando così del tutto simmetriche alla prima stanza. Ma il musicista (che il Li Gotti presume essere anche autore del testo) ha ignorato del tutto la difficoltà sorgente da questo verso in più, mettendo in musica non, come avrebbe dovuto, i primi due versi, ma le prime due stanze.

È evidente che così facendo ha inteso trattare il primo gruppo di settenari come una ripresa di quattro versi. I dubbi sorgono nei riguardi della musica dei successivi quattro versi (metricamente la seconda stanza). Infatti per considerarla come intonazione per disteso della stanza (analogamente a quanto si è riscontrato nella ballata di Nicolò da Perugia) ci attenderemmo almeno l'uguaglianza della chiusa, la cosiddetta rima musicale che corrisponde alla rima finale costante del testo in tutte le stanze. D'altra parte se si considera il brano come intonazione di un singolo piede, cui dovrebbe seguire immediatamente l'altro simmetrico, ci si trova in difficoltà perchè l'ultima quartina resta isolata senza la dovuta ripetizione simmetrica. La soluzione del dubbio non ha comunque eccessivo interesse per sè stessa; il fatto è notevole soltanto come indizio di un attenuarsi della percezione di valori formali della ballata.

*Palermo.*

Don - na, o don - na! don - na!

TENOR: Don - na Di - cia me?

don - na, pos - so io spera - re?

Di - cia me? Mes - se', no!

Me - ri - ti de mi - a fe'.

Mes - se', non so per - chè! De, vain bon a - ra, va las - sa me sta

A - don - ca voi che mo  
A - don - ca zep - po in ac -

re!

ra? que? El te ne dol(e) rà an - co - ra!  
que? Tu m'ài per men d'un ac - ca? De, pen - sa  
De, pen - sa

Se mo - ri, a me che fa?  
A me par ben co - sil! Cer - to non do - le - rà!  
Se Dio m'a - iu - ti, sil!

quel che fa'!  
quel che di'!

Io me de - spe - re - rò!  
E non t'il di - rò più!

De, pen - sa - ce pur tu!  
De, pen - sa - i pur tu!

Se te dis - peri, et io che n'ài gio - a ffa -  
Ta - ce, per Dio, e più no me sec - ca -

re  
re

Mn n. 23: ballata *Donna, posso io sperare* di Ser Niccolò del Preposto.

Je

TENOR: Je. suy navvrés.

CONTRATENOR

le suy navvrestan fort: o dous a - my! de ai - tue - rolf hay -

De quoy? et d le da mes!

gnaf - f'a le guagne -

las chantés! bra. mantmourray per cel - les, moy a. my

or non cri er, cian tes!

leet io anch — to, to - gli! per le sant Dio tu si dous a -

La no. bil. tà con tut. te le scien - . . . . . tie,

La li. ber. tà con tutte le scien. . . . . [tie]

Eu. mili. or tau. ro ho. mines no. bi. litant scien. - tie

Et l'ar. te li. be. ral con le ric - chez - . . . . . ze.

[Et l'ar. te li. be. ral con le ric - chez - . . . . . ze.]

Septar. tes sacra sac. cra non se ray may ric. . . . . che.

Mn n. 31: ballata *Je suy navvrés tan fort* di Magister Antonius Zachara da Teramo.

I' sen-ti' ma-tu-ti- - - - - no So-nar do-po le

I' sen-ti' ma-tu-ti- - - - - no So-nar do-po le

squil- - - - - le Et po' ben più di mil- - - - - le Gal-

squil- - - - - le Et po' ben più di mil- - - - - le Gal-

li can-tar ma-ti', ma-ti- - - - - no. Po' - - - - -

li can-tar ma-ti', ma-ti- - - - - no. Po'

do', po' do-po que-sti tan- - - - - ti' - - - - -

do', po' do-po que-sti tan- - - - - ti'

Can, can a, ca-ma-ba-ia-re'n frot- - - - - ta Et po-co stan-t'al-

Can a, can a, ca-ma-ba-ia-re'n frot- - - - - ta Et po-co stan-t'al-

lot- - - - - ta U-di' un trom-bet-ti- - - - - no.

lot- - - - - ta U-di' un trom-bet-ti- - - - - no.

Mn n. 61: ballata *I' senti matutino* di Andrea Stefani.

IL CODICE DI LUCCA  
NINO PIRROTTA & ETTORE LI GOTTI

III.

*IL REPERTORIO MUSICALE*

NINO PIRROTTA (*Roma*)

La numerazione, le cifre della quale sono ancora in parte leggibili su alcuni dei fogli rinvenuti a Lucca e a Perugia, indica che almeno ottantacinque carte componevano in origine quelle che abbiamo designato come sezioni A e B del codice **Mn** (cfr. la prima parte di questo studio in *Musica Disciplina*, III, fasc. 2-4); altre dodici formano tuttora l'unico fascicolo, peraltro non completo, della sezione C; le ventuno pergamene (quarantadue carte) in nostro possesso rappresentano dunque non più dei due quinti di quelle appartenenti al manoscritto prima che esso venisse smembrato e disperso. Tanto più notevole è pertanto il vasto apporto di composizioni non note già da altre fonti che esse ci forniscono: sul totale di 76 pezzi, completi o non, contenuti nei fogli superstiti di **Mn**, ben 51 sono del tutto nuovi e soltanto 25 si ritrovano in altri codici. Sotto tale aspetto il codice lucchese non trova possibilità di confronto, tra i manoscritti italiani di questo periodo contenenti musiche polifoniche, che nel codice Vaticano Rossi 215, anch'esso frammentario, del quale su 29 pezzi soltanto quattro si ritrovano in altre fonti<sup>1</sup>. Nel caso del codice Rossi 215 l'indipendenza del contenuto va posta senza dubbio in relazione col fatto che, a giudicare dalla scrittura, esso rimonta al più tardi al 1370; precede dunque di almeno una trentina d'anni le altre raccolte polifoniche italiane, che per la maggior parte si distribuiscono entro il primo trentennio del secolo XV; nel suo repertorio le opere più recenti sono quelle della generazione

<sup>1</sup> Cfr. Bessler, « Studien zur Musik des Mittelalters: II. Die Motette etc. » in *AJMw*, 8, 1926, pp. 233-34. Pubblicazione dei testi poetici in E. Li Gotti, *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, Palermo 1945 e nello studio postumo di U. Sesini, « Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano 215 » in *Studi medievali* (nuova serie) XVI, 1943-50, pp. 212-230, che fornisce anche i dati più precisi circa l'origine veneta del codice.

di Giovanni da Cascia, dalla quale invece le altre raccolte sogliono prendere le mosse. Non si può dire altrettanto del codice di Lucca, la cui datazione più o meno coincide con quella degli altri codici italiani; sicchè le ragioni della diversità e novità del suo contenuto vanno cercate altrove che in questioni di data.

Pur attraverso le ampie lacune che essi presentano, i frammenti superstiti di **Mn** permettono di ricostruire le fasi principali della sua formazione. La prima fase della redazione dovette abbracciare per intero i fogli delle sezioni A e B ed essere opera esclusiva dello scrittore principale (l'eccezione costituita dalla composizione di Binchois notata nelle cc. 1a'-2a, è soltanto apparente perchè per inserire tale pezzo fu cancellata una composizione di Bartolino che vi era stata precedentemente notata dallo scrittore A). Le differenze indicate nella descrizione dei due gruppi di fogli, sono dovute non a diversità di mano, ma alla diversa qualità e rigatura delle pergamene adoperate; le due sezioni sono inoltre accomunate dalla numerazione che le abbraccia entrambe, mentre non pare che continui sulle carte della sezione C<sup>2</sup>.

È visibile l'intento del raccoglitore, in questa prima fase della redazione, di raggruppare le composizioni per autori. Sia che attingesse ad una sola fonte, o che — come è più probabile — venisse in possesso dei singoli pezzi da varie fonti, sembra che egli destinasse in precedenza i fogli o i fascicoli assegnati a ciascun compositore: a Bartolino da Padova almeno due diversi fascicoli, dei quali i fogli superstiti sono tutto ciò che ci è pervenuto della sezione A<sup>3</sup>; ad Antonio Zacara da Teramo il fascicolo al quale appartenevano gli attuali fogli 5, 6 (Lucca) e 7 (Perugia) e la prima metà di quello seguente (cc. 8a-11a = LXII-LXVI della numerazione antica); ad Antonello da Caserta la seconda metà dello stesso fascicolo (cc. 11a'-8b', già LXVI'-LXX'); a Johannes Ciconia il fascicolo al quale appartenevano gli attuali fogli 13 (Lucca), 14 e 15 (Perugia): ad Antonio da Cividale probabilmente il fascicolo del quale ci è pervenuto soltanto il foglio 12. Caratteristica dei gruppi di opere così

<sup>2</sup> Cfr. *Musica Disciplina*, III, 1949, p. 123. La scrittura del testo e delle note è più grande nelle pagine della sezione A per il maggior formato dei pentagrammi (che infatti sono otto per pagina, di contro ai dieci della sezione B), ma non presenta variazioni notevoli di forme, nè di abitudini grafiche. La rigatura determinò anche il maggior formato delle iniziali in principio di pagina nella sez. B, dove il primo pentagramma è disposto in modo da riservare uno spazio per l'iniziale.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 134. Certamente anche altri fogli precedenti e intermedi, oltre quelli pervenuti, contenevano composizioni di Bartolino; non è probabile tuttavia che tutte le carte precedenti quelle in nostro possesso — una ventina almeno — fossero occupate dalle sue opere. **Mn** si apriva forse, come altri codici, con una raccolta di opere dei « classici » Iacopo da Bologna e Giovanni da Cascia, che figurano anche nel repertorio di Sollazzo (vedi nota 15).



costituiti è che il nome di ciascun compositore è normalmente scritto sul margine superiore delle carte in modo da completarsi su ciascuna coppia di pagine contigue <sup>4</sup>. Talvolta lo spazio assegnato ad un compositore venne a risultare insufficiente e altre composizioni sopravvenute dovettero essere inserite in altra parte della raccolta, dove lo spazio era stato calcolato con larghezza: si formarono così probabilmente i gruppi minori di composizioni di Antonio da Cividale (nn. 16 e 17) e di Johannes Ciconia (nn. 20 e 22). Tra un gruppo e l'altro trovano posto composizioni isolate di altri autori: Nicolò da Perugia, Zacharias, Giovanni da Foligno, Francesco Landino, e qualcuna anonima <sup>5</sup>.

Nella sezione C la mancanza della numerazione e delle iniziali miniate, la cui apposizione soleva far parte delle operazioni conclusive dell'allestimento del manoscritto, mostra che essa fu aggregata alle prime due sezioni dopo che queste avevano già ricevuto quelle rifiniture. La seconda fase della redazione non poté tuttavia aver luogo molto tempo dopo la conclusione della prima perchè è ancora opera dello scrittore A, la cui mano è riconoscibile fino alla c. 19b. Il carattere di aggiunta è però evidente nel fatto che il raccoglitore trascurò completamente in questa seconda fase di indicare i nomi dei compositori <sup>6</sup>, nè — per quanto è possibile giudicare dai pochi autori identificati e dallo stile delle opere rimaste anonime — si curò più di seguire un qualsiasi criterio di ordinamento.

Possiamo considerare come terza e ultima fase della redazione del codice le notazioni degli scrittori B e C, contenute rispettivamente nelle cc. 19b'-17b e 17b'-16b', le ultime in nostro possesso

<sup>4</sup> La disposizione in gruppi ha importanza ai fini dell'attribuzione delle composizioni che si trovano situate nella parte inferiore delle pagine, e quindi non immediatamente a contatto col nome di autore che sta scritto sul margine superiore. Ho risolto infatti il problema in senso positivo — cioè attribuendo *tutte* le composizioni contenute nella coppia di pagine al compositore il cui nome è segnato sui due margini superiori — entro i gruppi principali; in senso negativo nei gruppi secondari. Per esempio: ho considerato come opere di Ciconia i nn. 47, 49, 51 che si trovano nelle condizioni descritte per il primo caso; non ritengo possibile attribuirgli il n. 21.

<sup>5</sup> La mancanza di parecchie carte precedenti e seguenti quelle che contengono le ballate nn. 18 e 19 del Landino non consente di decidere se esse facessero parte di un gruppo più numeroso di composizioni di tale maestro. Invece sono certamente isolate le composizioni di Nicolò da Perugia (n. 23), di Zacharias (n. 29) e di Jo. Fulginatis (n. 45). Ciascuna di esse ha anzi la prerogativa di stare sulla prima pagina di un fascicolo e ciò può fare pensare che i fascicoli fossero dapprima sciolti e indipendenti, la prima pagina bianca a modo di copertina, e che soltanto dopo la riunione dei fascicoli in un unico volume si provvedesse ad utilizzarne le pagine vuote.

Non mi pare che vi sia nessuna possibilità di attribuzione per i pezzi su testi francesi nn. 12-15 e 21.

<sup>6</sup> L'indicazione « D'Andrea stephanj » per il n. 61 è di mano dello scrittore B. La relativa nota 26 dell'Inventario (*Musica Disciplina*, III, p. 138) è incompleta per errore di stampa.

della sezione C. Ad esse va associata la ballata di Binchois, inserita, come si è già detto, nelle cc. 1a'-2a, e che costituisce l'unica eccezione all'impronta fondamentale fiorentina di queste aggiunte. Benchè resa incerta dall'essere tracciata su pergamene raschiate, la scrittura della ballata di Binchois — ultima inserita, poichè, per farle posto, bisognò cancellare una composizione di Bartolino — sembra uguale a quella dello scrittore B. Ciò dimostrerebbe l'alternarsi dei due scrittori, B e C, le cui grafie sono del resto molto simili, e quindi giustificerebbe l'attribuzione di tutte le loro notazioni ad uno stesso periodo di tempo.

Alla prima fase della redazione del codice risalgono 53 delle 76 composizioni superstiti di **Mn**; alla seconda 16; alla terza (inclusa la ballata di Binchois) 7. Ma le sezioni A e B del codice, che contengono il primo gruppo, presentano fortissime lacune; mentre invece la sezione C non comprendeva probabilmente altri fascicoli oltre l'unico pervenutoci, al quale mancano non più di uno o due fogli. Pertanto la prevalenza numerica della raccolta principale doveva essere in origine molto più accentuata che non sia adesso; anche così tuttavia è essa quella che determina l'aspetto fondamentale del codice.

\* \* \*

Le 53 composizioni della raccolta principale si ripartiscono, per autori: 10 a Bartolino da Padova, 4 ad Antonio da Cividale, 2 a Francesco Landino, 11 a Johannes Ciconia, 1 a Niccolò da Perugia, 9 ad Antonio Zacara da Teramo, 1 a « Magister Zacharias », 8 ad Antonello Marot da Caserta, 1 a Giovanni da Foligno. Anonime sono sei composizioni su testi francesi, per una sola delle quali attraverso le concordanze con altri codici si può riconoscere l'autore in Jo. Vaillant. Tranne Giovanni da Foligno, si tratta per tutti gli altri di compositori già noti; tuttavia, se pure erano già noti gli autori, non lo era la maggior parte delle opere. Soltanto 18 di esse si trovano in altri codici: 9 (quasi tutte) di Bartolino, 1 di Antonio da Cividale, le 2 del Landino, 1 del Ciconia, 1 di Antonio Zacara, 1 di Zacharias, 2 di Antonello da Caserta e 1 di Jo. Vaillant. Tra i compositori si può distinguere un gruppo più recente, la cui attività appartiene interamente al secolo XV, ed uno un poco più antico; fanno parte di quest'ultimo Bartolino da Padova, il Landino, Nicolò da Perugia, Zacharias e il Vaillant<sup>7</sup>; non facilmente definibile è la posizione di Giovanni da Foligno.

<sup>7</sup> A. Pirro, *La musique à Paris sous le règne de Charles VI*, Strasbourg 1930, p. 9, ne cita una composizione datata da Parigi nel 1369; a Parigi il Vaillant tenne scuola di musica.

Il carmelitano fra Bartolino da Padova è il primo autore che ci si fa incontro nel codice <sup>8</sup>. Lo abbiamo assegnato ad un gruppo di maggiore anzianità fra gli artisti del codice; non è possibile tuttavia consentire a considerarlo — sulle orme del Wolf <sup>9</sup> — come appartenente alla generazione più antica conosciuta di polifonisti italiani, accanto a Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna. Già il Ludwig notava che il testo letterario di una delle sue ballate, *Chi tempo ha*, è opera di un poeta nato nel 1351, Matteo Grifoni <sup>10</sup>; d'altra parte egli intonò una ballata del padovano Giovanni Dondi dall'Orologio, morto nel 1389, e quindi la sua attività di compositore doveva avere avuto inizio già prima di quell'anno <sup>11</sup>. Ne troviamo infatti conferma nel « Paradiso degli Alberti » di Giovanni da Prato, che lo cita come « famoso musico » nelle descrizioni di dotti conversari e di sereni intrattenimenti che si svolgevano verso il 1390 nella villa degli Alberti da cui lo scritto trae il titolo. Per quale tramite la sua fama fosse giunta a Firenze ce lo dice il fatto che Giovanni da Prato pone l'esecuzione dei suoi madrigali in una giornata nella quale la comitiva riunita nel « Paradiso » aveva eletto a presiedere ai propri svaghi e conversari un esule padovano, il dotto Marsilio di Santa Sofia <sup>12</sup>.

La citazione di Giovanni da Prato, se vale ad attestare una certa maturità d'anni e d'arte che Bartolino doveva avere già raggiunto verso il 1390, non corrisponde tuttavia ad una effettiva penetrazione delle sue opere nel corrente repertorio di musiche polifoniche eseguito a Firenze; penetrazione che deve essere effettivamente avvenuta molto più tardi a giudicare dalla rarità delle opere di Bartolino nei codici fiorentini, ad eccezione che nell'ultimo, e sensibilmente più tardo, di essi, il codice Squarcialupi (FL) <sup>13</sup>. Sembrerà

<sup>8</sup> Cfr. la precedente nota 3.

<sup>9</sup> *Geschichte der Mensural-Notation*, Leipzig 1904, I, p. 274 e sgg. F. Ghisi, « Bartolino da Padua » in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, fasc. 7, 1951, col. 1349-50, accoglie la cronologia da me proposta.

<sup>10</sup> Cfr. la recensione all'opera precedentemente citata del Wolf, in *SIMG*, VI, 1904-1905, p. 636.

<sup>11</sup> E. Li Gotti, *La poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo 1944, p. 88.

<sup>12</sup> Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* a cura di A. Wesselofsky, Bologna 1867, III, p. 170. Esuli padovani trovarono asilo a Firenze durante l'occupazione di Padova da parte dei Visconti nel 1388-89; ma Marsilio di S. Sofia vi si recò dopo la restaurazione dei Carraresi, essendosi compromesso col favorire i Visconti durante l'occupazione.

<sup>13</sup> Una sola composizione di Bartolino, la ballata *Per un verde boschetto*, è compresa nella prima stesura del più antico codice fiorentino, FP (ca. 1400); qualche decennio più tardi vi fu aggiunto il madrigale *La douce cere*, peraltro sotto il nome di « fra Bartolino da Perugia ». Gli stessi due pezzi si ritrovano anche in Lo (ca. 1425), che contiene in tutto 5 composizioni di Bartolino, e in P (ca. 1430) che ne ha 4. Per contro il codice Squarcialupi (FL) contiene di Bartolino ben 37 composizioni — tutte quelle finora conosciute, tranne la ballata *Serva ciascuno, unicum* di Mn — superando dunque anche il codice PR, proveniente dall'Italia Settentrionale, che ne ha soltanto 25. FL, che per lo stile della scrittura e della de-

dunque strano, poichè abbiamo esposta la convinzione che il codice **Mn** sia di origine lucchese, constatare che in esso figura, in contrasto a ciò che si è detto dei codici fiorentini, un numero considerevole di composizioni di Bartolino, una delle quali, perfino, la ballata *Serva ciascuno* (n. 3), non è data da nessun altro codice. Questa divergenza, e molte altre che andranno via via emergendo nel corso del nostro esame, valgono, oltre che a definire l'orientamento particolare di **Mn**, a mettere in luce il carattere chiuso ed assolutamente peculiare della tradizione e della pratica polifonica fiorentina. Mentre la produzione polifonica fiorentina, e soprattutto la ballata del Landino e dei suoi contemporanei, si diffondeva largamente in tutte le altre regioni italiane, l'ambiente della città del fiore restò per lungo tempo fedele alla propria tradizione stilistica, non ammettendo, se non con vivissima riluttanza, opere e influenze di altra origine. Il fatto che i compositori rappresentati con maggior numero di opere in **Mn**, come il Ciconia, Antonello da Caserta, Antonio Zacara e lo stesso Antonio da Cividale, siano quasi del tutto sconosciuti ai codici fiorentini<sup>14</sup> mostra come l'atteggiamento di questa tradizione presentasse caratteri di diversità non soltanto rispetto ai centri polifonici dell'Italia settentrionale, ma anche nei riguardi di una città appartenente come Lucca alla stessa Toscana. Un'altra fonte ci pone invece a conoscenza di un repertorio che presenta le maggiori affinità con quello di **Mn**; ma è purtroppo una fonte soltanto letteraria, i sonetti del « *Liber Saporecti* » di Simone Prodenziani da Orvieto, contenenti la descrizione di sette serate musicali delle quali è protagonista un immaginario Sollazzo, esperto di ogni arte musicale<sup>15</sup>. In aggiunta alle numerose concordanze, che abbiamo citato, fra le composizioni di **Mn** e le opere polifoniche sia fiorentine che setten-

corazione miniata, va ritenuto non anteriore, e probabilmente più recente, del 1440, è una raccolta di carattere umanistico, non strumento destinato all'uso pratico, ma ornamento di una biblioteca di erudito e teca preziosa destinata a raccogliere e custodire una tradizione artistica luminosa ma già spenta. Il raccoglitore — probabilmente lo stesso Antonio Squarcialupi (1416-80), che fu contemporaneo del celebre libraio Vespasiano da Bisticci e come lui visse nell'ambiente medico — si avvale di un materiale abbondantissimo, certamente frutto di lunghe e pazienti ricerche, nel quale figurano numerosi *unica* anche dei compositori più antichi e famosi.

<sup>14</sup> Antonio Zacara e Antonello da Caserta non compaiono in nessuno dei codici fiorentini conosciuti. Del Ciconia una sola composizione, senza nome di autore, è delle ultime aggiunte al codice **P**; un'altra, la ballata *O rosa bella*, figura in un codice di data e contenuto sensibilmente più recenti, il ms. **RU**<sup>2</sup>. Di Antonio da Cividale *Longtemps* figura nel codice **FP** come una delle composizioni aggiunte in fondo al ms.

<sup>15</sup> Vedi « Appendice B. I sonetti musicali » in S. Debenedetti, *Il « Sollazzo »* etc., Torino 1922, pp. 167 e sgg. Secondo il Debenedetti (*ibidem*, p. 33) la composizione del *Liber Saporecti*, che fa da cornice alle novelle del *Liber Solatii*, è anteriore al 1417 perchè in uno dei sonetti che lo compongono è rivolta preghiera alla Vergine perchè faccia cessare la « risia », cioè lo scisma.

trionali eseguite da Sollazzo<sup>16</sup>, è significativo il fatto che i pochi compositori esplicitamente citati per nome siano quasi tutti quelli che hanno maggior rilievo in **Mn**: il Landino, Zacara, fra Bartolino, il Ciconia e un frate Biagio, non facilmente identificabile<sup>17</sup>. Sia **Mn** che i sonetti del Prodenziani (composti non oltre il 1417) sono esponenti di una cultura polifonica delle regioni dell'Italia centro-meridionale, che o per la mancanza di una propria tradizione profondamente radicata, o in conseguenza di avvenimenti politici, risultò molto più che quella fiorentina aperta ad influenze di ogni provenienza, pur non mancando di apportarvi, come proprio contributo, il sale di un gusto spiccatamente popolare.

Di contro alle dieci composizioni di Bartolino contenute nei frammenti di **Mn** — che dovevano far parte di un gruppo ben più numeroso, se ci è pervenuta soltanto una parte dei fascicoli destinati a contenerle<sup>18</sup> — Sollazzo esegue, nei sonetti del Prodenziani, ben cinque composizioni e inoltre un numero imprecisato di « rondel franceschi di fra Bartolino »<sup>19</sup>. Questa citazione di « rondel franceschi », dei quali peraltro nessuno ci è pervenuto, e l'essere Bartolino citato per nome dal Prodenziani insieme a compositori, tranne il Landino, certamente viventi, induce a credere che l'attività di lui, iniziata verso il 1375-80, si sia protratta almeno durante il primo decennio del secolo XV. Se così fosse, qualcuno dei suoi madrigali, anzichè essere antecedente al prevalere della ballata verificatosi nell'ultimo quarto del secolo XIV, potrebbe appartenere ad una ripresa del madrigale, verso il 1410, della quale avremo presto occasione di parlare più ampiamente.

Le dieci composizioni di **Mn**, non aggiungono niente di nuovo alla fisionomia artistica di Bartolino, anche se una di esse, la ballata *Serva ciascuno* (n. 3), non si trova in altri codici. Sono madrigali i nn. 1 e 9, il primo dei quali, *La douce cere*, insieme ad un altro madrigale non contenuto da **Mn**, *La fiera testa*, pare che si riferisca ai Visconti e potrebbe quindi risalire al 1388-89, al breve periodo durante il quale i signori di Milano tolsero ai da Carrara il possesso

<sup>16</sup> Cfr. *Musica Disciplina*, III, p. 127. All'elenco ivi dato va aggiunto *Per un verde boschetto* (**Mn** n. 6) che il Prodenziani cita come *Verde buschetto*.

<sup>17</sup> Potrebbe essere il Biagio citato nel testo della ballata anonima *Ore Pandulfum* in onore di Pandolfo Malatesta (**Mod** n. 63). Un Blaxius de Este entrò nella cattedrale di Padova come maestro dei fanciulli cantori il 13 luglio 1421. (R. Casimiri, « Musica e musicisti nella cattedrale di Padova », in *Note d'Archivio*, XVIII [1941], p. 174).

<sup>18</sup> Cfr. la precedente nota 3.

<sup>19</sup> « Liber Saporecti », sonetto 47. Cfr. Debenedetti, *op. cit.*, p. 176. La strana indicazione apposta in **FP** al madrigale *La douce cere* (« di fra Bartolino da Parugia » cfr. nota 13), raffrontata alla notorietà di Bartolino in Umbria, di cui testimoniano i sonetti del Prodenziani, può far sospettare un soggiorno del compositore in tale regione o in regioni ad essa vicine.

di Padova. Non è compreso invece tra le composizioni di Bartolino appartenenti a questa fase della redazione del codice, ma lo ritroveremo tra le opere aggiunte in un secondo tempo dallo scrittore A, il madrigale *Imperiale sedendo* (n. 62), che è l'unico che chiaramente alluda ai da Carrara, signori di Padova fino al 1405.

La presenza di due ballate di Francesco Landino (nn. 18 e 19) (o anche di un maggior numero di opere, se, come sembra, i fogli perduti contenevano altre composizioni del Cieco degli Organi) non presenta nessun particolare interesse, perchè le opere del Landino ebbero ampia diffusione e si ritrovano numerose in tutti i codici italiani del tempo. Altrettanto non si può dire invece per l'unica ballata di Niccolò da Perugia (n. 23), che non si trova in nessun altro codice. L'attività del perugino dovette avere per molto tempo come sede Firenze; alcuni madrigali su testo di Franco Sacchetti e una ballata monodica, certamente fra le sue composizioni più antiche, risalgono probabilmente agli anni 1360-65. Del Sacchetti egli dovette essere amico, poichè è fra i maestri che ne intonarono in maggior numero i testi, comprese due *cacce*; dalla cronologia di questi testi e dalla persistente impronta stilistica fiorentina della sua arte si può desumere che il soggiorno a Firenze durasse almeno fino al 1375<sup>20</sup>. Non si concilia invece con la permanenza a Firenze l'aver egli intonato, in forma di madrigale canonico, un testo in onore dei Visconti, già intonato da Bartolino<sup>21</sup>. Il tono popolare di una parte delle sue ballate — ne è esempio significativo la ballata in dialogo di *Mn Donna poss'io sperare*<sup>22</sup> — fa ritenere probabile che egli si sia riaccostato all'ambiente centro-meridionale, forse ritornando a Perugia. In tal caso il madrigale visconteo potrebbe essere stato composto nel periodo in cui Perugia si sottopose al dominio di Giovan Galeazzo Visconti (1400-1402).

Ritorniamo all'ambiente padovano con Johannes Ciconia. Benchè originario di Liegi<sup>23</sup>, tutte le notizie pervenuteci di lui — nei testi dei suoi mottetti e in un trattato del 1411, nel quale si dichiara « canonicus patavinus de civitate leodina »<sup>24</sup> — si ricollegano a Pa-

<sup>20</sup> E. Li Gotti - N. Pirrotta, *Il Sacchetti e la tecnica musicale* etc., Firenze 1935, p. 72 e sg.

<sup>21</sup> Il madrigale trilingue *La fiera testa che d'uman si ciba*. L'intonazione a 3 voci di Niccolò da Perugia (in **FL**) è da ritenere posteriore a quella a due voci di Bartolino (**P** e **FL**); per la sua solennità grandiosa può essere stato uno dei modelli tenuti presenti dal Ciconia.

<sup>22</sup> Cfr. la trascrizione, in appendice ai testi poetici di **Mn**, in *Musica Disciplina*, IV (1950), p. 150.

<sup>23</sup> Nel 1389 era cantore nella chiesa di S. Giovanni Evangelista a Liegi. (E. Droz, « Musiciens liégeois di XV siècle », in *Revue de Musicologie*, 1929, n. 32, p. 284 e sgg.)

<sup>24</sup> Cfr. A de la Fage, *Essais de diphtherographie musicale*, Parigi 1862, p. 387.

dova. Il 1411 è l'ultima data accertata ; la più antica è quella fornita dal mottetto *O felix templum jubila* (BL n. 216), composto nel 1400 per festeggiare il restauro del Duomo di Padova compiuto da Stefano da Carrara, figlio naturale di Francesco Novello<sup>25</sup>. Nel 1405, quando la signoria Carrarese fu definitivamente abbattuta dai Veneziani, Stefano da Carrara aveva da qualche tempo abbandonata la città, con altri componenti della famiglia, per rifugiarsi a Firenze ; ma un mottetto di Ciconia in onore di Albano Micheli, nominato vescovo di Padova nel marzo del 1406, ci assicura che egli non aveva lasciato la città ; chè anzi rese omaggio, oltre che al nuovo vescovo, ai vincitori Veneziani e al loro doge Michele Steno col mottetto *Venetia mundi splendor — Michael qui Stena domus* (BL n. 257). Un altro mottetto celebra l'avvento di Pietro Marcello che, morto il Micheli, fu destinato a succedergli nel vescovato di Padova da papa Alessandro V, il 16 novembre 1409 ; non precisamente databili sono altri cinque mottetti, due dei quali in onore di Francesco Zabarella, giurista, umanista e teologo padovano, che nel 1410 fu da Giovanni XXIII fatto vescovo di Firenze e poco dopo cardinale.

La maggior parte delle undici composizioni attribuite o attribuibili<sup>26</sup> al Ciconia forma un gruppo, contenuto negli attuali fogli 13-15, e comprendente quattro madrigali (nn. 46, 48, 50 e 53), il canone *Le ray au soleil* (n. 51) e quattro ballate (nn. 47, 49, 52 e 54) ; l'ultima delle quali è incompleta. Altre due ballate (nn. 20 e 22) costituiscono un gruppo minore separato dal principale. Poichè soltanto la ballata *Con lagreme* (n. 20) era già conosciuta attraverso il codice P, senza peraltro che ne fosse indicato come autore il Ciconia<sup>27</sup>,

<sup>25</sup> Essendo vacante la sede episcopale di Padova (probabilmente per volontà di Francesco Novello, mirante a favorire il figlio), Stefano da Carrara, pur non avendo raggiunta l'età canonica per l'elezione al vescovato, fu di fatto a capo della chiesa padovana forse fin dal 1396.

<sup>26</sup> Nella nota 5 ho già indicato i criteri di carattere esterno seguiti per l'attribuzione delle composizioni di Mn alle quali non sono direttamente riferibili le indicazioni di autore poste sui margini superiori delle pagine. Ho indicato inoltre, per esemplificare, quali delle composizioni che si trovano in tali condizioni ritengo di potere attribuire al Ciconia, e quali non. A conferma si possono notare ora i seguenti elementi di carattere interno : nella ballata n. 47, *Chi vuole amar*, l'uso di segni di misura inconsueti (| : e | : ) che si ritrovano, con qualche variante di significato, nel trattato già menzionato del Ciconia (cfr. A. de la Fage, *op. cit.*, p. 387) ; nella ballata n. 49, *Gli atti col danzar*, la misura *octonaria* e la notazione con *semibreves* caudate verso il basso, entrambe tipiche di questa fase nell'arte di Ciconia ; quanto al n. 51, il canone *Le ray au soleil*, va ricordato che anche in Mod si trova una composizione di Ciconia di questo tipo (*Quod iactatur*). Al contrario il *rondeau* n. 21, *Ave vergene*, benchè incompleto mostra le caratteristiche di una composizione di epoca più recente di quella del Ciconia.

<sup>27</sup> Cfr. n. 14. La ballata *Con lagreme* fu inserita in una pagina vuota di un fascicolo del ms P, che esso stesso costituisce una inserzione ed ebbe come conseguenza la correzione della numerazione e dell'indice del codice. Il contenuto di questo fascicolo e di un altro che si trova in analoghe condizioni è costituito da opere di Paolo da Firenze, notate dalla stessa mano dello scrittore C di Mn.

tutti e undici i pezzi di **Mn** vengono a costituire un allargamento della nostra conoscenza della produzione profana del Ciconia, specialmente di quella di forme e stile italiano, della quale si aveva in precedenza soltanto qualche esempio isolato <sup>28</sup>.

Un problema cronologico è connesso al testo della ballata *Con lagreme bagnandome* (n. 20) che in una fonte puramente letteraria, il codice Firenze, Riccardiano 1764, è preceduto dalla rubrica: « Ballata fatta per Messer Francesco Signore di Padova ». Dei due signori di tale nome ai quali la ballata potrebbe riferirsi, fu detto che il suo tono — si tratta di un compianto funebre — si addicesse meglio a Francesco da Carrara il Vecchio — che, morto in prigionia nel 1393, ebbe ciò malgrado solenni onori funebri a Padova — piuttosto che al suo successore, Francesco Novello, ucciso atrocemente in carcere nel 1406 <sup>29</sup>.

Che il Ciconia possa essersi trovato a Padova già qualche tempo prima del 1400, non mi pare del tutto improbabile; lo argomenterei anzi dallo stile del mottetto *O Padua sidus praeclarum* (BL n. 256, inneggiante alla città, senza accenni nè a vescovi, nè a signori). Esso presenta nell'insieme notevoli affinità con gli altri mottetti del Ciconia a tre voci con un solo testo; ma la secchezza del suo procedere a scatti, con bruschi arresti di tutte le voci che danno all'insieme il senso di un discorrere slegato e faticoso, lo fanno ritenere di qualche anno più antico del primo mottetto databile, *O felix templum jubila*, del 1400. Ciò malgrado è tuttavia ugualmente difficile ammettere che il Ciconia fosse a Padova fin dall'anno della morte di Francesco il Vecchio (1393); nè mi pare che lo indichi lo stile della ballata *Con lagreme*, per quanto sia difficile il confronto stilistico tra le composizioni nelle forme profane e i mottetti dei quali si hanno precisi riferimenti cronologici. Può darsi invece che il Ciconia, rimasto a Padova dopo la fine della signoria Carrarese, componesse nel 1406 la ballata, nel testo della quale l'accenno alla morte di Francesco Novello è dissimulato, per non incorrere nell'ira dei nuovi padroni, in termini così generici da potersi interpretare come un lamento amoroso.

Una autentica sorpresa è la prova che il Ciconia abbia avuto relazioni con una città italiana diversa da Padova. Ce la dà il madrigale *Una pantera* (n. 50), in onore di Paolo Guinigi, signore di Lucca dal 1400 al 1430. Ogni eventuale dubbio circa tale destinazione viene meno di fronte alla corrispondenza di immagini e di concetti esistente tra il testo del madrigale e quello di una ballata cantata a Lucca

<sup>28</sup> Le ballate *Benchè da vui* e *Io crido, amor* (incompl.) del frammento di origine padovana che si conserva al Calvario di Domodossola (**Dom**) e *Dolce fortuna* (**Pad B** 5, **PC** 50), tutte a 2 voci; *Lizadra donna* (Parma 5, **PC** 48) e *O rosa bella* (**PC** 49, **RU**, 5) a 3 voci.

<sup>29</sup> Cfr. Debenedetti, *op. cit.*, p. 76 e sgg.



per festeggiare l'inizio della signoria del Guinigi, riportato nella Cronaca di Ser Giovanni Sercambi<sup>30</sup>. Il Sercambi, uno dei principali consiglieri e fautori del Guinigi, fu probabilmente autore del testo della ballata, e potrebbe dunque esserlo stato anche di quello del madrigale. In tal caso la sua familiarità con la musica — attestata dalla citazione di varie rime musicali tra quelle che egli amò inserire a mo' di commenti nella sua cronaca<sup>31</sup> — sarebbe confermata dalla gustosa immagine musicale con cui nella ballata è espressa la promessa del signore di rendere giustizia ai meriti dei cittadini che si comportassero lealmente verso di lui :

... E li altri ciptadin, non dubitate  
 Che dal dicto signor fi honorato :  
 Secondo che 'l suo stato  
*Biscanterà*, così farà il tinore<sup>32</sup>.

Quanto al Guinigi, la figura del quale prelude a quella del signore rinascimentale amante delle lettere e delle arti, sappiamo che i solerti notai che inventariarono i suoi beni, confiscati dal comune lucchese, nel 1431, rinvennero nel suo studio nel Palazzo Nuovo « un paio di organetti », gli strumenti più spesso usati nell'esecuzione di musiche polifoniche profane<sup>33</sup>; non è stato invece possibile trovare menzione, nei registri e nei copiosi carteggi esistenti nell'Archivio di Stato di Lucca non che del Ciconia di nessun altro musicista al suo servizio<sup>34</sup>. Nè da questa parte, nè dal testo del madrigale, *Una pantera*, ricaviamo elementi atti a stabilire a quale momento dell'attività del Ciconia corrispondano le composizioni di Mn.

La maggior parte di queste composizioni, tranne il canone n. 51, rappresenta una fase di adesione del Ciconia ad una corrente che ad un determinato momento, reagendo ad una precedente tendenza

<sup>30</sup> *Le Croniche di Ser Giovanni Sercambi* a cura di S. Bongi, Lucca 1892, III, p. 28 e sg.: « Stando Paulo Guinigi signore et maggiore di Lucha, facendo suoi sugielli con cimieri della pantera, in significazione di Luccha, ... si noteranno alcuni sonetti ovvero chansoni imposte per memoria di tal signore... ». Seguono due ballate, delle quali interessa soprattutto la prima, *Colla lingua, con l'animo e col core*.

<sup>31</sup> Tra l'altro, è stata notata la predilezione del Sercambi per le rime di Nicolò Soldanieri, del quale i polifonisti trecenteschi musicarono spesso ballate, madrigali e cacce.

<sup>32</sup> *Le Croniche* etc., III, p. 29.

<sup>33</sup> S. Bongi, *Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, Lucca 1871, riporta per intero l'inventario che fu presentato al Comune il 29 agosto 1431. Ivi, a pag. 83: « Item, in quadam alia capsula n° X signata ibidem (cioè "in studio P. G. existente post primam et secundam cameras Palatii novi") ... Un paio d'organetti, in dicto studio ».

<sup>34</sup> Fanno eccezione i suonatori di trombe, pifferi e timpani (naccarini) che sono frequentemente citati (vedi anche L. Nerici, *Storia della musica in Lucca*, Lucca 1880, p. 183 e sg.). Erano una delle prerogative e delle insegne del potere, che il Guinigi ereditò dal Comune.

di imitazione di forme e modi stilistici di origine francese, si propose la restaurazione delle caratteristiche della tradizione polifonica italiana. La ripresa della forma del madrigale, cui abbiamo già accennato, è soltanto uno degli aspetti di questa tendenza; contemporaneamente furono fatte rivivere, in interpretazioni più o meno fedeli, combinazioni sonore e modi melodici tradizionali, e alcune delle misure e delle forme grafiche più tipiche dell'antica notazione italiana. Sono partecipi in varia misura di questa restaurazione parecchi dei musicisti del codice **Mn**, da Antonello ad Antonio Zacara, fino ad Andrea Stefani; essa trasse forse spunto dall'arte di Paolo da Firenze; ma in nessuno di essi si presenta con caratteri così decisi e netti come in alcune opere del Ciconia, nelle quali, oltre l'acuta osservazione e imitazione delle caratteristiche formali, si avverte un realistico interesse, al di là di ogni velleità di riforma, per il fatto musicale in sé stesso, e per l'esperienza di un mondo di idee e di rapporti musicali che al musicista nordico doveva apparire nuovo, seducente e ricco di ammaestramenti.

Strana personalità quella del Ciconia, talvolta scintillante di spontaneità estrosa, talvolta faticosamente costruita; oscillante tra gli imperativi di una formazione profondamente nordica e i suggerimenti allettanti di un ambiente meridionale! Acute considerazioni sul suo svolgimento sono state esposte recentemente dal Bessler, a cui peraltro premeva porre in evidenza in modo particolare uno solo degli elementi del suo stile, quello che si concreta in ciò che il Bessler chiama *Harmonietraeger*, il fondamento costituito dal *tenor* strumentale nei mottetti a tre voci, dal duo strumentale *tenor-contratenor* in quelli a quattro voci<sup>35</sup>. È questo fondamento l'elemento che dà forma e senso alla maggior parte dei mottetti e ne regola il decorso nell'equilibrato avvicinarsi delle armonie fondamentali della tonalità. A differenza dal *tenor* della caccia italiana, al quale il Bessler lo paragona<sup>36</sup>, esso preesiste — come era nella tradizione contrappuntistica francese — al duetto vocale che sostiene, e quindi in certo modo lo determina e regola (da esempi italiani il Ciconia apprese forse a svincolarsi dall'obbligo del tenor liturgico, rinunciando ai nessi ideali che la sua scelta comportava, e a costruire liberamente il fondamento del mottetto, magari adattandolo ad un quadro d'insieme della composizione visto *in nuce* ancor prima della realizzazione)<sup>37</sup>. Esaminati in questo aspetto costruttivo i mottetti databili del Ciconia vengono a distendersi con tale progressività — comin-

<sup>35</sup> H. Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, pp. 78 e sgg.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 78-79.

<sup>37</sup> Cfr., oltre i *tenores* delle cacce, quello del mottetto *Lux purpurata*, in onore di Luchino Visconti, di Jacopo da Bologna.

ciando da quelli a tre voci (tra i quali hanno cronologicamente la precedenza i due con un solo testo per il duetto vocale acuto), per venire poi a quelli a quattro voci, costruiti sul duo *tenor-contratenor*, nei quali si aggiunge un nuovo elemento derivante dalla tradizione francese, l'isoritmia — da consentire di dedurne una datazione approssimativa anche per quegli altri i cui testi non offrono precisi riferimenti cronologici<sup>38</sup>. Dove invece lo svolgimento della personalità di Ciconia appare più problematico è nella messa in atto del tessuto contrappuntistico del duo vocale acuto, adempimento e realizzazione dello schema tracciato in precedenza con l'ideazione del fondamento. Qui ci troviamo di fronte un lavoro minuto, ostinato, di artigiano, nel quale a sprazzi di freschezza inventiva si alternano desolanti allineamenti di formule melodiche e di progressioni stereotipate, alcune delle quali sono ripetute pressochè invariate da un mottetto all'altro. Certamente ciò è in parte conseguenza del bisogno di chiare affermazioni tonali, insito già nella formulazione dello *Harmonietraeger*, che conduce al ripetersi frequente di formule cadenzali; ciò non toglie che ne derivi un fare angoloso nella ritmica minutamente incalzante delle voci superiori, e una successione di arresti e di faticose riprese che il Ciconia, artista avveduto e consapevole, cercò di volta in volta, con varia fortuna, di mascherare o di attenuare.

Compito di un ulteriore studio dei mottetti del Ciconia — finora in minima parte pubblicati — dovrà essere quello di riconoscere le varie soluzioni date al problema della formazione del duetto vocale acuto, di individuare i fattori ambientali e sonori che poterono concorrervi e delineare l'affinarsi in esse della personalità dell'artista. Una soluzione italianizzante è certamente quella del mottetto a tre voci *O felix templum jubila* (1400); ha importanza relativa sapere se il modello tenuto presente fosse la caccia — come potrebbe far pensare l'ampia ed ariosa imitazione (o ripetizione) iniziale — o altri tipi di composizioni pure italiane, dai quali mi parrebbe derivato l'ulteriore ritorno all'effetto di imitazioni più ravvicinate<sup>39</sup>. Ma que-

<sup>38</sup> Propongo soltanto un lieve ritocco allo specchietto offerto in Bessler, *op. cit.*, p. 81: disporrei come segue i primi tre mottetti a tre voci:

BL 256	<i>O Padua, sidus praeclarum</i>	prima del 1400
BL 216	<i>O felix templum jubila</i>	1400
BL 257	{ <i>Venetia, mundi splendor</i>	1405
	{ <i>Michael qui Stena domus</i>	

<sup>39</sup> *O felix templum jubila* è pubblicato in Ch. Van den Borren, *Polyphonia sacra*, Burnham 1932, p. 243 sgg. Anche se analogo è l'effetto estetico, l'imitazione iniziale differisce da quella delle cacce in quanto l'antecedente si arresta all'inizio del conseguente. Possibili modelli del mottetto di Ciconia sono anche i madrigali a 3 voci di Jacopo da Bologna con due voci acute uguali sostenute dal *tenor* (cfr. l'inizio di *Aquila altera* in N. Pirrotta, « Per l'origine e la storia della caccia etc. », in *Rivista Musicale Ital.*, II, [1947], p. 135). Ma occorre pure tener conto di mottetti italiani di epoca intermedia tra quello già citato di Jacopo da Bologna (nota 37)

sta soluzione che pure aveva conferito un equilibrio e una compostezza al mottetto dell'anno 1400 viene lasciata cadere nei mottetti successivi, per ripresentarsi soltanto, molto più tardi, nel mottetto in onore di S. Nicola; la sostituisce invece una esperienza formale di tutt'altra origine e significato, l'isoritmia, che Ciconia associa sempre ad un'altra caratteristica senza precedenti nella tradizione italiana, l'impianto polifonico a 4 voci. Il primo mottetto isoritmico databile è quello in onore di Albano Micheli, del 1406. Possiamo considerare come pura coincidenza il fatto che proprio nel primo decennio del secolo Prosdocimo de Beldemandis nella stessa città di Padova elaborasse i suoi trattati teorici di impronta marcatamente francese e che perfino l'anziano fra Bartolino si desse, in un momento non precisato, ma certo sul finire della sua carriera, alla composizione dei « rondel franceschi » già menzionati? Era più che naturale che il nordico Ciconia aderisse alla corrente di tecnicismo « oltremontano » che influenzò durante il primo decennio del secolo XV la polifonia dell'Italia settentrionale. La moda oltremontana, derivata principalmente dalla raffinata pratica solistica della corte avignonese, dovette soltanto sfiorare il Ciconia, incline ad un'arte vigorosa che s'avvia verso la coralità<sup>40</sup>; tuttavia conosciamo di lui un *virelai* che è un omaggio evidente al più famoso dei maestri italiani che già nella generazione precedente avevano soggiaciuto all'influenza francese, Filippotto da Caserta<sup>41</sup>; e anche i due canoni **Mod** n. 36 e **Mn** n. 51 — specialmente quest'ultimo, con le raffinatezze *fin-de-siècle* della sua notazione e della sua ritmica — rientrano in quelle manifestazioni di virtuosismo accademico che nei musicisti italiani condussero all'accoglimento delle caratteristiche formali e grafiche dell'arte straniera.

Nel preambolo del *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* Prosdocimo de Beldemandis dà indicazioni preziose sia nei riguardi della rapidità con cui la moda oltremontana — poi-

e quelli del principio del sec. XV: se ne hanno alcuni esempi, purtroppo in uno stato estremamente lacunoso, in un frammento pergamenaceo di proprietà del prof. Francesco Egidi a Roma (cfr. Fr. Egidi, *Un frammento di codice musicale del secolo XIV*, Roma 1925).

<sup>40</sup> H. Besseler, *Johannes Ciconia, Begründer der Chorpolyphonie*, Congresso Internazionale di Musica Sacra, Roma 1950 (in corso di pubbl.).

<sup>41</sup> *Sus un fontayne* (**Mod** n. 48) racchiude gli *incipit* poetici e musicali di tre ballades di Filippotto: *En remirant* (**Mod** n. 67), *En atendant* (**Mod** n. 34), *De ma douleur* (**Mod** n. 47); cfr. N. Pirrotta, « Il codice Estense lat. 568 » estratto da *Atti della R. Acc. di Scienze Lettere e Arti di Palermo*, serie IV, vol. V, parte II, Palermo 1946, p. 39 dell'estratto. Sia il *virelai* del Ciconia che le tre ballate di Filippotto sono pubblicate in *French secular Music of the late Fourteenth Century*, ed. Willi Apel, Cambridge Mass. 1950, rispettivamente ai nn. 66, 59, 56 e 60. L'inclusione dell'*incipit* di *En atendant* nel *virelai* di Ciconia è una conferma dell'attribuzione di questo pezzo a Filippotto indicata nel ms. **Mod**; lo Apel invece (*loc. cit.* e p. 31) lo attribuisce, seguendo **Ch**, a Galiot (cfr. in proposito anche « Il codice Estense lat. 568 », già cit., p. 33).

chè di vera e propria moda si trattò — si era diffusa in Italia, sia sul motivo fondamentale da cui essa era dettata, l'emulazione sulla via della complessità tecnica e della sottigliezza speculativa<sup>42</sup>. Ma per sè stesso, a sua volta, il trattato di Prosdocimo è documento della rapidità non minore con la quale quella moda era stata seguita da una reazione. La restaurazione della notazione italiana che vi è propugnata non può essere considerata come l'isolato ghiribizzo nostalgico di un teorico in vena di riesumazioni; nè si può credere che, riferendosi alla notazione, Prosdocimo non volesse implicare anche la sostanza più intima della musica<sup>43</sup>, soprattutto da quando, con la scoperta dei frammenti di **Mn**, è venuto in luce un nucleo considerevole di opere evidentemente ispirate al desiderio di ripristinare, non soltanto nella notazione, le più tipiche tradizioni della polifonia italiana.

Nella produzione su testi italiani del Ciconia l'applicazione più rigorosa dei principi di notazione italiani si manifesta soprattutto in gruppo di opere del quale fanno parte i quattro madrigali (**Mn** nn. 46, 48, 50 e 53) e le ballate *La fiamma del to amor*, *Poichè morir* (**Mn** nn. 22 e 54) e *Dolce fortuna*<sup>44</sup>. Caratteristica è la ripresa della forma del madrigale, che nell'ultimo quarto del secolo XIV aveva ceduto il passo di fronte al predominio della ballata, più duttile e più adatta alle esigenze della vita sociale, fino a scomparire. Ma ancor più che notazione e forma, sono soprattutto gli elementi dello stile italiano che il Ciconia individua e ricrea con una attenzione quasi amorosa

<sup>42</sup> « ... dato quod a modico tempore citra, ipsa arte Gallica etiam utantur Ytali, et forsan non peius Gallicis, in tantum quod propriam negligunt artem, et Gallicam exaltant, putantes propriam esse defectuosam et Gallicam pulcriorem, perfectiorem et subtiliorem existere... » da C. Sartori, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del « Tractatus... »*, Firenze 1938, p. 36.

<sup>43</sup> Anche la più clamorosa rivoluzione stilistica nel campo della polifonia trecentesca, quella di Philippe de Vitry, ebbe la sua espressione teorica in un sistema di notazione.

<sup>44</sup> Le caratteristiche più salienti della notazione italiana, in contrasto con l'uso francese, sono: l'impiego del *punctus divisionis* e di alcune misure caratteristiche come la *octonaria* e la *duodenaria*; la distinzione del duplice grado della *semibrevis* (cioè, nella *octonaria* e *duodenaria*, la distinzione tra *semibreves* aventi valore di 4 minime e *semibreves* aventi valore di 2 minime), a volte implicita (*via naturae*), a volte espressa (*via artis*) con la figura *cum cauda descendenti* che indica il valore maggiore. Una differenza tra l'antica notazione italiana e quella « ripristinata » di Bartolino, di Antonello, e talvolta anche di Paolo da Firenze e del Ciconia, è nella tendenza di quest'ultima ad avere una figura diversa per ogni diverso valore, laddove l'antica notazione faceva spesso assegnamento per le diverse interpretazioni di una stessa figura sull'effetto visivo risultante dal raggruppamento dei segni. Si trova così, nei musicisti quattrocenteschi, un abuso della figura della *semibrevis cum cauda descendenti a latere* con valore di 3 minime, laddove i musicisti del secolo precedente si sarebbero serviti delle usuali forme. Anche Prosdocimo si serve di questa figura per fondarvi la possibilità di esprimere la sincopazione con i mezzi di notazione italiani (ma non in conformità dello spirito della autentica notazione italiana).

e con intuito felice <sup>45</sup>. Poichè il Ciconia componeva a Padova, nella stessa città e negli stessi anni in cui si svolse l'attività di teorico di Prosdocimo, sorge il quesito se il teorico abbia influenzato l'artista o viceversa. Se si confronta l'acutezza di osservazione e la fedeltà e comprensione delle interpretazioni che Ciconia ci dà dello stile tradizionale italiano, con l'incongruenza del de Beldemandis che, nell'intento assurdo di dimostrare una inutile superiorità della notazione italiana, si lascia portare ad una costruzione teorica aderente soltanto in qualche dato esteriore alla vera essenza della pratica italiana di notazione <sup>46</sup>, non si può non dare la preferenza alla più forte personalità del musicista straniero. Lo stesso Prosdocimo sembra del resto darne conferma <sup>47</sup>. Avremmo dunque un importante riferimento cronologico per determinare in quale momento della carriera del Ciconia si inseriscono le sue composizioni più marcatamente italianizzanti: poichè il trattato di Prosdocimo è del 1412 è probabile che il volgersi del Ciconia all'imitazione delle forme e dello stile delle composizioni profane italiane cada nel breve periodo di tempo che intercorre tra la composizione dell'ultimo mottetto isoritmico databile, che è quello in onore di Pietro Marcello del 1409-10, e il 1412.

Qualunque sia stata l'occasione e il modo di manifestarsi, l'attrazione del Ciconia verso i modelli della tradizione italiana era ben più remota di quest'epoca e aveva certamente un motivo più profondo: il desiderio di penetrare il segreto del loro articolarsi con naturalezza di concatenamenti e con giustezza di proporzioni pur nella limitazione dei mezzi impiegati, il semplice duetto di *cantus* e *tenor* vocali. Non può essere pura combinazione che con l'uso di forme italiane di notazione Ciconia faccia coincidere quasi sempre l'impianto a due voci, fornite entrambe di testo: unica eccezione, sulla quale dovremo presto ritornare, è il madrigale *Una pantera* che è a tre voci. L'imitazione delle forme italiane fu per il Ciconia una fase transitoria, ma si trattò di una esperienza che non ebbe

<sup>45</sup> Può risultare utile la consultazione delle trascrizioni date da F. Ghisi in « Italian Ars-Nova Music », supplemento a *Journal of Renaissance and Baroque Music*, I (1946).

<sup>46</sup> Cfr. Sartori, *op. cit.*, pp. 64-65 e 155. Il trattato di Prosdocimo si sforza di conciliare le regole e l'uso francesi con l'impiego del *punctus divisionis*, giungendo ad una casistica minuta che è un compromesso tra le due forme di notazione e non solo non corrisponde alla effettiva prassi antica italiana, ma ne altera profondamente il carattere sintetico e « visivo ».

<sup>47</sup> Il passo iniziale del « *Tractatus... ad modum Ytallicorum* » indica che la notazione italiana era in uso mentre P. scriveva: « *Ars practice cantus mensurabilis duplex reperitur. Ars scilicet Ytalica qua soli Ytalici ad presens utuntur: et ars Gallica quam omnes latine littere Ytalicis exceptis ad presens amplectuntur...* » in Sartori, *op. cit.*, p. 36. La frase in corsivo è tanto più significativa in quanto rappresenta una meditata correzione rispetto a quella della prima versione, di qualche mese più antica: « ... qua soli Ytalici usi sunt... » (Coussemaeker, *Scriptores*, III, p. 228).

fine in sè stessa e venne ad inserirsi nel quadro di una personalità complessa e ricca di facoltà di assimilazione. Nei due mottetti a due voci che certamente appartengono agli stessi anni — l'uno di essi, *O Petre, Christi discipule* (BL 257), fu certamente composto non prima del 1410 per il vescovo Marcello — la pura bivalità del madrigale è trasportata in un nuovo tipo di mottetto, senza precedenti nè francesi nè italiani nel quale l'abbandono del fondamento strumentale — *tenor* o *duo* — indica la rinuncia ad un disegno tonale precostituito e la ricerca di un principio sintattico e formativo nei rapporti melodici e ritmici delle due voci. Vi possiamo scorgere, stante anche la coincidenza di date, una prima elaborazione in senso tutto personale della lezione tratta dalla esperienza delle forme italiane <sup>48</sup>?

In senso inverso un'altra prova della facoltà di Ciconia di riassumere e conciliare ai fini delle proprie esigenze di espressione elementi tecnici, stilistici e formali di provenienza diversa è data dal madrigale in onore del Guinigi. Unico tra i madrigali a non attenersi al semplice impianto con *Cantus* e *Tenor* vocali, aggiungendovi un *Contratenor* anch'esso dotato di testo <sup>49</sup>, esso si accosta allo stile dei mottetti nella solennità festosa della sua polifonia e ne ritrae molte delle caratteristiche melodiche e ritmiche, e perfino l'ambiguità di certi melismi che, pur essendo, secondo le apparenze, destinati alle voci, acquistano non di rado uno spiccato sapore strumentale. Tra i mottetti stessi tuttavia le maggiori affinità non sono, come ci si aspetterebbe, con quelli a tre voci, nei quali una voce grave, il *tenor*, sostiene un duetto acuto di parti vocali di uguale registro; qui, nel madrigale, il *contratenor* è come uno sdoppiamento del *tenor*, ed entrambi, con l'alternarsi e integrarsi nelle funzioni di fondamento armonico e tonale, realizzano le caratteristiche dell'*Harmonietraegerduo* dei mottetti a quattro voci <sup>50</sup>. L'impronta italiana è evidente d'altra parte anzitutto nella piena vocalità di tutto l'edificio polifonico e nel disegno formale tipico del madrigale: deriva pure dal madrigale — e più propriamente dal madrigale a due voci, dacchè il *contratenor* non è mai autonomo, ma sempre segue il comportamento del *tenor* — l'ariosa scioltezza e il vario alternarsi di recitazione sillabica simultanea, di melismi e di plastiche imitazioni. La

<sup>48</sup> Cfr. W. Korte, *Studien zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jahrh.*, Kassel 1933, p. 40.

<sup>49</sup> La trascrizione di F. Ghisi nel già citato supplemento al *Journal of Renaissance and Baroque Music* è in qualche punto da ritoccare.

<sup>50</sup> Va notato che anche in alcuni dei mottetti il *tenor* strumentale diviene a tratti vocale. Nel probabile impiego di trombe gravi a tiro per l'esecuzione delle voci di sostegno dei mottetti di Ciconia (cfr. Besselor, *Bourdon und Fauzbourdon*, pp. 85-86) può avere influito la considerazione di una certa equivalenza, come « peso » sonoro e incisività, tra tali trombe e le voci gravi virili. Cfr. la nota seguente.

maturità di tale fusione di principi formali e tecnici diversi è paragonabile soltanto a quella dell'unico mottetto a quattro voci non isoritmico *O virum – O lux et decus Tranensium – O beate Nicholae*, in onore di S. Nicola (BL n. 254) che anche il Bessler considera, pur senza precisare una data, come il più recente fra tutti i mottetti di Ciconia<sup>51</sup>. Ma anche altre opere pur con varietà di caratteri, presentano un sincretismo disinvoltato di tendenze stilistiche e di caratteri formali (e di notazione) italiani e stranieri, spregiudicatamente asserviti ad un risultato espressivo spesso singolare e notevole: così la ballata *Lisadra donna* in cui la fluidità (anticipatrice dello stile di Dufay) del ritmo 6/8 si associa ad una plasticità di recitazione e all'impianto *Cantus* e *Tenor* vocali con *contratenor* strumentale, che sono caratteristiche italiane<sup>52</sup>; così la famosa *O rosa bella*, su testo generalmente assegnato al veneziano Leonardo Giustinian (nato nel 1387)<sup>53</sup>, e le ballate di **Mn** *Chi nel servire* (n. 52) e *Gli atti col danzar* (n. 49), quest'ultima notata nello stile italiano malgrado l'impianto polifonico con le due voci inferiori strumentali e caratterizzata da un sensibile interesse — già manifestantesi in qualche passo del madrigale *Una pantera* — per una scrittura accordale tendente allo stile di *faux-bourdon*<sup>54</sup>.

Il numero e la qualità di queste opere fa ritenere poco probabile che esse possano tutte addensarsi nel brevissimo periodo tra il 1409 e il 1411, ultima data conosciuta del Ciconia. Ma questa è dopotutto non la data sicura della cessazione dell'attività di Ciconia, ma un *terminus a quo* che non impedisce di supporre una fase ulteriore della carriera del compositore durante almeno una parte degli anni che la dividono dall'inizio dell'attività italiana del Dufay. Vi sono del resto altre ragioni che concorrono a far supporre che l'attività del Ciconia non cessasse col 1411. Fino a quell'anno egli risiede a Padova; ma è difficile spiegarsi come da quella città egli abbia potuto comporre per due località distanti da Padova ed esse stesse lontane l'una dall'altra: Lucca, a cui è fuor di dubbio che fosse destinato il madrigale in lode del Guinigi, e Trani, per il cui patrono è composto il mottetto

<sup>51</sup> Cfr. lo specchietto *ibidem*, p. 81. Il brano finale del mottetto è pubblicato in H. Bessler, *Die Musik der Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931-34, p. 204. Il *duo* di sostegno è realizzato da *tenor* vocale e *contratenor* strumentale, evidentemente considerati come fonicamente equivalenti (cfr. nota precedente).

<sup>52</sup> Parma, Archivio di Stato. Nella trascrizione di Ghisi, *op. cit.*, p. 23 non è indicato che il *Contratenor* è di Matteo da Perugia.

<sup>53</sup> Trascrizione in *DTO*, VII, 227. L'attribuzione del testo al Giustinian, generalmente accettata, è importante per la datazione della composizione di Ciconia.

<sup>54</sup> Trascrizione delle due ballate in Ghisi, *op. cit.* Cfr. *ibidem*, p. 8 gli accordi iniziali del ritornello del madrigale *Una pantera*. Lo «stile di *fauxbourdon*» della ballata n. 49 (cfr. Bessler, *Bourdon* etc., p. 6) richiederebbe il confronto di questa composizione con le composizioni liturgiche di Ciconia.



*O virum*<sup>55</sup>; nè è più facile spiegare in che modo le opere italiane del Ciconia, che per fondati motivi riteniamo composte per la maggior parte dopo il 1409, potessero in breve tempo essere note nelle zone più lontane dell'Umbria (come è provato dalle citazioni del Prodenziani che scriveva già prima del 1417) e della Toscana (come mostra l'accoglimento nel repertorio di **Mn**), separate da Padova ancor più che dalla distanza geografica dagli ostacoli di una complessa e difficile situazione politica e religiosa. Mi pare che non si possa fare a meno di supporre che il Ciconia lasciasse Padova dopo il 1411, per trasferirsi ad una sede che non conosciamo e che è forse destinata a restare per sempre ignorata, ma che dovette essere sensibilmente più vicina alle regioni centrali e meridionali dell'Italia. Come pura congettura, si potrebbe pensare a Teramo, al cui vescovato fu destinato nel 1412 da papa Giovanni XXIII il primo probabile protettore del Ciconia, Stefano da Carrara. La nomina e l'insediamento dell'esule Carrarese a Teramo furono resi possibili dal fatto che un altro membro della famiglia, Conte da Carrara<sup>56</sup>, governava allora l'Abruzzo in nome di Ladislao, re di Napoli; l'intensa partecipazione di Conte, che fu uno dei condottieri più valorosi dell'animoso Ladislao, agli avvenimenti del regno di Napoli potrebbe spiegare da una parte i rapporti con Trani, dall'altra quelli col Guinigi la cui politica cercò sempre di contrapporre alla minacciosa potenza della vicina Firenze una durevole alleanza con Ladislao<sup>57</sup>.

Con molto maggior candore e ingenuità che nel Ciconia anche nell'opera di Antonello da Caserta si riflette il succedersi, come un flusso e riflusso, della moda « oltremontana » e della restaurazione tradizionale. Alla prima corrispondono le otto composizioni di questo autore contenute nel codice Estense lat. 568 (**Mod**) — 5 *ballades*, 2 *rondeaux*, 1 *virelai* — tutte a tre voci (con *tenor* e *contratenor* strumentali) su testo francese, nelle quali sono sperimentate tutte le sottigliezze dell'arte avignonese dell'ultimo quarto del secolo XIV, dalle lunghe successioni di sincopi (non si sa se dettate più dalla ricerca di una intensità espressiva o dal desiderio di ostentare la gamma svariata degli espedienti di notazione che esse comportano), alla sovrapposizione di misure diverse in ciascuna delle tre voci, all'applicazione di

<sup>55</sup> S. Nicola è venerato in molti luoghi in Italia, ma principalmente a Bari, dove se ne conservano le reliquie. Il testo della seconda voce indica però esplicitamente Trani, di cui S. Nicola è considerato come patrono.

<sup>56</sup> Figlio naturale di Francesco il Vecchio e quindi fratello di Francesco Novello e zio di Stefano. Nel 1384 fu arciprete padovano, ma nel 1389, al momento dell'occupazione viscontea della città, abbandonò la carriera ecclesiastica e si diede al mestiere delle armi. Dal 1408 fu uno dei capitani di Ladislao di Napoli, che nel 1413 gli conferì in ricompensa la contea di Ascoli.

<sup>57</sup> A. Mancini, *Storia di Lucca*, Firenze 1950, p. 188 e sgg.

canoni proporzionali <sup>58</sup>. La seconda — con una contrapposizione che non potrebbe essere più netta nè meglio definire le opposte caratteristiche dei due repertori — è rappresentata dalle composizioni, pure otto di numero, contenute nei frammenti di **Mn**: 1 madrigale e 7 ballate che anche esteriormente rivelano tutte le principali caratteristiche già indicate nel descrivere la fase italianizzante del Ciconia, la ripresa della forma del madrigale (sia pure con un solo esemplare), il ritorno alla notazione italiana, l'impianto polifonico a due voci. L'eccezione a quest'ultimo carattere costituita dalla ballata a tre voci *Più chiar che 'l sol* (**Mn** n. 37) è più che altro apparente perchè anche in questo caso la composizione è fundamentalmente basata su *cantus* e *tenor* vocali, con l'aggiunta, come in molte ballate landiniane o degli ultimi fiorentini, di una voce intermedia strumentale <sup>59</sup>. Soltanto due delle otto composizioni italiane, che formano nei frammenti di **Mn** un unico gruppo, si ritrovano in altri codici; anche per Antonello dunque il contributo di **Mn** porta un sensibile ampliamento della produzione profana italiana.

Le opere di Antonello conosciute prima del ritrovamento di **Mn** appartengono esclusivamente a manoscritti provenienti dall'Italia settentrionale, e cioè, oltre ai fascicoli centrali di **Mod** che sono probabilmente di origine bolognese, il frammento Parma, di origine lombarda, la sezione centrale di **PR** e i due frammenti padovani **Pad B** e **Dom** <sup>60</sup>. Ciò indica che, malgrado l'origine meridionale, egli deve aver vissuto per un tempo abbastanza lungo nell'Italia settentrionale. Il fatto che egli è il compositore rappresentato col maggior numero di opere nella parte più antica del codice **Mod** — che emana dal gruppo di cantori di Alessandro V, il pontefice eletto a Pisa nel 1409, o di Giovanni XXIII che gli succedette dopo meno di un anno — mostra che, se pure non vi sia la prova che anch'egli ne facesse parte, dovette certamente essere in relazione con quel gruppo <sup>61</sup>. Più difficile è dire quali siano stati i rapporti con l'ambiente padovano e col Ciconia <sup>62</sup>, che tuttavia dovettero essere abbastanza diretti. Vi è una stretta rispondenza nel modo in cui i due maestri attuano la rivalutazione della tradizione polifonica italiana, per lo meno nelle manifestazioni più esteriori di forma e di notazione. Ma

<sup>58</sup> Trascrizioni in Apel, *op. cit.*, pp. 31\* e sgg.

<sup>59</sup> Anche questa ballata nel frammento Parma è data con *contratenor* di Matteo da Perugia. Non mi è stato possibile accertare se quello di **Mn** sia uguale o diverso.

<sup>60</sup> H. Besseler, « Studien zur Musik des M. A. : I. Neue Quellen etc. », in *AfMw*, VII, 1925, pp. 167 e sgg.

<sup>61</sup> Pirrotta, *Il codice Estense lat. 568*, già cit., p. 35 dell'estratto. Che fosse un religioso risulta dal frammento Parma che lo indica come *A. Marotus abbas*. Il cognome Marotus o Marot è forse di origine ungherese.

<sup>62</sup> Anche il Ciconia dovette essere in rapporto col gruppo da cui proviene **Mod** (*ibidem*, p. 38 e sg.).

diversissime sono le due personalità nella sostanza intima : il robusto senso costruttivo del Ciconia non ha riscontro in Antonello, che in alcune opere si accosta a Bartolino per la predilezione di ritmi frastagliati e nervosi, in altre si distende in più piana melodicità, sempre puntando verso una espressività melodica un po' velata di meridionali languori <sup>63</sup>.

Un'altra analogia col Ciconia è nella probabilità che anche Antonello, dopo avere svolto per un certo periodo la sua attività nell'Italia settentrionale, ne spostasse la sede verso le regioni centromeridionali. Una indicazione in tal senso ci è data dal testo dell'unico madrigale, *Del glorioso titolo d'esto duce* (Mn n. 34) : vi ricorrono i titoli di « re », « novo Augusto », « monarca » che non possono riferirsi, nell'ambito della penisola italiana, se non al regno di Napoli, tenuto allora dalla dinastia Angioina ; nè la « donna che possedette ciò che il sol riguarda » (Gerusalemme? il ducato d'Austria?) e « aver un sposo è sta' si lenta e tarda » può essere altra che Giovanna II di Napoli, divenuta regina nel 1414 alla morte del fratello Ladislao. Del tempestoso regno dell'ultima sovrana angioina due sono gli avvenimenti ai quali potrebbe riferirsi il testo oscuro e contorto del madrigale, indirizzato a un « duce » che diviene re « per salute di quella donna » : o il matrimonio, celebrato nel 1415, col conte Giacomo de la Marche, ovvero l'adozione di Luigi III d'Angiò da parte di Giovanna avvenuta otto anni più tardi, nel 1423 <sup>64</sup>. Per ragioni di stile musicale propenderei per la data più antica.

Del gruppo di cantori appartenenti alla corte papale di Giovanni XXIII Zaccaria, indicato quasi sempre nei codici come « Magister Zacharias », fu uno dei più probabili componenti <sup>65</sup>, sicchè non appare necessario, a giustificare la qualifica di « Chantor Domini Nostri Papae » che gli è attribuita nel codice Squarcialupi (FL), ammetterne l'identificazione proposta da Haberl con Nicolaus Zacarie della diocesi di Brindisi, assunto tra i cantori di papa Nicolò V nel 1420 <sup>66</sup>. Il cantore papale Nicolò potrebbe essere stato un figlio di Zaccaria, la cui origine meridionale è comunque attestata dalle tracce dialettali che si avvertono in qualcuno dei testi da lui posti in musica,

<sup>63</sup> Delle composizioni di Antonello su testi italiani non è pubblicata nessuna trascrizione.

<sup>64</sup> Giacomo de la Marche fu istigato da una parte della nobiltà napoletana ad assumere il titolo di re contro la volontà di Giovanna.

<sup>65</sup> Pirrotta, *op. cit.*, pp. 41-43 dell'estratto.

<sup>66</sup> F. X. Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, I, pp. 57. È da notare che in BL, dove le opere di Zacharias e quelle di Antonio Zacara sono confuse sotto l'unica denominazione *Zacar* (o semplicemente Z.), un *Credo* tropato (n. 134) porta il nome *N. Zacarie*. Il mottetto *Argi vices - Com Pilemon* in onore di papa Giovanni XXIII del codice di Aosta sarebbe opera di Nicolaus Zacarie e non di Zacharias ; ma il fatto che entrambi svolgessero la loro attività intorno allo stesso pontefice avvalorava l'idea di una parentela.

specialmente in quello della caccia *Cacciando per gustar* <sup>67</sup>. Delle due fasi indicate attraverso l'esame dell'opera di Ciconia e di Antonello — imitazione « oltremontana » e ritorno alle caratteristiche italiane — egli approda appena alla prima con le cinque composizioni che lo pongono in primo piano tra i compositori della sezione più antica del codice **Mod**; ma a ben guardare la sua adesione all'indirizzo fondamentale di questo codice, un accademismo di derivazione avignonese, è limitata ad una sola composizione, la *ballade* su testo latino *Sumite karissimi* (**Mod** n. 15); gli altri pezzi, un Gloria e tre ballate italiane, restano aderenti alla tradizione. In questo e nel fatto che i frammenti di **Mn** — il repertorio del quale sempre più chiaramente ci si va mostrando orientato verso musiche composte a partire dal secondo decennio del secolo XV — contengono di lui una sola composizione, la ballata *Sol me trafige 'l cor* (n. 29), vedrei una conferma dell'anzianità di Zaccaria, la cui carriera dovette chiudersi non molto tempo dopo il 1410. Non credo che si possano attribuire alla restaurazione italiana, di cui abbiamo ormai tanto parlato, le composizioni contenute in **FL** che del resto non ne presentano i caratteri formali e stilistici e sembrano piuttosto risentire dell'influenza delle ballate fiorentine della fine del secolo XIV.

Ben distinta da quella di Zaccaria è la personalità di Antonio Zacara da Teramo <sup>68</sup>, rappresentato nella sezione principale di **Mn** da ben nove composizioni, un madrigale (n. 28) e otto ballate (nn. 24-27 e 30-33), delle quali una sola, la ballata *Rosetta che non cambi mai colore* (n. 24), già esistente, anonima, nel codice **Pz**. Ancora una volta il contributo di **Mn** riguarda le opere profane italiane di questo compositore; contrariamente però a ciò che abbiamo detto di Zaccaria, le opere di Antonio Zacara contenute in **Mn** devono provenire dal periodo iniziale della sua carriera di compositore, della quale codici più recenti ci danno invece saggi appartenenti quasi esclusivamente al campo liturgico <sup>69</sup>.

Se mai Antonio Zacara ebbe modo di conoscere direttamente il Ciconia <sup>70</sup>, ciò dovette accadere in un'epoca in cui l'arte del musicista liegese si era già lasciata alle spalle la fase dell'esperienza italiana e ne aveva lasciato cadere i lati più esteriori, serbandone quel tanto che conveniva alla propria natura. Delle caratteristiche più visibili della restaurazione italiana, in Zacara rimangono ancora il ritorno, sia pure con una sola opera, al madrigale, e la costanza del-

<sup>67</sup> Cfr. E. Lovarini, recensione al Carducci in *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, 1897, pp. 132-41, e F. Egidi, *op. cit.*, pp. 5 e sg.

<sup>68</sup> Pirrotta, *op. cit.*, p. 43 dell'estratto.

<sup>69</sup> Cfr. le intonazioni di parti di Messa in **BL**.

<sup>70</sup> Anche questa eventualità ha concorso nel suggerirmi l'ipotesi del soggiorno di Ciconia a Teramo precedentemente esposta.

l'impianto polifonico con *cantus* e *tenor* vocali, talvolta arricchito in terzetto vocale, o nella disposizione già menzionata come tipicamente italiana con una voce media strumentale. Caduto è invece l'uso programmatico della notazione italiana, in favore di una maniera di scrittura abbastanza semplice, senza *punctus divisionis*, ma con uso discreto di note rosse o vuote. Questa notazione è del resto quella che meglio si adatta al ritmo dominante che è quello espresso dal *tempus imperfectum maioris prolationis* (che nell'usuale sistema di trascrizione viene a configurarsi nel tempo 6/8). In Zacara questo ritmo assume volentieri — anche nel madrigale che non ha più niente dell'aulica serenità dei modelli tradizionali — una fluidità spigliata che se da una parte si può ricollegare alla ritmica del motetto a due voci *O Petre* e di taluna delle ballate più recenti di Ciconia, annunzia già quella del decennio successivo e delle opere più antiche di Dufay. In Zacara tuttavia questo ritmo mi pare che assuma volentieri un piglio rude ed energico quasi di danza popolare, cui concorrono la predilezione per le combinazioni di voci gravi e un certo sapore quasi strumentale di brevi incisi che marciano fortemente il tempo. In questa impressione di rusticità saporosa ha probabilmente la sua parte anche un riflesso della bizzarria dei testi e del loro gusto manifesto per l'oscurità burchiellesca o per l'allusione ridanciana. Abbastanza strano è che alcune di queste ballate siano passate, in un periodo un poco più recente, a servire di base — primi accenni di *missa parodia* — a composizioni liturgiche dello stesso Zacara <sup>71</sup>.

A completare il quadro della raccolta principale di **Mn** — o almeno di quella parte di essa che ci è pervenuta — resta da ricordare un gruppo di composizioni su testi francesi. Una di esse, il *virelai* di Jo. Vaillant *Par maintes fois* (n. 44), è una delle opere della tradizione nordfrancese che incontrarono maggior successo, a giudicare dalla sua diffusione in codici delle più diverse provenienze; un successo, che come in qualche altro caso consimile, è dovuto a caratteristiche di realistica evidenza con saporose imitazioni onomatopeiche <sup>72</sup>. Anche in queste opere non italiane dunque si rivela una ten-

<sup>71</sup> N. Pirrotta, « Considerazioni sui primi esempi di *missa parodia* », in *Congresso Internazionale di Musica Sacra - Roma 1950* (in corso di pubblicaz.).

<sup>72</sup> Anche lo Apel, nella pubblicazione già citata (*French Secular Music* etc.), parla di una scuola francese dopo Machaut includendovi opere di provenienza nord-francese, opere avignonesi e imitazioni italiane. La tradizione della polifonia francese della seconda metà del sec. XIV è estremamente lacunosa, e in gran parte affidata a mss. italiani; ma occorre almeno proporsi il problema dell'esistenza in essa di varie tendenze. Lo stesso Apel mette in evidenza (pp. 3-4) l'esistenza di una serie di « realistic virelais » con caratteristiche diversissime da quelle delle composizioni virtuosistiche che io considero appartenenti alla scuola avignonese e che lo Apel definisce « manieristiche » (per quelle italiane che imitano tale manie-

denza opposta alla ricerca di sottigliezze tecniche e formali che ispira i repertori segnati dall'influenza avignonese; tendenza che non è smentita dalle altre opere anonime, in prevalenza snelli *rondeaux*, certamente molto più recenti del *virelai* di Vaillant. Non è facile stabilire se si tratti di opere originali francesi, o di imitazioni italiane dello stile francese. La predilezione accentuata per la forma del *rondeau* è pure una delle caratteristiche delle composizioni del domenicano Antonio da Cividale, che conta fra le poche composizioni profane pervenuteci (cinque in tutto) una sola ballata su testo italiano <sup>73</sup>. Nei frammenti di **Mn** egli è rappresentato per l'appunto da tre *rondeaux* (nn. 16, 17 e 42), mentre una quarta che gli si può pure attribuire è probabilmente un *virelai* (n. 43, frammento); soltanto il n. 17, *Longtemps*, era già noto da un altro codice. Anche Antonio da Cividale appartiene ad una generazione più recente di quella di Ciconia e Antonello, dacchè i principali codici in cui figurano le sue composizioni sono **BL** e **O** (il ben noto codice Oxford, Bodleian, Lib. Canonici misc. 213) <sup>74</sup>. Degno di particolare osservazione è tra le opere di **Mn** il *rondeau* a quattro voci (*cantus* vocale, *triplum*, *tenor* e *contratenor* strumentali) *Vous soyez tres bien venus* (n. 42) nel quale le due voci inferiori formano un *ostinato* con la ripetizione di una brevissima formula cadenzale.

\* \* \*

L'affinità di forme grafiche tra la raccolta principale e le aggiunte che costituiscono la seconda fase della redazione di **Mn**, trova corrispondenza nel contenuto di queste aggiunte, che rappresenta in certo modo una continuazione delle tendenze del repertorio principale. Lo scrittore A, dalla cui mano furono aggiunte nelle cc. da 16a a 19b sedici composizioni, tralasciò, come si è già detto, di indicare per ciascuna di esse i nomi dei compositori; soltanto per una, la ballata

rismo io ho già da tempo adottato il termine di « accademismo »). Jo. Vaillant è uno degli autori di composizioni non manieristiche (o manieristiche in diverso modo); un altro è Pierre de Moulins. Non c'è dietro a questi autori fortunati (le loro opere sono tra le più diffuse dell'epoca) una cultura polifonica nord-francese da riconoscere attraverso i frammenti di una tradizione dispersa?

<sup>73</sup> Cfr. H. Bessler, « Antonius de Civitate », in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, fasc. 3 (1950), col. 550-51.

<sup>74</sup> Il mottetto *Sanctus itaque patriarcha Leuncius* (**BL** 274) contiene riferimenti a Brindisi e Trani; il mottetto *Strenua-Gaudeat* (**O** 275) fu scritto in onore di Giorgio Ordelaffi, signore di Forlì. Va tenuto presente che vescovo di Forlì fu dal 1417 Johannes Strata, familiare di Gregorio XII, e che questo pontefice aveva tenuto a Cividale un concilio nel 1409. La data 8 giugno 1423 che si legge sul mottetto per l'Ordelaffi non può essere quella della composizione perchè l'Ordelaffi morì il 25 gennaio 1422; la moglie, Lucrezia degli Alidosi, che ebbe la reggenza a nome del figlio Tebaldo, fu imprigionata il 14 maggio 1423 da partigiani dei Visconti e riuscì a fuggire il 4 giugno di quell'anno.

*I' senti matutino* (n. 61), fu aggiunta più tardi, dallo scrittore B, l'indicazione del nome di Andrea Stefani, un musicista fin qui sconosciuto, che ritroveremo nelle ultime aggiunte che costituiscono la terza fase della redazione del codice. Da concordanze con altri codici si ricavano i nomi di Nicolò da Perugia e di Bartolino come autori, rispettivamente, della ballata *Tal sotto l'acqua pesca* (n. 59) e del madrigale *Imperiale* (n. 62); della ballata n. 60, *Fugir non posso*, nemmeno i codici **BU** e **PC**, che pure la contengono, ci danno l'autore. È citata nei sonetti del Prodenziani la ballata anonima *Non credo, donna* (n. 58), mentre l'altra ballata, *O cuor del corpo mio* (n. 64), è citata nel codice Chigiano 577 della Biblioteca Vaticana per aver dato luogo ad un adattamento come laude<sup>75</sup>. Tredici composizioni sono comunque, almeno per quanto riguarda la musica, apporto nuovo del codice.

Abbastanza singolare è che il madrigale di Bartolino (n. 62) si trovi qui dotato di un *contratenor* strumentale, in aggiunta alle due sole parti vocali date dagli altri quattro codici che lo contengono; tanto più strano in quanto tutte le altre composizioni italiane contenute in questa parte del manoscritto si attengono al caratteristico impianto esclusivamente vocale a due parti. Caratteristiche italiane di ritmica e di notazione analoghe a quelle che abbiamo già segnalate in buona parte delle composizioni di Ciconia e in tutte quelle di Antonello si ritrovano nella ballatina di Nicolò da Perugia (n. 59) e in tre delle composizioni anonime, le ballate *Piangono l'ochi e l'alma mia sospira* (n. 55) e *O cuor del corpo mio* (n. 64), e il madrigale *O pensieri vani* (n. 68). Il testo di quest'ultimo ha però un sapore di toscanità che ci avverte di trovarci in un'altra linea di tradizione, che si può far risalire ad uno dei compositori che troveremo nelle aggiunte della terza fase, a Paolo da Firenze. Strettamente aderenti allo stile delle composizioni di Antonio Zacara sono le due ballate *Ahimè, per tutto l'or* (n. 56) e *Spinato intorno al cor* (n. 70); vi si accompagnano, specialmente nella prima, tutte le caratteristiche esteriori più tipiche del maestro di Teramo: tessitura grave delle due voci, armatura di chiave con due bemolli<sup>76</sup>, prolazione maggiore, interrotta talvolta da squarci di ritmo binario introdotti con note rosse e rosse vuote. Nè è da meno la stramberia astrusa dei testi, chiaramente venati di impronte dialettali centro-meridionali. Un esplicito riferimento a Zacara è del resto contenuto nella seconda di queste ballate (*Spinato*, n. 70), nel cui contesto sono inseriti gli *incipit* sia letterari che musicali di due sue ballate, *Un fior gentile* e *Rosetta* (nn. 25 e 24). Fu lo stesso Zacara a compiacersi di tale

<sup>75</sup> C. 107. Sulla stessa pagina del cod. Chigiano è citato per la musica di un'altra lauda *Duy! angoxosa raye dismisurea*.

<sup>76</sup> Cfr. la ballata n. 33.

bizzarria, così come più tardi gli piacque costruire dei pezzi liturgici inserendovi i brani più salienti di ballate proprie (comprese le due ora citate)? o si tratta di un omaggio tributatogli da un discepolo o ammiratore?

I due *rondeaux* e il frammento di un *virelai* su testi francesi (nn. 57, 66 e 67) non possono non far pensare alla predilezione per le forme francesi dimostrata nella sezione principale del codice da Antonio da Cividale e alle composizioni pure anonime di tal genere che vi sono incluse. Si resta incerti invece di fronte ad un gruppo residuo di opere con caratteristiche meno spiccate, che non hanno nemmeno — a giudicare dall'aspetto linguistico dei testi — unica provenienza. Tracce dialettali farebbero pensare all'Italia settentrionale per *Fugir non posso* (n. 60) e per il frammento *Mille merzè* (n. 65); indirizzano invece verso le regioni centro-meridionali i testi di *A tanti òmini tanti voleri* (n. 63) e *Deh, tristo mi topinello* (n. 69). Infine, le ballate *Non credo, donna* (n. 58) e *I' senti matutino* (n. 61, di Andrea Stefani), insieme al già citato madrigale *O pensieri vani*, costituiscono per la toscanità dei loro testi un collegamento con l'ultimo gruppo di aggiunte.

Sei composizioni italiane e una ballata francese formano il contenuto dell'ultimo gruppo di aggiunte, terza e ultima fase della redazione di **Mn**, a cui contribuirono due diversi amanuensi che abbiamo convenuto di designare come scrittori B e C. È dovuta al primo la notazione di quattro pezzi, tutti accompagnati dall'indicazione dell'autore, contenuti nelle cc. 19b'-17b' e sulle pagine raschiate 1a'-2a'<sup>77</sup>. Il secondo aggiunse tre composizioni sulle tre ultime pagine, cc. 17b'-16b', senza indicarne gli autori; l'unico nome che si scorge, c. 16b, per metà asportato dal taglio del margine superiore, è di una scrittura diversa da quella dei tre compilatori del codice.

Prima ancora che il contenuto di questa parte di **Mn** merita una particolare considerazione la personalità di questi due amanuensi. La caratteristica dello scrittore B di corredare ogni pezzo col nome dell'autore — Francesco degli Organi (n. 71), Andrea Stefani (nn. 72 e 73), Binchois (n. 2) — trova conferma nella indicazione « D'Andrea stephanj » che egli appose anche alla ballata n. 61, già notata dallo scrittore A nella seconda fase della redazione del codice. Con ciò viene a mettersi in evidenza la figura di Andrea Stefani, del quale è noto che univa il possesso di conoscenze musicali ad una notevole abilità scrittoria, in prova della quale si conservano tuttora a Firenze alcuni bei manoscritti da lui copiati<sup>78</sup>. Se anche il confronto

<sup>77</sup> Cfr. p. 116.

<sup>78</sup> Cfr. E. Li Gotti, « Per la biografia di due minori musicisti italiani dell' "Ars nova" », in *Restauri trecenteschi*, Palermo 1947, p. 98 e sgg. contenente anche no-



delle scritture, — calligrafica quella di **Mn**, corsive quelle dei mss fiorentini — non ha potuto dare una decisiva conferma all'ipotesi del Li Gotti di identificarlo nello scrittore B di **Mn**<sup>79</sup>, le notevoli somiglianze che esso lascia riscontrare ci assicura di essere vicini al vero supponendo che gli scrittori B e C (certamente appartenenti ad una stessa scuola calligrafica) possano essersi formati nello stesso « studium scriptorium » dal quale uscì Andrea Stefani. Si tratterebbe quindi di amanuensi fiorentini che Paolo Guinigi, che ebbe fama di appassionato raccoglitore di libri<sup>80</sup> si sarebbe procurati a Firenze per adibirli a copiare codici per la sua biblioteca. Che vi fosse o non compreso Andrea Stefani, essi non dovettero mancare di estese conoscenze musicali; oltre le notazioni di **Mn** che gli abbiamo attribuito, lo scrittore C contribuì con un numero considerevole di opere alla redazione del codice musicale **P**; ma la circostanza più notevole è che egli, oltre che contribuire alla parte principale di questo codice, vi inserì ad un certo momento due interi fascicoli contenenti quasi esclusivamente composizioni di Paolo da Firenze<sup>81</sup>, autore di una almeno delle tre composizioni aggiunte, sempre dallo stesso anonimo amanuense, negli ultimi fogli di **Mn**.

Una caratteristica dell'opera di Paolo da Firenze è che essa, stando alle apparenze, fu pochissimo conosciuta nella sua città natale: un solo manoscritto, il già citato codice **P**, ne contiene 32 composizioni; ma nessuna **FP**, un solo madrigale **Lo** e nessuna **FL**, benchè sedici carte fossero destinate ad accoglierle, come mostra la loro intestazione col nome di « Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia ». Se ne può concludere che egli fosse poco conosciuto a Firenze; un documento notarile dimostra infatti che il 16 luglio 1404 egli si trovava a Roma, probabilmente al seguito del cardinale Angelo Acciaiuoli, una vigorosa figura di ecclesiastico e uomo politico, che come legato pontificio governò il regno di Napoli fino alla maggioranza di Ladislao (1393) e fu sempre sostenitore degli interessi degli Angioini del ramo di Durazzo nella lunga lotta contro il pretendente francese al trono di Napoli, Luigi II d'Angiò<sup>82</sup>. Abbiamo già accen-

tizie su Bonaiuto Corsini. Per l'attribuzione a quest'ultimo della ballata n. 74 vedi E. Li Gotti, in *Musica Disciplina*, IV, 1950, p. 146.

<sup>79</sup> Cfr. *Musica Disciplina*, III, 1949, pp. 122-23, nota 6.

<sup>80</sup> Cfr. l'inventario già citato in S. Bongi, *Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, Lucca 1871. Gli oggetti e i libri di proprietà del Guinigi furono venduti, dopo la sua caduta, dal comune di Lucca in epoche diverse. Dei libri si interessarono in modo particolare i bibliofili fiorentini.

<sup>81</sup> Sono i quinterni corrispondenti, rispettivamente, alle cc. 51-60 e 71-80. Nel primo è compresa pure la ballata anonima *Con lagreme* che da **Mn** apprendiamo essere opera di Ciconia.

<sup>82</sup> Si tratta della minuta di uno *Instrumentum procurationis* redatto in casa dell'Acciaiuoli in contrada Parione a Roma. È contenuta nel codice Vaticano Lat. 2664, c. 252 e sgg. Come testimoni vi intervengono vari dignitari della corte papale, quasi tutti toscani, fra i quali Paolo. Cfr. N. Pirrotta, « Paolo Tenorista, fiorentino "extra moenia" », in *Homenaje a Menendez Pidal* (in corso di pubblicaz.).

nato alla possibilità che Paolo sia stato il promotore del movimento di restaurazione delle caratteristiche italiane; una cronologia della sua produzione musicale — nella quale circa un terzo delle opere è rappresentato da madrigali e che in alcune composizioni presenta forme di notazione analoghe a quelle adottate dal Ciconia e da Antonello — non è facile da stabilire; vi è in essa un solo punto sicuro di riferimento, il madrigale *Godi Firenze*, composto nel 1405 per festeggiare l'acquisto di Pisa da parte dei fiorentini, nel quale si possono intravedere alcune delle caratteristiche che poi ricompaiono nella produzione del secondo decennio del secolo.

Il documento già ricordato ci fornisce un altro dato prezioso nei riguardi di Paolo, informandoci che egli fu abate di S. Pietro di Pozzoveri (o « de Putheolis »), abbazia camaldolese sita a brevissima distanza da Lucca; si trattò probabilmente di una « commenda », cioè praticamente di un beneficio ecclesiastico senza obbligo di residenza nell'abbazia; tuttavia è probabile che Paolo, al seguito del cardinale Acciaiuoli, fosse a Lucca nel 1408, nel tempo in cui Paolo Guinigi vi ospitò Gregorio XII con tutta la sua corte<sup>83</sup>. Nei riguardi del codice **Mn** ciò significa la probabilità che l'opera di polifonista di Paolo da Firenze fosse nota a Lucca prima che a Firenze e che l'ignoto scrittore C abbia ricavato da fonti conosciute durante il soggiorno lucchese le composizioni che inserì più tardi nel codice **P**<sup>84</sup>.

\* \* \*

La presenza di una composizione di Binchois, ultima tra le ultime composizioni aggiunte al codice **Mn** porta la data di questa terza fase della redazione del codice ad un'epoca piuttosto avanzata nel corso del secolo XV, difficilmente anteriore al 1425; non si può d'altra parte oltrepassare come limite estremo il 1430, anno in cui ebbe termine la signoria di Paolo Guinigi, se si ammette che gli scrittori B e C siano stati due degli amanuensi che lavoravano ad arricchire la sua biblioteca. In base a ciò è anche facile determinare con sufficiente approssimazione l'età delle due parti precedenti del codice: ponendo intorno al 1420 la redazione della raccolta principale — che, come si è visto, raccoglie per buona parte opere composte entro il decennio precedente — e assegnando agli anni intermedi, tra il 1420 e il 1425, la prima serie di aggiunte che, pur continuando l'indirizzo del repertorio principale, contengono già qualche elemento che si ricollega al contenuto dell'ultimo gruppo di opere.

*Roma.*

<sup>83</sup> Cfr. Giovanni Sercambi, *Le Croniche* (già cit.), III, p. 128 e sgg.

<sup>84</sup> Cfr. *Musica Disciplina*, III, pp. 123-25 e note, 6, 12 e 13.