

stituzione del testo il saggio di riferimento resta quello di H. PFLAUM, *L'Acerba*, di Cecco d'Ascoli. Saggio d'interpretazione, in AR, vol. XXIII 1939, pp. 178-241). Al poema si può accedere attraverso una delle seguenti tre edd.: CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, con prefazione, note e bibliografia di P. ROSARIO, Lanciano, Carabba, 1916; FRANCESCO STABILI (CECCO D'ASCOLI), *L'Acerba*, ridotta a miglior lezione e per la prima volta interpretata col sussidio di tutte le opere dell'autore e delle loro fonti dal Prof. Dott. A. CRESPI, Ascoli Piceno, Cesari, 1927 (ma vd. la rec. di C. MAZZANTINI e G. BERTONI, in GSLI, vol. XCIV 1929, pp. 146-51); CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, secondo la lezione del Codice Eugubino dell'anno 1376 [a cura di B. CENSORI e E. VITTORI], Ascoli Piceno, 1971; scelta in SAPEGNO, *PMT*, pp. 745-59; un passo in CONTINI, *Lett. Orig.*, pp. 441-43. Per le opere latine: *Il Commento di Cecco d'Ascoli all'Alcabizzo*, edito a cura del P. G. BOFFITO B.<sup>FA</sup>, Firenze, Olschki, 1905; G. BOFFITO, *Il 'De eccentricis et epicyclis' di Cecco d'Ascoli novamente scoperto e illustrato*, in « La Bibliofilia », vol. VII 1905-1906, pp. 150-67 (riedito da G. FEDERICI VESCOVINI, *Il 'Lucidator dubitabilium astronomiae di Pietro d'Abano. Opere scientifiche inedite*, Presentazione di E. GARIN, Padova, Programma e I + I, 1988, pp. 367-94); L. THORNDIKE, *The 'Sphere' of Sacrobosco and Its Commentators*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1949, pp. 343-411. Agli studi cit. in n. si aggiunga (scegliendo nell'ampia bibliogr.): G. CASTELLI, *La vita e le opere di Cecco d'Ascoli*, Bologna, Zanichelli, 1895; G. BOFFITO, *Perché fu condannato al fuoco l'astrologo Cecco d'Ascoli?*, in « Studi e documenti di storia e diritto », vol. XX 1899, pp. 357-82; C. LOZZI, *Cecco d'Ascoli e la musa popolare*, Ascoli Piceno, Cesari, 1904; V. PAOLETTI, *Cecco d'Ascoli*, Bologna, Zanichelli, 1905; D. CLAPS, *Cecco d'Ascoli (1327-1927)*, in « Rivista d'Italia », a. XXX 1927, vol. III pp. 94-107; A. TORTORETO, *La poesia nell'Acerba' di Cecco d'Ascoli*, in « Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Marche », s. IV, vol. VI 1929, pp. 105-15; C.E. GILBERT, *Cecco d'Ascoli e la pittura di Giotto* [1973], in ID., *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 33-46.

Per il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (rinviando più sopra per la bibliogr. concernente Fazio in genere, e il rimatore in particolare): ed. in FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo e le rime*, cit. (testo nel vol. I; studio della tradizione e annotazioni nel vol. II); scelta in SAPEGNO, *PMT*, pp. 769-88, e CORSI, *RT*, pp. 280-318 (un passo in CONTINI, *Lett. Orig.*, pp. 453-54). Agli studi cit. in n. si aggiunga: G. NICOLUSSI, *Le notizie e le leggende geografiche concernenti l'Italia nel 'Dittamondo' di Fazio degli Uberti*, in RIL, s. II, vol. XXXI 1898, pp. 157-78; F. CARDINI, *La propaganda crociata in Fazio degli Uberti*, in ASI, vol. CXXXIII 1975, pp. 179-90; V. SALIERNO, *Il Dittamondo' di Fazio degli Uberti*, in « L'Esopo », vol. VI 1984, fasc. 23 pp. 43-49.

## RIME PER MUSICA E DANZA\*

di AGOSTINO ZIINO

## I. TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

Quasi tutta la poesia, indipendentemente dal genere o dalla forma, nell'antichità come nel Medioevo è stata in qualche modo associata al canto. Già le denominazioni di alcune forme poetiche nate nel Due-Trecento – per limitarci all'Italia –, quali ad esempio *canzone*, *sonetto*, *ballata*, *rondello*, *cantare*, *canzonetta*, denunciano una loro intima connessione, fin dall'origine, con la musica e perfino con la danza.

Si è parlato a lungo in questi ultimi anni, specialmente da parte degli storici della letteratura, di un « divorzio » tra poesia e musica agli inizi del Duecento, in coincidenza, più o meno, con la fioritura della Scuola poetica siciliana.<sup>1</sup> Si è detto, ad esempio, che nella lirica trobadorica, precedente a quella in lingua italiana, la poesia nascesse insieme alla musica in quanto il poeta era spesso anche musicista e cantore egli stesso, mentre dalla Scuola poetica siciliana in poi furono principalmente i notai, i funzionari di corte o gli intellettuali legati alle istituzioni civili e culturali cittadine a dedicare parte del loro tempo all'arte del poetare.<sup>2</sup> Questo presunto « divorzio », inoltre, sarebbe stato provocato anche dall'accresciuta complessità contenutistica e tecnica cui erano pervenuti alcuni generi poetici,<sup>3</sup> ciò che avreb-

\* Si ringrazia Teresa M. Gialdroni per la cortese e amichevole collaborazione.

1. Cfr. G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* [1951], in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-92, a p. 176. E vd. sopra, vol. I sez. II, cap. II par. 9.

2. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul « divorzio tra musica e poesia » nel Duecento italiano*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento* [d'ora in avanti, anche nel testo, *ANIT*], vol. IV, a cura di A. ZIINO, Certaldo, Centro di Studi sull'Arts Nova Italiana del Trecento, 1978, pp. 365-97.

3. Vd. R. ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a cura di P. TOURET e A. PARAVICINI BAGLIANI, Palermo, Sellerio, 1994, vol. III pp. 309-23, spec. a p. 320 nella quale egli ribadisce che la tradizione poetica siciliana non è legata alla musica e che « il testo poetico, verbale, assume in modo esclusivo un ruolo centrale, diversamente da ciò che avviene nella poesia trobadorica. Che la letteratura europea occidentale, da Dante e Petrarca in poi, sia letteratura innanzitutto poetico-verbale e non poetico-musicale [...] sarebbe insieme responsabilità e "merito" primo dei siciliani ». Più oltre, a p. 322, continua: « non negherei affatto che la poesia siciliana potesse essere *eseguita* musicalmente, previo rivestimento musicale "esterno", come capiterà ancora a Dante e Petrarca (e utilizzando magari, talvolta, qualche melodia preesistente) ».

be reso inutile, se non addirittura dannosa alla comprensibilità stessa del testo, la presenza della musica. Tale « divorzio », infine, troverebbe conferma nella mancanza assoluta, in Italia, di fonti musicali profane risalenti al Duecento o agli inizi del Trecento. In realtà il problema appare mal posto: non si tratta di sapere se testo e musica fossero composti dalla stessa o da diverse persone – cioè se un testo poetico fosse concepito fin dall'origine insieme alla sua “veste” musicale o se invece quest'ultima fosse aggiunta successivamente –<sup>4</sup> quanto di capire se, ed eventualmente fino a quando, la poesia ha circolato solo associata alla musica o anche separata da essa. In sostanza, si tratta di verificare se l'esecuzione vocale era l'unico mezzo per veicolare un testo poetico, oppure solo una delle possibili modalità di circolazione del testo stesso, insieme alla recitazione di fronte a uno o più ascoltatori o alla lettura privata e mentale. Pertanto è difficile parlare di « divorzio », proprio in quanto, probabilmente, non c'è mai stata tra testo e musica un'intima e vera unione, ma solo un rapporto funzionale, una sovrapposizione tra due sistemi di comunicazione sostanzialmente differenti l'uno dall'altro.

Si pensa che la circolazione della poesia sia stata quasi sempre affidata al canto e alla tradizione orale almeno fino agli inizi del Trecento:<sup>5</sup> fin quando cioè, con l'adozione definitiva della polifonia da parte dei compositori italiani anche per la produzione profana d'arte e con il consolidarsi della *musica mensurabilis*, sempre più sofisticata e complessa anche sul piano ritmico, la “veste” musicale è diventata soltanto un possibile – ma non necessario, e comunque non unico – veicolo per la diffusione di un testo, un'opzione possibile solo se richiesta dal poeta o se operata direttamente dal musicista nei confronti di un testo poetico da lui liberamente scelto o propostogli da qualche committente. Inoltre, l'avvento della polifonia e della no-

4. D'altronde anche nella tradizione trobadorica non mancano esempi di sdoppiamento delle due funzioni, quella del poeta e quella del musicista(-cantore/esecutore); vd. A. ZUINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, a cura di M. TYSENS, Liège 1991, pp. 85-218.

5. Cfr. N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in « Yearbook of Italian Studies », a. iv 1980, pp. 5-12. D'altra parte, che la poesia sia stata “sentita” sempre in associazione alla musica, anche in questo periodo, lo si desume da alcune miniature presenti nel codice B.R. 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze (contenente poesie del repertorio siculo-toscano) in cui sono raffigurati alcuni poeti con in mano uno strumento musicale o un *rotulus*. Si tratta di Guittone d'Arezzo, con un salterio e, in altre immagini, con un clavicordo e con un liuto; Giacomo da Lentini, con un rotolo, e Fredi da Lucca, con una pergamena corredata di notazione musicale. Cfr. B. PESCIERELLI, *Le miniature musicali del ms. B.R. 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *ANIT*, vol. v, a cura di A. ZUINO, Palermo, Echiridion, 1985, pp. 196-99.

tazione mensurale ha fatto sì che dalla tradizione orale – fino alla metà del Trecento forse l'unico modo di diffusione della musica (il che non esclude però l'utilizzo di fogli volanti o di un « ruotol » da parte dell'esecutore –<sup>6</sup> si sia passati gradualmente a un sistema di fissazione e trasmissione della musica per forza di cose scritto, anche se alcuni generi hanno continuato a circolare e ad essere tramandati solo oralmente (con o senza supporto scritto).

I modi con i quali i poeti richiedevano ai musicisti di dare una “veste” alle loro poesie erano in genere abbastanza codificati: tale richiesta poteva avvenire nel congedo (nel caso della canzone), nel corso del testo (nel caso della ballata), oppure tramite un sonetto che “accompagnava” il testo poetico per il quale si richiedeva la musica. Un caso famoso è rappresentato dal sonetto caudato, *Se Lippo amico, se' tu che mi leggi*, che accompagnava la strofe di canzone *Lo meo servente core*, inviato da Dante all'amico musicista Lippo Pasci de' Bardi affinché lo intonasse.<sup>7</sup> Lo scambio di sonetti tra poeta e musicista diventa a volte un vero e proprio “gioco delle parti”: si veda come si esprime il musicista Ottolino da Brescia nel rinviare a Franco Sacchetti la ballata *I' sento pena*, da lui “intonata” (son. *Perché constanza in voi*, vv. 15-16):<sup>8</sup>

però vi mando la vostra ballata,  
secondo il mio saver poco, intonata.

Ed ecco la risposta di Sacchetti (son. LXXVII b, vv. 15-16: ed. cit., p. 101):

la balatina, per voi adornata  
con dolci note, in gran saver formata.

Ovviamente, non tutti i tipi di poesia, come pure non tutti i generi, venivano messi in musica. Ce lo conferma Franco Sacchetti, in un sonetto « contro a uno che volea che sue rime, filosofiche e sottili, fossero intonate, e le sue noiava » (son. CLVIII, vv. 5-6, 9-10, 12-14: ed. cit., pp. 194-95):

6. Cfr. S. DEBENEDETTI, *Il 'Sollazzo'. Contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume del Trecento*, Torino, Bocca, 1922 [d'ora in avanti: *Sollazzo*], sonetto 47, p. 176.

7. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1939 [d'ora in avanti: DANTE, *Rime*], p. 33; *Lo meo servente core* è a p. 35: il sonetto porta il num. 5, la canzone il num. 6; si veda inoltre G. GORNI, *Lippo amico*, in SFI, a. xxxiv 1976, pp. 27-44, partic. le pp. 34-35.

8. In FRANCO SACCHETTI, *Il libro delle Rime*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Olschki-University of Western Australia Press, 1990 [d'ora in avanti: SACCHETTI, *Rime*], p. 100, sonetto LXXVII a.

Se tu in filosofia se' dicitore  
 le rime tue convien che mandi altrove, [...]  
 o in canzon morali il dir tuo sia,  
 perché d'alta matera, a 'ntender cruda [...]  
 Cosa sottile in canto poco muda [=poco perde della sua sottigliezza]:  
 a gli amorosi versi par che sia  
 musica di servir sempre tenuta.

Questo però, se da una parte significa che solo alcuni generi poetici erano destinati alla musica ed erano considerati adatti a ricevere una determinata "veste" musicale, dall'altra non comporta necessariamente che essi debbano essere stati effettivamente "intonati", cioè messi in musica. Pertanto sarebbe interessante verificare se i testi poetici messi in musica durante il Trecento abbiano caratteri così specifici e particolari, rispetto a quelli – analoghi o simili – non musicati, da giustificare l'adozione di un genere, di una categoria a sé stante, qual è quella della «poesia per musica». È probabile che sia così. D'altronde, è stato dimostrato da F. Alberto Gallo, come si vedrà in séguito, che le poesie messe in musica, in quanto testo verbale, hanno avuto una scarsissima diffusione al di fuori dei codici musicali; è inoltre abbastanza sintomatico che, nei pochi casi in cui alcuni di essi figurino anche in raccolte puramente letterarie, tali versioni derivino proprio da codici musicali. Questo significa, ragionevolmente, che la «poesia per musica» era sentita effettivamente, nel Due-Trecento, come un genere autonomo ed a sé stante.

## 2. LE FORME DELLA POESIA PROFANA PER MUSICA

Nel terzo capitolo del secondo libro del *De vulgari eloquentia* – scritto presumibilmente fra il 1303 e il 1307 circa –, Dante presenta una classificazione dei generi poetici in lingua volgare secondo una precisa gerarchia: canzoni, ballate, sonetti e «alios illegitimos et irregulares modos» (par. 2). Purtroppo non sapremo mai quali tipi di poesia egli pensasse di inserire tra quelli che chiama 'altre forme metriche senza leggi né regole', né in che modo intendesse parlare delle ballate e dei sonetti, dal momento che il progettato quarto libro, nel quale era prevista la trattazione di questi argomenti, non è mai venuto alla luce. Di certo sappiamo, comunque, che Dante riteneva le canzoni 'più nobili' delle ballate, per vari motivi: in primo luogo perché le «cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt –

indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt» ('le canzoni realizzano da sé sole tutto ciò a cui sono tenute, capacità che le ballate non hanno, perché hanno bisogno dei danzatori, in funzione dei quali sono state create': par. 5).<sup>9</sup> D'altra parte, la ballata è superiore al sonetto: difatti «nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate excellant» ('nessuno dubiterà che le ballate siano superiori ai sonetti per nobiltà di metro': ivi). Inoltre, un altro motivo che rende le canzoni superiori a ogni altra forma cantata si ravvisa nel fatto che «inter ea que cantata sunt, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros» ('fra tutto ciò che viene cantato in poesia, sono le canzoni ad essere conservate con maggior cura, come è noto a chi frequenta i libri': par. 7); Dante evidentemente si riferisce ai testi poetici più che alle musiche, in quanto queste ultime, come si è visto, normalmente non erano scritte ed erano affidate per lo più alla tradizione orale. Anche Francesco da Barberino, nei suoi *Documenti d'Amore* (redatti fra il 1309 e il 1314), adotta la stessa classificazione, citando per la prima volta anche il madrigale e proponendo una gerarchia che va dal genere stilisticamente più elevato, la canzone, a quelli più "bassi", quali la ballata e il sonetto.<sup>10</sup>

L'anonimo autore del *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, tramandato (incompleto) nel codice Lat. Cl. XII 97 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e redatto tra il 1313 e il 1332, tratta invece solo quei generi poetici che vennero realmente intonati ai suoi tempi e dà una classificazione del tutto diversa: *ballade, rotundelli, mottetti, cacie sive incalci, mandrigalia*, ed infine *soni sive sonetti*.<sup>11</sup> Non molto diversamente, il padovano Antonio da Tempo, nel suo trattato *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, redatto nel 1332 e dedicato ad Alberto della Scala, si occupa di tutte quelle forme poetiche, musicali e non, che ai suoi tempi andavano per la maggiore e che egli distingue in sette generi: sonetto, ballata, *cantio extensa, rotundellus*, madrigale, sirventese e motto confetto. È interessante osservare che Antonio da Tempo dedica maggiore attenzione alle due forme più diffuse al suo tempo: il sonetto e la ballata.<sup>12</sup>

9. Si cita dall'ed. a cura di P.V. MENGALDO, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, a cura di P.V.M. et alii, Milano-Napoli, Ricciardi, to. II 1979, pp. 1-237 (trad. di P.V.M.).

10. Cfr. FRANCESCO DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore*, 4 voll., a cura di F. EGIDI, Roma, Società Filologica Romana, 1905-1927, vol. II p. 262.

11. Cfr. S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in SM, a. II 1906-1907, pp. 59-82.

12. Cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di G. GRION [dal

I. La *canzone*. – Nel decimo capitolo del secondo libro del *De vulgari eloquentia*, a proposito della canzone, Dante avverte fin dall'inizio che egli intende parlare « primo de cantu, deinde de habitudine, et postmodum de carminibus et sillabis » ('prima della melodia, poi della disposizione e infine dei versi e delle sillabe': par. 1). Secondo Dante, la linea musicale associata alla stanza di canzone può essere o senza soluzione di continuità – oggi si direbbe *durchkomponiert* – (« una oda continua usque ad ultimum progressive », 'una sola melodia, la quale procede continua fino alla fine': par. 2), o bipartita attraverso la *diesis*, chiamata anche *volta* (« diesim dicimus deductionem vergentem, de una oda in aliam – hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur – », 'definiamo diesis il passaggio che conduce da una melodia all'altra – che chiamiamo "volta" quando parliamo ai profani –': par. 2). La *diesis* ha luogo, però, solo se in una delle due sezioni – chiamate *frons* e *sirma* o *cauda* – nelle quali la musica della stanza resta suddivisa (o in ambedue) si verificano ripetizioni melodiche (« et diesis esse non potest secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique », 'e non si può avere diesis, nel senso che diamo al termine, se non si verifica la ripetizione di una stessa melodia o prima della diesis, o dopo, o in entrambe le parti': par. 3). Tali ripetizioni sono chiamate *pedes* se figurano nella prima sezione, *versus* (o *volte*) se sono nella seconda; di conseguenza si possono avere solo tre combinazioni: 1) *pedes* + *sirma* (o *cauda*); 2) *frons* + *versus* (o *volte*); 3) *pedes* + *versus* (o *volte*).

Dopo aver esposto, nel decimo capitolo, in quanti modi si può strutturare la musica della stanza, Dante passa a trattare, nel capitolo successivo, l'*habitus*, la 'disposizione', che « maxima pars eius quod artis est » ('è la parte più importante di ciò che riguarda la tecnica'), in quanto « circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit » ('consiste nella partizione della melodia da un lato, nell'intreccio dei versi e nella relazione fra le rime dall'altro': par. 1). Anche questo capitolo attiene propriamente alla musica, dal momento che la struttura generale della stanza, per quanto concerne la disposizione e le relazioni tra le varie parti (« contextum carminum »), la versificazione e l'ordine delle rime (« rithi-

titolo *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo*, Bologna 1869, p. 72. Se ne veda anche l'edizione critica a cura di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977 (« *Collezione di opere inedite o rare* », 136) [d'ora in avanti: *Summa*]. Su Antonio da Tempo si veda anche F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *ANIT*, vol. v, cit., pp. 149-57.

morum relationem»), dipende ovviamente da quella musicale, dovendosi accordare con essa. Questo punto di vista appare anche nel *Convivio*, quando Dante dice che la « bellezza della canzone » e la sua veste esteriore consistono ne « lo numero de le sue parti che si pertiene a li musici » (II II 9). Dante conclude questo capitolo affermando in modo esplicito che la struttura interna della stanza, la versificazione e l'ordine delle rime devono essere collegati unicamente alla struttura musicale, dalla quale dipendono (*De vulg.*, II II 13):

Nec etiam pretermittendum est quin iterum asseramus pedes ab invicem necessario carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem accipere, quia non aliter cantus repetitio fieri posset. Hoc idem in versibus esse servandum astruimus.<sup>13</sup>

Nei due capitoli successivi Dante si sofferma, invece, sugli aspetti tecnici e specifici attinenti al testo poetico vero e proprio, quali la versificazione e la struttura delle rime. Tra gli studiosi di letteratura e di metrica si è andata rafforzando l'opinione che Dante intenda la musica solo come melodia « interiore e ideale misura armonica »;<sup>14</sup> egli, osserva Pietro G. Beltrami, « quando lega la struttura della stanza a quella della melodia non ha in mente tanto (o non solo) la musica come esercizio concreto dell'arte, ma ciò che nel Medioevo è l'essenza della musica come disciplina del "quadri-vo", lo studio delle proporzioni, dei rapporti, delle armonie matematiche; la "musica" della stanza di cui egli effettivamente parla è l'armonia dei suoi rapporti interni ».<sup>15</sup> Neanche Nino Pirrotta, pur riconoscendo il significato tecnico-musicale della testimonianza dantesca, riesce a sfuggire a tali suggestioni e ipotizza per il rivestimento musicale della canzone – dato che non ce n'è pervenuto nessuno –<sup>16</sup> un tipo di musica molto semplice e che non ostacoli la comprensione del testo verbale.<sup>17</sup> Eppure lo stesso Dante,

13. « Neppure si deve omettere di ribadire questo punto: che nel loro rapporto reciproco i piedi assumono necessariamente un numero uguale di versi e sillabe e un'uguale disposizione, perché altrimenti non si potrebbe avere ripetizione della melodia. Questo stesso principio sosteniamo che va osservato anche nelle volte ».

14. A. MARIGO, nell'*Introduzione* a DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.G. RICCI, Firenze, Le Monnier, 1968, p. CXLIII.

15. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 216.

16. Ad eccezione della canzone attribuita a Cino da Pistoia, *Quando Amor gli occhi rilucenti e belli*, di cui ci rimane l'intonazione musicale a tre voci di Iohannes Florentinus relativa ai primi due piedi [schema delle rime: ABC, ABC], e trasmessaci da un codice ora perduto.

17. N. PIRROTTA, *Ars nova e stil novo*, in « Rivista Italiana di Musicologia », a. I 1966, pp. 3-19;

parlando di Casella che aveva cominciato a intonare la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, esalta proprio la dolcezza del suo canto: « cominciò el li allor sí dolcemente, / che la dolcezza ancor dentro mi suona » (*Purg.*, II 112-14). È probabile che Dante sia ricorso al solito *topos* retorico della “dolcezza” della musica, ma è anche significativo che egli insista molto sugli effetti del canto intonato dall’amico Casella: « Se nuova legge non ti toglie / memoria o uso all’amoroso canto / che mi soleva quietar tutte mie voglie, / di ciò ti piaccia consolare alquanto / l’anima mia [...] » (ivi, 106-10).

Altri testi danteschi furono certamente musicati, o almeno avrebbero potuto esserlo. Nel giovanile sonetto doppio che accompagna la stanza di canzone *Lo mio servente core* – come si è già accennato – Dante, indirizzandosi a un *Lippo amico*, forse il fiorentino Lippo Pasci de’ Bardi, così gli si rivolge (*Rime*, XLVIII 17-20):<sup>18</sup>

e priego il gentil cor che 'n te riposa  
che la rivesta e tegnal per druda,  
sí che sia conosciuda  
e possa andar là 'vunque è disiosa.

Anche la ballata giovanile *Per una ghirlandetta* (*Rime*, LVI) avrebbe dovuto ricevere una “veste” musicale « ch’altrui fu data » (v. 21). Un’altra ballata dantesca, *Deh, Violetta, che in ombra d’amore* (*Rime*, LVIII), secondo una didascalia presente in un manoscritto ora perduto, appartenuto a G.B. Bocolini, sarebbe stata musicata da un certo Scochetto (« parole di Dante. Suono di Scochetto »); questi, secondo un’altra didascalia presente sempre nel medesimo codice, avrebbe “intonato” un’altra ballata, già attribuita ancora a Dante, *Deh, non celate agli occhi quel diletto*.<sup>19</sup>

La casistica comunque si può estendere anche ad alcune canzoni (e ballate) scritte da altri poeti. Nelle ottave 62-66 della quinta parte del *Filostrato*, Boccaccio fa cantare a Troilo quattro stanze della famosa canzone di Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave* (« con bassa voce si giva cantando

poi in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984 [d’ora in avanti *MMR*], pp. 37-51, a p. 44.

18. Per i riferimenti bibliogr., vd. qui sopra la nota 7.

19. Cfr. G.M. CRESCIMBENI, *Istoria della volgar poesia*, Venezia, Bonfadino, 1730, vol. v pp. 220-21; si veda inoltre A. ZENATTI, *Violetta e Scochetto e il codice Bocoliniano*, in ID., *Intorno a Dante*, Palermo 1916, pp. 1-33.

[...]. Poi ch’egli avea cantando così detto »: v 61 6, 67 1).<sup>20</sup> Tornando a Casella, c’è da aggiungere che in una rubrica posta alla c. 149r del codice Vat. lat. 3214 della Biblioteca Apostolica Vaticana gli viene attribuita la musica di una stanza di canzone, *Lontana dimoranza*, di Lemmo Orlandi (1260 circa-1294): « Lemmo da Pistoia. Et Casella diede il suono ». Sempre nello stesso codice, la musica della ballata *Movo cant’amoroso novamente*, di Lupo degli Uberti, è attribuita a un certo Mino d’Arezzo (« Mino da rezzo diede la nota »), che potrebbe essere identificato con quel Minuccio d’Arezzo che – come si vedrà avanti – nella novella settima della x-giornata del *Decameron* canta la ballata *Muoviti, Amore, e vattene a messere*.<sup>21</sup> Infine, nel manoscritto Palat. 418 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze la ballata *D’un’amorosa voglia* è preceduta dalla rubrica: « Ricuccio de Florença. Albertuccio delaviola ».<sup>22</sup>

In due sonetti composti presumibilmente verso il 1325-’30 e riferentisi agli anni studenteschi (dopo il 1317), Nicolò de’ Rossi (su cui vd. qui sopra, cap. VI par. 3) ricorda molti nomi di musicisti e giullari, già morti a quel tempo, alcuni dei quali identificati, altri ancora no. Tra tutti, egli predilige un certo Checolino, attivo a Bologna, che avrebbe composto « balade » e « altri canti », « plen d’aire nuovo a tempo et a misura », cioè secondo le regole della *musica mensurabilis*, « lo cui sono par celeste e devino » (si osservi l’acrostico « Checolino » nelle due terzine del secondo sonetto):<sup>23</sup>

Io vidi Ombre e vuy al paragone  
provarsi di cantar meglio e piú bello:  
ço fu Casella, el guerço e Quintinello,  
Mino, Lippo, Segna lor compagnone,  
el buon Scochetto, Çovanni e Nerrone,  
Parlantino, Bertuci’ e Çecharello,  
Marchetto e Confortino, Agnol cum ello,  
Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone.  
Sopra costoro venne Checolino

20. In G. BOCCACCIO, *Tutte le Opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, vol. II 1964, pp. 173-74; si veda inoltre S. DEBENEDETTI, *Troilo cantore*, in GSLLI, a. LXVI 1915, pp. 414-25.

21. Su Mino d’Arezzo, cfr. S. CARRAI, *Un musicista del tardo Duecento (Mino d’Arezzo) in Nicolò de’ Rossi e nel Boccaccio*, in SB, vol. XII 1980, pp. 39-46.

22. Cfr. N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscelânea en homenage a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958-1961, vol. II pp. 651-62; poi in *MMR*, pp. 52-62, a p. 55.

23. Cit. da N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *MMR*, pp. 52-62, rispettivamente alle pp. 53 e 56.

plen d'aire nuovo a tempo et a misura,  
lo cui sono par celeste e devino.

Alor tutti il clamòro: « Anima pura,  
chi non cognobbe la tua melodia,  
non sa ni seppe che dolçeça sia ».

En la citate del senno, Bologna,  
vidi notari quig da Mançolino,  
dig quali voðse Dio far lo piú fino  
cantore che nel mondo si pogna.

Cum sí dolçe nota che poco alogna  
da l'ançelico osana ymno devino  
per excelentia il clamo(m) Checolino  
e la rason di ço convien ch'eo 'spogna.

CHERendo Amor perfetta melodia,  
COgnobbe il suave ayre di costuy,  
LIGosse sego en stretta compagnia,  
NO fu ça mai contento piú d'altroy;  
unde le sue balade e gl'altri canti  
son d'amoroso spirito tutti quanti

Abbiamo già conosciuto Casella, Mino, Lippo e Scochetto; Confortino potrebbe essere l'amico di Petrarca, Floran potrebbe essere identificato con Floriano da Rimini, e Marchetto con Marchetto da Padova; « Petro mastro » potrebbe essere quel musicista cui si rivolge Giovanni Quirini in un sonetto (« o Pietro mastro de canto e de nota »), forse proprio quel « magister Piero »<sup>24</sup> di cui ci rimangono alcune composizioni nel Codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana e nel manoscritto Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.<sup>25</sup> Di tutta questa produzione musicale – canzoni e ballate –, presumibilmente monodica e organizzata nella sua fase piú recente secondo le regole della *musica mensurabilis*, ci è rimasta forse una traccia scritta, molto posteriore però rispetto all'epoca di composizione, in quelle 15 ballate a una voce e in notazione mensurale tramandateci dal codice Rossi 215 e dal codice Squarcialupi.

24. Su cui vd. F.A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *LIE*, vol. VI 1986, pp. 245-63, partic. a p. 249. Per le altre identificazioni, vd. PIRROTTA, *Due sonetti musicali, ecc.*, cit.

25. Su questi e altri codici vd. qui, avanti, par. 4.

2. Il *madrigale*. – Il madrigale consta, nella maggior parte dei casi, di due terzine piú un ritornello finale, composto per lo piú da un distico. I versi sono prevalentemente endecasillabi e settenari nelle due terzine ed endecasillabi nel ritornello, e si alternano secondo le piú diverse combinazioni di metri e di rime (nel repertorio musicale prevalgono però solo due schemi di rime: ABB, CDD, EE; ABA, CDC, EE). Non mancano tuttavia madrigali costituiti da quartine seguite dal distico finale: ad esempio, *Se non ti piacque in ingrato abitare* di Paolo da Firenze (ABbA, CDdC, EE).<sup>26</sup>

Guido Capovilla ha identificato ben 64 schemi diversi con 17 varianti,<sup>27</sup> ma i teorici antichi presentano una casistica molto meno complessa e articolata. Antonio da Tempo distingue i madrigali in due categorie: senza ritornelli (« mandriales communes ») e con ritornelli (« cum retornellis sive voltis »). Egli prevede sette diverse combinazioni: 1) « mandrialis undenarius » ('madrigale endecasillabico'): ABA, ABA, ABA; 2) « mandrialis undenarius et septenarius »: AbA, BaB; 3) « mandrialis biseptenarius et undenarius »: abB, baA; 4) « mandrialis septenarius »: abb, abb, abb; 5) « mandrialis cum retornellis »: AaB, AbA, CC; 6) « mandrialis cum uno retornello »: AbB, AbB, B; 7) « mandrialis repetitus »: aBc, aBc (*Summa*, ed. cit., pp. 140-46). La possibilità di alternare versi differenti nelle stanze non sembra prevista invece dall'anonimo estensore del *Capitulum de vocis applicatis verbis* – precedente al trattato di Antonio da Tempo –: i versi quindi, come osserva Nino Pirrotta, « possono essere a piacere endecasillabi o settenari – o tutti endecasillabi, tuttavia, o tutti settenari, perché il verso finale che fa da ritornello è simile a tutti gli altri ».<sup>28</sup> In alcuni madrigali le terzine possono essere anche piú di due, come dice anche Antonio da Tempo: « Mandrialis itaque undenarius [...] potest habere plures partes [...] et sic de aliis mandrialibus » ('il madrigale endecasillabico [...] può avere piú stanze [...] e così vale per gli altri madrigali': *Summa*, ed. cit., p. 140).

Tra i madrigali messi in musica ricordiamo *Di riva in riva mi guidava Amore*, di Lorenzo Masini, che è formato da ben quattro terzine senza alcun ritornello (Corsi, *PM*, p. 73), e *Ne l'ora ch'a segar la bionda spiga*, di Paolo da Fi-

26. Vd. in CORSI, *PM*, p. 271.

27. G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico"*, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento, in « *Mettrica* », a. III 1982, pp. 159-252: vd. partic. le pp. 229-43.

28. N. PIRROTTA, *Un'arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, pp. 155-61, poi in *MMR*, pp. 80-89: vd. a p. 86.

renze, che ne ha tre (ma con il ritornello: ivi, p. 269). Madrigali con tre stanze sono presenti particolarmente nel codice Rossi 215. Il ritornello finale (di solito un distico), come si è visto, non è obbligatorio; esso può non esserci affatto, come nel madrigale *Bella granata fra le fiore sete* (ivi, pp. 327-28), o può essere ridotto a un solo verso, come in *Chiamando un'astorella ch'era posa* (ivi, pp. 328-29), entrambi nel codice Rossi 215 (in questo manoscritto figurano molti madrigali con ritornello di un solo verso). I ritornelli possono essere anche due – entrambi a rima baciata –, o l'uno di séguito all'altro dopo le terzine, o alternati alle terzine stesse: come, ad esempio, in *Se premio de virtù è sol onore* (ivi, pp. 243-44), di Bartolino da Padova: ABB, CC, DEE, EGG, HH. Madrigali con due ritornelli ricorrono sia nella produzione dei musicisti piú antichi – ad esempio, Maestro Piero, Iacopo da Bologna e Donato da Firenze –, sia in quella dei musicisti piú recenti, per es. Bartolino da Padova e Antonio detto Zaccaria da Teramo.

Le terzine, pur avendo di solito rime diverse, vengono cantate normalmente sulla stessa musica (*a*), mentre il ritornello presenta una veste musicale propria (*b*), distinta da quella delle terzine e talvolta perfino contrastante per quanto concerne il ritmo, cioè la *mensura*, e l'andamento generale:

	testo	musica
1ª terzina	ABB	<i>a</i>
2ª terzina	CDD	<i>a</i>
Ritornello	EE	<i>b</i>

Esistono però alcuni madrigali nei quali la seconda terzina non viene cantata sulla stessa musica della prima, secondo un procedimento musicale senza soluzione di continuità; si vedano, ad esempio, i madrigali di Niccolò del Proposto, *Cogliendo in un bel prato*, *La fiera testa*, *O sommo specchio*, *O giustizia regin' al mondo freno*, *Virtù loco non ci ha* (quest'ultimo su testo di Niccolò Soldanieri).<sup>29</sup>

In alcuni casi la forma musicale è quella del madrigale, ma la struttura testuale è molto simile a quella di uno strambotto, formato da otto endecasillabi, ma diviso sul piano musicale in due terzine piú un distico. Questi strambotti-madrigali presentano per lo piú lo schema metrico: ABA, BCC,

29. Se ne veda la musica in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* [d'ora in poi *PMFC*], vol. VIII, *Italian Secular Music*, a cura di W. T. MARROCCO, Les Remparts, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1972, pp. 109-11, 141-44, 159-64, 156-58, 198-200.

DD; si vedano *Donna già fui leggiadr' annamorata* e *O perlaro gentil, che dispogliato*, di Giovanni da Cascia, e *O dolce apres'un bel perlaro fiume*, di Iacopo da Bologna<sup>30</sup> (ed è questo uno dei tanti aspetti che, come si vedrà in séguito, accomunano questi due compositori). Il primo e il terzo madrigale presentano una musica *durchkomponiert* che abbraccia entrambe le “terzine”, mentre *O perlaro gentil* è intonato come un vero e proprio madrigale nel quale la seconda “terzina” è cantata sulla stessa musica della prima. Un caso interessante è offerto anche dal madrigale *Sotto l'imperio* (Corsi, *PM*, pp. 46-47; *CMM*, 8, iv pp. 26-27) di Iacopo da Bologna, la cui forma metrica sembra un incrocio fra la struttura del madrigale e quella del rispetto: ABA, BCC, DED, EFF, GG. Assimilabile a un madrigale è anche il componimento *Piançe la bella Iguana*,<sup>31</sup> contenuto nel codice Rossi 215, formato da tre strofe di sei versi, ciascuna delle quali presenta sempre il secondo e il quarto verso in rima fra loro e il quinto e il sesto a rima baciata; il distico finale sembra avere la funzione melodica di un ritornello, anche se il testo cambia da strofa a strofa. Sul piano musicale, i primi quattro versi di ogni “sestina” sono cantati su una linea musicale senza soluzione di continuità (*a*), mentre gli ultimi due, in analogia al madrigale, su un'altra (*b*); ecco la prima strofa:

Piançe la bella Iguana	<i>a</i>
Se 'l suo amor non vede.	
Fil d'oro ten in mano	
e spera di mercede.	
Çentil furto mi prese	<i>b</i>
Che dai bei ochi scese.	

Cambiamenti sul piano ritmico si presentano molto spesso anche all'interno della sezione musicale *a*, alternando la tipica *mensura* francese con quella italiana, soprattutto in corrispondenza con l'attacco dei singoli versi: in tal modo si viene a realizzare una sorta di “bilinguismo musicale” forse in analogia al bilinguismo che compare talvolta anche nei testi poetici, nei quali si possono alternare, appunto, versi italiani e francesi o versi italiani e

30. Se ne veda la musica in *The Music of Fourteenth Century Italy*, a cura di N. PIRROTTA (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 8 [d'ora in poi *CMM*, 8]), vol. I, American Institute of Musicology, 1954, pp. 12-14 e 26-28 per i primi due; vol. IV, a cura di N. PIRROTTA, American Institute of Musicology, 1963, pp. 18-19, il terzo.

31. Se ne veda la musica in *CMM*, 8 II, a cura di N. PIRROTTA, American Institute of Musicology, 1960, pp. 30-31.

latini.<sup>32</sup> Nel ritornello in forma di distico, la stessa linea musicale serve per intonare sia il primo che il secondo verso. Non mancano tuttavia casi in cui ciascun verso del distico è cantato su una propria melodia, come ad esempio in *Appress'un fiume chiaro*, di Giovanni da Cascia (Corsi, *PM*, pp. 11-12; *CMM*, 8, 1 pp. 8-11). Nel caso in cui i ritornelli siano due, essi vengono cantati quasi sempre sulla stessa musica, ma possono presentare, talvolta, intonazioni musicali differenti.

I madrigali del periodo arsnovistico sono generalmente a due o tre voci. In quelli a due, la voce più bassa, chiamata *Tenor*, è costituita per lo più da note di lunga durata, mentre la voce superiore (*Cantus*) si distende in ampi vocalizzi su singole sillabe, che si alternano a sezioni più concentrate sul piano testuale e di tipo sillabico: nelle quali, cioè, a ogni nota corrisponde una sillaba del testo (in queste sezioni anche il *Tenor* procede sillabicamente e in modo omoritmico con le voci superiori). Il compilatore del *Capitulum*, pur ammettendo madrigali a più di due voci, di fatto sembra privilegiare soltanto quelli a due voci.<sup>33</sup> Antonio da Tempo allude anche all'esistenza di madrigali a una sola voce di cui, tuttavia, non ci sono rimasti esempi nelle fonti scritte (*Summa*, ed. cit., pp. 139-40).

Esiste, inoltre, anche qualche madrigale politestuale, forse in analogia alla tradizione mottettistica due-trecentesca, nel quale ogni voce canta un testo differente: valga come esempio *Aquila altera, ferma in su la vetta - Uccel di Dio insegna di giustizia - Creatura gentil, animal degno* (*CMM*, 8, iv pp. 1-2), di Iacopo da Bologna, composto probabilmente in occasione della prima discesa dell'imperatore Carlo IV di Lussemburgo in Italia nel 1354.<sup>34</sup>

Non si conosce l'etimologia del termine *madrigale*, e di conseguenza l'origine di questa forma poetico-musicale. Secondo alcuni, il nome deriverebbe da *materialis*, in opposizione a *spiritualis*; secondo altri, invece, da *matrice / matrix / matricialis*, nel senso di un testo che si esprime attraverso la lingua madre, cioè in volgare italiano. Secondo Migliorini, che recupera una forma veneta *madregal*, 'alla buona', « la discendenza del nome » da quest'ul-

32. Sul "bilinguismo" musicale nel repertorio arsnovistico vd. F.A. GALLO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in *ANIT*, vol. IV, cit., pp. 237-43.

33. Cfr. N. PIRROTTA, *Un'arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *MMR*, pp. 80-89: vd. a p. 84.

34. *Aquila altera* è cantato dal *Cantus*, *Uccel di Dio insegna di giustizia* dal *Tenor*, *Creatura gentil* dal *Contratenor*.

tima « è quasi sicura; indubitabile poi *gli* sembra l'origine di questo aggettivo veneto dall'aggettivo latino *matricialis* », da intendere nel senso di « ingenuo come chi è appena uscito dalla matrice ». <sup>35</sup> Antonio da Tempo collega invece l'origine del madrigale a matrici rustiche, pastorali e popolari. Egli, pur dichiarando di non essere « magister in cantu », ma solo un grammatico (*Summa*, ed. cit., p. 140), per affermare l'idea che il termine *mandrialis* derivi da *mandra*, congettura una presunta origine « pastorale » del madrigale (« Dicitur autem mandrialis a mandra pecudum et pastorum, quia primo modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus », « È chiamato madrigale dalla mandria del bestiame e dei pastori, perché all'inizio quel modo di versificare e di cantare era proprio dei pastori e delle pecore »: *Summa*, ed. cit., p. 139). Egli quindi non trascurava di sottolineare, secondo una ben nota tradizione retorica e culturale, che la musica, sebbene « modo grosso », <sup>36</sup> è caratterizzata anche dal fatto di risultare « naturaliter »; d'altra parte, però, egli è anche costretto a riconoscere che questa originaria spontaneità deve fare i conti con gli aspetti raffinati e sofisticati che contraddistinguono il madrigale ai suoi tempi (« licet hodie subtilius et pulchrius per rithimatores mandriales huiusmodi compilentur », « Sebbene oggi i madrigali di tal genere siano composti dai poeti in modo più raffinato e più bello »: *Summa*, ed. cit., p. 139).

In realtà, se i testi dei madrigali si rifanno spesso a termini e a immagini di tipo pastorale, floreale e amoroso, non si può neanche ignorare che molti di essi hanno un carattere prettamente simbolico e allusivo, un significato « politico » e celebrativo, quindi una destinazione « alta », legata ai codici della vita di corte e alle sue occasioni. Questa funzione celebrativa del madrigale ha una forte rilevanza non solo nel primo periodo della sua fioritura, vale a dire nella prima metà del Trecento, in ambito prettamente lombardo e veneto, ma anche tra la fine del Trecento e i primi due decenni del Quattrocento, periodo nel quale si registra un « recupero » del madrigale dopo un lungo periodo dominato da un'altra forma, la ballata. Questa brevissima rinascita, tardiva ed epigonale, sembra essere contraddistinta, appunto,

35. B. MIGLIORINI, *Madrigale*, in ID., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, s.i.d. [ma 1956], pp. 288-89, a p. 289.

36. Francesco da Barberino, qualificando il madrigale come « rudium et inordinatum concinium » potrebbe essersi riferito, oltre che agli aspetti formali non organizzati forse ancora in modo organico, anche a una sua presunta origine « rusticale »; vd. FRANCESCO DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore*, ed. cit., vol. II p. 263.

da un tono quasi sempre fortemente celebrativo o allusivo e da contenuti talvolta a carattere autobiografico.

3. La *ballata*. – La ballata è caratterizzata dalla presenza di un ritornello (o ripresa) che viene ripetuto dopo ogni strofa. Le strofe (o stanze) sono tutte uguali fra loro per quanto concerne la struttura dei versi e l'ordine delle rime. Ogni stanza consta di due sezioni, la prima delle quali è di solito suddivisa in due parti, uguali e simmetriche, denominate *piedi* o *mutazioni*. Esse possono essere organizzate secondo diverse soluzioni rimiche (rime alternate, incrociate, bacciate, ecc.). La seconda sezione, chiamata *volta*, è quasi sempre simmetrica al ritornello ed è caratterizzata generalmente dal fatto che il primo verso rima con l'ultimo verso del secondo piede e che l'ultimo verso è sempre in rima con l'ultimo della ripresa (rima che quindi si mantiene uguale in tutte le stanze). Nella ballata monostrofica *Donna che d'amor senta* (Corsi, *PM*, p. 158), di Francesco Landini, l'ultimo verso della volta ha addirittura lo stesso testo dell'ultimo verso della ripresa, quasi si tratti di un verso-*refrain*; nella ballata *Amor, da po' che tu ti maravigli* (ivi, p. 273), di Paolo da Firenze, invece, l'ultimo verso della stanza è uguale al primo verso della ripresa.

Il ritornello può essere costituito da uno a cinque versi. Dall'estensione del ritornello dipende ovviamente l'ampiezza di tutta la stanza: difatti il numero dei versi dei piedi è per lo più in rapporto proporzionato con quello della volta e, di conseguenza, con quello della ripresa. Tradizionalmente le ballate sono denominate *minime* quando la ripresa è di un solo verso settenario (a volte anche ottonario o quinario), *piccole* quando la ripresa è di un solo verso endecasillabo, *minori* quando la ripresa è di due versi endecasillabi o endecasillabo e settenario, *mezzane* quando è di tre versi tutti endecasillabi o endecasillabi e settenari, *grandi* quando è di quattro versi tutti endecasillabi o endecasillabi e settenari; infine *stravaganti* quando la ripresa è di cinque o sei versi.

Esistono ovviamente moltissime combinazioni strofiche, sia in relazione alla successione dei versi che all'ordine delle rime: Guido Capovilla, su un campione di 678 ballate sicuramente risalenti al Trecento, individua sette schemi fondamentali.<sup>37</sup> Non mancano tuttavia eccezioni alle norme sopra indicate, specialmente per quanto concerne la rima finale che non sempre

37. G. CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *ANIT*, vol. IV, cit., pp. 107-47.

concorda con quella dell'ultimo verso della ripresa: si vedano ad esempio i seguenti casi (Corsi, *PM*, pp. 205, 274, 299-300, 303-4, 295):

ab/cd, cd, ba (Francesco Landini, *Partesi con dolore*)  
 AA/Bcd, Bcd, DD (Paolo da Firenze, *Amor mi stringe*)  
 aBB/CD, CD, dAA (Andrea da Firenze, *Morrà la 'nvidia*)  
 AbB/CD, CD, DaA (Paolo da Firenze, *Per la vera onestà*)  
 AbB/cdE, cdE, eaA (Andrea da Firenze, *Donna, se per te moro*)

In qualche caso la volta ripete esattamente lo schema delle rime della ripresa, quasi a imitazione del *virelai* francese, come nel caso della ballata di Francesco Landini, *Se la nimica mia fortuna* (ivi, p. 217: ABB/CDE, CDE, ABB) o della lauda *Sancto Lorenço martyr d'amore* (schema metrico: AA/(b)bc, (b)bc, AA; schema della musica: ab/cd, c'd', a'b').<sup>38</sup> Similmente, in qualche caso, il primo verso della volta non rima con l'ultimo del secondo (o terzo) piede. Le mutazioni talvolta possono essere anche tre e la volta può essere più grande o più piccola della ripresa, specialmente nelle ballate del Duecento e nel repertorio laudistico. Tra le ballate senza musica, inoltre, alcune presentano una doppia volta, l'ultima delle quali ha di solito funzione di congedo. Infine, non sempre i due piedi hanno le stesse rime, come nel caso della ballata di Bartolino da Padova, *Perché canzato è 'l mondo* (ivi, p. 252: AA/Bc, cD, DA), o della ballata monostrofica di Francesco Landini, *Se merzé, donna* (ivi, p. 219: AbA/CDC, DBE, EdA).

Anche le ballate, come i madrigali, possono essere politestuali, il che significa che ognuna delle tre voci canta un testo differente; si veda, di Francesco Landini, *Perché di novo sdegno - Perché tuo servo e soggetto mi tegno - Vendetta far dovrei / ma la 'ngiuria sostegno* (ivi, pp. 206-8).<sup>39</sup> In questo caso, inoltre, le tre ballate hanno tutte la stessa rima alla fine del primo/secondo verso, della ripresa e della stanza (*-egno*) – sono tutte e tre monostrofiche – e le stesse rime per i piedi (*-ente, -ita*). Le uniche differenze si concentrano, oltre che in alcune rime, soltanto nel tipo e nel numero dei versi all'interno sia della ripresa che della stanza: aBbA/cD, cD, dEeA nel primo testo; AA/CD, CD,

38. Su cui cfr. F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1935 (d'ora in avanti: LIUZZI), vol. II pp. 257-60.

39. Il testo con l'incipit *Perché di novo sdegno* è cantato dal *Cantus*; il testo *Perché tuo servo dal Tenor*, e *Vendetta far dovrei* dal *Contratenor*. La musica è stata pubblicata in FRANCESCO LANDINI, *Complete Works*, a cura di L. SCHRADER, nuova ed. a cura di K. VON FISCHER, Les Remparts-Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1982, vol. II pp. 142-43.

DA nel secondo; infine fafA/cD, cD, dggA nel terzo. Si osservi, a tale proposito, che Landini ha composto anche un madrigale politestuale, *Musica son - Già furon le dolcezze mie - Ciascun vuoli narrar* (ivi, pp. 129-30).<sup>40</sup> La pratica della ballata politestuale arriva fino ad Antonio Zaccaria da Teramo, come dimostra *Je suy navrés tan fort - Gnaff' a le guagnele*.<sup>41</sup>

Sul piano musicale la ballata è divisa in due sezioni: la prima riguarda il ritornello, la seconda il primo piede. Normalmente il secondo piede viene cantato sulla stessa musica del primo e la volta sulla stessa musica del ritornello. Per questo motivo, nei manoscritti musicali gli amanuensi copiano di solito soltanto la musica della ripresa e quella del primo piede e collocano nel cosiddetto *residuum* (situato per lo più in fondo alla composizione) il testo del secondo piede e della volta (ed eventualmente anche quello delle strofe seguenti). Con l'avvento della ballata polifonica, verso il 1360-1370, e per influsso della *ballade* francese, in molti casi la prima mutazione si chiude con una cadenza "aperta" (*verto*), mentre la seconda con una vera e propria cadenza conclusiva (*chiuso*).

	testo	musica
Ritornello	abbA	a
1° Piede	CD	b <i>verto</i>
2° Piede	CD	b <i>chiuso</i>
Volta	dbbA	a
Ritornello	abbA	a

Dorothea Baumann<sup>42</sup> ha richiamato l'attenzione su alcune ballate che presentano il *verto* e il *chiuso* non solo nelle due mutazioni, ma anche nella ripresa e nella volta: si vedano, ad esempio, *Conviens'a fede e Partesi con dolore* di Francesco Landini (Corsi, *PM*, pp. 229 e 205) e *Amor mercè* (*PMFC*, XI p. 7). La stessa Baumann ha messo in rapporto questi tre casi con fenomeni analoghi osservabili nel repertorio francese dei *virelais* e delle *ballades*: ma si possono trovare molte altre analogie strutturali anche con una forma speciale di *ballade* chiamata *baladelle* che presenta, appunto, l'*ouvert* e il *clos* non

40. Cfr. LANDINI, *Complete Works*, cit., vol. II pp. 213-15.

41. Se ne vedano testo e musica in *Early Fifteenth-Century Music*, a cura di G. REANEY (*Corpus Mensurabilis Musicae*, II [d'ora in poi *CMM*, II]), vol. VI, American Institute of Musicology, 1977, pp. 21-23.

42. D. BAUMANN, *Some Extraordinary Forms in the Italian Secular Trecento Repertoire*, in *ANIT*, vol. IV, cit., pp. 45-63.

solo nella prima sezione ma anche nella seconda.<sup>43</sup> Nell'esecuzione della ballata il solista si alternava al coro, come ci testimonia Giovanni del Virgilio nell'Epistola III del *Diaffonus* risalente al 1314:<sup>44</sup> iniziava il solista intonando il ritornello, ripreso subito dal coro; quindi il solista cantava la stanza; il coro riprendeva il ritornello, e così via per l'intera composizione.

Le ballate più antiche sono tutte a una voce; ce ne sono rimaste in tutto 15, di cui quattro adespote nel codice Rossi, e 11 nel codice Squarcialupi, delle quali cinque di Gherardello (morto probabilmente poco dopo il 1362) e altrettante di Lorenzo da Firenze (morto intorno agli anni Settanta), oltre a una, forse giovanile, di Niccolò da Perugia (attivo a Firenze almeno tra il 1354 e il 1373). Esse potrebbero testimoniarcì l'ultima fase, in forma scritta, di quel repertorio di ballate monodiche tramandato per via orale e di cui abbiamo parlato in precedenza. A partire dal 1360-1370 circa, le ballate in musica sono tutte a due o a tre voci. I primi compositori che si sono accostati alla ballata polifonica sono Donato da Firenze e Niccolò da Perugia: conosciamo solo una ballata a due voci di Donato, tramandataci dal codice Squarcialupi (*Senti tu d'amor, donna*: Corsi, *PM*, p. 122),<sup>45</sup> e 21 di Niccolò (ivi, pp. 101-16, e *PMFC*, VIII); ma l'autore più rappresentativo è certamente Francesco Landini, di cui ci rimangono 140 ballate contro 11 madrigali.

Per comprendere quale sia stata l'evoluzione della ballata sul piano musicale sarà sufficiente esaminare alcune ballate di Antonio detto Zaccaria da Teramo. Si osservi innanzitutto come, da una linea musicale per lo più semplice e breve qual è quella connessa alle ballate più antiche – e perfino a molte di quelle di Francesco Landini –, si sia passati a vere e proprie « composizioni » musicali, di vaste dimensioni, suddivise in più sezioni e complesse sia sul piano contrappuntistico che su quello ritmico. La ballata *Rosetta che non cambi mai colore* (*CMM*, II, VI pp. 1-11), monostrofica, è emblematica a tale riguardo: il testo poetico è brevissimo, una ripresa di due versi più

43. A. ZIINO, « Balade » e « Baladelle »: osservazioni sul rapporto tra poesia e musica in alcune composizioni di Guillaume de Machaut, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, ed. a cura di F. LUISI, Roma, La Torre d'Orfeo, 1990, pp. 15-27; Id., *On the Poetic and Musical Form of Six Ballades of the Manuscript Torino J.II.9*, in corso di stampa negli Atti del Congresso internazionale di Cipro (1992), a cura di L. FINSCHER e U. GÜNTHER.

44. cfr. V. DE BARTHOLOMÆIS, *Rime giullaresche e popolari*, Bologna 1926, pp. 73-74.

45. Se ne veda la musica in *CMM*, 8, vol. III, a cura di N. PIRROTTA, American Institute of Musicology, 1962, pp. 41-42.

una stanza di sei (ciascun piede è di due versi), ma la musica si estende per ben settanta battute, con lunghe parti molto vocalizzate e con ampie sezioni chiaramente distinte fra loro e collegate ciascuna a un verso (la sezione collegata alla ripresa è bipartita e comprende 41 battute, quella legata ai due versi del primo piede è notevolmente articolata al suo interno e comprende 28 battute). Anche *Un fior gentil* (CMM, II, VI pp. 12-16) abbraccia ben sessanta battute; in questo caso, benché la ripresa sia più lunga rispetto ai piedi della stanza (la ripresa è di quattro versi, mentre i piedi sono di due versi ciascuno), sul piano musicale le due parti nelle quali l'intera composizione è strutturata (ripresa e piede) si presentano del tutto uguali fra loro quanto alla lunghezza (30 battute ciascuna) e sono a loro volta suddivise in due sezioni ben distinte e contrastanti tra loro.

Le ballate sono in maggioranza monostrofiche, non mancano tuttavia quelle con due o più strofe. Le ballate polistrofiche si distinguono per la versificazione spesso agile e articolata, per l'andamento musicale leggero e scorrevole, e infine per il carattere dialogico. Si vedano ad esempio le ballate *Deh, pon questo amor giú* (tre strofe), *Deh sospirar sovente* (sei str.), *La mente mi riprende* (quattro str.) e *Ora è tal l'alma mia* (quattro str.) di Francesco Landini (Corsi, PM, pp. 152, 155, 188, 203), *Cosa crudel m'ancide* (quattro str.) di Andrea da Firenze (ivi, p. 291), *Donna, poss'io sperare* (tre str.) di Niccolò da Perugia (Corsi, PMT, p. 104) e *Senti tu d'amor, donna* (tre str.) di Donato da Firenze (ivi, p. 122). A proposito di terminologia, è significativo che *Deh, pon questo amor giú* nel congedo sia chiamata «ballatetta»; *Fugite Gianni Bacco* (due str.), di Andrea de' Servi (ivi, p. 298), «ballatella»; *Checch'altra donna* (due str.), sempre di Andrea (ivi, p. 290), «canzonetta». D'altra parte, però, *Non isperi mercede* (due str.), di Andrea (ivi, p. 301), e *Senti tu d'amor, donna* sono chiamate regolarmente «ballata»; mentre *Già molte volte, amore* (quattro str.), di Landini (ivi, p. 173), è chiamata «canzone». Se questo significa che non bisogna dare troppa importanza a queste denominazioni proprio perché, dato anche il loro carattere di *topos* retorico-letterario, non sempre sono indicative di una specifica forma poetico-musicale, d'altra parte è anche vero che termini come «ballatella» o «canzonetta», anche se non riferiti a una precisa forma strofica, avranno pur sempre avuto un qualche significato, probabilmente in rapporto al numero delle strofe, alla versificazione o allo stile della musica, come si osserva anche nei corrispondenti termini francesi *ballade* e *balladelle*.

I teorici ci presentano invece un quadro nell'insieme schematico e molto

meno articolato di quanto non sia la realtà storica; viceversa, alcuni casi registrati nei trattati teorici non trovano riscontro alcuno – se non eccezionalmente – nelle composizioni a noi pervenute. A parte Francesco da Barberino, i teorici che danno maggiori informazioni sulla ballata sono l'anonimo estensore del *Capitulum* e Antonio da Tempo. Quest'ultimo precisa, per prima cosa, che i testi delle ballate sono per lo più di carattere lirico e amoroso; non mancano tuttavia anche quelli di tono più “elevato”, sentenzioso e moraleggiante. Egli inoltre collega la ballata con la danza («Et tales ballatae cantantur et coreizantur», ‘E tali ballate siano cantate e danzate’: *Summa*, ed. cit., p. 117). Descritta la struttura della ballata in quattro parti – *repilogatio* (*ripresa*), due *mutationes* (*pedes*) e *volta* –, Antonio da Tempo sottolinea che le ballate grandi hanno solo una stanza, mentre le ballate minori, le ‘ballatuzze’ (*ballatucae*), ne possono avere anche di più (*Summa*, p. 118). A seconda della grandezza della ripresa, egli divide le ballate in cinque specie: *ballatae magnae, mediae, minores, merae communes, minimae* (*Summa*, p. 118), affermando che nelle ballate grandi, come anche nelle altre, le rime della volta debbono essere uguali a quelle della ripresa, affinché «nunquam invenietur disparitas rithimorum» (‘non vi sia disparità tra i versi’: *Summa*, p. 119). Egli distingue le ballate mezzane, chiamate anche *soni* o *sonarelli* (*Summa*, p. 120), con la ripresa di tre o quattro versi, in tre modi: ABA/CD, DC, CBA; aBbA/cDc, dCd, aBbA; AbA/CD, CD, DbA (*Summa*, pp. 120-23). Le ballate minori, chiamate anche *ballatuzze* (*ballatucae*) (*Summa*, p. 123), con la ripresa di due versi, sono di due specie: 1) *ballata minor undenaria simplex* (AA/AB, AB, BA); 2) *ballata minor undenaria communis*, con un settenario nei piedi (AA/Bc, Cb, AA). Il quarto tipo, la *ballata communis*, ha il seguente schema: Ab/Cd, Dc, Cb. Vengono infine le ballate minime, con la ripresa di un solo verso, suddivise in tre specie (*Summa*, pp. 123-28). Il rilievo dato da Antonio da Tempo alle ballate con la ripresa di uno o due versi è tanto più interessante, proprio in quanto non trova riscontro alcuno nel *Capitulum*, compilato prima della *Summa*, e denota da parte del teorico padovano un'aderenza non comune alla realtà del suo tempo, nuova, in campo metrico, rispetto a quella del periodo precedente, testimoniata appunto dal *Capitulum*.

A differenza di Antonio da Tempo, l'estensore del *Capitulum* distingue fondamentalmente due soli tipi di ballata: il primo viene esposto nel primo paragrafo e riguarda le ballate destinate alla danza («dicuntur balade quia ballantur», ‘sono dette *balade* perché sono danzate’), il secondo viene trattato nel sesto e ultimo paragrafo e riguarda le ballate grandi e mezzane, chia-

mate «soni sive sonetti». <sup>46</sup> (Anche Filippo Villani, parlando delle composizioni di Giovanni da Cascia, distingue i *soni* dalle *ballatae*: «mandrialia plura sonosque multos et ballatas intonuit»). <sup>47</sup> È significativo, come si è detto, che nel *Capitulum* non venga fatta menzione delle ballate con la ripresa di uno o due versi, vale a dire delle ballate piccole e minori: una esclusione che può trovare una sua spiegazione nel fatto che l'estensore del *Capitulum* non è ancora del tutto consapevole – come lo sarà invece Antonio da Tempo – di quel fenomeno che, a partire dalla fine del XIII secolo, tende a ridurre sempre di più i testi poetici per dare maggiore spazio alla musica e permettere quindi una più ampia espansione melodica. <sup>48</sup> Nella descrizione delle *ballade*, il fatto che la ripresa – e di conseguenza anche la volta – deve avere due o tre versi, mentre ogni piede quattro, è certamente contro la norma tradizionale, secondo la quale la ripresa deve avere un numero di versi almeno uguale, se non superiore, a quello di ogni piede. L'altro aspetto interessante è che la stanza della *ballada* può avere più di due piedi («habent plures pedes»). La pluralità dei piedi è ammessa eccezionalmente anche da Francesco da Barberino; nelle ballate “auliche” è comunque molto rara, sia nel Due che nel Trecento (ad esempio nelle ballate *Messer, lo vostro amore*, attribuita a Saladino da Pavia, *Fermamente intensa*, di Bonagiunta Orbiciani, e *Amor, s'eo l'ho gabbato*, di Ser Monaldo da Soffena); più frequente è invece, come vedremo, nel repertorio laudistico. <sup>49</sup> I *soni* o *sonetti* sono «verba applicata solum uni sono» ('parole applicate a una sola melodia'), le *ballade*, invece, sono «verba applicata sonis» ('parole applicate a più melodie'): questo potrebbe voler dire che il testo di una *ballada* poteva essere cantato su musiche diverse – questo fenomeno si osserva anche nel repertorio trobadorico e laudistico – mentre quello di una ballata grande o mezzana (*soni* o *sonetti*) era legato a una sua propria melodia, composta espressamente per esso. <sup>50</sup>

La distinzione tra *ballade* e *soni/sonetti* illustra in modo esplicito che la

46. N. PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, G. Mori & Figli, 1962, vol. III pp. 42-54, poi in *MMR*, pp. 90-102; vd. partic. le pp. 91-92.

47. Così si legge nella seconda redazione, stesa tra il 1385 e il 1397, del *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosissimis civibus* di Filippo Villani secondo la versione del codice Barb. lat. 26100, c. 70v, della Biblioteca Apostolica Vaticana: cfr. Corsi, *PM*, p. 23.

48. PIRROTTA, *Ballate e «soni»*, ecc., cit., pp. 93-94; *Id.*, *Ars nova e stil novo*, cit., pp. 47-48.

49. A. ZIINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968, p. 30.

50. PIRROTTA, *Ballate e «soni»*, cit., p. 97.

ballata destinata alla danza ha mantenuto a lungo alcuni tratti arcaici e originari, mentre la sua variante “aulica” ha subito, a partire già dalla fine del Duecento, una sorta di “regolarizzazione” e di assestamento, finendo con l'acquire, di conseguenza, un carattere più organico ed equilibrato. Essa viene quasi a sostituirsi alla canzone, assumendone quindi anche il ruolo e le funzioni. D'altra parte, senza considerare il ritornello, la stanza della ballata si presenta anche sul piano formale come una breve stanza di canzone con fronte bipartita, suddivisa in due piedi, e sirma.

4. La *caccia*. – Un'altra forma per musica che ha avuto una certa diffusione durante tutto l'arco del Trecento, fino agli inizi del Quattrocento, è la caccia. Si tratta in generale di una forma alquanto libera sia per quanto riguarda la struttura metrica sia l'ordine delle rime. Gli esempi più antichi sono attribuibili a «Maestro Piero», al quale viene riconosciuto «il merito di avere più di ogni altro contribuito alla creazione della seconda delle forme classiche dell'*Ars nova* italiana: la caccia». <sup>51</sup> Di lui il codice Panciatichi 26 ci tramanda otto madrigali, dei quali quattro potrebbero essere assimilabili al genere della caccia, e forse gli si possono attribuire anche le cacce *Segugi a cord'e can per la foresta* e *Or qua, compagni* (Corsi, *PM*, pp. 359-62). Altri autori di cacce furono Giovanni da Cascia (*Con brachi assai, Per larghi prati*: Corsi, *PM*, pp. 9, 24), Iacopo da Bologna (*Per sparverare*: ivi, pp. 52-54), Gherardello (*Tosto che l'alba*: ivi, pp. 68-69), Vincenzo da Rimini (*In forma quasi e Nell'acqua chiara*: ivi, pp. 83, 84-86), Lorenzo Masini (*A poste messe*, di Niccolò Soldanieri: Corsi, *RT*, pp. 758-59), Niccolò da Perugia (*Da poi che 'l sole*: Corsi, *PM*, pp. 112-13; *Passando con pensier e State su, donne*, di Franco Sacchetti: in *Rime*, ed. cit., pp. 121-22, 192-93), Francesco Landini (*Così pensoso com'Amor mi guida*: Corsi, *PM*, pp. 226-27), fino ad Antonio detto Zaccaria da Teramo (*Cacciando per gustar - Ay cinci ay toppi*, una caccia politestuale a tre voci: ivi, pp. 312-17 [vd. qui, più avanti, cap. XIII par. 2, dove si riportano i vv. 7-30 del componimento]).

L'unico teorico che parla della caccia è l'anonimo estensore del *Capitulum de vocibus applicatis verbis*. L'autore di questo trattatello però si riferiva «ad un tipo [di caccia] notevolmente diverso da quello delle cacce trecentesche, probabilmente caduto in disuso prima che queste ultime prendessero

51. N. PIRROTTA, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in *ANIT*, vol. I, a cura di B. BECHERINI, Certaldo 1962, pp. 57-74, poi in *MMR*, pp. 103-14, a p. 104.

forma». <sup>52</sup> La cosa che piú colpisce nella sua descrizione è il fatto che le cacce fossero a cinque voci – mentre quelle a noi giunte sono tutte a due o a tre – e che fossero formate « in modo che ogni voce contrapponesse un verso intero a un verso intero di ciascuna delle altre ». Secondo Pirrotta, « Una sopravvivenza di tale pratica si osserva in tutte le piú antiche composizioni basate sul canone, nelle quali l'entrata della seconda voce non avviene se non quando la prima ha finito di enunciare il primo verso ». Tale tecnica si osserva nel canone *Summer is icumen in*, in tre delle *cacce* di Piero e nelle *chaces* francesi (ad esempio in *Se je chant*), mentre « il procedimento piú moderno di iniziare il canone alla fine del lungo melisma sulla prima sillaba si trova in *Con brachi assai* di Piero ed è dovuto probabilmente all'influenza di Giovanni da Cascia ». <sup>53</sup>

Il genere della caccia, come abbiamo già visto, deriva certamente da quei madrigali costruiti con la tecnica musicale del canone, divenuto la caratteristica principale della caccia stessa. Esistono infatti diversi madrigali basati su questa tecnica, in primo luogo proprio tra le otto composizioni di Maestro Piero: in *All'ombra d'un perlaro* e *Sí com'al canto della bella Iguana* (Corsi, *RT*, pp. 3, 8, e *CMM*, 8, II pp. 1-2, 4-5), il canone è impiegato solo nel ritornello finale; in *Ogni dilecto e ogni bel piacere* e in *Cavalcando con un giovine accorto* (Corsi, *PM*, pp. 6-7, 3-4; *CMM*, 8, II pp. 14-15, 8; Corsi, *PM*, pp. 9, 4-6), esso ricorre nella prima parte della composizione, corrispondente alla terzina. *Cavalcando con un giovine accorto* è un madrigale formato da quattro terzine piú un distico finale (la musica della prima terzina è ripetuta per tutte le altre) e *Ogni dilecto e ogni bel piacere* è un madrigale con due ritornelli. Altri due madrigali di Piero assimilabili alla caccia sono *Con brachi assai e con molti sparveri*, musicata anche da Giovanni da Cascia, e *Con dolce brama e con gran disio* (*CMM*, 8, II pp. 9-11, 11-14): quest'ultimo è un madrigale formato da cinque terzine senza ritornello (la musica è *durchkomponiert*, vale a dire senza soluzione di continuità), mentre il primo consta di due stanze di sei versi ciascuna piú un distico finale a rima baciata: ABbCCD, ABbCCD, EE (ovviamente la musica della prima "sestina" viene ripetuta anche sulla seconda). Tutte queste composizioni « rappresentano in modo significativo le fasi principali della transizione attraverso la quale la caccia prese le mosse e si differenziò dal madrigale ». <sup>54</sup> Anche il "madrigale canonico" a tre voci di

52. PIRROTTA, *Piero e l'impressionismo musicale*, ecc., cit., p. 113.

53. Id., op. e l. cit.

54. PIRROTTA, *Piero*, ecc., cit., p. 104.

Giovanni da Cascia, *Nel bosco sença foglie* (Corsi, *RT*, p. 16; *CMM*, 8, II pp. 46-49), se dal punto di vista metrico è un madrigale "regolare", con tre terzine e un distico finale, sul piano musicale si divide in due sezioni, la prima delle quali abbraccia tutte e tre le terzine senza soluzione di continuità, mentre la seconda si riferisce al distico (la realizzazione musicale è basata sulla tecnica del canone sia nelle terzine che nel ritornello). Interessante è anche un'altra composizione canonica di Giovanni da Cascia, *Per larghi prati* (Corsi, *PM*, p. 24; *CMM*, 8, II pp. 49-52), a tre voci: una vera e propria caccia, con tanto di canone e argomento venatorio. Ma l'aspetto piú significativo risiede nel fatto che, a differenza del caso precedente nel quale vengono adottate le terzine, qui la struttura consiste in una strofa unica di otto versi – l'ordine delle rime fa pensare comunque a una sorta di bipartizione – piú un verso di ritornello (ABAB, CcDD E); la musica della strofa è anch'essa senza soluzione di continuità.

Tra le composizioni di Iacopo da Bologna, *Giung'el bel tempo* (Corsi, *PM*, p. 34; *CMM*, 8, IV p. 34) si presenta anch'essa come un madrigale canonico: difatti, mentre sul piano musicale è assimilabile alla caccia per la presenza del canone tra le due voci, su quello metrico è un madrigale vero e proprio formato da due terzine con un ritornello di un solo verso posto dopo ciascuna terzina. <sup>55</sup> Anche la caccia a tre voci *Oselletto salvaço* (Corsi, *PM*, pp. 42-43), <sup>56</sup> sul cui testo Iacopo compone anche un madrigale a due voci, sul piano testuale è un madrigale composto da tre terzine e un distico. Come scrive Pirrotta, « tutte queste composizioni sono già cacce dal punto di vista musicale (dacché il termine deriva dall'uso del canone e non dalle scene venatorie che il testo a volte descriveva) ». <sup>57</sup> Il processo di transizione dal *madrigale-caccia* alla *caccia* vera e propria potrebbe essere stato completato da Maestro Piero, il quale compì « il passo decisivo [...] che dall'uso del canone fatto come puro dato musicale, ornamento (*color*) o elemento della composizione, portò alla sua intenzionale applicazione ad un testo descrittivo, ricco di dialogo [...]»; l'idea nuova fu quella di servirsi del canone per rendere con maggiore efficacia realistica la descrizione di una scena concitata all'aperto, citandone il serrato dialogo, le grida, i richia-

55. Questa è la struttura proposta da Nino Pirrotta, mentre Corsi considera i due versi del ritornello accoppiati insieme dopo le terzine, in forma di distico a rima baciata.

56. Se ne veda la musica in *CMM*, 8, IV pp. 35-36 (in forma di caccia) e pp. 20-21 (in forma di madrigale).

57. PIRROTTA, *Piero*, cit., p. 105.

mi fino a sfiorare l'effetto di una rappresentazione sonora se non visiva»,<sup>58</sup>

5. La *ciciliana*. – La «ciciliana» – come anche la «calavrese» o la «napolitana» – è un genere poetico-musicale presumibilmente di origine siciliana (o quantomeno meridionale), per lo più in forma di ballata, d'argomento amoroso e dal tono spesso patetico. Sulla diffusione della siciliana, e sulla sua natura precipua di testo cantato, abbiamo alcune testimonianze indirette sul versante letterario. Il primo a parlarne è probabilmente Boccaccio, che nella quinta novella della IV giornata del *Decameron* fa intonare a Lisabetta da Messina la canzone siciliana *Qual esso fu lo malo cristiano*, «la quale ancora oggi si canta». Ne parla anche Giovanni Gherardi da Prato nel secondo libro del *Paradiso degli Alberti*, a proposito di Andreuolo Dandolo al quale «fu comandato [...] che quale delle leggiadre contesse a lui piacesse in compagnia a una canzonetta delle sue leggiadrissime ciciliane, che da Francesco Vannozi aparate avea, eleggesse a cantare; [...] e con dolcissimi accenti nelle piate e leggiadre parole [...]. Il perché già tutti le dolcissime parole e piate udite e lodate quelle essere proprie e perfette e non meno lodando la dolcissima armonia [...]».<sup>59</sup> Giuseppe Donato è del parere che si sia trattato di un canto amebeo, intonato alternativamente da Andreuolo Dandolo e dalla contessa Margherita di Poppi.<sup>60</sup> Lo stesso Donato sottolinea l'interesse di un'altra novella, contenuta nel quarto libro, sempre del *Paradiso degli Alberti*, nella quale Giovanni da Prato sembrerebbe alludere anche a una siciliana e all'uso di eseguirla in canto alternato: si tratta della novella di Francesco musico, cioè Landini, nella quale si racconta che un giovane fiorentino, Bonifazio Uberti, fermatosi a Palermo, si innamora di una bellissima giovane e che «con suo leuto cominciò a suonare e a sommissa voce cantare suoi dolcissimi versi, ne' quali insieme col leuto mesericordia con somma piate e dolceza chiamava». Il re Pietro III di Sicilia, ascoltata «la dolcissima armonia» (par. 322), invita allora «uno suo cortigiano sonatore e musico sommo», Benuccio d'Arezzo, a unirsi a Bonifazio; quest'ultimo allora riprese a suonare «con altra armonia che prima e con parole mol-

58. PIRROTTA, op. cit., p. 107.

59. GIOVANNI GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di ANTONIO LANZA, Roma, Salerno Editrice, 1975, lib. II par. 52-54, pp. 75-76.

60. Cfr. G. DONATO, *Contributo alla storia delle siciliane*, in *ANIT*, vol. IV, cit., pp. 183-209, alle pp. 187-89.

to piate» (par. 325), mentre Benuccio «ripigliava il suo suonare e cantare con simile tuono, sí che più e più ore della notte passaro, facendo e seguendo per simile forma i musichi con tanto piacere del re e di chi loro udia [...]» (par. 327).<sup>61</sup>

Una testimonianza più tardiva ci viene offerta da Giannozzo Manetti nel *Dialogus in domestico et familiari quorundam amicorum symposio Venetiis habito*, allorché narra che il giovane Cosma, trovandosi in Sicilia, nel corso di un banchetto che ebbe luogo l'8 ottobre 1448, cantò «nonnullas Siculas symphonias et cantilenas» («alcune musiche e canti siciliani») e tutti i presenti furono colpiti dalla dolcezza del suo canto – che sembrava quasi un «siculus mulierum preficarum fletus» («un pianto siciliano di prefiche») –, tanto da preferirlo ai «gallicis ac venetis cantibus» («canti francesi e veneti»).<sup>62</sup> Sulla scorta di questa testimonianza, Giuseppe Donato compie una serie di confronti anche con il canto popolare siciliano, in particolare con quello delle prefiche.<sup>63</sup>

Tornando alla forma metrica, sarà utile fermare l'attenzione su tre «ciciliane» anonime, la prima delle quali, qualificata come tale nel manoscritto Magl. VII 1040, *Sonno fu che me ruppe, donna mia*,<sup>64</sup> è una via di mezzo tra la ballata e lo strambotto: della ballata mantiene la ripresa, dello strambotto la struttura delle due stanze, rispettivamente una sestina e un'ottava, ambedue a rime alternate. La seconda, *Qual esso fu lo malo cristiano* (in Corsi, *RT*, p. 989-91), cantata, come si è visto, da Lisabetta da Messina nella chiusa della quinta novella della IV giornata del *Decameron*, è in realtà una canzone con stanze *capfinidas* e *capcaudatas*, ciascuna di sette versi a rime alternate, più un verso finale irrelato (sembrano quasi delle «sestine caudate»). La terza infine, *Quando sono 'n questa citate*,<sup>65</sup> qualificata come «ciciliana» nel manoscritto Ambrosiano C. 35 sup., consta in realtà di una serie di quartine (di ottolari trocaici) incatenate a mo' di capitolo quaternario: nell'ultima quartina

61. *Il Paradiso degli Alberti*, ed. cit., lib. IV, par. 320-27 pp. 277-78. Secondo A. LANZA (p. 277 n.), Benuccio d'Arezzo potrebbe essere quel Minuccio d'Arezzo che compare in una novella del *Decameron*. Non è tuttavia da escludere che possa trattarsi di quel Benuccio da Orvieto che ebbe un nutrito scambio di sonetti con Franco Sacchetti, il quale a sua volta, nel sonetto *Come nel tempo dei vaghi fioretti*, allude probabilmente proprio alle qualità musicali di Benuccio («grazie a te de la tua melodia»): vd. SACCHETTI, *Rime*, son. CCXXXV b p. 364.

62. Cfr. A. DELLA TORRE, *Storia dell'accademia platonica*, Firenze 1902, pp. 282-83.

63. Cfr. DONATO, *Contributo*, ecc., cit.

64. Vd. in R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Patron, 1974, p. 141.

65. In SPONGANO, *Nozioni*, ecc., cit., pp. 145-46.

si accenna alla sua destinazione "musicale": « Fa che quando sei cantata, / abbi dolze le parole ».

Sul versante musicale Nino Pirrotta ha individuato una serie di ballate a due voci, peraltro molto anomale e corrotte anche sul piano metrico e formale, contenute nel codice « Reina » (Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 6771), che, per alcune loro peculiarità poetico-musicali – libertà ritmica, fluidità melodica, andamento molto vocalizzato, probabile derivazione da modelli monodici, carattere fortemente patetico sia del testo che della musica, frequenti ripetizioni di sillabe, parole e frasi – potrebbero essere riconducibili a quelle « ciciliane » ricordate nelle fonti letterarie sopra citate. Si tratta di *Dolce lo mio drudo e uaitende* (nel codice Vat. lat. 3493 la stessa ballata, con qualche variante, è attribuita a « Re Federigo »); *E vantende, signor mio, e vatène, amore!*; *Strençi li labri e Fenir mia vita me convien cum guay* (ambidue citate da Simone Prodenzani nel *Sollazzo*, son. 34 e 48, la seconda qualificata come « de Cicilia pruòno »: ed. cit., pp. 174, 177); *Con lagreme sospiro*; *Troveraço mercè*; *Amore, a lo to aspeto*, e infine *Donna fallante*. Anche la ballata *Par che la vita mia*, a due voci, conservata nel frammento Santa Giustina 553 dell'Archivio di Stato di Padova, è denominata « ciciliana » nel codice, senza musica, Magl. VII 1040.<sup>66</sup> A questi pezzi si potrebbero aggiungere le ballate *Con dogliosi martiri*, di Antonello Marot da Caserta, e *Poy che morir mi convien per to amore*, di Iohannes Ciconia, contenute ambedue nel codice di Lucca, che per il loro andamento musicale potrebbero essere assimilate alla siciliana.<sup>67</sup> Sarà utile aggiungere che molti di questi testi ora citati presentano una patina linguistica chiaramente « siciliana », o comunque meridionale, e che il soggetto più frequente è quello del lamento per la partenza (o per la separazione) dell'amato o dell'amata.

6. *Il serventese*. – Non si può escludere a priori che il serventese – o sirventese – possa essere stato talvolta associato alla musica, anche se non è rimasta nessuna intonazione musicale concretamente collegata a questa forma poetica. Si tratta di componimenti poetici spesso dal carattere giullaresco e

66. Cfr. N. PIRROTTA, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *ANIT*, vol. II, a cura di F.A. GALLO, Certaldo 1968, pp. 97-112, in *MMR*, pp. 142-53; ID., *La siciliana trecentesca*, in *SchM*, n. 3 lugl.-dic. 1982, pp. 297-308.

67. Cfr. N. PIRROTTA, *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music: The Scholar's View [...]* in Honor of A. Tilmann Merritt, a cura di L. BERMAN, Cambridge (Mass.) 1972, pp. 271-91, in trad. it. con il titolo *Nuova luce su una tradizione non scritta*, in *MMR*, pp. 154-76.

“popolare”. Antonio da Tempo distingue tre tipi di « serventese »: 1) *Serventesius simplex et cruciatus* (quartine di endecasillabi a rima alterna); 2) *Serventesius duplex et duatus* (distici di endecasillabi a rima baciata); 3) *Serventesius caudatus* (terzine formate da un distico di endecasillabi a rima baciata più un verso breve – *cauda* –, di solito quadrisillabo o quinario: *Summa*, pp. 147-51). Nella tradizione italiana trecentesca ha avuto maggiore fortuna il serventese caudato, molto spesso anche con strofe di quattro versi, di cui i primi tre a rima baciata.

Attraverso lo studio della lauda-ballata *Oimè lasso e freddo lo mio core*, contenuta nel codice 91 di Cortona, è stato forse possibile ricostruire la struttura musicale associata al serventese caudato. Franco Mancini, difatti, ha scoperto una versione testuale di questa lauda-ballata (nel ms. XIII C 98 della Biblioteca Nazionale di Napoli) di origine marchigiana, precedente a quella cortonese e in forma di serventese, nella quale la prima strofe – di quattro versi, come tutte le altre – corrisponde alla “ripresa” (di tre versi) della versione cortonese in forma di ballata.<sup>68</sup> Ora, anche l'analisi musicale sembra confermare l'ipotesi che la versione del codice di Cortona derivi da quella marchigiana e che il serventese sia stato trasformato in una lauda-ballata, nella quale il ruolo della “ripresa” è stato assunto dalla prima stanza del serventese, decurtata però del secondo verso. Difatti in *Oimè lasso*, l'intonazione della “ripresa”, a differenza della ballata classica nella quale è diversa da quella dei due piedi, è sostanzialmente uguale a quella della stanza, anche se in parte ridotta e modificata. Ora, proprio questa circostanza induce a pensare che per la « ripresa » sia stata utilizzata la melodia associata alla stanza, sia pure con gli opportuni aggiustamenti, permettendoci anche di ricondurre la lauda-ballata cortonese a un serventese con stanze di tre versi più un quinario finale, con la seguente struttura metrica e musicale: AAAB (CCCb, ecc.); *aabc*.<sup>69</sup>

68. F. MANCINI, *Un'attestazione mediana di Cortonese XXXVI*, in *GIF*, a. XXVIII, n.s. VII 1976, pp. 241-66; ID., *Ancora sulla tradizione di Cortonese XXXVI*, in *GIF*, n.s., a. X 1979, pp. 119-20.

69. Cfr. A. ZIINO, *Sequenza, sirventese e laude a proposito di 'Oimè lasso e freddo lo mio core'*, in *Musicologie Médiévale. Notations et Séquences*, Paris, Champion, 1987, pp. 247-57. Sul cod. vd. il vol. *Laudario di Cortona*, a cura di C. TERNI, presentazione di G. CONTINI, Scandicci (Fi), La Nuova Italia, 1988, poi Spoleto, CISAM, 1992. D'altra parte, che questa lauda, anche nella versione testuale in forma di serventese trasmessaci senza musica dal manoscritto XIII C 98, sia stata pur sempre cantata, si desume dal verso 130: « de te, Yhesu, che trovo e 'l dictu e 'l cantu » (ma sui serventesi vd. anche avanti, cap. XIII par. 10).

Ms. di Napoli

Oy me, lascio e friddu lu meu core,  
che in pigritia stane et non se more!  
Che sci[i]lo suspiro tanto per amore  
che tu mmorischi!

Morir deveri', falsu e esconoscente,  
villan meu core, pigru et negligente,  
ché per amore non vivi fervente  
sí che languissci.

Ms. di Cortona

Oimè lasso e freddo lo mio core,  
ké non sospiri tanto per amore,  
Ke tu morisse?

Morire dovaresti, falso, sconoscente,  
villano, cieco, pigro e negligente,  
ke per amor non vivi fervente  
sí ke languisce.

7. Il *sonetto*. – Come si evince dal nome stesso, dovrebbe trattarsi di una forma poetica legata alla musica, anche se non ci è pervenuto nessun sonetto del Due-Trecento con la relativa intonazione musicale. Il nome deriva dal provenzale *sonet* (diminutivo di *so*, 'suono, melodia'), probabilmente un testo cantato, dal tono leggero. Ma il sonetto in quanto forma metrica ben precisa e codificata, così come esso si presenta nella tradizione lirica italiana, è con ogni probabilità "creazione" della Scuola poetica siciliana, in particolare di Giacomo da Lentini. Tra i trattatisti, ce ne parlano soltanto Francesco da Barberino, nei suoi *Documenti d'Amore*, e Antonio da Tempo. Esso consta di due quartine di endecasillabi (per lo piú secondo lo schema ABBA, ABBA), seguite da due terzine, sempre di endecasillabi (a rima CDE, CDE). Francesco da Barberino chiama *pedes* i distici che formano ogni quartina, mentre Antonio da Tempo li chiama *copulae*. Le due quartine sono denominate da Antonio da Tempo *pedes*, mentre le due terzine sono chiamate *mutae* da Francesco da Barberino e *voltae* da Antonio da Tempo. Quest'ultimo elenca ben sedici tipi diversi di sonetto: « simplex, duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, incatenatus, duodenarius, repetitus, retrogradus, semiliteratus, metricus, bilinguis, mutus, septenarius, communis et retornellus » (*Summa*, pp. 73-II6).

8. Il *rondello*. – Il rondello è una forma molto semplice, collegata alla danza (almeno in origine), che deriva presumibilmente dal *rondeau* francese. Esso è caratterizzato dal fatto che il primo verso (o i primi due versi) della ripresa (o *refrain*) viene ripetuto in tutte le stanze al posto del secondo piede. Un'altra caratteristica, derivata anch'essa dal *rondeau* francese – che passerà in séguito nella frottola-barzelledda italiana del Quattro-Cinquecento –, consiste nel fatto che le stanze sono cantate sulla stessa musica della ripresa, variamente organizzata e ripetuta, essendo quest'ultima di solito meno ampia della stanza. Si tratta di una forma assimilabile in parte a quella della ballata per la divisione interna tripartita (ripresa, stanze formate da

due piedi e volta); tuttavia se ne differenzia sia perché nel rondello ambedue i piedi sono cantati su parte iniziale della musica collegata alla ripresa, mentre nella ballata adottano di solito una melodia del tutto diversa, sia per il fatto che in tutte le stanze il secondo piede – intonato dal coro che si alterna al solista anche nella stanza – è costruito addirittura, testo e musica, dal primo (spesso anche dal secondo) verso del *refrain*.

Il rondello dovette avere, nonostante la scarsità delle fonti musicali, una notevole diffusione, come testimonia Simone Prodenzani che fa cantare, fra l'altro, al giullare Sollazzo anche una serie di « rondel franceschi » di Bartolino da Padova (ma in questo caso è piú probabile possa trattarsi di veri e propri *rondeaux* francesi, non diversamente dai « rotundelli » ai quali il *Capitulum* dedica il secondo paragrafo, qualificati appunto come « cancionnes francigene »). Anche Antonio da Tempo dedica molto spazio ai *rotundelli* (*Summa*, pp. 134-39), che egli collega alla danza, distinguendone tre tipi diversi, a seconda della lunghezza della ripresa – di due o tre versi –, della stanza e del tipo di verso impiegato (settenario o endecasillabo). Nella sua *Summa* figurano i testi di quattro rondelli, mentre nelle fonti musicali essi sono molto rari: un esempio ci è offerto da *Gaiete, dolçe parolete mie*, presente nel codice Rossi 215 (Corsi, *PM*, pp. 26-27; *CMM*, 8, II pp. 27):

testo	musica
<i>Gaiete, dolçe parolete mie,</i>	a
Dite(s), de voi che fie,	b
Partite da gli acesi miei desiri?	c
Quella gaieta SPINA che v'udie,	a
<i>Gaiete, dolçe parolete mie,</i>	a
Che ponçe e che m' à ponto infin a quie,	a
Per voi trovata fie,	b
Onde soa luce voi, legiando, miri.	c
[ <i>Gaiete, dolçe parolete mie</i> , ecc.]	[abc]

9. Lo *strambotto* e il *cantare*, narrativo ed epico-lirico. – Anche dello strambotto trecentesco non ci è pervenuta alcuna intonazione musicale, mentre abbondano quelle fiorite nel Quattro-Cinquecento.<sup>70</sup> Simone Pro-

70. Sullo strambotto quattrocentesco vd. G. LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del codice Estense a. F. 9. 9.*, Firenze, Olschki, 1990.

denzani testimonia che essi erano certamente cantati anche nel Trecento, dal momento che figurano nel repertorio del giullare Sollazzo (« Strambotti de Cicilia a la reale »: *Sollazzo*, son. 47, ed. cit. p. 176). Il nome è presumibilmente collegato con il provenzale *estribot* o con lo spagnolo *estribote*. Dal punto di vista metrico, lo strambotto è costituito da una serie di ottave di endecasillabi, normalmente a rima alternata (ottava siciliana) o con gli ultimi due versi a rima baciata (ottava toscana): ABABABAB; ABABABCC. Nello strambotto quattrocentesco l'intonazione musicale abbraccia per lo più solo i primi due versi, e viene impiegata anche per gli altri tre distici.

Lo stesso schema metrico, nella variante dell'ottava toscana, è utilizzato anche per le ottave narrative, i cosiddetti *cantari*, certamente cantati e largamente diffusi già nel corso del Due-Trecento.<sup>71</sup> Anche di questo repertorio, probabilmente di tradizione orale (almeno nel Trecento), non ci sono rimaste fonti musicali, ma da Boccaccio sappiamo che i cantari ebbero grande diffusione e che furono certamente intonati. Difatti nel *Decameron* ne vengono ricordati esplicitamente tre: *La dama del Vergiú* (« Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di Messer Guglielmo e della Dama del Vergiú »: III concl. 8), insieme con il proprio *Filostrato* (« Dioneo insieme con Lauretta di Troilo e di Criseida cominciarono a cantare »: VI intr. 3) e il proprio *Teseida* (« Dioneo e Fiammetta gran pezza cantarono insieme d'Arcita e di Palemone »: VII concl. 6).

10. I « *canti popolari* ». – I canti popolari medievali dovettero avere quasi certamente una diffusione solo di tipo orale; tuttavia di essi ci è rimasta qualche traccia attraverso le citazioni che ne hanno fatto scrittori e poeti nel Due-Trecento. Una delle più antiche è quella di Salimbene de Adam da Parma che nella sua *Cronica* parla di un donna pisana che « per maiorem ecclesiam Pisanam ibat cantando: *E s' tu no cure de me, / e' no curarò de te* ». <sup>72</sup> Ancora Boccaccio, nel *Decameron*, menziona canzoni, certamente popolari e di contenuto osceno, quali *L'acqua corre la borrana*, cantata da Monna Belcolore nella seconda novella dell'VIII giornata; <sup>73</sup> e nella chiusa della V giornata, *Al-*

71. Sui *cantari* vd. *I Cantari. Struttura e tradizione*, Atti del convegno internazionale di Montreal: 19-20 marzo 1981, a cura di M. PICONE e M. BENDINELLI PREDELLI, Firenze, Olschki, 1984. Ma vd. anche qui, avanti, cap. XIII par. 8.

72. SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. SCALIA, Bari, Laterza, 1956, vol. I p. 263.

73. MONNA BELCOLORE « era quella che meglio sapeva sonare il cembalo e cantare *L'acqua corre la borrana* e menare la ridda ed il ballonchio [= balli popolari] » (*Dec.*, VIII 2 9).

*zatevi i panni, Monna Lapa; Sotto l'ulivello è l'erba; L'onda del mare mi fa sí gran male; la ballata Questo mio nicchio, s'io nol picchio* (che era ancora cantata e danzata in pieno Cinquecento: Corsi, *RT*, p. 998), e *Deh! fa' pian, marito mio*, ecc.<sup>74</sup> Egli si riferisce probabilmente a questo tipo di repertorio anche quando, nella conclusione della IX giornata, racconta che la brigata aveva cantato « forse mille canzonette più sollazzevoli di parole che di canto maestrevoli » (par. 7). D'altra parte, anche Simone Prodenzani fa cantare al giullare Sollazzo presso la corte di Pierbaldo, *La casa bassa e la padrona bella*, una canzone « popolare » conosciuta ancora nell'Ottocento.<sup>75</sup>

### 3. CARATTERI E CONTENUTI DELLA POESIA PER MUSICA

I testi dei madrigali e delle ballate sono prevalentemente di stampo cortese, amoroso, lirico, narrativo, pastorale, realistico, venatorio e satirico; non mancano però quelli di tipo celebrativo, « politico », encomiastico, allusivo e allegorico, come pure quelli a sfondo gnomico, filosofico e moraleggiante. I madrigali di tipo celebrativo ed encomiastico potrebbero essere avvicinati, quanto alla funzione, ai mottetti « politici » in lingua latina, diffusi anche in Italia specialmente negli ambienti di corte. Due di questi mottetti, *Lux purpurata radiis - Diligite justitiam* (politestuale) e *Laudibus dignis merito laudari* (*CMM*, 8, IV pp. 40-42, 42-43), furono scritti da Iacopo da Bologna in onore di Luchino Visconti (nel primo si accenna anche al fratello Giovanni, arcivescovo di Milano). Inoltre, in ambedue, il testo del *Triplum*, vale a dire della voce più acuta (la terza), presenta al suo interno il nome « Luchinus » in forma di acrostico. Si devono sempre a Iacopo da Bologna due madrigali, *O in Italia felice Liguria* e *Lo lume vostro, dolce mio signore* (Corsi, *PM*, pp. 41-42, 37-38; *CMM*, 8, IV pp. 19-20, 12-13) con il testo bilingue (italiano e latino), composti, rispettivamente, il primo per celebrare la nascita dei gemelli Luca e Giovanni, figli di Luchino Visconti e di Isabella Fieschi (4 agosto 1346), e il secondo, anch'esso con l'acrostico « Luchinus », in onore di Isabella Fieschi, come si desume anche dal *senhal* contenuto nel settimo verso: « Una donna vi regge, ch'è sí bella ». Il madrigale politestuale *Aquila altera ferma in*

74. Altre canzoni citate sono: « Monna Aldruda, levate la coda, / ché buone novelle vi reco »; « Esci fuor, che sii tagliato / com' un mio in su la campagna »; « Monna Simona imbotta imbotta, / e' non è del mese d'ottobre »; « Io mi comperai un gallo delle lire cento » (*Dec.*, V concl. 6 sgg.).

75. Cfr. S. DEBENEDETTI, *La casa bassa e la padrona bella*, in *GSLI*, vol. LXXVI 1920, pp. 383-86.

su la vetta - Uccel de Dio insegna di giustizia - Creatura gentil, animal degno, sempre di Iacopo da Bologna, citato da Prodenzani (*Sollazzo*, son. 25, p. 169), potrebbe essere stato composto in occasione della prima discesa dell'imperatore Carlo IV di Lussemburgo in Italia, nel 1354, e più precisamente per la sua incoronazione a Milano, il 6 gennaio 1355 (i tre madrigali sono formati da una terzina più un ritornello monostico).<sup>76</sup> Per la seconda discesa di Carlo IV, Donato da Firenze scrisse il madrigale *Sovran'uccello se' fra tutti gli altri* (Corsi, *PM*, p. 121; *CMM*, 8, III pp. 36-37).

Collegato ai Visconti è anche il madrigale *Del glorioso titolo d'esto duce*, scritto da Antonello Marot da Caserta per celebrare l'incoronazione di Giangaleazzo Visconti, conte di Virtù, a duca di Milano, avvenuta nel 1395.<sup>77</sup> Similmente, il madrigale *Una panthera in compagnia de Marte*, composta da Iohannes Ciconia, potrebbe essere stato scritto per onorare la visita di Lazzaro Guinigi, rappresentante della città di Lucca, a Giangaleazzo Visconti tra il maggio e il giugno 1399.<sup>78</sup> Anche il madrigale di Bartolino da Padova, *Alba colomba*, ricordato da Prodenzani (*Sollazzo*, son. 29, p. 172), allude presumibilmente all'ingresso di Giangaleazzo Visconti a Padova nel 1388, dopo la cacciata di Francesco il Vecchio (Corsi, *PM*, p. 239);<sup>79</sup> mentre la ballata *Nel sommo grado e senza error felice*, sempre di Bartolino, potrebbe essere stata composta nel 1388-'90 in onore di Giangaleazzo (Corsi, *PM*, p. 250; *PMFC*, IX pp. 44-45):<sup>80</sup> difatti, come anche in *Una panthera*, in essa sono esaltati la liberalità e il senso di giustizia del conte di Virtù («magnanimo facendo ciascun che merta»; *Una panthera*: «dispensa e dona, / secondo el meritar, iusta corona / dando a ciascun mortal che ne sia degno»). Rivolto contro i Visconti sembra invece il madrigale trilingue *La fiera testa che d'uman si ciba*, musicato sia da Bartolino che da Niccolò del Proposto (Corsi, *PM*, pp. 96-97 e XLIV-XLV; *PMFC*, IX pp. 31-33, VIII pp. 141-44).<sup>81</sup>

76. Nel madrigale politestuale ogni voce canta un testo diverso. In questo caso, il testo *Aquila altera* è cantato dal *Cantus*, *Uccel de Dio* dal *Tenor* e *Creatura gentil* dal *Contratenor*. Cfr. *CMM*, 8, IV pp. 1-2; Corsi, *PM*, pp. 29-30.

77. Cfr. *The Lucca Codex*, a cura di J. NADAS e A. ZIINO, Lucca, Libreria Musicale Italiana/LIM, 1990, pp. 38-39.

78. *The Lucca Codex*, cit., pp. 42-43.

79. *The Lucca Codex*, cit., p. 41; P. PETROBELLI, *Some Dates for Bartolino da Padova*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. POWERS, Princeton, Princeton Univ. Press, 1978, pp. 94-112, alle pp. 105-9; *PMFC*, IX: *Italian Secular Music*, a cura di W.T. MARROCCO, Les Remparts, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1975, pp. 1-7.

80. *The Lucca Codex*, cit., p. 41 n.

81. Ivi, l. cit.

Il madrigale *Imperial sedendo fra più stelle*, di Bartolino da Padova, probabilmente scritto nel 1401 e ricordato da Prodenzani (*Sollazzo*, son. 25, p. 169), celebra invece la dinastia padovana dei Carrara, alludendo appunto al loro stemma – un carro sovrastato dal saracino alato –, ed esalta l'investitura di Francesco il Novello a generale imperiale da parte dell'imperatore Roberto di Baviera (Corsi, *PM*, pp. 241-42):<sup>82</sup>

Imperial sedendo fra più stelle  
dal ciel desese un carro d'onor degno  
soto signor d'ogni altro ma' benegno.

Le rote soi guidavan quatro done,  
Iusticia e Temperancia con Forteza  
ed an' Prudenza tra cotanta alteza.

Nel mezo un Saracin con l'ale d'oro  
tene' fabricator del so tesoro.

Sempre associati ai Carrara sono anche il madrigale *Per quella strada lactea del cielo* e la ballata *Con lagreme bagnandome el viso*, composta presumibilmente per la morte di Francesco il Novello nel 1406 e citato da Prodenzani (*Sollazzo*, son. 35, p. 175), ambedue di Iohannes Ciconia.<sup>83</sup> Il madrigale francese, sempre di Bartolino da Padova, *La douce cere*, ricordato anch'esso da Simone Prodenzani (*Sollazzo*, son. 25, p. 169), sembra essere stato composto in onore di un discendente della nobile famiglia padovana dei Papafava (*PMFC*, IX pp. 28-30; Corsi, *PM*, p. 263).<sup>84</sup> E ancora tra i madrigali a sfondo "politico" e celebrativo bisogna ricordare quello musicato da Paolo da Firenze in occasione della vittoria di Firenze sui Pisani nel 1406 (Corsi, *PM*, p. 269):<sup>85</sup>

Godi, Firenze, po' che se' sí grande  
che batti l'ale per terr'e mare,  
facend'ogni Toscan di te tremare.

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

82. Cfr. PETROBELLI, *Some Dates*, ecc., cit., pp. 94-100; *The Lucca Codex*, cit., p. 40.

83. *PMFC*, vol. XXIV: *The Works of Iohannes Ciconia*, a cura di M. BENT e A. HALLMARK, Les Remparts, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1984; *The Lucca Codex*, cit., p. 41. Nel ms. 1764 della Biblioteca Riccardiana di Firenze si legge la seguente dicitura: «Ballata per Francesco il signor Carrara».

84. *The Lucca Codex*, cit., p. 40; PETROBELLI, *Some Dates*, cit., pp. 100-4.

85. Su cui cfr. U. GÜNTHER, *Zur Datierung des Madrigals 'Godi Firenze' und der Handschrift Paris, B.N. fonds it. 568 (Pit)*, in «Archiv für Musikwissenschaft», a. XXIV 1967, pp. 99-119.

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

Molte sono anche le allusioni a donne appartenenti all'aristocrazia o all'alta borghesia. Nel madrigale *Dal cielo scese per iscala d'oro*, intonato da Donato da Firenze, si fanno le lodi di Samaritana, figlia di Guidone da Polenta, andata sposa ad Antonio della Scala nel 1378 (Corsi, *PM*, pp. XLVIII, 117-18; *CMM*, 8, III pp. 25-26). Il madrigale *Le aurate chiome*, di Bartolino da Padova – ricordato ancora da Prodenzani (*Sollazzo*, son. 29, p. 172) –, potrebbe alludere sia alle nozze di Caterina, sorella di Francesco Carrara il Novello, avvenute nel 1372, sia, più probabilmente, a Caterina figlia di Bernabò Visconti e sposata in seconde nozze con Giangaleazzo Visconti nel 1380 (Corsi, *PM*, p. 261; *PMFC*, IX pp. 36-37).<sup>86</sup> Rimanendo sempre nell'ambito dei Visconti, si ricorda infine che nella ballata *Più chiar che 'l sol*, di Antonello da Caserta, si fa riferimento a una certa Lucia, forse identificabile con un'altra figlia di Bernabò e quindi sorella della già citata Caterina.<sup>87</sup>

Agli Scaligeri di Verona si riferiscono invece i madrigali *Sotto l'imperio del possente prince*, di Iacopo da Bologna, e *La nobil scala che 'l signor lombardo* (Corsi, *PM*, pp. 46-47 e p. 365; *CMM*, 8, IV pp. 26-27, e II pp. 53-56); è anche significativo che il motivo della donna tramutata in biscia, presente in *Sotto l'imperio*, ricorra anche in *Posando sopra un'acqua* e *Nel bel zardin che l'Adige cenge*, ambedue di Iacopo da Bologna, e nel madrigale di Giovanni da Cascia, *Donna già fui leggiadra innamorata* (Corsi, *PM*, pp. 43-44, 38, 13).

Molte ballate, specialmente quelle dal tono lirico e amoroso nelle quali si esaltano le virtù e la bellezza della donna amata, potrebbero essere state indrizzate, talvolta anche su commissione, a donne realmente esistite come confermano ad esempio le didascalie apposte nel codice Chigiano L IV 131 della Biblioteca Apostolica Vaticana, a proposito delle ballate di Francesco Landini: *Amar sí gli alti tuo gentil costumi*, « Ballata per mona Marsilia di Manetto Davanzati. Fecela fare Lionardo Sassetti » (Corsi, *PM*, pp. 138-39); *Ma' non s'andrà per questa donn'altera*, « Ballata per mona Sandra moglie del [...] » (e si noti il *senhal*, Sandra: Corsi, *PM*, p. 193); infine, *O fanciulla giulia*, « Ballata facta per mona Contessa figlia di Boccaseno de' Bardi e moglie di Cavalcante Cavalcanti » (e si osservi ancora il *senhal*, Giulia: Corsi, *PM*, pp. 200-1).

86. Cfr. *The Lucca Codex*, cit., pp. 40-41; G. THIBAUT, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in *ANIT*, vol. III, cit., pp. 131-60, alle pp. 146-47.

87. Cfr. *The Lucca Codex*, cit., p. 39; *PMFC*, X: *Italian Secular Music*, a cura di W.T. MARROCO, Les Remparts, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1977, pp. 67-69.

Tra i componimenti contenenti *senhals* più o meno espliciti, ma a volte anche del tutto criptici, relativi al nome di una donna, il nucleo più nutrito è intorno al nome di una certa « Anna »: allusioni a una donna così chiamata, vissuta probabilmente a Verona al tempo di Mastino II della Scala, si trovano nei madrigali *All'ombra d'un perlaro* e *Sovra un fiume regale*, di Maestro Pietro; *Appress'un fiume chiaro* e *O perlaro gentil*, di Giovanni da Cascia; *O dolze apres' un bel perlaro fiume* e *Un bel perlaro vive sulla riva*, di Iacopo da Bologna (Corsi, *PM*, pp. 3, 10, 11, 17, 40, 56). Molto interessante è anche il ciclo di madrigali e ballate per una donna, presumibilmente fiorentina, chiamata *Cosa* (ipocorismo di Nicolosa): nella poesia per musica, il nome ritorna in Vincenzo da Rimini (*Ita se n'era a star nel Paradiso*, con allusione alla famosa villa « Il Paradiso » di Antonio di Niccolò degli Alberti), in Andrea de' Servi (*Cosa crudel m'ancide*), Paolo da Firenze (*Un Cosa di veder tutta beleza*), Lorenzo Masini (*Ita se n'era a star nel Paradiso*: Corsi, *PM*, p. 74), e in alcune ballate di Francesco Landini, (*Che Cosa è questa, Amor, che 'l ciel produce, Cosa null'ha più fé ch'amor richiede, Cosa non è ch'a sé tanto mi tiri*: anonima, quest'ultima, ma attribuibile presumibilmente anche a Landini: Corsi, *PM*, pp. 144, 149, 345).<sup>88</sup> Lo stesso Landini intonò tre ballate per Sandra (Alessandra): *A le' s'andrà lo spirito e l'alma mia, Ma non s'andrà per questa donn'altera, S'andrà senza merzé di tempo in tempo*, e una ne intonò Paolo da Firenze: *Doglia continua per la suo partita* (Corsi, *PM*, pp. 136, 193, 217, 276). Altre donne ricordate in altri testi sono Oretta, Filippa, Giovanna, Cristina, Orsa, Lena, Spina, Margherita, Francesca, Stella, Maddalena.

Altri testi hanno invece carattere autobiografico: tra questi, i madrigali *Mostrommi Amor già fra le verdi fronde*, di Francesco Landini (Corsi, *PM*, p. 129), e *Deus deorum, Pluto, or te rengratio*, di Antonio Zaccaria da Teramo, il cui testo fu scritto con molta probabilità dallo stesso compositore (*CMM*, II, VI pp. 16-18). Anche la ballata, recentemente riportata alla luce, *Dime, Fortuna, poi che tu parlasti*, attribuibile presumibilmente allo stesso Zaccaria da Teramo, sembra avere un carattere autobiografico per il riferimento all'antipapa Alessandro V con il quale il musicista potrebbe essere entrato in contatto dopo il Concilio di Pisa del 1409.<sup>89</sup>

88. Cfr. A. ZIINO, « Chosa non è ch'a sé tanto mi tiri »: una ballata anonima nello stile di Landini, in *La Toscana nel secolo XIV: Caratteri di una civiltà regionale*, a cura di S. GENSINI, Lucca, Pacini, 1988, pp. 519-38.

89. Cfr. *Il Codice T.III.2. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*, a cura di A. ZIINO, Lucca, Libreria Musicale Italiana-LIM, 1994, pp. 47-49.

Dime, Fortuna, poi che tu parlasti,  
ò dicto o facto nulla contra de te?  
De', parla, dime el vero, per tua fé:  
perché surgendo la rota voltasti?

Di quel profundo dove me lasciasti  
i' era quasi per uscirne fore;  
subito, fals'a tucte recordasti,  
videndome per trarme fuore,  
de la promissione facta de cuore  
se Alexandro a Roma gito fosse.

Fortuna, al tuo despecto uscia de fosse:  
or scia maledicta, tanto mal pensasti.

Una tematica particolare che a volte compare nei testi poetici destinati alla musica è quella relativa ai caratteri specifici dell'arte musicale e alle polemiche intorno ad essa. Il madrigale più significativo in tal senso è *Oselletto salvazo per stasone*, di Iacopo da Bologna, nel quale l'autore denuncia lo stato di decadimento nel quale versa la musica al suo tempo (Corsi, *PM*, pp. 42-43):

Oselletto salvazo per stasone  
dolci versi ti canta cum bel modo:  
tale e tal grida forte, ch'i' no l'odo.

Per gridar forte non se canta bene,  
ma con suave, dolce melodia  
si fa bel canto e zò vol maistria.

Pochi l'hano e tuti se fa magistri,  
fa' ballate, matrical e muteti,  
tut'en Fioràn, Filipoti e Marcheti.

Si è piena la terra de magistroli,  
che loco piú no trovano i discipuli.

Non meno interessante è questo frammento appartenente a un madrigale di Lorenzo Masini (Corsi, *PM*, p. 79; *CMM*, 8, III pp. 6-7):

Dolgomi a voi, maestri del mio canto,  
di quei che guastan tutte nostre note,  
ond'i' con man mi batt'ambo le gote.

Se vogliono imparare  
a lor dite: - Pian piano,  
ché *ut re mi fa sol la*  
comincia da la mano.

Sulla stessa tematica si muove anche il seguente madrigale politestuale, a tre voci, di Francesco Landini (Corsi, *PM*, pp. 129-30).<sup>90</sup>

[Cantus]

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

Perché ignoranza e vizio ogn'uom costuma,  
lasciasi 'l buon e pigliasi la schiuma.

[Tenor]

Ciascun vuol innarrar musical note,  
e compor madrial, cacce, ballate,  
tenendo ognun le sue autenticate.

Chi vuol d'una virtù venire in loda  
conviengli prima giugner a la proda.

[Contratenor]

Già furon le dolcezze mie pregiate  
da cavalier, baroni e gran signori:  
or sono 'mbastarditi e genti cori.

Ma i' Musica sol non mi lamento,  
ch'ancor l'altre virtù lasciate sento.

Anche Franco Sacchetti, nel madrigale *Ben s'affatica invano chi fa or versi*, denuncia il basso livello cui erano giunte la poesia e la musica ai suoi tempi (*Rime*, CXLVII 4-8, ed. cit. pp. 179-80):

Pien è il mondo di chi vuol far rime:  
tal compitar non sa, che fa ballate,  
tosto volendo che sien intonate.

Cosí del canto avièn: sanz'alcun'arte  
mille Marchetti veggio in ogni parte.

Altri riferimenti alla musica si trovano nel madrigale *O tu, cara scienza mia, Musica*, di Giovanni da Cascia, e in *S'i', monacordo, gentile stormento*, di Donato da Firenze (Corsi, *PM*, pp. 18, 124).

Altro tema ricorrente nei madrigali e nelle ballate messe in musica durante il '300 è quello della vecchia guardiana che controlla e/o ostacola l'approccio amoroso di due giovani amanti: così i madrigali *Deh, come dolcemente m'abbracciava*, di Giovanni da Cascia, *Un cane, un'oca e una vecchia*, di

90. Cfr. LANDINI, *Complete Works*, cit., vol. II pp. 213-15.

Donato da Firenze, e due madrigali adespoti, *Nel mio bel orto* e *Una smaniosa e insensata vecchia* (Corsi, *PM*, pp. 12, 121, 337, 340). Altri temi ancora sono infine la misoginia, la fortuna con le sue alterne vicende, la decadenza dei costumi, la caducità della vita e l'inesorabile passare del tempo, presenti per lo più nei madrigali e nelle ballate a sfondo gnomico, moraleggiante, filosofico e satirico. I testi di argomento amoroso seguono per lo più canoni e schemi molto convenzionali e stereotipi, secondo codici semiologici, allusivi o di comportamento largamente conosciuti e divulgati nella società cortese prima, borghese e cittadina, dopo.

#### 4. I CODICI MUSICALI

Le musiche dell'*Ars nova* e i relativi testi poetici ci sono stati tramandati in sillogi o antologie che rientrano per lo più nella tipologia del canzoniere. I canzonieri erano strutturati per la maggior parte accorpando le composizioni di singoli musicisti secondo un ipotetico ordine cronologico, dal più antico, o presunto tale, al più recente. In altri casi il materiale è distribuito per generi musicali, secondo una precisa gerarchia: madrigali, ballate e cacce. Questi due sistemi possono anche incrociarsi tra loro: in questo caso i vari pezzi sono distribuiti per autore e, all'interno di ciascun autore, per generi. Non tutti i componimenti ci sono pervenuti, però, in manoscritti organici e univoci nella tipologia. Alcuni, ad esempio, figurano in codici contenenti anche materiale liturgico, altri in trattati teorici, altri infine in manoscritti di varia natura, nei quali sono state inserite sezioni con musica o pezzi singoli: si veda il caso della ballata *Deh, no me fare languire*, che si trova all'interno (f. 44r) del codice 1067 della Biblioteca Angelica di Roma, risalente al 1410 circa e contenente i *Sermones dominicales* e le *Expositiones Evangeliorum quadragesimalium* di Antonio de Azaro da Parma.<sup>91</sup>

Un'altra caratteristica delle musiche trecentesche italiane è quella di esserci state tramandate per lo più in manoscritti di conservazione e non in manoscritti d'uso. Questo spiega l'alta qualità della veste grafica e la presenza di capilettere ornati, di decorazioni floreali e talvolta anche di miniature di altissimo livello figurativo, con i ritratti dei vari musicisti (come nel caso del codice Squarcialupi), nonché le dimensioni spesso monumentali

91. Cfr. F. CARBONI e A. ZIINO, *Una fonte trecentesca della ballata «Deh, no me fare languire»*, in *SM*, s. III, a. XXIII 1982, pp. 303-9.

dei codici stessi. Si tratta quindi di manoscritti eseguiti su ordine di collezionisti o comunque di committenti particolarmente interessati alla musica e alla conservazione di questo specifico repertorio musicale.

Il codice più importante, tra quelli conservati, è certamente il codice Palatino 87 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, denominato «Squarcialupi» dal nome di uno dei suoi possessori, il musicista Antonio Squarcialupi. Il manoscritto appare incompleto, in quanto avrebbe dovuto accogliere, dal f. 195v, anche le musiche di «Magister Iovannes horghanista de Florentia», mentre invece termina al foglio 194v, con la sezione dedicata a «Magister Frater Andreas horghanista de Florentia». Il manoscritto contiene 352 composizioni, di cui 150 *unica*. Le varie sezioni in cui si articola sono in ordine cronologico; ognuna di esse è riservata a un musicista, il cui ritratto miniato appare, come si è detto, all'inizio di ciascuna. I compositori, sono nell'ordine: Giovanni da Cascia (o da Firenze), Iacopo da Bologna, Gherardello da Firenze, Vincenzo da Rimini, Lorenzo Masini (o da Firenze), Paolo da Firenze (o Tenorista), Donato da Firenze (o da Cascia), Niccolò del Proposto (o da Perugia), Bartolino da Padova, Francesco Landini (o degli Organi), Egidio e Guglielmo di Francia, Antonio detto Zaccaria (o Zacara) da Teramo e Andrea de' Servi da Firenze. Il codice Squarcialupi è stato redatto quasi certamente nello *scriptorium* fiorentino di Santa Maria degli Angeli, probabilmente tra il 1410 e il 1415, come ha ipotizzato Luciano Bellosi sulla base dello stile degli abiti e delle acconciature raffigurati nelle miniature, opera di un artista sconosciuto che dovette essere in relazione anche con la bottega di Lorenzo Monaco.<sup>92</sup>

Se quest'ultimo è forse uno dei più recenti, il codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana è certamente il più antico (fanno parte di questo ms. anche alcuni frammenti conservati a Ostiglia). Incompleto e frammentario, il codice fu redatto probabilmente nell'Italia settentrionale, in una zona tra Verona, Padova, forse anche Ferrara – più verosimilmente però a Verona, dove fioriva la corte dei fratelli Mastino e Alberto della Scala –, verso la fine del XIV secolo. Esso ci tramanda 37 composizioni, di cui 30 madrigali, 5 ballate, un rondello e una caccia. Le composizioni sono tutte adespote, due però sono certamente di Maestro Piero e due di Giovanni da

92. Cfr. L. BELLOSI, *Il Maestro del Codice Squarcialupi*, in A.A.VV., *Il codice Squarcialupi*, ed. facsimile, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice - Firenze, Giunti Barbèra, 1993, pp. 147-57.

Cascia. I madrigali sono tutti a due voci mentre le ballate sono tutte a una voce (anche il codice Squarcialupi ci tramanda 9 ballate a una voce).

Altri due importanti manoscritti di origine fiorentina sono il Panciatichiano 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze e il codice Paris, Bibliothèque Nationale, fonds it. 568. Il primo, contenente 185 composizioni, risale alla fine del XIV secolo ed è la fonte più importante per la conoscenza di Francesco Landini, le cui composizioni aprono la raccolta (fino a c. 50) e costituiscono più della metà dell'intera antologia. È ordinato per forme e per autori: inizia, come si è detto, con le ballate a due/tre voci e con i madrigali di Landini, e prosegue, in approssimativo ordine cronologico, con i madrigali a due voci di Giovanni da Cascia, Iacopo da Bologna, Lorenzo Masini, Donato e Gherardello, cui seguono quelli a tre, nonché le cacce dei medesimi autori e quelle di Piero. L'ultimo fascicolo ci tramanda una serie di *ballades e rondeaux* francesi (ma altri pezzi francesi di Guillaume de Machaut, Pierre des Molins, Guillaume Dufay e Iohannes Cesaris sono inseriti anche qua e là). Il codice parigino 568, contenente ben 199 pezzi, è invece la fonte più importante per Paolo da Firenze. Esso fu redatto presumibilmente a Firenze tra il 1406 e il 1408 ed è collegato con la famiglia Capponi. In questa antologia sono presenti, oltre ai musicisti già citati, anche Gian Toscano, ser Feo, Filippotto da Caserta, Arrigo e alcuni musicisti francesi.

Tra i molti altri codici – e frammenti di codici – per musica conservati nelle biblioteche di vari paesi, basterà qui ricordare: il codice di Londra, British Library, Add. 29987, da collocare probabilmente in area toscana, se non proprio fiorentina, e risalente agli inizi del XV secolo; è mutilo e ci tramanda 119 componimenti ascrivibili a molti musicisti già citati, nonché a Bonaiuto Corsini «Pitor», Iacopo Pianellaio da Firenze e Rosso da Collegrana; questo manoscritto è, inoltre, particolarmente importante, in quanto contiene *L'antefana* di Lorenzo Masini, un'opera didattica per imparare la solmizzazione (un sistema mnemonico per imparare la giusta intonazione delle note) e un notevole numero di danze strumentali. Il codice Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. frç. 6771 (codice Reina), come il Rossi 215, si colloca invece in un'area geografica nord-italiana, presumibilmente nel Veneto, ed è stato redatto intorno al 1400 (l'ultimo fascicolo, molto più tardivo, risale al 1430/40): è una fonte molto importante per Bartolino da Padova, di cui ci tramanda moltissimi brani; contiene 220 pezzi di compositori italiani e francesi: tra i primi, oltre ad alcuni già citati, compaiono anche

Iacobello Bianchi, Enrico, Antonello da Caserta e Iohannes Baçus Correçarius de Bononia.

All'Italia del Nord sono da assegnare anche il codice di Lucca, il codice Estense e il codice Torino, T III 2. Essi sono accomunati non soltanto per la loro provenienza settentrionale, ma anche per il fatto di appartenere a una tipologia diversa da quella delle antologie finora esaminate; difatti tramandano un repertorio "contemporaneo", che rispecchia la viva realtà musicale, i gusti e le esigenze degli ambienti nei quali videro la luce o circolarono: non antologie di conservazione "storica", dunque, ma quasi codici "d'uso", similmente al codice Rossi 215 e al Londra 29987. Essi ci propongono, nel complesso, pezzi profani e sacri, italiani e francesi, dei maggiori compositori allora in voga e operanti nelle principali corti italiane, compresa quella papale. Così, il codice 184 dell'Archivio di Stato di Lucca (del quale fanno parte anche alcuni frammenti ora alla Biblioteca Comunale Augusta di Perugia) è stato compilato intorno al 1410, probabilmente tra Pavia/Milano (presso la corte di Giangaleazzo Visconti), e Padova (presso la corte dei Carrara): è purtroppo incompleto e ci trasmette musiche di compositori italiani e francesi operanti o conosciuti principalmente nell'Italia del Nord: Bartolino da Padova, Antonio da Cividale, Iohannes Ciconia, Antonio Zaccaria da Teramo, Antonello Marot da Caserta, (oltre a Landini, Niccolò da Perugia, Giovanni da Foligno, Andrea Stefani, Bonaiutus Pitor e Paolo da Firenze). Il codice di Modena, Biblioteca Estense, α M 5 24 (già lat. 568) potrebbe essere stato redatto intorno al 1409/14, a Bologna, presso la corte dell'antipapa Giovanni XXIII: ci tramanda 103 composizioni sacre e profane, latine, italiane e francesi, di Matteo da Perugia, Iohannes de Ianua, Antonello da Caserta, Antonio Zaccaria da Teramo, Francesco Landini, Filippotto da Caserta, Iohannes Ciconia, Andrea de' Servi, Bartolino da Padova, Corrado da Pistoia e Bartolomeo da Bologna, oltre a numerosi musicisti francesi. La stessa tipologia presenta anche il codice di Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T III 2, incompleto e redatto probabilmente tra il 1409 e il 1417 nell'Italia del Nord, se non addirittura a Costanza: contiene 43 composizioni sacre e profane adespote, ma ascrivibili in parte ad Antonio da Cividale, Antonio Zaccaria da Teramo, Suzoy, Antonello da Caserta, Filippotto da Caserta, Petrus de Sancto Severio e Ciconia. Altri codici particolarmente importanti sono il fiorentino San Lorenzo 2211, pervenutoci come palinsesto; quello di Faenza, Biblioteca Comunale, 117; e il Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. frç. 4917.

Ma la poesia per musica trecentesca è presente, pur se in minima parte, anche nei manoscritti letterari.<sup>93</sup> Un confronto fra la tradizione musicale e quella "letteraria" ha permesso ad Alberto F. Gallo di stabilire che il repertorio poetico-musicale arsnovistico piú antico (madrigali e cacce di Piero, Giovanni da Cascia e Iacopo da Bologna) ci è stato tramandato principalmente da fonti musicali:<sup>94</sup> questo significa che era considerato un genere non "elevato", a sé stante, e tale da essere trasmesso solo anonimamente. Riguardo alla produzione piú recente, fondata principalmente sulla ballata polifonica di matrice fiorentina, c'è da osservare che i compositori non facevano particolare attenzione alla scelta delle poesie da mettere in musica, utilizzando anche testi senza un particolare valore poetico, purché diffusi e facilmente disponibili. Franco Sacchetti, si è visto, in un madrigale si esprime ironicamente sull'enorme quantità di ballate che venivano composte – evidentemente di scarso valore artistico –, purché però fossero messe subito in musica (« tal compitar non sa che fa ballate / tosto volendo che sien intonate »). Ed è ancora significativo che le versioni presenti nei manoscritti "letterari" dipendano, il piú delle volte, dalle versioni esemplate nei codici musicali. Va proprio in questa direzione il caso del madrigale *Non al suo amante piú Diana piacque*, di Petrarca, messo in musica da Iacopo Bologna e ricordato, come si è visto, anche da Simone Prodenzani (*Sollazzo*, son. 48, p. 177). Pierluigi Petrobelli, analizzando la versione musicata da Iacopo e la versione "definitiva" di Petrarca, contenuta nel manoscritto Vaticano lat. 3195, è giunto alla conclusione che il testo messo in musica da Iacopo sia la prima versione concepita dal poeta, scritta forse su ordinazione e per un'occasione ben determinata, probabilmente nell'ambito di una corte dell'Italia del Nord, nella quale poeta e musicista potrebbero essere entrati in contatto (presumibilmente tra il 1348, anno in cui Petrarca è in rapporti epistolari con Luchino Visconti, e il 1352, anno in cui muore Alberto della Scala).<sup>95</sup>

93. Vd. per es. i codici Magl. VII 1040, VII 1041, VII 1078, e Palat. 315 II II 61, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; e ancora a Firenze, Pluteo XL 43, Palat. 105 e Rediano 184, della Biblioteca Medicea-Laurenziana; C. 135 della Biblioteca Marucelliana; 2735 e 2871 della Biblioteca Riccardiana. Inoltre, il ms. 1072 della Biblioteca Universitaria di Bologna; E 56 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano; il 1081 della Biblioteca Palatina di Parma; il Chigiano L IV 131 della Biblioteca Apostolica Vaticana; 43 della Biblioteca Comunale di Treviso.

94. Cfr. F.A. GALLO, *The Musical and Literary Tradition of Fourteenth Century Poetry set to Music*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, a cura di U. GÜNTHER e L. FINSCHER, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 55-76.

95. Cfr. P. PETROBELLI, « Un leggiadretto velo » e altre cose petrarchesche, in « Rivista Italiana di

## 5. POETI E NOVELLIERI

Numerose sono le notizie sulla musica e sulla prassi musicale del Trecento sparse nella letteratura poetica e novellistica del tempo. Il *Decameron* rappresenta senza dubbio una fonte di grande interesse non solo per le dieci ballate cantate alla fine di ogni giornata –<sup>96</sup> che hanno avuto una notevole "fortuna", essendo state messe in musica diverse volte, specialmente nel '500 –, ma soprattutto per il contenuto della sesta e della settima novella dell'ultima giornata, dedicata alla celebrazione della musica e ai suoi effetti sugli ascoltatori. Ma la cosa forse piú interessante è che Boccaccio, attraverso i suoi personaggi, ha modo di menzionare, come si è visto, una notevole quantità di danze (« stampite ») e di canzoni « popolari » appartenenti a una tradizione musicale "non scritta". Interessanti sono pure alcune indicazioni terminologiche che ci riportano alla prassi di cantare una « ballata » in connessione con la danza: « Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente: *Io son sí vaga della mia bellezza* [...] ». Questa ballatetta finita [...] » (I concl. 17-22); oppure: « e menando [= guidando] la Lauretta una danza, comandò il re alla Fiammetta che dicesse una canzone » (X concl. 9).

Nella sesta novella della X giornata, in cui le due figlie di Neri degli Uberti, Ginevra la bella e Isotta la bionda, cantano « con tanta dolcezza », dinanzi al re Carlo d'Angiò, « un suono le cui parole cominciano: *Là ov'io son giunto, Amore, / non si poria contare lungamente* » (X 6 22), è significativo l'uso del termine « suono » per indicare probabilmente una ballata. E ancora piú interessanti sono i riferimenti alla musica, anche per quanto concerne la prassi esecutiva, presenti nella novella settima. La giovane Lisa invita a Palermo Minuccio d'Arezzo a cantare accompagnandosi con la viola e a suonare dinanzi al re Pietro III d'Aragona; egli suonò « alcuna stampita » e cantò « alcuna canzone » e la ballata, denominata 'canzonetta', *Muoviti, Amore, e vattene a messere* (par. II, 18-19, 23-24):

Era in que' tempi Minuccio tenuto un finissimo cantatore e sonatore e [...] con una sua viuola dolcemente sonò alcuna stampita e cantò appresso alcuna canzone,

Musicologia », a. X 1975, pp. 32-45; e vd. anche F.A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *LIE*, vol. VI 1986, pp. 245-63, alle pp. 253-54.

96. Su cui vd. ora G. D'AGOSTINO, *Le ballate del 'Decameron': note integrative di analisi metrica e stilistica*, di prossima pubblicazione in SB.

le quali all'amor della giovine erano fuoco e fiamma [...]. Minuccio, partitosi, ritrovò un Mico da Siena, assai buon dicitore in rima a que' tempi, e con prieghi lo strinse a far la canzonetta che segue: *Muoviti, amore, e vattene a messere* [...]. Le quali parole Minuccio prestamente intonò d'un suono soave e pietoso, sí come la materia di quelle richiedeva, e il terzo dí se n'andò a corte, essendo ancora il re Pietro a mangiare; dal quale gli fu detto che egli alcuna cosa cantasse con la sua viuola. Laonde egli cominciò sí dolcemente sonando a cantar questo suono, che quanti nella real sala n'erano parevano uomini adombrati [= trasognati, incantati], sí tutti stavano taciti e sospesi a ascoltare, e il re per poco [= quasi] piú che gli altri.

Il lucchese Giovanni Sercambi nelle sue *Novelle*, scritte tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento, immagina che un gruppo di borghesi e religiosi fuggiti da Lucca nel 1374 a causa della peste facciano un viaggio attraverso l'Italia (su cui vd. avanti, cap. XII par. 5). Sulla scorta del *Decameron*, anche Sercambi colloca la musica in momenti ben precisi della vita di questo gruppo di giovani (exemplo CXXIII b-c):<sup>97</sup>

[...] il quale proposto comandò a' dansatori che una dansa facessero, e fatta, li cantatori una canzonetta cantassero, e ditta, la brigata a cenare andassero. E fatto il comandamento, le danse prese, li stornenti sonando tanto che le danse restarono, e restate, i cantarelli e cantarelle con voci puerili cantarono in questo modo una canzona: *Io vo' ben a chi vuol bene a me* [...].

Tra i 116 brani musicali citati da Sercambi nei preamboli alle sue novelle ed eseguiti durante le soste del viaggio,<sup>98</sup> ben 60 sono di Niccolò Soldanieri, così distribuiti: 30 ballate, 17 canzoni, 12 madrigali e una caccia (otto dei quali si trovano anche nelle fonti musicali).<sup>99</sup> La presenza di queste 17 can-

97. Cit. da G. SERCAMBI, *Il novelliere*, a cura di L. Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974, 3 tomi, dal to. II p. 355. E vd. anche l'Introduz., per 26-29 (ed. cit., to. I pp. 9-10): « Ordinò coloro che colli omini alla cena e al desinare doveano con diletto e canti di giostre e di moralità cantare e ragionare, con alcuni stornenti e talotta colle spade da schermire, per dare piacere a tutti [...]. Ordinò alcuni pargoletti saccetti col salterio sonare un salmo e una gloria, e quando s'udiva la messa e al levare del Nostro Signore uno *Sanctus sanctus, Deus*. E per questo modo volea che la mattina quando si dicesse la messa fusse sonato, e al desinare e alla cena diversamente secondo le condizioni delli omini fusse lo suono, e così delle donne. Apresso ordinò che tali stornenti e sonanti doppo il desinare e lla cena contentassero la brigata di suoni di diletto senza vanagloria ».

98. Si tratta di *Ciascun faccia per sé* (che L. Rossi, *Osservazioni sul testo delle rime di Niccolò Soldanieri*, cit., p. 408 n., attribuisce però ad Antonio Pucci), *Come da lupo, Dà, dà a chi avaregia, I' fu' già usignolo, I' vo' bene, L'aquila bella, Un bel girfalco, Virtù loco non ha*.

99. Luciano Rossi non esclude che questi brani possano essere stati « realmente eseguiti

zioni conferma – a meno che non si tratti di un *topos* letterario – che anche le canzoni erano musicate. Tutti gli altri *incipit* menzionati da Soldanieri sono adespoti: di questi, uno è stato musicato da Francesco Landini (*Vita non è piú misera*) e due da Bartolino da Padova (*Ama chi t'ama* e *La fiera testa che d'uman si ciba*: quest'ultimo, attribuito erroneamente a Petrarca, è stato però musicato anche da Niccolò del Proposto).

Molti dei brani ricordati nelle novelle di Sercambi sono citati anche da Simone Prodenzani nel *Liber Saporecti*, scritto verso il 1415 (su quale vd. qui sopra, cap. VI par. 4). Dalla quantità dei pezzi ricordati, nonché dal loro ordine nel corso della narrazione, si potrebbe ipotizzare che Simone abbia utilizzato una antologia, oggi perduta, non dissimile da quelle che ci sono pervenute, per contenuto, repertorio e struttura. Il *Liber Saporecti* è costituito da 186 sonetti organizzati in quattro sezioni: *Mundus placidus, blandus, tranquilus* e *meritorius*. Nella prima sezione sono descritte tutte le esecuzioni musicali del giullare Sollazzo presso la corte immaginaria di Pierbaldo, signore di Buongoverno, durante le feste di Natale. Simone esalta le capacità musicali di Sollazzo (*Sollazzo*, son. 47, p. 176):

Quella sera cantaro ei madriali,  
Cançon del Cieco a modo peruscino,  
Rondel franceschi di fra Bartolino,  
Stambotti de Cicilia a la reale.

D'ogni cosa Solaço è principale,  
Comme quel che de musica era pino;  
El tenor gli tenea frate Agustino  
E 'l contra mastro Pier de Iovanale.

Del Çacchara suoi caccie et suoi cançone,  
De frate Biasgio ancor ne disse alcuna,  
Ch'eran melodiose, dolce et buone.

Un ruotol trasse puoi, che non solo una,  
Scritte et solfate de tucte rasgione,  
Ch'eran ben cento a 'vançarne ongniuna.

Prodenzani cita molti altri pezzi – circa 35 fra madrigali e ballate, piú una serie di canti “popolari” e di danze – anche nei sonetti 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33,

(o comunque avrebbero dovuto esserlo nelle intenzioni dello scrittore) in occasione delle “letture” piú solenni (ad esempio quelle fatte alla corte dei Guinigi) delle novelle»: L. Rossi, *Osservazioni sul testo delle rime di Niccolò Soldanieri*, in *ANIT*, vol. IV, cit., pp. 399-409, a p. 401.

34, 35 e 48. Oltre ai brani già menzionati, appaiono significativi, per la loro rilevanza storico-letteraria, il madrigale *Non al suo amante piú Diana piacque*, di Petrarca, intonato da Iacopo da Bologna, con l'osservazione « che ben che sia antico è molto buono » (*Sollazzo*, son. 48, p. 177); il madrigale *Nel mezzo a sei paon*, di Giovanni da Cascia, al cui ascolto « parie che fosser angel tutti quanti » (son. 48, p. 177); *Ama, donna, chi t'ama in pura fede e Dona, s'i' t'ho fallito*, di Francesco Landini; la "siciliana" *Finir mia vita*; la ballata di Niccolò da Perugia, *La donna mia vuol essere el messere*; *La harpe de melodie*, di Jacob Senleches; quattro ballate (« cançone ») di Antonio detto Zaccaria da Teramo (di cui però già prima, come si è visto, aveva ricordato in modo generico anche le cacce); infine le ballate *D'amor languire, suspirare e piangere* (attribuita ad Antonio Zaccaria da Teramo), e *Non credo, donna, che la dolce fiamma*, tramandateci dal codice di Lucca e dal codice di Torino T III 2.

Un'altra fonte interessante per la ricostruzione della prassi musicale trecentesca è ancora il *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, scritto presumibilmente verso il 1425 (su cui vd. vol. III, sez. v cap. XII). Anche in questo caso un gruppo di intellettuali, tra i quali il cancelliere umanista Coluccio Salutati (che era in rapporti di amicizia con Francesco Landini, per il quale scrisse una lettera di raccomandazione in data 10 settembre 1375) e il matematico parmense Biagio Pelacani, passano alcune giornate nella villa chiamata « Il Paradiso » di Antonio Alberti, discutendo di vari argomenti. Il musicista maggiormente ricordato ed esaltato è, ovviamente, Francesco Landini, di cui viene citato per intero – caso unico nel *Paradiso* – il testo della ballata *Or su gentili spirti ad amar pronti*, cantata da due « angeliche pulcellette » (III 63-64; ed. cit., p. 176):

E prestamente con piacere di tutti, e singularmente di Francesco musico, due fanciullette cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone [= accompagnandole] Biagio di Sernello, con tanta piacevolezza e con voci sí angeliche che, non che gli astanti uomini e donne, ma chiaramente si vide e udi li ucelletti, che ssu per li cipressi erano, farsi piú pressimani [= vicini] e i loro canti con piú dolcezza e copia cantare. Le parole della ballata son queste: *Or su, gentili spirti ad amar pronti* [...].

## 6. GLI INTONATORI E I POETI

I testi poetici messi in musica nel corso del Trecento (623 circa), sia nei codici musicali che in quelli letterari, ci sono stati tramandati per lo piú anonimi; tuttavia per alcuni di essi – pochissimi rispetto al numero totale – è stato possibile identificarne l'autore. Ecco un quadro completo delle attribuzioni accertate:

NICCOLÒ SOLDANIERI	FORMA	COMPOSITORE
<i>Come da lupo</i>	madrigale	Donato da Firenze
<i>P' fu' già usignolo</i>	madrigale	Donato da Firenze
<i>Un bel girfalco scese</i>	madrigale	Donato da Firenze
<i>Lucida pecorella son</i>	madrigale	Donato da Firenze
<i>Dà, dà a chi avaragia</i>	madrigale	Lorenzo Masini
<i>L'aquila bella nera</i>	madrigale	Gherardello
<i>Tal mi fa guerra (attr.)</i>	madrigale	Niccolò da Perugia
<i>A poste messe</i>	caccia	Lorenzo Masini
<i>Ben di fortuna</i>	ballata	Niccolò da Perugia
<i>Ciascun faccia per sé</i>	ballata	Niccolò da Perugia
<i>Virtú loco non ha</i>	ballata	Niccolò da Perugia
<i>Donne, e' fu credenza</i>	ballata	Lorenzo Masini
<i>P' vo' bene a chi vol bene a me</i>	ballata	Gherardello
<i>La dolce vista (attr.)</i>	ballata	Francesco Landini
FRANCO SACCHETTI		
<i>Agnel son bianco (attr.)</i>	madrigale	Giovanni da Cascia
<i>Come la gru (1354)</i>	madrigale	Niccolò da Perugia
<i>Come selvaggia fera (1354)</i>	madrigale	Niccolò da Perugia
<i>Nel mezzo già del mar (1354)</i>	madrigale	Niccolò da Perugia
<i>Povero pelegrin (1365)</i>	madrigale	Niccolò da Perugia
<i>Sovra la riva (1354)</i>	madrigale	Lorenzo Masini
<i>La neve e 'l ghiaccio (1365)</i>	madrigale	Guglielmo di Francia
<i>Passando con pensier (1354)</i>	caccia	Niccolò da Perugia
<i>State su, donne (1368)</i>	caccia	Niccolò da Perugia
<i>Chi 'l ben sofrir non po' (1354)</i>	ballata	Niccolò da Perugia
<i>Altri n'arà la pena (1380)</i>	ballata	Francesco Landini
<i>Non creder donna (1368)</i>	ballata	Francesco Landini
<i>Perché virtú (1373/74)</i>	ballata	Francesco Landini
FRANCESCO PETRARCA		
<i>Non al suo amante</i>	madrigale	Iacopo da Bologna
<i>Morte m'a sciolt'amor</i>	madrigale	Andrea Stefani
<i>La fiera testa (attr.)</i>	madrigale	Niccolò da Perugia Bartolino da Padova

GIOVANNI BOCCACCIO <i>Come in sul fonte</i> <i>O giustizia regina (attr.)</i> <i>Non so qual'i' mi voglia</i>	madrigale madrigale ballata	Lorenzo Masini Niccolò da Perugia Lorenzo Masini
MATTEO GRIFONI <i>Amor, i' mi lamento</i> <i>Chi tempo ha et per viltà</i> <i>Se questa dea (attr.)</i>	ballata ballata ballata	Andrea de' Servi Bartolino da Padova Ioh. Baçus Correçarius
STEFANO DI CINO MERCIAIO <i>Non dispregiar virtù (attr.)</i> <i>Somma felicità</i>	madrigale madrigale	Niccolò da Perugia Francesco Landini
RIGO BELONDI <i>P' ò perduto l'albero</i> <i>L'aspido sordo</i>	madrigale madrigale	Donato da Firenze Donato da Firenze
ANTONIO DEGLI ALBERTI <i>I' fu già bianc'uccel</i>	madrigale	Donato da Firenze
CINO RINUCCINI <i>Con gli ochi assai ne miro</i>	ballata	Francesco Landini
LANCILLOTTO ANGUISSOLA <i>La bella stella (circa 1353)</i>	madrigale	Giovanni da Cascia
GIOVANNI DONDI DALL'OROLOGIO <i>La sacrosanta carità d'amore</i>	ballata	Bartolino da Padova
BINDO D'ALESSO DONATI <i>Non arà mai pietà</i>	ballata	Francesco Landini
GREGORIO CALONISTA DA FIRENZE <i>Sento d'amor la fiamma (attr.)</i>	ballata	Lorenzo Masini
MALATESTA MALATESTI <i>El gran disio (attr.)</i>	ballata	Francesco Landini
DOMIZIO BROCARDO <i>Lizadra donna (attr.)</i>	ballata	Iohannes Ciconia
CINO DA PISTOIA <i>Quand' Amor gli ochi (framm.)</i>	canzone	Iohannes Florentinus

Alcuni studiosi sostengono che Francesco Landini sia l'autore anche di

molti dei testi da lui messi in musica;<sup>100</sup> anche il madrigale *Tal mi fa guerra*, di Niccolò da Perugia, potrebbe essere opera dello stesso compositore, benché attribuito da altri a Soldanieri.

Nel madrigale *Morte m'ha sciolto Amor*, di Andrea Stefani, vengono utilizzati per la prima terzina gli ultimi tre versi della canzone *Amor se vuo' ch'i' torni al giogo antico*, di Petrarca (*Rime*, cclxx). Similmente, secondo la diffusa pratica retorica dell'allusione attraverso la citazione, l'inizio della ballata di Bartolino da Padova, *Amor, che nel pensier mio viv'e regna*, corrisponde al primo verso del sonetto cxi di Petrarca; il madrigale *Una fera gentil*, di Paolo da Firenze, ha lo stesso *incipit* di un sonetto di Matteo Frescobaldi; infine, il primo verso della ballata *E piú begli ochi che lucessor mai*, di Andrea de' Servi (una ballata dal medesimo *incipit* è stata indebitamente attribuita anche a Cino da Pistoia), e il nono verso del madrigale *A lo spirar de l'aire brun*, di Gherardello, derivano ambedue dal secondo verso della canzone *La dolce vista e 'l bel guardo soave*, di Cino, il cui capoverso era stato utilizzato già da Petrarca all'interno della canzone lxx, *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* (v. 40). Alla medesima tecnica della citazione rimanda anche la ballata anonima *Spinato intorno* (*PMFC*, xi pp. 145-46), nella quale vengono inseriti gli *incipit* di due ballate di Antonio Zaccaria da Teramo, *Rosetta che non cambi may colore* e *Un fior gentil m'apparse* (ambedue ricordati da Simone Prodenzani, *Sollazzo*, son. 35, p. 175); in questo caso, però, è piú probabile che l'autore del testo (e forse anche della musica) abbia voluto imitare alcuni precedenti francesi ben conosciuti anche in Italia: si veda ad esempio il caso del *virelai* di Iohannes Ciconia, *Sus une fontayne*, nel quale sono ricordate ben tre *ballades* di Filippotto da Caserta (*En remirant; En attendant souffrir m'estuet; De ma doulour*).<sup>101</sup>

Come si può osservare dalla Tavola che precede, la maggior parte dei pezzi certamente attribuibili a un autore ben preciso appartiene al genere del madrigale; molte sono comunque anche le ballate e soltanto tre le cacce. Ma la cosa piú interessante è che, pur con qualche eccezione, la maggior parte dei testi attribuiti sono di autori toscani, se non addirittura fiorentini,

100. Ad esempio le ballate *Ama, donna, chi t'ama a pura fede; Benché partir da te molto mi doglia; Deh, pon quest'amor giù; Donna, se 'l cor t'ò dato; Gentil aspetto; Gli ochi che m'prima tanto bel piace; O fanciulla giulia; Orsú, gentili spirti; Per seguir la speranza*.

101. Per cui vd. U. GÜNTHER, *Zitate in französischen Liedsätzen der Ars Nova und Ars Subtilior*, in «Musica Disciplina», a. xxvi 1972, pp. 53-68.

e sono stati intonati da musicisti quasi tutti coevi e operanti a Firenze. LORENZO MASINI, chiamato nelle fonti *Laurentius de Florentia*, era figlio di Masino («*Ser Laurentius Masii*»), un mercante che apparteneva all'arte dei rigattieri. Fu canonico della basilica fiorentina di San Lorenzo (dove operava in qualità di cappellano e di organista anche Francesco Landini) almeno a partire dal 1348, e vi rimase fino alla morte, avvenuta certamente prima del 1385 (probabilmente intorno al 1371-'72). Tra le sue composizioni (un *Sanctus*, 10 madrigali, una caccia e cinque ballate), figurano anche un madrigale, una caccia e una ballata di Soldanieri, un madrigale di Franco Sacchetti, un madrigale e una ballata di Boccaccio e una ballata di Gregorio Calonista di Firenze. Un altro musicista dell'ambiente fiorentino che mise in musica un madrigale e una ballata di Niccolò Soldanieri è GHERARDELLO, il cui vero nome era Niccolò di Francesco: nel 1343 era chierico nella cattedrale fiorentina di Santa Reparata, di cui fu cappellano almeno dal 1345 fino al 1351, allorché entrò nell'Ordine dei Vallombrosani. In séguito divenne priore della chiesa fiorentina di San Remigio e negli anni 1360-'62 è presente nel monastero di Santa Trinita. Morì probabilmente non molto dopo il 1362: per la sua morte il poeta Simone Peruzzi inviò a Franco Sacchetti un compianto funebre.

Anche NICCOLÒ DA PERUGIA, figlio di un proposto perugino (da cui il nome «*NICCOLÒ DEL PROPOSTO*»), fu probabilmente un prete, come si presume dal titolo *Ser* che spesso precede il suo nome. Anch'egli risulta aver soggiornato, nel 1362, per un certo tempo nel monastero fiorentino di Santa Trinita. Dovette avere molteplici rapporti sia con Niccolò Soldanieri che con Franco Sacchetti, dal momento che mise in musica ben tre ballate del primo e, fra il 1354 e il 1368, quattro madrigali, due cacce e una ballata del secondo. Alcuni studiosi ritengono che egli dovette entrare in contatto con Bartolino da Padova, dato che entrambi musicarono il madrigale *La fiera testa*, attribuito a Petrarca, nel cui testo si allude allo stemma e al motto dei Visconti, nei confronti dei quali il poeta manifesta una certa avversione (per questo motivo non è da escludere che il madrigale sia stato composto intorno al 1400, quando le ostilità tra Firenze e Giangaleazzo Visconti erano al culmine, e Perugia per un breve periodo si trovò sottomessa ai Visconti). Di Niccolò del Proposto ci rimangono 41 composizioni tra madrigali, cacce e ballate; gli altri poeti di cui egli utilizza i testi poetici sono Stefano di Cino e probabilmente Petrarca e Boccaccio. Accanto a lui, DONATO DA FIRENZE – più propriamente DA CASCIA – appartenne presumibilmente all'Ordine be-

nedettino: di suo conosciamo 13 madrigali, una caccia e una ballata, tramandatici tutti dal codice Squarcialupi, tra i quali ben quattro madrigali di Soldanieri, due di Rigo Belondi e uno di Antonio degli Alberti. GUGLIELMO DI FRANCIA, ovviamente di origine francese, era frate agostiniano nel convento fiorentino di Santo Spirito: nel 1365 musicò il madrigale, attribuito a Franco Sacchetti, *La neve e 'l ghiaccio* (*Rime*, ed. cit., cxxx p. 159; *CMM*, 8, v pp. 28-29).

Ma i musicisti fiorentini non si limitarono a utilizzare esclusivamente testi di poeti operanti nel loro stesso ambiente. Ne sono una prova, ad esempio, Andrea de' Servi e, come si vedrà in séguito, Francesco Landini: evidentemente nel Trecento vi era una circolazione dei testi molto più intensa e fitta di quanto non sia oggi dato immaginare. Difatti ANDREA DE' SERVI, che visse quasi sempre in Toscana – dal 1380 al 1397 fu priore del monastero fiorentino della Santissima Annunziata; nel 1393 fu priore anche a Pistoia, e dal 1407 al 1410 fu a capo dell'Ordine dei Serviti –, mise in musica la ballata *Amor i' mi lamento*, di Matteo Grifoni (*CMM*, 8, v p. 2), poeta e storico bolognese (1351-1426), che ricoprì importanti cariche pubbliche e che fu per un certo tempo ambasciatore a Roma presso il papa Bonifacio IX. Andrea de' Servi, inoltre, fu in contatto strettissimo con Francesco Landini (con il quale realizzò gli organi della Santissima Annunziata nel 1379 e della Cattedrale nel 1387) e dovette frequentare presumibilmente gli stessi ambienti di Landini e di Paolo da Firenze, dato che molte ballate da loro intonate contengono allusioni (*senhals*) agli stessi nomi di donna: *Sandra* e *Cosa*.

Più scontata sembra invece l'utilizzazione di testi di Matteo Grifoni da parte di musicisti dell'Italia del Nord, il bolognese Iohannes Baçus Correçarius e Bartolino da Padova, che ne hanno messo in musica rispettivamente le ballate *Se questa dea* (*PMFC*, x pp. 92-94) e *Chi tempo ha e per viltà tempo aspetta* (*PMFC*, ix pp. 14-15). Anche le altre scelte poetiche di Bartolino sembrano orientate verso poeti più vicini agli ambienti che egli avrà presumibilmente frequentato: è il caso per es. di Giovanni Dondi dall'Orologio, di cui egli mise in musica la ballata *La sacrosanta carità d'amore* (*PMFC*, ix pp. 34-35). BARTOLINO DA PADOVA – che visse quasi sempre nella sua città, tranne forse un breve viaggio a Firenze fra il 1388 e il 1390 al séguito di Francesco Carrara il Novello – appartenne all'Ordine dei Carmelitani e fu in contatto con i Carrara all'incirca tra il 1365 e il 1400. Giovanni Dondi (per cui vd. qui sopra cap. II par. 2) fu invece umanista, medico, astrologo e poeta, e insegnò negli Studi di Firenze, Padova e Pavia; collaborò ovviamente con

Francesco Carrara, signore di Padova, ma anche con Giangaleazzo Visconti, per il quale costruì a Pavia uno strano orologio astronomico: è una delle figure più importanti nel mondo culturale veneto del tardo Trecento e fu in corrispondenza, tra gli altri, anche con Petrarca.

IACOPO DA BOLOGNA e GIOVANNI DA CASCIA, misero in musica, rispettivamente, il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, di Petrarca (CMM, 8, IV pp. 15-16), e *La bella stella*, di Lancillotto Anguissola (ricordata anche da Antonio da Ferrara; CMM, 8, I pp. 18-20). Ambedue i compositori vissero principalmente in corti dell'Italia del Nord (Milano e Verona), dove Petrarca godette di una grande notorietà, e dove operò anche Lancillotto Anguissola, uomo politico, militare e poeta appartenente a una nobile famiglia piacentina, autore di canzoni e sonetti, che ebbe rapporti epistolari con Petrarca. Iacopo è attivo nella prima metà del Trecento presso la corte dei Visconti a Milano e presso gli Scaligeri a Verona, dove, come informa Filippo Villani nel ricordato *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, sembra sia entrato in competizione con Giovanni da Cascia: compose 29 madrigali, tre cacce a tre voci, una lauda e due mottetti. Ancora in ambito veneto è da ricordare IOHANNES CICONIA – vissuto per molti anni a Padova, almeno dal 1401 fino alla morte, nel 1411 –, che mette in musica una ballata del padovano Domizio Brocardo (*Lizadra donna che 'l mio cor contenti*) e un testo attribuito a Leonardo Giustinian (*Con lagreme bagnandome el viso*), composto forse per la morte di Francesco Carrara il Novello.

Un contributo importante alla ricostruzione del quadro storico della musica nel Trecento viene anche da Franco Sacchetti, e non solo per l'utilizzazione che i musicisti hanno fatto di molte sue poesie: difatti, nell'approntare la raccolta delle sue *rime* in un approssimativo ordine cronologico, egli stesso indica talvolta anche il nome del musicista che le ha "intonate": fra il 1354 e il 1380 sarebbero stati messi in musica circa 34 testi (14 madrigali, 16 ballate, 2 cacce e 2 canzoni); di questi, nelle fonti musicali scritte ce ne sono pervenuti 12 (6 madrigali, 4 ballate e 2 cacce). Il musicista che ha utilizzato maggiormente testi di Sacchetti è stato Niccolò del Proposto (7 pezzi pervenuti, contro 5 non pervenuti); fra tutte, grave la perdita di due ballate, presumibilmente anch'esse monodiche, di Lorenzo Masini, uno dei primi musicisti ad accostarsi a questa forma (di lui ci sono rimaste almeno cinque ballate monodiche prese anche da Boccaccio, Soldanieri e Gregorio Calonista). Tra i compositori che hanno messo in musica testi sacchettiani figurano anche OTTOLINO DA BRESCIA, di cui nulla sappiamo e di cui non ci

è pervenuta nessuna musica (ma solo 4 sonetti), e un certo GIACOMO, che dovette essere fratello di Gherardello e che probabilmente prese parte, insieme a quest'ultimo e a Niccolò del Proposto, alle attività musicali nel monastero fiorentino di Santa Trinita negli anni 1361-'62. Un altro musicista – peraltro non collegato a Sacchetti – di cui non sappiamo nulla e di cui non ci è pervenuta alcuna intonazione, è SER GIOVANNI DA GUALDO che avrebbe messo in musica la ballata *A quella ch'è 'l mi' core tengo la fede*.<sup>102</sup>

Ma il compositore più importante del Trecento è certamente FRANCESCO LANDINI, che ha messo in musica testi di poeti toscani e non, quali Niccolò Soldanieri, Franco Sacchetti, Stefano di Cino, Cino Rinuccini, Bindo d'Alesso Donati e Malatesta Malatesti. Nacque intorno al 1335 dal pittore Iacopo del Casentino, della famiglia dei Landini; fu noto anche con il nome di FRANCESCO CIECO, a causa dell'infermità che lo colpì sin da bambino, o di FRANCESCO DEGLI ORGANI, per la sua particolare versatilità con questo strumento. Oltre che di musica, si interessò anche di filosofia e astrologia, come viene attestato da Filippo Villani, che gli dedicò un capitolo del suo *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, e come si evince dal modo in cui la sua figura viene tratteggiata da Giovanni Gherardi da Prato nel *Paradiso degli Alberti*: un insigne suonatore e cantore, che prende però parte anche a erudite discussioni filosofiche e politiche. Fu organista al monastero di Santa Trinita (1361) e cappellano nella chiesa di San Lorenzo dal 1365 alla morte, avvenuta nel 1397. Non è escluso che prima del 1370 abbia compiuto un viaggio nell'Italia del Nord, come si può dedurre dallo stile e dai contenuti di alcune sue composizioni: certo, egli è uno dei pochi musicisti fiorentini conosciuti anche nell'Italia settentrionale, come si desume dalla tradizione manoscritta; di lui ci rimangono 154 composizioni (140 ballate, 11 madrigali, un *virelai*, una caccia e un madrigale in canone). Anche PAOLO DA FIRENZE (detto anche PAOLO TENORISTA) è un musicista ben radicato nell'ambiente fiorentino: nato presumibilmente verso il 1355, nel 1380 potrebbe essere entrato nell'Ordine dei Benedettini. Nel 1401 fu eletto abate del Monastero di San Martino al Pino, nelle vicinanze di Arezzo, carica che tenne fino al 1428. Probabilmente partecipò al Concilio di Pisa del 1409 e divenne uno dei consiglieri dei vescovi fiorentini. Dal 1417 fino alla morte, avvenuta dopo il settembre 1436, resse la chiesa dell'Ospedale del-

102. Su cui vd. F. CARBONI-A. ZIINO, *Poesie musicali e uno sconosciuto intonatore dell'«Ars Nova»*, in «Esercizi. Arte Musica Spettacolo», a. 1 1978, pp. 61-66.

l'Orbatello a Firenze. Entrò probabilmente in contatto con la famiglia Capponi, alla quale è collegato il codice Fonds it. 568 della Bibliothèque Nationale di Parigi e, dati i suoi contatti con il monastero fiorentino di Santa Maria degli Angeli, non è da escludere che abbia avuto un ruolo nella compilazione del codice Squarcialupi. Di lui ci rimangono 13 madrigali, più di 40 ballate e due composizioni liturgiche. Infine, uno degli ultimi compositori dell'*Ars nova* è ANTONIO detto ZACCARIA (o ZACARA) DA TERAMO, che lavorò in qualità di cantore e di « scriptor litterarum apostolicarum » presso la corte papale a partire sicuramente dal 1391 fino al 1407. Dopo il Concilio di Pisa del 1409 passò quasi certamente dalla parte dell'antipapa Alessandro V, come dimostrerebbe appunto la ballata *Dime, Fortuna*, citata precedentemente; in séguito fu maestro di cappella presso l'antipapa Giovanni XXIII. Morì certamente dopo il 1413. Fu uno dei compositori più originali del suo tempo, come dimostra la sua vasta produzione sia nel campo della musica liturgica sia in quello della musica profana (alcune ballate e una caccia [vd. anche qui, più avanti, cap. XIII par. 2]).

#### 7. IL CANTO RELIGIOSO. « QUESTA DOLCE LAUDA CANTA »

La produzione laudistica del Due-Trecento con le relative intonazioni musicali ci è stata tramandata principalmente da due manoscritti: il codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona (il cosiddetto *Laudario di Cortona*) e il Banco Rari 18 (ex Magliabechiano II I 122) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Il codice di Cortona contiene 46 laudi con musica, mentre il Banco Rari 18 ne contiene 79. Il laudario di Cortona potrebbe essere appartenuto a una confraternita associata alla chiesa di S. Francesco ed è stato compilato verso la fine del XIII secolo-inizi XIV. Il laudario fiorentino, ricco di bellissime miniature, proviene dalla Confraternita di Santa Maria presso gli Agostiniani di Santo Spirito, detta poi degli Umiliati d'Ognissanti, e fu redatto nel corso della prima metà del Trecento. Ci sono pervenuti, inoltre, alcuni frammenti che avranno fatto parte di laudari ora scomparsi: il manoscritto 93 dell'Archivio di Stato di Lucca, che faceva parte di un laudario risalente alla metà del XIV secolo;<sup>103</sup> vari frammenti, spar-

103. Su cui vd. A. ZIINO, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in CN, a. XXXI 1971, pp. 295-312; ID., *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo*, in « Rivista Italiana di Musicologia », a. v 1975, pp. 20-31 (« Studi in onore di Nino Pirrotta »).

si in varie biblioteche e musei, che potrebbero aver fatto parte del laudario fiorentino di Santa Maria del Carmine, riccamente miniato, opera con molta probabilità di un collaboratore di Pacino di Bonaguada e del « Maestro delle Effigi Domenicane », un pittore e miniaturista attivo certamente fra il 1336 e il 1345, autore fra l'altro di un famoso pannello nella sagrestia di Santa Maria Novella;<sup>104</sup> infine due fogli, purtroppo senza musica, ma con la rigatura musicale per le laudi *Ave Vergene gaudente* e *Ki vuol lo mondo dispresare*, conservati nell'Archivio di Stato di Pisa (Comune di Pisa, Div. A, n. II).<sup>105</sup>

Il codice B.R. 18 è più recente e contiene laudi con strutture strofiche e musicali senza dubbio più « regolari » rispetto a quelle del codice di Cortona; in esso tuttavia figuravano laudi con forme decisamente più arcaiche, quasi in forma di lassa: ad esempio *Alleluja, alleluja, alto re di gloria, A voi gente facciam prego* e *Tutor dicendo*, oppure *Vergine sancta Maria*;<sup>106</sup> si osservi però che nel laudario di Cortona soltanto la lauda *Madonna Santa Maria* presenta una struttura realmente anomala.<sup>107</sup>

Le laudi del codice di Cortona hanno schemi metrici e musicali quantomai semplici, esemplati o sulla cosiddetta strofe « zagialesca » (su cui vd. sopra, vol. I sez. I, cap. IV par. 2 e 7), o sulla struttura della ballata classica, con ripresa di tre o quattro versi. Anche la struttura cosiddetta « zagialesca », d'altra parte, non è altro che una ballata mezzana con ripresa di due versi: aa/bbba, oppure ab/cccb. Nel codice di Cortona la maggior parte delle laudi presenta quest'ultima struttura, mentre quelle con ripresa e stanza più ampie sono in tutto dieci. C'è da dire però, che la ballata, in quanto struttura poetica, si compone nella maggioranza dei casi di endecasillabi o endecasillabi e settenari, mentre le laudi sono per lo più in ottonari (vd. anche qui sopra, cap. V par. 10).

Le intonazioni musicali, tutte monodiche, presentano una grande varietà di schemi, che vanno dal più semplice – del tipo *ab/aaab, ab/abab*, oppure *ab/ccab* – a quelli più complessi, tipici della ballata grande, come *abcd/efef*

104. Cfr. A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, in « Studi Musicali », a. VII 1978, pp. 39-83. ID., *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 1465-502.

105. Su cui vd. G. VARANINI, *Di una malnota testimonianza manoscritta di tre laudi cortonesi*, in « Annali della Facoltà di Economia e commercio in Verona », s. II, vol. I 1965-1966, pp. 3-37.

106. In F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1935, vol. II pp. 83-84, 21-25, 46-50.

107. Cfr. LIUZZI, op. cit., vol. I pp. 270-73.

*abcd*, *abc/dedeabc*: schemi, questi ultimi, prevalenti nel codice fiorentino. Sul piano musicale, le strutture collegate alla ballata grande sono senza dubbio molto più regolari e fisse – specialmente in B.R. 18 – rispetto a quelle più ridotte di tipo «zagialesco». Queste ultime, soprattutto nel laudario di Cortona, presentano schemi musicali molto più liberi e articolati: in primo luogo, non sempre la melodia collegata all'ultimo verso della stanza è uguale a quella associata all'ultimo verso della ripresa (*ab/cdea*: *Ave Vergine guadente*; *ab/cdef*: *Gloria 'n cielo e pace 'n terra* e *Ogn'om canti novel canto*: Liuzzi, I pp. 308-13, 336-39, 456-58); in secondo luogo, come si è visto già dai tre esempi or ora riportati, non sempre le mutazioni presentano la stessa musica; in terzo luogo, non sempre la volta è uguale alla ripresa, sia nelle dimensioni che nello svolgimento melodico (*abc/abac'*: *Sia laudato San Francesco*; *abc/deb'c'*: *Venite a laudare*; *abcd/ababcd*: *Salutiam divotamente*; *ab/acdb'*: *Laude novella*; *ab/cb'cb'deb'*: *Troppo perde 'l tempo*: in Liuzzi, I pp. 422-26, 256-59, 475-79, 260-63, 390-403). Anche nel manoscritto fiorentino B.R. 18, ricorrono strutture musicali più libere e articolate, sia sotto l'aspetto melodico, e quindi formale, sia sotto l'aspetto delle proporzioni tra le varie parti della composizione. Si vedano ad esempio le laudi *Dolce Vergine Maria* (Liuzzi, II pp. 160-62), con le strofe *capfinidas* (schema metrico *aaa/bba/cc*; schema musicale *aa'b/cdf*), che sembra quasi una riduzione da un serventese: *Vergine Sancta Maria* (*ab/abab'cb'*: *ivi*, II pp. 337-39); *Spirito Santo da servire* (*ab/cdef*: *ivi*, II pp. 14-17); *O Cristo 'nnipotente* (*abcb/dedefb*: *ivi*, II pp. 96-99), con la volta più piccola della ripresa; *Sancto Iovanni Baptista* (*abcd/ee'fg*: *ivi*, II pp. 175-77), sempre con la volta più piccola della ripresa; *San Domenico beato* (*abc/ddeabc*: *ivi*, II pp. 344-47), con tre mutazioni di un solo verso ciascuna.

Una struttura strofico-musicale particolarmente “perfetta”, sia nella sua organizzazione interna, sia nelle dimensioni che nell'assetto formale, modellato sulla ballata “classica”, si può osservare nella lauda *Ciascun che fede sente*, della quale Giorgio Varanini ha messo in evidenza l'estrema raffinatezza del testo poetico.<sup>108</sup> Sul piano strettamente musicale c'è da rilevare innanzitutto che la struttura strofico-musicale, nel suo complesso, aderisce perfettamente a quella metrica e poetica, presentandosi del tutto simmetri-

108. Cfr. G. VARANINI, *La più antica lauda volgare in onore di Sant'Antonio: artificio retorico toscano-aretino, contenuti agiografici patavini*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*, Padova, Istituto per la Storia ecclesiastica padovana, 1985, pp. 425-56; la musica in LIUZZI, *Lauda*, vol. I pp. 427-33 [codice di Cortona], e II pp. 314-18 [ms. B.R. 18].

ca a quest'ultima in ogni sua parte: l'una e l'altra si compongono di un ritornello e di più stanze, suddivise ciascuna in tre mutazioni e una volta. Le tre mutazioni, sul piano musicale, sono perfettamente uguali tra loro; lo stesso si dica della volta, che viene cantata sulla medesima musica del ritornello. Lo schema metrico è: *aaB/(c)cd*, *(c)cd*, *(c)cd*, *eeB*, mentre quello musicale è: *abc/dedeabc*. Si tratterebbe di una struttura musicale assolutamente regolare, se non fosse per la presenza delle tre mutazioni, abbastanza eccezionale (nel codice di Cortona se ne osservano solo due casi; nel ms. fiorentino B.R. 18, otto). D'altra parte, proprio la presenza delle tre mutazioni musicali è uno degli elementi che attestano questa perfetta fusione tra testo poetico e intonazione musicale. Sempre in tema di corrispondenze strutturali, si osservi inoltre che la cadenza sul *1A*, presente nella linea musicale collegata al primo verso di ciascuna delle tre mutazioni, permette di distinguere, e di separare tra loro, i due incisi melodici corrispondenti ai due emistichi – il quinario + il quaternario (talvolta anche ternario) – di cui è costituito l'intero verso. Anche la collocazione degli abbellimenti, così ricercata e sempre in coincidenza con la sillaba tonica del verso, è un fatto veramente rimarchevole. La lauda *Oimè lasso e freddo lo mio core*, contenuta nel codice di Cortona, presenta invece uno schema musicale particolare, che per il suo carattere musicale di tipo ripetitivo potrebbe derivare, come si è visto in precedenza, da un serventese con stanze di tre versi più un quinario finale.<sup>109</sup>

Per altro non rara, come si è accennato, è la pratica musicale della *contrafactio*, che consiste nell'intonare un testo poetico sulla stessa musica di un altro che abbia la medesima struttura metrica e strofica. Nel repertorio laudistico questa prassi viene attuata in due modi: riscrivendo tante volte – ovviamente anche nello stesso laudario – la medesima melodia – spesso con varianti e adattamenti – per quanti sono i testi poetici ai quali essa viene di volta in volta associata; oppure indicando per ciascuna lauda, attraverso la dicitura «cantasi come», l'*incipit* della canzone profana (o della lauda) sulla cui musica la lauda in questione deve essere cantata. Quest'ultima sarà la pratica più usata nel corso del Quattrocento: in questo periodo difatti i laudari contengono per lo più solo i testi poetici, ma non le musiche. Nel repertorio laudistico più antico essa è applicata, ad esempio, nel codice “cor-

109. Cfr. A. ZIINO, *Sequenza, serventese e laude a proposito di 'Oimè lasso e freddo lo mio core'*, in *Musicologie Médiévale. Notations et Séquences*, cit., pp. 247-57.

tonese" 535 della Biblioteca Trivulziana di Milano, nel quale ai ff. 34<sup>v</sup> e 35<sup>r</sup>, in corrispondenza con le laude *Sempre sia tu laudata e Vergine, lo tuo splendore*, sono state apposte da altra mano, sul margine destro, le rubriche: « el modo del canto *Facciam laude a tutti e' sancti* » e « a modo di *Vergine donçella sete* ».

In molti Statuti due-trecenteschi di Laudesi e di Disciplinati ricorrono riferimenti precisi al canto delle laudi. Stando ad alcuni Statuti, le laudi dovrebbero essere cantate normalmente da tutti gli appartenenti a una data Compagnia, ogni sera e nelle vigilie delle principali festività della Cristianità e della Compagnia stessa. Così si legge, ad esempio, negli Statuti della Compagnia fiorentina di San Gilio:

Tutti quanti quelli che sono de la Compagnia debbiano la sera venire a santo Gilio a cantare le laudi se possono e chi non puote dica per la sera che non vi viene tre Pater nostri con Ave Maria. [...] Anche ordiniamo che ciascuno de la compagnia quando vede la sera acciese le candele ne la chiesa di San Gilio a cantare le laude debbia entrare ne la detta chiesa, et incantando et rispondendo debbia ubidire i suoi capitani.<sup>110</sup>

La stessa cosa si legge negli Statuti del 1326 della Compagnia fiorentina di San Zanobi, detta de' Laudesi, riguardo ai servizi ordinari serali.<sup>111</sup> Il canto serale delle laudi era organizzato dai « governatori », o « regitori », o da speciali « insengnatori de le laude », come ci informano gli Statuti della Compagnia fiorentina di Orsanmichele o quelli della Compagnia di Santa Maria del Carmine del 1291 oppure ancora quelli di San Zanobi:

L'ufficio de governatori delle laude sia da ssettare e di ordinare come si cantino ogni sera le laude dinanza all'ymagine della nostra donna al pilastro sotto la loggia e in fare la scuola le domeniche per imparare e per che s'imparino a cantare le laude.

[...] Anche stanziaro questo medesimo die: acciò che l'ufficio di coloro che sono insengnatori de le laude sia bene fatto, si è ordinato che quelli che sono insengnatori de le laude abbiano autoritate la sera a le laude, a anche la matina a le processioni, di mandare dinanzi quegli cantori cui egli vorranno, e di fare dire quella lauda che a loro piace.

110. Si cita da C. BARR, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*, Kalamazoo (Mich.), Medieval Institute Publications-Western Michigan Univ. Press, 1988, p. 157.

111. Cfr. F. D'ACCONE, *Le compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'Arte Nuova*, in *ANIT*, vol. III, a cura di F.A. GALLO, Certaldo 1970, pp. 253-80, a p. 263.

Anche ordiniamo e fermiamo che li regitori abbiano et debbiano avere studio che ne di domenicali facciano insegnare cantare le laude a quelli della compagnia i quali non le sapessero. Et però abbiano piena podestade di comandare a cui loro piacque et quanti della compagnia che la domenica si debbiano raunare nella predecta chiesa a cantare quelli che sanno per insegnare et quelli che non sanno per apparare.<sup>112</sup>

Negli Statuti di Santa Maria del Carmine e di San Zanobi si accenna alla pratica del canto delle laudi anche durante le processioni domenicali all'aperto, prima della messa: in questi casi si potrebbe pensare a esecuzioni di tipo responsoriale nelle quali alcuni cantori intonavano la ripresa e le stanze, mentre il coro dei confratelli rispondeva cantando solo la ripresa dopo ogni stanza:

Et facto questo li regitori li facciano ordinare a due a due et inanzi a tucti si mectano due giovani [...] i quali portino due grandi ceri accesi. Et appresso di coloro [...] mectano alquanti che comincino a cantare alcuna lauda. Et dipo' tucti siano così ordinati a due a due [...] vadino colle decte candele in mano accese a processione cantando et rispondendo quella laude che li cantori dinanzi cominceranno.<sup>113</sup>

In realtà, però, è probabile che al canto delle laudi prendessero parte non solo i confratelli, come lascerebbero credere alcuni Statuti: in alcuni di essi, infatti, si dice chiaramente che le laudi venivano insegnate ai fanciulli; spesso inoltre si parla di gruppi selezionati di cantori, ovvero di persone più dotate nella musica, tanto da essere prescelte dai camerlenghi a guidare il canto di tutti gli altri confratelli. Potrebbe quindi trattarsi di cantori semi-professionisti, assunti dalle diverse Compagnie per gestire il canto delle laudi: ipotesi che sembra avvalorata dai numerosi pagamenti a fanciulli, a giovani o a cantori e musicisti « professionisti », registrati regolarmente in molti libri di conti di Compagnie fiorentine, di Gubbio e di Fabriano.<sup>114</sup> Da questi pagamenti risulta una grande quantità di nomi di cantori e strumentisti che operavano nello stesso momento presso una stessa Compagnia: da cui forse

112. Rispettivamente in BARR, *The Monophonic Lauda*, ecc., cit., p. 157; ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine*, cit., p. 61; D'ACCONE, *Le compagnie*, ecc., cit., p. 263.

113. In D'ACCONE, *Le compagnie*, ecc., cit., p. 262.

114. Su cui cfr. D'ACCONE, *Le compagnie*, cit., passim; A. ZIINO, *Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in *La musica al tempo di Dante*, Atti del Congresso internazionale, Ravenna 12-14 settembre 1986, a cura di L. PESTALOZZA, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 113-29.

una conferma alla congettura che già dalla metà del Trecento la lauda fosse eseguita polifonicamente, da più cantori e con l'accompagnamento di vari strumenti musicali, come d'altra parte ci testimonia anche la presenza, nei codici, di numerosi rimandi al repertorio polifonico profano dell'*Ars nova* (attraverso la pratica del «cantasi come»). Un caso molto interessante di rinvio a composizioni polifoniche profane presenti nel repertorio arsnovistico è rappresentato dalle laudi sacre del senese Neri Pagliaresi (per cui vd. qui sopra, cap. v par. 10, e, più avanti, cap. XIII par. 8). Difatti, nel codice che ci tramanda le sue laudi leggiamo ben 15 *incipit* di poesie profane le cui musiche sono state utilizzate per intonare altrettante laudi;<sup>115</sup> alcune di queste sono presenti anche nelle fonti scritte, musicali e letterarie: la ballata *Or è tal l'alma mia* è stata musicata da Francesco Landini, *Io vo' bene a chi vuol bene a me*, di Niccolò Soldanieri, da Gherardello, *Né per fuggir né per dormire*, è una ballata di Antonio da Ferrara, *Dimmi, per tuo onore* infine, è una ballata ricordata nelle novelle di Sercambi. Un'altra indicazione sull'uso della polifonia anche nel repertorio laudistico proviene da Andrea Stefani il quale afferma di avere scritto alcune laudi a tre voci e in notazione mensurale nel 1399, in occasione delle processioni dei Bianchi a Firenze, e di averle ricopiate su un suo quaderno privato:

E pertanto io vo' fare una lauda al proposito di questo tempo ch'i' veggo apparecchiato, che già n'avevo fatte dell'altre, cioè [...]. Tutte queste sono intonate a tre canti e figurate in su n'un quaderno di mia mano con tutte le parole; ed ancor vi posi questa ultima, ch'i' feci al detto proposito [...].<sup>116</sup>

#### 8. RIPETIZIONI DI SILLABE, PAROLE E PARTI DI FRASI

Illustrando i rapporti tra poesia e musica, nei paragrafi precedenti, specialmente sotto il profilo morfologico e strutturale, se ne sono evidenziate non soltanto le simmetrie e le convergenze, ma anche le asimmetrie e le non-coincidenze. Si è visto ad esempio come un testo poetico in forma di strambotto possa essere messo in musica come un madrigale, e viceversa come un testo in forma di madrigale possa ricevere una veste musicale che

115. Cfr. NERI PAGLIARESI, *Rime sacre di certa o probabile attribuzione*, a cura di G. VARANINI, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 151-97.

116. B. TOSCANI, *Contributi alla storia musicale delle laude dei Bianchi*, in «Studi Musicali», a. IX 1980, pp. 161-70, a p. 169.

non è quella propria di questo genere, o possa essere trattato sul piano musicale con la tecnica del canone, che è invece tipica della caccia. Un altro fenomeno che merita di essere indagato è anche quello della ripetizione delle sillabe e delle parole, che dimostra come un testo poetico potesse essere manipolato da un musicista del Trecento per adattarlo alle sue esigenze, pervenendo in molti casi non solo a modificazioni formali sul piano musicale ma anche ad alterazioni metriche (ipermetrie o ipometrie), a scarti sillabici, e a una disposizione del testo poetico che poteva a volte offuscarne perfino il significato.

La casistica è varia, e sarebbe troppo impegnativo e fuori luogo esporla analiticamente in questa sede:<sup>117</sup> si va da ripetizioni che coinvolgono l'intero verso, presentato parzialmente e in forma vocalizzata, prima, e in forma completa (quindi con la ripetizione della prima parte già esposta) e in stile sillabico, poi; oppure esposto una prima volta solo in forma parziale e vocalizzata, cui fanno séguito varie ripetizioni che ripartono, però, sempre dalla prima sillaba o parola, sempre più estese nel numero delle sillabe interessate e con un aumento progressivo fino a raggiungere il verso completo; oppure ancora ripetuto per intero alla fine di una terzina o del ritornello, quasi con funzione "strutturale"; fino alla ripetizione di singole sillabe e parole o frammenti di frasi all'interno di un verso o alla fine di esso, alternando sezioni musicali in stile sillabico a sezioni in stile vocalizzato.

Tutte queste categorie possono coesistere tra loro, nel senso che sul medesimo verso, allorché sia messo in musica, possono aver luogo diversi tipi di ripetizione, come pure trattamenti e scomposizioni di vario genere che comportano troncamenti e ripetizioni di sillabe e/o parole di ogni tipo, nonché la presenza di sillabe soprannumerarie.

Un problema complesso è anche quello relativo al rapporto tra ripetizione, struttura musicale e organizzazione del discorso melodico. Difatti alcune ripetizioni coincidono con singole sezioni, o incisi musicali, altre invece si inseriscono in un arco musicale più ampio. Lo stesso dicasi per le ripetizioni cosiddette "multiple", che di solito rientrano tutte, globalmente, in un discorso musicale unitario. È rilevante, peraltro, il fatto che, con il procedere degli anni, il fenomeno della ripetizione di sillabe e/o parole sembra in-

117. Per una illustrazione completa del fenomeno vd. A. ZUÑO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, cit., pp. 93-119.

fittirsi e aumentare di consistenza, verificandosi non più soltanto su uno o due versi, come nelle composizioni più antiche, ma su più versi, addirittura fino a cinque o sei (ad esempio, nella ballata *Dolce lo mio drudo*: in *PMFC*, xi pp. 53-55). Un altro aspetto di questo incremento del fenomeno è rappresentato dalla presenza sempre maggiore di ripetizioni all'interno di uno stesso verso, non solo in quanto aumenta il numero delle ripetizioni di una stessa parola (o gruppo di sillabe) – le cosiddette ripetizioni “multiple” –, ma anche nel senso che il fenomeno si estende anche a diverse parole, le cui ripetizioni, ciascuna a sé stante, si infittiscono e si susseguono l'una all'altra con episodi musicali sempre differenti. Analogamente si osserva una frequenza sempre maggiore di versi sottoposti a più categorie di ripetizioni, associate tra loro o variamente combinate. Notevole è ancora il fatto che il fenomeno della ripetizione sembra riguardare soltanto le composizioni musicali con testo poetico italiano; risultano infatti esclusi tutti i pezzi di musicisti italiani su testi francesi: si vedano ad esempio le ballate (*virelais*) *Je suy si las venus pour tant atendre*, di Antonio da Cividale (*CMM*, II, v pp. 7-9); *Del gardés vous de le cordon*, del Prepositus Brixiensis (*CMM*, II, v p. 91); *Je suy navrés tant fort o dous amy*, di Antonio Zacara da Teramo (testo bilingue: francese e italiano: *CMM*, I vi pp. 21-25). Questo potrebbe significare che la scelta di un testo in lingua francese imponeva al compositore di adeguarsi a una tradizione stilistica, metrica e musicale – quella francese, appunto (alla quale era corretto adeguarsi) – del tutto diversa da quella italiana e nella quale, tra l'altro, si preferiva non ripetere mai le parole.

È inoltre significativo il fatto che alcune ripetizioni si presentino spesso in coincidenza con espressioni quali « oimè », « mercè », « lasso », « moro », « dolce », « lacrime », e così via, oppure con parole-*senhals* quali *Anna*, *Cosa*, *Horsolina*, *Checca* e via dicendo. In questi casi, se da una parte è vero che molte ripetizioni sono associate a parole, esclamazioni, verbi, parole-*senhals* che, per il loro carattere particolarmente espressivo e pregnante, è probabile che si volessero evidenziare proprio attraverso l'artificio della ripetizione, dall'altra è anche vero che molto spesso nei versi simmetrici e paralleli, cantati sulla medesima musica, non corrispondono parole, verbi o espressioni ugualmente emergenti. Ciò potrebbe indurci a concludere che in realtà le parole o le espressioni ripetute non rivestano, in generale, un particolare significato nel contesto del verso, né abbiano una speciale caratterizzazione espressiva; oppure si potrebbe ipotizzare che il compositore, nel mettere in musica un dato testo poetico, abbia preso in considerazione solo

la prima stanza. Forse, però, è anche ragionevole congetturare che, nel rapporto tra testo poetico e musica, il fenomeno della ripetizione di sillabe e/o parole non dipenda tanto – o non soltanto – dall'esigenza di evidenziare alcune parole particolarmente emergenti sul piano espressivo (come avviene nelle ballate più recenti, in coincidenza con espressioni del tipo « lasso », « moro », e simili), quanto da ragioni di ordine prettamente musicale e da motivazioni attinenti alla tecnica e allo stile musicale.

#### 9. BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Converrà prendere le mosse dai manoscritti. Un elenco di tutti i mss. musicali contenenti musica profana (e sacra) dell'*Ars nova* italiana conosciuti fino al 1972 è contenuto nel *Répertoire International des Sources Musicales* [*RISM*]: Serie B iv: 2 = *Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320-1400)*, a cura di G. REANEY, München-Duisburg, Henle, 1969; Serie B iv: 3/4 = *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, a cura di K. VON FISCHER e M. LÜTOLF, ivi, id., 1972; Serie B iv: 5 = *Manuscripts of musique polyphonique XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle. Italie*, a cura di N. BRIDGMAN, München 1991. Un altro repertorio utile è anche il *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, Renaissance Manuscript Studies, 1, American Institute of Musicology, vol. 1, A-J (1979); vol. 2, K-O (1982); vol. 3, P-U (1984); vol. 4, V-Z e Supplement (1988).

Sui singoli codici si vedano: *Il Codice Rossi 215*, studio introduttivo ed edizione in facsimile a cura di N. PIRROTTA, Lucca, Libreria Musicale Italiana-LIM, 1992 (*Ars Nova*, 2); N. PIRROTTA-E. LI GOTTI, *Il Codice di Lucca*, in « Musica Disciplina », a. III 1949, pp. 119-38 [Parte I: *Descrizione e inventario*, di N. Pirrotta]; a. IV 1950, pp. III-52 [Parte II: *Testi letterari*, di E. Li Gotti]; a. V 1951, pp. 115-42 [Parte III: *Il repertorio musicale*, di N. Pirrotta]; *The Lucca Codex*, Introductory Study and Facsimile Edition, a cura di J. NÁDAS e A. ZUINO, Lucca, Libreria Musicale Italiana-LIM, 1990 (*Ars Nova*, 1); *Il Codice T.III.2. Torino*, Biblioteca Nazionale Universitaria, studio introduttivo ed edizione in facsimile a cura di A. ZUINO, Lucca, Libreria Musicale Italiana-LIM, 1994 (*Ars Nova*, 3); AA.VV., *Il codice Squarcialupi*, ed. facsimile, 2 voll., Lucca-Firenze, Libreria Musicale Italiana - Giunti Barbèra, 1993; K. VON FISCHER, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Frç. 6771* (il cosiddetto « codice Reina »), in « Musica Disciplina », a. XI 1957, pp. 37-78; N.E. WILKINS, *The Codex Reina: A Revised Description*, in « Musica Disciplina », a. XVII 1963, pp. 57-73; K. VON FISCHER, *A Reply to N.E. Wilkins' Article on the Codex Reina*, in « Musica Disciplina », a. XVII 1963, pp. 75-77; N.E. WILKINS, *A Critical Edition of the French and Italian Texts and Music Contained in the Codex Reina*, Ph.D. Diss., University of Nottingham, 1964; J. NÁDAS, *The Reina Codex Revisited*, in *Essays in Paper Analysis*, a cura di S. SPECTOR, Washington-London, The Folger Shakespeare Library - Associated Univ. Presses, 1987, pp. 69-114; J. NÁDAS, *The Structure of MS*

Panciaticchi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony, in « Journal of the American Musicological Society », a. XXXIV 1981, pp. 393-427; *Il codice musicale Panciaticchi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di F.A. GALLO, Firenze, Olschki, 1981 (*Studi e Testi per la Storia della Musica*, 3); F.A. D'ACCONE, *Una nuova fonte dell'« ars nova » italiana: il codice di San Lorenzo, 2211*, in « Studi musicali », a. XIII 1984, pp. 3-31; J. NÁDAS, *Songs Collections in Late-Medieval Florence*, in *Atti del IV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a cura di A. POMPILIO, D. RESTANI, L. BIANCONI, F.A. GALLO, vol. 1, *Round Tables*, Torino, EDT, 1990, pp. 126-35; J. NÁDAS, *Manuscript San Lorenzo 2211: Some Further Observations*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. VI, a cura di P. DALLA-VECCHIA e G. CATTIN, Certaldo, Edizioni Polis, 1992, pp. 145-68; G. REANEY, *The Manuscript London, B. M., Additional 29987 (Lo)*, in « Musica Disciplina », a. XII 1958, pp. 67-91; *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987*, a cura di G. REANEY, American Institute of Musicology, s.l. 1965 (*Musicological Studies and Documents*, 13); M. GOZZI, *Il manoscritto Londra, British Library Additional 29987*, tesi di laurea, Università di Pavia - Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1984-1985; G. DI BACCO, *Alcune nuove osservazioni sul codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, in « Studi Musicali », a. XX 1991, pp. 181-234; M. GOZZI, *Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library*, in « Studi Musicali », a. XXII 1993, pp. 249-77; N. PIRROTTA, *Il Codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, in *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, s. IV, vol. V parte II (1944-1945), pp. 101-58; U. GÜNTHER, *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, α M. 5.24 (olim lat. 568 = Mod)*, in « Musica Disciplina », a. XXIV 1970, pp. 17-67; G. REANEY, *The Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213*, in « Musica Disciplina », a. IX 1955, pp. 73-104; G. REANEY, *The Italian Contribution to the Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. III, a cura di F.A. GALLO, Certaldo, Centro di Studi sull'Arts Nova Italiana del Trecento, 1970, pp. 443-64; H. SCHOOP, *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213*, Bern, Haupt, 1971 (*Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft*, II/24); U. GÜNTHER, *Die 'anonymen' Kompositionen des Manuskripts Paris, B. N., fonds it. 568 (Pit)*, in « Archiv für Musikwissenschaft », a. XXIII 1966, pp. 73-92; U. GÜNTHER, *Zur Datierung des Madrigals « Godi Firenze » und der Handschrift Paris, B. N. fonds it. 568 (Pit)*, in « Archiv für Musikwissenschaft », a. XXIV 1967, pp. 99-119.

Sui frammenti più importanti si vedano: F. EGIDI, *Un frammento di codice musicale del secolo XIV, in Nozze Bonmartini-Tracagni XIX Novembre MCMXXV*, Roma 1925; U. GÜNTHER, *Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. III, cit., pp. 315-97; N. PIRROTTA, *Paolo da Firenze in un nuovo frammento dell'« Ars Nova »*, in « Musica Disciplina », a. X 1965, pp. 61-76; N. PIRROTTA, *Paolo Tenorista in a New Fragment of the Italian Ars Nova*, introduzione a *A Facsimile Edition of an Early Fifteenth Century Manuscript Now in the Library of Professor Edward Lowinsky*, Berkeley, California, Palm Springs, Gottlieb, 1961; A. ZIINO, *Nuove fonti di polifonia italiana dell'Arts nova*, in « Studi Musicali », a. II 1973, pp. 235-55; A. ZIINO,

*Precisazioni su un frammento di musica francese trecentesca conservato nell'Archivio Comunale di Cortona*, in *Università e Beni Culturali: il contributo degli studi medievali e umanistici*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 351-61 (Quaderni del « Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia », 7); A. ZIINO, *Una sequenza mensurale per san Fortunato ed un 'Amen' a tre voci nella Biblioteca Comunale di Todi (con un'Appendice sul frammento di Cortona)*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. V, a cura di A. ZIINO, Palermo, Enchiridion, 1985, pp. 257-70; B. BRUMANA e G. CILIBERTI, *Le ballate di Paolo da Firenze nel frammento 'Cil'*, in « Esercizi. Arte Musica Spettacolo », a. IX 1986, pp. 5-37; B. BRUMANA e G. CILIBERTI, *Nuove fonti per lo studio dell'opera di Paolo da Firenze*, in « Rivista Italiana di Musicologia », a. XXII 1987, pp. 3-33; B. BRUMANA e G. CILIBERTI, *L'opera di Paolo da Firenze in una nuova fonte di Ars nova italiana*, in *La musica al tempo di Dante*, a cura di L. PESTALOZZA, Milano, UNICOPLI, 1988 (*Quaderni di Musica/Realtà*, 19); M. GOZZI, *Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo Quattrocento*, in « Studi Musicali », a. XXI 1992, pp. 237-51; F.A. GALLO, *Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. II, a cura di F.A. GALLO, Certaldo, Centro di studi sull'Arts nova italiana del Trecento, 1968, pp. 49-76; M. FABBRI e J. NÁDAS, *A Newly Discovered Trecento Fragment: Scribal Concordances in Late-Medieval Florentine Manuscripts*, in « Early Music History », a. III 1983, pp. 67-81; K. VON FISCHER, *Una ballata trecentesca sconosciuta. Aggiunte per i frammenti di Siena*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. II, cit., pp. 39-47; F. CARBONI e A. ZIINO, *Una fonte trecentesca della ballata 'Deh, no me fare languire'*, in SM, s. III, a. XXIII 1982, pp. 303-9; F. GHISI, *A Second Siennese Fragment of Italian Ars Nova*, in « Musica Disciplina », a. II 1948, pp. 173-78; A. HUGHES, *New Italian and English Sources of the Fourteenth to Sixteenth Centuries*, in « Acta Musicologica », a. XXXIX 1967, pp. 171-82; K. VON FISCHER, *Neue Quellen zur Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*, in « Acta Musicologica », a. XXXVI 1964, pp. 79-97; sui frammenti di Frosinone vd. G. GIALDRONI-A. ZIINO, *Due nuovi frammenti di musica profana del primo Quattrocento nell'Archivio di Stato di Frosinone*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », a. XXIX 1995 (in corso di stampa), e il frammento di Reggio Emilia è in corso di stampa a cura di A. ZIINO in collaborazione con O. MISCHIATI.

Sull'Arts nova e sulla tradizione manoscritta si vedano: N. PIRROTTA-E. LI GOTTI, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni, 1935; K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Haupt, 1956 (*Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft*, II/5); S. CLERCX, *Johannes Ciconia et la chronologie des manuscrits italiens, Mod. 568 et Lucca (Mn)*, in *Les Colloques de Wégimont*, II 1955: *L'Arts nova. Recueil d'études sur la musique du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1959 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, fascicule CXLIX), pp. 110-30; N. PIRROTTA, *Cronologia e denominazione dell'Arts nova italiana*, in *Les Colloques de Wégimont*, II 1955, cit., pp. 93-109; C. HAMM, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, in « Acta Musicologica », a. XXXIV 1962, pp. 166-84; V. HAGOPIAN, *Italian Ars Nova Music: A Bibliographical Guide to Modern Editions and Related Literature*, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of Cali-

fornia Press, 1973<sup>2</sup>; N. PIRROTTA, *Novelty and Renewal in Italy: 1300-1600*, in *Studien zur Tradition der Musik: Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, a cura di H.H. EGGBRECHT e M. LÜTOLF, München, Katzbichler, 1973, pp. 49-60 (trad. it. col titolo *Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600*, in N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 250-69); F.A. GALLO, *Il Medioevo II*, Torino, EDT, 1977 (= *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, 3); 2<sup>a</sup> ed. rivedita con il titolo *La polifonia nel Medioevo*, ivi, id., 1991; U. GÜNTHER, *Problems of Dating in ars nova and ars subtilior*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, a cura di A. ZIINO, Certaldo, Centro Studi sull'Ars Nova Musicale Italiana del Trecento, 1978, pp. 289-301; D. BAUMANN, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden, Koerner, 1979 (*Sammlung musikwissenschaftlichen Abhandlungen*, 64); M. BENT, *Some Criteria for Establishing relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, a cura di I. FENLON, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1981, pp. 295-317; M.P. LONG, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions, and Historical Circumstances*, Ph.D. Diss., Princeton University, 1981; A. HALLMARK, *Some Evidence for French influence in Northern Italy, c. 1400*, in *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, a cura di S. BOORMAN, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1983, pp. 193-225; F.A. GALLO, *The Musical and Literary Tradition of Fourteenth-Century Poetry Set to Music*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, a cura di U. GÜNTHER e L. FINSCHER, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 55-76 (*Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 10); U. GÜNTHER, *Unusual Phenomena in the Transmission of late 14<sup>th</sup> Century Polyphonic Music*, in «Musica Disciplina», a. XXXVIII 1984, pp. 87-118; K. VON FISCHER, *Musica italiana e musicisti oltremontani nell'Italia del Trecento e del primo Quattrocento*, in «Rassegna Veneta di Studi Musicali», a. I 1985, pp. 7-17; N. PIRROTTA, *Back to Ars Nova Themes*, in *Music and Context. Essays for John M. Ward*, a cura di A.D. SHAPIRO, Cambridge (Mass.), Oxford Univ. Press, 1985, pp. 166-82; J. NÁDAS, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of Middle Ages*, Ph.D. Diss., New York University, 1985 (UMI, Ann Arbor, 1986); F.A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *LIE*, vol. VI 1986, pp. 245-63; ID., *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, in «Acta Musicologica», a. LIX 1987, pp. 36-45; V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique Romane Médiévale: la Tradition des Chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, a cura di M. TYSSENS, Liège, Université de Liège, 1991 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fascicule CCLVIII), pp. 273-301; F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo* (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. SANTAGATA e A. QUONDAM, Modena, Panini, 1989, pp. 9-23; R. STROHM, *Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. VI, a cura di G. CATTIN e P. DALLA VECCHIA, Certaldo, Edizioni Polis - Centro Studi sull'Ars Nova Musicale Italiana del Trecento, 1992, pp. 41-68; R. STROHM, *The Rise of European Music 1380-1500*, Cambridge,

Cambridge Univ. Press, 1993; A. GALLO, *Musica nel castello*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Per quanto concerne le edizioni musicali, vd.: *The Music of Fourteenth-Century Italy*, 5 voll., a cura di N. PIRROTTA, American Institute of Musicology, 1954-1964 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 8); *Italian Secular Music*, 6 voll., a cura di W.T. MARROCCO, Les Remparts, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1967-1978 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, VI-XI); W.T. MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley - Los Angeles, Univ. of California Press, 1954 (*University of California Publications in Music*, v); W.T. MARROCCO, *Fourteenth Century Italian Cacce*, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 1961<sup>2</sup> (*Studies and Documents*, 4); FRANCESCO LANDINI, *Complete Works*, a cura di L. SCHRADER, 2<sup>a</sup> ed. a cura di K. VON FISCHER, 2 voll., Les Remparts, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1982; *A Fourteenth-Century Repertory from the Codex Reina*, a cura di N.E. WILKINS, American Institute of Musicology, 1966 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 36); *A Fifteenth-Century Repertory from the Codex Reina*, a cura di N.E. WILKINS, American Institute of Musicology, 1966 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 37); G. REANEY, *Early Fifteenth-Century Music*, 7 voll., American Institute of Musicology, 1955-1983 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, II). *The Works of Johannes Ciconia*, a cura di M. BENT e A. HALLMARK, Les Remparts, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, XXIV).

Per quanto concerne le edizioni letterarie, vd.: *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di A. CAPPELLI, Bologna, Romagnoli, 1868; *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, a cura di G. CARDUCCI, Sesto S. Giovanni, Madella, 1912 (1<sup>a</sup> ed. Pisa, Tip. Nistri, 1871); *Antiche rime italiane tratte dai Memoriali bolognesi*, a cura di A. CABONI, Modena, Soc. Tip. Modenese, 1941; E. LI GOTTI, *La poesia musicale italiana del secolo XIV*, Palermo, Tipi della Scuola Tipografica «Boccone del Povero», 1944; SAPEGNO, *PMT*; G. CORSI, *Madrigali e ballate inedite del Trecento*, in «Belfagor», a. XIV 1959, pp. 329-40; G. CORSI, *Madrigali inediti del Trecento*, in «Belfagor», a. XIV 1959, pp. 72-83; *Poeti del Duec.*; CORSI, *RT*; CORSI, *PM*; e si vedano poi le edd. delle *Rime* di Dante e di Petrarca, di Sacchetti, ecc., citt. nelle note. Cfr. anche MALATESTA MALATESTI, *Rime*, a cura di D. TROLLI, Parma 1982, dove però non è stata inserita la ballata *El gran disio* (vd. qui sopra, par. 6), per la quale la curatrice esclude l'attribuzione a Malatesta (cfr. in partic. p. 76).

Su problemi particolari riguardanti l'*Ars nova* italiana si vedano: E. LI GOTTI, *Anna, o l'amor segreto*, in «Accademia», a. I 1945, pp. I-II; N. PIRROTTA, *'Dulcedo' e 'subtilitas' nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento*, in «Revue Belge de Musicologie», a. II 1948, pp. 125-32; N. PIRROTTA, *"Arte" e "non arte" nel frammento Greggiati*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. V, a cura di A. ZIINO, Palermo, Enchiridion, 1985, pp. 200-17; A. LANZA, *Caratteri e forme della poesia per musica del secolo XIV*, in ID., *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 129-90; F. GHISI, *Immagini poetiche del Boccaccio imitate dalla lirica per musica dell'Ars nova*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, cit., pp. 283-87; K. VON FISCHER, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, in «Annales Musicologi-

ques», a. v 1957, pp. 43-60; F.A. GALLO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. iv, cit., pp. 237-43; A. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, cit., pp. 93-119; D. BAUMANN, *Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und des frühen Quattrocento*, in *Musik und Text*, cit., pp. 77-91; A. ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique Romane Médiévale: la Tradition des Chansonniers*, cit., pp. 85-218; N. PIRROTTA, *Rhapsodic Elements in North-Italian Polyphony of the 14th Century*, in «Musica Disciplina», a. xxxvii 1983, pp. 83-99 (trad. it., con il tit. *Elementi rapsodici nella polifonia italiana del Trecento*, in «Recercare», a. i 1989, pp. 7-21; M. LONG, «Ita s'era a star nel paradiso»: *The Metamorphoses of an Ovidian Madrigal in Trecento Italy*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. vi, Atti del Congresso internazionale su «L'Europa e la musica del Trecento», Certaldo, 19-21 luglio 1984, a cura di G. CATTIN e P. DALLA VECCHIA, Certaldo, Polis - Centro Studi sull'Arts Nova Musicale Italiana del Trecento, 1992, pp. 257-67; B. PESCIERELLI, *Le miniature musicali del Ms. B.R. 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. v, a cura di A. ZIINO, Centro di studi sull'Arts Nova Italiana del Trecento, Palermo, Enchiridion, 1985, pp. 196-99; P. PETROBELLI, «Un leggiadretto velo» e altre cose petrarchesche, in «Rivista Italiana di Musicologia», a. x 1975, pp. 32-45; A. FIORI, *Ruolo del notariato nella diffusione del repertorio poetico-musicale nel Medioevo*, in «Studi Musicali», a. xxi 1992, fasc. 2 pp. 211-35; B. BECHERINI, *Il 'Decameron' e la musica*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», a. lxxix 1963, n. 2-3 pp. 178-202; N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscellanea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958-1961, vol. II pp. 651-62, poi in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 52-62; M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, in SD, a. XLVIII 1971, pp. 153-66; S. CARRAI, *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (Decameron x 7)*, in SB, vol. XII 1980, pp. 39-46.

Su alcuni poeti e musicisti legati all'Arts nova si vedano: E. LI GOTTI, *Il più antico polifonista italiano del secolo XIV, Giovanni da Cascia*, in «Italice», a. xxiv 1947, pp. 196-200; E. LI GOTTI, *Restauri trecenteschi*, Palermo, Palumbo, 1944; F.A. GALLO, *Lorenzo Masini e Francesco degli Organi in S. Lorenzo*, in «Studi Musicali», a. iv 1975, pp. 57-63; A. ZIINO, «Chosa non è ch'a sè tanto mi tiri»: una ballata anonima nello stile di Landini, in *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, a cura di S. GENSINI, Pisa, Pacini, 1988, pp. 519-38; N. PIRROTTA, *Le tre corone e la musica*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. iv, cit., pp. 9-20; L. ROSSI, *Osservazioni sul testo delle rime di Niccolò Soldanieri*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. iv, cit., pp. 399-409; M.P. LONG, *Francesco Landini and the Florentine Cultural Élite*, in «Early Music History», a. III 1983, pp. 83-99; P. PETROBELLI, *Some Dates for Bartolino da Padova*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. POWERS, Princeton, Princeton Univ. Press, 1978, pp. 94-112; E. DIEDERICH, *Zwei Texte zu einer Ballata von Bartolino da Padova*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. v, cit., pp. 113-22; S. CLERCX, *Johannes Ciconia: Un musi-*

*cien liégeois et son temps (vers 1335-1411)*, 2 voll., Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1960; D. FALLOWS, *Ciconia padre e figlio*, in «Rivista Italiana di Musicologia», a. IX 1976, p. 171-77; S. CLERCX, *Ancora su Johannes Ciconia (1335 circa-1411)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. XI 1977, pp. 573-90; ID., *Johannes Ciconia*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. IV pp. 391-94 (catalogo delle opere curato da D. FALLOWS); U. GÜNTHER-J. NÁDAS-J. STINSON, *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia: New Documentary Evidence*, in «Musica Disciplina», a. xli 1987, pp. 203-46; J. NÁDAS, *The Songs of Paolo Tenorista: the Manuscript Tradition*, in *In cantu et in sermone. Studi in onore di Nino Pirrotta in occasione del suo 80° compleanno*, a cura di F. DELLA SETA e F. PIPERNO, Firenze, Olschki, 1989, pp. 41-64; G. CARSANIGA, *I testi di Paolo Tenorista*, in SPCT, fasc. 40 1990, pp. 5-22; R. TAUCI, *Fra Andrea dei Servi, organista e compositore del Trecento*, in «Rivista di Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», a. II 1934-1936, pp. 73-108; N. PIRROTTA, «Zacharus Musicus», in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'Età moderna offerte a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, Bologna 1971, pp. 153-76 [= «Quadrivium», a. XII 1971]; poi in trad. inglese, con il titolo *Zacara da Teramo*, in ID., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque, A Collection of Essays*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1984, pp. 126-44 (*Studies in the History of Music*, I); A. ZIINO, «Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo»: alcune date e molte ipotesi, in «Rivista Italiana di Musicologia», a. XIV 1979, pp. 311-48; J. NÁDAS, *Further Notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, in «Studi Musicali», a. XV 1986, pp. 167-82, e a. XVI 1987, pp. 175-76; A. ESPOSITO, «Magistro Zaccara» e l'antifonario dell'Ospedale di S. Spirito in Sassia, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia Diplomatica e Archivistica, 1983, pp. 334-42, 446-49; A. ESPOSITO, *Maestro Zaccara da Teramo «scriptore et miniatore» di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma*, in «Recercare», a. IV 1992, pp. 167-78; A. LANZA, *A proposito d'una nuova edizione del Paradiso degli Alberti*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, cit., pp. 303-14; R. STROHM, *Filippotto da Caserta ovvero i Francesi in Lombardia*, in *In cantu et in sermone*, cit., pp. 65-74.

Per i problemi generali sulla metrica vd.: F. FLAMINI, *Per la storia di alcune antiche forme poetiche italiane e romanze*, in ID., *Studi di storia letteraria*, Livorno, Vigo, 1895; ID., *Notizia storica dei versi e metri italiani*, ivi, id., 1919; W.T. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973 (*Bibliotechina del Saggiatore*, 36); R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Patron, 1974; A. SOLIMENA, *Repertorio metrico dello stil novo*, Roma, Società Filologica Romana, 1980; P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991; F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993; S. ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993.

Sui trattatisti si vedano: FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, a cura di F. EGIDI, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana, 1905-1927; S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in SM, a. II 1906-1907, pp. 59-82; ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di G. GRION [con il

titolo *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo*], Bologna 1869; ID., *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. ANDREWS, Bologna 1977; F.A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. v, cit., pp. 149-57; G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo e le strutture del 'Compendio ritimale' di Francesco Barattella*, in « *Metrica* », a. II 1981, pp. 123-38; ID., *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518). Problemi testuali e storico-interpretativi*, in « *Metrica* », a. IV 1986, pp. 109-46; GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato de' ritmi volgari*, da un codice del sec. XIV della Biblioteca Capitolare di Verona or posto in luce per Mr G.B. GIULIARI, Bologna, Romagnoli, 1870 (nuova ed. a cura di G.P. CAPRETTINI, Villafranca di Verona, Consorzio servizi bibliotecari).

Sulle singole forme poetiche si vedano: sulla canzone W.T. MARROCCO, *The Enigma of the Canzone*, in « *Speculum* », a. XXXI 1956, pp. 704-13; N. PIRROTTA, *Ars nova e Stil Novo*, in « *Rivista Italiana di Musicologia* », a. I 1966, ora in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 37-51; G. GORNI, *Ragioni metriche della canzone, tra filologia e storia*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 15-24; N. PIRROTTA, *I poeti della Scuola siciliana e la musica*, in « *Yearbook of Italian Studies* », a. IV 1980, pp. 5 sgg.; A. PELOSI, *La canzone italiana del Trecento*, in « *Metrica* », a. v 1990, pp. 3-162. Sulla ballata, vd. N. PIRROTTA, *La lirica monodica trecentesca*, in « *La Rassegna Musicale* », a. IX 1936, pp. 317-25; W.T. MARROCCO, *The Ballata. A metamorphic form*, in « *Acta Musicologica* », a. XXXI 1959, pp. 32-37; N. PIRROTTA, *Ballate e « soni » secondo un grammatico del Trecento*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, G. Mori & Figli, 1962, vol. III pp. 42-54 (« *Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Bollettino* », a. VIII), poi in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 90-102; ID., *On Text Form from Ciconia to Dufay*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music, A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. by J. LARUE, New York, Norton, 1966, pp. 674-82; D. BAUMANN, *Some Extraordinary forms in the Italian Secular Trecento Repertoire*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, cit., pp. 45-63; A. ZIINO, *La ballata in musica dalla frottola al madrigale: campioni per una ricerca*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi del Giorgione*, a cura di M. MURARO, Roma, Jouvence, 1987, pp. 259-72; G. MAZZONI, *Mico da Siena e una ballata del Decameron*, in « *Miscellanea storica della Valdelsa* », a. v 1897, pp. 137 sgg.; V. DE BARTHOLOMAEIS, *La canzone da ballo in Bologna al tempo di Dante*, in « *Convivium* », a. IX 1937, pp. 495-508; A.M. SAPORITO, *Morfologia e storia della ballata italiana fino allo Stilnovo* (tesi di laurea, Università di Padova, a.a. 1963-1964, non pubbl.); G. CAPOVILLA, *Le Ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e il monostrofismo nella ballata italiana "antica"*, in *GSLI*, vol. CLIV 1977, pp. 238-60; ID., *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, cit., pp. 107-47; G. GORNI, *Note sulla ballata*, in « *Metrica* », a. I 1978, pp. 79-94 (ora in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, col titolo *Altre ballate, dal Boccaccio al Boiardo*, pp. 243-49); A. BALDUINO, *Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena (Decameron, x 7)*, in *SB*, vol. XII 1980, pp. 47-69, poi in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 267-87 (e vd. anche gli altri

saggi del vol.); G. GORNI, *Altre note sulla ballata*, in « *Metrica* », a. II 1981, pp. 83-102, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, cit., col titolo *Le ballate di Dante e del Petrarca*, pp. 219-42; V. RUSSO, « *Dolce sòno* » e *prosopopea di amore: « Ballata, I'voi » (Vn, 12 10-15). « Sive cum soni modulatione [...] sive non (DVE; 114)*, in *FeC*, a. X 1985, pp. 239-54, poi in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. VI, cit., pp. 269-85; G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993; G. D'AGOSTINO, *Morfologia e storia della ballata nel Quattrocento: metrica e musica* (tesi di laurea, Università di Napoli, a.a. 1993/1994); ID., *Le ballate del 'Decameron': note integrative di analisi metrica e stilistica*, in *SB*, in corso di stampa. Sul madrigale N. PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della « caccia » e del « madrigale » trecentesco*, in « *Rivista Musicale Italiana* », a. XLVIII 1946, pp. 305-23; a. XLIX 1947, pp. 121-42; ID., *Un'arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Beseler*, Leipzig 1961, pp. 155-61, poi in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 80-89; G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in « *Metrica* », a. III 1982, pp. 159-252; sulla caccia N. PIRROTTA, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. I, a cura di B. BECHERINI, Certaldo 1962, pp. 57-74, poi in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 103-14; V. NEWES, *Imitation in the Ars Nova and Ars Subtilior*, in « *Revue Belge de Musicologie* », a. XXXI 1977, pp. 38-59; ID., *The Relationship of Text to Imitative Techniques in 14<sup>th</sup>-Century Polyphony*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit*, cit., pp. 121-54; ID., *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350-ca. 1420*, Ph. Diss., Brandeis University, 1987; ID., *Chace, Caccia, Fuga: The Convergence of French and Italian Traditions*, in « *Musica Disciplina* », a. XLI 1987, pp. 27-57; M.T. BRASOLIN, *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. IV 1978, cit., pp. 83-105. Sulla siciliana N. PIRROTTA, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. II, a cura di F.A. GALLO, Certaldo 1968, pp. 97-112, poi in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 142-53; ID., *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music. The Scholar's View [...] in Honor of A. Tillman Merritt*, a cura di L. BERMAN, Cambridge (Mass.) 1972, pp. 271-91, poi in trad. it. con il titolo *Nuova luce su una tradizione non scritta*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 154-76; F.A. GALLO, *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. Due « siciliane » del Trecento*, in « *Annales Musicologiques* », a. VII 1964-1977, pp. 43-50; G. DONATO, *Contributo alla storia delle siciliane*, in *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, cit., p. 183-209; N. PIRROTTA, *La siciliana trecentesca*, in *SchM*, n. 3 lug.-dic. 1982, pp. 297-308. Sull'ottava rima, vd. E. LI GOTTI, *Precisazioni sullo strambotto*, in « *Convivium* », n.s., a. III 1949, pp. 698-708; A. RONCAGLIA, *Per la storia dell'ottava rima*, in *CN*, a. XXV 1965, pp. 1-10; G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in « *Metrica* », a. I 1978, pp. 219-24; A. BALDUINO, *Le misteriose origini dell'ottava rima*, in *I Cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, a cura di M. PICONE e M. BENDINELLI PREDELLI, Firenze, Olschki, 1984, pp. 25-47; ID., « *Pater semper incertus* ». *Ancora sulle origini dell'ottava rima*, in « *Metrica* », a. III 1982, pp. 107-59, poi in ID., *Boccaccio, Petrarca, ecc.*, cit., pp. 93-140. Sui cantari, vd. *Cantari. Strut-*

tura e tradizione, cit. Sulla poesia popolare, si vedano G.B. BRONZINI, *Prospettiva storica dei rapporti tra forme auliche, popolari, dialettali della letteratura in età sveva, angioina, aragonese*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», vol. XIX 1970; R. COLUCCIA, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina*, in MR, a. II 1975, pp. 44-153. Sulla lauda, vd. F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, La Libreria dello Stato, 1935; C. TERNI, *Per una edizione critica del «Laudario di Cortona»*, in «Chigiana», a. XXI 1964, pp. III-29; A. ZIINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968; F. D'ACCONE, *Le compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'Ars Nova*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. III, cit., p. 253-80; A. ZIINO, «Con humiltà di core»: ipotesi su un caso di adattamento musicale, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'Età moderna offerti a Federico Ghisi* = «Quadrivium», a. XII 1971, pp. 71-79; ID., *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in CN, a. XXXI 1971, pp. 295-312; ID., *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano, Ricciardi, 1973, pp. 653-69; ID., *Testi religiosi medievali in notazione mensurale*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, cit., pp. 447-91; ID., *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, in «Studi Musicali», a. VII 1978, pp. 39-83; B. TOSCANI, *Contributi alla storia musicale delle laude dei Bianchi*, in «Studi Musicali», a. IX 1980, pp. 161-70; G. CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di G. VARANINI, L. BANFI, A. CERUTI BURGIO, Firenze, Olschki, 1981, vol. I pp. 479-516; A. ZIINO, *Sequenza e laude: nuove tessere musicali per un'ipotesi*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Atti del V Convegno di studi, Viterbo 22-25 maggio 1980, Viterbo, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1981, pp. 229-39; E. DIEDERICH, *Die Anfänge der meherstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tutzing, Schneider, 1986; A. ZIINO, *Sequenza, sirventese e laude a proposito di 'Oimè lasso e freddo lo mio core'*, in *Musicologie Médiévale. Notations et séquences*, Actes de la table ronde du C.N.R.S., Orléans 6-7 septembre 1982, ed. M. HUGLO, Paris, Champion, 1987, pp. 247-57; C. BARR, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications-Western Michigan Univ., 1988; A. ZIINO, *Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in *La musica al tempo di Dante*, cit., pp. 113-29; ID., *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 1465-1502; A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, Perugia 1962, pp. 460-75; I. BALDELLI, *La lauda e i Disciplinati*, in *Il movimento dei Disciplinati*, cit., poi in ID., *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica, 1971 (1983<sup>2</sup>), pp. 323-63; D'A.S. AVALLE, *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «vita ritmica di San Zeno»*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. SEGRE, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 9-38; *Laude dugentesche*, a cura di G. VARANINI, Padova, Antenore, 1972 (*Vulgares eloquentes*, 8); F. MANCINI, *La poesia religiosa in Umbria e in Toscana tra decimoterzo e decimoquarto secolo*, Perugia, Co-

pylart, 1973; L. BANFI, *Garzo laudese*, in GIF, n.s., a. VII 1976, pp. 137-53; A. RONCAGLIA, *Gli Arabi e le origini della lirica neolatina*, in «Ulisse», a. XIV 1977, fasc. 83 pp. 72-81; G.G. MEERSEMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medio Evo*, Padova, in collab. con G.P. Pacini, Roma, Herder, 1977, 3 voll.; A. RONCAGLIA, *Da Avicbron a Iacopone*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, cit., pp. 81-103; G. VARANINI, *La più antica lauda volgare in onore di Sant'Antonio: artificio retorico toscano-aretino, contenuti agiografici patavini*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*, Padova, Istituto per la Storia ecclesiastica padovana, 1985, pp. 425-56; B. WILSON, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon Press, 1992; A. RONCAGLIA, *Sequenza adamiana e strofa zagialesca*, in *La sequenza medievale*, a cura di A. ZIINO, Lucca, Libreria Musicale Italiana-LIM, 1992, pp. 141-54.