

In margine alla notazione sperimentale del madrigale *Ita se n'era a star* di Lorenzo da Firenze

Michele Epifani

Università di Pavia-Cremona
epimic@hotmail.com

§ La notazione «sperimentale» impiegata in uno dei tre testimoni del madrigale *Ita se n'era a star* di Lorenzo da Firenze, sebbene non possa attribuirsi con certezza all'autore, consente, a margine, di avanzare alcune osservazioni. La collazione tra i testimoni, congiunta a all'analisi della notazione, rende possibile il ripristino di una possibile *facies* originaria della notazione e di trascrivere il brano in maniera coerente, a differenza delle due edizioni di riferimento attualmente disponibili. È altresì possibile inferire che le due versioni presenti nel codice Squarcialupi derivino dal medesimo antigrafo, e che la versione in notazione «alla longa» tenti di sanare (talvolta banalizzando) lacune e incoerenze notazionali della versione «sperimentale». La lezione del codice di Londra, di cui si propone una trascrizione in appendice, si impone come la più coerente e meno problematica.

§ The «experimental» notation displayed by one of the three witnesses of Lorenzo's madrigal *Ita se n'era a star*, although cannot be attributed with certainty to the author, allows to make some observations. The collation, alongside with the analysis of the notation, permits to restore a possible original appearance, transcribing the song in a consistent way, unlike the two major editions currently available. It is also possible to infer that the two versions in the *Squarcialupi codex* derive from the same exemplar, whereas in the «Longanotation» version, the scribe tried to emend errors, *lacunae*, and inconsistencies of the «experimental» version (sometimes banalising). The *London codex* reading, a transcription of which is proposed in the appendix, stands out as the most consistent and less problematic.

La polifonia profana del Trecento italiano, come è noto, è giunta sino a noi dall'interno di sillogi (non sempre pervenute integre) generalmente più tarde rispetto al loro contenuto, all'interno delle quali non è raro imbattersi in casi di duplice copiatura, di norma risolvibili come errori da parte dei compilatori del codice.¹ Il madrigale *Ita se n'era a star nel paradiso*, intonato da Lorenzo da Firenze, è uno dei due casi di duplice attestazione all'interno di un codice come **Sq**,² che rappresenta al contempo il più alto grado di formalizzazione circa l'organizzazione dei contenuti (sommariamente riconducibile a un criterio autoriale e cronologico) e il manufatto in assoluto più pregiato tra i codici che tramandano il repertorio trecentesco italiano.

Adespota per quanto riguarda il testo poetico, *Ita se n'era a star* è pervenuto anche nell'intonazione di Vincenzo da Rimini, sicché in **Sq** il madrigale in questione compare ben tre volte.³ Le composizioni, in entrambi i casi, sono nella privilegiata posizione di apertura di sezione (come si è detto, autoriale), lautamente decorata e con i compositori ritratti nelle iniziali «abitate». Se i casi di duplice intonazione non sono rarissimi,⁴ per quanto concerne la doppia copiatura, l'intonazione di Lorenzo presenta un aspetto eccezionale: non si tratta di una svista, bensì di un'operazione compiuta deliberatamente. Le due composizioni sono adiacenti, chiaramente vergate dalla stessa mano e – soprattutto – la musica appare in due diverse forme notazionali, una delle quali può ragionevolmente considerarsi «sperimentale» e attestata esclusivamente in questo caso specifico; una particolarità che inevitabilmente ha attratto l'attenzione degli studiosi.⁵

Il *Magister Laurentius de Florentiae* di **Sq** è stato identificato nella persona di Lorenzo Masini (Laurentius Masii), canonico della chiesa di S.

¹ Tanto per limitarsi a un codice che ci interessa particolarmente, Londra, British Library, Add. 29987, tre composizioni sono copiate due volte, e in due casi dallo stesso scriba. Cfr. GOZZI 2003, pp. 240-247.

² L'altro caso è quello della ballata *Chi più le vuol saper* di Landini, copiata – certamente per errore – a cc. 126 e 166'. Si danno una volta per tutte le indicazioni per le abbreviazioni dei manoscritti: **Sq**: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87; **Lo**, Londra, British Library, Add. 29987; **Fp**: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26.

³ Le due intonazioni di Lorenzo (d'ora in avanti **SqA** e **SqB**) sono a cc. 45'-46 e 46'-47; quella di Vincenzo a c. 35'. Per uno studio codicologico di **Sq** cfr. NÁDAS 1993.

⁴ Simili casi (incluso quello di cui si tratta) sono stati considerati in maniera pressoché sistematica come il prodotto di una competizione tra i compositori; Filippo Villani nel *De origine civitatis Florentie* scrive di un certame tra Jacopo da Bologna e Giovanni da Firenze avvenuto a Verona presso la corte di Mastino II della Scala, fornendo così un appiglio documentario forse sopravvalutato, a causa dell'oggettiva penuria di dati sulla produzione e fruizione della polifonia trecentesca. Tuttavia non è possibile appurare le modalità con cui tali gare avvenissero né l'intonazione di un medesimo testo da parte di due compositori implica necessariamente una competizione; può invece considerarsi indice alquanto significativo di appartenenza (seppur temporanea) a un medesimo centro di produzione. Per il noto passo sui fiorentini illustri in ambito musicale cfr. VILLANI 1997, pp. 149-152; 408-410; 461-462.

⁵ Studi relativi a *Ita se n'era a star*, che hanno – come prevedibile – focalizzato l'attenzione sulla particolare veste notazionale che accompagna uno dei testimoni, sono: WOLF 1904, vol. 1, p. 312 e segg.; FELLINI 1978, p. 219; LONG 1981, pp. 88-92; FLISI 2000; STOESSEL 2002, pp. 224-225; GEHRING – HUCK 2004, pp. 256-257. L'unico contributo dedicato al contesto storico è LONG 1992. Trattano necessariamente l'argomento anche le edizioni moderne: PIRROTTA 1962, pp. III-IV; MARROCCO 1971, p. X.

Lorenzo a Firenze, morto tra il 1372 e il '73 (GALLO 1975); per Vincenzo da Rimini è stata proposta un'identificazione con l'abate di Santa Maria in Regola a Imola, di cui si perdono le tracce a partire dal 1364 e morto probabilmente intorno al 1365, anno in cui fu eletto il suo successore (LONG 1992, pp. 263-264). Se, come è lecito pensare, le due intonazioni si dovranno collocare a breve – se non brevissima – distanza temporale l'una dall'altra, è possibile stabilire un *terminus ante quem* per entrambe al 1365. Ciò è particolarmente rilevante in relazione alla particolare veste notazionale impiegata in **Sq**, poiché sarebbe possibile rintracciare già a queste date l'attitudine, propria della notazione italiana, a coniare nuove *figurae* necessarie alla notazione di sequenze ritmiche sempre più complesse. È quindi importante verificare (per quanto possibile) se la notazione speciale impiegata nella prima versione (**SqA**) sia opera di un copista, magari motivato dalla volontà di rafforzare quella componente speculativa che probabilmente caratterizzò la ricezione dell'opera di Lorenzo, oppure se non la si possa in qualche modo far risalire all'autore stesso. Disseminati nell'opera del nostro compositore, unico in **Sq** ad essere rappresentato col salterio tra le braccia (surrogato del monocordo e quindi simbolicamente correlato alla teoria musicale), non mancano indizi che ci restituiscono una figura caratterizzata dai tratti inequivocabili del *magister*, del didatta e dello sperimentatore;⁶ nel caso di Lorenzo, dunque, sarebbe del tutto plausibile supporre un interesse per la sperimentazione notazionale.

Per far luce sulla questione è necessario analizzare attentamente la notazione di entrambe le versioni, tenendo conto che la tradizione conta un terzo testimone in un altro codice, **Lo**,⁷ che tramanda il madrigale in notazione «alla longa», allineandosi – almeno per quanto riguarda la veste notazionale – a **SqB**.⁸ *Ita se n'era a star* consta delle usuali due sezioni musicali (AAB), corrispondenti ai due terzetti e al ritornello del testo poetico, vantando un'intonazione tra le più estese dell'intero repertorio:

⁶ Ne dà conto per primo PIRROTTA 1962, pp. I-IV; l'approccio sperimentale è ribadito anche da Long: «Those experiments included a madrigal with *verto* and *chiuso* endings in the ritornello, an isorhythmic madrigal and a caccia in French *chace* style» (LONG 1992, p. 261 n. 17); a Lorenzo è anche attribuito in **Lo** – unico codice che lo tramanda – un esercizio di solmizzazione che ha le sembianze di un vero e proprio «rebus musicale», per cui cfr. SEAY 1970 e LONG 2008.

⁷ A cc. 42'-43. Il codice tramanda anche l'intonazione di Vincenzo a c. 45. Sugli aspetti codicologici e notazionali inerenti **Lo** cfr. DI BACCO 1991; GOZZI 1993; ID., 2003.

⁸ Sulla notazione «alla longa» cfr. GOZZI 1995.

Ita se n'era a star nel paradiso,
cogliendo fior Proserpina cantava
quando per l'amor suo Pluto cercava.
Così m'aparve, ond'io m'inamorava,
la donna ch'adoprerò le mani e 'l viso 5
per far ch'i' mai da lei fosse diviso,

benché meglio di me fece Plutone,
che la rapì; ma i' stetti in prigione.⁹

Il testo, sebbene un commento esauriente esuli dagli intenti che ci siamo prefissati, impone una breve digressione: è palese un'allusione alla Matelda del *Purgatorio* dantesco,¹⁰ a sua volta contenente un rimando al *Libro quinto* delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui si riferisce del rapimento di Proserpina; l'immagine è impiegata più volte anche da Boccaccio, ad esempio in un'opera di larga diffusione come l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, dove si registrano somiglianze forse ancor più significative col nostro madrigale;¹¹ e un qualche rapporto con Boccaccio dovette esservi stato, se si conservano due intonazioni di suoi testi attribuite a Lorenzo.¹² Si è congetturato che il *paradiso* del v. 1 alluda alla villa degli Alberti, situata appena fuori le mura e punto di ritrovo di un'élite intellettuale che oltre al possessore, Antonio Alberti (1363-1415), poteva contare su figure come Coluccio Salutati, Luigi Marsili e tra gli altri – stando al romanzo di Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* – anche Francesco Landini. Senonché, la connessione alle riunioni del «Paradiso» pare non accordarsi con le date: se l'identificazione di Vincenzo non è sicura, è invece certo che Lorenzo morì, al più tardi, nel 1373; a queste date Antonio Alberti – il personaggio chiave degli incontri al «Paradiso» – aveva meno di dieci anni. Le riunioni nella villa ebbero luogo probabilmente a partire dalla fine degli anni Ottanta, successivamente alla condanna all'esilio che cadde sugli Alberti nel 1387, che anche se non colpì Antonio direttamente, di certo lo escluse dalla vita politica e lo portò a condurre una vita appartata fuori dalla città, al «Paradiso» (almeno sino al 1401, anno in cui scampò alla condanna a

⁹ Riporto il testo così come in *Poesie musicali* 1970, p. 74; me ne discosto al v. 1, dove Corsi reca «Paradiso», reputando con ciò un'allusione certa alla villa detta «il Paradiso», di proprietà della nota famiglia fiorentina degli Alberti.

¹⁰ «E là m'apparve, sì com'elli appare / subitamente cosa che disvia / per meraviglia tutto altro pensare / una donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via. [...] Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera» (*Purg.*, xxviii, 37-51).

¹¹ «Con le candide mani, in uno lembo de' miei vestimenti raccolti, fiore da fiore sceglieva, e degli scelti leggiadra ghirlandetta facendo, ne ornava la testa mia. E così ornata levatami, quale Proserpina allora che Pluto la rapì alla madre, cotale m'andava per la nuova primavera cantando». Cfr. BOCCACCIO 1994, p. 27.

¹² La ballata *Non so qual i' mi voglia* e il madrigale *Come in sul fiume fu preso Narciso*. Cfr. GALLO 1984.

morte, ma non all'esilio).¹³ I singoli endecasillabi dei terzetti costituiscono, all'interno della sezione A, delle vere e proprie sottosezioni (miss. 1-25; 26-49; 50-76),¹⁴ caratterizzate dal punto di vista melodico da un ricorso costante – quasi ossessivo – alla progressione. Nella terza sottosezione (corrispondente al v. 3) è parimenti notevole l'insistenza con cui nel *tenor* tornano alcune formule melodiche (quasi instaurando una – pur debole – connessione con procedimenti isoritmici, comunque non estranei a Lorenzo).¹⁵ Né mancano, distribuiti con parsimonia lungo l'intera composizione, procedimenti imitativi tra le due voci. L'estensione del madrigale, le tecniche impiegate, l'esistenza di un'intonazione di altro autore sono indizi che puntano a una committenza di prestigio, o per lo meno a un'occasione particolare; è verosimile che casi come questi si prestassero particolarmente allo sfoggio di abilità tecnico-compositive, con possibili riflessi sulla notazione; in particolar modo quando l'andamento ritmico dell'ornamentazione del *cantus* è uno degli aspetti con cui il compositore intende misurarsi.

E tornando, dunque, alla questione notazionale, secondo Pirrotta

the madrigal is conceived in a basic frame of *duodenaria* (with occasional passages in *novenaria*) in its first section, of *octonaria* in the *ritornello*; but either version in the manuscript displays an attempt to refashion it, though in opposite directions;

(PIRROTTA 1962, p. III)

posizione ripresa da Long, per cui **SqA** rappresenta «an attempt to express an Italian work (with sesquitercial proportions which the Italian style entailed) in the French manner» (LONG 1981, p. 89).

In questo, dunque, si esaurirebbe la *ratio* delle *figurae* speciali impiegate: tentare di trascrivere, seguendo precetti notazionali francesi, una composizione in *tempus perfectum*, che, alternando suddivisioni ternarie e binarie della semibreve (*duodenaria* e *novenaria*), genera rapporti proporzionali non esprimibili nel sistema francese se non per mezzo di specifici artifici, che diverranno caratteristica macroscopica della prassi *subtilior* di fine Trecento. Un'operazione che verosimilmente si confa più a un copista che a un compositore. E infatti, secondo Long,

¹³ Cfr. GIOVANNI DA PRATO 1867, vol. 1, pp. 190-197. Si aggiunga che non è certo un caso che si parli della villa anche in un sonetto di Sacchetti (CCXLIXa) indirizzato proprio ad Antonio – di cui rimane anche la risposta per le rime (CCXLIXb) – inserito nell'autografo di seguito a una lettera datata 1391. Cfr. SACCHETTI 2007.

¹⁴ Tutte le indicazioni relative alle misure della composizione fanno riferimento alla trascrizione fornita in appendice.

¹⁵ È infatti isoritmico il *tenor* del madrigale *Povero çappator in chiusa valle*.

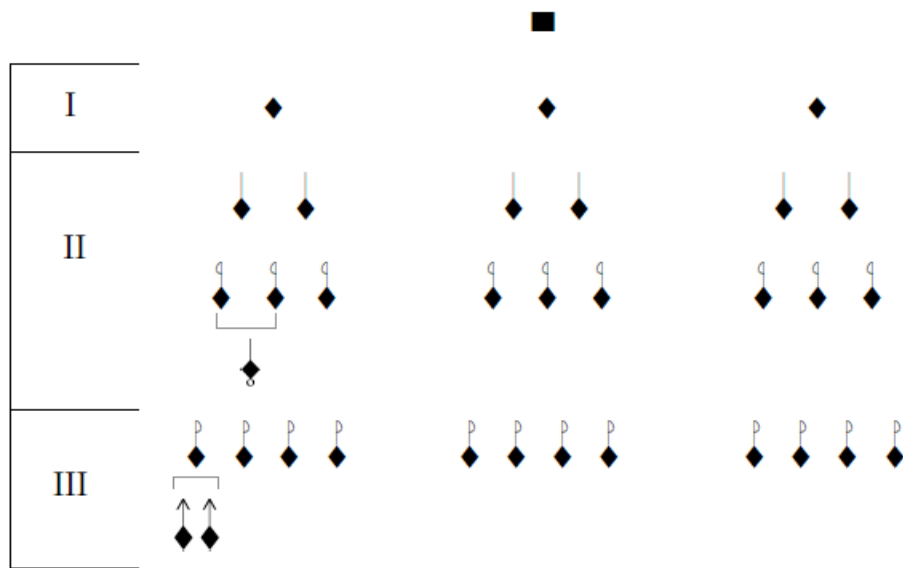
it is likely that the second version is, if not Lorenzo's original conception, the model upon which the first is based. This is revealed by occurrences of note shapes appropriate to the longa-notation version in the brevis version (e.g. , the longa – which should have been a breve – in the cantus, m. 90).

(LONG 1981, p. 90 n. 164)¹⁶

Pirrotta, successivamente, avanzò l'ipotesi che tale innovazione fosse imputabile e conforme alla personalità dell'autore stesso e che, di conseguenza, **SqB** e **Lo** fossero «translations, so to speak, from Lorenzo's peculiar notations»; fatto suggerito dalla «unusual alternation of *quaternaria* and *novenaria* measures» (PIRROTTA 1994, p. 7 n. 9). Tale «unusual alternation» nei due testimoni in notazione «alla longa», se non prova in maniera inequivocabile il loro *status* di «traduzioni», è comunque un chiaro segno della difficoltà in cui si trovarono i copisti nel rendere in una forma notazionale corrente un pensiero musicale che forse già implicava il superamento di alcune barriere notazionali. Come si vede, si ribalta completamente la posizione di Long, e con le stesse argomentazioni: le anomalie di una data versione si spiegano come indice di una sua derivazione dall'altra: ora una longa che dovrebbe essere un breve, ora è l'alternanza inconsueta di *quaternaria* e *novenaria*. È chiaro che non è su argomentazioni così fragili che è possibile stabilire quale sia stato il modello tra le due versioni, soprattutto quando è evidente che la notazione del madrigale, nonostante le due «traduzioni», non sia stata capita sino in fondo, poiché l'intonazione di Lorenzo sembra mettere in gioco rapporti proporzionali che vanno oltre quelli intrinseci al sistema italiano.

È quindi opportuno indicare preventivamente quali *figurae* e con quale significato sono impiegate in **SqA**. La tabella che segue illustra la suddivisione della breve (si tenga conto che la *divisio* indicata nel manoscritto è .p., *senaria perfecta*):

¹⁶ La mis. 90 cui si fa riferimento corrisponde, nella trascrizione fornita in appendice, a mis. 105. Come si avrà modo di notare, l'idea che **SqA** derivi da **SqB** è contraddetta da alcuni indizi di ben altro spessore: la collazione con **Lo** mostra che in **SqB** si sono emendati *ope ingenii* lacune ed errori presenti in **SqA**.

Tabella 1: Suddivisione della *brevis* in **SqA**: *figurae* a valore costante

Impiegando – forse anacronisticamente – una terminologia marchettiana, il vantaggio di questa notazione sta nell’assommare, per mezzo di *figurae* create *ad hoc*, tutte le *divisiones* del *tempus perfectum* in un unico sistema: a livello grafico, le *semibreves minores* della *secunda divisio* (a sua volta distinta in *senaria perfecta* e *novenaria*) sono rappresentate l’una come una minima, l’altra come una minima con banderuola a sinistra (forma usata di norma per indicare la semiminima, pari a $\frac{1}{2}$ o $\frac{2}{3}$ di minima);¹⁷ con ciò si implica un’ulteriore *figura* pari a due minime della *novenaria*, che alcuni trattati indicano come *minorata* (LEFFERTS 1991, p. 112 e sgg).

Lo slittamento innestato dal valore assunto dalla forma propria della minima comporta, come naturale conseguenza, la presenza di minime rappresentate come semiminime (con banderuola a destra) e a coniare un’ulteriore forma per la semiminima vera e propria. Si è perfettamente consapevoli del fatto che postulare uno slittamento dei valori che porti a raffigurare una *semibrevis minor* della *senaria* come una *semibrevis minima*, e così via sino alla *semiminima*, sia oltremodo scomodo; ma reputiamo più probabile un’eventualità di questo tipo, che non l’idea della reale esistenza di un valore pari a «one half of the binary semiminim» (LONG 1981, p. 90). Ciò pare comprovato dal fatto che questa *figura* si comporta esattamente come una

¹⁷ La *semiminima* assume nei codici che tramandano il repertorio italiano la forma di minime con banderuola orientata indifferentemente a destra o a sinistra; tale orientamento ne sancisce il valore in termini proporzionali rispetto alla minima (2:1 o 3:2), tuttavia è molto spesso la disposizione in gruppi binari o ternari che ne chiarifica inequivocabilmente il significato. Cfr. FISCHER 1956, pp. 119.

semiminima: divide la breve in 24 parti, risultando pari a metà delle comuni *smibreves minimae* della presunta *duodenaria* d'impianto. In secondo luogo, la posizione già controversa della semiminima nella teoria musicale trecentesca impone una certa cautela nel postulare un valore che non si saprebbe neanche come chiamare. D'altro canto, se nella teoria marchettiana la *semibrevis minor* e la *semibrevis maior* nella *senaria* non sono distinte graficamente,¹⁸ è chiaro che già dalla metà del Trecento la teoria della notazione intende la *senaria perfecta* come *tempus* con una pulsazione di riferimento pari a una breve «sex minimas valentes» (SARTORI 1938, p. 41). Inoltre, il processo di disambiguazione che si esperisce comunemente nella gran parte del repertorio in notazione «alla longa» procede nella medesima direzione: trasformare la *semibrevis maior* in *brevis*, e questa in *longa*. In questo caso, se la *semibrevis maior* è resa come *semibrevis minor*, non resta che rendere la *semibrevis minor* come una *minima*, e lo sfasamento non può che terminare con una forma *ad hoc* (\blacklozenge).¹⁹

Completano il quadro due ulteriori *figurae*, \blacklozenge e \blacklozenge : la prima di durata variabile in base al contesto, la seconda – declinata anche come semibreve (\blacklozenge) – di interpretazione incerta. Per i valori delle suddette forme speciali, si restituiscono i rapporti con la figura dal valore costante ad essa più vicina:

a)	$\blacklozenge \blacklozenge = \blacklozenge$
b)	$\blacklozenge \blacklozenge = \blacklozenge$
c)	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = ? \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$
d)	$\blacklozenge = ? \blacklozenge$ $\begin{array}{c} \circ \\ \blacklozenge \end{array} \quad \begin{array}{c} \circ \\ \blacklozenge \end{array}$
e)	$\blacklozenge \blacklozenge = ? \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge / \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$ $\begin{array}{c} \circ \\ \blacklozenge \end{array} \quad \begin{array}{c} \circ \\ \blacklozenge \end{array}$

Tabella 2: *Figurae* di valore variabile e/o incerto impiegate in **SqA**

¹⁸ «Et sic non oportet quo da tribus usque ad sex notas fiant in eis diversae figurationes, ut cognoscatur quando per tales notas tempus mensuretur per tres, vel sex partes eius; notas dicimus uniformiter figuratas» (MARCHETTO DA PADOVA 2007, p. 336).

¹⁹ Se si rimane all'interno di una vera *senaria*, ossia non si supera una divisione della breve in sei parti, tale slittamento non è problematico. La disambiguazione sistematica per mezzo delle *semibreves minores* indicate come *minimae* si registra anche altrove, ad esempio nella caccia *Con bracchi assai* di Piero, tramandata in *unicum* in **Fp** (c. 92').

Nei casi *a*) e *b*) l'interpretazione dei valori espressi dalla *figura* è sicura, poiché inequivocabile è il contesto in cui è inserita; a livello grafico la *ratio* parrebbe essere stata l'aggiunta di una seconda banderuola, che instaura una proporzione 2:1, ottenendo nel primo caso un valore pari a 1/6 di semibreve (*cantus* mis. 41), nel secondo 1/8 di semibreve – ossia una semiminima – finendo così per risultare ridondante poiché del tutto equivalente a $\hat{\blacklozenge}$ (*cantus* miss. 44-47); è probabile che la ragione di questo impiego incoerente di \blacklozenge possa imputarsi a un errore di copiatura (vedi *infra*).

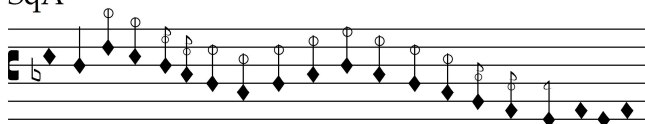
Il caso *c*) è più complesso, poiché desunto da un solo luogo del testo (*cantus* miss. 18-20) in cui tutti i testimoni divergono (vedi *infra* Es. 4) e che, almeno in apparenza, è risolvibile in due modi: o lo si riconduce al caso *a*)²⁰ oppure, sulla base di **SqB**, \blacklozenge instaura un rapporto di *sesquitertia* con \blacklozenge , e la *figura* è ancora una volta ridondante, poiché equivalente a \blacklozenge . Ci si dovrà tornare, poiché **Lo** pare suggerire una terza soluzione, che verrà illustrata in seguito all'analisi del punto successivo.

Nella situazione espressa dal caso *d*), (*cantus* miss. 55-56) la *figura* \blacklozenge è resa in **Lo** e **SqB** con minime puntate e solo quest'ultimo testimone reca l'inusuale indicazione .t. (*ternaria*). Un confronto tra le tre lezioni sembra anche indicare un errore in **SqA**, che principia la scala discendente a partire da *mi*₃, probabile causa della poco comprensibile \blacklozenge posta in chiusura, prima delle tre semibreve finali. Che l'operazione di «traduzione» sia stata alquanto sofferta lo dimostrano anche le due minime contrassegnate con * in **SqB**, dove è ancora visibile la rasatura della banderuola a destra che avrebbe reso la lezione identica a **Lo** (Es. 1).

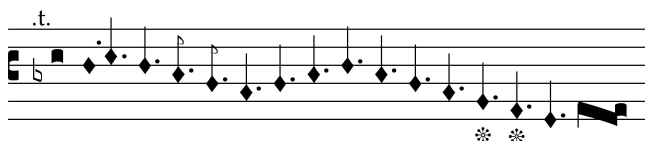
Questo passaggio è stato interpretato da entrambi i curatori delle edizioni moderne di riferimento come sequenza di gruppi ternari, senza giungere a una conclusione circa la *ratio* dei *puncti* e della notazione speciale di **SqA**. È quindi lecito chiedersi: perché, visti i precedenti cambi in *novenaria*, non si è impiegata nei testimoni in notazione «alla longa» questa *divisio*, concepita proprio per esprimere suddivisioni ternarie della semibreve? Ritengo che abbia portato fuori strada l'indicazione .t., poco chiara e che compare precedentemente in **SqB** e in **Lo** a indicare una suddivisione della breve in sole tre minime, finendo per rappresentare un terzo di *novenaria* (Es. 2).

²⁰ Così interpreta PIRROTTA 1962, mis. 18. MARROCCO 1971, trascrive separatamente solo **SqB** e **Lo**.

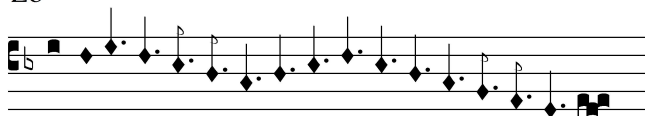
SqA



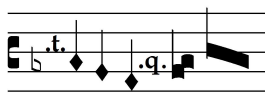
SqB



Lo



Esempio 1: *Cantus* miss. 54-56



Esempio 2: *Cantus* mis. 22

Ciò coincide con il *tempus perfectum minimum divisum in tribus* menzionato nelle *Rubricae breves* (1350 ca.): «est autem istud tempus pro medietate imperfecti divisi in sex, qui dicuntur senarius Gallicus» (VECCHI 1966, p. 131; cfr. anche GALLO 1968, pp. 58-64). Più tardi Prosdocimo definirà il *tempus ternarium* in questi termini:

Notandum tamen quod aliqui ponunt tempus ternarium pro una alia mensura inter alias et dicunt illud esse tempus ternarium quod ponit brevem in valorem trium minimarum. [...] Et si diceres quod tempus ternarium est tempus perfectum eo quod brevis de sui natura valet tres minimas dico ad hoc quod talis valor perfectionis non pertinet ad perfectionem temporis seu brevis, sed ad perfectionem semibrevis ut supra habitum est. Et ergo hanc mensuram dimittamus tanquam superfluum et contra rationem positam.

(SARTORI 1938, p. 42-43)

Ora, l'impiego della *ternaria* a miss. 54-55 non sembra rispondere a questa logica, poiché resterebbero comunque inspiegabili i *puncti*: se si esclude il

punctus divisionis, infatti, il *punctus additionis* non farebbe altro che annullare la *ternaria* per instaurare un rapporto $\downarrow \cdot \downarrow = \downarrow \downarrow \downarrow$, che significherebbe tornare a una suddivisione binaria della semibreve. Esiste anche la possibilità che .t. corrisponda a un diverso raggruppamento dei valori di una *duodenaria* in 4 gruppi da 3 minime, ma la minima di riferimento non è più quella della *novenaria*, per cui l'indicazione a mis. 54 non avrebbe più il significato di mis. 22 (LONG 1981, pp. 63-67; *Il codice Rossiano* 2003, pp. 31-32). Se così fosse, la prima figurazione (■◆), posta l'equivalenza della minima, corrisponderebbe esattamente ai valori rappresentati (in notazione moderna: ♪ ♪), e la funzione del *punctus* dopo la semibreve (scritto visibilmente più in alto degli altri) può intendersi come *punctus divisionis*, a indicare che la figurazione costituisce una ternarietà del valore di 6 minime, pari a metà *duodenaria* (Tab. 3)

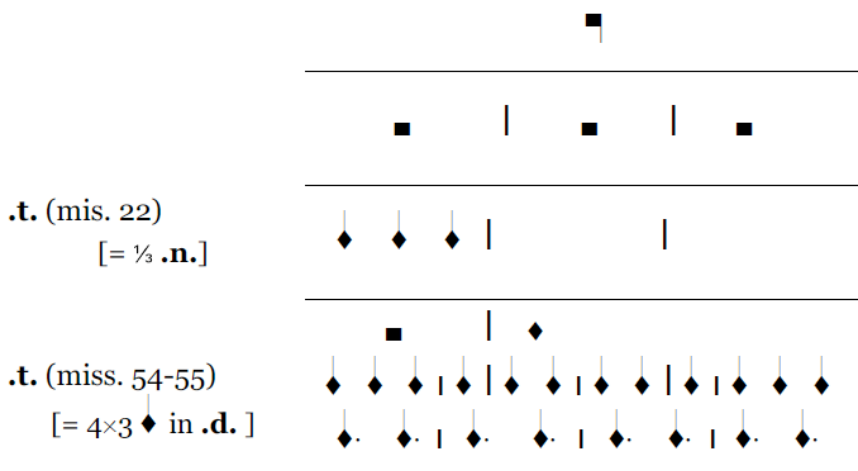


Tabella 3: Impiego della *divisio ternaria* in **SqB**

L'impiego incoerente dell'indicazione .t. e le due semiminime emendate in minime (che portano la figurazione in eccesso) suggeriscono che i copisti tornarono sul passaggio in fase di correzione, interpretandolo differentemente, sebbene non sia chiaro esattamente in che modo. Da qualunque prospettiva la si osservi, infatti, la notazione di **SqB** resta problematica, al punto da indurre il sospetto che l'indicazione .t. possa essere stata aggiunta proprio in fase di correzione, insieme alle rasura delle due banderuole, a cui forse fece seguito anche l'aggiunta del primo punto posto dopo la semibreve. D'altronde l'indicazione .t. a mis. 54 è assente in **Lo**, nonostante *Ita se n'era a star* sia la composizione che rechi il maggior numero di lettere di *divisio* dell'intero codice (GOZZI 2003, p. 215). Crediamo quindi che, se i copisti di **Sq** avessero

inteso rappresentare dei gruppi ternari, si sarebbero comportati diversamente, dato che ciò non avrebbe richiesto né l'uso di .t. né quello dei punti; è quindi abbastanza chiaro che alcuni problemi di **SqA** migrarono, *mutatis mutandis*, nella sua «traduzione».

La lezione di **Lo** è, al contrario, molto meno problematica: basta semplicemente trascrivere i valori così come sono nel codice, a patto di non cadere nell'errore di considerare il passo in una *novenaria* che non è indicata. Dato che la *sesquitertia* a livello di *semibrevis* è inesprimibile tanto nel sistema italiano quanto in quello francese (salvo indicazioni specifiche), l'ostacolo è stato superato con l'utilizzo di un semplice *punctus additionis* alla *figura* di livello inferiore; nello specifico, 4 minime puntate equivarranno a 6 minime, ossia 3 semibrevis. Alla base di un simile rapporto proporzionale, che pare in contraddizione con la caratteristica principale del *tempus perfectum*, credo stia il fenomeno per cui una *senaria perfecta* (◆◆ + ◆◆ + ◆◆) possa tempo-

aneamente equipararsi a una *senaria imperfecta* o *gallica* (◆◆◆ + ◆◆◆);

fenomeno noto già a Marchetto, che gli dedica un capitolo del *Pomerium* con l'ovvio intento di respingerlo, a causa dell'implicito paradosso di una breve imperfetta della medesima durata di una perfetta (MARCHETTO DA PADOVA 2007, p. 388). Nel diverso raggruppamento dei valori si è altresì interpretata la distinzione tra *aere gallico* e *italico* dell'anonimo trattatello noto come *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (PIRROTTA 1961);²¹ e non mancano riscontri nella pratica già nei codici più antichi (*Il codice Rossiano* 2003, pp. 41-42).²² Dato che l'effetto complessivo è quello di un passaggio dal *tempus perfectum* all'*imperfectum* mantenendo costante la durata della breve, il passo successivo potrebbe essere stato quello di riproporre anche la *proportio sesquitertia* implicita tra le *divisiones* del *tempus imperfectum* (*octonaria* / *senaria imperfecta*). In questo senso si spiega la *ternaria*, che è una *divisio* pari a un terzo di *novenaria* e metà *senaria imperfecta*, anche se quest'ultima è ottenuta mediante *mutatio qualitatis*.

²¹ Per una recente edizione del *Capitulum* v. BURKARD – HUCK 2002.

²² Michael Long considera tale fenomeno come parallelo alla *mutatio qualitatis* della notazione francese (LONG 1981, pp. 48-62).

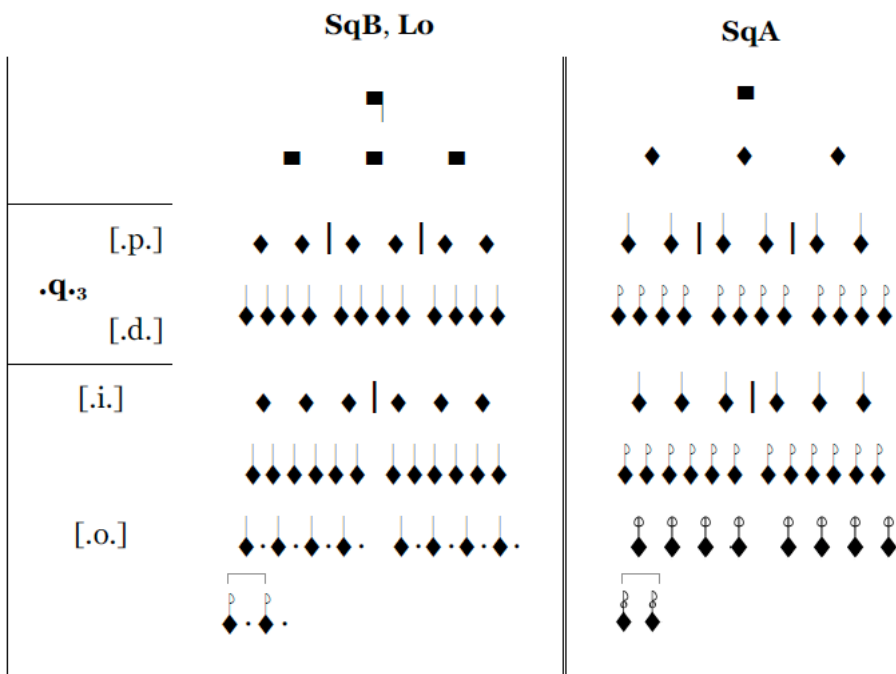


Tabella 4:

Dal *tempus perfectum* diviso in 12 a un *tempus imperfectum* «virtuale» diviso in 16

Il passo, dunque, potrà trascriversi in notazione moderna per mezzo di gruppi quaternari eccedenti o impiegando, come in **SqB** e **Lo**, il punto di valore:



Che la scelta dei curatori delle edizioni di riferimento sia opinabile, lo dimostra il fatto che questa implichi la «licenza» di modificare il valore di alcune *figurae* per far quadrare i conti; tanto accade con i valori contrassegnati con * nell'esempio che segue (basti confrontare la trascrizione diplomatica fornita nell'Es. 1), in cui si offre un confronto tra le edizioni di Pirrotta (che sceglie **SqA** ma riporta a testo le varianti significative di **SqB**) e Marrocco (che offre due versioni, **Lo** e **SqB**, quest'ultima senza variazioni di rilievo rispetto a Pirrotta, e quindi non riportata), precedute dalla nostra interpreta-

zione del passaggio, in cui la minima col punto risponde a una durata fissa di ♧

+ ♧:

Musical notation for the first example, showing a treble clef staff with a 4:3 ratio indicated above the notes.

PMFC VII [Lo]: miss. 54-56

Musical notation for PMFC VII [Lo]: miss. 54-56, showing a treble and bass clef staff with triplets and a 3/4 time signature.

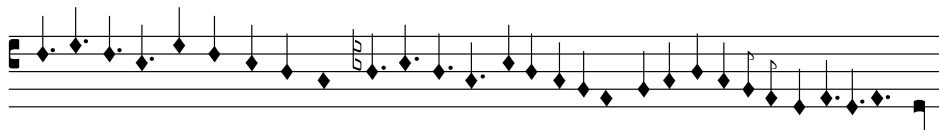
CMM VIII/3: miss. 54-56

Musical notation for CMM VIII/3: miss. 54-56, showing two bass clef staves with triplets and a 3/4 time signature.

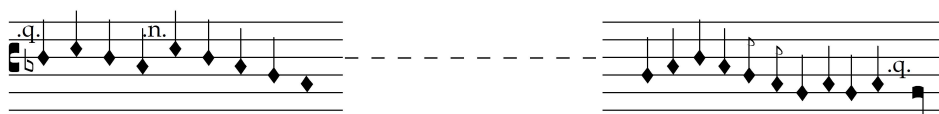
Esempio 3: *Ita se n'era a star*, miss. 54-56

È quindi ora possibile riprendere il caso c) e proporre, come si accennava, la terza soluzione; il passaggio contiene anche la *figura* ♧ indicata nel punto e):

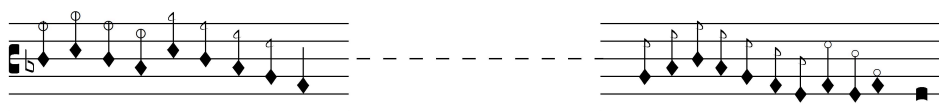
Lo



SqB



SqA



Esempio 4: *Cantus* miss. 18-21

Sq diverge da **Lo** per una lacuna al *cantus*. Si tratta, come si vedrà, di un errore, la cui eziologia è insita nella ricorrenza delle progressioni, che favorisce il classico *saut du même au même*; tuttavia, proprio perché tale errore (per natura poligenetico) avrebbe potuto verificarsi pressoché ovunque in un testo che fa uso costante della progressione, la coincidenza non può che far pensare a un antigrifo comune; non sorprende rilevare che la *longa* al *tenor* di **SqA** alle miss. 18-19 sia rimasta volontariamente immutata in **SqB**, dove per gli effetti della notazione «alla longa» avrebbe dovuto tramutarsi in *maxima* (come infatti avviene in **Lo**).²³ Questo dato, congiunto alle semiminime emendate in minime di cui si è detto (v. Es. 3), suggeriscono che **SqB** sia stato sottoposto a un passaggio di correzione ulteriore (perché mai, infatti – visto l'errore – non emendare la *longa* di **SqA** in *brevis*?). Una situazione del tutto simile si verifica al *tenor* a mis. 46, mancante in **SqA** e sanata dal copista in **SqB** (indicata nell'Es. 5 in un riquadro tratteggiato). L'andamento melodico di **Lo**, infatti, segue la progressione del *cantus* sino alla chiusura sulla *longa* ternaria *do*; in **SqB**, per effetto della lacuna, tale nota viene a trovarsi una

²³ La lacuna viene considerata «errore congiuntivo» da Flisi, che riconosce a **Lo** lo *status* di miglior testimone, ma ne interpreta la notazione seguendo la trascrizione di Marrocco: «in **Lo** è presente un errore: alle bb. 18-20 per esprimere la *proportio sesquitertia* sono utilizzate *minimae* puntate in novenaria, che in realtà dovrebbero essere *semiminimae*». Cfr. FLISI 2000, p. 24. Come si è dimostrato per l'Es. 2 – e si dimostrerà per le miss. 18-20 – non è affatto necessario postulare una notazione erronea: la *sesquitertia* è infatti con la semibreve, non con la minima. La *novenaria*, peraltro, è indicata solo in **SqB**.

misura in anticipo e finisce per bloccare il profilo melodico del *tenor* proprio al culmine della progressione, costituendo l'unico caso in cui il *tenor* non segue il *cantus* nella riproposizione del modello (indicato nell'Es. 5 con *a'* e *a*).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'SqB', the middle 'SqA', and the bottom 'Lo'. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. Above the notes are labels 'a'' and 'a' with brackets indicating specific melodic segments. A dashed arrow points from the end of the SqB staff to the beginning of the SqA staff.

Esempio 5: *Tenor* miss. 43-49

Credo sia possibile avanzare l'ipotesi che la prima versione, non a caso in apertura di fascicolo, svolga una funzione di «rappresentanza», la cui intelligibilità è comunque assicurata dalla «traduzione» che segue. Se questa poi sia stata condotta esclusivamente in base a un antigrafo in notazione sperimentale, o vi sia stata contaminazione con un altro esemplare già «tradotto» per i passi più problematici, è questione aperta; certamente **Lo** dimostra che di simili «traduzioni» ne circolasse almeno un'altra. *Lo* *status* di «documento», inadatto alla fruizione comune, spiegherebbe, paradossalmente, una certa noncuranza che trapela da passaggi ritmicamente chiarissimi, come questo:

The image shows a single staff of musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with diamond-shaped symbols below them, representing a specific rhythmic pattern.

Esempio 6: **SqA**, *cantus* miss. 44-45

in cui, oltre all'impiego di \blacklozenge con valore di semiminima, è incoerente anche l'orientamento delle banderuole che dovrebbero determinarne il contesto (erroneo è quello del primo gruppo, orientato a sinistra). È anche possibile che l'antigrafo presentasse la figurazione $\uplozenge \uplozenge \uplozenge \uplozenge$, corrispondente alla lezione di **Lo** $\uplozenge \uplozenge \uplozenge \uplozenge$, risolvendo quello che si è indicato come caso b): la presenza di

una *figura* non convenzionale, con ovvio valore di semiminima e all'interno di una figurazione così comune, potrebbe aver indotto il copista alla leggerezza di impiegarla anche per gruppi binari.²⁴ Allo stesso tempo è ancora una volta evidente come **SqB**, nell'intento di risultare più chiaro e fruibile, tenda a banalizzare: nell'ultimo gruppo ternario rinuncia a «tradurre» la figurazione

♠ ♠ ♠ e reca ♠ ♠ ♠.

Tutto ciò induce sempre di più a considerare la lezione di **Lo** come la più convincente. Anche per la lacuna, infatti, non possono sussistere dubbi sulla migliore attendibilità del codice londinese: in **Sq**, per effetto collaterale della lacuna, la cadenza risulta trasportata alla terza superiore.²⁵ A livello contrappuntistico, con il *tenor* che chiude – incrociandosi col *cantus* – su *la*₂, la consonanza perfetta (*la*₂-*re*₂) che scaturisce dalla lezione di **Lo** è nettamente preferibile a quella imperfetta (*la*₂-*fa*₂) di **Sq**. A ulteriore conferma di ciò, si adduce che la struttura contrappuntistica soggiacente al passaggio ha delle analogie in altri luoghi del testo:

The image shows three musical examples in mensural notation. The first example, labeled 'SqB miss. 19-20', shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a bass line. The second example, labeled 'miss. 32-33', shows a similar structure. The third example, labeled 'miss. 66-67', shows a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a bass line. All examples show rhythmic patterns with groupings of three notes.

Esempio 7

Per l'analisi della notazione dell'Es. 4 converrà dunque partire da **Lo**, dove tornano le minime puntate già viste nel caso precedente. La *novenaria*, è bene ribadirlo, in **Lo** non è indicata ed è errato desumerla acriticamente da **Sq**: la *divisio* è ancora .4. e il passaggio è interpretabile esattamente come a miss. 54-56: *proportio sesquitertia* a livello di semibreve, indicata con la minima puntata. Il risultato sarà ancora una volta un raggruppamento dei valori nella *senaria* d'impianto di tipo «gallico» (♠ ♠ ♠ + ♠ ♠ ♠). La trascrizione di Marrocco risente in maniera evidente dalla lezione di **SqB** e conseguentemente le minime puntate sono equiparate a gruppi quaternari, accogliendo così un'ambiguità semiografica per cui la *figura* ♠· avrebbe in **Lo** una

²⁴ Una variante piuttosto comune nel repertorio trecentesco è proprio quella riguardante i gruppi ternari del valore complessivo di due minime, resi con ♠ ♠ ♠ e ♠ ♠ ♠/♠ ♠ ♠. Un caso interessante è quello relativo alla caccia *Per sparverare* di Jacopo da Bologna, dove in **Lo** (cc. 21-22) la figurazione al *cantus* ♠ ♠ ♠ ♠ è resa in **Fp** con la rarissima ♠ ♠ ♠ ♠.

²⁵ Un errore che con tutta probabilità era già nell'antigrafo e che potrebbe essersi prodotto assai facilmente dal salto di rigo congiunto a un cambio di chiave, con conseguente *saut du même au même* e il comune «errore di terza».

funzione opposta a seconda del contesto;²⁶ il che pare antieconomico, poiché la notazione del codice può essere trascritta in entrambi i passaggi senza alcun particolare intervento, eludendo inevitabili forzature:

Esempio 8: *Ita se n'era a star* [Lo], miss. 18-21

Pirrotta ricondusse l'impiego della figura ⁹ al valore indicato nel caso *a*) (ossia semiminime in gruppi ternari), riportando a testo le varianti di **SqB**, identiche alla trascrizione di Marrocco (ad eccezione dell'evidente svista contrassegnata con «?»).

PMFC VII [SqB]: miss. 18-20

Esempio 9: *Ita se n'era a star* [Sq], miss. 18-20

²⁶ Basti citare dall'apparato critico relativo alle miss. 18-19: «first beats .q. groupings indicated by dots after each m[inima]» e alle miss. 54-55: «triplet groupings within .q. indicated by dots after each note», MARROCCO 1971, p. 184. Non si accenna alla *ratio* di questo impiego – anomalo, vista l'interpretazione che se ne dà – del *punctus*.

Ciò comportò ancora una volta aggiustamenti di sorta (indicati con *), il più strano dei quali è certamente quello operato al *tenor* a mis. 18, dove nel manoscritto il *do*, è inserito nella seguente *ligatura*:



Considerare semibreve la terza nota significa imputare ai copisti di **Sq** un errore talmente grossolano da risultare, se non impensabile, certamente meno probabile di una lacuna al *cantus*, soprattutto quando questa pare confermata dalla lezione di un altro testimone.

Pirrotta, comunque, interpretò il valore di \blacklozenge in *proportio sesquitertia* con \blacklozenge , implicando così il raggruppamento anomalo dei valori di cui si è parlato; ciò pare suggerito anche dal *tenor*, che «taglia» in due la *divisio* (**Lo** mis. 20, **Sq** mis. 19). Viene quindi da chiedersi, vista la coerenza notazionale di **Lo** e la loro oggettiva somiglianza a livello grafico, se la distinzione tra \blacklozenge e \blacklozenge in questo passaggio non sia il frutto di una confusione tra le due forme, e che quindi si facesse riferimento – nell'antigrafo o in un testimone ancor più in alto – alla medesima *figura*. Nel qual caso è ragionevole supporre che questa sia stata \blacklozenge , dato che avrebbe avuto lo stesso valore delle miss. 54-55, dove si trova declinata anche nella in forma \blacklozenge , che consiste nell'apposizione di un piccolo cerchio sul gambo di una comune semiminima (anche se, a rigore, avrebbe dovuto trovarsi al di sopra del gambo). Certo, l'orientamento delle banderuole in **SqA** indica chiaramente gruppi ternari (in **SqB** si passa in *novenaria*), ma come per l'Es. 6, anche in questo caso è possibile che si sia fatta confusione.

Se le cose stessero in questo modo, i casi ambigui che abbiamo indicato con *c*), *d*) ed *e*) sarebbero automaticamente risolti poiché si ricondurrebbero tutti al valore fisso di \blacklozenge ; tolto il caso *b*), per cui si è appurato che il valore di semplice semiminima è certamente erroneo, non resta che il solo caso *a*).

	miss.	SqA	SqB	Lo
a)	41	♯♯♯♯♯♯ //	[.n.] ♯♯♯♯	[.n.] ♯♯♯♯
b)	44-46	♯♯♯♯♯♯ [♯♯♯♯♯♯]	[.q.] ♯♯♯♯♯♯	[.4.] ♯♯♯♯♯♯
c)	18-19	♯♯♯♯♯♯ [♯♯♯♯♯♯]	.q. ♯♯♯♯♯♯	[.4.] ♯. ♯. ♯. ♯.
d)	54-55	♯♯♯♯♯♯ [♯♯♯♯♯♯]	[.t.] ♯. ♯. ♯. ♯. ♯.	[.4.] ♯. ♯. ♯. ♯. ♯.
e)	20	♯♯♯♯♯♯ //	[.n.] ♯♯♯♯	[.4.] ♯. ♯. ♯. ♯.

Tabella 5: Punti critici di **SqA** (in parentesi quadre un'ipotesi ricostruttiva) e delle relative soluzioni in **SqB** e **Lo**.

È quindi ora possibile proporre una ricostruzione, riprendendo la **Tab. 1** con l'integrazione dei valori mancanti:

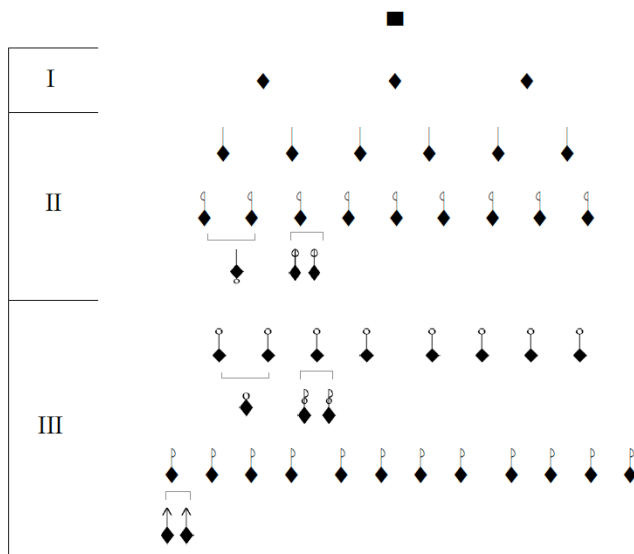


Tabella 6: Un'ipotesi di ricostruzione della notazione sperimentale di **SqA**.

In questo modo la stessa *brevis* è suddivisa in 3, 4, 6, 8, 9, 12, 16, 18 e 24 parti: e come se tutte le *divisiones* italiane (con l'aggiunta della semiminima, il cui statuto particolare non consente di includere in un'ulteriore *divisio*)²⁷ fossero applicate alla medesima breve, superando di fatto l'inconciliabilità teorica tra le divisioni del *tempus perfectum* e quelle del *tempus imperfectum*.

²⁷ Sul ruolo svolto dalla semiminima nello sviluppo della notazione trecentesca cfr. STOESSEL 2002, pp. 206-215; WALTER 1994.

tum.²⁸ Tale superamento non può che avere le sue radici nell'equivalenza – attestata nella teoria come nella pratica – tra le due *senariae*; nulla di strano, quindi, se nella seconda sezione del madrigale, in *tempus imperfectum*, la situazione sia molto meno complicata e le tre lezioni non presentino varianti comparabili a quanto visto sinora.

Se tale sistema notazionale fosse «undoubtedly the work of an imaginative scribe» (STOESSEL 2002, p. 225), intendendo quello di **Sq**, bisognerebbe ammettere di trovarci di fronte a un copista sì «imaginative», ma piuttosto distratto, a cui si dovrebbero imputare numerosi errori in una notazione che egli stesso avrebbe messo a punto. Sembra, invece, che i copisti di **Sq** abbiano interpretato in maniera differente passaggi che in **SqA** si risolvono con l'impiego delle medesime *figurae*, e che, al tempo stesso, questa uniformità notazionale concordi con la «traduzione» di **Lo**. Poiché postulare l'intervento di un copista a un livello superiore della trasmissione è congettura fine a se stessa, è più semplice ipotizzare che Lorenzo avesse elaborato un sistema che gli garantisse quella libertà a livello ritmico che – si accetti o no la ricostruzione qui proposta – il nostro madrigale testimonia in modo inequivocabile. Che questo sistema si esprimesse mediante l'impiego di *figurae* create *ad hoc* è l'ipotesi più semplice e in linea con quanto è dato sapere circa l'evoluzione della notazione italiana; è invece impossibile stabilire con certezza se, ed eventualmente in che misura, questo sistema corrisponda a quanto oggi visibile in **SqA**.

È stato comunque già notato come alcune *figurae* siano presenti anche altrove nella produzione di Lorenzo: il madrigale *Vidi nell'ombra d'una bella luce*, tramandato in **Sq** (cc. 47'-48) e in **Fp** (cc. 78'-79), impiega \blacklozenge e \blacklozenge con lo stesso significato e con gli stessi reciproci rapporti (2:1) di *Ita se n'era a star*, avvalorando ulteriormente il significato che si è proposto della *figura* più controversa nel nostro madrigale ($\blacklozenge = 1/6 \blacklozenge$). Ma la coincidenza più strana è la presenza di \blacklozenge in **Lo**, attestata nel codice unicamente nel madrigale di Lorenzo *I' credo ch'i' dormiva* (cc. 18'-19), frutto dell'aggiunta della caratteristica «freccia» a una semplice minima ad opera di una mano perturbatrice e consapevole, che apportò inspiegabili modifiche lungo l'intero manoscritto (FLISI 2000, pp. 26-27).²⁹ Senza dimenticare il carattere meramente indiziario dei dati appena riportati, non si può negare che essi corroborino l'idea che Lorenzo perseguisse un approccio speculativo anche a livello notazionale.

²⁸ Ma credo sia significativo che, già nel *Pomerium*, Marchetto non ponga un limite teorico alla divisibilità: «Sed postea quaeritur utrum novem, vel duodecim, vel plures vel pauciores, possint taxari tamquam totum tempus perfectum plenari e continentes. Dicimus quod non, licet possimus dare ita paucas, quod de se manifestum est quod possunt plures fieri; et possumus dare tot, quod manifestum est quod non possunt proferri. Sed quod taxetur numerus infra vel supra quem determinatae non possint proferri semibreves, totam naturam perfecti temporis mensurantes, est omnino impossibile, cum hoc dependeat ab agilitate vocis» (MARCHETTO DA PADOVA 2007, p. 374).

²⁹ Sull'ignoto guastatore di **Lo** cfr. GOZZI 1993.

In conclusione è possibile riassumere la questione nei seguenti punti:

1. la collazione tra i testimoni dimostra che i passaggi controversi di **SqB** corrispondono ai passaggi di **SqA**, in cui la notazione non è chiara a causa dell'ambiguità della *figurae* \blacklozenge e \blacklozenge , che si è ipotizzato fossero state confuse dal copista o già nell'antigrafo;
2. l'intento «editoriale» di **Sq** (NÁDAS 1993) potrebbe aver indotto i copisti a mantenere in apertura di sezione la copia della versione più autorevole e di più alto valore documentario che si potesse reperire, ma che probabilmente recava già un testo corrotto e per giunta in una notazione non convenzionale. Si tentò, dunque, di sanare le lacune nella versione «alla longa», che fu probabilmente sottoposta a un passaggio di correzione ulteriore da cui derivano alcune incongruenze e banalizzazioni;
3. il testimone meno problematico e più coerente a livello notazionale è **Lo**, prodotto di una «traduzione» condotta – quasi certamente non dal copista principale del codice³⁰ – su un miglior esemplare rispetto a quello in possesso dei compilatori di **Sq**;
4. la notazione «sperimentale» di **SqA** sembra rispondere all'esigenza di superare l'inconciliabilità dei *tempora perfectum e imperfectum* e delle relative *divisiones*. Se le *figurae* speciali atte a esprimere una precisa frazione della medesima breve siano imputabili o no a Lorenzo è impossibile da stabilire, nonostante alcune di esse ricorrano solo nella sua produzione in tre codici diversi. È tuttavia altamente improbabile che dipenda dall'intraprendenza dei copisti di **Sq**, poiché, se così fosse stato, non si sarebbero verificati quei fenomeni di diffrazione per cui ai punti critici di **SqA** corrispondono soluzioni differenti negli altri testimoni. In questa situazione **Lo** – se si considera la nostra proposta di ricostruzione – risulta essere nettamente più vicino a **SqA** rispetto alla «traduzione» (**SqB**) operata dagli stessi copisti.

³⁰ «Il copista principale di *LO* non possedeva certo la competenza musicale degli esperti copisti del codice Squarcialupi, perciò si può supporre che egli abbia ricopiato con diligenza gli antigrafi, senza assumere particolari iniziative volte all'uniformità redazionale del manoscritto» (GOZZI 2003, p. 210).

Appendice

Ita se n'era a star nel paradiso

m[adrigale] di ser Lorenzo

[Lo, cc. 42_v-43_r]

I -
Co - - - - -

Tenor

ta se -
si m'a -

n'e - ra a star nel pa - ra - di... I - ta se
par - ve_on - d'io m'in - na - mo - ra... Co - si m'a -

n'e - ra a star nel pa - ra - di - - - - -
par - ve_on - d'io m'in - na - mo - ra - - - - -

n'e - ra a star nel pa - ra - di - - - - -

21

so,
va,

26

co
la

30

34

glien - do don - na
fior ch'a - do
Pro - ser - pi - na
can - ta - le
ma - ni, el vi -

38

42

- - - - -

46

- - - - - va
- - - - - so

50

quan
per

55

do per l'a - mor suo Plu -
far ch'i' mai da llei fos -

60

to cer - ca - - -
se di - vi - - -

64

Musical score for measures 64-67. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

68

Musical score for measures 68-72. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

73

Musical score for measures 73-76. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics "Va. so." are written below the treble staff.

77

Musical score for measures 77-81. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics "Ben" are written below the treble staff.

82

Musical score for measures 82-85. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics "ché me - glio di" are written below the treble staff.

89

me fe - ce Plu - to -

Detailed description: This system contains measures 89 through 93. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest in measure 89, followed by eighth-note patterns in measures 90 and 91. Measure 92 features a triplet of eighth notes. The bass line (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

94

ne,

Detailed description: This system contains measures 94 through 98. The vocal line (treble clef) has a whole rest in measure 94, followed by eighth-note patterns in measures 95 and 96. The bass line (bass clef) continues with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in measure 97.

99

che -lla ra - pi, ma i' stet - t'in pri -

Detailed description: This system contains measures 99 through 104. The vocal line (treble clef) starts with a whole rest in measure 99, followed by eighth-note patterns in measures 100 and 101. The bass line (bass clef) features a whole rest in measure 99 and continues with eighth and sixteenth notes, including flat and sharp signs in measures 102 and 103.

105

gio

Detailed description: This system contains measures 105 through 110. The vocal line (treble clef) has a whole rest in measure 105, followed by eighth-note patterns in measures 106 and 107. The bass line (bass clef) continues with eighth and sixteenth notes, including flat and sharp signs in measures 108 and 109.

111

ne.

Detailed description: This system contains measures 111 through 115. The vocal line (treble clef) has a whole rest in measure 111, followed by eighth-note patterns in measures 112 and 113. The bass line (bass clef) continues with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in measure 114.

Bibliografia

- BOCCACCIO, G. (1994), *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, Mondadori, Milano (Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, 5/2).
- BURKARD, T. – HUCK, O. (2002), *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert. (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*, «Acta Musicologica», 74/1, pp. 1-34.
- Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello* (2003), edizione critica e studio introduttivo a cura di T. Sucato, ETS, Pisa («Diverse voci...», 1).
- Poesie musicali del Trecento* (1970), a cura di Corsi, G., Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- DI BACCO, G. (1991), *Alcune nuove osservazioni sul Codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, «Studi Musicali», 20, pp. 181-234
- FELLIN, E. (1978), *The Notation-Types of Trecento Music*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, pp. 211-223.
- FISCHER, K. von (1956), *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, P. Haupt, Bern (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, II/5).
- FLISI, M. (2000), *Notazione francese e italiana: Lorenzo da Firenze e la sperimentazione notazionale*, in *Problemi e metodi di filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di S. Campagnolo, LIM, Lucca, pp. 21-28.
- GALLO, F.A. (1968), *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Tamari, Bologna.
- _____ (1975), *Lorenzo Masini e Francesco degli Organi in S. Lorenzo*, «Studi Musicali», 4, pp. 57-63.
- _____ (1984), *The Musical Tradition and Literal Tradition of Fourteenth Century Poetry Set to Music*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, 8. bis 12. September 1980*, hrsg. von U. Günther – L. Finscher, Kassel, Bärenreiter, pp. 55-76.
- GEHRING, J. – HUCK, O. (2004), *La notazione «italiana» del Trecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 39/2, pp. 235-269.
- GIOVANNI DA PRATO (1867), *Il paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, a cura di A. Wesselofsky, 3 voll., Romagnoli, Bologna.
- GOZZI, M. (1993), *Alcune postille sul codice di Londra Add. 29987 della British Library*, «Studi Musicali», 22/2, pp. 249-277.
- _____ (1995), *La cosiddetta «Longanotation»: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, «Musica Disciplina», 51, pp. 121-149.

- _____ (2003), *La notazione del codice Add. 29987 di Londra*, in «*Et facciam dolci canti*»: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B.M. Antolini et al., LIM, Lucca, pp. 207-261.
- LEFFERTS, P. M. (1991), *Robertus de Handlo Regule and Johannes Hanboys Summa. A New Critical Text and Translation on Facing Pages*, University of Nebraska Press, Lincoln (Neb.) & London (Greek and Latin Music Theory, 7).
- LONG, M. (1981), *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions, and Historical Circumstances*, Ph.D. Diss., Princeton University.
- _____ (1992), «*Ita se n'era a star nel paradiso*»: *The Metamorphoses of an Ovidian Madrigal in Trecento Italy*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI*, a cura di G. Cattin – P. Dalla Vecchia, Certaldo, pp. 257-268.
- _____ (2008), *Singing Through the Looking Glass: Child's Play and Learning in Medieval Italy*, «*Journal of American Musicological Society*», 61/2, pp. 253-306.
- MARCHETTO DA PADOVA (2007), *Pomerium*, a cura di T. Sucato – C. Vivarelli, in ID., *Lucidarium. Pomerium*, a cura di M. Della Sciucca, et al., SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- MARROCCO T. (1971), *Italian Secular Music by Vincenzo da Rimini, Rosso da Cholleggrana, Donato da Firenze, Gherardello da Firenze, Lorenzo da Firenze*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of Fourteenth Century VII).
- NÁDAS, J.L. (1993), *Il codice Squarcialupi: una «edizione» della musica del Trecento (ca. 1410-1415)*, in *Il codice Squarcialupi, ms Med. Pal. 87, Biblioteca Medicea Laurenziana*, a cura di F. A. Gallo, LIM - Giunti Barbera, Firenze, pp. 21-83.
- PIRROTTA, N. (1961), *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von H. Klemm, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, pp. 155-161.
- _____ (1962), *The Music of Fourteenth Century Italy III. Laurentius Masii de Florentia; Donatus de Florentia; Rosso da Collegrano, and Nine anonymous pieces*, American Institute of Musicology, Amsterdam (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/3).
- _____ (1994), *On Landini and ser Lorenzo*, «*Musica Disciplina*» 48, pp. 5-13
- SACCHETTI, F. (2007), *Il libro delle rime con le lettere*, a cura di D. Puccini, UTET, Torino.
- SARTORI, C. (1938), *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del «Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum» di Prosdocimo de Beldemandis*, Olschki, Firenze.

- SEAY, A. (1970), *The Beginnings of the Coniuncta and Lorenzo Masini's «L'Antefana»*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III*, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, pp. 51-65
- STOESSEL, J. (2002), *The Captive Scribe: The Context and Culture of Scribal and Notational Process in the Music of the Ars Subtilior*, Diss., University of New England, Armidale.
- VECCHI, G. (1966), *Anonimi Rubriche breves*, «*Quadrivium*», 10, pp. 125-135.
- VILLANI, F. (1997), *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, ed. G. Tanturli, Antenore, Padova.
- WALTER, M. (1994), *Kennt die «Ars nova»-Lehre die Semiminima?*, «*Acta Musicologica*», 66/1, pp. 41-58.
- WOLF, J. (1904), *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, 3 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Michele Epifani si è laureato in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona). Si occupa di polifonia trecentesca, e in particolare della trasmissione del repertorio italiano. Attualmente è dottorando di ricerca presso la medesima istituzione e sta lavorando all'edizione critica delle opere a tre voci di Francesco Landini.

Michele Epifani has graduated at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia-Cremona. His research interests are focused on fourteenth-century polyphony, in particular on the transmission of Trecento repertoire. He's currently working on his Musicology Ph.D about the critical edition of Francesco Landini's the three-voices songs.