

PAOLO TENORISTA,
FIORENTINO «EXTRA MOENIA»

I

Tra i polifonisti dell'*ars nova* italiana Paolo va indubbiamente annoverato nel gruppo cospicuo dei fiorentini. E tuttavia con sorpresa si riscontra che le sue opere sono tutt'altro che frequenti nella maggior parte dei codici che rappresentano l'ottima e abbondante tradizione musicale fiorentina di quel periodo. Nessuna composizione porta il suo nome nel più antico e autorevole di quei codici, il Panciatichiano 26 (*FP*)¹, nè vi sono elementi per attribuirgliene alcuna delle adespote; nessuna ne fu annotata nelle sedici carte rimaste vuote — benchè l'intestazione le dichiari destinate ad accogliere le opere di "Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia" — nel famoso codice che prende il nome dall'organista

¹ Per brevità i principali mss. saranno citati con le sigle in uso fra gli specialisti di questo periodo di storia musicale qui riportate, per comodità dei lettori, in ordine alfabetico:

FL = Firenze, Laurenz. Palat. 87 (Squarcialupi).

FP = Firenze, Bibl. Naz., Panciatich. 26.

Lo = Londra, British Museum, add. mss. 29987.

Mn = frammenti a Lucca, Archivio di Stato e Perugia. Bibl. Comunale (cod. Mancini).

P = Parigi, Bibl. Nationale, fonds ital. 568.

PR = Parigi, Bibl. Nationale, nouv. acq. frç. 6771.

mediceo Antonio Squarcialupi, il Laurenziano Palat. 87 (*FL*) ¹; un solo "Madriale di don paghollo" è contenuto in un altro manoscritto, il cod. *add. mss.* 29987 del British Museum (*Lo*), anch'esso da porre in relazione con i Medici ². E poichè altrettanto accade per le fonti non toscane, dacchè un solo codice, proveniente dall'Italia settentrionale (*PR*), contiene una ballata "Dompni Pauli", del nostro musicista poco più che il nome, la patria e la qualità di abate ci sarebbe noto senza il providenziale contributo di un ultimo codice toscano.

Il codice *fonds ital.* 568 della Biblioteca Nazionale di Parigi (*P*) aggiunge al nome di Paolo la qualifica di "tenorista", cioè quegli che nell'esecuzione di una composizione polifonica suole tenere la parte del *tenor* ³; ma, ciò che più conta, conserva sotto il suo nome ben 31 composizioni profane —fra le quali anche il madrigale di *Lo*— e una liturgica ⁴. E' risaputo però che la raccolta comprendeva dapprima un numero molto più esiguo di opere di Paolo, e che la maggior parte vi fu aggiunta più tardi, soprattutto mediante l'inserzione di due interi quinterni ad esse quasi esclusivamente consacrati. Tale inserzione avvenne quando il resto del ms. era già stato notato e si era provveduto a numerarne i fogli e a redigere un indice; sì che indice e numerazione dovettero essere ritoccati in conseguenza dell'interpolazione ⁵.

Lo stile delle composizioni di Paolo così pervenuteci e il tipo della loro notazione musicale ci dicono trattarsi di uno dei

¹ Sono le cc. 56-71.

² Uno stemma mediceo, non finemente miniato, sulla prima carta pergamenea sta ad indicare l'appartenenza (cfr. WOLF: *Gesch. der Mensural-Notation*, I, p. 268). L'insegna degli speroni d'oro, indice del cavalierato, ne circonda la datazione al periodo 1420-30, cui corrisponde, del resto, anche l'aspetto paleografico. Devo questa notizia al prof. Cesare Foligno.

³ Cfr. il sonetto 47 del «Saporetto» di SIMONE PRODENZIANI, in DEBENEDETTI: *Il «Sollazzo»*, etc., Torino, 1922, p. 176.

⁴ L'indice attribuisce a Paolo il *Benedicamus Domino* a 3 voci che è anonimo a c. 138. Si potrebbe inoltre attribuire a Paolo la ballata adespota *Amor mi stringe* (cc. 78'-79) che è in uno dei due fascicoli interpolati, fra le composizioni di Paolo.

⁵ I due quinterni sono quelli corrispondenti alle attuali cc. 51-70 e 71-80. Tutta una serie di raschiature e di correzioni dei numeri sulle pagine e nell'indice testimonia dell'avvenuto spostamento.

più tardi compositori dell'*ars nova*; ne dà conferma, d'altronde, il testo poetico di una di esse, il madrigale *Godi Firenze*, sicuramente riferibile al tripudio dei fiorentini per l'acquisto di Pisa nel 1405. Supponendo che tale data coincida col periodo centrale dell'attività del compositore —se non oltre, dacchè il madrigale è una delle opere più complesse e stilisticamente mature del nostro intonatore¹— lo si può pensare, *grosso modo*, operante fra il 1390 e il 1420. Se è comprensibile, in tal caso, il silenzio di *FP*, codice redatto fra la fine del secolo xiv e il principio del xv, non si comprende come *Lo* e *FL*, manoscritti sensibilmente più recenti², non abbiano serbato di lui traccia più ampia di quella già riferita. Si ha dunque l'impressione, ponendo mentre anche alle accennate vicende della redazione di *P*, che, mentre il nome di Paolo non era certamente ignoto ai compilatori della maggior parte dei manoscritti citati, non riusciva loro agevole procurarsene le opere.

Quale può essere stata la causa di questa anomalia? La quasi assoluta mancanza di dati biografici —comune del resto alla maggior parte dei maestri di questo periodo— non offre nessun chiarimento. Sicchè mi parve insperata fortuna, or è

¹ Cfr. la trascrizione in notazione moderna dell'inizio in BESSELER: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Postdam, 1931-34, p. 164.

² Cfr., per *Lo*, una precedente nota. *FL* è un caso pressochè unico nella storia musicale. La ricchezza della sua decorazione lo cataloga fra i codici destinati più a mostra di pompa esteriore e di sfarzo che ad usi musicali pratici. Ma dai codici «decorativi» lo distingue la bontà quasi senza eccezioni delle sue lezioni, che rivelano la presenza vigile di un controllo critico di non comune finezza. Se poi si guarda ai criteri di scelta, troviamo da una parte un'accurata selezione degli autori, che ammise, all'infuori dei fiorentini di nascita o di elezione, soltanto artisti di fama indiscussa come Jacopo da Bologna e Bartolino da Padova; dall'altra un'ampiezza senza confronto nelle altre raccolte arsnovistiche, e un ricchezza sorprendente di *unica*; infine una discriminazione quasi «evoluzionistica» nei riguardi dei generi di composizione, tal che, ad esempio furono ammesse soltanto cacce tipiche, escludendo invece quasi completamente i più antichi madrigali canonici, come esemplari imperfetti e ibridi. In definitiva lo spirito, ad un tempo, municipalistico e filologico che emerge dal complesso della raccolta mi pare s'accordi bene col sorgente umanesimo della corte medicea; sì che propenderei ad accentuare la generale impressione che si tratti di un codice assai tardo, fino a portarne la datazione fin verso la metà del secolo xv. Non mi pare nemmeno improbabile che lo stesso Squarcialupi presiedesse alla redazione.

qualche anno, porre mano, attraverso una indicazione del catalogo dei manoscritti della Biblioteca Vaticana, su una scrittura notarile nella quale figura il nome di "dominus Paulus de Florentia, abbas Pozzoli Aretine diocesis". Più che la coincidenza del nome e della patria, deponevano in favore di una possibile identificazione la comune qualità di abate e la concordanza cronologica. Ad accrescerne la probabilità sono emerse in seguito, come si vedrà, altre circostanze degne di considerazione.

Il documento, contenuto nel cod. Vaticano Lat. 2664, cc. 252 e seguenti¹, più che un atto vero e proprio è la minuta o il primo abbozzo sommario di un *Instrumentum procurationis* che sarebbe stato rogato a Roma "in domo... domini Angeli cardinalis apud sanctum Laurentium in Damaso", il 16 luglio del 1404², appena un anno avanti al già ricordato acquisto di Pisa che diede origine al madrigale *Godi Firenze*. Fiorentino era il cardinale in casa e per conto del quale l'atto veniva rogato, Angelo Acciaiuoli, vescovo della sua città dal 1383 al 1387, comunemente designato dai contemporanei come "il cardinal di Firenze". E che amasse circondarsi di fiorentini e di toscani risulta pure dall'atto, rogato da un Giusto di Guido da Volterra "cives florentinus": vi intervennero infatti,

¹ Intitolato nel catalogo «*Formularium diversorum Protocollorum, seu potius Protocollum sub pontificatu Bonifacij VIII*».

² Eccone il testo, fin dove è citato Paolo da Firenze: «In nomine Domini amen. Anno dominice Nativitatis millesimo quadringentesimo quarto, indictione duodecima pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri, domini Bonifacij, divina providentia pape noni, anno eius quintodecimo, die vero sedecimo mensis iulij. Actum Rome in regione Pareonis, in domo hic infrascripti domini Angeli, cardinalis apud sanctum Laurentium in Damaso; presentibus testibus ad hoc vocatis et rogatis, venerabili viro domino Branda de Castegione, auditore causarum sacri apostolici palacij, et domino Jacobo de Pexa, rectore sancte Agnetis de urbe. Per hoc presens publicum instrumentum appareat omnibus manifeste constitutis a me Justo Guidonis, notaro de Volterris, cive florentino, et testibus predictis, coram reverendissimo in Christo patre et domino, domino Angelo, nato quondam bone memorie Jacobi de Acciaiolis de Florentia, tituli sancti Laurencij in Damaso, sancte romane Ecclesie presbitero cardinali, vocatis ad cautelam reverendo in Christo patre, domino Alemanno ..., episcopo Tarentino, domino Paulo de Florentia, abate Pozzoli Aretine diocesis, Et magistro Benedicto de Pistorio, litteratum apostolicarum scriptore etc.» Il seguito non ha interesse per la nostra ricerca.

oltre al nostro Paolo, un Jacopo da Pescia, un Benedetto da Pistoia e il nobile fiorentino Alemanno Ademari, vescovo di Taranto; il quale ultimo era già stato, nel 1400, vescovo di Firenze, lo fu più tardi di Pisa durante il famoso concilio del 1409, e fu nel 1411 creato cardinale da Giovanni XXIII, contemporaneamente all'unico non toscano fra i personaggi presenti all'atto, il lombardo Branda da Casteglione.

E' noto che il cardinale Acciaiuoli appoggiava efficacemente la politica del comune gigliato. Ad un ambiente siffatto, dunque, si addiceva perfettamente il tono del madrigale intonato dal Paolo "tenorista", con le sue reminiscenze dantesche e l'esaltazione di Firenze. Anche per questo ci sembra dunque probabile l'identificazione del personaggio che a Roma interveniva alla stipulazione dell'anzidetto documento notarile col musicista che intonò *Godi Firenze*. Ma la distanza, anche se non grande, che intercorre fra i due avvenimenti ci induce anche ad un'altra supposizione: a pensare cioè che la presenza dell'abate Paolo a Roma avesse carattere permanente e che —in grazia della duplice qualità di esecutore e di compositore— da tempo egli fosse stato accolto nel seguito del cardinale. Era, quello di annoverare fra i propri familiari e commensali uno o più musicisti incaricati di provvedere ai bisogni della cappella privata e talvolta anche a più profani diletti musicali, un costume già allora frequente fra gli alti dignitari ecclesiastici¹, favorito anche dal fatto che quasi sempre gli intonatori polifonisti provenivano dal clero o dagli ordini monastici. Tale era il caso dell'abate Paolo, che dal documento citato risulterebbe appartenente all'ordine dei Camaldolesi, del quale l'Acciaiuoli era protettore².

¹ Cfr. il paragrafo dedicato a Matteo da Perugia, in N. PIRROTTA: *Il cod. Estense lat. 568*. Palermo, 1946, pp. 46 sgg.

Con questa supposizione contrasta la miniatura che in *FL* è all'inizio delle composizioni di Paolo e che, secondo l'intenzione del miniaturista, dovrebbe rappresentare appunto Paolo; e ciò perchè il nostro intonatore vi è raffigurato nel saio nero dei benedettini.

Ma se si considera che *FL* ci dà solo una ricostruzione ideale del personaggio, non è illogico sopporre che il miniaturista di quel codice, dovendo figurare un abate e non sapendo chi fosse stato Paolo, l'abbia immaginato beneditino. Pur tenendo, dunque, debito conto della testimonianza di quella miniatura, essa non ci sembra di fatto discriminante.

La badia di Pozzoveri (o "de Putheolis") sorgeva infatti a circa sei miglia da Lucca¹, dove "ab antiquo" esisteva una chiesa dedicata a S. Pietro, già dal 1058 ridotta a monastero. L'ebbero ben presto i monaci di Camaldoli, i quali "vi si mantennero fino al principio del secolo xv, allorchè la badia, priva di religiosi, meno il suo abate che vagava fuori dal chiostro, fu soppressa con bolla del 1408 dal pontefice Gregorio XII e ammensata al Capitolo della cattedrale di Lucca"². La notizia merita qualche chiarimento, dacchè può interessare il nostro abate musicista, e si ricollega alla permanenza a Lucca di Gregorio XII e della sua corte, ospitidi Paolo Guinigi, nei primi mesi del 1408³. Causa del viaggio del pontefice erano le trattative (invero condotte d'ambo le parti con scarso impegno) per risolvere in un incontro diretto col rivale avignonese, Benedetto XIII, lo scisma più che trentennale. Proprio durante il soggiorno lucchese si determinò la crisi per la quale parecchi cardinali, inclusovi l'Acciaiuoli, abbandonarono l'obbedienza del titubante Gregorio e si rifugiarono a Pisa per indurvi, insieme ai cardinali che a loro volta si erano distaccati da Benedetto XIII, il concilio famoso⁴. Di che fu certamente una conseguenza la soppressione dell'abbazia di Pozzoli decretata di lì a poco da Gregorio XII. L' accenno, contenuto della bolla, alla abituale assenza dell'abate parrebbe addirsi al nostro Paolo, se non risultasse dalla storiografia camaldolese che appena qualche mese prima del provvedimento papale l'abba-

¹ È dunque errata l'indicazione dell'appartenenza alla diocesi di Arezzo nel documento. L'errore, già rilevato dal compilatore della scheda del catalogo Vaticano, non meraviglia dato il carattere di abbozzo del documento, che si desume, oltre che dalle numerose e visibili correzioni, aggiunte e pentimenti, appunto dalla notevole trascuratezza del primo estensore nei riguardi dei nomi di persone e di luoghi (destinati forse ad essere meglio precisati nella stesura definitiva).

² REPETTI: *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, Firenze, 1833-46, vol. I, pp. 30-31. Cfr. inoltre MITTARELLI e COSTADONI: *Annales Camaldulenses*, vol. VI, pp. 241-42. La bolla papale, data in Lucca nel luglio del 1408, è riportata nell'Appendice dello stesso volume, col. 666-67.

³ Cfr. GIOVANNI SERCAMBI: *Croniche*, a cura di S. Bonghi, Roma, 1892, III, pp. 127-29 e *passim*.

⁴ *Ibidem*, pp. 134 e sgg.

zia era rappresentata da un Agostino de' Moriconi, lucchese¹. Che vi fossero due abati per la stessa abbazia era caso abbastanza frequente, in tempo di scisma²; ma ancor più probabile è che uno di essi lo fosse per commenda. Ciò collimerebbe anzi meglio con l'ipotesi che Paolo fosse stabilmente al seguito del cardinale Acciaiuoli, giacchè la commenda, non implicando l'obbligo della residenza, non gli avrebbe impedito di seguirlo nelle numerose missioni politiche da quegli svolte in Italia e fuori³. E questa eventualità, per ciò che ne sappiamo, potrebbe essere l'unica spiegazione possibile della scarsità della tradizione delle opere di Paolo nei codici fiorentini.

* * *

L'identificazione del Paolo del documento col musicista di cui il codice *P* ci ha conservato numerose composizioni ci lascia dunque intravedere una vita trascorsa lungi dall'ambiente artistico della città natale e che per due punti si ricollega alla città di Lucca; per il titolo di un'abbazia prossima a Lucca e per il soggiorno di alcuni mesi in quella città nel 1408. Tutto ciò avrebbe però un interesse puramente biografico ed episodico se non si riconnettesse alla circostanza da poco emersa di un'attività polifonica, finora insospettata, a Lucca nei primi anni del secolo xv.

¹ *Annales Camaldulenses*, VI, p. 240, sotto l'anno 1408: «... reperimus, die quinta maji Augustinum de Moriconibus Lucensem abbatem sancti Petri de Puteoli, non valentem propter curiam Romanam, quae tunc temporis erat in civitate lucana, abesse a suo monasterio, nec intervenire capitulo generali in monasterio eremi pro electione successoris Andreae prioris generalis...». *Ibidem*, Appendice, col. 683, è registrato, negli atti della successiva elezione del 1410, l'intervento di un procuratore «domni Augustini de Moriconibus de Luca abbatis monasterij sancti Petri de Posseulis».

² Cfr. nel brano riportato nella nota prec. l'espressione «non valentem propter curiam Romanam».

³ L'Acciaiuoli, creato cardinale da Urbano VI nel 1385, fu legato a Napoli come tutore di Ladislao e governatore del regno, dal 1390 al 1395, poi legato in Ungheria nel 1403. Morì a Pisa nel maggio del 1409. Cfr. CIACONIUS: *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum*, Roma, 1667, II, col. 657; EUBEL: *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, I (Munster, 1908), p. 23 e Errata-corrige.

Il Nerici, che pure diligentemente annotò notizie remotissime di una pratica di *organum* a Lucca, traendole da un antichissimo rituale di S. Martino ¹, non parla di polifonie lucchesi in questo periodo. E tuttavia tutto un repertorio polifonico è stato recentemente posto in luce col ritrovamento di numerosi frammenti pergamenei, per la maggior parte rinvenuti nell'Archivio di Stato di Lucca². L'origine lucchese del manoscritto cui essi appartenevano (*Mn*) è accreditata sia dalla presenza di qualche testo riferibile alla signoria del Guinigi ³, che dal fatto che le pergamene già in epoca molto antica furono adoperate come coperte di atti notarili lucchesi che datano dalla fine del secolo xv alla fine del xvi. Uno scrittore principale, probabilmente non toscano, formò il *corpus* dell'ampia raccolta; due altri intervennero, con la notazione di composizioni decisamente toscane, nelle ultime pagine di quello che sembra essere stato il fascicolo finale. Proprio queste aggiunte sono quelle che più ci interessano ai fini di questo scritto e di Paolo, dacchè vi è compresa, annotata dal terzo e ultimo scrittore, la ballata *La vaga luce*, qui anonima, ma in *P* esplicitamente assegnata a Paolo.

Già la semplice presenza di questa ballata —pur se isolata e anonima— avrebbe una certa importanza, avuto riguardo alle particolarità della tradizione delle opere di Paolo. Ma ancor più notevole è il fatto che dal confronto delle rispettive pagine di *Mn* e di *Lo* emerge la perfetta rispondenza di grafia del testo e delle note. La stessa somiglianza grafica, che con-

¹ L. NERICI: *Storia della Musica in Lucca*. Lucca, 1879, pp. 18, 19 e 91.

² Diciotto fogli pergamenei vi furono rinvenuti dal Prof. AUGUSTO MANCINI e segnalati nella XXVIII riunione della Soc. Italiana per il Progresso della Scienze (Pisa, 1939, vol. 5°, pp. 243-44). Furono in seguito riconosciuti provenienti dallo stesso codice altri tre fogli della Bibl. Comunale di Perugia, già segnalati dal GHISI. Cfr. A. MANCINI: *Frammenti di un nuovo codice dell'«Ars nova»*, in *Rendiconti d. Classe d. Scienze morali, storiche e filologiche* dell'Accad. Naz. dei Lincei, serie VIII, vol. II, fasc. 3-4 (marzo-aprile 1947). Cfr. anche A. BONACCORSI: *Un nuovo codice dell'«Ars Nova»: Il cod. Lucchese*, in *Atti dell'Accad. Naz. dei Lincei: Memorie di scienze morali, etc.* Serie VIII, vol. I, pp. 539-615; GHISI: *Frammenti di un nuovo codice musicale, etc.*, in *Rinascita*, V (1942), pp. 72-103.

³ Sono i madrigali *Una panthera* e *Per quella strada lactea*, entrambi intonati da Johannes Ciconia.

sente di parlare di un unico amanuense, si ripete per la ballata anonima *Tra speranza e fortuna*, che in *Mn* segue immediatamente *La vaga luce* e in *P*, pure anonima, è notata dallo stesso scrittore che annotò la maggior parte delle composizioni di Paolo¹. Il terzo amanuense del codice lucchese è dunque una sola persona con lo scrittore che al fiorentino codice *P* apportò le considerevoli aggiunte che riguardano in particolar modo l'opera di Paolo.

Ritengo sia decisamente da scartare la supposizione che le grafie così strettamente apparentate dei due codici possano essere direttamente attribuite all'abate tenorista; ma la stretta connessione fra l'opera dell'amanuense e quella del compositore sembra implicare almeno un rapporto diretto del copista con l'ambiente in cui Paolo operava. Parimenti da escludere mi pare la possibilità, per un momento intravista, di attribuire a Lucca —anzicchè a Firenze, come è generalmente ammesso— l'origine del codice *P*. Resta soltanto la possibilità che l'opera di Paolo, pressochè sconosciuta a Firenze a motivo della sua lontananza dall'ambiente della sua città, abbia potuto essere accolta nel codice fiorentino quasi esclusivamente attraverso l'apporto di una persona, l'amanuense, che ne venne a conoscenza e la raccolse a Lucca. Anche *Tra speranza e fortuna*, composizione del tutto ignota all'infuori di *P* alla tradizione manoscritta fiorentina, potrebbe essere un apporto personale del copista; e così pure la ballata anonima *Con lagreme bagnandome nel viso*, che in *P* si è insinuata fra i madrigali di Paolo, in uno dei due fascicoli interpolati, e in *Mn* si ritrova attribuita al Ciconia, intonatore dei testi già ricordati² che si riferiscono alla signoria del Guinigi.

Va osservato infine —pur rinunciando ad un esame stilistico dell'opera di Paolo, che richiederebbe esemplificazioni e raffronti non consentiti dalla natura di questo scritto— che la rinnovata preferenza in essa accordata ai madrigali (che raggiungono circa un terzo del totale delle composizioni), in un'epoca in cui la ballata regnava sovrana fra i polifonisti fio-

¹ Anche questa ballata si potrebbe attribuire a Paolo; nè vi si opporrebbero ragioni di stile.

² Cfr. la nota 3 alla pagina precedente.

rentini¹, è una nuova prova dell'indipendenza di Paolo dall'ambiente artistico della sua città, e coincide con la rinnovata attenzione rivolta a quella forma da parecchi altri artisti rappresentati nei frammenti lucchesi, quali Antonello da Caserta (anch'egli abate), Antonio Zaccara da Teramo, il fiorentino Andrea Stefani² e, in special modo, Johannes Ciconia, primo e notevolissimo esempio di musicista oltremontano profondamente influenzato dall'ambiente musicale italiano³.

Ciò che più interessa è, tuttavia, che l'approfondirsi della nostra conoscenza della polifonia italiana dell'*ars nova* va sempre più scalzando l'idea di una ristretta localizzazione di essa e di un assoluto predominio fiorentino⁴, suggerita ai primi indagatori dalla considerazione quasi esclusiva del codice Squarcialupi (*FL*). L'ampiezza di questa raccolta, l'accuratezza della sua tradizione, la bellezza della sua decorazione, rendono comprensibile che essa si sia imposta prima e più di ogni altra all'attenzione degli studiosi. Tuttavia possiamo

¹ Cfr. ELLINWOOD: *The Works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass., 1939. Vi sono pubblicate di questo compositore, morto nel 1397, 141 ballate contro 12 madrigali e una sola caccia. Di un altro contemporaneo di Paolo, Andrea da Firenze, non vi sono composizioni che non siano su testi in forma di ballata.

² Cfr. E. LI GOTTI: *Restauri trecenteschi*, Palermo, 1947, pp. 98-102, e A. BUONACCORSI: *Andrea Stefani, musicista dell'«Ars nova»*, in *Rassegna musicale*, 1948, pp. 103 e sgg. Il LI GOTTI vorrebbe riconoscere nel secondo amanuense di *Mn* Andrea Stefani, che fu pregiato copista e di cui si conservano varie scritture, fra cui un Orosio della Bibl. Riccardiana. Si tratta in ogni caso di calligrafie molto simili.

³ Uno dei tratti più interessanti del ms. *Mn* è per l'appunto, che esso documenta un movimento di restaurazione della forma madrigalesca, della tipica disposizione italiana della polifonia a due parti vocali, e infine dell'altrettanto tipica notazione «ad modum ytalicum». Ciò in un tempo che coincide con la più intensa penetrazione delle influenze stilistiche francesi in Italia. Questa tendenza, che probabilmente precede l'analoga tendenza rappresentata nella teoria da Prosdócimo de Beldemandis, si imponia, pare, sul Ciconia, nativo di Liegi ma vissuto a lungo in Italia. Del Ciconia, della nuova luce che ad esso viene dall'apporto del codice *Mn*, e del codice stesso tratterò più ampiamente in un prossimo studio.

⁴ Si deve al LUDWIG, *op. cit.*, l'aver per tempo reagito a questa tendenza. Ma non basta l'ammissione di una scuola dell'Italia settentrionale accanto alla fiorentina: anche l'Italia centrale e Napoli ebbero scuole polifoniche fiorenti, benchè ancora appena intravedute.

oggi riconoscere che la sua tarda redazione e i criteri filologici e, in un certo senso, municipali che la guidarono¹, mentre costituiscono un merito di più per l'illuminata cultura umanistica fiorentina, nuocciono ad una fedele prospettiva storica. Molto più generosi di indicazioni preziose per la loro immediatezza — considerato anche che al presente quasi tutto ci è ignoto circa la vita dei singoli artisti, le fasi, i luoghi e i nessi della loro attività — sono i codici minori, sol che si considerino per quello che furono, non muti cimiteri archeologici, ma repertori vivi, continuamente aggiornati alle esigenze di una pratica musicale quotidiana e al variare del gusto musicale.

Difficile è interrogarli, e soltanto pazienza e fortuna riescono tavola a darcene le chiavi; soccorre tuttavia la circostanza che, benchè la pratica di musica polifonica si svolgesse ormai in favore di un vasto ceto di nobili e di ricchi borghesi, ancora soltanto l'ambiente ecclesiastico offriva il clima artistico e culturale da cui per la maggior parte uscivano i polifonisti. Ad opera di costoro, sia pure in veste di abati "extra vagantes", la polifonia, diffusa in Italia fin dal secolo xiv molto più che non si ritenga comunemente, si inseriva sempre più largamente nel costume sociale quattrocentesco. Ed è pregio del codice lucchese *Mn*, sul quale contiamo di ritornare presto più ampiamente, l'indicazione che non si trattava di meccaniche e stereotipate ripetizioni, ma che anche i minori centri di cultura polifonica mostravano di avere le loro speciali tendenze e predilezioni artistiche.

NINO PIRROTTA.

Roma, gennaio 1949.

II

I testi intonati da Paolo sono forse, con quelli di Andrea dei Servi, i più interessanti della poesia per musica italiana a cavaliere tra il sec. xiv e il xv; e ciò sia per una più sensibile impronta unitaria che nell'impasto dei vari motivi essi presentano, sia per una più evidente verniciatura culturale facilmente localizzabile. C'è da avanzare inoltre il sospetto legit-

¹ Cfr. una nota precedente.

timo che questi testi possano essere opera, tutti o quasi tutti, di uno stesso poeta per musica; e che questo poeta, che scrive in correlazione di parallelismo con il musicista e mostra simpatie letterarie (stilnovistiche, dantesche e petrarchesche), tipiche di un ambiente tradizionalista, possa intendersi operante almeno vicino a Paolo, nella sua orbita e sotto il suo influsso.

Una delle poche notizie che abbiamo su Paolo è quella che lo fa nativo di Firenze e fiorentino; seppure egli intonò —come vuole il Pirrotta¹—, e forse negli anni maturi, fuori di Firenze per alquanto tempo, in ambiente ecclesiastico e cortigiano, i versi delle sue musiche in verità confermano soltanto la tradizione poetica fiorentina del declinare del secolo d'un sapore schiettamente "paesano"². La sua restaurazione dell'uso del madrigale e delle forme della prima *Ars nova*, il suo gusto che impropriamente si potrebbe dire antiquario, corrisponde allo stilnovismo poetico, che nella città del Fiore è la maturazione ultima della poesia "borghese". L'anonimo autore dei testi musicati da Paolo verseggiava alla maniera di Giovanni da Prato, di Cino Rinuccini, di Matteo Frescobaldi³, di Malatesta Malatesti, di Antonio degli Alberti e di Bonaccorso da Montemagno il giovane, e persino del più popolare e "fariseo" Saviozzo; e il suo rifarsi alle "tre corone" e alla poesia culta della prima metà del '300 è, come in quelli, un bisogno di tentare, attraverso una tecnica diversa dalla "borghese", nuove immagini e nuove stilizzazioni, un linguaggio diverso e più intensamente lirico⁴. Il più accentuato sfoggio letterario, l'abuso di "nomi segreti"⁵ e delle "voci interiori"⁶, il simbolismo alquanto stentato e astruso, il barocchismo delle

¹ Cfr. la prima parte di questo studio.

² Secondo il PIRROTTA, Paolo intonò a Roma in ambiente fiorentino e a Lucca dove la rimeria fiorentina era di casa in quel torno di tempo.

³ Si ricordi che Paolo ridusse a madrigale un sonetto di M. Frescobaldi (il n. XXXI) e musicò un testo che ha lo stesso capoverso d'un sonetto scritto nel 1377 (il n. XXI).

⁴ Cfr. i miei *Restauri trecenteschi* (Palermo, Palumbo, 1947) e i capitoli conclusivi della mia *Poesia musicale ital. del sec. XIV* (Palermo, Palumbo, 1944).

⁵ Sono evidenti i «nomi segreti» di Cosa, Alessandra, Dianora, Nencio e Lisa (due volte), Lena, Maria; e, meno evidenti, quelli di Nonna, Albiera, Checca, Lagia e Contessa: troppi per una trentina di componimenti. Ma anche questo indica il carattere cortigiano dei testi.

⁶ Cfr. ad es. il n. XI.

allegorie e del linguaggio raziocinante sono il primo annuncio di un tono cortigiano e quindi di una tal quale aulicizzazione municipale della poesia; e, d'altra parte, il primo riconoscersi e acquistare coscienza di una rinnovata tradizione letteraria.

Già nei versi intonati da Francesco Landini s'avvertiva una leggera spolveratura dei versi del Petrarca; ma il tono rimaneva fondamentalmente quello lineare e facile della poesia "borghese". Il poeta dei versi intonati da Paolo ha, invece, come gli anzidetti poeti suoi contemporanei, più manifeste ambizioni, persino in alcune immagini da gotico fiammeggiante¹ e nella coscienza del canto². Non è corrivo, ad es., a veder soffrire l'amata³; anzi Amore solo le Parche possono privare di pianto⁴. Talvolta il suo linguaggio s'ingroppa nel dispensar consigli moralistici dall'alto della sua dottrina⁵, e in questo somiglia più d'ogni altro al poeta di Andrea dei Servi (forse lo stesso Andrea), che s'esprime però con una più spiccata velocità e irruenza.

Gli esempi confortevoli che ci offre la poesia musicale di Paolo dovrebbero dunque significare, a nostro modo di vedere, che quella dei poeti della fine del '300 e dei primi anni del '400, non è una moda letteraria di tardi epigoni, più o meno scolasticizzanti e quindi a ragione messi alla berlina dal Burchiello e dai burchielleschi; ma che si tratta di una ricerca di un linguaggio dall'espressività passionale e dalla musicalità più intensa. L'esperienza e l'appoggio della musica è essenziale alla poesia che inconsciamente ne cerca i contatti; e la musica cerca, d'altra parte, come più confacente alle sue esigenze, una poesia intinta di stilnovismo e di Petrarca, con un pizzico della forza dantesca.

Fu notato che un veicolo possente per la diffusione del petrarchismo fu la musica fin dall'inizio del '400; bisogna anche aggiungere che, parallelamente a questo processo, che potremmo chiamare di europeizzazione della poesia lirica ita-

¹ Cfr. ad es., il n. XXXV. Il paragone col fuoco è frequente (cfr. ad es., con altri colori, il n. XXXI).

² Cfr. il n. XI e XX.

³ Cfr. ad es. il n. VI.

⁴ Cfr. il n. XX.

⁵ Cfr. ad es. i nn. XIX, XXII, XXIV.

liana (ma il processo maturerà più tardi), si avverte, e più immediatamente, quello del suo farsi cortigiana; quasichè il fenomeno della volgarizzazione dello stile poetico abbia bisogno di passare attraverso la fase "cortese" prima di raggiungere quella delle più grandi corti di Francia e di Spagna. Vanno nascendo pertanto, verso la fine del sec. xiv, centri provinciali vari di poesia musicale, anche se tutti ancora, più o meno, in mano di ecclesiastici; ognuno —come nota in questo studio stesso il Pirrotta— aspirante a caratteristiche proprie, cioè a municipalizzarsi e a farsi cortigiano. Sulla maggior parte di questi centri predomina però l'ambiente toscano, ed anzi l'ambiente fiorentino; esso contemperava la passionalità musicale con una raziocinante sostenutezza di dettato e riacciandosi ad una tradizione aulica, ch'era stata poco appariscente sin verso la fine del '300, si prepara già a vincere la concorrenza sia degli scarsi centri musicali popolaresco-fiamminghi del Mezzogiorno della penisola, sia dei più ricchi e autoritari centri del Nord, specie del Veneto, dove senso e colore liberamente prevalevano. Ma questa è una strada appena all'inizio ed ancora lunga da percorrere!

Siamo ancora lontani dalla *Bella mano* e dalle prime raccolte petrarcheggianti (come il codice Isoldiano o il codice Ottelio), che si vengono formando più a nord; lontana è la poesia delle "giustiniane", nello spazio non nel tempo; ma nei verseggiatori fiorentini e toscani è già sensibile un irrigidimento formale, una più attiva ricerca di situazioni "chiuse" per adeguare l'intensità dell'espressione poetica a quella della musica. Paolo, come Andrea dei Servi, è ancora all'inizio del processo; la sua caratteristica è ancora la discontinuità ed è questa che storicamente ci interessa di più nei suoi componimenti per musica e, oserei affermare, nella sua stessa musica: la loro testimonianza invano avremmo cercato nelle pur utili e fondamentali opere del Flamini e del Guerri¹: storico-filologica la prima, ed escatologica la seconda; entrambe però lontane da una ricerca poetico-stilistica.

La riprova poi del progressivo farsi europeo del linguag-

¹ Cfr. F. FLAMINI: *La lirica toscana dal Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891; D. GUERRI: *La corrente popolare nel Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1931.

gio della lirica italiana ci è data dagli studi recenti sui codici musicali italiani del primo '400, particolarmente dal cod. Mancini, di ambiente locale, dove una ballata di Paolo risulta anonima nella sezione che potremmo chiamare fiorentina del codice e dove il linguaggio di questi componimenti non è molto dissimile da quello degli stranieri operanti in Italia (il Ciconia, ad es., e il Dufay). Anche Paolo intonò una ballata in versi italiani e francesi; in francese erano del resto alcuni componimenti del cod. Mancini e, un testo per ciascuno, di Andrea dei Servi, Fr. Landini, Donato da Cascia e Bartolino; anche questa è testimonianza dell'unificarsi del linguaggio lirico, che si presta indifferentemente, nell'una o nell'altra lingua, all'intonazione. Fiamminghi compongono musica su testi italiani e italiani su testi francesi, con più naturalezza e con minore orgoglio di quel che non potesse avvenire al tempo della prima *Ars nova*, allorquando era una rara eccezione e una prova di bravura.

Poco note sono le musiche di Paolo così come i testi da lui intonati; non furono raccolti in quella lussuosa antologia musicale che è il cod. Squarcialupi, dove pure fu lasciato bianco lo spazio per esse. Nè c'è stato sin qui un editore fervido di glorie del proprio Ordine religioso, come il Tauci per Andrea dei Servi, che si sia preso la briga di far pazienti ricerche d'archivio. Ma Paolo merita, non meno di Andrea, se non altro perchè confuso con Andrea da Carducci e Tauci, e perchè da Tauci e da Trucchi bistrattato nel testo poetico, d'esser meglio conosciuto; e pertanto qui s'incomincia col far noti i testi poetici che servirono alla sua musica traendoli dal cod. *P*, che li contiene quasi tutti, e da altri pochi codici.

S'è rispettata la grafia dei mss., eccetto che nell'uso di quei segni che non hanno alcun valore fonico (*ç* per *z*, *y* per *i*, *ct* o *pt* per *tt*, *h* etimologica etc.), e aggiungendo con parsimonia la moderna interpunzione. Sono indicati gli editori di alcuni testi poetici o delle musiche, e le scarse notizie storiche che si possono ricavare dai codici. Ritengo opportuno accogliere, come attribuibile a Paolo la ballata *Amor mi stringe*, che in *P* si trova anonima sotto un'altra sicuramente di Paolo (*Se per virtù*); e ciò non perchè questo fatto può costituire un indizio, ma soprattutto per la somiglianza dello stile confermata

dalla reminiscenza dantesca nell'ultimo verso. La mia opinione è del resto condivisa dal Pirrotta e dal de Van. Per lo stesso motivo accolgo anche *Tra speranza e fortuna* anonima in *P* ed *MN*, ma in quest'ultimo codice sotto una composizione di Paolo.

ETTORE LI GOTTI.

DON PAOLO TENORISTA DI FIRENZE

P, c. 79 v.-80 r.

I - Ballata.

Amor, da po' che tu ti maravigli
Della mia greve pena
El tu' arco rafrena
E del tuo servo, omè, pietà ti pigli.

Se tu ti maravigli, o mie signore,
Tempera 'l colpo tuo feroc'e crudo
Che ferì 'l petto e non ti fu onore
Trovandol disarmato e senza scudo.

Ma cor gentil fu mai di piatà innudo,
Ond'io vinto rimango,
E se mi dolgo e piango
Non voglio, Amor, che ttu ti maravigli.

P, c. 81 v. Ed. Trucchi, II, 160.

II - Ballata.

Amor, deh, dimmi se sperar merzede
Si può giamà' per ben servir con fede,

Perchè, dolze signor, se 'l mie servire
Non si de' meritare
Quest'angosciose pene e lo martire
No lle potrò durare.

Deh, signor caro, fa' che 'l ben amare
Merto riceva di suo ferma fede.

P, c. 78 v.-79 r.

III - Ballata.

Amor mi stringe assai più che non sole
Contr'a stagion che può e sa e vuole.

Nè per vari accidenti cangio voglia
Po' c'Amor lo comanda,
Ma più fermo che mai.
Et è tanto piacevole la doglia
Che ll'animo trasanda
In dolceza di guai.

El discreto pensier dice: —Ben fai!
C'a nullo amato Amor perdonò mai.

P, c. 73 v.-74 r.

IV - Ballata.

Amor tu solo 'l sai
Quella che 'l mie cor tene
Per cui spess'avene
Ch'i' piango meco gl'infiniti guai.

Nessuno 'l sa se non colui che 'l prova
Come dentro dimora
Chi nonn'à con cui sprema 'l suo dolore.
Fa come el foco, c'ardendo non trova
Via onde divora
Più che non fa sfogando suo valore.

Omai per tanto ardore
Non sentirò più bene,
Chè chi tanto sostiene
Già più non pò', e morir lo vedrai.

P, c. 84 r.

V - Ballata.

Benchè partito da tte 'l corpo sia
Sospir'e piange lo cor nott'e dia.

Io non rimiro colla mente alcuna
 Che nata sie con sì nobile aspetto.

* * * * *

* * * * *

P, c. 76 v.-77 r.

VI - Ballata.

Che l'agg'i' fatto a questa donna altera
 Che chavato m'à 'l core
 Sì che morir mi fa per lo su' amore?

Ma tu che fai, Cupido, or che non tendi
 L'arco e l'aurato strale?
 Saetta in lei sì che equal doglia senta

* * * * *

F, c. 75 v.-76 r. Ed. Trucchi, II, 170.

VII - Ballata.

Chi vuol veder l'angelica bellezza
 Miri sott'un bel velo
 E vedrà più che non ci mostra 'l cielo.

Se 'l ciel ci mostra el sole e lle suo stelle
 Quest'angelica dea
 Ci mostra 'l suo lucente e gentil viso,
 Mostraci le sue luci sante e belle;
 E quando men(o) lucea
 Avanzò di belleze el paradiso.

Per Dio mirate el suo sacro riso
 Sotto candido velo,
 Che d'ora in ora fa invidi'al cielo. Chi vuol veder etc.

P, c. 59 v.-60 r. Ed. TAUCCI, *Andrea dei Servi*, in *Studi stor. sull'ordine dei Servi di Maria*, a. II, 1934-35, fasc. 2; Roma, 1935, p. 16 dell'estratto (attribuito ad Andrea).

VIII - Madrigale.

Corse per l'onde già di speme piena,
La navicella mia, d'aver buon porto
Dietr'alla stella lucid'e sserena;

Onde el giovin tempo in suo diporto
Lieto vivea con dolci fiamme accese,
Quasi già certo del mie gran conforto.

Ma nuov'uccel per l'aria giù discese,
Che la speme per sè tolse e prese.

P, c. 50 v.

IX - Ballata.

Doglia continua per la suo partita,
Amor, turba la mente;
Onde far piant'agli ochi 'l cor consente.

L'alma angosciosa con fermo pensiero
Sempre di porto in porto
A lle'ss'andrà cercando 'l suo disio.
Così, seguendo quella donna, spero
Trovar qualche conforto
Alla mie vita cruda e tempo rio.

Dunque pietà el viso, per cu'io
Sospiro sì sovente,
Mov'a merzè, de che 'l dover consente.

P, c. 81 r.

X - Ballata.

Donna perchè mi veggì altra mirare
Giammai non creder ch'io
Da tte speranza lievi nè disio.

Ma nello stato amoroso esser voglio
 Seguendo te *Diana* ora novella;
 E come amor d'amore veste, me spoglio
 L'amor d'ogni altra che mòstrasse bella.

E più che mai mia alma t'è ancella
 S'e' rrazo il qual port'io
 Per mie dolceza non mi torni in rio.

P, c. 54 v.-55 r. Ed. TAUCCI, op. cit., pp. 16-7 dell'estratto (attribuito ad Andrea).

XI - Madrigale.

Era Venus al termin del suo giorno
 Quando m'innamora' pel dolce canto
 Di cui con ch'i cantai sotto su' ammanto;

Tal c'amor isperanza al cor mi mise:
 —Con te s'innamorrà quest'alta dea!—
 Tanta biltà in sè aver pareo.

Poi giunse al cor pensier che si dicea:
 —Guarda che pensi, o ciò che tu disir!¹
 C'altro Amor le¹ darà, che 'l tuo sospiri!—

Però 'l primo sperar non misi innanti
 Ma dissi in me: —Basta che per lei canti—.

P, c. 58 v.-59 r. Ed. in *Madrigali inediti d'incerti rimatori antichi* (NOZZE PIZZIGATO-BONELLI), a cura di P. Bilancioni. Ravenna, 1873; e in WOLF, *Florenz in d. Musikg.*, Appendice.

XII - Madrigale.

Fra duri scogli sanz'alcun governo
 Mi trovo, lasso!, in tempestoso mare;
 Perdut'ò ll'orza, en son'a mezo 'l verno

Naufragando come uom suol fare.
 Di scordio quella casa mi spaventa
 che ssuole a' più periti aiuto dare.

¹ Il TAUCCI legge: «te». Io intendo: «Amore le darà miglior cosa dei tuoi sospiri».

Ma se fe' à piatà, chi ne tormenta
Dolente fia assai, nè mai contenta.

P, c. 56 v.-57 r. Ed. CARDUCCI, *Opere*, VIII, 394 (1^a ediz.); FLAMINI, *La lirica toscana*, p. 67; CASINI, *Sulle forme metriche ital.*, p. 49; TAUCI, op. cit., p. 15 dell'estratto (attribuito da Carducci e da Tauci ad Andrea; Flamini non dice).

XIII - Madrigale.

Godi, Firenze, poi che sse' sì grande
Che batti l'ali per terr'e per mare
Faccend'ogni toscan di te tremare.

Glorioso triunfo di te spande
Per tutto l'universo immortal fama,
Po' che Pisa tuo serva omai si chiama.

Giove superno e 'l Batista di gloria
Danno di Pisa al popol tuo vittoria.

P, c. 51 r.

XIV - Ballata.

Lasso, grev'è 'l partir, anima mia,
Che mi vien far dal tuo viso rosato
Che m'à colli occhi tuo' el cor furato.

El qual si strugge che nelle tuo braccia
Riposo perse già con gran piacere
Seguendo le virtù del tuo volere.
E quando son lontan vie più m'allaccia
L'amor di te con ogni suo potere,
El quale forza mi dar[à] e sapere.

Si che ritorno faccia a rivedere
Te, nella quale al cor di me si posa
E poserà in ciaschedun mio stato.

P, c. 71 v.-72 r. MN, compon n. 75.

XV - Ballata.

La vaga luce che fa invidi' al sole
Quando si mostra avant'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;
Nen ciò *li sa*, nè el vede¹ altro tesoro
 Che quell'alma ch'adoro,
 Che scesa² in terra par del paradiso.

E quas'il corpo dall'alm'è diviso
 El che mi dole, nè sso s'i'vorrei
 Sol per uscir di tanti affanni rei. *La vaga luce etc.*

P, c. 74 v.-75 r.

XVI - Ballata.

Lena virtù e speranza, ogni cor duro
 Vince per cert', Amore,
 Chi segue te come gentil signore.

Per lunga prova così crudeltà
 Dall'animo si toglie
 Et fa spesso mutar costume e stile.
 Pietosa *lena* addornò gran biltà
 Cambiando altere voglie
 Sì che 'l pensier crudel diventò umile,

*Len'*amorosa donna fa gentile
 E mostra quel valore
 Che ttiene in sè l'innamorato core. *Lena virtù etc.*

P, c. 72 v.-73 r.

XVII - Ballata.

Ma'ria aver di me pietà non veggio;
 E però, rie Fortuna,
 Senza merzè alcuna
 Fammi che vuoi, chè for non mi puo'peggio.

Disposto son e' colpi sostenere
 Di tu'aspra saetta velenosa.
 Nè di mai fare contro a ttuo volere
 C'ogni saetta mi par gratiosa;

¹ «chiede» (*MN*) anzichè «el vede».

² «Discesa» (*MN*) anzichè «Che scesa».

Però ch'i' spero pure alquanto posa
In lungo tempo avere,
E di pianto piacere
Se 'l buon proverbio fa vero suo seggio.

P, c. 55 v.-56 r. Ed. CARDUCCI, *Opere*, VIII, 375 (1^a ediz.); TAUCCI, op. cit., p. 15 dell'estratto (entrambi attribuiscono ad Andrea); WOLF, *Mens. Not.*, III, 145-47.

XVIII - Madrigale.

Nell'ora c'a segar la bionda spiga
Si lieva 'l villanell'afflito e stanco.
Che sent'ancor della passata briga,

Un cerbio con duo corna, un nero un bianco,
Mi pareo che gentil donna assalisse
Or ferendole l'uno or l'altro fianco.

Di poi c'un'altra in aiuto venisse,
E la fiera stordir con un suo fischio;
Poi mi pareo c'ancor costei perisse.

Io pe lla maraviglia e pe 'l gran rischio
N'ò di pel pers' e cano 'l capo mischio.

P, c. 71 r. Ed. TAUCCI, op. cit., p. 19 dell'estratto (attribuito ad Andrea).

XIX - Ballata.

Non c'è rimasa fe'
L'un l'altro inganna sotto suo mercè.

1.

Per lunga prova ben certo ne so,
Che l'amor basta quanto l'utiltà;
Ma se fortuna ti dice di no,
Ognuno ti fuge se non ha viltà.
Non ti val umiltà
Di porre el capo dove prima el pe'.

2.

Per me lo dico come camperò
 Da tradimento sotto lealtà;
 Chi a mme ride, a llui ghignerò.
 Come altri ad me, io altrui fedeltà,
 E non più libertà,
 Per non cadere alla crudel merzè.

3.

Riguarda Idio e vedi che ssi fa
 Tanto del mal, che non si sa virtù;
 Chi è peggiore ciò che vuol fare e fa,
 Senza contrario di giù e di su.
 Deh, Signor, che sse' tu!
 Fa' grande el buono, e 'l malo dica: —Omè!—

P, c. 34 v.-35 r.

XX - Madrigale.

Non più infelice alle suo membra nacque
 Narcisso, quando tra lle liquid'onde
 Tant'a sè stesso speculando piacque;

Ch'a me la chioma, dell'altera fronde
 Ornata, di madona ch'al cor tanto
 Piacque, ch'a morte non mi port'altronde.

Dunque l'amor ch'al cor mi nacque in canto
 L'altere Parche 'l pon privar di pianto.

P, c. 82 v. Una ballata che ha lo stesso capoverso si trova in Chig. M. IV, 79, c. 135 v. e Magl. VIII, 1, 1041, c. 226 (attribuito a Malatesta Malatesti) essa è stata più volte edita. Cfr. ed. G. GHINASSI, *Canzone morale di Fr. Sacchetti* (Nozze Loreta-Zambrini), Faenza, 1864, p. 7; TRUCCHI, II, 174; CARDUCCI, *Cant. e ballate*, pp. 311-12. Reca nei mss. non musicali il titolo: «Verba domini Tadei domini Iohannis de Pepolis cum erat in castro Planorii de mense aprilis MCCCLXXVII».

XXI - Ballata.

Or sie che può, com'a vo' piace sia,
 Ch'i' pur so che mal face,
 Donna, chi tanta fe' sì tosto oblia.

Ditemi qual cagion partir vi mova
 Dal bel disio 'n che v'accès'Amore
 Ch'a me dolente par pur cosa nova
 Fugir chi v'ama con perfetto core.

Così mi trovo, lassol, in gran dolore
 Po' c'a vostr'ochi spiace
 Chi'i' lor fedel subgetto amando sia.

P, c. 83 v.

XXII - Ballata.

Perchè vendetta far or non si po',
 Aspetto tenpo ch'i' farla potrò.

Di tal che da me senpre ben senti
 El contrario sarò di quel ch'i' fu',
 Perchè lla sua alla mia fe' menti
 Con minacciando farmi quello o più.

Dunque non guarderò all'esser su'
 Di sopra in rota, ch'i' pur si farò. Perchè vendetta etc.

*PR*₁, c. 25 r.

XXIII - Ballata.

Perch'i' non sepi passar ch'a un tal varco
 Dov'Amor tende l'arco,
 Lassol, sento quanto il suo stral martira.

Non dico, lassol, sol perch'i' duol senta
 Ma perchè l'arc'alenta
 Verso l'ogget'ond'entrass'al core

* * * * *

* * * * *

P, c. 83 r.

XXIV - Ballata.

Poc'anno di mirar gli ochi mie stanchi
Gli alti balcon e lla turba vie manchi.

Pensoso vo cercando 'l vago viso
Che di fatto mi prese con suo vista
Poi sotto 'l brun s'asconde, ond'io conquiso
Rimango scon[so]lato e l'alma trista.

Ma sse l'usata vesta si raquista
Spero i mie disii saranno franchi.

P, c. 51 v.-52 r.

XXV - Ballata.

S'Amor in cor gentil à signoria
Che vuol dir ch'esta donna non si move
A ppiatà, che par nata in grembo a Giove?

Forse che lla ragion vince el volere
In lei, come colonna d'onestate?
Et è somma prudenza.
Donna che vole onestà mantenere
E adornare di pregio suo beltate,
Mostra[r] dura apparenzia.

Ma per antica e chiara sperienza
Amor pur vive i'llor, e ragion piove
Quando el servo ama e non vacilla altrove.

P, c. 35 v.-36 r.; *LO*, c. 50 v.

XXVI - Madrigale.

Se non ti piacque in ingrat'abitare,
Nanz'al crear del mondo i qua' dannasti,
Idio giusto, non basti
Qua vegian i buon lor corpi sterminare.

Mundissimo, se sdegni e maculati
Carmi superbi, ambiziosi e diri,
Movan nostri sospiri
Te a vendicar già l'onte disforzati.

Chi falso monta, folminando piove,
Chi tosto 'ngrassa tosto si dissolve.

P, c. 78 v.-79 r.

XXVII - Ballata.

Se per virtù Amor, donna, m'accese
Del dolce sguardo de' belli ochi tuoi
Voglio in tal foco arder senza difese.

Nè in ciò li sa el mie cor, nè vorria
Da ttal amor giammai esser disciolto;
Ancora morte da lle' mi torria
Pria c'altro amor m'avesse a ssè ricolto.

Dunque caro mie ben che 'l cor m'a'tolto.
Parte del tuo mi dona
Sì ch'e tu' amor ad me sol sia palese.

P, c. 131 (anonima); *MN*, compon. n. 76 (anonima).

XXVIII - Ballata.

Tra speranza e fortuna pur m'agirol
Et rimedio non trov'al mie martiro.

Et quanto più mi sforzo, più m'aretra
Da sè quel volto che mi pres'all'esca
Dì duo belli ochi più duri che petra
Pel che invano la mie lenza pesca.

Ma io non finirò però la tresca
Del mio seguire pel viso ch'i'miro.

P, c. 36 v.-37 r.

XXIX - Madrigale.

Tra verdi frond'inn'isola 'n sul fonte
Vidi un'orsa c'odorav'un fiore
Che fu già donna 'nfiammata d'amore.

.
.
.

Trassemi Venus al ciel diletto
Si c'ancor tremo di fred'amoroso.

P, c. 82 r.

XXX - Ballata.

Una cosa di veder tutta beleza
Giunta con gentilez'e leggiadria
Mir'ove sta sugetta l'alma mia.

E se lucente divino splendore
Non n'abaglia suo vista, vedrà cosa
Che creder nol potrà e dir'Amore.
El ciel che di rotar giamma' non posa

Coste' produsse sì maravigliosa
Perch'a ssè muova, che di sopra sia
Perfetta suo potenza che lla cria.

P, c. 37 v.-38 r. Riduzione d'un sonetto di M. FRESCOBALDI¹. Ed. *Madrigali inediti* (Nozze Pizzigato-Bonelli), Ravenna, 1873; CARDUCCI, *Opere*, VIII, 373 (1^a ediz.).

XXXI - Madrigale.

Una fera gentil più c'altra fera
Vidi posare e stare in gentil loco
Candid', azurra, di color di foco.

Guardando pel sentier la gentil caccia
Cacciator vidi stare attenti al varco
Seguendola co' llor saette et arco.

Diana, fa' che fra tuoi prati verdi
Questa candida fera non la perdi.

P, c. 38 v.-39 r. Ed. TRUCCHI, II, 163-164 (secondo lui ballata; edita disordinatamente).

XXXII - Madrigale.

Un pellegrin uccel gentil e bello
Segue uno sparver di pugn'uscito
Ad una donna, richiamando quello

¹ Vedi il sonetto in CARDUCCI, *Rime di Cino da Pistoia*, etc., p. 245.

La bella donna che non sie rapito
Da sì rapace uccel qual era quello
Che segue lo sparver da llei partito.

Forza d'amor che in quel uccel s'accolse
Lo sparver che tornava indrieto volse.

P, c. 77 v.-78 r.

XXXII - Ballata.

Vago e benigno Amor, fammi contento
Poi che lla tuo catena
Di libertà mi priva et io consento.

Tu cominciasti, Amor, soavemente
Che sempr'all'*alb'i'era*
Da' mie' sospir amari per te desto,
Sentendo al core el tuo foco cocente
Benchè dolceza m'era
Et è e fia, senza esser(mi) molesto,

Per una dea a ccui l'a' manifesto,
Donna di pietà piena,
Che trova i'llel el tuo valore spento.

P, c. 57 v.-58 r.

XXXIV - Madrigale.

Ventilla con tumulto la gran fama
Et l'inclita bellezza di costei
Che per virtù miglior effetto chiama.

Umidi stanno sempre li occhi miei
Quando Titan non porge la sua ombra
A cui soggetti stanno uomini e dei.

Gentil pensier e splendido consiglio
Ebbe natura, onde mi maraviglio.

P, c. 80 v.

XXXV - Ballata.

Sofrir m'estuet et plus non puis durer
Le grant force d'amour;
Je fort languis con ioye en gran doulour.

Vidor gli ochi mortal di razi accesa
Fiammeggiar una stella al modo un sole;
La vista mia non potè far difesa,
Passò el razo el core, onde si dole.

Non val sospir, non fè, non dir parol,
En grant doye non cuer,
Je pour port esperans in douls amour.