



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO



SCUOLA DI DOTTORATO IN LETTERE
XXXII CICLO

ÉCOLE DOCTORALE 622
SCIENCES DU LANGAGE
ÉQUIPE CLESTHIA

TESI DI DOTTORATO IN COTUTELA

*Il MS Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2.
Testi e contesti di polifonia italiana e francese
all'epoca del Grande Scisma (1378-1417)*

CANDIDATA
Angelica Vomera

TUTOR
Prof. Alberto Rizzuti
Prof.ssa Gabriella Parussa

COORDINATRICI
Prof.ssa Paola Cifarelli / Mme Claire Doquet

COMMISSIONE: Prof. Alberto Rizzuti, Università degli Studi di Torino
Prof.ssa Gabriella Parussa, Université Sorbonne nouvelle-Paris 3
Prof.ssa Anne Schoysman, Università degli Studi di Siena
Prof.ssa Barbara Ferrari, Università degli Studi di Milano
Prof. Jean-Luc Nardone, Université Jean Jaurès Toulouse
Prof. Andrea Valentini, Université Sorbonne nouvelle Paris 3

A.A. 2018/2019 – Discussione: 29 giugno 2020

*Le MS Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2.
Textes et contextes de polyphonie italienne et française
à l'époque du Grand Schisme (1378-1417)*

L'objet principal de cette thèse de doctorat est l'édition des textes du recueil poético-musical Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2 (Codex Boverio), l'une des sources majeures de polyphonie italienne et française, désormais considérée *internationale*, malgré son état fragmentaire. La dissertation propose l'édition commentée des textes du manuscrit, qui sont en français, italien et latin. La langue des textes en italien et moyen français a été étudiée. La méthodologie philologique appliquée aux textes en musique permet de combler une lacune dans la connaissance littéraire et linguistique de la production poétique entre les siècles XIV^e et XV^e destinée au chant. Les résultats du travail devraient être utiles aux médiévistes qui s'occupent de littérature et de langue comme aux musicologues qui s'occupent de musique médiévale.

Déjà présenté en édition fac-similé munie d'une étude introductive, le manuscrit a fait l'objet d'une édition moderne et critique des musiques. Les textes ont été édités uniquement sous la musique, sans appareil philologique ou littéraire, dans le cas des plusieurs *unica* aussi bien que pour les compositions témoignées dans d'autres sources.

La nouvelle édition des textes de I-Tn T.III.2 donne un apparat de variantes, une analyse métrique, linguistique et littéraire pour chaque composition selon les situations de transmission. Elle est précédée par une contextualisation historique et aussi matérielle de la musique de l'Ars Nova et par un nouvel examen codicologique du manuscrit. À partir de nouveaux indices (personnages, lieux, destinations) que le rétablissement des textes fournit, nous avons donné l'hypothèse que le recueil témoigne des répertoires connus et composés autour d'un des derniers papes du Grand Schisme d'Occident : Alexandre V.

Mots clés : Poésie chantée, Philologie, Musicologie médiévale, Codicologie, Ars Nova, Édition, Grand Schisme, Francophonie.

*MS Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2.
Texts and contexts of French and Italian polyphony
during the Great Schism (1378-1417)*

This thesis seeks to give the complete texts edition of the musical collection MS Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2 (Codex Boverio), one of the most important French and Italian Ars Nova polyphony sources, now labelled as *international*, despite its fragmentary state. The thesis offers the commented edition of the texts of the manuscript, which are in Italian, middle French and Latin. The language of Italian and French texts has been studied. The philological methodology applied to texts in music allows to fill a gap in our literary and linguistic knowledge of the poetry in music of the Tre-Quattrocento. The outcomes should be valuable for medievalists working on literatures and languages as for medievalists working on medieval music.

Already presented in a fac-simile edition with an introductory study, the manuscript has been subject to a modern and critical edition of the music. Texts have been edited only under the music, without any philological or literary analysis, for the many *unica* as for the compositions witnessed also by other sources.

The new edition of the texts of I-Tn T.III.2 provides a variants *apparatus*, a metric, linguistic and literary analysis for each composition, according to the different kinds of transmission. It is preceded by an historical and material contextualisation of the Ars Nova music and by a new codicological examination of the manuscript. Starting from the new clues that the editions supply (names, places, interpretations) we assume that the collection might witness the repertoires known and composed around one of the last popes of the Great Schism: Alexander V.

Key words: Poetry in music, Philology, Medieval musicology, Codicology, Ars Nova, Edition, Great Schism, Francophony.

Alla mia famiglia

Sommario

PREMESSA	8
SIGLE DEI MANOSCRITTI	11
INTRODUZIONE	18
PARTE I	22
1. <i>Il Grande Scisma d'Occidente e lo stile internazionale</i>	23
1.1 Il Grande Scisma d'Occidente (1378-1417).....	23
1.2 Internazionalismo delle arti.....	28
1.2 Styles en contact, langues en contact. Francophonie musicale en Italie au Moyen Âge tardif	34
2. <i>La trasmissione della musica fra Tre e Quattrocento: il punto di vista materiale</i>	49
2.1 Codicologia fra filologia e musicologia	49
2.2 Tipi di codici dell' <i>Ars Nova</i> italiana e francese	62
2.3 Tipi di codici dell' <i>Ars Subtilior</i>	69
3. <i>Storia del manoscritto Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2</i>	73
3.1 Esame codicologico	74
3.2 Filigrane e preparazione delle carte	75
3.3 Le mani	81
3.4 Fascicolazione e inventario	85
3.5 I-Tn T.III.2: codice, <i>libellus</i> frammento o raccolta?	104
3.6 Recuperi T.III.2.....	106
PARTE II	116
4. <i>Edizione dei testi musicati</i>	117
4.1 Criteri editoriali.....	117
4.2 I testi	123
4.3 Traduzione dei testi.....	184
4.4 Trasmissione dei testi: rapporti con i testimoni concordanti	203
4.5 Pezzi in attestazione unica	211
4.6 Analisi linguistica	223
4.6.1 I testi italiani	223
4.6.2 I testi francesi.....	224
4.6.2.1 Fonologia.....	224
4.6.2.2 Grafie.....	224
4.6.2.3 Morfologia e sintassi	226
4.6.2.4 Ordine delle parole	230
4.6.2.5 La frase	230
4.6.2.6 La lingua di <i>Le temps verra tans toust après</i>	231

4.6.2.7 Conclusioni.....	235
5. Studio dei repertori	237
5.1 Metri e forme	237
5.1.1 Metri	238
5.1.2 Forme.....	240
5.2 Contenuti: rime di corte, autobiografico-gnomiche, profetiche	246
5.2.1 Rime di corte e autobiografico-gnomiche	246
5.2.2 Rime profetiche: Le temps verra tans toust après.....	247
5.3 Nuove prospettive sull'origine di I-Tn T.III.2	258
BIBLIOGRAFIA	268
Dizionari e basi dati	268
Edizioni moderne e fac-simili	269
Letteratura critica	270
Sitografia.....	285

PREMESSA

Vorrei tuttavia chiedermi se fosse la metrica a conformarsi alle articolazioni melodiche o invece la melodia ad adeguare il suo corso alle disposizioni suggerite dalla metrica. Il secondo dovette essere il caso normale della prassi di allora, dacché tutto sembra provare che il *sonum* veniva aggiunto dal musicista ad un testo già compiutamente formulato dal poeta, con la sola possibile eccezione di una “risposta per le rime” che comportava che sia la disposizione metrica che la melodia fossero già prescritte al poeta. La domanda può tuttavia riproporsi in altro senso, nel senso di accertare da quale delle due arti fossero state originariamente determinate tali consuetudini metriche e melodiche; nel qual caso non credo che altra risposta sia possibile che quella di una reciproca influenza.¹

Fra le tante e pionieristiche osservazioni formulate da Nino Pirrotta, l'intuizione della sincretismo di poesia e musica in repertori tre-quattrocenteschi, oltre che nei precedenti repertori occitani e oitani, è alla base della metodologia del presente lavoro. Lungi dal considerare favorevolmente la disgiunzione tutta italiana fra poesia e musica tanto cara, invece, all'illustre Gianfranco Contini², ma conscio della sostanziale novità nelle pratiche di composizione e fruizione della poesia da parte dei poeti giuristi della scuola siciliana suggerita da Aurelio Roncaglia³, Nino Pirrotta ha saputo mettere in discussione i pregiudizi nei confronti della poesia trasmessa in veste musicale, e pertanto definita, a mo' di svalutazione, poesia *per* musica.

Non di poesia per musica si dovrà allora parlare, ma di musica per poesia, frenata nei suoi slanci dalla necessità di lasciare piena evidenza alla parola, concepita, come si dirà in secoli più recenti, per essere «seguace e non signora dell'orazione».⁴

Proprio tali pregiudizi hanno indotto filologi, e pure musicologi, a trascurare la ricostruzione e lo studio linguistico e letterario delle poesie intonate, come dimostrano le edizioni della musica del XIV secolo ancora oggi parzialmente inaffidabili, al di là del caso unico delle opere di Guillaume de Machaut. Rari risultano, infatti, i lavori che

¹ Nino Pirrotta, *Poesia e musica*, in *id.*, *Poesia e musica e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze 1994, p. 10.

² Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», XVI, 1951, pp. 3-26.

³ Aurelio Roncaglia, *Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, a cura di Agostino Ziino, Centro Studi sull'Ars Nova italiana, Certaldo 1978, pp. 365-397.

⁴ Nino Pirrotta, *Poesia e musica*, *op. cit.*, p. 11.

considerino le rime trasmesse anche o soltanto in veste musicale degne di una considerazione filologico-letteraria.⁵ Circoscritti risultano ugualmente i tentativi di applicare all'edizione di 'testi complessi', quali sono quelli della polifonia trecentesca sia italiana sia francese, e in particolare della fine del Trecento, principi editoriali e interpretativi volti a rispettare il rapporto non gerarchicamente orientato delle componenti testuali e musicali dei testi stessi, unendo sinergicamente competenze musicologiche, filologiche e letterarie.⁶

Secondo un necessario approccio interdisciplinare, il presente lavoro propone l'edizione commentata e lo studio linguistico dei testi del codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2, testimone musicale di polifonia italiana e francese risalente al periodo del Grande Scisma d'Occidente (1378-1417). Tentando di aprire le prospettive metodologiche della musicologia e della filologia, l'approccio interdisciplinare si prefigge di non piegare l'oggetto di studio ai limiti delle discipline bensì di asservire le diverse competenze alla comprensione di esso.

Vorrei ringraziare in questa sede le istituzioni e le persone che hanno reso possibile questo lavoro. Innanzitutto ringrazio il mio ente finanziatore, l'Università Italo Francese e il Collegio dei docenti del Dottorato in Lettere dell'Università di Torino, in particolare la coordinatrice del Dottorato prof.ssa Paola Cifarelli. Allo stesso modo ringrazio l'École Doctorale 622 (ex ED 268) dell'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 e in particolare l'équipe CLESTHIA. Un sentito ringraziamento va ai miei tutor, il prof. Alberto Rizzuti e la prof.ssa Gabriella Parussa che mi hanno seguito costantemente durante il percorso sul piano scientifico ma non solo. Durante gli anni di studio e ricerche ho avuto la fortuna di essere aiutata e consigliata da molte studiose e studiosi ai quali va tutta la mia riconoscenza. Oltre al mio antico maestro prof. Alessandro-Vitale Brovarone, un grazie particolare va a Lucia Marchi, con la quale ho potuto confrontarmi

⁵ Per la produzione italiana si veda Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970; per la lingua francese, al di là del caso del poeta e musicista Guillaume de Machaut, le composizioni dei musicisti trecenteschi francesi non sono mai state raccolte in un'edizione dei testi commentata.

⁶ Per la produzione italiana si ricorda: *Nicolò del Preposto. Opera Completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di Antonio Calvia, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2017; *La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di Michele Epifani, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2019.

proficuamente sul mio lavoro e dalla quale ho ricevuto attenzione, consigli e sostegno. Una speciale riconoscenza va anche al prof. Agostino Ziino che mi ha incoraggiato e mi ha permesso di condividere le mie ricerche durante i convegni dell'illustre Centro Studi sull'Ars Nova. Molte altre persone hanno accompagnato a vario titolo il mio lavoro e vorrei qui ringraziarne alcune: i proff. Robert Kendrick, Anne Walters Robertson, che mi hanno accolto alla University of Chicago, Isabelle Ragnard all'Université Sorbonne Paris 4, Andrea Valentini, Francesco Zimei e Luigi Silvano. Un ringraziamento va anche al personale degli archivi e delle biblioteche, italiane, americane e francesi, presso le quali ho lavorato, in particolare al personale de: la sezione manoscritti della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, la Biblioteca Musicale Andrea della Corte di Torino, la Biblioteca di Scienze letterarie e filologiche del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, l'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto (in particolare alla direttrice Laura Andreani), l'Archivio Vescovile di Orvieto, l'Archivio di Stato di Lucca, la Regenstein Library dell'Università di Chicago (in particolare la sezione delle Special Collections), l'I.R.H.T. e la Bibliothèque Nationale de France (Département de la Musique e Département des Manuscrits).

SIGLE DEI MANOSCRITTI

Per una migliore comprensione, si è deciso di sciogliere le sigle dei manoscritti DIAMM (*Digital Image Archive of Medieval Music*) adottate nel presente lavoro e di fornire per ogni manoscritto le rispettive sigle RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*, Serie B). Le sigle DIAMM e RISM sono utilizzate dalla comunità scientifica musicologica ma non considerate dalla comunità scientifica filologica. Seguono inoltre i nomi convenzionali per alcuni manoscritti, muniti della relativa sigla DIAMM. Infine sono registrati alcuni manoscritti non catalogati in DIAMM.

A-Iu s.s., “*Wolkenstein B*” (*RISM A-IuWo*) = Innsbruck, Universitätsbibliothek, MS senza segnatura

A-M MS 391 (*RISM A-M391*) = Melk (Austria), Bibliothek des Benediktinerstifts, MS 391

A-V MS 380 (*RISM A-V380*) = Voralpe (Austria), Bibliothek des Augustiner Chorherrenstifts, MS 380

A-Wn Cod. 2777 Han, “*Wolkenstein A*” (*RISM A-Wn 2777*) = Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS 2777

A-Wn Cod. Phil. gr. 243 Han = Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS Cod. Phil. gr. 243 Han

B-Gra Varia D.3360 A, “*Ter Haeghen*” = Gent, Rijkarchief, MS Varia D.3360 A

CH-BEb Cod. A 421 (*RISM CH-BEb 421*) = Berna, Burgerbibliothek, MS Cod. A 421

CH-BEb Sammlung Bongarsina Cod. 827 (*RISM CH-BEb 827*) = Berna, Burgerbibliothek, Cod. 827

CZ-HKm MS Hr-7 (II A 7), “*Codex Speciálník*” (*RISM MS II A 7*) = Hradec Králové (Rep. Ceca), Muzeum Východních Čech, MS Hr-7 (II A 7)

D-Bkk MS 78.C.28 “*Canzoniere di Margherita Castellani o Niccolini chansonnier*” (*RISM D-Bkk MS 78.C.28*) = Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, MS 78.C.28

D-Mbs Clm. 5023 (*RISM D-Mbs 5023*) = Monaco (Germania), Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm. 5023

E-E MS IV.a.24 (*RISM E-E IV.a.24*) = El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, MS IV.a.24

E-G frag. 33/II = Girona, Arxiu Capítular de la Catedral de Girona, MS frag. 33/II

F-APT Trésor 16bis, “Apt Codex” (*RISM F-APT 16 bis*) = Apt, Cathédrale Saint-Anne, Bibliothèque du chapitre, Trésor MS 16 bis

F-AUT 152 (*RISM F-AUT 152*) = Autun, Bibliothèque Municipale Bussy-Rabutin, MS 152

F-CH MS 564, “Chantilly Codex” (*RISM F-CH 564*) = Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, MS 564

F-K frescoes = Kernascléden (Francia), Église Notre-Dame, affreschi

F-Pn fonds italien 586, “Pit” (*RISM F-Pn 568*) = Parigi, Bibliothèque Nationale, MS fonds italien 568

F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771, “Codex Reina” (*RISM F-Pn 6771*) = Parigi, Bibliothèque Nationale, MS fonds nouvelles acquisitions françaises 6771

F-Pnm Français 146, “Roman de Fauvel” (*RISM F-Pn 146*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds français 146

F-Pnm français 1584, “A” (*RISM F-Pn 1584*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fonds français 1584

F-Pnm Français 1585, “B” (*RISM F-Pn 1585*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds français 1585

F-Pnm Français 1586, “C” (*RISM F-Pn 1586*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds français 1586

F-Pnm Français 22545-22546, “F-G” (*RISM F-Pn 22545-22546*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds français 22545-22546

F-Pnm Français 9221, “E” (*RISM F-Pn 9221*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds français 9221

F-Pnm NAF 22069 (*RISM F-Pn 22069*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS nouvelles acquisitions françaises

F-Pnm NAF 23190, “Trémoille” (*RISM F-Pn naf 23190*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS fonds nouvelles acquisitions françaises 23190

F-Pnm Rothschild MS 2973 “Chansonnier Cordiforme” (*RISM F-Pn Rothschild 2973*) = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS Rothschild 2973

GB-Cu Add. 5943 (*RISM GB-Cu5943*) = Cambridge, University Library, MS Additional 5943

Gb-Lbl Add. MS 29987, (*RISM Gb-Lbl 29987*) = Londra, The British Library, MS Additional 29987

GB-Lbl Add. MS 57950, “Old Hall” (*RISM GB-OH*) = Londra, The British Library, MS Additional 57950

GB-Lna E 163/22/1/24 (*RISM GB-Lpro E 163/22/124*) = Londra, The National Archives (Public Record Office), MS E 163/2271/24

GB-Ob MS Canon. Misc. 213 (*RISM GB-Ob MS Canon. Misc. 213*) = Oxford, Bodleian Library MS Canon. Misc. 213

GB-Ob MS. Bodl. 842 (*RISM GB-Ob 842*) = Oxford, Bodleian Library, MS Bodleian 842

GB-Ob MS. Canon. Pat. Lat. 229, parte di “Pad A” (*RISM GB-Ob 229*) = Oxford, Bodleian Library, MS Canonici Patristici Latini 229

H-Bu U. Fr. l. m. 298 (*RISM H-Bu U. Fr. l. m. 298*) = Budapest, Loránd Eötvös University Library, MS U. Fr. l. m. 298

I-Bc Q.16 (*RISM I-Bc 16*) = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS Q16

I-Bc Q.15 (*RISM I-Bc 15*) = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS Q15

I-BGc MA 589 (*RISM I-BGc 589*) = Bergamo, Biblioteca Civica ‘Angelo Mai’, MS MA 589

I-Bu MS 2216 (*RISM I-Bu 2216*) = Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2216

I-Bu MS 596 (*RISM I-BU596*) = Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 596 busta HH2.1

I-FI MS Ashb. 999 (*RISM I-FI 999*) = Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS Ashburnham 999

I-FI MS Mediceo Palatino 87 “Codex Squarcialupi” (*RISM I-FI 87*) = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Mediceo Palatino 87

I-Fn MS Panciatichiano 26, “Panciatichi” (*RISM I-Fn 26*) = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichiano 26

I-Fsl MS 2211, “San Lorenzo” (*RISM I-Fsl 2211*) = Firenze, Archivio Capitolare San Lorenzo, MS 2211

I-GR Kript. Lat. 224, parte di “Grottaferrata/Hanover” (*RISM I-GR 197*) = Grottaferrata, Biblioteca del Monumento Nazionale (Biblioteca dell’Abbazia/Badia Greca), MS Kript.Lat. 224

I-IV MS CXV/115, “Ivrea Codex” (*RISM I-IV 105*) = Ivrea, Biblioteca Capitolare, MS CXV/115

I-LUs MS 184, “Lucca Codex”, parte di “Mancini Codex” (*RISM I-Las 184*) = Lucca, Archivio di Stato, MS 184

I-MC 871 (*RISM I-MC 871*) = Montecassino, Biblioteca dell’Abbazia, MS 871

I-MOe MS α.M.5.24, “ModA” (*RISM I-MOe 5.24*) = Modena, Biblioteca Estense, MS α.M.5.24

I-OST Opera pia Greggiati, parte di “Codex Rossi” (*RISM I-OS*) = Ostiglia, Biblioteca Musicale Giuseppe Greggiati, MS Opera pia Greggiati

I-PAas Raccolta Manoscritti, busta 75 (*RISM I-PAas 75*) = Parma, Archivio di Stato, MS Armadio B, busta n.75, fasc. 2

I-PAVu MS Aldini 362 (*RISM I-PAVu 362*) = Pavia, Biblioteca Universitaria, MS Aldini 362

I-PEc MS 3065 parte di “Mancini Codex” (*RISM I-PEc MS 3065*) = Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 3065

I-Pu MS 1115, “Pad B” (*RISM I-Pu1115*) = Padova, Biblioteca Universitaria, MS 1115

I-Pu MS 1225, parte di “Pad D” (*RISM I-Pu 1225*) = Padova, Biblioteca Universitaria, MS 1225 busta 2/2

I-Pu MS 1283, parte di “Pad D” (*RISM I-Pu 1283*) = Padova, Biblioteca Universitaria, MS 1283 busta 2/1

I-Pu MS 1475, parte di “Pad A” (*RISM I-Pu 1475*) = Padova, Biblioteca Universitaria, MS 1475

I-Pu MS 658, “Pad C” (*RISM I-Pu658*) = Padova, Biblioteca Universitaria, MS 658

I-Pu MS 684, parte di “Pad A” (*RISM I-Pu 684*) = Padova, Biblioteca Universitaria, MS 684

I-Rvat MS Rossi 215, parte di “Codex Rossi” (*RISM I-Rvat 215*) = Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Rossi 215

I-Sas Frammenti Musicali busta n. 1, ins. n. 11 (326-327), “Frammenti di Siena” (*RISM I-Sas 326-327*) = Siena, Archivio di Stato, MS Frammenti Musicali busta n.1, ins. n.11

I-ST MS 14 (*RISM I-STr 14*) = Stresa, Biblioteca Rosminiana, MS 14

I-Tn MS J.II.9, “Franco-cipriota” (*RISM I-Tn 9*) = Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, MS J.II.9

I-Tn T.III.2, “Codex Boverio” (*RISM I-Tn 2*) = Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, MS T.III.2

I-TRbc MS 1563 = Trento, Museo Provinciale d’Arte, Castello del Buonconsiglio, MS 1563

I-TRbsb Incunabula 60, carta di guardia (*RISM I-TRsf MS Incunabula 60, carta di guardia*) = Trento, Fondazione Biblioteca di S. Bernardino, Incunabola 60

I-TRcap MS BL [Trento 93], “Trento 93” (*RISM I-TRbc 93*) = Trento, Biblioteca Capitolare con annesso Archivio, MS BL [Trento 93]

NL-Uu Hs. 6 E 37, “Cat.1846” (*RISM NL-Uu 37*) = Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Hs. 6 E 37

PL-Wn MS III.8054, “Codex Krasinski” = Varsavia, Biblioteka Narodowa, MS III.8054

PL-Wn MS lat.F.I.378 = Varsavia, Biblioteka Narodowa, MS Lat. F.I.378 (manoscritto perduto, foto in Poznan, Biblioteka Uniwersytecka MS 695)

PL-Wru Ak 1955/KN 195 = Breslau, Biblioteka Uniwersytecka, MS Ak 1955/KN 195

US-BE Tractatus de Musica Guidonis d’Arezzo (*RISM US-BE Tractatus de Musica Guidonis d’Arezzo*) = Berkley, University Library, MS Tractatus de Musica Guidonis d’Arezzo

US-Cn MS 54.1 (*RISM Us-Cn 54*) = Chicago, Newberry Library, MS 54.1

US-HA Rauner Special Collections MS 002387, parte di “Grottaferrata/Hanover” = Hanover (Stati Uniti), Dartmouth College Library, MS 002387

US-KCferrell MS1, “Vg” (*RISM MachVg*) = Kansas City, Private Collection of James E. and Elizabeth J. Ferrell, MS 1

US-NHub 91, “Mellon Chansonnier” (*RISM US-NHub 91*) = New Haven, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, MS 91

Nomi convenzionali dei manoscritti e relative sigle DIAMM

A	F-Pnm français 1584
Apt Codex	F-APT Trésor 16bis
B	F-Pnm Français 1585
C	F-Pnm Français 1586
Canzoniere di Margherita Castellani o Niccolini chansonnier	
Cat.1846	NL-Uu Hs. 6 E 37
Chansonnier Cordiforme	F-Pnm Rothschild MS 2973
Chantilly Codex	F-CH MS 564
Codex Boverio	I-Tn T.III.2
Codex Krasinski	PL-Wn MS III.8054
Codex Reina	F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771
Codex Rossi	I-Rvat MS Rossi 215 e I-OST Opera pia Greggiati
Codex Speciálník	CZ-HKm MS Hr-7 (II A 7)
Codex Squarcialupi	I-FI MS Mediceo Palatino 87 D-Bkk MS 78.C.28
E	F-Pnm Français 9221
F-G	F-Pnm Français 22545-22546
Frammenti di Siena	I-Sas Frammenti Musicali busta n. 1, ins. n. 11 (326-327)
Franco-cipriota	I-Tn MS J.II.9
Grottaferrata/Hanover	I-GR Kript. Lat. 224 e US-HA Rauner Special Collections MS 002387
Ivrea Codex	I-IV MS CXV/115
Lucca Codex	I-LUs MS 184
Mancini Codex	I-PEc MS 3065 e I-LUs MS 184
Mellon Chansonnier	US-NHub 91
ModA	I-MOe MS α.M.5.24
Old Hall	GB-Lbl Add. MS 57950
Pad B	I-Pu MS 1115
Pad C	I-Pu MS 658
Pad D	I-Pu MS 1225 e I-Pu MS 1283
PadA	GB-Ob MS. Canon. Pat. Lat. 229 e I-Pu MS 684 e I-Pu MS 1475
Panciatichi	I-Fn MS Panciatichiano 26
Pit	F-Pn fonds italien 586
Roman de Fauvel	F-Pnm Français 146
San Lorenzo	I-Fsl MS 2211

Ter Haeghen	B-Gra Varia D.3360 A
Trémoille	F-Pnm NAF 23190
Trento 93	I-TRcap MS BL [Trento 93]
Vg	US-KCferrell MS1
Wolkenstein A	A-Wn Cod. 2777 Han
Wolkenstein B	A-Iu s.s.

Manoscritti non catalogati in DIAMM

- Antifonario di Douai* = Douai, Bibliothèque Municipale, MS 1171
 Berkeley, University Library, MS 744 *olim* Phillips 4450
Digby 23 = Oxford, Bodleian Library, MS Digby 23
Recueil de galanterie = Archivio di Stato di Torino, MS J.b.IX.10, I sez.
 Udine, Biblioteca Comunale, MS 42
 Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 792
Canzoniere di Charles d'Orléans = Paris, Bibliothèque Nationale de France,
 fonds français 25458
 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS It.IX.110
 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS It.IX.204
Missale di Bonifacio IX = San Pietroburgo, Museo Hermitage, MS ORr-23

INTRODUZIONE

All'interno del repertorio poetico musicale degli anni a cavallo fra il XIV e il XV secolo, periodo della storia della musica denominato convenzionalmente *Ars Nova* (1340-1420), il manoscritto Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2 (Codex Boverio), rappresenta una delle maggiori fonti di polifonia italiana e francese, nonostante il suo stato frammentario, ed è certamente una delle maggiori fonti di musica e poesia di uno dei più celebri compositori italiani del Trecento, Antonio Zacara da Teramo.⁷

Già presentato in un'edizione in fac-simile munita di studio introduttivo a cura del suo scopritore, Agostino Ziino, è stato oggetto di un'edizione critica di musiche e testi da parte di Lucia Marchi nella sua dissertazione dottorale.⁸ La studiosa ha curato con perizia la resa in notazione moderna dei pezzi trasmessi dal manoscritto, fornendo un apparato critico musicale per ciascun pezzo. Per i testi, editi unicamente sotto la musica senza alcun apparato o note di commento, e senza essere soggetti a un'analisi metrica, linguistica né letteraria, si è affidata alla dott.ssa in musicologia Elvira di Mascia.

Nel presente lavoro il manoscritto I-Tn T.III.2 è stato sottoposto a un nuovo esame sia codicologico sia contenutistico. Si sono proposte alcune precisazioni sulla storia della compilazione del manoscritto, considerato tutt'altro che un libro unitario. Si è inoltre proposta una nuova edizione dei testi poetici trasmessi, munendoli di analisi metriche, linguistiche e letterarie, sinora mancanti per il manoscritto in oggetto e, come ricordato nella PREMESSA, poco frequentate sia in studi musicologici sia in studi letterari. Le poesie sono state successivamente tradotte. Inoltre, sono state avanzate nuove ipotesi interpretative sui contesti di copiatura e composizione, formulate sia sulla base di documenti mai considerati prima (i *Recuperi T.III.2*, ricavati dallo smembramento del libro notarile messo in atto per il ritrovamento e il restauro di I-Tn T.III.2 e ora conservati nella Biblioteca Nazionale Universitaria) sia sulla base di nuovi indizi (luoghi, personaggi, contesti storico-politici) che la revisione dei testi fornisce.

⁷ Il manoscritto è conosciuto come Codex Boverio dal nome del suo antico possessore, dott. Alfredo Boverio di Alessandria, sebbene il suo scopritore Agostino Ziino non sia incline all'uso di tale denominazione; d'ora in poi si indicherà soltanto con la sigla I-Tn T.III.2.

⁸ Agostino Ziino, *Il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2. Studio introduttivo ed edizione in fac simile*, LIM, Lucca 1994; qualche anno dopo Lucia Marchi si è dedicata all'edizione critica, ancora inedita: *La musica in Italia durante il Grande Scisma (1378-1417): il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia 2000.

Con il periodo del Grande Scisma d'Occidente (1378-1417) coincide la fioritura dello stile musicale denominato *Ars Subtilior*, altrimenti detto *la fine dell'Ars Nova*, caratterizzato da complessità ritmiche e notazionali. All'interno di questa cornice insieme storica e storico-musicale, che vede protagoniste le corti secolari e papali italiane e francesi dell'epoca, si inserisce la produzione internazionale di cui I-Tn T.III.2 è testimone. Pertanto esso è un superstite di interesse tanto per la storiografia musicale e letteraria italiana quanto per quella francese. A livello di repertorio, esso potrebbe riflettere l'attività musicale di una cappella papale (forse di Alessandro V, e non di Giovanni XXIII, come sinora ipotizzato). Il dato è confermato dai riferimenti a luoghi e personaggi che popolano le liriche sia italiane sia francesi del manoscritto.

Assieme all'abruzzese Antonio Zacara da Teramo, uno dei più famosi musicisti del suo tempo, i compositori attestati in I-Tn T.III.2 sono sia italiani sia francesi, attivi sia presso le grandi corti secolari e papali italiane, sia presso quelle francesi, in un clima internazionale che sembra non avere precedenti nella storia musicale: Antonio da Cividale, Antonello e Filippotto da Caserta, Suzoy.

Nel complesso, il manoscritto I-Tn T.III.2 è molto eterogeneo a livello linguistico ma anche a livello di genere delle composizioni, sempre polifoniche: Credo e Gloria dell'*Ordinarium Missae* in latino si alternano alle ballate italiane, ai *rondeaux*, *virelais* e *ballades* francesi.

La massiccia presenza di pezzi in attestazione unica (ventitré su quarantadue, di cui quindici con testi profani italiani e francesi) rende di particolare interesse l'edizione dei testi da manoscritto unico. Trattandosi di una fonte scoperta recentemente (1991), le poesie in attestazione unica non sono state incluse nelle grandi edizioni critiche di riferimento per la musica del Trecento – *Corpus Mensurabilis Musicae* e *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* – e nemmeno nei lavori prettamente filologico-letterari, quali la raccolta di poesie musicali del Trecento in lingua italiana.⁹ La nuova edizione dei testi di I-Tn T.III.2 permette, poi, di riconsiderare le ipotesi sinora formulate intorno all'origine dei repertori del manoscritto.

La prima parte della tesi è dedicata a una ricognizione storica sul Grande Scisma d'Occidente, seguita da un approfondimento sul carattere internazionale della produzione

⁹ Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, op. cit.; per la lingua francese non esistono raccolte di questo tipo.

musicale del tempo. La mobilità e la contaminazione sono elementi costitutivi del panorama artistico del tempo e influenzano le scelte stilistiche e linguistiche, in particolare fra Italia e Francia, come dimostrano la sostanziale condivisione di modalità compositive e, ancora, la francofonia diffusa fra i compositori italiani. La dissertazione prosegue dedicandosi allo studio della trasmissione della musica tre-quattrocentesca dal punto di vista materiale. Ripercorrendo la bibliografia sia filologica sia musicologica di ambito codicologico, si è cercato di individuare i tipi di codici musicali del repertorio arsnovistico e le pratiche scritte che sembrano distinguerli. Infine, la prima parte della tesi si chiude con l'esame codicologico dell'I-Tn T.III.2.

La seconda parte della tesi propone l'edizione di tutti i testi di I-Tn T.III.2, ad eccezione delle composizioni sacre non tropate.¹⁰ Come si è detto, le edizioni sono munite di un apparato di varianti, note di commento linguistico e letterario e per ogni testo è fornita una traduzione. Si analizzano i rapporti con i testimoni concordanti con I-Tn T.III.2 con un'attenzione particolare alle lezioni del testo poetico, e vengono poi presi in considerazione i testi in attestazione unica. Segue l'analisi linguistica dei testi italiani e francesi. I repertori sono infine analizzati in base alle loro caratteristiche metrico-formali e infine in base ai contenuti. La tesi si conclude con una nuova ipotesi sull'origine del manoscritto e dei suoi repertori.



¹⁰ Il tropo consiste in uno o più versi per testo e musica, al di fuori del testo liturgico.

PARTE I

1. Il Grande Scisma d'Occidente e lo stile internazionale

1.1 Il Grande Scisma d'Occidente (1378-1417)

*Scisme si est un fait qui appartient aus clers ;
Maiz princes terriens se mostrent trop experts,
Et welent que en ce cas [les] clers soient leurs sers.*

*(Ou nom de Jhesucrist qui fut vray Dieus et homme,
Poème sur le schisme, ed. Meyer-Valois, 1895)*

Prima che la curia papale – trasferitasi da Avignone a Roma già nel 1376 grazie all'appoggio finanziario del duca Luigi I d'Angiò¹¹ – potesse radicarsi nuovamente nella sede romana 'ritrovata', il papa Gregorio XI, promotore del ritorno, era ormai morto e lasciava a Bartolomeo Prignano, arcivescovo di Bari, la successione al soglio col nome di Urbano VI l'8 aprile 1378. Le vicende attorno all'elezione di Urbano VI, un personaggio che poco piaceva alla corte cardinalizia francese poiché sembrava poter davvero restaurare il potere papale sul suolo italiano, rappresentano il momento cruciale per la rottura dell'unità ecclesiastica. Tale rottura rivoluzionò gli equilibri europei per i successivi quarant'anni. Egli venne dichiarato inadatto alla carica papale e il 20 luglio del 1378 una parte del collegio cardinalizio dichiarò nulla la sua elezione; ad Anagni, il 20 settembre dello stesso anno si scelse un nuovo papa, il cardinale Roberto di Ginevra, che prese il nome di Clemente VII e si trasferì ad Avignone nel giugno del 1379, dopo aver invano pensato di installarsi a Napoli.

La crisi delle istituzioni ecclesiastiche a livello internazionale ebbe ufficialmente inizio e si rivelò un problema di non facile risoluzione. La storia ecclesiastica definisce tale periodo Grande Scisma d'Occidente e lo fa terminare con il Concilio di Costanza e

¹¹ Étienne Delaruelle, E.-R. Labande, P. Ourliac, *L'Église au temps du Grand Schisme et de la crise conciliaire (1378-1449)* in *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, XIV, Bloud and Gay, Paris 1962, pp. 3-4; Jean Favier, *Les papes d'Avignon*, Fayard, Paris 2006, pp. 538-541; Léon Mirot, *Les rapports financiers de Grégoire XI et du duc d'Anjou*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, XVII, 1897, pp. 113-124. D'ora in poi, per i fatti storici, si fa riferimento principalmente a E. Delaruelle et alii.

l'elezione del papa romano Martino V (al secolo Oddone Colonna) nel 1417. Se i grandi eventi che caratterizzano l'inizio e la fine di questo complesso periodo storico sono chiari e ben definiti, lo stesso non si può dire per le innumerevoli vicende che si susseguono durante i quarant'anni di bicefalia papale. La storiografia internazionale, infatti, non ha ancora fornito un quadro del tutto completo del periodo, e molti sono i nuovi studi di carattere sia documentario sia culturale: recentemente, ad esempio, è stato fornito uno studio organico e prosopografico sul Concilio di Pisa del 1409 in grado di ricostruire le effettive presenze al grande evento e di interrogarsi sul clima intellettuale in cui il Concilio si inserisce.¹²

Al di là della ridefinizione dei fatti di natura storico-religiosa, una riflessione politico-sociale sembra necessaria per una comprensione globale del periodo storico:

[...] Della restaurata "italianizzazione" e "romanizzazione" del Papato ben si potevano giovare quei Potentati d'Occidente che – a principiare dallo stesso Imperatore – traevano più d'un motivo di inquietudine da un eccessivo accrescimento della Casata dei Valois. [...] Ben altro atteggiamento – viceversa – dimostravano quei Presuli verso il *rex francorum*. Chiara la determinazione di quei Papi [e della invadente oligarchia cardinalizia di cui s'erano venuti circondando] di far salva la piena autonomia del *Regnum Franciae*. [...] Chiara la determinazione della Curia avignonese nel difendere la continuità dinastica fra i Capetingi (estinti nel 1328) e il ramo cadetto dei Valois. Chiara la sua determinazione nel mantenere un "gemellaggio" fra i Valois di Francia e l'ulteriore ramo collaterale degli Angiò di Napoli. [...]¹³

Le vicende relative alla determinazione della suprema gerarchia della Chiesa diventano ben presto uno degli elementi della lotta per la supremazia in Europa tra Francia e il Sacro Romano Impero, e delle lotte per la supremazia in Italia fra Repubbliche e Signorie.

Come spiega Bellini, fra gli ultimi anni del Duecento e i primi del Trecento era accaduto che la Sede Apostolica di Roma – impersonata dal papa Bonifacio VIII – mancasse della necessaria avvedutezza e che imboccasse essa stessa la strada del suo decadimento. E a trarla a tanto dovevano essere proprio i suoi trionfi duecenteschi. L'autorità sacerdotale non si limita più a giudicare i puri "risvolti spirituali" o le "ricadute spirituali" delle azioni umane, anzi si occupa anche degli atti di governo dei regnanti; tali

¹² Hélène Millet, *Qui travaillait à l'union de l'Église d'Occident en 1409?*, Brepols, Turnhout 2009 ; si veda anche Aldo Landi, *Il papa depresso. Pisa 1409: l'idea conciliare nel Grande scisma*, Claudiana, Torino 1985.

¹³ Piero Bellini, *Tempo di papi e antipapi. Crisi scismatica tardomedievale e intellettualità organica ecclesiastica*, Aracne, Ariccia 2015, p. 8.

atti sono frutto delle responsabilità umane dei regnanti, in quanto questi ultimi sono portatori e responsabili d'una propria anima individuale. Di qui l'affermarsi d'una politica teocratizzante indirizzata a proclamare che il Papa – *in habitu* e alla occorrenza *in actu* – avesse una *potestas* capace di concernere non i soli *spirituali* ma anche di investire i *temporalia* e di condizionarne la gestione.

Il rimpatrio pontificio a Roma scosse gli equilibri politici del tempo; ci si attendeva che il Sacro Soglio restituito a Roma restasse finalmente districato dalle ambizioni e dalle faccende dinastiche d'oltralpe. Nel valutare le dinamiche politiche Bellini chiarisce come il Grande Scisma rinfocolasse il contenzioso diplomatico e militare fra le maggiori potenze cattoliche d'Europa; la “soluzione romana” giovava ai Plantageneti (Angiò) d'oltre Manica, viceversa sfavoriva i Valois e i regnanti di Scozia, in tenace conflitto coi regnanti d'Inghilterra. Di obbedienza romana, inoltre, erano gli Angiò-Durazzo d'Ungheria, anche loro in competizione col ramo seniore degli Angiò di Napoli.¹⁴ Quanto all'Italia, la soluzione romana rinvigoriva le pretese dinastiche su Napoli degli Aragonesi di Sicilia. Neutrale la posizione del Sacro Romano Impero. Un atteggiamento neutrale conveniva anche alla maggior parte dei potentati del Nord e Centro Italia, così come in Europa centrale e orientale. Si badi bene, tuttavia, che le relazioni inter-potestatiche che oggi chiameremmo “internazionali” non correavano fra enti assimilabili ai moderni Stati, piuttosto si presentavano come confronto fra «principi politici» o casati stabiliti su territori circoscritti, grandi famiglie legate da vincoli di sangue e spesso nuziali e agnatizi, che portavano ciascuna pretese e rivendicazioni dinastiche e patrimonialistiche.

¹⁴ *Ibid.*, nota 2, pp. 10-11.

The age of the Great Schism



Map I. The Great Schism in 1378

Mappa 1. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, ristampa 2005, p. 14.

Nel clima di quegli anni, nessuna *gens christiana* poteva sottrarsi all'onere stringente di scegliere la parte da cui stare. Di contro, il potere delle autorità sacerdotali sulla totalità delle vicende che diremmo pubbliche, a partire da quella del vertice delle autorità ecclesiali, cioè il Papa, risulta legittimata: i Grandi della Terra necessitano anch'essi della 'intermediazione sacramentale e disciplinare della Chiesa', di un giudizio morale sia in ragione delle vicende interne alle singole famiglie principesche, sia in ragione delle stesse distribuzioni dei regni.¹⁵

Le profonde mutazioni intervenute nella realtà effettuale della compagine teo-politica europea erano conseguenti al Grande Scisma d'Occidente: alla riflessione sul modo di condursi della Chiesa nei confronti dell'Impero lasciava ora il posto il tentativo di ricomporre il corpo dei fedeli cristiani ormai lacerato. Si affrontava infatti la tematica della definizione e delimitazione del ruolo di competenza delle due somme autorità istituzionali della stessa comunità cristiana, cioè i due papi. Si reputava di potere e di dover assumere il corpo umano a modulo emblematico di un ordine inviolabile. Come un unico corpo è l'umano, unico è quello della Chiesa. Ad un unico corpo corrisponde necessariamente un solo vertice, un solo animante. La bicefalia scismatica è pertanto inaccettabile e necessita uno sforzo volto al superamento di una siffatta crisi spirituale, istituzionale e politica.¹⁶ Fra le soluzioni possibili – proposte da teologi e intellettuali delle maggiori università – la via della dimissione congiunta dei due papi rivali (*via cessionis*) venne ritenuta la più vincente già a partire dall'antipapa Benedetto XIII, successore di Clemente VII.¹⁷ Inoltre, la sottrazione d'obbedienza all'autorità papale fu ideata in un primo tempo nel *milieu* universitario parigino e poi ripresa ed estesa da Simon de Cramaud.¹⁸ In tale clima, la *via concilii*, cioè l'idea che soltanto il concilio dei cardinali potesse rappresentare la Fede dei cristiani e pertanto deciderne le sorti eleggendo un nuovo papa, trovò infine un risvolto risolutivo.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 38-43.

¹⁷ Molte furono le assemblee convocate dai re francesi fra il 1395 e il 1408; a tal proposito si veda H. Millet, *Du Conseil au concile (1395-1408): recherche sur la nature des assemblées du clergé en France pendant le Grand Schisme d'Occident*, «Journal des Savants», 1985, pp. 137-159.

¹⁸ *Simon de Cramaud. De substrazione obediencie*, a cura di H. Kaminsky, The Medieval Academy of America, Cambridge 1984.

1.2 Internazionalismo delle arti

Gli avvenimenti legati al Grande Scisma incisero profondamente sulla totalità dei fenomeni artistici del tempo in area europea creando un fenomeno che si potrebbe definire ‘internazionalismo delle arti’.¹⁹ Il clima conflittuale fu stimolante per una produzione artistica volutamente propagandistica difficile da quantificare a causa delle possibili perdite.²⁰ Quale che sia la portata effettiva, il moltiplicarsi di corti papali accrebbe le occasioni di impiego di maestri capaci di rendere omaggio e lustro all’una o all’altra committenza in vari ambiti artistici: copiatura e miniatura di libri, pittura e arti figurative, e soprattutto e musica.

Come Reinhard Strohm ha posto in evidenza, il significato del Grande Scisma per la storia culturale, e per la musica in particolare, può essere esaminato da tre differenti punti di vista. Il primo: lo Scisma fu sostanzialmente un conflitto politico interno alle massime cariche della Chiesa e fra i poteri secolari. La musica, in maniera simile alla letteratura, al teatro e ad altre arti, poteva rientrare nel dibattito ed essere sfruttata a fini politici come, forse, mai prima nella storia della musica. I fatti di attualità e i riferimenti all’una o all’altra fazione popolavano le composizioni d’arte polifoniche e persino i canti e le canzoni di piazza, per i quali la censura non tardò a instaurarsi.

Soit crié de par le roy, etc. Nous deffendons à tous dicteurs et de chansons, et à tous autres menestriers de bouches et recordeurs de dits, qu'ils ne fassent, dient ne chantent en place ne ailleurs, aucun dits, rimes ne chansons qui fassent mention du pape, du roi nostre seigneur, de nos dits seigneurs de France, au regard de ce qui touche le fait de l'Union de l'Eglise ni les voyages qu'ils ont faits ou feront pour cause de ce, sur peine d'amende volontaire et

¹⁹ Il concetto di ‘stile internazionale’ applicato alla storia della musica del Grande Scisma è stato coniato da Reinhard Strohm, *Vom Internationalen Stil zur Ars Nova? Probleme einer Analogie*, «Musica Disciplina», vol. 41, 1987, pp. 5-13.

²⁰ Per quanto riguarda la musica, l’impossibilità di quantificare le dimensioni e la portata della musica medievale di cui si fa storia è stato un tema centrale nelle riflessioni pionieristiche di Nino Pirrotta; egli ha sottolineato l’importanza degli elementi di oralità che sembrerebbero caratterizzare anche la musica colta (e pertanto scritta) del Medio Evo. Quest’ultima si rivelerebbe quindi solo «[...] la parte visibile di un iceberg, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. [...]». Cfr. Nino Pirrotta, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica in Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi 1984, pp. 177-84. Michael Scott Cuthbert ha recentemente riformulato la questione chiedendosi che cosa, in termini di numero di composizioni, non è conosciuto ad oggi (cioè quali sono le possibili perdite, tradizionalmente considerate onerose, della polifonia tardo trecentesca). Egli ha riconsiderato il repertorio polifonico italiano del Grande Scisma (1378-1417) secondo una innovativa metodologia di indagine, i. e. un modello statistico, concludendo che ciò che oggi è conosciuto tramite le fonti musicali superstiti è in definitiva lo specchio del reale repertorio del tempo. Cfr. M. S. Cuthbert, *Tipping the iceberg: Missing Italian Polyphony from the age of Schism*, «Musica Disciplina», vol. 54, 2009, pp. 39-74.

*d'estre mis en prison deux mois au pain et à l'eau. Ecrit sous notre signet, le mardi 14 septembre 1395.*²¹

Il secondo punto di vista da cui esaminare lo Scisma è l'aspetto puramente religioso: esso pose un problema spirituale alla comunità cristiana tutta. La lotta fra le autorità ecclesiali per il supporto popolare, la critica da parte di teologi e altri intellettuali, la generale incertezza della devozione e la bramosia di pace devono aver influenzato i contenuti e le forme dell'arte religiosa, inclusa la musica sacra. Non solo, tali elementi hanno indotto a una diffusione sempre maggiore di vaticini e profezie, in forma di prosa e poesia, anche intonata.²² Infine, il terzo punto di vista concerne la professionalizzazione dei musicisti: la divisione dell'Europa, in due e più tardi in tre obbedienze in competizione, influenzò direttamente il sistema di patronato e le carriere dei musicisti.²³

Secondo la storiografia tradizionale, alcune corti secolari (dei Visconti *in primis*) e i grandi concili del primo Quattrocento (di Pisa, 1409, e di Costanza, 1417) hanno rappresentato le prime opportunità d'incontro fra musicisti di tutta Europa.²⁴ I più recenti studi hanno tuttavia fatto risalire il contatto fra la tradizione italiana e quella ultramontana indietro fino alle cappelle papali degli anni settanta-novanta del XIV secolo.

L'apporto della musica francese in Italia e il gusto 'francesizzante' della corte di Giangaleazzo Visconti a Pavia-Milano già alla fine del XIV secolo è stato dettagliatamente documentato.²⁵ La corte lombarda, infatti, ospitò Filippotto da Caserta, esponente dell'*Ars Subtilior* avignonese, Antonello da Caserta, uno dei più sofisticati compositori della generazione dopo Guillaume de Machaut, con molta probabilità Johannes Ciconia da Liegi e forse Antonio Zacara da Teramo; inoltre Matteo da Perugia

²¹ *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène*, a cura di Darwin Smith, Gabriella Parussa e Olivier Halévy, Éditions L'avant-scène théâtre, Paris 2014, p. 48.

²² Per un approfondimento sulle caratteristiche della letteratura profetica in Italia e in Francia si veda ¶ 5.2.2 del presente lavoro.

²³ R. Strohm, *The Rise of European Music*, pp. 13-15.

²⁴ Franz Xaver Haberl, *Die römische 'schola cantorum' und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. III, 1887, pp. 189-296; Ursula Günther, *Zur Biografie einiger Komponisten des Ars Subtilior* in *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. XXI, 1964, pp. 172-199; Manfred Schuler, *Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414-1418*, «Acta musicologica», XXXVIII, 1966, pp. 150-168; R. Strohm, *Vom Internationalen Stil zur Ars Nova? Probleme einer Analogie*, «Musica Disciplina», XLI, 1987, pp. 5-13.

²⁵ R. Strohm, *Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, vol. VI, Edizioni Polis, Certaldo 1993, pp. 41-68; *Id.*, *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in *In cantu et in sermone. A Nino Pirrotta nel suo 80° compleanno*, a cura di Fabrizio della Seta e Franco Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 63-74; si veda anche *The Lucca Codex, Introductory Study and Facsimile Edition*, a cura di John Nádas e Agostino Ziino, LIM, Lucca 1990, pp. 38-45.

fu al servizio di Pietro Filargo, arcivescovo della cattedrale di Milano, futuro Alessandro V. Studiando i rapporti fra cultura musicale francese e italiana nei primi decenni del Quattrocento, Reinhard Strohm ha sostenuto che in Italia gli effetti dello Scisma (divampato a seguito di una lunga cattività avignonese che “francesizzò” fortemente la corte papale) e il crescente commercio col Nord Europa portò molti musicisti stranieri, gli *oltremontani*, insieme con le loro competenze e pratiche vocali e strumentali.²⁶ Quest’onda di immigrazione favorì la fioritura dell’*Ars Subtilior* – stile raffinatissimo della musica profana, ritmicamente e armonicamente complesso, in voga principalmente nelle corti secolari del Sud della Francia, Aragona e Cipro – in Lombardia ma anche altrove.²⁷

Senza sminuire il ruolo delle corti dell’Italia settentrionale, e senza dimenticare la grande discesa e il successo dei musicisti fiamminghi in Italia all’inizio del XV secolo (basti pensare a Guillaume du Fay e più tardi Josquin des Prez), John Nádas e Giuliano Di Bacco hanno dimostrato l’internazionalismo della Cappella papale in particolare a Roma già dopo il 1376, capace di produrre e diffondere lo ‘stile internazionale’ che caratterizzerà la musica europea a partire dai primi decenni del Quattrocento. Gli studiosi hanno messo l’accento sull’influsso dei compositori *oltremontani* in Italia molto prima del periodo successivo agli anni ’20 del Quattrocento e fino alla generazione di Josquin.²⁸ Il processo di mobilità e internazionalizzazione non iniziò quindi presso le corti secolari ma nelle cattedrali e nelle cappelle papali inclusa Roma, tramite la musica sacra *in primis*.

Al di là della cronologia dell’influenza ultramontana sui territori italiani (e non solo italiani), è possibile tentare di definire meglio tale influenza? Sebbene proprio Strohm abbia proposto l’etichetta ‘stile internazionale’ traslandolo dalla storia dell’arte²⁹

²⁶ L’autore si è basato in particolare sul lavoro di Andrew Tomasello, *Music and Ritual at Papal Avignon 1309-1403*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983.

²⁷ Per una definizione del fenomeno corredata di bibliografia aggiornata si rimanda alla voce “Ars Subtilior” in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Macmillan, London 2001, p. 81 e ss.

²⁸ J. Nádas, Giuliano Di Bacco, *Verso uno ‘stile internazionale’ della musica nelle cappelle papali e cardinalizie durante il Grande Scisma (1378-1417): il caso di Johannes Ciconia da Liège*, in *Arte Psallentes. Studies in Music of the Tre- and Quattrocento*, LIM, Lucca 2017, pp. 271-318.

²⁹ “Si è convenuto di definire l’arte pittorica sviluppatasi alla fine del XIV secolo e all’inizio del XV, tramite il suo carattere internazionale. È infatti sorprendente notare come numerosissimi pittori contemporanei parlino, attraverso l’Europa, la stessa lingua: ne è derivato, e continua a derivarne nonostante una conoscenza più approfondita, una certa esitazione nell’attribuzione delle opere. [...] La connotazione sociologica di questa arte non lascia dubbi: gli artisti, attraverso le rappresentazioni di una vita piacevole e lussuosa, ritraggono le aspirazioni estetiche di una società della quale anch’essi fanno marginalmente parte, ma anche la sua fuga davanti a una realtà molto spesso drammatica. Questo stile si sviluppa in quelle corti i cui principi sono più inclini ai facili piaceri della vita che alle ardue prove della grandezza e che già

per indicare la produzione che Willi Apel aveva designato come “manieristica”³⁰ e Ursula Günther come *Ars Subtilior*,³¹ egli sostiene che, nel contatto fra questa e le altre tradizioni, la musica francese Tre-Quattrocentesca detiene un sostanziale primato. Rispetto a questa, tutte le altre culture musicali europee, comprese quella italiana, si configurano come “periferie”. Tale nomenclatura non sembra render giustizia alla eccezionale ricchezza e peculiarità della musica italiana del tempo: l’*Ars Subtilior* in Italia fu diversa da quella praticata al di là delle Alpi, come hanno già sottolineato Nino Pirrotta e poi John Nádas e Agostino Ziino, parlando di *Italian Ars Subtilior*.³² Quest’ultima è infatti caratterizzata da una maggiore semplicità ritmica e da una più efficace ricerca melodica. Inoltre, la peculiarità italiana penetrata nella prassi e nella teoria *subtilior* è prima di tutto ravvisabile nella ricerca dell’immediata intellegibilità (ed intuitività) del segno notazionale.³³ Si vedrà più oltre come sia in definitiva limitante – per quanto storiograficamente utile – far affluire in una generale etichetta (*Ars Subtilior*) caratteristiche tecniche diverse e multiformi, frutto di tendenze e soluzioni che possono essere contemporanee, isolate, parallele, più o meno visibili e addirittura involontarie.³⁴ Indubbiamente però il contatto fra pratiche diverse è causa ed effetto della produzione artistica internazionale del tempo, e il suo carattere composito non è esclusiva prerogativa della musica.

Guardando a ciò che accade, ad esempio, nella produzione miniaturistica, sembra urgente comprendere come modelli e stili artistici diversi siano assimilati e rielaborati sino a rendere quasi indistinguibili tratti di uno o dell’altro modello e anzi sino a creare

intuiscono la dura realtà della perdita del potere. Jean de Berry è tra questi il più illustre rappresentante con Carlo VI e Luigi d’Orléans in Francia, Riccardo II in Inghilterra, Gian Galeazzo Visconti a Milano, Venceslao in Boemia. Gli artisti che li circondano hanno ricevuto la stessa formazione artistica ed effettuato viaggi lungo itinerari affini attraverso l’Europa. Essi mettono a profitto le loro vaste conoscenze trattenendone generalmente solo l’aspetto superficiale, ma dando prova di straordinario virtuosismo tecnico”. Cfr. Alain Erlande-Brandenburg, *L’arte gotica*, Garzanti, Milano 1995, pp. 131-132.

³⁰ Willi Apel, *The notation of polyphonic music 900-1600*, Mediaeval Academy of America, Cambridge 1949, p. 403 e ss.

³¹ Ursula Günther, *Ende der Ars Nova*, in «Die Musikforschung», XVI, n.2, 1963, pp. 105-121.

³² Si veda *The Lucca Codex* p. 35; la convincente distinzione è entrata nella storiografia musicale a tal punto da essere utilizzata per l’unico grande compendio sul periodo storico-musicale tre-quattrocentesco intitolato giustappunto *Ars Nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*, a cura di J. Nádas e Michael Scott Cuthbert, Ashgate, Farnham 2009.

³³ Carla Vivarelli, *L’evoluzione del pensiero musicale fra Trecento e Quattrocento. Uno studio comparato di teoria e prassi subtilior*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2005, p. 392.

³⁴ Per ovviare a tale difficoltà, Uri Smilansky nella sua dissertazione dottorale cerca di riconsiderare l’*Ars Subtilior* da un punto di vista socio-culturale, individuando in maniera convincente il carattere elitario ed eccezionale del fenomeno quale risposta alla sua origine e diffusione. Cfr. Uri Smilansky, *Rethinking Ars Subtilior: Context, Language, Study and Performance*, Ph.D Dissertation, Exeter 2010.

un fenomeno che è definibile in quanto intrinsecamente e costitutivamente contaminato.³⁵ Fermento culturale, mobilità e migrazione - di persone e di modelli – sono parole chiave per la comprensione della produzione di opere in molti ambiti artistici. Il carattere internazionale connota infatti la produzione miniaturistica del tardo Medioevo in particolare fra Roma e Avignone.³⁶

Già all'inizio della cattività avignonese nel 1309 molti copisti e miniatori originari del Nord e del Sud della Francia, ma anche italiani, inglesi e spagnoli, invasero Avignone per creare un vasto mercato del libro capace di rispondere alla nuova domanda di opere liturgiche da parte di pontefici, curia e chierici. Sotto Benedetto XIII, poi, aumentò in maniera sostanziale il numero di miniatori e di copisti provenienti dalla penisola iberica, dalle Fiandre e dai paesi germanici o della Boemia (attuale regione centrale e occidentale della Repubblica Ceca). Molti miniatori stranieri arrivarono anche nell'altra città papale, Roma, a partire dal XIII secolo; tuttavia, sembra che una produzione regolare di libri miniati a Roma sia da collocarsi soltanto al ritorno sul suolo italiano del papa, e quindi con l'inizio del Grande Scisma (1378). A partire da Clemente VII, Jean de Toulouse (così chiamato forse perché di Tolosa, forse perché imparentato con il più anziano Bernard de Toulouse?) avrebbe avuto il monopolio dell'arte miniaturistica ad Avignone; il suo stile, arricchito dai contatti con artisti italiani spagnoli e boemi, è un caso emblematico di predisposizione alla contaminazione. Il caso di Jean de Toulouse ribadisce la difficoltà di definire uno stile endogeno nettamente estraneo da fenomeni esogeni. Tale difficoltà sembra acuirsi in particolare a Roma, dove la produzione del periodo scismatico mostra una reale fusione di elementi esogeni rielaborati e talvolta stravolti. A partire dagli studi su Stefano Masi dell'Aquila, copista e calligrafo per Bonifacio IX, si è approfondita la ricerca su una possibile scuola abruzzese che influenzò lo stile dei miniatori romani, insieme alle già note scuole fiorentine e bolognesi. Molte personalità originarie degli Abruzzi furono a corte di Urbano VI e Bonifacio IX, fra i quali si ricorda il copista Nicola di Gioia dei Marsi, il calligrafista Nellus de Perusio, o ancora il copista e miniatore

³⁵ Per un contributo aggiornato sulla questione della nascita dello stile internazionale si veda Agostino Ziino, *Gli "ultramontani" in Italia e la nascita dello "stile internazionale": un primo bilancio*, in *Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale. La cultura musicale e artistica nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta in epoca moderna e contemporanea*, a cura di Mara Lacchè, Aracne, Roma 2015, pp. 15-28.

³⁶ Francesca Manzari, *Mobilité des artistes et migrations de styles : les cours papales d'Avignon et de Rome durant le Grand Schisme*, in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique (XIIe-XVIe siècles)*, a cura di J. Dubois, J.-M. Guilloët, Edition Picard, Paris 2014, pp. 289-302.

Antonio Zacara da Teramo, maggiormente noto come polifonista come vedremo più oltre. Ancora una volta, non mancano le influenze internazionali fra contesti culturali: basti pensare alla possibile influenza transalpina – forse dei Paesi Bassi – che appare in alcuni disegni preparatori non finiti ancora visibili nel Missale di Bonifacio IX (San Pietroburgo, Hermitage, ORr-23), commissionato nell’*entourage* romano per la liturgia del Papa.

Lo sguardo comparativo conferma che nell’Europa del tardo gotico, accanto al fermento delle grandi corti secolari europee (gli Aragonesi di Spagna, i Valois di Francia, i Plantageneti in Inghilterra e i Visconti in Italia) i fenomeni storico-culturali restano in buona parte appannaggio della bi e tricefalia papale e del conseguente accumularsi di poteri e potentati ecclesiastici rivaleggianti fra loro.³⁷ La mobilità degli artisti, in particolare musicisti e miniatori, fu analoga a quella dei chierici, creando trasferimenti culturali e linguistici e stratificazioni di stili. Tali stratificazioni sono sia internazionali, poiché caratterizzate in generale dall’incontro di modelli reciprocamente lontani, sia segnatamente rappresentative di *élites* alla ricerca di legittimazione.

³⁷ Per le attività musicali delle corti secolari durante il Grande Scisma si veda J. Nádas, *Secular Courts During the Period of the Great Schism: Documentation in the Archivio Segreto Vaticano*, in *Arte Psallentes*, *op. cit.*, pp. 373-393.

1.2 Styles en contact, langues en contact. Francophonie musicale en Italie au Moyen Âge tardif

*Por ce que lengue francoise cort parmi le monde,
et est plus delitable a lire et a oir que nule autre [...]*
(Martin da Canale, *Les Estoires de Venise*)

L'étude de la langue et de la culture françaises en dehors de la France pendant le Moyen Âge a eu un tel regain d'intérêt dans les dernières décennies que l'on parle désormais de « francophonie médiévale » en Europe³⁸. Grâce à de grands projets de recherche comme *Medieval Francophone Literary Culture Outside France* (2011-2015), *French of Italy*, RIALFrI (Repertorio Informatizzato dell'antica letteratura franco-italiana), à des colloques internationaux comme *En français hors de France. Textes, livres, collections du Moyen Âge* (2016), et notamment grâce à la revue *Francigena*, on a reconsidéré l'impact des auteurs et des genres littéraires français dans l'espace méditerranéen (Italie, Outremer, Péninsule Ibérique) tout comme en Angleterre et dans les Flandres³⁹. Dans ce paysage renouvelé, les auteurs français ayant écrit une partie de leurs œuvres en dehors de la France trouvent leur place, mais aussi les auteurs italiens, anglais ou catalans d'expression française.

La réflexion qui est au centre de ces pages s'insère dans cette nouvelle orientation de la recherche et adopte une perspective interdisciplinaire : nous avons, en effet, établi un catalogue des pièces musicales en langue française composées par des musiciens italiens dans la période 1340-1420. Notre travail envisage, ensuite, à la possibilité d'étudier la langue des compositions attribuées à des artistes francophones en Italie. Cette

³⁸ Cf. Introduction à *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, éd. Christopher Kleinhenz et Keith Busby, Brepols, Turnhout 2010, p. 1-14.

³⁹ *En français hors de France. Textes, livres, collections du Moyen Âge*: <https://enfrancaishorsdefrance.wordpress.com/> ; *French of Italy*: <https://fit-ace-frenchofitaly-medieval.azurewebsites.net/> ; *RialFri (Repertorio Informatizzato della letteratura medievale franco-italiana)* : <http://www.rialfri.eu/rialfriWP/> ; la Revue on-line *Francigena (Rivista sul franco-italiano e sulle scritture francesi nel Medioevo d'Italia)* <https://www.francigena-unipd.com/index.php/francigena>.

enquête se veut donc une contribution à l'étude de la diffusion de la langue française en Italie au Moyen Âge tardif dans le domaine de l'activité musicale de l'époque⁴⁰.

L'histoire de la langue française en Italie aux XIV^e et XV^e siècles a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études⁴¹. Comme l'écrit Marchello-Nizia, « Le rôle qu'a joué la langue française en Italie tout au long du Moyen Âge est indéniable, mais son importance est fort variable selon les régions »⁴².

Au Piémont, la pénétration du français a été extrêmement importante pour différentes raisons : la région était un lieu d'échanges commerciaux avec les provinces proches et en même temps un lieu de passage des pèlerins qui se rendaient à Rome en passant par la vallée d'Aoste et le Piémont. À la fin du XIV^e siècle on voit encore des Piémontais écrire en français aussi bien en vers qu'en prose. Dans le domaine juridique, c'est le français qui est employé jusque dans la seconde moitié du XVI^e siècle⁴³.

Dans le reste de l'Italie du Nord, en revanche, comme en Allemagne la connaissance du français n'est que le fait des lecteurs cultivés qui goûtent la littérature française. Mais même dans le domaine littéraire, le provençal concurrence le français dans ces régions du Nord : pour les écrivains italiens, jusqu'à la fin du XIII^e siècle au moins, ces deux langues sont les véritables langues de la culture littéraire. Claude Margueron, s'attachant à l'étude de la « culture » de Guittone d'Arezzo (fin du XIII^e siècle), montre par des rapprochements fort éloquents que ce poète avait assimilé bon nombre d'œuvres de la littérature française ; Bruno Migliorini mentionne aussi Francesco di Vannozzo et Simone Prodenzani parmi les auteurs qui ont fréquenté la littérature

⁴⁰ Cette tâche n'est pas sans poser difficultés ; les éditions musicales du répertoire daté du XIV^e et du début XV^e siècle (à savoir *Corpus Mensurabilis Musicae* et *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*) ont en effet divisé les répertoires par compositeurs ou par genre et non pas par la langue de composition. Il est donc difficile d'identifier les auteurs 'hors de France' qui ont choisi de composer en français.

⁴¹ La première contribution fondamentale est l'article de P. Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen Âge*, in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1903)*, vol. IV, Tipografia della Regia Accademia dei Lincei, Rome 1904, p. 61-105. Parmi les études plus récentes voir en particulier Silvia Morgana, *L'influsso francese*, dans *Storia della lingua italiana III, Le altre lingue*, éd. Luca Serianni et Pietro Trifone, dir. Alberto Asor Rosa, Einaudi, Turin 1994, p. 671-686; Christiane Marchello-Nizia, *La langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Bordas, Paris 1979, p. 41-42; Frédéric Duval, *Le Moyen Âge. Le français au contact des autres langues in Mille ans de langue française. Histoire d'une passion*, éd. Alain Rey, Frédéric Duval, Gilles Siouffi, Perrin, Paris 2007, p. 351 et ss.. Voir aussi l'essai de Laura Morreale, *An overview essay of the French of Italy. French language and French leaders in 13th-15th century Italy*, https://fit-ace-frenchofitaly-medieval.azurewebsites.net/?page_id=29#ftnref3

⁴² Christiane Marchello-Nizia, *op. cit.*, p. 41.

⁴³ *Id.*

française⁴⁴. D'autres écrivains, tels Marco Polo et Brunet Latin, allèrent même plus loin, en choisissant d'écrire ou de faire écrire en français⁴⁵. Cependant, dès le XIV^e siècle, le français va peu à peu être abandonné au profit des langues locales, du dialecte toscan en particulier.

À Naples, les raisons de l'implantation du français sont assez différentes et sa diffusion n'a fait l'objet d'études approfondies que récemment⁴⁶. À partir de 1265, avec l'installation de la maison d'Anjou à Naples, il se produit une assez forte migration vers l'Italie du Sud. Un groupe de manuscrits en langue française probablement copiés ou enluminés à Naples a été identifié, auquel s'ajoutent quelques traductions en français d'œuvres latines. Après 1277, et pendant un demi-siècle environ, le français va être imposé comme langue administrative⁴⁷.

L'influence et l'adoption du français en Italie ne se limite ni aux textes littéraires proprement dits ni aux documents administratifs ; la poésie musicale à la fin du Moyen Âge, et en particulier pendant la période du Grand Schisme d'Occident, connaît une vague d'internationalisation qui touche la langue des textes et le français s'impose.

La polyphonie renouvelée par les techniques notationnelles expliquées par Philippe de Vitry dans son traité *Ars nova* (1332) – d'où le terme *Ars Nova* opposé à la polyphonie du XIII^e siècle *Ars Antiqua* – a dominé pendant presque tout le XIV^e siècle le panorama poético-musical de l'Europe : que l'on songe, par exemple, à Guillaume de Machaut en territoire français, considéré – peut-être à tort – comme le dernier poète-musicien, et à Francesco Landini en territoire italien. À l'extrême fin du siècle, ensuite, la polyphonie évolue dans un style complexe dénommé *Ars Subtilior*. Les musicologues font correspondre la période d'essor de l'*Ars Subtilior* au Grand Schisme d'Occident (1378-1417) et définissent ce style par ses caractéristiques rythmiques et notationnelles. Aussi, le répertoire de l'*Ars Subtilior* a été étiqueté de « international » dans les études

⁴⁴ Bruno Migliorini, Ignazio Baldelli, *Breve storia della lingua italiana. Il Trecento*, Sansoni, Florence 1964, p. 97.

⁴⁵ En ouverture de son *Trésor* Brunetto Latini déclare ouvertement: 'et se aucun demandoit por quoi ceste livre est escrit selonc le patois de France, puis que nos somes yaliens, je diroie que cest par .ii. raisons, l'une que nos somes en France, l'autre por ce que la parleure est plus delitable et plus comune a touz languaiges'. Cf. Brunetto Latini, *Trésor*, éd. Pietro G. Beltrami *et alii*, Einaudi, Turin 2007, p. I, 1, 7.

⁴⁶ Laura Minervini, *Il francese a Napoli (1266-1442). Elementi per una storia linguistica*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, éd. Giancarlo Alfano *et alii*, Franco Cesati Editore, Florence 2014, p. 151-174.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 154-157.

les plus récentes⁴⁸. En effet, la diffusion de cette tendance à la fois musicale et littéraire, dont l'origine fait actuellement l'objet de nombreux débats, est très large : le Sud de la France, Chypre, Aragon, le Nord et le Centre de l'Italie, Rome en particulier, mais aussi la Pologne, les Pays-Bas et l'Angleterre sont concernés. Ce répertoire essentiellement vocal s'accompagne d'une production lyrique qui demeure peu explorée dans le domaine des lettres médiévales.

Pour ce qui est de l'Italie, pour mieux illustrer l'application de la langue française en territoire italien dans le corpus noté – un corpus, comme l'on a vu, normalement oublié des études littéraires et linguistiques – il serait nécessaire d'établir un catalogue de poètes-compositeurs italiens francophones actifs entre la fin du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle⁴⁹.

« Unde multum miror et indignor animo, quando video italicos et praecipue nobiles, qui conantur imitari vestigia eorum et discunt linguam gallicam, asserentes quod nulla est pulchrior quod lingua gallica »⁵⁰

écrit Benvenuto da Imola en 1375, contrarié par l'habitude d'apprendre le français surtout chez les nobles italiens de son époque⁵¹.

Dans un article de 1989, David Fallows mentionne à peu près quatre-cent chansons françaises composées à partir de 1340 jusqu'en 1415, dont la moitié demeurent anonymes⁵². De ces quatre cent chansons, soixante-seize ont été composées par Guillaume de Machaut. Parmi les cent dix-huit chansons qui restent dont on connaît l'auteur, quarante-deux sont composées par des italiens, la plupart actifs (en début ou en fin de carrière) autour de 1400, en Italie et en France. Pour mener à bien son recensement, Fallows s'est fondé sur l'édition de Corsi *Poesie musicali del Trecento* et sur les grandes

⁴⁸ Un premier bilan très détaillé sur la question a été mené par Agostino Ziino, *Gli "ultramontani" in Italia e la nascita dello "stile internazionale"*, dans *Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale*, éd. Maria Lacché, Aracne, Rome 2008, p. 15-28.

⁴⁹ Il faut rappeler que, pour la période 1440-1490, le projet *French of Italy*, que nous avons mentionné *supra*, offre le catalogue des chansonniers de musique polyphonique à textes en langue française copiés à Florence. Cf. https://fit-ace-frenchofitaly-medieval.azurewebsites.net/?page_id=260 (visité le 4.11.2019).

⁵⁰ 'Je suis surpris et je m'indigne donc beaucoup quand je vois les italiens et surtout les nobles qui essaient d'imiter leurs ancêtres, et apprennent le français, en disant qu'il n'y pas de langue plus belle que la langue française'. La traduction est la mienne.

⁵¹ À ce propos l'entrée *oil* par Pier Vincenzo Mengaldo dans *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rome 2005, p. 131.

⁵² David Fallows, *French as a courtly language in fifteenth-century Italy: the musical evidence*, «Renaissance Studies», vol. 3, IV, 1989, p. 429-441.

éditions musicales *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* et *Corpus Mensurabilis Musicae*⁵³.

Il nous a semblé intéressant de reprendre cette liste et d'essayer de la rendre plus précise et exploitable, à la lumière de nouvelles sources, même fragmentaires, et en tenant compte de nouvelles attributions⁵⁴.

Compte tenu de l'absence d'une édition mise à jour de la polyphonie européenne (1340-1420), un nouveau dépouillement des poèmes accompagnés de musique s'est imposé comme démarche nécessaire ; celui-ci a été exécuté à l'aide de la bibliographie la plus récente :

1. la base de données *DIAMM*, *Digital Image Archive of Medieval Music* (1998-présent) ;
2. le *New Grove Dictionary of Music* (édition 2001) ;
3. la base de données *MIRABILE* du bulletin bibliographique *MEM Medioevo Musicale* (1998-présent).

Ce travail de dépouillement a permis de constater que le nombre de compositions françaises attribuées à des compositeurs italiens a augmenté de manière assez significative par rapport aux données de 1989. Parmi les nouvelles sources qui permettent de donner une importance de plus en plus considérable à la production poético-musicale francophone du Moyen Âge tardif, figure le ms. Turin, Bibliothèque Universitaire, T.III.2, l'une des dernières collections de polyphonie internationale, découverte et éditée en fac-similé en 1994⁵⁵.

Les compositeurs italiens francophones entre 1340 et 1420 sont au nombre d'une quinzaine ; les compositions connues avoisineraient les soixante-six (Tableau 1.).

⁵³ Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologne 1970; PMFC : le répertoire profane Italien se trouve dans le vol. 4 (Landini, éd. Schrade, 1958) et 6-21 (éd. Marrocco, 1967-78) ; le répertoire profane français se trouve dans les vols. 2 et 3 (Machaut, éd. Schrade, 1956) et les voll. 18-21 (éd. Gordon K. Greene, 1981-7) et le vol. 22 à suivre. CMM : série 8, *The Music of Fourteenth Century Italy*, éd. Nino Pirrotta (5 vols., 1954-64); série 53 *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, éd. Willi Apel (3 vols., 1970-2).

⁵⁴ Pour les nouvelles sources voir Francesco Facchin, *Le fonti di polifonia trecentesca italiana alla luce degli ultimi ritrovamenti. Parte prima*, «Fonti Musicali Italiane. Periodico di ricerca musicologica», année 2, Rome 1997, p. 7-30 ; pour les sources fragmentaires voir en particulier la thèse de doctorat de M. S. Cuthbert, *Trecento fragments and Polyphony Beyond the codex*, Ph.D dissertation, Harvard University, Cambridge 2006.

⁵⁵ Agostino Ziino, *Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2, Edizione in fac-simile*, LIM, Lucques 1994.

Légende :

* : attribution

° : plurilingue

Tableau 1.

Compositeurs italiens	Compositions en français ou plurilingues	Sources
Antonio Zacara da Teramo	<p><i>Je sui navvré tant fort°, Ay las, quant je pans la biauté de m'amour*,</i></p> <p><i>Le temps verra tamtoust après*, J'ayme la plus belle*, Si fort nafrés sui* Se je ne suy si gay come soloie*</i></p>	<p>I-LUs MS 184 (Mancini Codex)</p> <p>I-Tn MS T.III.2 (Boverio Codex)</p>
Filippotto da Caserta	<p><i>De ma doulour ne puis trouver confort,</i></p> <p><i>En remirant vo douce pourtraiture,</i></p> <p><i>Espoir dont tu m'as fait, Il n'est nul hommes en ce monde,</i></p> <p><i>Par le grant senz d'Adriane quant a son tour li convient,</i></p> <p><i>Pas les bons Gedeon et Sanson,</i></p> <p><i>En atendant souffrir m'estuet</i></p>	<p>I-MOe MS α.M.5.24 (ModA) F-CH MS 564 (Chantilly Codex)</p> <p>F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771 (Cod. Reina) I-MOe MS α.M.5.24 (ModA) F-CH MS 564 (Chantilly Codex)</p> <p>F-CH MS 564 (Chantilly Codex)</p> <p>F-CH MS 564 (Chantilly Codex) et F-Pn fonds italien 568 (Pit)</p> <p>I-MOe MS α.M.5.24 (ModA) F-CH MS 564 (Chantilly Codex) I-Tn MS T.III.2 (Boverio Codex)</p> <p>F-CH MS 564 (Chantilly Codex) F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771 (Codex Reina) I-GR Kript. Lat. 224 I-MOe MS α.M.5.24 (ModA) F-ROD J 2001 US-HA Rauner Special Collections MS 002387</p>

Compositeurs italiens	Compositions en français ou plurilingues	Sources
Nicolò da Perugia	<i>La fiera testa</i> ^o	F-Pn fonds italien 568 (Pit) I-FI MS Mediceo Palatino 87 (Codex Squarcialupi)
Antonio da Cividale	<i>Atandre, atandre et atendus ay, Longtemps i'ay mis mon coeur, Merci pour dieu merci ma dame belle, Vous soyez très bien venus, Combien que lontan suis de vos, dame chiere, Dame d'honneur qu'on ne peut esprixer</i> ⁵⁷ , <i>Dame sans per en qui est ma sperance, Je suis si las venus pour tant atendre</i>	I-LUs MS 184 (Mancini Codex or Lucca Codex) ⁵⁸ I-TRbsb Incunabula 60, garde I-Tn MS T.III.2 (Boverio Codex) I-MOe MS α.M.5.24 GB-Ob MS. Canon. Misc. 213 I-Tn MS T.III.2 (Boverio Codex)
Conradus de Pistoria	<i>Se doulz espour ne me donne confort</i>	I-MOe MS α.M.5.24
Johannes de Janua	<i>Une dame requis, Ma douce amour et ma sperance</i>	I-MOe MS α.M.5.24
Andreas de Florentia	<i>Dame sans per en qui</i>	I-MOe MS α.M.5.24
Francesco Landini	<i>Phiton, Phiton, beste tres venimeuse nés et créés de gent tres aïneuse, De Narcisus, home tres orgueilleux / Si que depuis au mirour perilleus</i>	F-CH MS 564 (Chantilly Codex) F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771 (Codex Reina) H-Bu U. Fr. l. m. 298 F-AUT 152 F-Pn fonds italien 568 (Pit) F-Pnm NAF 23190 (Trémoille) F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771 (Cod. Reina) F-CH MS 564 (Chantilly Codex) H-Bu U. Fr. l. m. 298 I-BGc MA 589 I-Fsl MS 2211 (San Lorenzo Palimpsest)

⁵⁷ Texte en commun avec Antonello da Caserta. cf. *supra*

⁵⁸ On rappelle que le Lucca Codex ou Mancini Codex était une fois un seul manuscrit. Il est composé de I-LUs MS 184 et de deux folios récemment découverts catalogués sous la signature I-PEc MS 3065. Dans ces deux folios on retrouve une autre composition française pourtant anonyme (*Le ray au soleyl qui dret som kar meyne*, f. LXXXIII). Cfr. J. Nádas, A. Ziino, *Two newly discovered leaves from the Lucca Codex*, «Studi musicali», 34, 2005, p. 3-24.

Compositeurs italiens	Compositions en français ou plurilingues	Sources
Paolo da Firenze (Paolo Tenorista)	<i>Sofrir m'estuet et plus non puis durer*</i>	F-Pn fonds italien 568 (Pit)
Prepositus Brixiensis	<i>Degardés vous de le cordon</i>	I-Bu MS 2216
Magister Piero	<i>Ogni diletto^o</i>	I-Fn MS Panciatichiano 26 (Panciatichi)
Giovanni Mazzuoli	<i>Souviagne vous*</i>	US-BE Tractatus de Musica Guidonis d'Arezzo

La composition de ce *corpus* soulève de nombreuses questions : en premier lieu, quelle est la relation entre le choix de la langue et le style musical ? De plus, pour ce qui est de la langue des manuscrits que nous ont transmis ces compositions, de quel type de français s'agit-il (du point de vue diachronique et diatopique) ?

La relation entre le choix de la langue et le style musical demeure l'une des questions les plus intéressantes pour comprendre les relations entre l'activité musicale française et celle qui est redéployée en Italie à cette époque. Toute composition en français au Moyen Âge tardif présente-t-elle les caractéristiques musicales de l'*Ars Subtilior* ?⁵⁹. Au contraire, est-ce que la musique à style « subtil » est uniquement accompagnée d'un texte en langue française et répond à des tendances de copie musicale généralement de type français⁶⁰ ? Comme l'on peut aisément l'imaginer, la situation est complexe et les cas de figure sont différents. Dans le I-Tn T.III.2 on retrouve des compositions en français qui ne montrent pas un style subtil et, en revanche, proposent des solutions qui évoquent une simplicité rythmique et mélodique italienne : tout d'abord la ballade *Où est amor, où est doulcour* ?⁶¹, ensuite les virelais *Combien que lontan sui de vos* de Antonio da Cividale et *Je sui si las venus* attribué aussi à Antonio da Cividale⁶².

⁵⁹ Dans ce cas, le choix de la langue française serait uniquement dû au style musical qu'il pourrait évoquer.

⁶⁰ Pour la polyphonie, la copie « à la française » ne prévoit pas, généralement, le texte au Tenor ; souvent on peut lire uniquement l'incipit de la composition. Le texte n'est copié entièrement qu'au Cantus. La copie « à l'italienne » prévoit, au contraire, que tout le texte soit écrit sous la musique, sous la voix du Cantus aussi bien que du Tenor.

⁶¹ La ballade est entièrement dans le même *tempus* (*tempus imperfectus cum prolatione minore*) et les voix, mélodiquement linéaires, restent dans un *ambitus* assez grave. Cf. Lucia Marchi, *La musica in Italia durante il Grande Scisma (1378-1417): il codice Torino*, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia 2000, p. 40-42.

⁶² Les morceaux ne présentent pas de changement de *tempus* et ne montrent pas les caractères typiques des autres compositions de Antonio da Cividale, en principe fortement influencé par les tendances de l'*Ars Subtilior*. Cf. Lucia Marchi, *La musica in Italia*, op.cit., p. 35-39. Les deux morceaux sont copiés « à la française ».

Dans le même témoin, nous trouvons bien sûr des cas de figure contraires : la chanson anonyme *Virtute s'aquista* par exemple⁶³. Cette composition au goût *subtilior* est en langue italienne et elle est copiée seulement au Cantus. Au-delà de I-Tn T.III.2, l'on retrouve certainement des compositions selon le style *subtilior* mais en italien et à copie « française », qui montrent pourtant le transfert (ou influence réciproque) des pratiques de composition mais aussi de compilation française dans un contexte linguistique italien : songeons à Francesco Landini *Poy che partir* dans I-Pu MS 684 (Pad A), Jacobus Corbus *Amor m'a tolto* dans I-ST MS 14 et Zaninus de Peraga *Se le lagrime* dans I-ST MS 14⁶⁴.

Pour ce qui est de la deuxième question, il reste à comprendre s'il est possible de saisir l'état de la langue des compositeurs. L'étude linguistique des textes manuscrits peut certes aider à identifier la provenance des copistes et leur connaissance de la langue, mais ne se révèle pas suffisante pour établir la provenance des auteurs des compositions. La langue de l'auteur et celle du/des copiste(s) constitue(nt) un écheveau difficile à démêler, un diasystème pour le dire avec Cesare Segre⁶⁵.

En général, les témoins du répertoire francophone qu'on a insérés dans le nouveau catalogue sont de provenance italienne. Pour essayer d'illustrer la dynamique des interférences linguistiques à tous les niveaux (morphologie, graphophonie et syntaxe) qui pourraient décrire et expliquer les caractéristiques – si elles existent – du français copié dans ces manuscrits italiens, il semble nécessaire d'analyser les textes de plus près.

Si on considère, par exemple, les deux sections de I-Tn T.III.2⁶⁶, les copistes, à première vue, ne semblent pas être de bons connaisseurs de la langue française, et les interférences semblent nombreuses entre le système de l'italien (toscan, septentrional) et celui du moyen français, en particulier dans le cas de la transmission du motet *Le temps verra*, seul texte français copié dans la deuxième section du manuscrit⁶⁷.

⁶³ Cf. Ziino, *op. cit.*, p. 149 ; la copie est « à la française » dans ce cas aussi.

⁶⁴ Anne Hallmark, *Some evidence for French influence in northern Italy, c. 1400*, in *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, éd. S. Boorman, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 202. On rappelle que Pad A est constitué de I-Pu MS 684, GB-Ob MS. Canon. Pat. Lat. 229 et I-Pu MS 1475.

⁶⁵ Cesare Segre, *Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema in Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Turin 1979, p. 53-64.

⁶⁶ Mis à part les ajouts, l'analyse codicologique suggère la présence de quatre mains pour le texte et deux pour la musique ; la première section est copiée par deux mains du texte et une seule main pour la musique, la deuxième section est copiée par deux autres mains pour le texte et deux pour la musique ; des deux mains de la musique, une main ne copie que le motet *Le temps verra*. Cf. ¶ 3.3.

⁶⁷ Pour l'édition complète voir la partie II, ¶ 4.1 n. 39 ; on rappelle que la précédente édition est fournie dans Lucia Marchi, Elvira Di Mascia, *Le temps verra tamtoust après : una proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo*, «Studi Musicali», Olshcki, Florence 2001, p. 3-32.

[...]

Collegio vray de cuor nous ellegés
un vertüos ardi à triumpher
e gratiüs à çel que'el demandés,
les gratie tam toust prest à seigner.
La cort servitamant se refarés,
e plus che [ja]mays solés militer,
poys che sans payr seren coronés
à la sa propria sede retorner,
el Jubileu tam toust depoy farés
per tout le cristiäns reconsoler.

[...]

Collège (de cardinaux) de vrai cœur élisez-nous / un vertueux hardi à triompher / et favorable à celles (les grâces) que vous lui demandez, / (à lui qui est) vite prêt à signer les grâces. / Si humblement vous allez réunir la cour (papale) / et vous allez militer plus que jamais / vu que (les papes) vont être couronnés sans pair (sans égal, sans pareil) / à rentrer à leur siège, / tout de suite après, vous (Collège) allez convoquer le Jubilé / afin de consoler tous les chrétiens.

Outre les nombreux latinismes présents dans le texte (*collegio*, *propria sede*), l'état de la langue qui apparaît dans *Le temps verra* a convaincu certains chercheurs qu'on pouvait même parler de franco-italien auctorial⁶⁸. Le franco-italien, langue dont l'identité et l'histoire fait encore actuellement l'objet de débats, ne semble pas être mobilisé ailleurs en tant que langue véhiculaire.⁶⁹ Pour le dire avec Cigni⁷⁰, cette langue est caractérisée par des traits italianisants très marqués au niveau de la graphie ; les traits soulignés, en effet, semblent interférer avec la langue de base qui est le français, au niveau purement phonographique (*cuor*, *che*, *e*, *le*) et parfois lexical (*el*, *cristians*). Çel montre un consonantisme (ç) imputable au copiste dont la matrice n'est pas nécessairement septentrionale : elle peut être aussi toscane ou médiane⁷¹. Le système rimique est stable

⁶⁸ *Id.*, p. 7-9. L'étude des traits linguistiques s'ajouteraient, bien que de manière liminale, aux raisons de l'attribution à Antonio Zacara da Teramo. Voir l'analyse linguistique du texte, ¶ 4.6.2.6 dans Partie II de la thèse.

⁶⁹ Cf. Marcello Barbato, *Il franco italiano: storia e teoria*, «Medioevo Romano», 39, 2015, p. 22-51.

⁷⁰ Fabrizio Cigni, *Manuscrits en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII siècle : implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs*, in *Medieval multilingualism*, *op.cit.*, p. 19.

⁷¹ Cf. la base de données OVI. Toute identification exacte de l'origine du copiste n'est pas fiable.

et sans éléments qui puissent montrer une intervention de l'auteur (rime *-és / -er*). Cela indiquerait que le système linguistique primaire est toujours le français, mais qu'il est parfois influencé, à différents degrés, par un système secondaire, à savoir l'italien.

Le cas de *Le temps verra* est remarquable. Les autres textes en français, tous copiés dans la première section de I-Tn T.III.2 (six textes), montrent une connaissance de la langue française légèrement meilleure, voire satisfaisante, considérées les quelques interférences graphophonique (par exemple pour les mots *creatur* et *fontain*) et les d'italianismes évidents imputables aux copistes (*meglior, la qual, mondo, sagie*)⁷². De plus, les textes copiés dans I-Tn T.III.2 ne s'avèrent pas toujours les moins sûres dans la transmission du répertoire : *Combien que lontan sui de vos* d'Antonio Da Cividale, par exemple, malgré certaines obscurités, est une bien meilleure version que celle fournie par le seul autre témoin du virelai, le ms. Trento, Fondazione Biblioteca di S. Bernardino, Incunabola 60 (feuille de garde)⁷³.

Un travail de longue haleine serait nécessaire pour arriver à des généralisations convaincantes à propos de l'état de la langue d'un *corpus* si vaste et varié⁷⁴. Une telle réflexion, qui pourrait sembler secondaire, n'est pas sans importance, dans la mesure où une analyse préalable des systèmes linguistiques est fondamentale pour bien éditer ces textes dont les copies, souvent des *unica*, sont très contaminées⁷⁵.

Les recherches documentaires importantes effectuées dans les trente dernières années⁷⁶, ainsi que la reconstruction des biographies des compositeurs, ont permis de

⁷² Le *-e* muet en fin de mot correspond au son [ə] ou bien [œ] en français ; la voyelle est normalement prononcée à l'exception des cas d'éliision. Dans le cas de *creatur* et *fontain* les mots se trouvent à la fin du vers donc le *-e* ne compte pas. La graphie peut ainsi être expliquée comme calquée sur la prononciation. L'interférence, toutefois, n'agit pas de manière systématique : les mots à la rime avec *creatur* et *fontain* gardent la graphie de la voyelle finale.

⁷³ Pour l'analyse approfondie des textes français de la première section voir ¶ 4.6.2.

⁷⁴ Pour la polyphonie italienne (et en langue italienne) un premier bilan sur la langue du *corpus* copié en Italie du Nord, pourtant partiel, a été dressé récemment. Cf. Davide Checchi, *La lingua dei testi settentrionali dell'Ars Nova italiana: koinè e tradizione manoscritta* in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)* éd. Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott, vol. 2, Éditions de linguistique et de philologie, Strasbourg 2018, p. 1098-1110.

⁷⁵ Un travail sur la copie des textes a été mené pour le Codex Chantilly. Cf. *Codex Chantilly, Bibliothèque du château de Chantilly, Ms. 564. Introduction*, éd. Yolanda Plumley et Anne Stone, Brepols, Turnhout 2008, p. 74-80 ; les autrices sont convaincues que le copiste principal du manuscrit est italien et que, malgré beaucoup d'erreurs et interférences linguistiques évidentes, la leçon des textes français n'est pas de qualité aussi médiocre qu'on le prétend généralement.

⁷⁶ Ces recherches d'archives ont été menées à bien principalement par J. Nádas et G. Di Bacco, et sont regroupées dans le recueil en l'honneur de J. Nádas : J. Nádas, G. Di Bacco, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism in Arte Psallentes. Studies in Music of the Tre- and Quattrocento*, LIM, Lucques 2017, p. 319-371.

réécrire l'histoire des centres d'activité musicale en Italie dans le Moyen Âge tardif. À côté de Florence et Bologne (où ont probablement été copiées les sources principales du répertoire *Ars Subtilior*, à savoir le ms. Chantilly et le ms. ModA) et de la cour des Visconti dans le Nord de l'Italie, on remarque la présence de Rome et les chapelles papales itinérantes pendant le Grand Schisme d'Occident (1378-1417). En effet, cette période particulièrement troublée, a vu la prolifération et le déplacement à échelle internationale des chanteurs des chapelles papales⁷⁷, responsables de l'activité musicale dans les institutions cléricales, auteurs de compositions polyphoniques ayant des fonctions diverses, sacrées et profanes.

Ainsi, Antonio Da Cividale actif à Florence se déplaça peut-être à Rome à la suite de la chapelle papale en 1420 (sous Martin V) ; Filippotto da Caserta fut actif à Avignon (sous Clément VII) après une période passée à Rome ou peut-être à la cour des Visconti. Antonello quitta Caserte pour Pavie et la cour de Giangaleazzo Visconti ; Antonio Zacara da Teramo abandonna les Abruzzes pour chercher 'fortune' à Rome (1391-1407), Florence ou Padoue (1407-1412) et puis encore à Rome, sous le pape Jean XXIII.

La diffusion de la langue et de la culture françaises à travers la poésie musicale semble donc dépasser les limites du Nord de l'Italie (Lombardie et Vénétie notamment); en outre, si les études littéraires fixent en 1407 la fin de la diffusion de la littérature qu'on appelle franco-italienne ou *franco-veneta* en Italie, l'approfondissement sur l'activité musicale montre que la francophonie se poursuit voire s'accroît en Italie, au Nord aussi bien qu'au Centre, jusqu'aux premières décennies du XV^e siècle grâce à la production et à la circulation des pièces musicales⁷⁸.

⁷⁷ Qualifiés de *capellanus capelle*, *clericus capelle* et *magister capelle* dans les documents du Vatican de l'époque. Une liste provisoire des chanteurs des chapelles papales d'obéissance romane et pisane a été dressée par Nádas et Di Bacco, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, *op. cit.*, p. 368-371.

⁷⁸ « La production narrative de la Lombardie est un exemple de genre littéraire attaché à une langue. Une sorte de jargon franco-italien (fin XIII^e –début XV^e siècle) permet aux jongleurs de diffuser en Italie du Nord (Padoue, Vérone, Trévise, Ferrare), mais aussi dans certaines régions du centre et du sud, l'épique carolingienne d'origine française. Ce jargon, jamais parlé, a été désigné génériquement comme la *langue de France*. La *littérature franco-italienne* a donné naissance à des créations originales composées par des auteurs cultivés, telle la chanson de geste de l'*Entrée d'Espagne* (milieu XIV^e siècle) par un anonyme padouan, ou l'immense prose de l'*Aquilon de Bavière* de Raffaele Marmora (1407). Ce dernier justifie le choix de la *langue de France* : elle est « comprise par des hommes et des femmes lettrés et non lettrés » ». Cf. Michel Stanesco, *L'espace linguistique européen. Le Moyen Âge*, in *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances*, dir. F. Lestringant et M. Zink, Presses Universitaires de France, Paris 2006, p. 89. La saison de la *littérature franco-italienne* se termine avec l'*Aquilon de Bavière* de Raffaele Marmora composé entre 1379 et 1407. Cf. Marco Infurna, *La letteratura franco-veneta* in *Lo spazio letterario del Medioevo 2, Il Medioevo volgare*, Salerno, Rome, 2003, p. 405-430 et aussi Luca Morlino, *La letteratura*

La production qu'on peut étiqueter comme « internationale » permet de découvrir un panorama musical qui a comme base de diffusion la ville de Rome ainsi que les cours itinérantes des Papes et des cardinaux. Seulement pour le dernier des Papes du Grand Schisme, Jean XXIII, à côté d'artistes *oltremontani* (français ou belges) nous trouvons des artistes du Nord et aussi du Centre / Sud Italie, parmi lesquels la production francophone est déjà attestée : Angelus Gregorii de Spoleto (Umbria), Antonio Zacara da Teramo (Abruzzes), Cobellus Maioriis (de Maiori?) à coté de Amalfi, Jacobus Johannis de Aquila (Abruzzes), Johannes de Papia (Pavie), peut être Nicolaus Ricii de Nucella Campri (Teramo, Abruzzes), Symon de Mirabilis de Milan, Vincentius de Campotorto (peut être Campotosto, Abruzzes?).

En conclusion, le nouveau catalogue de compositions en langue française à la fin du Moyen Age a révélé une diffusion de la francophonie de plus en plus importante parmi les compositeurs italiens. L'état de cette langue *hors de France* ne semble pas être connoté par des traits distinctifs, mais son étude reste à mener de manière systématique. Compte tenu de la hausse considérable du nombre de poèmes français attribués à des italiens dans les deux dernières décennies (quarante-deux en 1989 contre soixante-six en 2019), les nombreux poèmes en français qui demeurent anonymes dans les recueils de polyphonie de cette époque pourraient être, eux aussi, le produit de la plume d'artistes d'origine italienne.

francese e provenzale nell'Italia medievale, in *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Turin 2010, p. 27-40.

2. La trasmissione della musica fra Tre e Quattrocento: il punto di vista materiale.

2.1 Codicologia fra filologia e musicologia

Gli studi di carattere codicologico possono essere applicati a qualsiasi forma manoscritta - fonti letterarie, musicali, figurative o scientifiche. Essi hanno rivoluzionato la disciplina filologica sino a costituire in epoca recente la *Material Philology* (filologia materiale); questa si basa sulla premessa che è possibile studiare la letteratura medievale tentando di reinserirla direttamente all'interno del suo contesto storico, privilegiando lo studio degli artefatti materiali che trasmettono la letteratura, cioè i manoscritti.⁷⁹ I filologi materiali si concentrano sulla materialità degli oggetti manoscritti e non sulla ricostruzione, e pertanto sull'edizione, dei testi medievali. Negli ultimi decenni gli studi materiali hanno reso possibile un passaggio dallo studio della storia dei testi medievali alla creazione di una storia della scrittura nel Medio Evo. Quest'ultima, al di là degli specialismi delle discipline, ricerca e propone alcune matrici costanti nell'approccio agli oggetti manoscritti, acquisendo un'autonomia rispetto alle discipline a cui è stata storicamente asservita (la filologia testuale *in primis*).⁸⁰

⁷⁹ Lo studioso americano Stephen G. Nichols conia il termine *New Philology* per indicare la nuova tendenza della disciplina filologica. Cfr. Stephen G. Nichols, *Introduction: Philology in a Manuscript Culture*, «Speculum», vol. 65, n. 1, 1990, pp. 1-10. Ammette, più tardi, di preferire la denominazione *Material Philology*. Cfr. Stephen G. Nichols, *Why material philology?* in *Philologie als Textwissenschaft. Alte und Neue Horizonte* a cura di Helmut Tervooren e Horst Wenzel, E. Schmidt, Berlino 1997, pp. 10-30.

⁸⁰ Si veda in particolare la metodologia adottata e i risultati forniti da Keith Busby in *Fabliaux and the New Codicology*, in *Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, a cura di Kathryn Karczewska e Tom Conley, Rodopi, Amsterdam 1999, pp. 137-160 e soprattutto i due volumi dedicati allo studio contestualizzato delle opere narrative in versi composte in francese fra XII e XIII sec.. L'autore dimostra l'efficacia della nuova codicologia, basata sullo studio dei procedimenti di manifattura dei manoscritti, inclusa la vendita, il ruolo degli scribi, le illustrazioni, la produzione e la ricezione dei manoscritti - dentro e fuori Francia. Cfr. Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 voll., Rodopi, Amsterdam New York 2002. Per una breve e vivace storia dell'evoluzione degli studi filologici verso l'oggetto manoscritto si veda Richard Trachsler, *De l'objet au texte et vice versa. Le statut du recueil manuscrit dans les études de la littérature du Moyen Âge*, «Cahiers électroniques d'histoire textuelle au Moyen Âge», CHETL, vol. 1, LAMOP Paris 2008 (1ª ed. online 2011). Consultabile a https://lamop.univ-paris1.fr/fileadmin/lamop/publications/Cahiers_Histoire_Textuelle/CEHTL_1_2008_/Richard_Trachsler.pdf

Lo studio del libro manoscritto e delle pratiche scrittorie ha tratto beneficio dall'emergere di strumenti informatici e dalla loro progressiva penetrazione nel campo della ricerca storica, e ha fatto uso di nuove metodologie di indagine formando discipline quali la codicologia quantitativa, basata sulla quantificazione ed elaborazione statistica dei dati rilevati dall'osservazione dei codici, presentati grazie a grafici e tabelle, e la codicologia comparativa, che tenta un raffronto non tanto fra singoli testimoni quanto fra contesti artigianali lontani e indipendenti, o legati da contatti sporadici e puntuali.⁸¹

Le considerazioni sulle pratiche scrittorie possono essere macroscopiche (dimensioni dei fogli e dei manoscritti, *mise en page*, *mise en texte* e *mise en livre*) o microscopiche (analisi della divisione delle parole, dell'utilizzo delle abbreviazioni, della quantità e della qualità degli inchiostri). Si tenta, insomma, di sistematizzare le osservazioni sui supporti materiali di scrittura, sulla confezione del libro (preparazione della pagina, fascicolazione e *mise en livre*),⁸² sulla legatura e le sue funzioni, sino alle suddette *mise en page* e *mise en texte*.⁸³ I limiti fisiologici di un approccio del genere, che si accompagnano alla quasi totalità degli approcci applicati alla produzione manoscritta basso- e tardo-medievale di natura sistematica, non hanno tuttavia fatto desistere dal tracciare alcune tendenze certamente parziali ma non sterili.⁸⁴

A partire da ciò che è scritto, cioè dalla lettera del testo, dall'immagine che l'accompagna, dalla melodia sottintesa o manifesta o, ancora, dalle tracce di vocalizzazione che preserva e racchiude, è possibile tutt'oggi far (ri)suonare le molteplici voci delle opere medievali, e pure avanzare alcune ipotesi sulle ragioni di caratteristiche

⁸¹ La codicologia quantitativa può dirsi nata con Carla Bozzolo, Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Age. Trois essais de codicologie quantitative*, Éditions du CNRS, Paris 1980; per la codicologia quantitativa si veda Malachi Beit-Arié, *Early Manuscripts of East and West. Towards a Comparative Codicology*, The Panizzi Lectures, London 1993.

⁸² Per fascicolazione si intende la quantità di bifogli che compongono un fascicolo (o "cardinale" del fascicolo secondo la nomenclatura coniata da Ezio Ornato). Cfr. Marilena Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Viella, Roma 2002, p.79.

⁸³ Si veda Henri Jean. Martin e Jean Vézin, *Mise en page, mise en texte du livre manuscrit*, Éditions du Cercle de la Librairie - Promodis, Paris 1990.

⁸⁴ Si pensi, ad esempio, alla considerazione dei manoscritti miscelanei come tipologia di fonte letteraria medievale. Alle miscellanee è dedicato *Il codice miscelaneo. Tipologie e funzioni. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 14-17 maggio 2003)*, a cura di Edoardo Crisci e Oronzo Pecere, Brepols, Turnhout 2004; D'Arco Silvio Avalle, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Sismel, Firenze 2002, pp. 205-211.

Si vedano ad esempio gli studi relativi alla storia del libro. Cfr. Roger Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Alinéa, Aix-en-Provence 1992.

formali ed estetiche diverse e peculiari.⁸⁵ Questo attiene in particolare ai manoscritti in lingua volgare, che presentano esigenze di tecnica letteraria molto diverse da quelli in latino; in particolar modo, è stato studiato il caso dei manoscritti in lingua francese. La specificità della *mise en page* e della *mise en texte* dei manoscritti giullareschi, ad esempio, assume valore se considerata alla luce della possibilità che sia in qualche modo legata alla fruizione del testo che il manoscritto trasmette.

Nous sommes ici dans un domaine où la communication passe aux origines par le rythme, la mélodie, l'écho des assonances et des rimes. Plus peut-être que le manuscrit latin, le manuscrit français est à ses débuts conçu pour un récitant : manuscrit de jongleur, si tant est que cette notion, ancrée dans les images que nous a livrées l'érudition du XIX^e siècle, ait un sens ; en tout cas manuscrit dont un professionnel ou un amateur va se saisir en espace clos, devant l'âtre, ou en plein vent, pour lire à haute voix devant le groupe qui l'entoure. La disposition des vers en colonne, la mise en valeur de l'initiale, parfois de la lettre finale détachée vers la droite, la distinction des lignes soutiennent la déclamation.⁸⁶

Anche per quanto concerne il teatro vernacolare francese i testi veicolano la loro natura primariamente orale. Infatti, dal XII^e al XVI^e secolo, la formalizzazione redazionale, grafica e iconografica dei testi drammaturgici tende ad affinare il rapporto orale/scritto e a rendere sempre più visibili i segni della *performance*.⁸⁷

In maniera generale, dunque, la codicologia in filologia guarda al manoscritto e alle sue relazioni con il testo che contiene; ritiene la copia una pratica storica le cui caratteristiche ed evoluzioni, se accuratamente indagate, sono capaci di gettare nuova luce sulla natura stessa del testo. Gli effetti della copia sul testo hanno valore tanto quanto il contesto storico dell'oggetto manoscritto, come ad esempio la committenza, o il *milieu* di produzione dell'opera.

La nature du texte copié a aussi des effets sur la mise en page: dans le cas de manuscrits d'oeuvres poétiques, des dimensions particulières ont été imposées par des contraintes métriques. Inversement, la page peut suggérer la création d'un texte poétique, le texte entrant alors dans un rapport dynamique avec la page.⁸⁸

⁸⁵ *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen âge: actes du colloque, Palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987*, a cura di Emmanuèle Baumgartner e Christiane Marchello-Nizia, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X, Paris 1998, p. 5.

⁸⁶ Martin, Vézin, *op.cit.*, p. 13.

⁸⁷ Le molte indicazioni sceniche che possono essere rintracciate nei testi per il dramma sono riassunte e analizzate nell'introduzione a *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, *op.cit.*, pp. 45-47.

⁸⁸ Christine Ruby, Jacques-Hubert Sautel, *La mise en page. Cycle de séminaires de l'I.R.H.T. (1998-1999)*, «Revue d'histoire des textes», bulletin n. 30, 2001, p. 350.

Il rapporto dinamico fra ‘documento’ e ‘testo’, l’analisi del ‘fascicolo’ durante e dopo la copia – secondo la terminologia codicologica – è oggetto di non facile studio, in primo luogo poiché siamo sprovvisti di fonti testuali di epoca medievale che descrivano le modalità pratiche della trascrizione di un testo, e pure di un censimento esauriente e ragionato sulle prassi compilatorie su larga scala. Cionondimeno, a proposito della compilazione è stata recentemente formulata la seguente ipotesi, molto generale: la prassi comune fino alla fine del XII secolo sarebbe stata quella di scrivere su fascicoli provvisoriamente «fissati»;⁸⁹ a partire dal XIII secolo, invece, sarebbe invalsa l’abitudine di trascrivere il testo su bifogli sciolti, oppure su «quadrifogli» con bifogli non previamente tagliati.⁹⁰ Si tratta tuttavia di un’ipotesi che fa sorgere delle difficoltà quando si debbano quantificare i fenomeni osservati. È inoltre arduo identificare ragioni plausibili per tale cambiamento.

La correlazione fra testi, il loro modo di raggrupparsi e la loro presentazione formale è stato oggetto di molti studi, fra cui spicca il già citato lavoro di Vézin e Martin, un vero e proprio compendio di storia della scrittura, dalle tecniche di confezione del primo libro egizio antico sino agli *atelier* di scrittura del XV secolo, cioè alle porte della rivoluzione comportata dall’invenzione della stampa.⁹¹ Tale correlazione è alla base della possibilità di distinguere i codici secondo una tipologia che li identifichi. Al di là della possibile committenza, il modo in cui un testo è presentato dipende dalla maniera in cui dovrebbe essere letto (o recitato, o eseguito).

Nel volume di Vézin e Martin, Geneviève Hasenohr si è occupata principalmente della *mise en page* di vari generi testuali come *chanson de geste*, romanzo in versi e in prosa, le bibbie, i salteri, le raccolte di liriche e i manoscritti teatrali.⁹² L’autrice ha studiato le raccolte di liriche di trovatori e trovieri dei secoli XII e XIII, altrimenti dette *chansonniers*. Al di là delle dimensioni, la struttura e le caratteristiche formali dei

⁸⁹ I bifogli venivano temporaneamente legati con piccoli laccetti (*tackets*); si tratta di anelli di filo o finissime strisce di pergamena che vengono fatti passare attraverso uno o due buchi solitamente in testa al bifoglio. A loro volta i bifogli vengono uniti a formare il fascicolo. Cfr. J.-P. Gumbert, *The tacketed quire: an exercise in comparative codicology*, «Scriptorium», 65, n. 2, 2011, pp. 300-303.

⁹⁰ Maniaci, *op.cit.*, p. 126. La bibliografia al proposito è molto ampia; per le raccolte letterarie, buoni strumenti pubblicati recentemente sono *La mise en recueil des textes médiévaux* a cura di Xavier Leroux, «Babel», n°16, 2007 e *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, a cura di Tania Van Hemelryck e Stefania Marzano, Brepols, Turnhout 2010.

⁹¹ Cfr. nota 58.

⁹² Geneviève Hasenohr, *Les recueils lyriques*, in Martin, Vézin, *op.cit.*, pp. 231-334.

canzonieri d'oc e d'oïl sono pressoché identiche.⁹³ La disposizione della pagina (*mise en page*) non presenta caratteri specifici rispetto a manoscritti contemporanei a due colonne di diverso contenuto. E nonostante tutte queste liriche fossero pensate, con molta probabilità, per essere cantate, le melodie sono raramente notate nei canzonieri occitani e spesso non sono nemmeno tracciati i righi musicali. Al contrario, i *corpora* dei trovieri si presentano più spesso in veste musicale. Quando le liriche sono notate, l'articolazione del testo e della notazione musicale obbedisce a regole fisse:

1. i righi musicali sono inseriti all'interno della colonna
2. le parole della prima strofa sono sottoposte alla musica corrispondente, mentre le strofe che seguono sono costituite soltanto dal testo poetico, verso per verso.

L'autrice evidenzia, infine, il contrasto netto fra i canzonieri lussuosi a due colonne tipici della Francia del Nord in uso sino alla fine del XIV secolo, fra i quali spicca il caso esemplare del volume supervisionato dallo stesso Guillaume de Machaut negli anni settanta del Trecento (F-Pnm français 1584, Machaut A), e ad esempio il canzoniere di Charles d'Orléans (Paris, BnF, fr. 25458). Quest'ultimo è una piccola antologia poetica della seconda metà del XV secolo, sprovvista di note, concepita dal poeta come una sorta di album in cui aggiungere testi ulteriormente intonati; in questo modo si spiegano gli spazi e i fogli bianchi tuttora visibili.⁹⁴

Come vedremo più oltre, al di là del caso specifico dei canzonieri di Machaut,⁹⁵ e della produzione italiana del tardo Trecento,⁹⁶ la lirica notata fra XIV e XV secolo attende di essere ulteriormente considerata sotto la lente delle tipologie codicologiche.

⁹³ I canzonieri d'oïl sono generalmente più imponenti di quelli d'oc. Cfr. Hasenohr, *Les recueils lyriques*, in Martin, Vézin, *op. cit.*, p. 329.

⁹⁴ G. Hasenohr, *op. cit.*, p. 330; Lo studio fondamentale dedicato al manoscritto è: Pierre Champion, *Le Manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, H. Champion, Paris 1907 – ristampa Slatkine, Genève 1975. A proposito delle aggiunte dello stesso Charles d'Orléans, con particolare attenzione alle grafie che lo contraddistinguono, si veda Gabriella Parussa, *Espelant lettre de mondaine clergie : les graphies du manuscrit personnel de Charles d'Orléans (Paris, BnF, fr. 25458)*, in *Charles d'Orléans, une aventure poétique*, a cura di C. Croizy-Naquet et A. Paupert, Cahiers Textuel, 34, 2011 pp. 91-105.

⁹⁵ Considerati come gruppo omogeneo in Lawrence M. Earp, *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France*, Ph.D. diss., Princeton University 1983.

⁹⁶ John Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D. diss., New York University 1985.

Se la filologia ha tardato ad occuparsi dei manoscritti in quanto oggetti materiali, la codicologia in campo musicologico, capace di fornire una metodologia di studio certamente proficua per la disciplina, è un'applicazione ancora più recente.⁹⁷

Heinrich Bessler è stato forse il primo ad occuparsi delle caratteristiche fisiche distintive delle fonti di polifonia: formato, ordine e destinazione.⁹⁸ Egli ha sostenuto che ai cambiamenti di aspetto esteriore dei manoscritti (formato, qualità) corrispondono cambiamenti di stile musicale e di notazione.⁹⁹ In base al formato, ad esempio, si possono distinguere i seguenti tipi di codici: i manoscritti di Notre Dame, le raccolte di motetti del XIII secolo, le antologie di vari generi del XIV secolo e, infine, i libri corali e i canzonieri del XV secolo. Più recentemente, Charles Hamm ha studiato i manoscritti musicali del XV secolo soltanto in termini di ordine del repertorio, osservando che gruppi di pezzi individuali e opere composte da varie sezioni, come l'*Ordinarium Missae*, circolavano in piccoli *fascicle-manuscripts* (singolo bifolio o binio) e che i grandi manoscritti erano copiati a partire da questi supporti. Pertanto, l'ordine cosiddetto originario dei fascicoli è molto variabile e frutto del progetto dello scriba.¹⁰⁰ Margaret Bent, pur accogliendo l'ipotesi di Hamm, ricorda che l'esistenza dei *fascicle-manuscripts* non spiega l'ordine effettivo e la confezione dei manoscritti, i quali sono aspetti necessari alla comprensione del codice che si studia e delle prassi compilatorie del repertorio da esso tramandato.¹⁰¹

Per capire come diversi repertori fossero trasmessi in diversi tipi di manoscritti Fischer ha considerato la polifonia sacra del Trecento italiano;¹⁰² l'autore ha riscontrato

⁹⁷ Si veda Stanley Boorman, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dir. S. Sadie, London, Macmillan, 2001, voce "Sources, MS, § I,6 *Introduction, The study of manuscripts*, pp. 807-815 per una panoramica sull'importanza dello studio della copia dei manoscritti musicali (della copia e dei copisti, dal medioevo al XX sec.) con molti casi di studio in cui l'analisi materiale è stata cruciale per la comprensione delle fonti.

⁹⁸ Heinrich Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters: I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», 7, 1925, p. 170. Più tardi, in particolare per le fonti del Quattrocento, la sua tesi fu in parte rivista: *Id., Bourdon und Faubourdon: Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1950, seconda ed. 1974, pp. 125-129.

⁹⁹ H. Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters: II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, «Archiv für Musikwissenschaft», 8, 1927, p. 214.

¹⁰⁰ Charles Hamm, *Manuscripts Structure in the Dufay Era*, «Archiv für Musikwissenschaft», 34, 1962, pp. 166-184.

¹⁰¹ Margaret 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 Ian Fenlon, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 299-304.

¹⁰² Kurt von Fischer, *The sacred polyphony of the Italian Trecento*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 100, 1973, pp. 143-144; Margaret Bent ritorna sulla distinzione in *Review of Kurt von Fischer and F. Alberto Gallo editors of Italian Sacred Music (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, vol. 12)*, «Journal of the American Musicological Society», 32.3, Fall 1979, p. 562.

che pezzi in notazione nera, pezzi in notazione mensurale e parzialmente mensurale, derivata dal *cantus planus binatim*,¹⁰³ mottetti liturgici scritti in notazione del XIII secolo (*ars antiqua*) e pezzi in notazione italiana pre-marchettiana sono preservati in manoscritti liturgici e laudari; invece, madrigali italiani in notazione del Trecento, mottetti in notazione marchettiana pre-1350 e parti di messa di influenza francese (o mottetti dall'Italia del Nord) sono preservati in collezioni di musica polifonica composta e eseguita in cappelle con cantori professionisti. Cuthbert, tuttavia, ha dimostrato come questa distinzione binaria non sia in grado di configurare il panorama molto più complesso del Trecento italiano.¹⁰⁴ L'autore sottolinea l'indipendenza della notazione e dello stile per una conveniente distinzione in tipi di codici, e tenta una nuova classificazione concentrando l'attenzione sugli otto manoscritti italiani di polifonia¹⁰⁵ e i numerosi frammenti. Egli infatti definisce il frammento come tipologia di fonte, fornendo una distinzione fra tre diversi tipi di frammento: sebbene tutti i frammenti siano tratti da codici probabilmente simili alle otto fonti principali, essi possono essere distinti in:

1. fogli separati o ritagli in altri libri
2. fogli interni in rinforzo di coperte di altri libri
3. coperte di documenti notarili.¹⁰⁶

Queste distinzioni, oltre ad essere peculiari delle fonti italiane, non sembrano basarsi sul rapporto fra documento e testo e risultano, pertanto, parzialmente interessanti ai fini di un tentativo di sistematizzazione in tipologie di codici trecenteschi di musica polifonica.¹⁰⁷

¹⁰³ Polifonia primitiva a due voci. Cfr. Alberto Gallo, *The Practice of cantus planus binatim in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century in Le Polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale, Cividale del Friuli 23-24 agosto 1980*, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Pietrobelli, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1989, pp. 13-32.

¹⁰⁴ Cuthbert, *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex, op.cit.*, pp. 29-33 e 37-44.

¹⁰⁵ I quattro mss fiorentini retrospettivi I-FI Ms Mediceo Palatino 87 (Codex Squarcialupi), F-Pn fonds italien 568 (Pit), I-Fn MS Panciatichiano 26 (Panciatichi) e GB-Lbl Add. MS 29987 e i quattro del Nord Italia, F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771 (Codex Reina), I-MOe MS α.M.5.24 (Mod A), I-LUs MS 184/I-PEc MS 3065 (Mancini Codex) e I-Rvat MS Rossi 215/ I-OST Opera pia Greggiati (Codex Rossi).

¹⁰⁶ Cuthbert, *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex, op. cit.*, pp. 42-44; secondo lo studioso, perciò, un frammento è ciascuna fonte che non sia quasi o del tutto completa, al di là del numero di fogli. Margaret Bent, durante il recente convegno internazionale *Disiecta Membra Musicae* (Magdalen College 19-21 marzo 2018), ha ipotizzato che il frammento sia soltanto la fonte manoscritta costituita da meno di quattro bifogli, cioè da un numero di bifogli della consistenza di un quaternione, fascicolo solitamente utilizzato nella confezione delle raccolte tre-quattrocentesche.

¹⁰⁷ Il fine precipuo del notevole lavoro di Cuthbert è la catalogazione e lo studio dei frammenti di polifonia trecentesca italiana; questi rappresentano infatti la maggioranza delle fonti di musica del tempo. Risulta

La costituzione e conservazione dei repertori polifonici nei secoli XIV e XV sono state oggetto di studio e dibattito più sistematico durante il XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia del 1987.¹⁰⁸ Recentemente, il ricchissimo manuale *Ars Nova: French and Italian Music in Fourteenth Century* ha dato spazio, seppur limitato, ad alcune osservazioni di carattere generale sulle fonti tre-quattrocentesche, fornendo le principali indicazioni bibliografiche di riferimento per lavori su gruppi di codici: manoscritti di Machaut, fonti di polifonia italiana, codici delle corti papali durante il Grande Scisma d'Occidente.¹⁰⁹

La letteratura codicologico-musicale attenta alla trasmissione della polifonia è pertanto recente; le analisi di tipo quantitativo, in particolare tardomedievale, sono ancora più limitate. Andrew Hughes si è occupato dello studio codicologico della produzione manoscritta tardo medievale musicale concentrando la sua inchiesta sulla tradizione liturgica.¹¹⁰ Albert Derolez ha fornito alcune osservazioni preliminari sulla codicologia dei manoscritti musicali sempre liturgici del tardo Medioevo.¹¹¹ Più recentemente Isabelle Ragnard si è occupata della preparazione delle carte e della struttura dei manoscritti di polifonia sia profana sia liturgica del primo Quattrocento.¹¹² John Stinson, invece, ha

pertanto necessario considerarli al fine di comprendere al meglio l'intero panorama musicale trecentesco italiano.

¹⁰⁸ Cfr. *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale, Round Table II – Costituzione e conservazione dei repertori polifonici nei secoli XIV e XV*, a cura di Angelo Pompilio et alii, vol. 1, Edt, Torino 1990, pp. 93-184; in particolare, oltre all'introduzione sul concetto di 'repertorio' di Reinhard Strohm, si veda John Nadas, *Song Collections in Late-Medieval Florence*, pp. 126-137 e Margaret Bent, *Manuscripts as Répertoires, Scribal Performance and the Performing Scribe*, pp. 153-159.

¹⁰⁹ Cfr. *Ars Nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*, a cura di John L. Nadas e Michael Scott Cuthbert, Routledge, Ashgate, 2009, pp. XXI-XXII; gli autori citano: Lawrence M. Earp, *Scribal Practice*, op. cit.; Margaret Bent, *The Machaut Manuscripts Vg, B, and E*, «Musica disciplina», 37, 1983, pp. 53-82; John Nadas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony*, op.cit.; Giuliano Di Bacco e John Nadas, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony During the Great Schism*, op.cit.; Michael Scott Cuthbert, *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex*, op. cit.

¹¹⁰ Andrew Hughes, *Medieval Manuscripts for Mass and Office: a Guide to their Organization and Terminology*, University of Toronto Press, Toronto 1982.

¹¹¹ Albert Derolez, *The codicology of late medieval music manuscripts: some preliminary observations*, in *The calligraphy of Medieval Music*, a cura di J. Haines, Musicalia Medii Aevi 1, Turnhout, Brepols 2011, p. 23-36; l'autore indica alcuni elementi che sarebbero utili per un'indagine di tipo quantitativo sul corpus di manoscritti musicali liturgici tardomedievali: la struttura dei fascicoli, i sistemi di rigatura, le proporzioni della pagina, l'uso del rastrum del corpus.

¹¹² Isabelle Ragnard, *Quelques aspects codicologiques des manuscrits de musique profane dans la première moitié du XV^e siècle*, «Gazette du livre médiéval», n°38. Printemps, 2001, pp. 14-26;

proposto una tipologizzazione in termini codicologici dei manoscritti musicali del Trecento europeo, fornendo una visione d'insieme della tradizione manoscritta.¹¹³

Molti studi su singoli manoscritti hanno raggiunto risultati notevoli per considerazioni codicologiche generali, a riprova dell'utilità di un approccio materiale allo studio delle fonti: Margaret Bent nell'edizione in fac-simile del MS Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna Q15¹¹⁴, Yolanda Plumley e Anne Stone per il Codex Chantilly,¹¹⁵ e il nuovo studio sul palinsesto di San Lorenzo¹¹⁶ portato a termine da John Nádas e Andreas Janke. Quest'ultimo contributo ha inoltre usufruito del Multispectral Imaging per riportare alla vista il repertorio cancellato.¹¹⁷

Al di là dell'indubbia unicità di ciascuna delle fonti musicali superstiti, l'attenzione allo status della *mise en page* la *mise en texte* e certamente la *mise en livre* sembrano essere i principali elementi per la comprensione del rapporto fra 'documento' e 'testo'. I rapporti sembrano ascrivere al dominio dell'efficacia e della praticità sia documentaria sia esecutiva e non a una mera distinzione su base notazionale o di forma musicale (ballata monofonica, mottetto, etc.).

Per quanto riguarda la *mise en page* e *mise en texte*, infatti, a partire dal XIII secolo sembra più efficace isolare le voci della polifonia (Cantus Tenor e Contratenor) distribuendole su una carta o due adiacenti (recto e verso vis-à-vis) in parti separate e non mantenendo le diverse voci allineate verticalmente, come capitava nei manoscritti più antichi (e nuovamente capita nelle partiture moderne). Tale *mise en page* ha avvio per la

¹¹³ John Stinson, *I manoscritti musicali del Trecento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, L'Epos, Palermo 2004, pp. 65-88; cfr. ¶ 2.1.

¹¹⁴ I-Bc Q.15; Margaret Bent, *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript. Introductory Study and Facsimile Edition*, LIM, Lucca, 2008.

¹¹⁵ Yolanda Plumley, Anne Stone, *A Late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, Brepols, Turnhout 2009.

¹¹⁶ I-Fsl MS 2211; Andreas Janke, John Nádas, *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, Ars Nova. 2 vols, LIM, Lucca 2016.

¹¹⁷ Negli ultimi decenni il Multispectral Imaging, nato per l'acquisizione di immagini spaziali, è stato applicato allo studio dei manoscritti; la tecnologia fornisce un'immagine multispettrale, cioè un'immagine che cattura i dati di immagine a frequenze specifiche attraverso lo spettro elettromagnetico. Le lunghezze d'onda possono essere separate da filtri o dall'utilizzo di altri strumenti che siano sensibili a particolari lunghezze d'onda, come l'infrarosso. L'acquisizione di immagini spettrali può consentire l'estrazione di ulteriori informazioni che l'occhio umano non riesce a catturare. In questo caso specifico è stato utilizzata una macchina fotografica e un sistema di luci portatile sviluppato da Megavision (http://www.megavision.com/cultural_heritage.html); è stata impiegata una macchina monocromatica a 50 megapixel con 13 lunghezze d'onda diverse fra 365 e 1,050 nm, cinque filtri e due luci blu e infrarosso. Cfr. Andreas Janke, Claire MacDonald, *Multispectral Imaging of the San Lorenzo Palimpsest (Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Ms. 2211)*, «Manuscript Cultures», n. 7, 2014, pp. 83-91.

copia dei mottetti ma prevale e si mantiene su tutta la produzione tre-quattrocentesca.¹¹⁸

La fig. 1 offre una panoramica delle *mise en page* più comuni per i manoscritti polifonici copiati nel XV secolo. Le figurazioni A, B, C e D sembrano essere le più comuni per le raccolte primo-quattrocentesche.

¹¹⁸ Ragnard, *op.cit.*, p. 20 e ss.

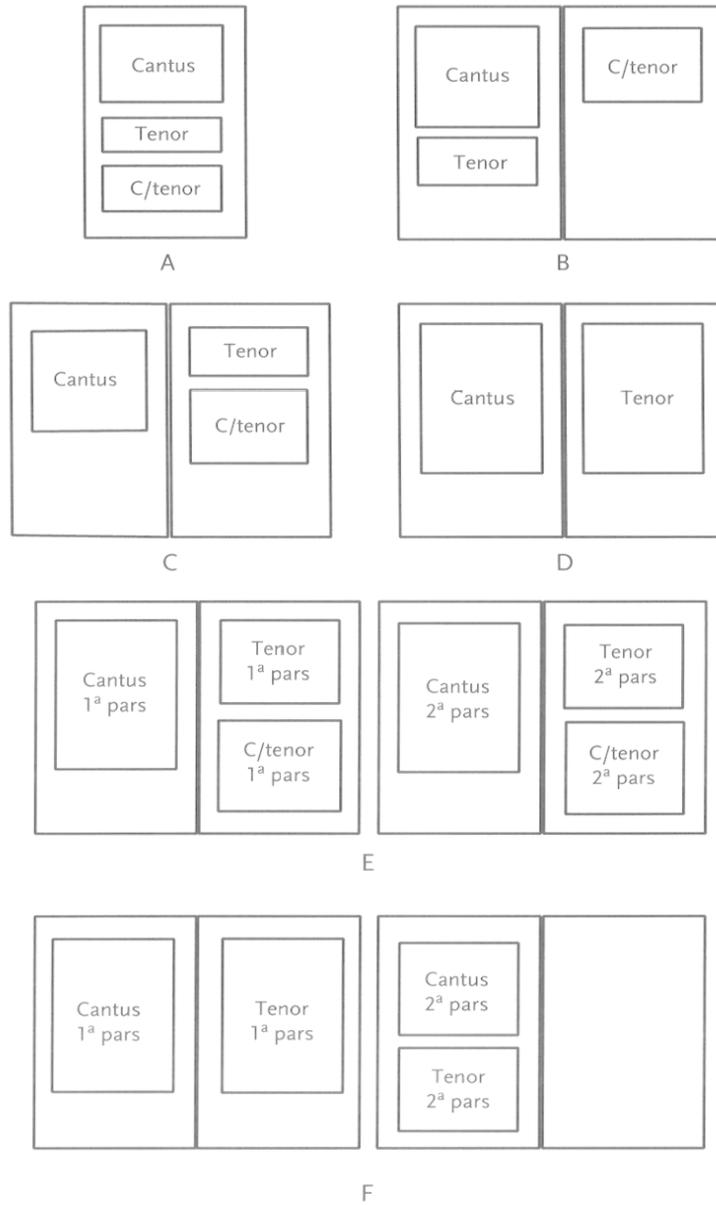


Fig. 2 — Mise en page des voix dans les manuscrits musicaux du xv^e siècle.

Fig. 1, *Mise en page* dei manoscritti musicali copiati nel XV sec. Cfr. Isabelle Ragnard, *op.cit.*, p. 22

Le fonti musicali tre-quattrocentesche di norma prevedono che il Cantus sia copiato sul verso del bifoglio e il Tenor sul recto. Questa prassi rende molto mobile la messa a punto dei fascicoli (e ha dunque ripercussioni sulla *mise en livre*, cioè l'ordine dei fascicoli). Esse mantengono però alcune prassi compilatorie simili al secolo precedente; è il caso dell'*underlay*, termine che indica la sottoposizione del testo alla musica, ovvero il rapporto fra musica e testo nella copia. Ad esempio, analizzando le principali fonti dell'Ars Nova francese e italiana è possibile constatare che la copia del testo è in genere precedente alla copia delle note.¹¹⁹ Solo a partire dalle fonti di musica polifonica francese del tardo Quattrocento il testo è invece sottoposto alla musica; anche nelle fonti monofoniche del tempo non è il testo poetico a determinare la *mise en page*, cioè la musica viene copiata prima del testo.¹²⁰ Esso è dunque sempre pensato in funzione della musica, sia in monofonia sia in polifonia: la pratica di scrivere il testo dopo la stesura della musica si cristallizza indipendentemente dalle differenze che si stabiliscono negli stili compositivi o nelle forme.

Mise en page, *mise en texte* e *mise en livre* (ordine dei fascicoli) forniscono importanti elementi per tracciare alcune osservazioni generali sui codici musicali di un dato periodo. La ricostruzione della fascicolazione e *mise en livre* spesso chiarisce le possibili motivazioni e funzioni della compresenza, o dell'assenza, di repertori diversi nello stesso manoscritto (liturgico e profano, di diverse aree geografiche, di forme e stili diversi, di notazioni diverse). E talvolta può addirittura rivelare come opere ora separate fossero inizialmente parte di un solo fascicolo o codice o, ancora, fossero prodotte in un unico *scriptorium*.¹²¹

¹¹⁹ Secondo Anne Stone il copista responsabile del primo strato di copia di I-MOe MS α.M.5.24 (ModA), una delle maggiori raccolte in stile *Ars Subtilior*, ha compilato i fascicoli 2 e 4 copiando prima la musica e poi il testo. La studiosa cita la tesi di Lawrence Earp secondo la quale ModA è uno dei primi manoscritti in cui la musica è stata copiata prima del testo. Cfr. Anne Stone, *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 : Commentary*, LIM, Lucca 2005, p. 41, in particolare la nota 37. Come la stessa autrice afferma, non mancano eccezioni alla singolare situazione compilativa della raccolta. Cfr. *id.*, nota 38.

¹²⁰ Earp, *op.cit.*, p. 260.

¹²¹ È il caso, ad esempio, dei frammenti padovani studiati da Cuthbert (in particolare Pad A e Pad D) riuniti sulla base di osservazioni codicologiche; si pensi inoltre alle attività compilatorie di Santa Giustina ricostruite anche a partire dallo studio delle dimensioni delle fonti. Cfr. M. S. Cuthbert, *Groups and Projects among the Paduan polyphonic sources*, in *I frammenti musicali padovani tra Santa Giustina e la diffusione della musica in Europa: giornata di studio, Padova, Abbazia di S. Giustina-Biblioteca Universitaria, 15 giugno 2006*, a cura di Francesco Facchin e Pietro Gnan, Biblioteca Universitaria, Padova 2011, p. 183-214.

Nonostante l'estrema varietà, sembra proficuo lavorare tenendo conto delle morfologie testuali e delle morfologie dei manoscritti, cioè studiare la storia di un genere letterario o musicale e la sua maniera di presentarsi. A tal fine, un'attenzione particolare al manoscritto musicale di polifonia Ars Nova, sia essa italiana o francese (principali luoghi di origine, copiatura e diffusione di testimoni scritti di questo fenomeno musicale), potrebbe rivelarsi utile. Il prossimo sottocapitolo cercherà dunque di individuare la specificità codicologiche dei manoscritti di Ars Nova italiana e francese, considerandoli secondo la loro *mise en livre*, cioè secondo la disposizione del materiale nell'insieme del documento.

2.2 Tipi di codici dell'*Ars Nova* italiana e francese

Lo studio della prassi compilatoria impone limiti di indagine non soltanto storici e linguistici ma anche di repertorio trasmesso, che nella produzione manoscritta musicale - cioè nei manoscritti notati, anche solo parzialmente – assume importanza fondamentale. Alcune osservazioni di carattere generale sembrano pertanto attuabili in ambiti più o meno circoscritti, cioè individuando un *corpus ad hoc*. Così accade negli studi linguistico-letterari: Ian Short, in un importante contributo del 1987, cerca di porre le basi per uno studio complessivo della prassi compilatoria per la tradizione manoscritta in lingua vernacolare francese (lingua d'oïl) del XII secolo, basandosi su una lista di manoscritti letterari e non letterari compilati nel XII in lingua francese da lui stesso redatta.¹²² Lo studioso ricorda che il libro medievale è spesso agli antipodi d'una totalità naturale, e che spesso può esistere senza rilegatura.

Unità testuali indipendenti (altrove definiti *booklets*¹²³) potevano esistere in uno o più fascicoli, in una sorta di tappa intermedia fra le carte isolate e il grande codex integrale. Così è stata incoraggiata la confezione di libri compositi o miscellanei, come li ritroviamo e definiamo noi oggi. L'assemblaggio poteva essere fatto su misura, e il compratore poteva avere la possibilità di riunire lui stesso i testi che gli interessavano; dunque, poteva assistere in prima persona alla compilazione del suo libro. Questo tipo di raccolta si può definire come "cumulativa". Si distingue da essa la raccolta "integrale", nella quale un solo scriba o una équipe di amanuensi si consacrano alla confezione di un libro pensato come opera, in cui uno o più autori e testi si susseguono secondo una unitarietà non tanto d'argomento (la raccolta, infatti, può essere organica o disorganica)

¹²² Ian Short, *L'avènement du texte vernaculaire: la mise en recueil*, in Baumgartner, Marchello-Nizia, *op.cit.*, pp. 12-13. Il corpus di manoscritti preso in esame è tratto da Brian Woledge e Ian Short, *Liste provisoire de mss. du XII^e siècle contenant des textes en langue française*, «Romania», 102, 1981, pp. 1-17; Cfr. anche Jacques Monfrin, *Des premières apparitions du français dans les manuscrits à la constitution des grandes recueils des XIII-XIV siècles*, in *La Présentation du livre : actes du colloque de Paris X-Nanterre (4, 5, 6 décembre 1985)*, a cura di Emmanuèle Baumgartner e Nicole Boulestreau Litterales 2, Paris 1987, pp. 295-311.

¹²³ Pamela R. Robinson, *The booklet: a self-contained unit in composite manuscripts*, «Codicologica», 3, 1980, pp. 46-69 e anche *Booklets in medieval manuscripts: further considerations*, «Studies in bibliography», 39, 1986, pp. 21-34.

quanto secondo una continuità nella copia in un lasso di tempo limitato.¹²⁴ Vi è infine un terzo tipo di raccolta: la raccolta “fattizia” moderna, costituita dall’accorpamento di più unità manoscritte, anche di epoca diversa fra loro.¹²⁵ La raccolta fattizia è eseguita di solito in epoca moderna (dalla seconda metà del XVI secolo in poi, da quando cioè i libri assunsero negli scaffali una posizione verticale) ad opera di collezionisti o di bibliotecari, per affinità di argomento, di formato o per impedire furti e dispersioni. Un chiaro esempio è il *Roland* di Oxford (Digby 23); si pensi anche all’antologia di poesia francese del XIV sec., il cosiddetto *Recueil de galanterie* (Archivio di Stato di Torino, Ms. J.b.IX.10, I sez.).¹²⁶ Short individua, dunque, tre tipi di raccolta di testi vernacolari francesi:

- a) la raccolta cumulativa,
- b) la raccolta integrale,
- c) la raccolta fattizia.

Una sistematizzazione analoga in termini di *mise en livre* potrebbe essere applicabile anche alla produzione musicale arsnovistica, determinata cronologicamente fra la metà del XIV sec. sino all’inizio del XV (1330-1420), comprendente la cosiddetta Ars Nova francese e italiana. Polifonia italiana e francese sono infatti strettamente legate per forme, contenuti, e persino fonti: molto spesso l’una convive con l’altra in fonti d’origine principalmente italiana, oppure grandi raccolte di polifonia francese risultano di copia italiana. Le reciproche influenze e i reali contatti fra compositori e composizioni al di qua e al di là della Alpi sono ormai riconosciuti dalla critica internazionale.

John Stinson osserva che la musica del Trecento sopravvive in circa 490 manoscritti.¹²⁷ Per descriverne l’importanza, l’organizzazione, il contesto e le caratteristiche fisiche, l’autore prende in analisi il caso esemplare di don Paolo Tenorista, che fu sia copista sia compositore; secondo il *colophon* di un manoscritto realizzato a Firenze nel 1417 per la cappella di Orbatello (l’Antifonario di Douai) don Paolo

¹²⁴ Si pensi al caso delle opere di Christine de Pizan. Cfr. Gilles Ouy, Christine Reno, *Identification des autographes de Christine de Pizan*, «Scriptorium», 34, 1980, p. 221-238.

¹²⁵ Il termine “fattizia” è mutuato dal francese *factice* coniato da Ian Short.

¹²⁶ Il ms. Digby 23 è stato rilegato nel XVII° secolo. Per il *Recueil des Galanterie* si veda l’analisi del manoscritto di *Recueil de galanterie*, a cura di Alessandro-Vitale Brovarone, «Le Moyen Français», 6, 1980, pp. XI-XXI e Hélène Basso, *Relier, relire: des poèmes courtois faits galanteries*, «Babel», 16, 2007, p. 185.

¹²⁷ Stinson, *op.cit.*, p. 65.

Tenorista, rettore della Chiesa di Santa Maria Annunziata in Firenze, selezionò e ordinò (*composuit e ordinavit*) le sezioni musicali contenute nel codice. Le sue opere, invece, sono trasmesse nel manoscritto liturgico della Biblioteca Medicea-Laurenziana I-FI MS Ashb. 999, nell'antologia Pit e nel codice Squarcialupi, la più vasta raccolta di musica italiana del Trecento. Le sue opere, dunque, sono trasmesse in quattro tipi diversi di "libri per musica", che possono servire come paradigmi nell'esame dei libri di musica del Trecento. Tali tipologie di libri manoscritti possono essere suddivise come segue:

1) libri di canto liturgico in cui originalmente la polifonia non era notata – solo in casi eccezionali se ne prevedeva la scrittura;

2) *libelli* che possono aver circolato separatamente e che sono stati talvolta raggruppati in codici;

3) antologie per uso pratico, che spesso presentano accanto alla collezione originaria prevista in sede di *compositio* opere aggiunte in seguito;

4) collezioni monumentali, spesso molto decorate, di opere di singoli compositori.

Il primo tipo (1), *il libro di canto liturgico*, è il più comune e, vistone l'uso nella liturgia, anche il più conveniente per l'inclusione della polifonia; non sorprende quindi che quasi un terzo (142 su 490) dei manoscritti del Trecento appartenga a questa categoria. Questi libri spesso venivano usati per centinaia di anni.¹²⁸ I libri liturgici in cui la polifonia è inclusa come parte del progetto originale sono rari.

Altrettanto sporadici sono i *libelli* (2) contenenti una sola opera o piccole collezioni di canti scritti per uso pratico: appena i gusti musicali cambiavano, i *libelli* venivano usati come rilegature, o raschiati per altri scopi. È spesso difficile distinguere i libelli veri e propri da semplici frammenti di codici smembrati, a causa delle loro condizioni attuali: spesso, entrambi, furono usati come rinforzi di rilegatura. Neppure la presenza di foliazioni elevate è sempre garanzia del fatto che ciò che oggi si considera frammento sia esistito indipendentemente come libello prima della rilegatura e ultimo smembramento.¹²⁹

¹²⁸ Un antifonario copiato a Rimini nel 1328 fu adoperato fino oltre il 1582. Cfr. Stinson, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁹ Come si è ricordato, è difficile definire la sostanza del "frammento" e pertanto distinguerlo con sicurezza dal "libello". Cfr. l'ipotesi di Bent, ¶2.1 nota 84.

Le *antologie* (3) costituiscono la ‘normalità’ nella tradizione manoscritta del Trecento; fra queste Stinson elenca i manoscritti Pit insieme al Codice Rossi, Mancini, ModA, Reina, il Codice Panciatichi, Gb-Lbl Add. MS 29987 e San Lorenzo. Con l’eccezione della prima e dell’ultima, che sembrano essere state scritte da una sola mano, tutte queste antologie si compongono di una collezione di base prevista in fase di *compilatio*, e di aggiunte posteriori ad opera di altre mani.¹³⁰ Sempre secondo Stinson, le antologie potevano comprendere anche *libelli*, inizialmente in circolazione indipendente, e potevano talvolta arricchirsi con fascicoli aggiunti alla collezione iniziale. F-APT Trésor 16bis (Apt Codex) - che trasmette soltanto musica sacra - e I-IV MS CXV 115 (Ivrea Codex) - collezione di mottetti latini e francesi e composizioni liturgiche - sembrano esserne due chiari esempi.

Al gruppo delle *collezioni monumentali* (4) o di lusso, o di presentazione, si possono ascrivere le opere complete di Guillaume de Machaut, il Codice Squarcialupi, il codice Franco-cipriota (I-Tn MS J.II.9) e il codice Old Hall (GB-Lbl Add. MS 57950). Queste collezioni sono da considerarsi eccezionali: i libri di musica generalmente utilizzati erano, come abbiamo visto, assai più modesti.

Il *Roman de Fauvel* di Chaillou de Pestain (F-Pnm Français 146) è la più antica collezione di musica del Trecento e forse il più grande monumento del secolo in fatto di produzione libraria.¹³¹ In quanto produzione unica il Roman de Fauvel, in struttura a sesterni, testimonia non solo un progetto ben preciso, ma anche un’omogeneità nell’impianto e nella struttura fisica tale da conciliare contenuto e *mise en page*: testo, illustrazioni e musica sono organizzate in modo tale da riempire due facciate consecutive a piatto, con la minima interruzione per ciascun elemento.

Tralasciando i libri di canto liturgico (1), che prevedono, nella maggior parte dei casi, polifonia aggiunta a libro liturgico ormai terminato, la terminologia delle tipologie codicologiche di polifonia fornita da Stinson sembra, ad uno sguardo comparativo, essere

¹³⁰ Inoltre le antologie solitamente semplici iniziali filigranate in luogo di iniziali riccamente miniate e solo in alcuni casi forniscono le attribuzioni autoriali.

¹³¹ *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain: A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 146*, a cura di Edward Roesner, François Avril e Nancy Freeman Regalado, Boude Brothers, New York 1990; *Fauvel studies: allegory, chronicle, music and image in Paris, Bibliothèque nationale de France, MS français 146* a cura di Margaret Bent e Andrew Wathey, Clarendon Press, Oxford 1998.

paragonabile a quella tradizionalmente utilizzata dalla filologia (i. e. la terminologia di Ian Short per il corpus letterario in lingua vernacolare francese, vedi *supra*).

I *libelli* (2) o *booklets* o *fascicle-manuscripts* sembra potessero sussistere senza necessariamente essere riuniti in raccolta anche nel caso della produzione musicale. Una volta riuniti formavano la cosiddetta a) raccolta cumulativa, che in musica è detta antologia (3). L'antologia musicale può acquistare le caratteristiche di raccolta fattizia c) a causa della presenza di opere aggiunte molto più tardi, da mani ulteriori. Infine, le collezioni monumentali (4) sarebbero il corrispettivo musicale delle b) raccolte integrali letterarie, come i manoscritti autografi o supervisionati di Christine de Pizan o Charles d'Orléans.

Considerando la *mise en livre*, sembra che la musica arsnovistica sacra o profana sia principalmente conservata in raccolte cumulative, compilate da scribi diversi sia contemporaneamente sia in breve successione. La stesura spesso segue un ordine prestabilito soltanto a livello fascicolare, o in gruppi di fascicoli, sebbene talvolta l'ordine venga meno persino in uno stesso fascicolo e il copista proceda al riempimento di fogli rimasti vuoti, senza alcuna coerenza.¹³² Si riscontra un uso misto di carte diverse anche nello stesso fascicolo (ad esempio nel caso dei fascicoli 4 e 5 del codice Reina)¹³³ e molti redattori possono concorrere alla compilazione di uno stesso fascicolo – come capita ad esempio in Pit: due amanuensi principali A e B hanno lavorato insieme a sei fascicoli 1-4, 7, 9; in seguito B e E hanno collaborato ai fascicoli 10-12.¹³⁴ Spesso, è arduo definire con certezza le mani e gli strati di copia.

L'estrema frammentarietà interna a ciascuna delle raccolte arnovistiche, anche delle più apparentemente organiche, richiederebbe forse di studiare questo materiale in fascicoli e non in codici per una migliore comprensione; anche le maggiori raccolte arsnovistiche condividono fra loro un aspetto di 'non (de)finito'. Il carattere unitario del codice musicale sembra infatti risiedere nella *mise en livre* operata – in momenti diversi, in un lasso di tempo comunque limitato – sulla base della sola presenza di notazione coeva, al di là dei generi, degli stili, della lingua, dei repertori di un determinato *milieu* o

¹³² Si veda ad esempio GB-Lbl Add. MS 29987.

¹³³ Il codice Reina contiene opere dell'*Ars Nova* italiana nei primi sei fascicoli, opere dell'*Ars Nova* francese nei fascicoli VII e VIII e opere francesi più tarde nei fascicoli IX e X.

¹³⁴ Si vedrà che diversi redattori concorrono alla compilazione di uno stesso fascicolo anche nel caso di I.Tn T.III.2; cfr. ¶ 3.3.

area geografica, o dei compositori. Il libro di polifonia *Ars Nova* si rivela come quanto di più lontano dal concetto di libro moderno e contemporaneo.

Concludendo, quando non specificato o palesemente visibile (i. e. nel caso del codice Squarcialupi o della collezione di manoscritti di Machaut notati), sembra possibile pensare che le antologie di polifonia italiana e francese conservate sino ad oggi fossero in qualche misura legate alla pratica o allo studio del repertorio che contengono, e, cioè, fossero primariamente pensate da e per un pubblico di musicisti. La loro consistenza codicologica escluderebbe infatti che la copia sia stata generata per fini di presentazione o d'archivio, ma manterrebbe comunque una volontà di *mise en livre* unitaria difficilmente spiegabile al di fuori di una possibile pratica d'uso.¹³⁵ Il risvolto culturale di questa condizione non sarebbe secondario e dovrebbe, forse, influenzare la considerazione e la fruizione dei testimoni da parte dei lettori e degli studiosi moderni. Inoltre, lo *status* delle fonti potrebbe contribuire a comprendere una delle molte contraddizioni che caratterizzano la compilazione dell'*Ars Nova*. Sebbene altrove ci sia evidenza storica dell'esecuzione *a cappella* di tutte le voci delle composizioni polifoniche, perché molto spesso le parti più gravi (i Tenores) non trasmettono il testo? Non potendo appellarsi ai concetti di formularità della monodia, si potrebbe spiegare questa omissione, con imperativa cautela, come segno di un'oralità condivisa e sottintesa, fra gli specialisti della musica, che permane nella stesura dei repertori.

La speculazione sulle pratiche compilatorie potrebbe lasciare spazio ad un'ulteriore osservazione relativa alla periodizzazione dell'*Ars Nova*; lo stato delle fonti, raccolte cumulative molto lontane dall'idea di libro musicale che prenderà piede a partire dal secondo Quattrocento, ricorda quanto sia poco efficace distinguere nettamente l'*Ars Subtilior* dall'intero fenomeno arsnovistico.¹³⁶ Nonostante il suo valore di transizione

¹³⁵ Al di là della notevole eccezione dei manoscritti di Machaut, la maggioranza delle fonti rimaste, create quasi esclusivamente nei primi decenni del Quattrocento, furono collezioni retrospettive di composizioni più antiche. Una copia tardiva che trasmette repertori legati a compositori o avvenimenti passati non è necessariamente prodotta per fini d'archivio; la copia può essere frutto di una trasmissione che ha nell'esecuzione o nello studio il fine principale.

¹³⁶ “Nel secondo Quattrocento la standardizzazione dei repertori e delle loro modalità di produzione, fruizione, committenza, si riflette nella maggiore uniformità dei prodotti librari rispetto a quelle delle prime decadi del secolo. [...] Dagli anni successivi al 1440, nei manoscritti provenienti dall'area franco-fiamminga si impone una rigida separazione del repertorio sacro da quello profano, ciascuno destinato a contenitori caratterizzati da tipologie particolari.” Cfr. Vincenzo Borghetti, *Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, L'Epos, Palermo 2004, p. 102.

verso la musica Rinascimentale quattrocentesca, a causa delle peculiarità notazionali che la caratterizzano, l'*Ars Subtilior* si presenta, da un punto di vista materiale, in maniera simile all'*Ars Nova* italiana e francese.

2.3 Tipi di codici dell'*Ars Subtilior*

L'*Ars Nova* è un fenomeno poetico-musicale di ristretta tradizione che ebbe inizio a metà del Trecento fra Francia e Italia. L'ultima parte del Trecento vide emergere un estremo affinamento della tecnica compositiva arsnovistica, a livello ritmico, armonico e notazionale, diffuso sia in Francia che in Italia, che sembra aver creato quello che i critici definiscono un nuovo stile: *l'Ars Subtilior*. Questo fenomeno è stato temporalmente limitato al periodo che succede alla morte di Guillaume de Machaut fino al Concilio di Costanza, cioè al periodo storico coincidente con il Grande Scisma d'Occidente (1378-1417).¹³⁷ Le incertezze attorno alla definizione storiografica di *Ars Subtilior*, già messe in luce da Reinhard Strohm¹³⁸ – che valuta *l'Ars Subtilior* come una delle tendenze stilistiche in Europa, definendola collaterale rispetto alla centrale avignonese – hanno trovato molte nuove ipotesi negli ultimi anni. Anne Stone e Yolanda Plumley hanno fornito tesi in parte divergenti che si allontanano dalla concezione storiografica fornita da Ursula Günther; la prima trova a Parigi molte testimonianze della coltivazione di questo stile, ipotizzando che il Nord della Francia possa essere stato propulsore della diffusione del fenomeno.¹³⁹ La seconda ritorna a valutare il repertorio come un fatto legato principalmente alle corti meridionali della Francia, in particolare dei principi Louis d'Anjou e Jean de Berry, i quali viaggiarono molto fra Parigi e il Sud.¹⁴⁰

Una recente dissertazione dottorale dedicata all'*Ars Subtilior*, secondo criteri altri dalla notazione e maggiormente attenti alla compilazione del repertorio nei suoi aspetti storici e materiali, ha fornito una ricognizione sul contesto materiale delle fonti che trasmettono il repertorio.¹⁴¹ L'autore ha diviso le fonti in quattro categorie:

- I. manoscritti confezionati e dedicati a una committenza;
- II. manoscritti con diversi strati di copia;

¹³⁷ Günther, *Das Ende der Ars Nova*, op. cit.

¹³⁸ Strohm, *The Rise of European Music*, op. cit., pp. 11-119.

¹³⁹ Anne Stone, Paola Besutti, *Che cosa c'è di più sottile riguardo l'Ars Subtilior?*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 31, no. 1, 1996, pp. 3-31.

¹⁴⁰ Yolanda Plumley, *An 'Episode in the South'? Ars Subtilior and the Patronage of French Princes*, «Early Music History», vol. 22, 2003, pp. 103-168.

¹⁴¹ Uri Smilansky, *Rethinking Ars Subtilior*, op. cit.

III. manoscritti compositi;

IV. aggiunte musicali a fonti principalmente verbali.

Manoscritti completi dedicati a un committente (I) rappresentano una minoranza fra le fonti del corpus ‘sottile’, anche includendo i sei manoscritti superstiti di Machaut, completi in testo e musica,¹⁴² e le due collezioni Wolkenstein,¹⁴³ che hanno concordanze con il codice Chantilly, ModA e il codice Reina. Le concordanze si trovano spesso in manoscritti che trasmettono musica italiana, come F-Pn fonds italien 568 (Pit) e I-Fn MS Panciaticiano 26 (Panciatichi). Il contenuto di alcuni frammenti suggerisce che, forse, molte delle opere complete sono semplicemente andate perdute;¹⁴⁴ è più facile trovare un tale repertorio trasmesso in manoscritti copiati in una successione di diversi strati (II): Panciatichi e Pit ne sono i massimi esempi.

Manoscritti compositi che trasmettono diverse tradizioni (III) sono particolarmente interessanti poiché testimoniano la coesistenza pacifica di vari generi e forme e diversi *corpora*. Fra queste fonti l’autore inserisce: il codice Mancini, PL-Wru Ak 1955/KN 195, GB-Cu Add. 5943, Pad A, Pad B, Pad C e I-Tn MS T.III.2, oggetto del presente studio. Vi si possono trovare, senza un ordine preciso, messe, mottetti, musica italiana e *Ars Subtilior*.

Per quanto riguarda i manoscritti letterari con inserzioni musicali (IV), quest’ultime possono essere aggiunte a trattati teorici di musica (come Berkeley, University Library, MS 744 e GB-Ob MS. Bodl. 842) oppure apposte ai margini del manoscritto o in carte singole (A-V MS 380, A-M MS 391 e GB-Lna E 163/22/1/24).¹⁴⁵ Talvolta sembrano programmate: si veda ad esempio *La harpe de melodie* in US-Cn MS 54.1.

¹⁴² F-Pnm Français 22545-22546 (F-G), F-Pnm Français 1584 (A), F-Pnm Français 9221 (E), US-KCferrell MS1 (Vg), F-Pnm Français 1585 (B), F-Pnm Français 1586 (C). Altre tre fonti complete ora perdute, per un totale di nove manoscritti, testimoniavano l’opera di Guillaume de Machaut (*dits*, liriche e composizioni musicali). Cfr. Earp, *op.cit.* pp. 34-35.

¹⁴³ A-Iu s.s. (Wolkenstein B) e A-Wn Cod. 2777 Han (Wolkenstein A).

¹⁴⁴ Ad esempio: I-PAas Raccolta Manoscritti, busta 75, NL-Uu Hs. 6 E 37 (Cat.1846), I-Bu MS 596, F-Pnm NAF 22069, CH-BEb Sammlung Bongarsina, Cod. 827, B-Gra Varia D.3360 A (Ter Haeghen), H-Bu U. Fr. l. m. 298 e forse F-AUT 152, CH-BEb Cod. A 421; Cfr. U. Smilansky, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁵ È plausibile pensare che la musica inserita in trattati teorici fosse generalmente conosciuta e diffusa. Cfr. Earp, *op. cit.*, p. 47.

Sembra più proficuo tentare una sistemazione dei codici dell'*Ars Subtilior* secondo le categorie fornite da Stinson, in quanto capaci di distinguere i vari tipi di manoscritti secondo caratteristiche che mettono in relazione 'testo' e 'documento'.

1) i libri musicali liturgici: non abbiamo, a nostra conoscenza, libri liturgici con polifonia in stile *Ars Subtilior*; più comunemente, composizioni polifoniche liturgiche in stile *Ars Subtilior* (Cicli di messa, Gloria/Credo e Sanctus/Agnus Dei) si trovano all'interno di raccolte di varia natura;

2) *libelli* che possono aver circolato separatamente e che sono stati talvolta raggruppati in codici; al di là della difficoltà di individuare materiali frammentari che possano essere effettivamente considerati con certezza *libelli*, non sembra siano pervenuti *libelli* di *Ars Subtilior* conservati singolarmente;

3) antologie per uso pratico, che spesso, accanto alla collezione originaria prevista in sede di *compositio*, presentano opere aggiunte in seguito: sono la quasi totalità del repertorio *subtilior*, trasmesso principalmente in ModA, Chantilly, ma anche Reina, I-IV MS CXV 115 (Ivrea Codex), F-APT Trésor 16bis (Apt Codex), il codice Mancini, PL-Wru Ak 1955/KN 195, GB-Cu Add. 5943, Pad A, Pad B, Pad C e non ultimo il I-Tn MS T.III.2;

4) collezioni monumentali, spesso molto decorate, di opere di singoli compositori: è il caso, unico, del codice Franco-cipriota I-Tn MS J.II.9.

In conclusione, pur esaminando soltanto il difficilmente definibile repertorio tardo trecentesco dell'*Ars Subtilior*, la tendenza di questa tradizione ad essere antologica e cumulativa ricorda il quadro generale che emerge dallo studio dell'intera produzione arsnovistica trecentesca. L'antologia o raccolta cumulativa non è quindi soltanto una delle forme manoscritte che testimonia la vita musicale tre-quattrocentesca europea, ma una vera e propria tipologia codicologica che sembra distinguere la trasmissione musicale del tempo. Tale tipo di *mise en livre* mobile e composita, non necessariamente organica o previamente definita, passibile di cambiamento e rinnovamento, si aggiunge alla comprensione della civiltà musicale fra Trecento e Quattrocento, sia in termini di prassi compilatoria sia in termini di contesti culturali di produzione ed esecuzione.

3. Storia del manoscritto Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2

Nel 1991 la storia della polifonia italiana e francese del primo Quattrocento si è arricchita di un importante testimone: il manoscritto I-Tn T.III.2 (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2). Sin dalla sua prima edizione in facsimile ad opera di Agostino Ziino nel 1994 il manoscritto è stato oggetto di sistematica analisi codicologica.¹⁴⁶ Lucia Marchi, nella sua dissertazione dottorale, fa pieno riferimento all'analisi e alle considerazioni di tipo paleografico e codicologico dell'edizione di Ziino, chiarendo che il manoscritto è al suo interno bipartito in due sezioni distinte e precisando il numero totale di composizioni.¹⁴⁷ I paragrafi che seguono vogliono essere una nuova valutazione codicologica che proceda secondo una metodologia di analisi simile a quella già scelta da Ziino e Marchi ma arricchita di nuove riflessioni e di nuovi elementi che non sono rientrati negli esami precedenti. Si proporrà un nuovo esame delle mani che copiano le due sezioni del manoscritto, ipotizzando una storia della compilazione parzialmente modificata; si presterà poi attenzione allo stato della raccolta al momento del 'riutilizzo'. I quindici bifogli, compilati plausibilmente fra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, furono più tardi usati come rinforzo nei piatti di una legatura di un volume notarile. Si forniranno alcuni nuovi documenti (Recuperi T.III.2) da cui ricavare un termine *post quem* per lo smembramento e riuso dei bifogli torinesi. Questo tipo di lavoro intende pertanto affiancare ampliare e in parte riconsiderare l'esame codicologico e la ricostruzione della copiatura del manoscritto già portata avanti da Ziino e Marchi.

¹⁴⁶ Agostino Ziino, *Il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2. Studio introduttivo ed edizione in fac simile*, LIM, Lucca 1994. Cfr. in particolare pp. 34-36.

¹⁴⁷ Lucia Marchi, *La musica in Italia durante il Grande Scisma (1378-1417): il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2000, pp. 15-27.

3.1 Esame codicologico

Il manoscritto Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2 consta di 15 bifogli tutti compilati: sei bifogli completi in recto e verso, cinque che si presentano come due terzi del bifoglio; una carta è metà del bifoglio e, infine, vi sono tre mezzi fogli. Tenendo presente la divisione in quattro faldoni in cui sono conservati oggi i frammenti, e seguendo la numerazione apportata a matita in seguito al restauro,¹⁴⁸ le carte sono:

- primo gruppo (ff. 1r – 6v)¹⁴⁹, ca. 44,1 cm x 29,8 cm
- secondo gruppo (ff. 7r – 11v), ca. 29,8 cm x 29,8 cm
- terzo gruppo (f. 12r-12v), ca. 22 cm x 29,6 cm
- quarto gruppo (ff. 13r-15v), ca. 9 cm x 29,8 cm.

Tali dimensioni sono frutto del ritaglio dei fogli dovuto al riuso delle carte, per cui è impossibile stabilire con certezza le esatte dimensioni originali dei bifogli.

Considerando che i frammenti sono stati ricavati dalla rilegatura smembrata di un volume più tardo, si nota una differenza di colore della carta dovuta alla differenza di usura dei materiali: le carte più esposte all'aria e al maneggiamento risultano più scure (ad esempio, in numerazione antica, l'intero bifoglio 1^v, ora f.5^v e f.2^r) mentre quelle rimaste in posizioni interne hanno conservato una colorazione più chiara.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Il restauro è stato effettuato nel 1992, prima dell'edizione in fac-simile del 1994.

¹⁴⁹ Si è scelto per ora di utilizzare la numerazione a matita visibile sui bifogli, apposta dopo il restauro (detta "antica" nell'edizione in fac-simile).

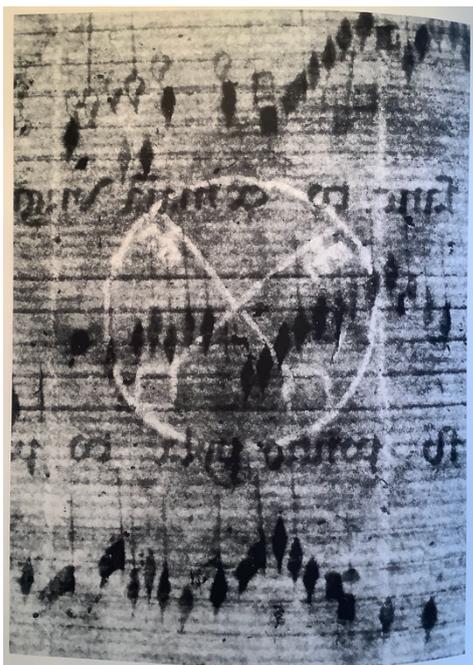
¹⁵⁰ Le variazioni sono tuttavia da considerarsi con cautela, visto il restauro che le carte hanno subito.

3.2 Filigrane e preparazione delle carte

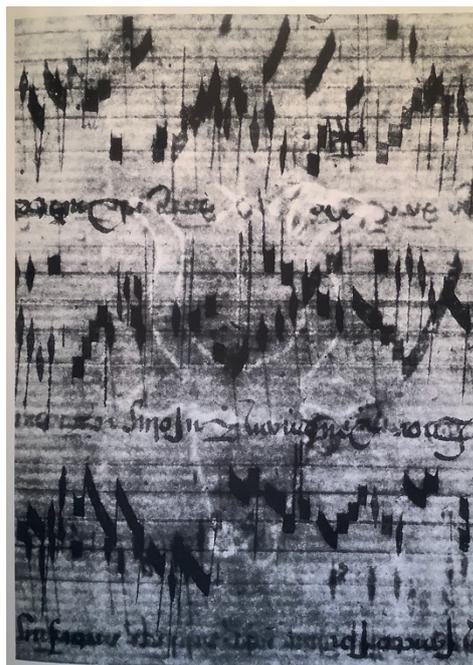
Sono individuabili due filigrane:

1. due chiavi incrociate all'interno di un cerchio
2. una testa di bue sormontata da una stella

1. Ziino, *Il codice T.III.2*, foto 6, p.39



2. Ziino, *Il codice T.III.2*, foto 7, p.40

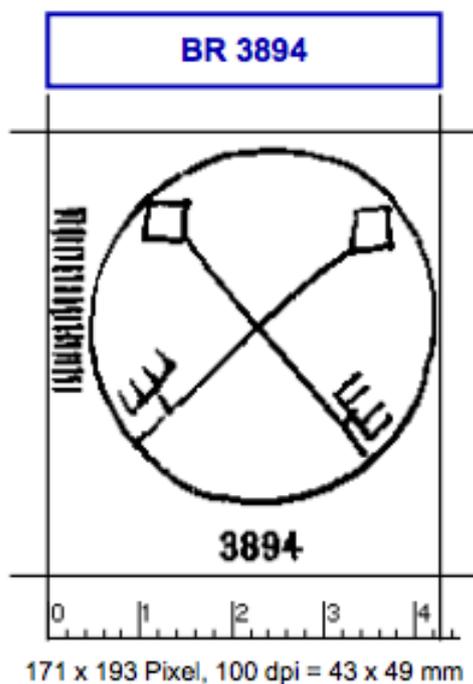


Nessuna delle due filigrane trova corrispondenza esatta nel repertorio del Briquet o del Piccard;¹⁵¹ si riscontra una certa somiglianza tra la prima filigrana e la n. 3894 di Briquet.¹⁵² La prima filigrana è presente in carte svizzere (Losanna, Friburgo), francesi (Perpignan e Strasburgo) tedesche (Magonza) fra gli anni 1404–1410.¹⁵³

¹⁵¹ Briquet Online <http://www.ksbm.oeaw.ac.at/scripts/php/BR.php>; Piccard Online <https://www.piccard-online.de/start.php>

¹⁵² Ziino, *Il codice T.III.2*, *op. cit.*, p. 54; si veda la figura 1.

¹⁵³ La filigrana riprodotta è quella attestata a Friburgo e datata 1410.



Briquet, Les Filigranes, Nr. 3894

Referenznummer: BR 3894

Abmessungen: w 39 h 39

Datierung(en): 1404

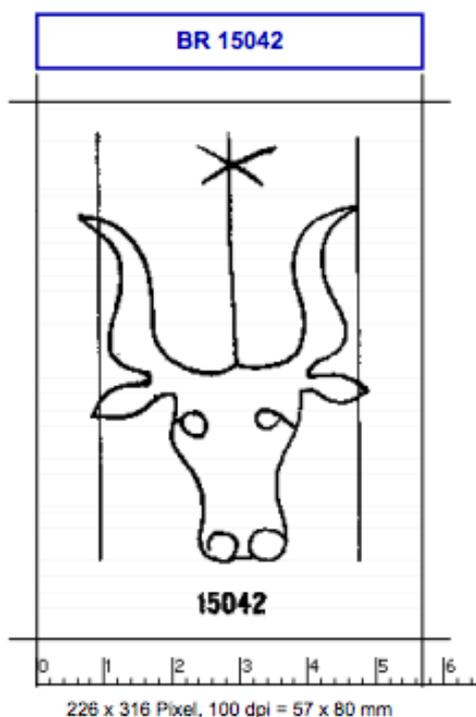
Verwendungsort(e): Lausanne

Motiv: Deux clefs | en sautoir inscrites dans un cercle

Fig. 1

La seconda filigrana è molto diffusa sia in area nord italiana (Verona, Mantova, Ferrara, Brescia) sia in area svizzero tedesca. Secondo Ziino la filigrana del manoscritto è maggiormente somigliante alla n. 15042 del Briquet; si trova soprattutto in carte svizzere (Villeneuve, Berna, Sciaffusa, Zurigo, Ginevra) e francesi (Laon) fra il 1409 e il 1417.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Si veda la fig. 2. La filigrana riprodotta è quella di Berna, 1409. La filigrana di Villeneuve è quella attestata più anticamente, cioè datata 1404.



Briquet, Les Filigranes, Nr. 15042

Referenznummer: BR 15042

Abmessungen: w 43 h 65

Datierung(en): 1404

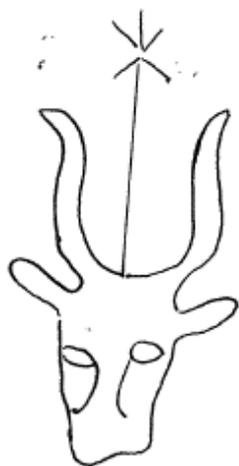
Verwendungsort(e): Villeneuve

Motiv: Tête de Boeuf | à yeux et à narines | surmontée d'un trait étoilé ou d'une étoile

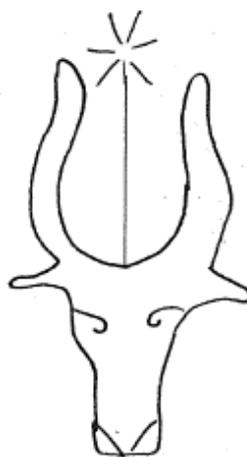
Fig. 2

Sulla base dello studio della seconda filigrana, cioè quella con testa di bue sormontata da una stella, Lucia Marchi rintraccia somiglianze (ma non identiche corrispondenze) con carte dei Registri Vaticani 345 (a.) e 346 (b.) e Registro Lateranense 185 (c.), cioè volumi relativi al papato (o antipapato) di Giovanni XXIII (1410-1415), protagonista degli ultimi burrascosi anni del Grande Scisma d'Occidente. La filigrana con la testa di bue compare in una carta isolata del Registro 345, che contiene una bolla emessa da Giovanni a Laufenburg (fra Costanza e Sciaffusa) durante la fuga dal Concilio di Costanza nell'aprile 1415. Nel Registro 346 la filigrana compare in bolle di Gregorio XII (Rimini 1415) e altre di Giovanni XXIII (Bologna 1410 e Costanza 1415). Nel Registro Lateranense 185, infine, la filigrana compare in bolle emesse a Costanza fra

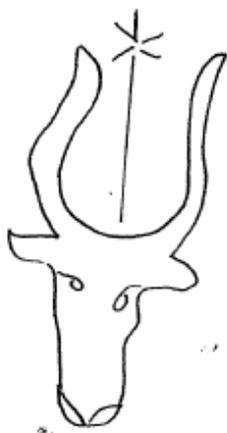
gennaio e marzo 1415. L'autrice ipotizza quindi che tali documenti potrebbero testimoniare una relazione tra questo manoscritto (I-Tn T.III.2) e la corte papale, in particolare col concilio di Costanza o la fuga verso Sciaffusa da parte della corte papale.¹⁵⁵



a. Registri Vaticani 345, c. CCLXXII



b. Registri Vaticani 346, c. CCLXXXII-VII.
Molto simile in Registri Lateranensi 185,
cc. LXXXII -VI



c. Registri lateranensi 185, c. CCXI

¹⁵⁵ Cfr. Lucia Marchi, *Intorno all'origine del Codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, «Recercare», 15, 2003, p. 29.

Come la stessa Marchi asserisce, le filigrane non forniscono nessuna indicazione conclusiva riguardo all'origine del manoscritto. E in particolare per la seconda filigrana, la situazione è resa ancora più complessa a causa della massiccia diffusione di tale tipo di filigrana. Le considerazioni sulle somiglianze con le carte della corte papale giovannea sembrano pertanto fuorvianti.¹⁵⁶ Si tratterebbe, soltanto, di un'ulteriore pista di indagine nel ricco panorama di forme che la filigrana a testa di bue pone: infatti, erano molte le varietà di filigrane a testa di bue sormontata da una stella con occhi e narici, diffuse dal Nord al Sud Europa.¹⁵⁷ In mancanza di un'esatta corrispondenza sembra preferibile evitare qualunque conclusione.

Per quanto riguarda la preparazione delle carte (rigatura dei margini e dei sistemi) in generale i fogli recano nove pentagrammi. Non sembra esserci coerenza fra tipo di filigrana (e dunque carta) e numero di pentagrammi soltanto per le carte con la seconda filigrana, a testa di bue. Infatti, le carte che presentano la prima filigrana, le chiavi incrociate, (1, 2, 6, 10, 11 e 14) hanno nove pentagrammi, costanti in altezza (1,5 cm) ma non in lunghezza, che varia tra 16,5 cm e 18cm.¹⁵⁸ Le carte che presentano, invece, la seconda filigrana (3, 4, 5, 7, e 8) hanno nove pentagrammi, eccezion fatta per le carte 3^r 4^rB¹⁵⁹ 4^vA e 5^rA che ne hanno dieci. Per il foglio 3^r 4^rB le carte sembrano preparate a 10 pentagrammi, mentre 4^vA e 5^rA presentano un decimo pentagramma diverso dai restanti nove (che misura ca. 1,2 cm) probabilmente tracciato a mano in fase di compilazione o comunque aggiunto a stesura del testo già iniziata. Queste carte si distinguono per uno specchio di scrittura più stretto: al di là del numero, la lunghezza dei sistemi è sistematicamente più corta (15,5/16 cm).

Siamo dunque di fronte a due preparazioni coerenti e costanti per le carte con la prima e seconda filigrana, sebbene per la seconda vi siano due isolati casi di carte a dieci pentagrammi.

Le carte senza filigrana visibile (9, 12, 13 e 15) sono così composte:

f. 9: 9 pentagrammi, alti 1,5 cm e lunghi 15,5 cm

¹⁵⁶ Si vedrà più oltre come l'ipotesi sull'origine del manoscritto di Marchi abbia tenuto conto di queste considerazioni materiali, insieme ad altre di maggiore pregnanza (testuali ad esempio).

¹⁵⁷ Il Briquet ne cataloga 79.

¹⁵⁸ Sembra che alcuni pentagrammi siano allungati perché c'è troppo testo musicale – già molto fitto (ff.3^rA., 5^rB, 5^vB).

¹⁵⁹ B indica la facciata di destra del bifoglio, mentre A è la facciata di sinistra.

f. 12: 9 pentagrammi, alti 1,5 cm e lunghi 15,5 cm o 16 cm al massimo

ff. 13 e 15: 9 pentagrammi, indefinibile a causa del taglio

Immaginando che non vi sia, fra i fogli superstiti, carta di provenienza diversa dalle due attestate, se ne deduce che, probabilmente, le carte 9 e 12 presentavano la filigrana con testa di bue, visto che lo specchio di scrittura sembra più simile a quello previsto in questa sezione. Le carte che si trovano assemblate in I-Tn T.III.2 hanno quindi due provenienze diverse e preparazioni di due tipi. Come vedremo, tali considerazioni saranno confermate dall'analisi delle diverse mani e dalla ricostruzione della compilazione.

3.3 Le mani

Lo studio della successione delle mani ha individuato cinque copisti per il testo verbale; nell'analisi che segue, la numerazione post restauro, detta da Ziino "antica", precede la numerazione del fac-simile di Ziino (fra parentesi):

- prima mano: copista A, 1, 2, 6^rB, 11, 14, 15^v (ff. 1^r-8^r e 12^v); la 's' generalmente scende oltre la riga di scrittura; secondo Marchi si tratta di *Frater Petrus de Sancto Severio*, autore della nota di possesso visibile al f. 6^vA (f.8^v)
- seconda mano: copista B, 3, 4, 5^rA, 5^vB, 6^rA, 6^v, 7^rA, 9^r, 9^vA, semi9^vB, 12, 13 (ff. 8^v-12^r e); la 's' non scende quasi mai sotto la riga di scrittura;
- terza mano: copista C, 3, 4, 5^rB, 5^vA, (ff. 13^r-15^v); secondo Ziino il copista B e il copista C sono il medesimo. La lingua dei testi copiati nei ff. 8^v-15^v è sempre latina. Lo studio delle grafie dimostra che i copisti sono invece due: il copista B scrive sistematicamente *Pylato* mentre il copista C scrive *Pillato*; allo stesso modo i due copisti si distinguono per la grafia *apostolicam* (B) e *apostolicam* (C).
- quarta mano: copista D, 8, 10, 15^r (ff. 16^r-18^v e 19^v-25^v); minuscola corsiva di piccolo modulo, la 'm' supera spesso la riga di scrittura. Forse si tratta di *Frater Petrus de Sancto Severio*, autore della nota di possesso al f. 6^vA (f.8^v);
- quinta mano: copista che si firma *Frater Ludovicus de Ponzano* 7^rB, 7^v, 9^vB (ff. 19^r, 24^r e 26^r-26^v), mano tardiva Infatti, i due brani profani, *Gentil Madona* e *Ora cridar oyme poso ben yo*, sono attestati in canzonieri compilati fra il 1479 e il 1490.¹⁶⁰

La prima e la seconda (A e B) mano copiano sulla carta con filigrana 1 (sezione 1), mentre le restanti tre (C, D, *Frater Ludovicus*) copiano sulla carta con filigrana 2 (sezione 2). Pertanto la tardiva quinta mano, *Frater Ludovicus*, è visibile soltanto nella seconda sezione del manoscritto, e dimostra che evidentemente non c'era spazio per

¹⁶⁰ Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 28.

aggiungere pezzi nella sezione 1, poiché era già completa. È palese che le rubricature sono presenti soltanto nella sezione 1, copiata da mano A e B, mentre a partire dalla mano C cessano le iniziali filigranate, l'inchiostro è più scuro, i tratti più sottili (sezione 2). Il criterio maggiormente distintivo fra le due sezioni sembra, tuttavia, la preparazione delle carte (§ 3.2). Le due parti corrispondono a due stesure in tempi e magari luoghi diversi. Se, come fa Ziino, si ipotizzasse che la mano C corrisponde alla mano B, la storia della compilazione si complicherebbe; la stesura della prima sezione del manoscritto e quella della seconda sarebbero contemporanee e pertanto strettamente legate.¹⁶¹

Risulta arduo identificare se e quale, fra le mani che si è cercato di individuare, corrisponda alla mano responsabile della nota all'attuale f.8^v *Fratris Petrus de Sancto Severio ordinis minorum fratrum quod composuit propter fidem*: forse la mano D della seconda sezione; infatti, oltre al modulo piccolo della corsiva, che è condiviso anche dalla mano A, i particolari abbellimenti della F iniziale di *Fratris* fanno pensare alla mano D.¹⁶² Nel caso in cui proprio la mano della nota di possesso (*Frater Petrus*) corrispondesse con la mano D, responsabile della stesura di almeno una parte della seconda sezione, si potrebbe ipotizzare che egli sia responsabile dell'assemblaggio del materiale (*composuit*). Il *Frater Petrus* avrebbe trovato le carte della prima sezione (dall'attuale f.1^r all'attuale f.12^v) e, insieme al copista B, avrebbe aggiunto nuove composizioni (che, come si vedrà, sono esclusivamente liturgiche, ad eccezione di *Le temps verra tans toust après*).

Per la musica la distinzione delle mani sembra più ardua poiché la notazione è piuttosto standardizzata; tuttavia sembrano individuabili tre mani più una quarta tardiva di *Frater Ludovicus* che scrive sia il testo sia la musica (lo dimostra l'uso dello stesso inchiostro, il tratto e l'apparenza poco curata, come di annotazione, delle sue aggiunte):

- mano *a*: i bifogli 1, 2, 6, 10, 11, 14, 15 (da f.1^r a f.12^v)
- mano *b*: ff. 3, 4^rA, 5, 7^rA, 8, 9^vB (ff. 13^r-18^v e 19^v-24^r e 25^v)

¹⁶¹ Ziino, *Il codice T.III.2, op.cit.*, p. 38.

¹⁶² Marchi, invece, ipotizza che la nota corrisponda alla mano A. Cfr. *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 23.

- mano *c*: 4^rB e 9^vA (f.24^v-25^r); si tratterebbe di una mano isolata, che presenta una forma delle note meno sbavata e con un ricciolo a forma peculiare sulle semiminime¹⁶³
- mano *d*: *Frater Ludovicus*, ff. 7^rB, 7^v, 9^vB (19^r, 24^r, 26^r-26^v)

Più copisti lavorano contemporaneamente sui fogli almeno per quanto concerne la seconda sezione del manoscritto. Osservando il bifoglio 4^r (ora diviso in f.22^v e f.24^v) si trovano casi in cui il copista del testo (B) sembra lo stesso, mentre la musica è copiata da due mani diverse (*a* e *b*). Il momento di stesura sarebbe lo stesso (e dunque lo strato del fascicolo) ma si dimostrerebbe il lavoro contemporaneo di mani diverse.

Il lavoro contemporaneo sui fogli da parte di amanuensi specializzati nella copiatura rispettivamente del testo musicale e del testo letterario, i quali collaborano fra loro, non sembra essere di fatto la sola modalità di copiatura dei pezzi. Un'attenta analisi di un pezzo trasmesso nella prima sezione del manoscritto permette di ipotizzare che un solo copista responsabile della scrittura del testo, ma anche delle note, possa aver copiato gran parte della prima sezione. Il pezzo *Je sui si las venu* (Particolare 1.), infatti, è copiato e successivamente cancellato con dei tratti obliqui sovrapposti al testo, e pertanto ancora oggi visibile; la cancellatura avviene alla penultima sillaba dell'ultimo verso della prima stanza (pertanto non a fine stanza, o a fine frase musicale) e, aspetto maggiormente interessante, il testo sia musicale sia poetico si interrompe nello stesso medesimo punto. Particolare 1. *Je sui si las venus* (f.7^v).



¹⁶³ La maggiore o minore spazatura fra le note non sembra, invece, un tratto utile alla distinzione delle mani musicali; infatti, la copiatura del testo precedeva la copiatura della musica e ne influenzava la resa finale. Il ricciolo sulle semiminime è tuttavia simile ma non identico a quello dell'*Amen* a f. 5^vB (f.15^r). Per quest'ultima carta, infatti, non è chiaro se si sia di fronte ad un'ulteriore mano rispetto alla *b* (nominabile *b*).

Il dato induce a pensare che la copia del pezzo potesse essere eseguita contemporaneamente per musica e testo, ed è plausibile che fosse a carico di una sola stessa mano responsabile sia del testo sia della musica nello stesso momento, almeno per quel pezzo, in quello strato di copia (il primo).¹⁶⁴ È possibile che il copista (A / a) sia la stessa persona.

Al di là delle aggiunte tardive, gli strati di copia del testo appaiono in definitiva due: il primo condiviso da copista A e B del testo e a per la musica, il secondo dai copisti C e D per il testo e b e c per la musica. *Frater Petrus* si designa responsabile dell'assemblaggio del materiale; se fosse la mano D potremmo inferire che egli abbia unito la prima sezione della raccolta al resto delle carte, una parte delle quali avrebbe potuto copiare lui stesso. Sarebbe così ulteriormente spiegato il motivo della coesistenza di repertori così diversi fra loro. Il quinto copista, *Frater Ludovicus*, aggiunge pezzi in notazione bianca copiando sia il testo sia la musica molto più tardi, a fine Quattrocento.

¹⁶⁴ Per quanto poco probante, risulta improbabile finire di copiare un qualunque testo esattamente nello stesso punto (e nemmeno alla fine di una precisa sezione) a meno che le due stesure non siano in qualche modo contemporanee e, inoltre, il copista del testo e il notatore possano seguire e capire reciprocamente il lavoro l'uno dell'altro. Ipotizzando che la stesura del testo e della musica sia fatta in momenti diversi, l'unica altra possibilità è immaginare che un copista avesse copiato il testo (o la musica) lasciando il lavoro a metà e che il notatore (o il copista del testo) avesse iniziato a copiare accorgendosi soltanto a metà lavoro che la composizione non era stata terminata e decidendo, quindi, di interrompere la copia e cancellarla.

3.4 Fascicolazione e inventario

Sulla base delle sole caratteristiche fisiche dei bifogli e in mancanza di una numerazione originale, è molto arduo tentare una ricostruzione della fascicolazione. Ognuna delle ricostruzioni formulate resta fortemente ipotetica. L'analisi di Ziino ha stabilito una ricostruzione che tiene conto, in ordine, di:

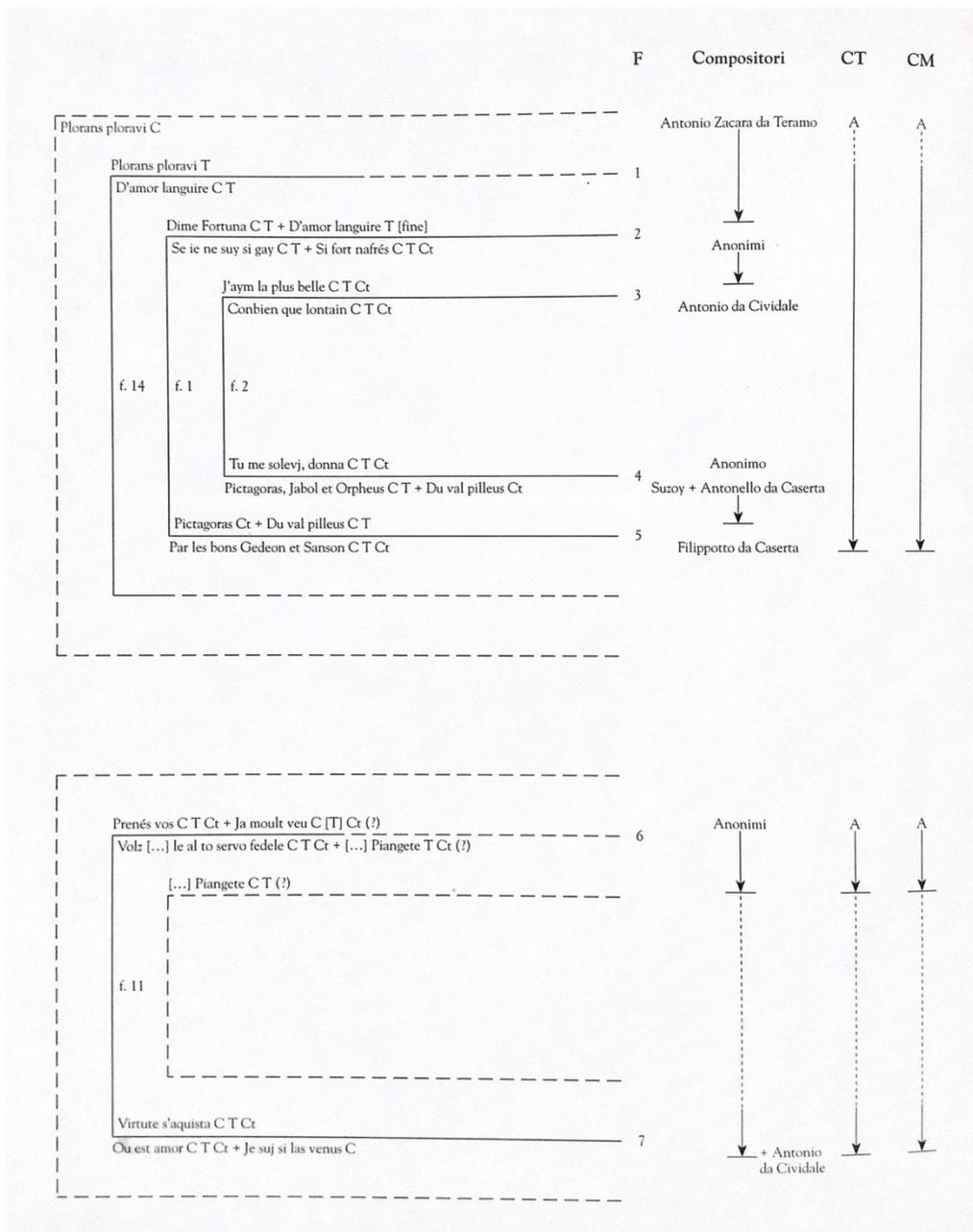
- 1) la continuità musicale;
- 2) la successione dei vari copisti, significativa soltanto quando vi fosse coerenza;
- 3) l'accorpamento di pezzi di uno stesso autore o dello stesso genere musicale;
- 4) modi diversi di disporre le parti di un pezzo polifonico nel repertorio coevo (cioè di fine Trecento e inizio Quattrocento).¹⁶⁵

Di seguito si veda la fascicolazione proposta da Agostino Ziino; la raccolta torinese sarebbe stata composta di nove fascicoli, 1-5 per la prima sezione e 6-9 per la seconda. È praticamente impossibile definire quale sia il cardinale di ciascuno dei fascicoli,¹⁶⁶ sebbene si possa inferire che potrebbe essere il quinione, almeno per la seconda sezione del manoscritto: si susseguono fascicoli ricostruiti formati da due, tre, quattro sino a un massimo di cinque bifogli.¹⁶⁷

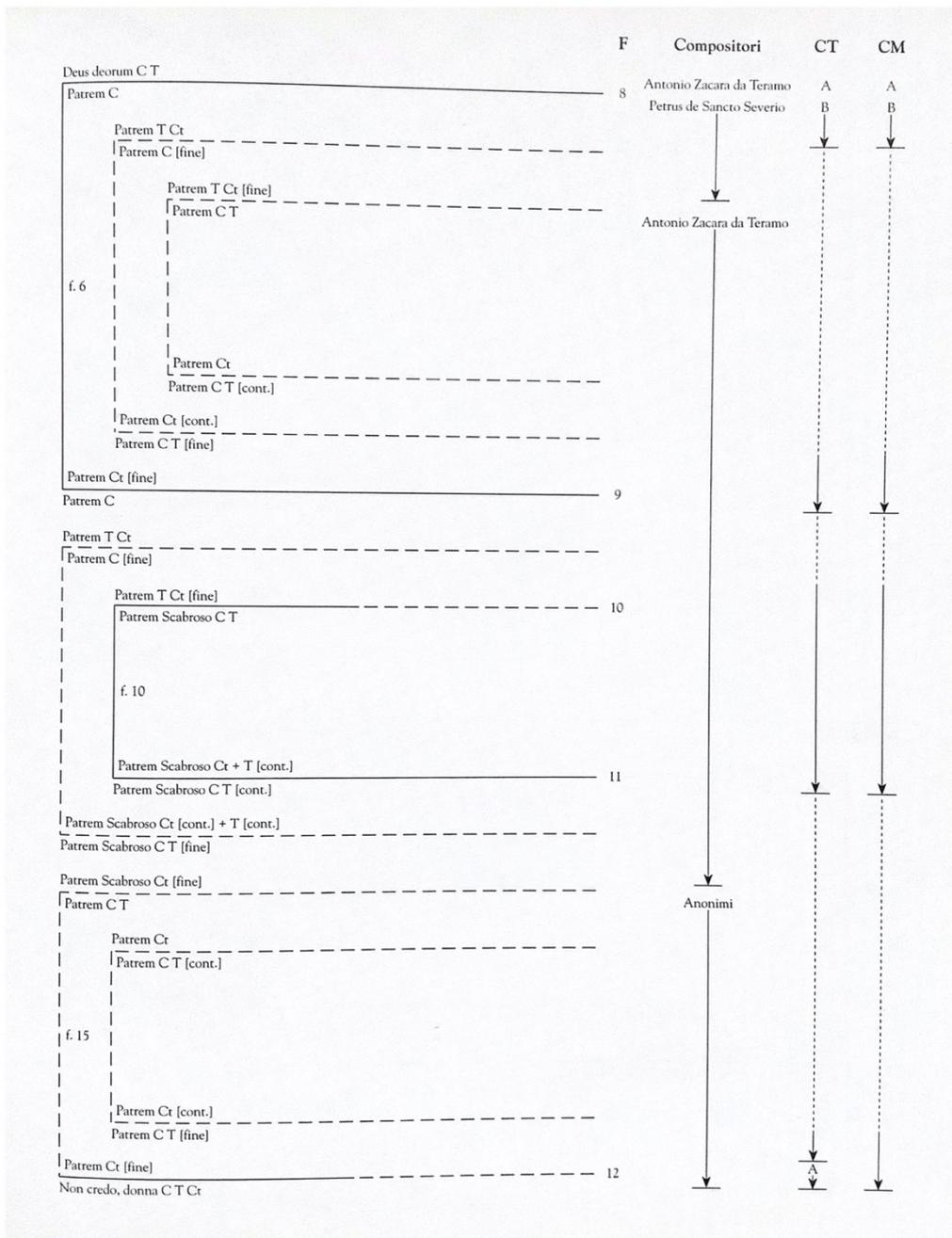
¹⁶⁵ La ricostruzione è stata convalidata da Marchi già nella sua tesi di dottorato ma anche in Lucia Marchi, *Intorno all'origine*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁶⁶ Cioè il numero di bifogli che compongono il fascicolo nella sua forma completa. Cfr. Muzerelle D., *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, in *Rubricae. Histoire du livre et des textes*, 1, Editions CEMI, Paris 1985. Versione online in traduzione italiana: <http://vocabulaire.irht.cnrs.fr/>

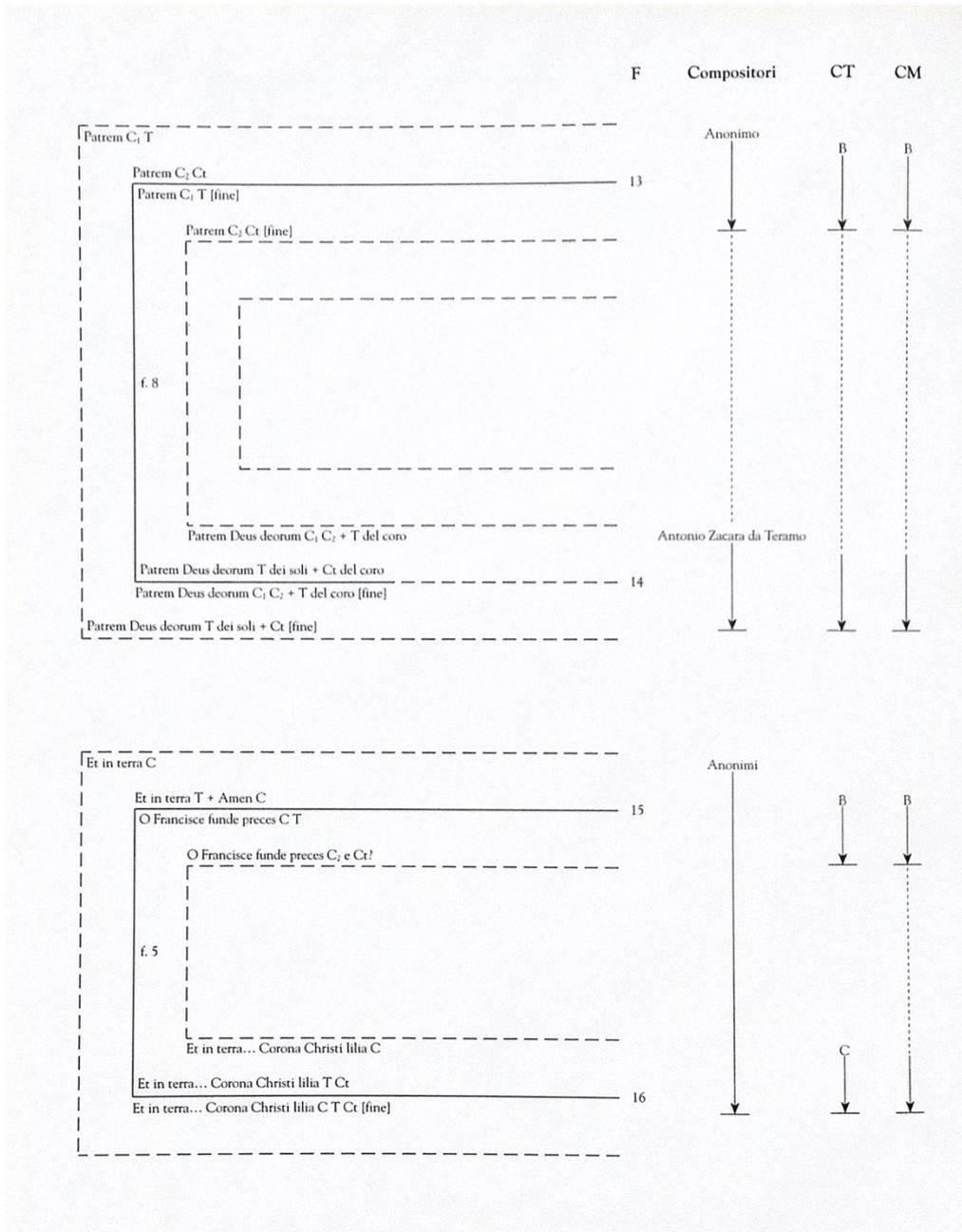
¹⁶⁷ Cfr. Ziino, *Il codice T.III.2*, *op.cit.*, pp. 42-45. 'F' indica foglio in numerazione antica, 'CT' il copista del testo e 'CM' il copista musicale.



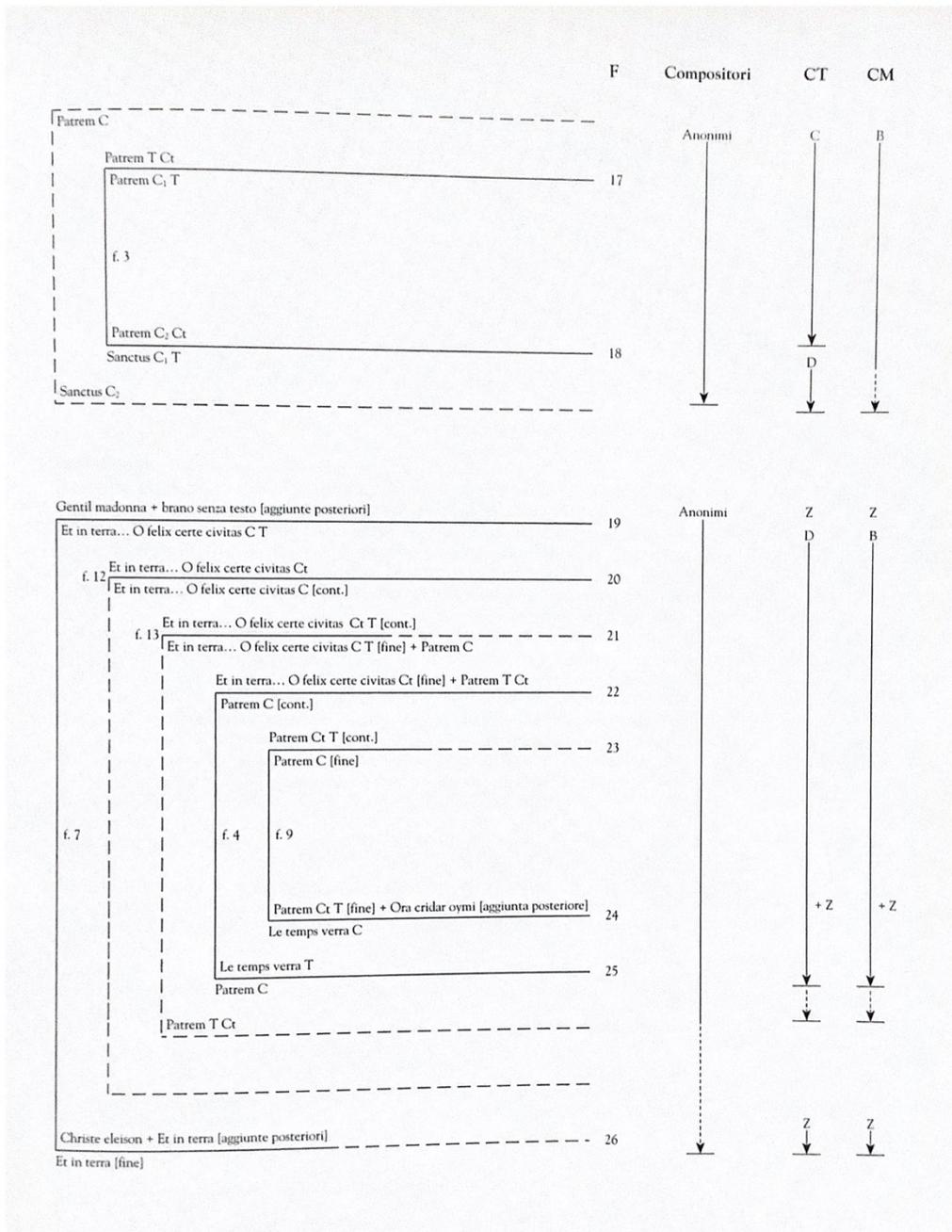
Fascicolo 1 e 2. Cfr. Ziino, *Il codice T.III.2*, op. cit., p. 42.



Fascicolo 3 4 e 5. Cfr. Ziino, *Il codice T.III.2, op. cit.*, p. 43.



Fascicolo 6 e 7. Cfr. Ziino, *Il codice T.III.2, op. cit.*, p. 44.



Fascicolo 8 e 9. Cfr. Ziino, *Il codice T.III.2, op. cit.*, p. 45.

Fra i criteri di ordinamento del materiale superstite sembra necessario porre attenzione alle differenze di specchio di scrittura evocate nel paragrafo 2. Si è visto come tali differenze concorrano alla bipartizione del materiale torinese e alla ricostruzione dei vari strati di copia.

Per cercare di descrivere al meglio lo stato materiale dei bifogli, si possono esaminare ancora:

- cuciture
- buchi e strappi
- impressioni di colorature e macchie

In base all'analisi minuziosa e incrociata di queste caratteristiche, in particolare dell'impressione delle iniziali rosse, è possibile constatare che:

2^r è prospiciente a -1^r;¹⁶⁸

6^r è prospiciente a 9^r;

7^r è prospiciente a 11^v;

14^r è un'aletta ripiegata sui due bifogli corrispondenti 7^r/11^v;

10^v è prospiciente a -9^r.

Restano senza corrispondenze i bifogli 3, 4 e 5, il foglio 12 e i mezzi fogli 13 e 15. I raggruppamenti di fogli a due a due non seguono la provenienza della carta, cioè si mischiano fogli con filigrane e preparazioni delle carte diverse; in altre parole, il bifoglio 11 (con filigrana a due chiavi incrociate) è stato sovrapposto al foglio 7 (con filigrana a testa di bue) lasciando impressa la 'V' maiuscola iniziale di *Virtute s'aquista*. L'impressione delle iniziali rosse sembra dunque risalire allo stato dei frammenti al momento del 'riutilizzo', così come il confondersi di tipi di carta.¹⁶⁹ Infatti, la continuità musicale non viene rispettata. In vista dell'ipotesi di ricostruzione del manoscritto nel suo stadio finale, insieme al criterio relativo alla preparazione delle carte, ci sembra possibile instaurare un nuovo criterio da tener presente, sebbene con molta cautela: la contiguità materiale in fase di riuso.

¹⁶⁸ Numerazione post restauro detta "antica". Il segno "-" indica che il foglio combacia con il foglio prospiciente capovolgendo il verso di lettura.

¹⁶⁹ Si veda la distinzione dei bifogli in base alla filigrana nel ¶ 2 del presente capitolo 3. La numerazione è sempre post restauro.

Di seguito si fornisce una tabella (Tabella 1) dei bifogli prospicienti e dei rispettivi pezzi contenuti, con brevi osservazioni:

Tabella 1.

2 ^r e -1 ^r ; è sovrapposta perfettamente la 'P' di Patrem al rovescio. ¹⁷⁰	<i>Combien que lointain, Tu me solevi donna tanto caro, Pytagoras Jabol et Orpheüs, J'aime la plus belle, Du val prilleus, Si je ne suy si gay, Si fort nafrés sui, Par les bons Gédéons et Sansons, Dime Fortuna</i>	Repertorio profano; francese e italiano. Autori vari.
7 ^r 11 ^v e 14 ^r ; corrisponde perfettamente la 'V' iniziale di <i>Virtute s'aquista</i> ¹⁷¹	<i>O felix certe civitas, Kyrie eleison, Et in terra pax, Domine deus, Gentil madona, [Volz]...al to servo fedele, D'amor languire suspirare e piangere, Virtute s'aquista cum grande faticha, Plorans ploravi</i>	Repertorio liturgico e profano. Latino e italiano.
10 ^v e -9 ^r ; la 'P' di Patrem onnipotentem ha lasciato inchiostro sulla carta attigua	<i>Patrem</i>	Repertorio liturgico.
6 ^r e 9 ^r ; la 'P' di Patrem onnipotentem ha lasciato inchiostro sulla carta attigua	<i>Patrem, Deus deorum, Le temps verra</i>	Repertorio liturgico. Latino e francese.

¹⁷⁰ Esatta sovrapposizione che sembra confermare la fascicolazione.

¹⁷¹ In questo, e nei due seguenti casi, le due carte non possono essere, nella ricostruzione della fascicolazione, in successione perfetta, a causa di altri criteri più forti; pertanto, tali osservazioni possono essere utili per ipotizzare che i bifogli fossero vicini se non altro al momento del ri-utilizzo.

I bifogli che restano fuori dal raggruppamento (3, 4, 5 e 12) sono tutti copiati sullo stesso tipo di carta e fanno probabilmente parte dello stesso strato di copia. Il repertorio è liturgico (si trovano un *Patrem*, il Tenor di *Le temps verra*, *Sanctus*, *O Francisce funde preces*). Il foglio 12 resta differente da tutti gli altri fogli per formato;¹⁷² è presente un repertorio liturgico: *Et in terra pax*, il gloria *O Felix certe civitas urbevetana*, il quale è sicuramente da abbinare al f.7^r per continuità musicale. Infine, i mezzi fogli - probabilmente usati per rinforzare la rilegatura - non permettono un raggruppamento convincente a causa degli scarsi dati ancora visibili. Tuttavia essi presentano:

f.13 *Gloria O felix certe civitas urbevetana*

f.14^v *D'amor languire suspirare e piangere*

f.15^r *Patrem*

f.15^v *Non credo donna che la dolce fiamma*

Il quadro appena descritto sembra *a posteriori* confermare la struttura proposta da Ziino nel caso dei bifogli 1 e 2. In tutti gli altri casi, l'analisi sembra imporre una certa cautela nell'immaginare che i tipi di carta siano mescolati in uno stesso fascicolo. Riunendo fra loro soltanto le composizioni che sono sicuramente state compilate l'una dopo l'altra, mantenendo per il resto l'ordine delle mani e di pezzo musicale, è possibile ricostruire la fascicolazione del manoscritto, consci della bipartizione del materiale in due preparazioni e del susseguirsi di diversi strati redazionali (*layers*) per testo e musica all'interno delle stesse due sezioni.

¹⁷² Si tratta della metà del bifoglio. Non si vede la filigrana, ma come si è visto è possibile ipotizzare che fosse quella a testa di bue a causa della preparazione della carta che presenta.

Si veda di seguito la tabella (**Inventario**) con le composizioni secondo l'ordine di Ziino, munita di nuove attribuzioni, precisazioni sulle forme delle composizioni e di alcune ulteriori informazioni. Il numero delle composizioni è quello precisato da Lucia Marchi (42) e sono inoltre riportate alcune sue osservazioni. Alle quattordici fonti che presentano composizioni in comune con l'I-Tn T.III.2 si aggiunge una nuova fonte frammentaria F-Pnm NAF 22069.¹⁷³ Il pezzo in comune è *Pythagoras, Jobal et Orpheüs*. Viene fornita la successione delle mani del presente riesame, nell'ordine testo (in maiuscolo) e musica (in minuscolo corsivo) divisi da una barra / .

Inventario

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
1	1 ^r [=14B ^r] A / a	Plorans ploravi	Madrigale [C] T	[AZT?]	I-LUs MS 184, 17 ^v -18 ^r	Foglio tagliato in verticale. C forse nel foglio precedente ora perduto; ed. CMM, 11 VI pp. 28-30; Nádas-Ziino pp. 101, 104
2	1 ^v -2 ^r [=14A ^v - 1B ^v] A / a	[D'amor languire, suspirare e] piangere	Ballata C T	[AZT?]	I-LUs MS 184, 16 ^v	Foglio tagliato in verticale; in I-LUs MS 184 solo il C; <i>Saporetto</i> 35; 'missa parodia': <i>Patrem Scabioso</i> di AZT (I-Bc Q15, 68 ^v -71 ^r ; I-Sas Frammenti Musicali busta n. 1, ins. n. 11, 327, 1 ^v). <i>Residuum</i> e T in fondo al f.2 ^r

¹⁷³ La fonte frammentaria è stata scoperta e analizzata nel 2010 da Mark Everist. Cfr. M. Everist, *A New Source for the Polyphony of the Ars Subtilior: Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises 22069*, in *Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on Codex Bibliothèque du Château, 564*, a cura di Y. Plumley e A. Stone, Brepols, Turnhout pp. 283-301.

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
3	2 ^r [=1B ^v] A / a	Dime Fortuna	Ballata C T	[AZT?]		Testo secondo piede e volta è in <i>residuum</i> .
4	2 ^v [=1A ^r] A / a	Se je ne sui si gay	Rondeau C T Ct	[AZT?]		Testo solo per <i>refrain</i> . Concordanza solo incipit con Codex Reina. Ed. PMFC, XX, N.61, pp.201-203; CMM, 53, vol II, n. 174, p.96-97.
5	2 ^v [=1A ^r] A / a	Si fort nafrés sui	Rondeau C T Ct			Testo primo piede e della volta nel <i>residuum</i> .
6	3 ^r [=2B ^r] A / a	J'aime la plus belle	Ballade C T Ct			
7	3 ^v [=2A ^v] A / a	Combien que lontain	Virelai C T Ct + Ct alius	ADCividale	I-TRbsb Incunabula 60, foglio di guardia	In TR mancano i due Ct; ed. Gozzi p. 248; volta nel <i>residuum</i> .
8	4 ^r [=2B ^v] A / a	Tu me solevi	Ballata C T Ct		I-MOe MS α.M.5.24 (ModA) f. 44 ^v (solo Ct)	Ct di ModA è diverso; testo della volta nel <i>residuum</i> .
9	4 ^v -5 ^r [=2A ^r - 1B ^r] A / a	Pythagoras, Jobal et Orpheüs	Ballade C T Ct	Suzoy	F-CH MS 564 (Chantilly Codex) f.30 ^v ; NAF 6771 Codex Reina; F-Pnm NAF 22069	Ed. CMM, 53: I, pp. 202-4; PMFC, XVIII, pp. 107-10.

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
10	4 ^v -5 ^r [=2A ^r -1B ^r] A / a	Du val prilleus	Ballade C T Ct	ADCaserta	ModA, f. 13 ^v Reina, f. 47 ^r	Ed. CMM, 53: I, pp. 9-10; PMFC, XX, pp. 14-7.
11	5 ^v [=1 ^v] A / a	Par les bons Gedeon et Sanson	Ballade C T Ct	FDCaserta	Chantilly f.45 ^v , Mod A f.31 ^r	Ed. CMM, 53: I, pp. 154-7; PMFC, XIX, pp. 70-3.
12	6 ^r [=11B ^r] A / a	Prené vous Gulielme	Rondeau? C T Ct			Foglio tagliato in verticale.
13	6 ^r [=11B ^r] A / a	Ja moult veu voy	Ballade C T ?			Foglio tagliato in verticale.
14	6 ^v [=11A ^v] A / a	Volz [...]le al to servo fedele	Ballata? C T			Foglio tagliato in verticale.
15	6 ^v [=11A ^v] A / a	[...] Piangete [...]	? [C] T? Ct?			Forse T e CT di una ballata incompleta e mancante del f. seguente; 'Piangete' sarebbe incipit del primo piede.
16	7 ^r [=11B ^v] A / a	Virtute s'aquista	Ballata C T Ct			Testo del secondo piede in <i>residuum</i> . Manca testo della volta.
17	7 ^v [=11A ^r] A / a	Où est amor?	Ballade C T Ct			Tre stanze; testo della seconda e terza stanza nel <i>residuum</i> .
18	7 ^v [=11A ^r] A / a	Je sui si las venus	Virelai C [T Ct]	ADCividale	GB-Ob MS. Canon. Misc. 213, 112 ^r	C incompleto e cancellato; ed. CMM, 11: V, pp.7-9

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
19	8 ^r [=6B ^r] A / a	Deus deorum	Ballata C T	AZT	I-PEc MS 3065, in Mancini Codex, LVIII ^v - LIX ^r	Ed. CMM, 11: VI, pp.16-18; PMFC, X, pp.106-107; testo secondo piede e volta nel <i>residuum</i> .
20	8 ^v [=6A ^v] B, nota di possesto D? / a	Patrem omnipotente m [...] ad dexteram Patris	Credo C [T Ct]			Manca l'intero T il Ct e una parte del C.
21	9 ^r [=6B ^v] B / a	[Patrem omnipotente m...] Et in spiritum sanctum [...] Amen	Credo [C T] Ct	AZT	ModA, 24 ^v - 26 ^r ; I-Bc Q15, 88 ^v -90 ^r ; PL- Wn MS lat.F.I.378, 6 ^v - 9 ^r ; I-GR Kript. Lat. 224 6 ^v ; I- Pu MS 1225 (Pad D), 2 ^v	Manca inizio Ct; mancano T e C. Ed. CMM, 11: VI, pp. 77- 85; PMFC, XIII, pp-118-128.

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
22	9 ^v -10 ^r [=6A ^r -10B ^r] B / a	Patrem omnipotente m [...] Amen	Credo C T Ct	AZT	PL-Wn MS III.8054 (Codex Krasinski), 193 ^v -195 ^r ; PL- Wn MS lat.F.I.378, 6v- 9; I-GR Kript. Lat. 224 7 ^v -8 ^v ; I-Sas Frammenti Musicali busta n. 1, ins. n. 11, 327 1 ^r ; I-TRbc MS 1563, carta di guardia	Manca carta con inizio T e Ct (probabilmente su recto) e continuazione C (su verso). F.10B ^r [=f.10 ^r] tagliato in verticale, per cui manca fine T e Ct. Ed. CMM, 11: VI, pp.103-112; PMFC XIII, pp.136-145.
23	10 ^v -11 ^v [=10A ^v -10B ^v -10A ^v] B / a	[Patrem omnipotente m...] et invisibilium [...] et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam	Credo C T Ct	AZT	I-Bc Q15, 68 ^v - 71 ^r ; I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327, 1 ^v	<i>Credo Scabioso</i> , 'missa parodia' composta a imitazione della ballata <i>D'amore languire</i> . Tagliato in verticale per cui manca T e C. Mancano due fogli seguenti. Ed CMM, 11: VI, pp. 48-57; PMFC, XIII, pp. 97-108.

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
24	12 ^r [=15 ^r] B / a	[Patrem omnipotente m...et iterum] venturus est [...]	Credo [C T] Ct?			Tagliato in verticale. Mancano i fogli precedenti.
25	12 ^v [=15 ^v] A / a	Non credo donna	Ballata C T Ct	Ciconia? (Bent-Hallmark) AZT? (Zimei)	I-LUs MS 184, f. LXXXVIII ^v -LXXXIX ^r solo C e T	Tagliato in verticale. In I-LUs MS 184 solo C e T. Cfr: lauda <i>Non creder alma con la dolce fiamma</i> (Chig 266, f.284 ^r). Ed PMFC, XI, pp.97-98; XXIV, pp.156-157, 214.
26	13 ^r - 13 ^v [=8B ^v -8A ^r] C / b	Patrem omnipotente m [...] Amen	Credo C1 C2 T Ct			Manca inizio C1 e T, e fine del C2 e Ct.
27	14 ^r -14 ^v [=8Br-8Av) C / b	Patrem omnipotente m [...] Amen	Credo C1 C2 T TCt	AZT	I-Bc Q15, 73 ^v -76 ^r	Credo <i>Deus deorum</i> . Tagliato in verticale. Mancano due fogli precedenti: 1) inizio C1 C2 e T e 2) la parte finale del T del bicinio e del Ct. Ed CMM, 11: VI, pp.64-71, PMFC, XIII, pp.109-17
28	15 ^r [=5B ^r] C / b	Et in terra pax	Gloria [C] T			Manca verso della carta precedente con C. C dell'Amen a fine carta chiude il Gloria.
29	15 ^v [=5A ^v] C / b	O Francisce funde preces	Tropo al Benedicamus Domino C T			Tropo al Benedicamus Domino, forse incompleto (manca verso del folio).

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
30	16 ^r -16 ^v [=5B ^v -5A ^r] D / b	Et in terra pax [...]] Corona Christi lilia	Gloria tropato C T Ct			Tropo alla Vergine Maria. Manca foglio precedente (verso) con inizio C.
31	17 ^r [=3B ^v] D / b	Patrem [...]] Amen	Credo [C] T Ct			Manca foglio precedente con C.
32	17 ^v -18 ^r [=3A ^r -3B ^r] D / b	Patrem omnipotente m [...]] Amen	Credo C1 C2 T Ct			Indicazioni di esecuzione: 17 ^v «Tenor [.] primo, secundo ut iacet, tertio per semi» 18 ^r «Contratenor dicitur ut tenor»

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
33	18 ^v [=3A ^v] D / b	Sanctus	Sanctus C1 [C2] T		I-Pu MS 1283 (Pad D), 1 ^v	C2 (presente nella concordanza) manca, forse copiato sul perduto <i>recto</i> del folio seguente; variante del testo liturgico (tropo): Benedictus Marie filius qui venit in nomine Domini. Questo tropo si trova anche in: E-G frag. 33/II ff.2 ^v -3 ^r ; E-Bbc MS BM 853, f.2 ^v ; F-APT Trésor 16 bis 11 ^v palinsesto; incipit C e T in F-K frescoes; GB-Ob MS. Canon. Pat. Lat. 229 (parte di Pad A) ff. 34 ^v [54 ^r] –33 ^v [53 ^v], I-Pu MS 1283 (Pad D), f.1 ^v . In queste fonti il Sanctus è attribuito a Mediolano.

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
34	19 ^r [=7B ^v] Ludovicus / <i>d</i>	Gentil madona	? C T	Frater Ludovicus de Ponzano ordinis [...]te torrensis	I-MC 871, 114 ^v ; US- NHub 91 (Mellon Chansonnier) 63 ^v -65 ^v ; E-E MS IV.a.24, 117 ^v -118 ^r ; D- Bkk MS 78.C.28, 18 ^v - 19; F-Pnm Rothschild MS 2973(Cordifor me) 3 ^v -5 ^r ; I- PAVu MS Aldini 362 26 ^v - 27 ^v ; A-Wn Cod. Phil. gr. 243 Han, 69 ^v - 70 ^v ; D-Mbs Clm. 5023, 8 ^v - 9 ^v ; CZ-HKm MS Hr-7 (II A 7) (Codex Speciálník), 402-403 e 404- 5; I-TRcap MS BL (Trento 93), 367 ^r (solo fine del Ct); I-Bc Q.16 f. 151 ^v ?	Pezzo attribuito a John Bedingham (†1440).

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
35	19 ^r [=7B ^v] Ludovicus / <i>d</i>	Brano senza testo L	C T Ct			C denominato «supra tenor»
36	19 ^v -22 ^r [=7A ^r -12 ^v - 12 ^r -13 ^r / ^v - 4B ^v] D / <i>c</i>	Et in terra pax [...] O felix certe civitas urbevetana	Gloria tropato C T Ct			Tropo al Gloria in onore di Orvieto. Foglio 13 [=21 ^{r/v}] tagliato in verticale, dunque incompleto.
37	21 ^v -24 ^r [=13 ^v - 4B ^v - 4A ^r -9B ^r - 9A ^v -9B ^v) D / <i>c</i>	[Patrem omnipotente m...]	Credo C T Ct			Fogli 9 e 13v tagliati in verticale [=ff.23r/v e 21v]. Incompleto.
38	24 ^r [=9B ^v] Ludovicus / <i>d</i>	Ora cridar oyme poso ben yo	Capitolo? C T	Frater Ludovicus	US-NHub 91 (Mellon Chansonnier) ff.74 ^v -75 ^r , E-E MS IV.a.24, ff.88 ^v -89 ^r , D-Bkk MS 78.C.28, ff.44 ^v -45 ^r , F-Pnm Rothschild MS 2973 [D] ^v -1 ^r , I-PAVu MS Aldini 362 ff.25 ^v -26 ^v . ¹⁷⁴	Il C è chiamato «supra». Testo attribuito a Leonardo Agostino Montagna († 1425) ¹⁷⁵

¹⁷⁴ Solo testo poetico in: Udine, Biblioteca Comunale, MS 42; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana MS It.IX.110, ff.16^v-17; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS It.IX. 204, n.39.

¹⁷⁵ La melodia ha molta diffusione e diventa un “cantasi come”. Cfr. *Cantar vorrei, Maria, col cor giulio* (solo testo in *Laude Spirituali di Feo Belcari e di altri*, a cura di Gustavo Camillo Galletti, Molini e Cecchi, Firenze 1863, n. LX).

N.	Foliazione e mani	Incipit	Forma e Voci	Attribuzione	Concordanze	Osservazioni preliminari
39	24 ^v -25 ^r [=9A ^r -4B ^r] D / c	Le temps verra	Mottetto C T			
40	25 ^v [=4A ^v] D / b	Patrem omnipotente m [...]	Credo C [T] [Ct]			Manca foglio seguente con T e forse Ct.
41	26 ^r [=7B ^r] Ludovicus / d	Christe eleyson	Kyrie C [T] Ct			Foglio tagliato in verticale. Il C è chiamato «supra».
42	26 ^{r-v} [=7B ^r - A ^v] Ludovicus / d	Et in terra pax	Gloria C T Ct			Foglio tagliato in verticale. Gloria eseguito secondo il canto in <i>alternatim</i> tra gregoriano e polifonia. Il C è chiamato «supra».

3.5 I-Tn T.III.2: codice, *libellus* frammento o raccolta?

Tutti gli elementi che si è tentato di chiarire permettono di ipotizzare come è avvenuta la compilazione del documento a partire dallo stato in cui è giunto fino a noi. La sua natura composita è innegabile, da un punto di vista materiale oltre che contenutistico. È possibile ipotizzare che la compilazione dell'I-Tn T.III.2 non avesse un progetto iniziale coeso e organico: le carte di diversa provenienza indicherebbero due fasi di stesura distinte (ff.1^r-12^v e ff.13^r-26^v). È possibile, tuttavia, affermare il contrario, come sembra fare Lucia Marchi, asserendo che nonostante i fogli siano preparati in tempi diversi assemblando carta di diversa provenienza, essi sono stati utilizzati comunque nell'ambito di un progetto unitario.¹⁷⁶ Un importante elemento unificante potrebbe essere la condivisione di uno scriba del testo, il copista B, ai ff. 13^v-15^v; diversamente, le due sezioni del manoscritto non hanno copisti in comune né testuali né musicali. Già secondo Ziino un solo copista (B) avrebbe lavorato dal terzo al settimo fascicolo (contenente repertorio liturgico), cioè dall'attuale f.8^v a 15^v; ciò significa che le due sezioni del manoscritto avrebbero un copista del testo comune per un numero non esiguo di carte. Entrambi gli studiosi, insomma, escludono che il materiale sia da considerarsi del tutto diviso.

Preliminarmente alle plausibili ipotesi intorno all'assemblaggio di questi fogli si può sottolineare che non è sostanzialmente necessario trovare una *ratio* condivisa capace di spiegare il "libro di musica" secondo un solo criterio ordinativo. È certamente possibile trovare alcuni nuclei omogenei: ad esempio, per quanto concerne la prima sezione, la serie di pezzi profani di autori conosciuti internazionalmente, come Antonello e Filippotto da Caserta, Antonio da Civdale e soprattutto Antonio Zacara da Teramo, sono raggruppabili. Tuttavia la *ratio* viene interrotta nella stessa prima sezione, a causa della presenza di pezzi sacri (principalmente di Antonio Zacara da Teramo) copiati da un'altra mano su carte preparate in modo identico.

¹⁷⁶ Cfr. Lucia Marchi, *Intorno all'origine*, p.9

Le due sezioni sembrano dunque raggruppate senza essere obbligatoriamente frutto di un progetto unitario. Per questo motivo si stenta a definire *codice* il superstite torinese.¹⁷⁷

Tenendo conto dell'indubbia bipartizione per filigrana e soprattutto delle diverse preparazioni all'interno dello stesso materiale cartaceo, potremmo forse inferire che I-Tn T.III.2 raccoglie parti di *libelli* o interi *libelli*? Secondo Robinson e Short, infatti, nel Medio Evo circolavano dei libretti (*libelli*) non rilegati per maggiore comodità, formati da uno o più fascicoli dai contenuti spesso disparati che venivano uniti insieme a formare libri 'compositi' così come li ritroviamo noi oggi.¹⁷⁸ Lo stato del superstite torinese, troppo frammentario anche all'interno di uno stesso ipotetico fascicolo, e apparentemente composto di molti fascicoli, non permette di argomentare in maniera persuasiva in favore della possibilità che I-Tn T.III.2 sia un unico o una serie di *libelli*.

Si potrebbe allora definire I-Tn T.III.2 semplicemente *frammento*? Considerato l'alto numero di bifogli che costituiscono i fascicoli anche limitatamente alla prima o alla seconda sezione, sembra parziale definire I-Tn T.III.2 come semplice frammento.¹⁷⁹

Le mani e il repertorio risultano variegati e difficili da distinguere secondo criteri fissi, nonostante sia rispettata la coerenza interna ai pezzi.¹⁸⁰ La situazione non è, tuttavia, isolata, considerate da un lato le gravi lacune materiali cui siamo di fronte, e dall'altro il generale carattere cumulativo delle raccolte musicali del tempo.¹⁸¹ In altri termini, esaminando la sola consistenza codicologica o esaminando contemporaneamente consistenza e repertorio trasmesso, l'unica definizione che non sembra incompleta riguardo a I-Tn T.III.2 risulta essere *raccolta cumulativa*, cioè la forma in cui pare si trovi la quasi totalità del corpus arsnovistico, sia esso oggi quasi completo o visibilmente incompleto.

¹⁷⁷ Intendendo *codice* come unità codicologica, cioè un volume la cui produzione può essere considerata come un'operazione unica, realizzata nelle stesse condizioni di luogo, tempo e tecnica. Cfr. Muzerelle, *Vocabulaire codicologique*, voce *unità codicologica* [online].

¹⁷⁸ I. Short, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁹ Vi troviamo infatti fascicoli costituiti da più di quattro bifogli.

¹⁸⁰ Cioè ciascun pezzo sembra compilato dalla stessa mano da inizio a fine, sia per il testo che per la musica.

¹⁸¹ In attesa di studi quantitativi *stricto sensu*, un preliminare quadro sulle tipologie codicologiche delle fonti musicali tre-quattrocentesche è fornito nel cap. 2 del presente lavoro. Si ricordi, inoltre, che per quanto riguarda la compilazione di musica nel tardo Medio Evo, si attende di conoscere nel dettaglio le regole precise e sistematiche di copiatura dei vari tipi di raccolte; la pratica di postporre il Cantus (sul verso del foglio) al Tenor (sul recto del foglio) sembra usuale.

3.6 Recupero T.III.2

I quindici bifogli torinesi fecero da rinforzo nei due piatti di un'antica legatura. Non è noto, tuttavia, quale libro fu ricoperto con questo materiale: si sa soltanto che fu un libro notarile. Lo smembramento del libro messo in atto per il restauro di I-Tn T.III.2 ha lasciato traccia di alcuni ulteriori fogli che si trovano attualmente conservati nella Biblioteca Nazionale Universitaria in un faldone dal nome 'Recupero T.III.2'. I recuperi del T.III.2 sono due:

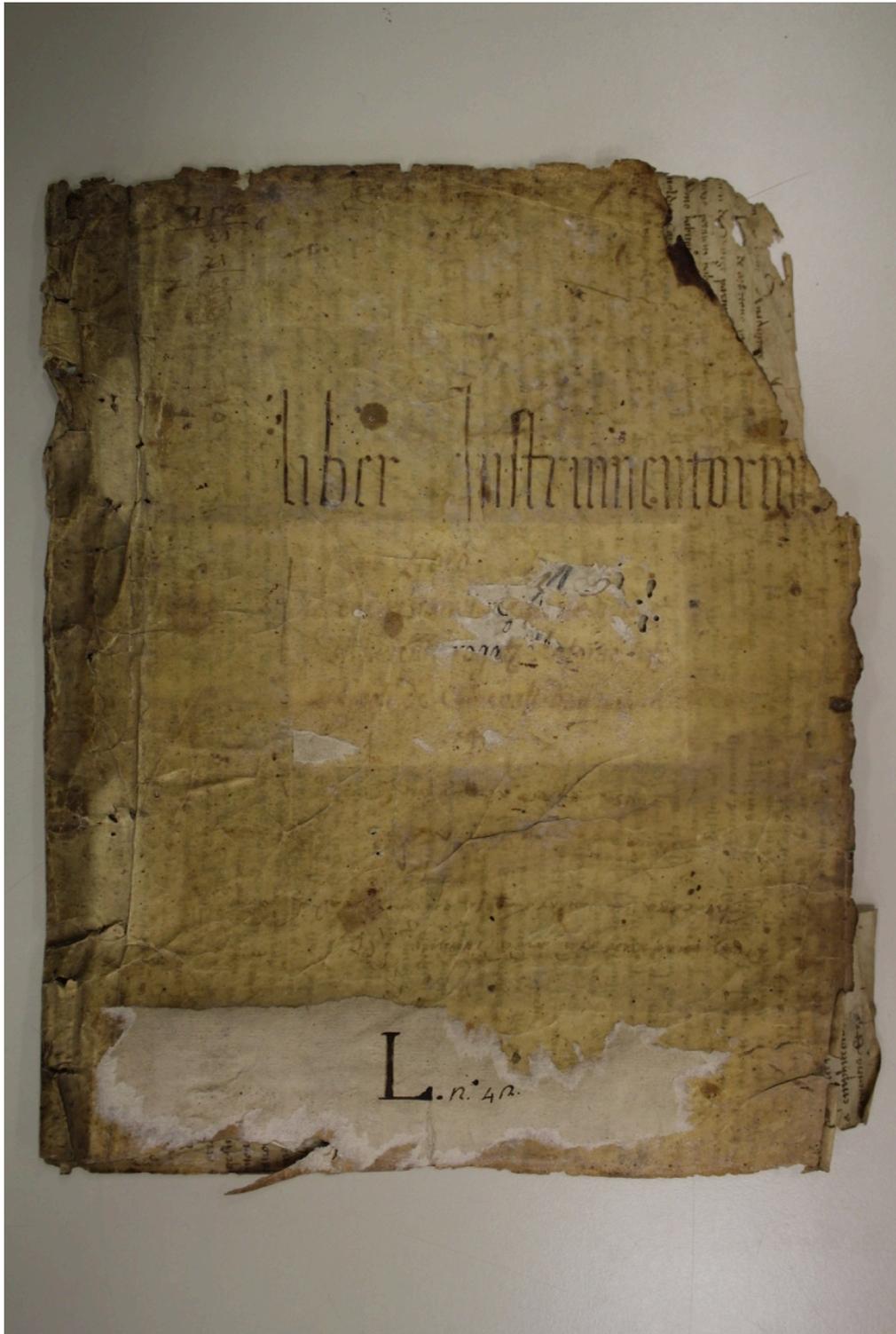
- 1) un documento cartaceo notarile datato *Millesimoquadragesimovigesimosecundo Indictione Quintadecima [.] Vigesimoseptimo mensis Julii* (27.VII.1422); presenti al rogito dell'atto vengono citati personaggi noti altrove: Antonio de Berneriis de Parma prepositi Sancti Domini de Burgo parmensis diocesis, Iacobinus de Cortexela; il documento è stato intitolato "*Liber instrumentorum*" al momento del riuso.¹⁸²
- 2) un bifoglio pergameneo non datato scritto in recto e verso, copiato in Italia dopo il XIII sec., contenente le *Homiliae in evangelia* di San Gregorio Magno (in particolare alcuni estratti dall'omelia numero 22 e 24); si tratta di un testo molto popolare e diffuso.

Il Documento 1. intitolato *Liber instrumentorum* avrebbe contenuto un libro di modelli di atti notarili; un'analisi delle dimensioni delle carte dei fogli interi (ca. 44cm x 29cm) e dei buchi della legatura ci lascia ipotizzare che questi fogli facessero parte della

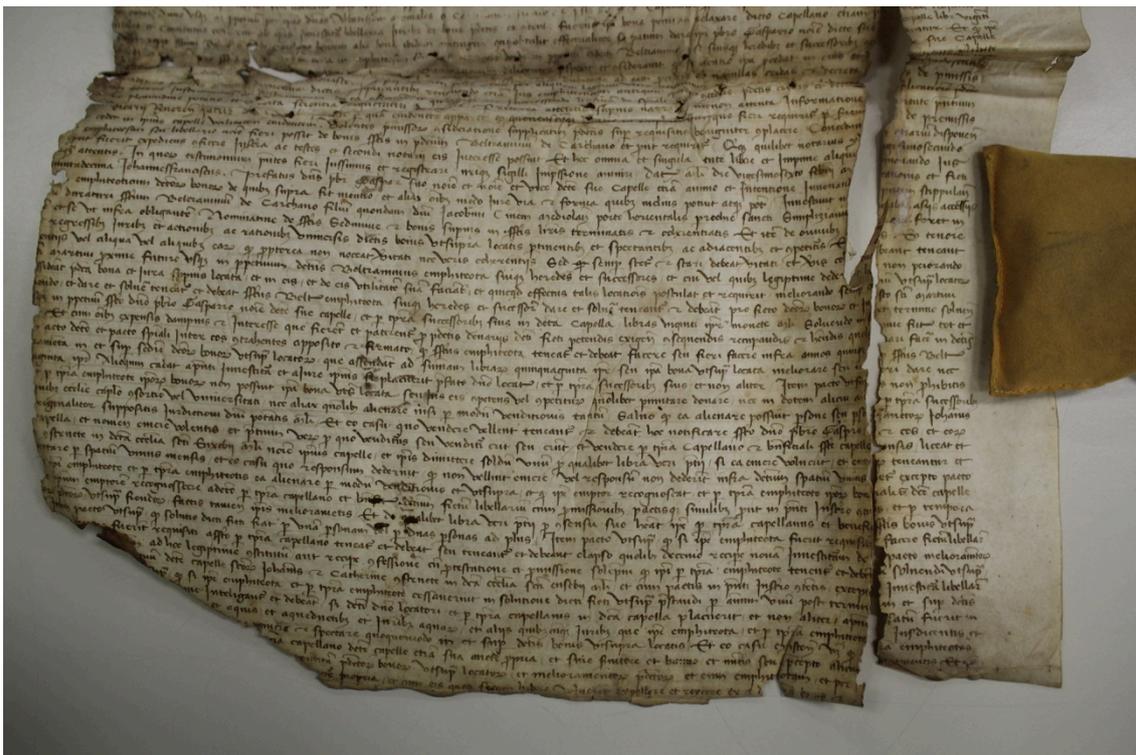
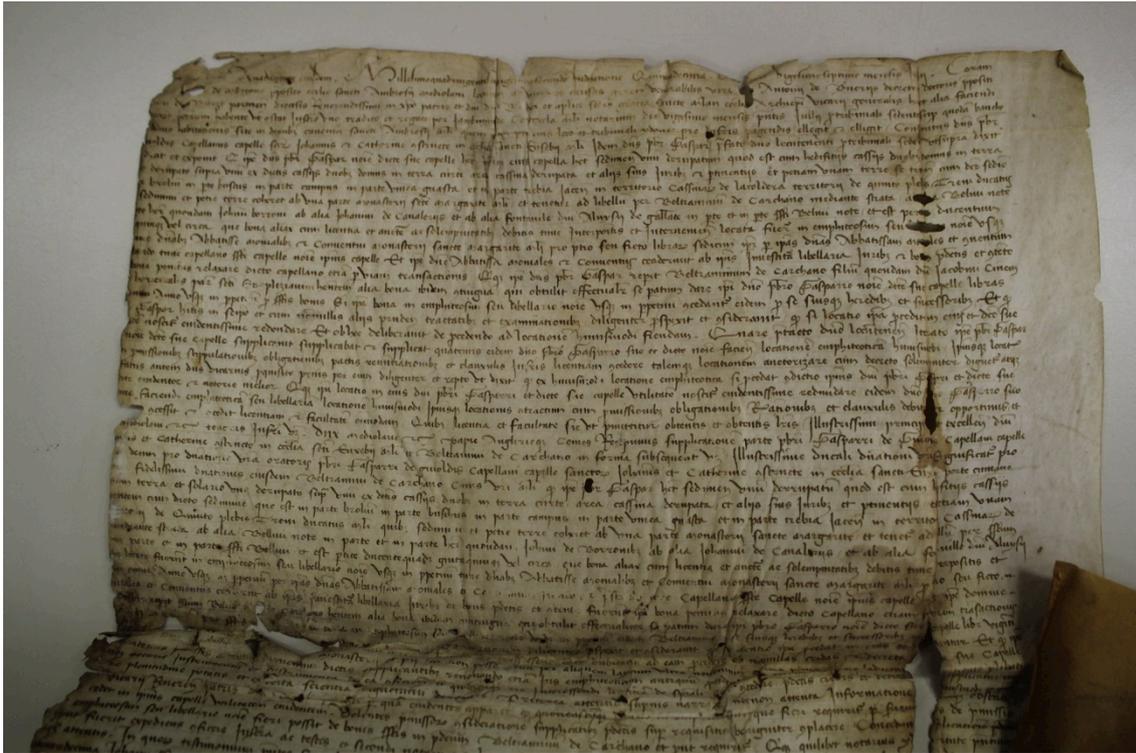
¹⁸² Il primo personaggio è presente in tre atti milanesi datati 1418, 1422, 1423; cfr. Maria Nadia Covini, *Il libro di ricordi di Bartolomeo Morone, giureconsulto milanese (1412-1455). Edizione e commento*, Edizioni Unicopli, Milano 2010, p. 74, 81, 86; il secondo è rintracciabile in un capitolo datato 1455; cfr. Luigi Bardelli, *Devozione e liturgia a Melegnano nei secoli XV e XVI*, tesi di laurea, Università cattolica del Sacro Cuore di Milano, seconda ristampa 2004, p. 75, 77. All'interno del testo del documento è inoltre citato il notaio milanese Beltramino Carcano, morto nel 1443, uno dei più importanti tra i notai di curia attivi nella prima metà del Quattrocento. A partire dal 1402 appare attestato come notaio di curia. Cfr. Federico del Tredici, *Un'altra nobiltà. Storie di (in)distinzione a Milano. Secc. XIV-XV*, Franco Angeli Storia, Milano 2017, p. 80 e ss.

stessa legatura da cui sono venuti alla luce i bifogli musicali. Il dato starebbe a rafforzare il legame tra il manoscritto musicale e il recupero, di cui non abbiamo altre notizie.

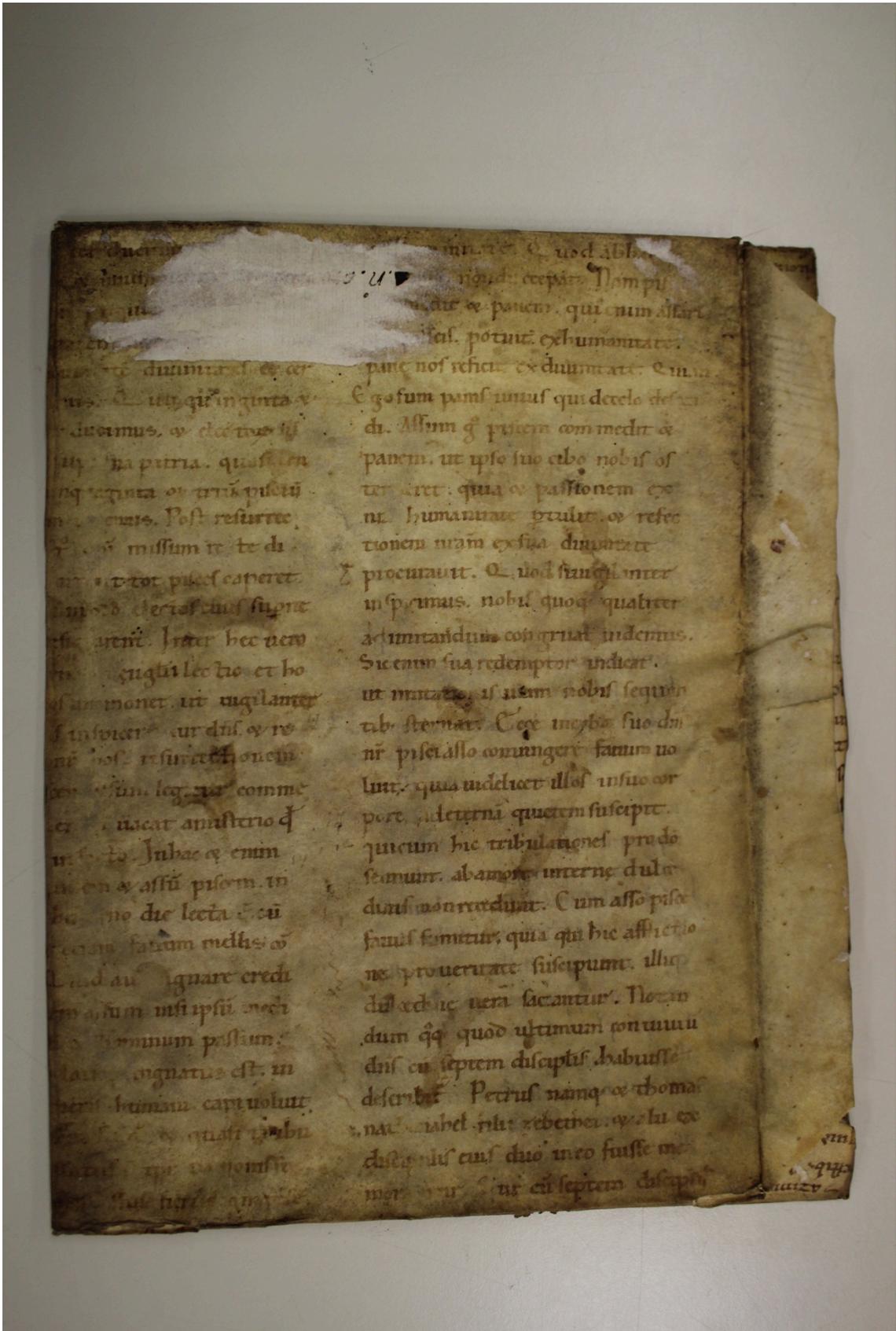
Il secondo recupero (Documento 2.) non fornisce informazioni utili per una datazione o per l'identificazione di un'area geografica di produzione. La grande diffusione del testo che conserva non permette alcuna conclusione e non sappiamo quale libro avesse potuto coprire; sembra possibile escludere che anch'esso faccia parte della medesima coperta, poiché sulle due facciate esterne (2. a, b) si trovano tracce di carta prima incollata e poi strappata e l'alone di un'etichetta. Probabilmente il materiale copriva un altro volume, forse rinvenuto nello stesso luogo del *liber Instrumentorum*, cioè nello stesso momento in cui è stato ritrovato l'I-Tn T.III.2.



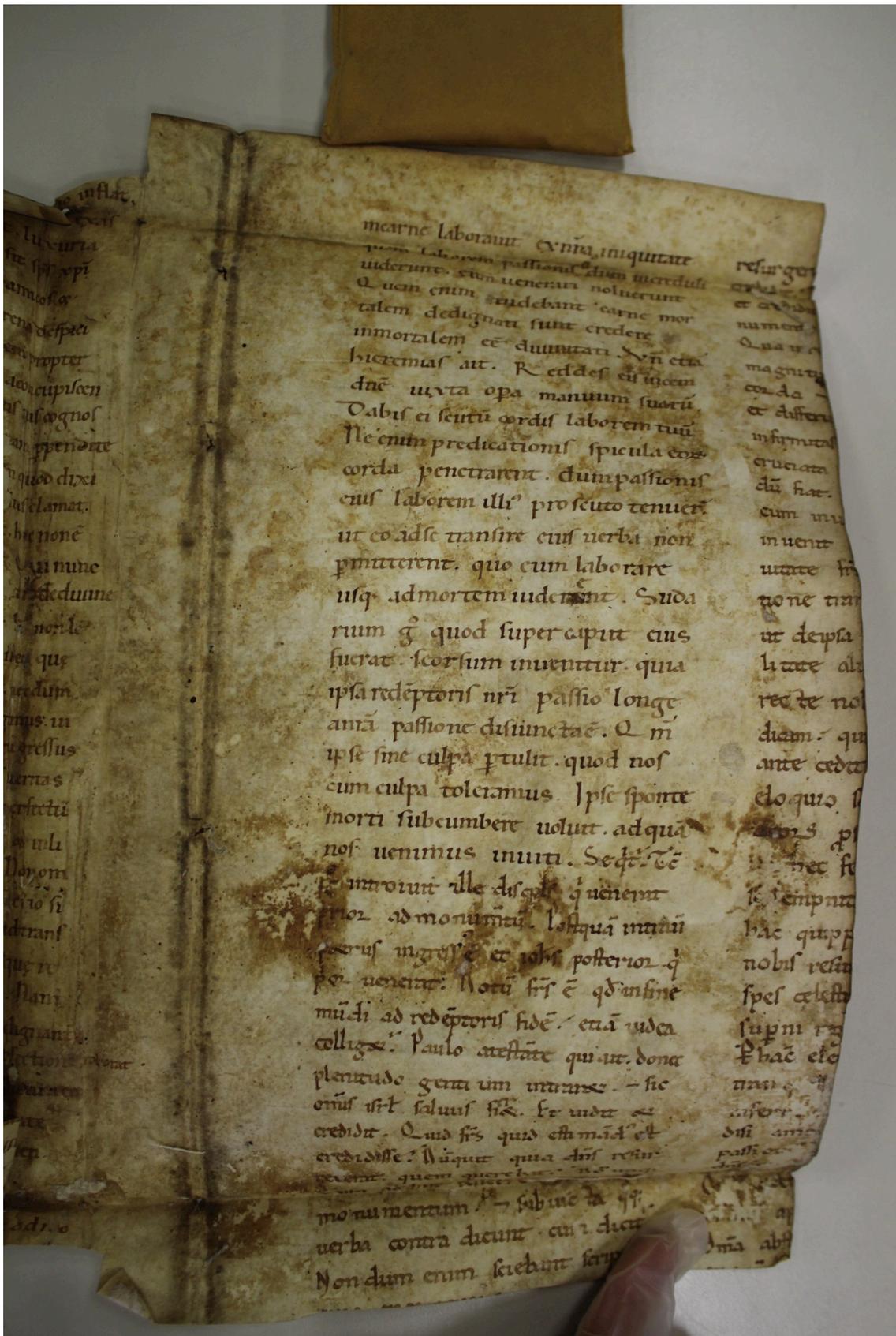
Documento 1. a



Documento 1. b



Documento 2. b



carne laboravit. Vnā iniquitate
 uiderunt. cū uenerat noluerunt
 Q uam enim credebant carne mor-
 talem. et diuinitati. Vn etia
 hiezmias ait. Reddes ei iocun-
 dāe iuxta opa manuum suarū.
 Dabis ei scutu cordis laborem tuū.
 Ne enim predicationis spicula cor-
 corda penetrarent. dum passionis
 eius laborem illi pro seuto tenuerit.
 ut eo ad se transire eius uerba non
 pmittent. quo cum laborare
 usq. ad mortem uiderent. Suda-
 rium q̄ quod super capite eius
 fuerat. seorsum inuenitur. quia
 ipsa redemptoris nr̄i passio longe
 antea passione disiuncta ē. Q m̄
 ipse sine culpa protulit. quod nos
 cum culpa toleramus. Ipse sponte
 morti subcumbere uoluit. ad qua
 nos uenimus inuiti. Sed q̄. tē
 p̄. inuenerit. Ille discip̄. q̄ uenerit
 prior. ad monumentū. loquā. inuēn-
 t̄. perus. in gressu. et ioh̄. posterior. q̄
 po. uenerit. Notū fr̄. ē. qd̄. in fine
 mū. ch̄. ad redemptoris fidē. etiā. iudea
 colligē. Paulo attestate qui. ut. dona
 plenitudo gratia um. int̄. uise. - sic
 em̄. ut. saluus. fr̄. se. uidet. et
 credit. Quid. fr̄. quid. est. m̄. ad. et
 credidisse. Vn̄. quia. h̄. r̄. in
 uenerit. quem. quere. h̄. in
 monumentum. - sub. in. ta. q̄.
 uerba. contra. dicunt. cū. r̄. dicit.
 Non. dum. enim. sciebant. scrip̄.

resurgens
 et cetera
 numerus
 Quia r̄
 magnitudo
 corda
 et differe
 infirmitat
 cruciata
 dū. fiat.
 cum. inu
 inuenit
 uitate. fr̄.
 none. t̄. in
 ut. de. p̄. sa
 litate. ab
 rec. te. no
 diam. qu
 ante. cede
 elo. quis. s̄
 or̄. s̄. p̄.
 nec. fr̄.
 se. comp̄. n̄.
 hac. quip̄.
 nobis. resti
 spes. celestis
 sup̄. ni. r̄.
 Et. hac. ele
 t̄. in.
 as. for̄.
 dū. in. m̄.
 passio.

Documento 2. d

Trattandosi di un atto, il Documento 1. fornisce una data, il 27 luglio 1422, la quale può essere considerata termine *post quem* per il confezionamento della legatura del libro notarile che ha custodito l'I-Tn T.III.2. La data precede però di qualche decennio la possibile datazione dell'ultima mano reperibile nella raccolta (*Frater Ludovicus* scrive alla fine del Quattrocento); è possibile soltanto immaginare che, nella fase di riuso, il Documento 1. e la raccolta torinese si trovassero in uno *scriptorium* o in un altro luogo privato nella stessa area geografica, cioè Milano.

PARTE II

4. Edizione dei testi musicati

4.1 Criteri editoriali

Si propone l'edizione di ciascuno dei componimenti polifonici di I-Tn T.III.2, eccezion fatta per i componimenti della liturgia sacra non tropati e i pezzi aggiunti sicuramente molto più tardi rispetto alla stesura iniziale del repertorio (nn. 34, 35, 38, 41 e 42). Si è scelto di fornire anche i testi molto frammentari, da registrarsi per rintracciare più agevolmente nuove future concordanze (nn. 13, 14 e 15).

L'impaginazione delle edizioni segue quella adottata da Antonio Calvia per l'edizione critica dei testi delle opere complete di Nicolò del Preposto.¹⁸³ L'edizione di ciascuna composizione è preceduta da informazioni su forma, autore della musica, autore del testo, sistema metrico, sistema rimico, testimoni concordanti e altre edizioni. Ai testi incolonnati segue un apparato capace di registrare le varianti (sia interne al pezzo sia di tutte le copie coinvolte, quando esistono) a sua volta seguito da *Note*. L'apparato è diviso in tre livelli: un primo livello di varianti sostanziali, un secondo livello di varianti grafiche di natura principalmente morfologica e, trattandosi di testi per la polifonia musicale, un terzo livello dedicato alle varianti fra Cantus (C), Tenor (T) e Contratenor (Ct) dello stesso testo o fra testi diversi, laddove il testo sia copiato in tutte le voci. I risultati del lavoro forniscono elementi nuovi per lo studio delle relazioni stemmatiche fra testimoni, sinora portato avanti principalmente sulle varianti musicali fra le copie (riassunte nel ¶ 4.3). Le *Note* – linguistiche e di commento letterario – sono organizzate verso per verso. Le rare correzioni tramite cassatura nel manoscritto sono restituite nelle *Note* (es. *enigra*). Le ripetizioni di porzioni di verso fuori misura metrica non sono restituite nel testo incolonnato (ad eccezione della composizione n. 2) ma vengono segnalate nelle *Note*. Quando opportuno si anticipa alle *Note* uno o più paragrafi con ulteriori riferimenti bibliografici relativi a ciascuna composizione.

Soltanto in casi di irregolarità metrica si è reso necessario uno studio del testo musicale che intona le poesie alla ricerca di possibili spiegazioni per tali irregolarità;

¹⁸³ Nicolò del Preposto. *Opera Completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di Antonio Calvia, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2017.

altrimenti, i testi richiedono un trattamento indipendente rispetto alla musica, basato sulla definizione del senso e del metro.

Si è adottato un metodo diverso nelle diverse situazioni di trasmissione (*unica* o testi pluritestimoniali).

Nel caso degli *unica*, si è optato per una trascrizione (semi-)diplomatica il più possibile fedele alle grafie di I-Tn T.III.2, in vista di uno studio linguistico. Si sono corrette le grafie soltanto in caso di:

- a. vocali virtuali, inserendole all'interno di parentesi tonde ()
- b. casi di evidente corruzione (sempre chiariti nelle note, ad es., per i testi francesi, la mancanza della vocale finale del femminile in rima [e])
- c. varianti diatopiche che inficiassero la metrica del verso (**11,5 mondo**).

Trattandosi di testi talvolta trasmessi sia al Cantus sia al Tenor, si è scelta la grafia che evidenziasse elementi diatopici. Tutte le varianti grafiche, anche fra Cantus e Tenor, sono comunque registrate nell'apparato delle varianti.

Laddove esistano testimonianze plurime, invece, si è cercato di stabilire un'edizione interpretativa; la lezione di I-Tn T.III.2 è corretta soltanto quando la copia non è definibile come la *migliore* fra i testimoni.

Quando il testo viene ricostruito sulla base di altri testimoni, le integrazioni sono segnalate fra parentesi graffe { }. Le integrazioni dell'editore sono fra parentesi quadre []. I punti di sospensione tra parentesi quadre [...] indicano che il testo è illeggibile per un numero indefinito di parole, mentre [...] indica due parole, e [...] una parola.

Per tutte le edizioni, si sono conservate le caratteristiche formali e grafiche del materiale manoscritto I-Tn T.III.2 eccezion fatta per:

1. l'inserimento di maiuscole secondo l'uso moderno
2. la distinzione di *u* e *v* e di *i* e *j* secondo l'uso moderno
3. gli scioglimenti di contrazioni (sono state sciolte tutte le abbreviazioni nelle tre lingue presenti, cioè italiano antico francese medio e latino, facendo riferimento alle occorrenze manoscritte in cui gli stessi termini non sono contratti)
4. la punteggiatura
5. la separazione delle parole nel caso fosse necessario per la loro comprensione.

Non vi sono punti sottoscritti nel manoscritto che indichino la contrazione delle vocali finali di una parola con le iniziali della seguente. Per segnalare la sinalefe nelle edizioni si appone un trattino basso _; si aggiunge la dieresi per la dialefe.

Per i testi in lingua italiana, si è accentato secondo l'uso moderno e si è scelto di non intervenire sulle grafie consonantiche (*ç, x*) o per *n* davanti a *p*, *ch* davanti ad *a* oppure *o*. Il verbo “avere” è segnalato con l'accento, come per *ò* e *à*.

Per i testi in francese, si è posto l'accento acuto su *e* tonica finale assoluta e seguita da *-s* evitando altre accentazioni. Si è accentata la preposizione *à* e l'avverbio *où* secondo l'uso moderno.

L'ordinamento delle composizioni è quello della edizione in fac-simile di Agostino Ziino (1994). Per le composizioni attestate altrove si è naturalmente fatto riferimento alle edizioni monumentali PMFC e CMM e a tutte le altre edizioni già edite, alle quali si aggiunge in particolare il lavoro ancora inedito di Lucia Marchi.¹⁸⁴ Per i pezzi pluritestimoniali si è sempre ricontrollata ogni edizione precedente sui manoscritti.

¹⁸⁴ Marchi, *La musica in Italia durante il Grande Scisma (1378-1417): il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2000.

Per agevolare la lettura delle trascrizioni si forniscono ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE e ABBREVIAZIONI DELLE SIGLE DEI MANOSCRITTI relative soltanto a questa sezione dell'elaborato. Le sigle dei manoscritti sono ulteriormente abbreviate rispetto alle sigle genericamente usate nel resto del lavoro.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

a. Edizioni e studi

AZ = Agostino Ziino, *Il codice T.III.2, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria. Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, a cura di Agostino Ziino, LIM, Lucca 1994.

Calvia, *Nuove osservazioni su "Donna, posso io sperare?"* = Antonio Calvia, *Nuove osservazioni su "Donna, posso io sperare?" e sulla ballata dialogata polifonica nel Trecento italiano*, «Philomusica on-line», 16, 2017, pp. 43-85.

Cuthbert, *Zacara's D'amor languire* = M. S. Cuthbert, *Zacara's D'amor languire and strategies for borrowing in the early fifteenth-century Mass*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di Francesco Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 337-358.

Gozzi, *Un nuovo frammento* = Marco Gozzi, *Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo Quattrocento*, «Studi Musicali», 21, 1992, pp. 237-251.

LM = Lucia Marchi, *La musica in Italia durante il Grande Scisma (1378-1417): il codice Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2000.

Mark Everist, *A New Source* = Mark Everist, *A New Source for the Polyphony of the Ars Subtilior: Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises 22069 in A Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, a cura di Y. Plumley, A. Stone, Brepols, Turnhout 2010, pp. 283-301.

Marchi, Di Mascia = Lucia Marchi, Elvira Di Mascia, *Le temps verrà tamtoust après: una proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo*, «Studi Musicali», 1, 2001, pp. 3-25

The Lucca Codex = *The Lucca Codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, ms 184 – Perugia, Biblioteca Comunale “Augusta”, ms 3065, Introductory Study and Facsimile Edition*, a cura di J. Nádas e A. Ziino, LIM, Lucca 1990.

*Rohlf*s = Gerhard Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Einaudi, Torino, 1966-69.

b. Dizionari

DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*, <http://www.atilf.fr/dmf/>

GDLI: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, <http://www.gdli.it>

OVI: *Corpus Ovi dell’Italiano Antico*, GattoWeb
[http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(wf1xil55pzwtny45pxcak2id\)\)/CatForm02.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(wf1xil55pzwtny45pxcak2id))/CatForm02.aspx)

TLIO: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

ABBREVIAZIONI DELLE SIGLE DEI MANOSCRITTI

To: I-Tn T.III.2

Lu: I-LUs MS 184 e I-PEc MS 3065

Tr: I-TRbsbs Incunabola 60, carta di guardia

Reina: F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771

ModA: I-MOe MS *α*.M.5.24

Naf: F-Pnm NAF 22069

Ch: F-CH MS 564

Ox: Gb-Ob Ms. Canon. Misc. 213

Pu: I-Pu MS 1283

4.2 I testi

Indice dei ventiquattro testi editi (la numerazione segue l'**Inventario** del capitolo 3.4, Parte I).

1. Plorans ploravi perché la Fortuna
2. D'amor languire, suspirare e piangere
3. Dime, Fortuna, poy che tu parlasti
4. Se je ne suy si gay
5. Si fort nafrés sui, dame gratieuse
6. J'aym la plus belle, j'ayme la plus souveraine
7. Conbien que lointain sui de vous, dame chiere
8. Tu me solevi, donna, tanto caro
9. Pytagoras Jobal et Orpheüs
10. Du val prilleus ou pourpris de jounesce
11. Par les bons Gedeon et Sanson
12. Prené vous Gulielme
13. Ja moult veu voy et se verai dame
14. Volz [...] le al to servo fedele
15. [...]Piangete
16. Virtute s'aquista cum grande faticha
17. Où est amor? Où est doulcour?
18. Je sui si las venu pour tant atandre
19. Deus deorum, Pluto, or ti ringratio
25. Non credo, donna, che la dolce fiamma
29. O Francisce funde preces (tropo al Benedicamus Domino)
30. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Corona Christi lilia (tropo al Gloria)
36. Et in terra pax, O Felix certe civitas Urbevetana (tropo al Gloria)
39. Le temps verra tans toust après

1.

To, f. 1^r

Forma: madrigale a due voci

Autore della musica: Antonio Zacara da Teramo

Autore del testo: Antonio Zacara da Teramo

Sistema metrico: endecasillabo

Sistema rimico: ABBA ACCA DD EE

Testimoni concordanti: Lu, ff. LXI^v-LXII^v

Altre edizioni: CMM 11/VI, pp. 28-30 ed. parziale; *The Lucca Codex*, pp. 101-104; LM, pp. 227-229

Plo {rans ploravi perché la Fortuna
pur sopra me diriça su} a potenza.
Plorabo {que che_a ley Força_e Prudença
resister non li} val tanto_è_importu {na}.

{Maldetta quella che 'l mondo raduna, 5
quella nutrice e l'ora che me 'l tolse,
Nature debitum unda persolse,
suspiri_a lo mio cor sempre s'aduna}.

In {ulnis patris expirò cum pianto}.
Per renovar le pene fey questo {can}to. 10

{Martiro fo ne la sùa puericia
quel che per nome_avea quel de Galicia}.

2 potenza] potença **Lu**

4 val] vale **Lu**

10 fey] fi **Lu**

1 la Fortuna] la mia Fortuna **C Lu**, la Fortuna **T Lu** 2 sopra me **C Lu**] sopra ad
me **T Lu** 9 expiro] expirao **C Lu**, expiro **T Lu** 10 renovar]
innovar **C Lu**, rinovar **T Lu**

To tramanda solo il Tenor del madrigale a due voci ed è molto frammentario. Nonostante il poco materiale, sono rintracciabili alcune varianti grafiche fra i testimoni.

Bibliografia: Francesco Zimei, *Variazioni sul tema della Fortuna in Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a c. di F. Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 229-246; Jason Stoessel, *De invloed van de dood op de muziek van de 14de eeuw [Death's Influence on the Music of the Fourteenth Century]*, in *Laus Polyphoniae 2016: MORS | De eeuw van de zwarte dood [The Century of the Black Death]*, pp. 113–119. Antwerp: AMUZ [Festival van Vlaanderen-Antwerpen].

v. 1: La stanza è composta di quattro versi invece dei comuni tre (raro). L'incipit latino *Plorans ploravi* è seguito dall'italiano *perché la Fortuna*. Il plurilinguismo latino-italiano caratterizza tutto il testo (vv. 1, 3, 7, 9). La scelta potrebbe essere influenzata dal registro alto del testo poetico.

v. 2: “volgesse il suo potere anche su di me”; OVI *diriçe* attestato in Regimen Sanitatis, XIII/XIV (napol.) v. 6 - pag. 563.6.: dirigere, volgere

vv. 3-4: “e piangerò poiché a Forza e Prudenza è inutile di resistere a lei (la Fortuna) per quanto è inopportuna”; Forza (per Fortezza) e Prudenza sembrano essere due delle quattro virtù cardinali, cioè le virtù umane principali.

v. 4: *importuna*: GDLI, il termine deriva dal lat. *importunus* costituito da *in* particella negativa e *portunus* da *portuo* (porto) che è il rifugio dei naviganti: “a cui non si può accedere, inaccessibile o accessibile difficilmente e con pericolo”; in senso traslato accenna ai pericoli e alle noie di cosa che giunga intempestiva, sfavorevole e molesta e quindi fastidioso, fuori di tempo.’ Il senso di ‘intempestiva’ riferito a Fortuna è particolarmente eloquente nel contesto poetico del componimento: nei versi seguenti,

infatti, si farà riferimento alla morte prematura di un giovane, per la quale il madrigale potrebbe essere composto.

vv. 5-8: i versi sono interamente mancanti in **To**; *Nature*: dat. femm. sing. di Natura, *debitum persolse*: “scontò il debito”.

v. 7: *unda*: sia **To** sia **Lu** trasmettono *in unda*; la lezione viene cassata per motivi sintattici e metrici; sembra un errore comune fra **Lu** e **To**; *unda*: nom. femm. sing. *unda*, che significa in senso figurato “moltitudine, folla”

v. 8: *s’aduna*: GDLI ‘adunare’: rifl. (rar. intr.) Riunirsi, raccogliersi insieme, attestato in *Iacopone*, 11-15: ‘Adunense le creature a far da me la vendetta’

vv. 9-10: si tratta della prima volta dopo le due stanze; l’OVI registra la forma *expirao* attestata in *La Cronaca volgare isidoriana*, testo tre-quattrocentesco di area abruzzese (ed. a cura di Paolo d’Achille, «Deputazione abruzzese di storia patria», Studi e testi fasc. 2, 1982, pag. 118, l. 163). Il ms. di base per l’edizione della *Cronaca* ha un colorito linguistico mediano molto marcato; *fey*: I. pers. sing. pass. remoto dal verbo ‘fare’, OVI registra attestazione di area toscano-veneta:

Nicolò de’ Rossi, Rime, XIV pi.di. (tosco.-ven.)

son. 166 v. 10 - pag. 115.10

son. 334 v. 7 - pag. 210.21;

renovar o *rinovar*: le lezioni di **To** sembrano migliori rispetto alla copia di **Lu** (*innovar*); *pene*: vale una sola sillaba (punto sottoscritto in **Lu**).

vv. 11-12: la volta II è interamente mancante in **To**. In **Lu** è in residuum e comporta una difficoltà per il computo metrico al v. 11; si opta per l’accento mobile sulla 7^a posizione e relativa dieresi con la vocale seguente. In quest’ultimo distico l’autore evoca il nome di Giacomo; egli potrebbe riferirsi a Giacomo di Antonio di Berardo da Teramo, figlio di Zacara, morto in tenera età, Cfr. Zimei, *Variazioni sul tema della Fortuna*, p. 239 e ss.

2.

To, f.1^v-2^r

Forma: ballata grande

Autore della musica: Antonio Zacara da Teramo

Autore del testo: Antonio Zacara da Teramo?

Sistema metrico: endecasillabo piano; endecasillabo sdrucciolo vv. 1, 4, 12

Sistema rimico: ABBA CD CD DCCA

Testimoni concordanti: Lu, f. LVI^v solo Cantus

Altre edizioni: *The Lucca Codex* p.19; LM pp. 231-234; Cuthbert, *Zacara's D'amor languire*, pp. 352-357

{D'amor languire suspirare_e} piangere	la mi la mi la mi
{tristar lo spirto sonno fosse_o fungi}	mi fa mi fa mi fa.
Né cento cinque doy cento_uno_a{[vraggi]	sol la sol la sol la
se no} aquesto barbier non me vol ra{dere	sença ut re ut re ut re.

Grata}r como rongnoso_e non o scabia! 5

O{gne melanconia in me raduno,}

como porcho cazato pien de rabia

per lo tempo seren ch'è facto bruno.

Ma tramontana_emigra may veruno.

Fortuna, tu non fax simel de crocza,

che mi facezi spricar como ran[o]gia

quando lu gran beco l'al comença_a spargere

Adio! adio! [adio!]	
per dio mercé mercé	10
socto socta socta	
tacendo_ut re ut re [ut re].	

3 uno] non **To**

6 in me] me **To**

8 per] pero **To**

9 ma tramontana emigra may veruno] de tramontana e iuro may a veruno **Lu**

l'al] la **To**

spargere] spandere **Lu**

2 spirto] spirito **Lu** 3 ne] ni **Lu** ; doy cento] du cento **Lu** ; 4 non me] no me **Lu** ;
 aquesto] questo **Lu** 5 gratar] grattar **Lu** ; como] chome **Lu** ; rongnoso] rognioso **Lu**
 7 como] come **Lu** ; cazato] chacciato **Lu** ; pien] plen **Lu** 9 adio adio] adi adi adi **Lu**
 10 fax] far **Lu** ; crocza] crochia **Lu** ; per dio merce merce] per di merçi merçi **Lu**
 11 mi facçi] me facci **Lu** ; spricar] spricare **Lu**; como ran<o>gia] come ranochia **Lu** ;
 socto socta socta] sutta sutta sutta **Lu** 12 lu gran beco] el gran becho **Lu**

4 me] mi T **To**

Note

Edizione del testo stabilita in base a **To**, il cui stato per questo componimento è molto frammentario, e in base all'unica concordanza (I-LUs MS 184, codice Mancini). Si riscontra un'estensione ipermetrica di sei sillabe per i primi tre versi e otto per il quarto verso (ora in grassetto) al di fuori dal sistema metrico del componimento, similmente al caso di *Amor nè tossa non se po celare* dello stesso autore (I-PEc MS 3065).

v. 1: l'incipit «D'amor languir» è citato in Prodenzani, *Il Saporetto*, 35, con riferimento a questa composizione. Il verso è sdrucciolo, come i vv. 4 e 12; *piangere* è ripetuto tre volte nel ms. per l'estensione musicale sul verso, ma le ripetizioni vengono omesse nel presente testo incolonnato.

L'estensione ipermetra è necessaria alla comprensione della ballata stessa: **D'amor languire, suspirare e piangere tristar lo spirto o fungi, sonno fosse, l'ami mi fa. Ne C V I I C I (A) avraggi solla se no aquesto barbier non me vol radere sença ut re** cioè, l'amico mi fa languire sospirare e piangere, rattristar lo spirto o soffrire come fosse un (brutto?) sogno. Avrai solo iniquità se questo barbiere non mi vuol radere senza cantare. Al contempo l'estensione ipermetra sembra creare un componimento indipendente parallelo: **l'ami mi fa sol la sença ut re / Adio! per dio merçe, socto tacendo ut re**. L'uso delle sillabe in associazione con le altezze musicali come metodo mnemonico per indicare gli intervalli melodici, cioè la solmisazione, è in questo verso espediente insieme musicale e poetico. Nella solmisazione, durante il canto delle note si prevede lo spostamento della sillaba do per il suono sol: si dice do, si canta sol (Cfr. *solmization*,

Grove Music Online, 2001). I quattro versi significherebbero dunque, secondo una lettura letterale, che uno sconosciuto ‘ami’ dell’io poetico canta ‘sol la’ senza seguire le regole della solmisazione, cioè senza pronunciare ‘ut re’ al posto di ‘sol la’.

v. 2: si elide la vocale virtuale di *spir(i)to*; si corregge per ragioni metriche chiarite dal testo musicale: il termine è necessariamente bisillabico per poter essere intonato al sol/sol ribattuto (abbiamo solo il testo musicale del Cantus); *fosse*: possibile alternanza desinenza –ssi a –sse nella I persona sing. del congiuntivo del verbo essere (Cfr. Meyer-Luebke, *Grammatica storica della lingua italiana*, p.193). In questo caso è III pers. sing. riferito al sogg. sonno; *fungi*: inf. pres. del verbo latino in diatesi passiva *fungor* che significa “soffrire, sopportare” e che dunque si aggiunge, in coordinazione, alla serie di infiniti di verbi italiani languire, sospirare, piangere, tristare che riempiono i versi precedenti.

v. 3: la congettura *sol la sol la sol la* è basata sull’individuazione di una solmisazione; cfr. Cuthbert, *Zacara’s D’amor languire*, pp. 339-343.

Trascrivendo il verso in numeri romani si nota la lettura NE C V II C I A cioè *nequitia*. Il termine non è nuovo al lessico di Zacara: egli, infatti, lo utilizza nella ballata *Deus deorum*. Il termine è opposto a *iustitia*, citato sempre in *Deus deorum*; il senso è: “iniquità, malvagità”. Le tre terzine estratte da *Commedia*, Par., canto IV, vv.117-123 sembrano chiarirne forse il significato; per brevità eccone la sola parafrasi (corsivo mio): “Ma fa parte della nostra felicità vedere commisurato il nostro compenso coi nostri meriti, perché vediamo (il premio) non minore né maggiore (del merito stesso). *Per questa ragione la viva giustizia (di Dio) rende così mansueti i nostri sentimenti, che essi non possono volgersi ad alcun desiderio malvagio (nequizia)*. Voci diverse producono una melodia armonica; così i diversi gradi della vita di noi beati formano tra questi cieli un dolce accordo”. Pare interessante che quest’ultima terzina sia uno dei rari passi della *Commedia* che sembra fare riferimento alla polifonia vocale;

a[vraggi]: II pers. sing., fut. del verbo avere; attestato *avraggio* per la I pers. sing. in OVI

v.4: il sostantivo maschile sing. *barbier* e il verso all’infinito *radere* potrebbero riferirsi alla pratica della tonsura. Zacara era però uxoratus e non (ancora?) ecclesiastico il 1 Febbraio 1391 secondo quanto si legge in una lettera papale (Cfr. Ziino, *Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo: alcune date e molte ipotesi*, «Rivista Italiana di Musicologia», 14, n. 2, 1979, p. 311). GDLI dà per ‘barbiere’ senso figurato ‘chi rade e

pela e scortica, danneggiando altrui nell’avere e nella borsa (con astuzia e con raggiri)’, si veda Aretino, 1-15: “Se tu gli dessi un’occhiata [al Fato], ti parrebbe ora vederlo un barbieri che raffila il rasoio per radere, ed ora un beccaio che arruota il cortello per iscorticare”.

OVI attesta in Sacchetti, Trecentonovelle, XIV sm. (fior.), 201, pag. 518.32 *barbier* nel senso figurato negativo di signore, dominatore: “Li marchesi ebbono Modena, quelli da Gonzaga ebbono Reggio, i Visconti ebbono Cremona, e quelli della Scala Parma: e anco poi e Reggio e Parma ha raso un altro barbieri”.

v.9: *enigra emigra* correzione tramite cassatura nel manoscritto; la lezione è poco leggibile, come quella in **Lu**; l’oscurità del verso sembra poter essere spiegata grazie alle Rivelazioni di Santa Brigida di Svezia al Papa Urbano V. La Santa profetizza al Papa molti mali se tornerà ad Avignone: “Se ritornerà nel paese in cui è stato eletto papa, egli riceverà uno schiaffo tale da fargli tremare i denti e da offuscargli la vista, impallidirà e il suo corpo sarà percorso da brividi. Gradualmente l’ardore dello Spirito Santo verrà meno in lui e le orazioni degli amici di Dio che avevano deciso di pregare per la sua salvezza, affogheranno nelle lacrime ed il Papa le cercherà invano, i cuori si raffredderanno nei suoi confronti ed egli renderà conto a Dio: di ciò che ha fatto sul soglio pontificio e di ciò che ha omesso nella sua grande maestà”. Papa Urbano V morirà poco dopo il suo ritorno nella sede papale francese. È possibile pertanto che l’espressione sia usata nel senso di ‘ma in Francia non va mai nessuno’; *veruno* si ripete sulla musica, come *piangere* al v.1; si integra la ripetizione [*adio!*] e [*ut re*] per ragioni musicali.

v.10: *crocza*: grafia per *crocchia*, probabilmente è sostantivo dal verbo ‘crocchiare’ che significa percuotere (TLIO); *fax*: non si interpreta la -x come abbreviazione da sciogliere (far) ma come forma dell’imperativo presente dal verbo ‘fare’. OVI lo attesta in area lombardo veneta (Pietro da Bescapè, 1274 (lomb.) v. 361 - pag. 39.37; Legg. S. Margherita, XIII ex. (piac.>ver.) v. 56 - pag. 3.18; Legg. s. Maria Egiz., 1384 (pav.) v. 975 - pag. 28.1).

v.11: *facczi*: II p. sing., tempo presente del verbo ‘fare’; *spricar*: GDLI, spricciare (tosc.), uscire con un forte getto, zampillare (l’espressione vorrebbe dire: saltare come una ranocchia); ~~ra~~ cancellato in **To** prima di *rangia*. *Rangia* (per *ranogia*, *ranocchia*) non è attestato in OVI né in TLIO.

v.12: per il computo metrico si considera *el gran becho*, variante di **Lu**; *lu gran beco* potrebbe essere l'aquila oppure l'airone, volatile a becco lungo che mangia le rane. Nádás e Ziino, *The Lucca Codex*, p.46 nota 85, associano all'aquila di *Sol me trafige 'l cor l'aquila bella* Francesco Novello o Giovanni Maria Visconti; Zimei propone l'antipapa Giovanni XXIII (cfr. Zimei, *Variazioni sul tema della Fortuna*, op. cit., p. 243). L'aquila azzurra in campo oro è anche l'insegna della famiglia Prignano, famiglia di Bartolomeo Prignano cioè papa Urbano VI.

Un'altra ipotesi interpretativa è fornita dai *Vaticinia de summis pontificibus*, opuscolo profetico di propaganda ecclesiastica che ebbe un enorme successo all'inizio del XV secolo e fu probabilmente composto durante gli anni del Grande Scisma. Nell'opera ciascun Papa ha una profezia e un'illustrazione con elementi animali. Nessun Papa è rappresentato con l'airone. L'aquila invece è rintracciabile accanto alle profezie legate ai papi Martino IV Bonifacio VIII e Gregorio XII. Quest'ultimo Papa potrebbe essere, in ultima analisi, il personaggio a cui potrebbe riferirsi Zacara con l'espressione *el gran becho*. L'illustrazione è descritta in un articolo dedicato alla volgarizzazione francese dei *Vaticinia* ad opera di Jean Miélot. Cfr. Elisabetta Barale, *Édition critique du Papaliste de Jean Miélot*, «Romania», 137, 2019, p.168.

Note

v. 1: Zacara si rivolge direttamente alla Fortuna. Si potrebbe sottintendere la doppia lettura interpretativa: *dime* (i. e. ‘dimmi’) / *di me* ‘di me’, cioè ‘Fortuna, parlasti di me’; sul tema della Fortuna in Zacara Cfr. Zimei, *Variazioni sul tema della Fortuna*, op. cit., pp. 229-246.

v. 7: a partire dal v.7 il testo è in residuum. I versi conclusivi della ballata (vv. 7-10) possono essere così parafrasati: “Subito Fortuna Falsa, vedendomi quasi per trarmi fuori (dalla disgrazia, *profundo*), tu ti ricordasti della promessa fatta di cuore: se Alessandro V (papa pisano) fosse andato a Roma, Fortuna contro la tua volontà sarei uscito dalla rovina.¹⁸⁵ Che ora tu sia maledetta (Fortuna) per quanto male pensasti per me!¹⁸⁶”

v. 8: si integra il verso con [*quasi*] alla luce del testo musicale del piede precedente che non è in residuum; la relazione testo-musica funziona come nel caso del v.6 (cfr. edizione *Dime Fortuna* bb. 26-34 LM, p.235)

v. 10: *Alexandro*: Pietro Filargo, eletto papa Alessandro V al Concilio di Pisa nel 1409

v.1 1: *al tuo despecto*: TLIO, locuz. prep.: ‘contro la volontà o i desideri di qualcuno’

v. 12: *mal(e)dicta* presenta vocale virtuale *e* da omettere nel computo delle sillabe e nell’esecuzione; *scia* grafia attestata principalmente in area bolognese, ma anche abruzzese, marchigiana, pisana, aquilana e fiorentina (OVI)

¹⁸⁵ Cioè la “disgrazia”, che potrebbe essere per Zacara la mancanza di un lavoro.

¹⁸⁶ Cioè “programmasti contro di me”.

4.

To, f. 2^v

Forma: rondeau

Autore della musica: Antonio Zacara da Teramo?

Autore del testo: Antonio Zacara da Teramo?

Sistema metrico: décasyllabe

Sistema rimico: ABBA

Testimoni concordanti: solo incipit **Reina**, f. 83^r

Altre edizioni: AZ p. 121; LM pp. 237-238

Se je ne suy si gay come soloie
c'est pour Fortune que tant m'est contrairë
et abas, burre, por ques ne repairë
dont je ne say, pour vray, que suie doué.

1 se] se se To

Note

La ricostruzione del testo permette di avanzare l'ipotesi che la composizione sia di Antonio Zacara da Teramo; il tema della Fortuna (Fortuna che parla, cfr. *Dime Fortuna* composizione n.3) legato all'impossibilità del ritorno in patria, sembra legare la composizione ai temi zacariani. Lo stile musicale influenzato dallo stile dell'*Ars Subtilior* (in particolare per notazione complessa, frequenti cambi mensurali sovrapposti fra le voci e sincopazioni) rafforza la possibilità che proprio Zacara ne sia l'autore; egli infatti sperimentò tale stile diventandone uno fra i maggiori esponenti in Italia.

La variante torinese al v.1 *se se* rappresenta la ripetizione sillabica che l'esecuzione richiede per cantare il primo lungo melisma.

v. 1: *soloie* ind. impf. I pers. sing. da *souloir*, DMF; la rima al v.4 mostra la pronuncia [wɛ] del dittongo *oi*

v. 3: *abas* ind. pres. III p. sing. da *abatre*, DMF; *burre*, ind. pres. III p. sing. da *bourrer* che ha il senso figurato di “maltrattare”, DMF ; *repaire*: cong. pres. I p. sing da *repaire*, ritornare (nel proprio paese), DMF

v. 4: *vray* è copiato sovrapposto a *pour* all'interno del pentagramma: l'espressione *à vrai dire, pour dire vrai* significa a dir la verità, DMF

5.

To, f. 2^v

Forma: rondeau

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: décasyllabe

Sistema rimico: AB BA AB BAAB

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: AZ pp. 121-122; LM pp. 239-240

Si fort nafrés sui, dame gratieuse,
de vous biau maintiens, de vou tres doulz chanter

que [p]our nulle riens nulle autre puis amer
for vous, en qui mon dolant cuer se pose.

Je vous suppli [d'une] voie amoureuse 5
que lle mien grief torment vuliés delevrer.

Et sachés pour vray, ma vermeille rose,
conbien que ychi ne puis demourer.
Ains me faut pour mal destin tost aler
e vous lasser mon cuer et toute chose. 10

10 e vous] a vos e vous **To**

9 tost] tan tost **To**

Note

v. 2: si corregge *devon* trasmesso dal manoscritto con *de vou* ; *vou* forma piccarda di agg. possessivo

v. 4: *for* prefisso con significato “fuori da, al di fuori” solitamente preposto al verbo, DMF; qui è usato come preposizione del pronome “al di fuori di”

v. 7: *ma vermeille rose*: l’Io del poeta si riferisce a una rosa rossa, forse facendo riferimento a una donna amata di nome Rosa: si veda *Rosetta che con cangi may colore* di Antonio Zacara da Teramo e *Ay vi neglecta rosa* di anonimo ma conservato in una raccolta di frammenti che contengono pezzi altrimenti attribuiti esclusivamente a Zacara (I-Sas, Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 326, 1^r).

v. 9: per ragioni metriche si elide *tan*; l’elisione è giustificata dalla lettura del testo musicale dove la ripetizione della sillaba finale /tin da *destin* seguita dall’omofonico *tan* è omissibile (cfr. LM edizione *Si fort nafrés sui bb.* 16-17 p. 240).

6.

To, f.3^r

Forma: ballade a tre voci

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: décasyllabe; v. 6 alessandrino

Sistema rimico: ABABBCCDD

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: AZ p.122, LM pp. 241-244

J'aym la plus belle j'aime la plus souveraine,
j'aime la plus sagie que soit en ce monde.
J'ayme celle que_ estoit com est flour de graine
c'est la plus douce c'est sur toutes blonde.

C'est la meglor, en li tout bien abonde,
de toutes flours ce_ est la plus odorable flour,
à li je_ envo[y] en ce dolz et gay jour
mon cuer, mon corps, mon pooir, ma_ entente.
Or ferés, dame, que de vous je sente.

5

7 et gay] a gay **To**

Note

Bibliografia: LM pp. 42-44

v. 2: *sagie* italianismo grafico del copista

v. 5: si emenda *a* del copista per *et*; lo scriba legge probabilmente in modo errato una nota tironiana; *li* pronome, III pers. sing. femm.

v. 6: verso ipermetro; *de toutes flours* a inizio verso potrebbe essere una citazione dalla famosa ballade di Guillaume de Machaut *De toutes flours n'avoit et de tous fruits / gastés estoit li seurplus et destruis* Cfr. PMFC III, *The Works of Guillaume de Machaut, Second Part*, a cura di Leo Schrade, Editions de L'Oiseau-Lyre, Monaco, 1956, p. 118.

7.

To, f.3^v

Forma: virelai

Autore della musica: Antonio Da Cividale

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: décasyllabe

Sistema rimico: ABBA CD CD ABA

Testimoni concordanti: **Tr**

Altre edizioni: Gozzi, *Un nuovo* frammento, pp. 248-249; LM pp. 245-256

Conbien que lontan sui de vous, dame chyere,
pour les faulx traitres, que Dïuus maudie!
rendray la rente, ne doubtés riens m'amie.
C'est un verelay par vo douce maniere.

C'est le don et l'estraïne que doïe faire 5
quant l'an novel retourne per sa nature.

Or prenés l'en gré, tres douce et debonaire,
la qual serf [oultre] toute creatur[e].

Et bien qu'à moy unques ne fustes maniere 10
mon devoir feray tant que serray_in vie.
Pour ce vous pri que soié ami ne fiere.

5 l'estraïne] l'estaine **Tr**; doïe] doive **Tr** **6** l'an novel] la novel **Tr** ; retourne]
retourna **Tr** ; r[...]a **To** ; per sa nature] par nature **Tr**

1 combien] cumbien **Tr** ; lointain] lontan **Tr** 2 Diuus] Dieus **Tr** 4 par]
pour **Tr**

Note

Il codice di Trento trasmette soltanto Cantus e Tenor delle prime due stanze. La copia di Torino sembra più accurata, ed è completa in Cantus Tenor e Contratenor. Il testo è sottoscritto solo al Cantus. L'ultima stanza è in residuum. Vi è un primo Contratenor e un secondo che reca la didascalia: *Alius Contratenor*.

Incipit rieccheggia *Come ch'io sia da te, donna, lontano*, canzone di Francesco di Vannozzo (OVI, *Le rime di Francesco di Vannozzo*, a cura di Antonio Medin, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1928, p. 216).

v. 2: *et occi ocie* porzione di verso ripetuto fuori metro; in **Tr**: 'et ozi ozi ozie'.

La ripetizione imita il canto dell'usignolo, tema tipico del virelai francese. Si veda ad esempio *He, tres doul roussignol* di Borlet: *He, tres doul roussignol joly qui dit 'Ocy, ocy, ocy'*, oppure in *En ce gracieux temps* di Senleches: [...] *le rosignolet liemant chanter oci, oci [...]*. Un simile gioco sull'ambiguità della parola *ocie* (verbo e verso dell'usignolo) è presente anche in un *virelai* realistico vero e proprio, *Par mayntes foys* di Vaillant: *Je vos comant qu'on le tue et ocie: tue, tue, tue, tue, oci, oci, oci, [...]*.¹⁸⁷

L'usignolo, uccello che annuncia l'arrivo della primavera, uccello dell'amore per eccellenza (cfr. Peire d'Alvernhe, *Rossinhol, en son repaire*), è cantato molto spesso da trovatori e trovieri nella poesia lirica cortese. Esso ha tuttavia altri significati nella letteratura del Medio Evo: può rappresentare il mistero di Gesù Cristo, la sua vita e la Passione, come è visibile nella tradizione del cosiddetto *Livret du rossignolet*; il grido dell'usignolo esprime l'aspirazione alla morte per amore di Gesù Cristo, in un'unione mistica con il figlio di Dio. Il fonema /occi/ può avere in francese anche un altro valore, oltre a quello di imperativo 'uccidi!', cioè di participio passato di *occire* 'ucciso'. L'usignolo muore cantando come Cristo muore crocifisso, ucciso. Esso fa partecipare il lettore della morte di Cristo e introduce all'amore divino. Si può quindi interpretare come il Cristo sulla Croce. Poesia lirica cortese e poesia religiosa si intrecciano grazie

¹⁸⁷ Lucia Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 35.

all'elemento cristico dell'usignolo. Cfr. Masami Okubo, *Le rossignol et le mystère de Jésus-Christ. A propos d'un poème inédit: Le Livret du rossignolet «Reinardus»*, 1991, pp. 137-146 e della stessa autrice *Le rossignol sur la Croix: une figure du rossignol-Christ dans la poésie médiévale, «Reinardus»*, 1993, pp. 81-93.

v. 4: *vo* piccardismo (cfr. supra)

v. 3: *doubtés*, imp. pres. II p. plur., DMF *douter, douter qqc.*: avere paura di qualcosa, temere

v. 5: *estraine*, sostantivo femm. sing., DMF: regalo che si fa, spesso all'inizio di qualcosa (un ciclo, uno stato...) in segno di buon auspicio e presagio. Si riferisce in questo caso particolare al primo gennaio, poiché si fa riferimento nel verso seguente a l'*an novel; doïe*, cong. pres. III p. sing.

v. 6: l'integrazione è plausibilmente di una sola parola formata da due sillabe

v. 8: *la qual*: italianismo; *serf* ind. pres. I pers. sing. verbo *servir*; l'integrazione dovrebbe coprire due sedi metriche, si ipotizza l'avverbio *oultre*; si corregge la grafia del manoscritto *creatur* aggiungendo una [e] finale, tuttavia si nota l'elisione dell'*e* muta alla fine del verso.

v. 9: DMF *fustes* congiuntivo imperfetto del verbo *être*, II pers. plur.; soltanto nell'esecuzione musicale *in vie* viene ripetuto tre volte in maniera parallela a *ocie ocie ocie* del v.2

v. 11: *soié* cong. pres. II p. plur. di *être*

8.

To, f. 4^r

Forma: ballata minore a tre voci

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: endecasillabo

Sistema rimico: AA BCBC BA

Testimoni concordanti: ModA f.45^v, solo Ct isolato, senza testo

Altre edizioni: AZ p. 122; LM pp. 257-260

“Tu me solevi, donna, tanto caro
tenermi_et hor mi lassi_in pianto_amaro”.

- “Come tu say, non zià per ria casone
ma sol per consentir a mazor bene.

Devria te questo esser de rasone!

5

Ben caro_asay pensa a che n'avene.”

- “Ora me lassi cum cotanta pene
repudando me tò senza riparo”.

1 me] mi To T

2 tenermi] tenerme To T; hor] or To T

3 zià] zà To T

Note

Bibliografia: LM pp. 64-69; l'autrice fornisce un'edizione del testo a p. 64.

Testo sottoscritto a Cantus e Tenor (solo primi 4 versi), non a Contratenor. Nell'apparato delle varianti infatti si registrano soltanto tutte le varianti grafiche fra Cantus e Tenor. Si tratta di una ballata dialogica. Cfr. Calvia, *Nuove osservazioni su «Donna, posso io sperare?»* per un quadro sulla ballata dialogica in fonti notate. La ripresa e la volta (vv.1-2 e 7-8) danno voce all'amante abbandonato, i due piedi (vv. 3-7) alla risposta della donna.

v. 2: ripetizione fuori metro dopo *hor mi lassi: tu mi lassi in pianto amaro, et hor tu mi lassi oyme in pianto amaro*

v. 3: *non zia*: TLIO loc. avv. non, non più, non tanto; *zia* OVI lo attesta in area toscano-veneta:

Poes. music., XIV (tosc., ven.)

[JacBol] madr. 12 v. 3 - pag. 38.3 San Brendano ven., XIV

- pag. 116.8

- pag. 224.24

Tristano Veneto, XIV

cap. 328 - pag. 293.21

cap. 456 - pag. 416.9

cap. 591 - pag. 544.22

v. 4: il Cantus propone sia grafia *mazor* sia *maior*, il Tenor solo *mazor*. OVI attesta *mazor* in area veneziana, toscano-veneta o toscano-padana e padovana; ~~eonses~~ corretto con *consentir* in Cantus

v. 8: *repudando*: *Rohlf's III*, pp. 107-108 gerundio con significato di proposizione dipendente (reputare); la sonorizzazione della consonante occlusiva [t] induce a pensare che si tratti di dialetto settentrionale, forse quello lombardo, *Rohlf's I*, pp. 273-274; *tò*: pronome possessivo (tuo); *senza riparo*: calco dalla locuzione francese *sans retour, sans repaire*: irrimediabilmente, definitivamente. Cfr. OVI 'Amor celato fa sì come 'l foco, lo qual procede senza al riparo, arde e consuma ciò che trova in loco, e non si po' sentir se

non amaro', Cino da Pistoia, 1336 (tosc.), *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, t. II, pp. 629-90.

9.

To, f. 4^v

Forma: ballade

Autore della musica: Suzoy

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: décasyllabe

Sistema rimico: ABAB BBCC

Testimoni concordanti: Ch, 30^v; Naf, ff. 153^r (Cantus), 155^v (Tenor)

Altre edizioni: CMM 53/I, pp. 202-204; PMFC XVIII, pp. 107-110 (secondo Ch); LM pp. 261-265, M. Everist, *A New Source*, p. 288

Pytagoras Jobal et Orpheüs

furent premer peres de melody.

Selon l'Esriture molt furent porveoüs

de [s]a doulcour et de son armony.

Se doïent donc ceuls qui or sont en vie 5

leur sciënce loer et leur maistrïe,

par droit prover que Musique est fontain[e]

de tout honour et d'Amour souveray[n]e.

{Par Musique_ont cil esté congneüs,

per tout le monde de noble [seignourïe] 10

et sont encor regreté et leüs

par plesance, [...]e des[...] ennoblie.

Or en sont maint que je ne nomme mie

afin qu'aucun n'en puit gouster envie.

À qui la flou[r] puet [es]tre aussy prochaine 15

de toute honnour et d'amour souverayne?}

1 Jobal] Jabol **Ch** 3 molt furent porveoüs] molt purveüs furent **Ch**, mout furent porveüs **Naf** 4 de [s]a doulcour et de son armony] de sa douçour et armonie **Ch**, de la doucour et de son armony **Naf** 9 par musique ont cil esté] par musique on esté cil **Ch** ; par ceste musique ont cil esté **Naf** 10 de noble [seignourie]] cest noble seignourie **Ch** 15 la] sa **Ch**

2 premer] premier **Ch**, **Naf**; peres] pere **Ch**; melody] melodie **Ch**, melodye **Naf**; 3 l'Esriture] l'Esriture **Ch**, l'Escriture **Naf** 5 se doïent donc ceuls] si doivent doncqz ceulz **Ch**, sy doivent donc ceulz **Naf** 6 loer] louer **Ch**, **Naf** ; maistrie] mestrie **Ch**, **Naf** 7 par droit prover] pour droit prouver **Ch**, **Naf**
 8 honour] honnour **Ch**, **Naf** 10 le monde] lo monde **Ch** 11 leüs] lieüs **Naf**; par plesance] per plaisance **Ch** 15 prochaine] prouchaine **Ch**

Note

Bibliografia: LM pp. 56-61; l'autrice studia soltanto la versione torinese e fornisce una traduzione della prima stanza a p. 57.

In **To** manca la seconda strofa (vv. 9-16). L'edizione si basa pertanto solo su **Naf** e **Ch**.

Canone:

Canon iste ballate videlicet ad semicirculum et [...]um in proportione dupla et alique prout iacent tam in cantu quam in tenore.

v.5: *se doïent* cong. III. p. plur. *devoir* valore esortativo

v.7: si corregge la grafia *misique* del ms. con *musique*; si corregge aggiungendo una [e] alla grafia *fontain* del manoscritto

ModA ; le] les **Reina**, **ModA** 5 amoreus] amoureux **Reina**, amoureux **ModA**
6 pays] pays **Reina**, pais **ModA** 7 se] si **Reina**, **ModA** ; pi] pri **Reina**, **ModA**
; picié] pité **ModA** ; vuellié] vuillé **Reina**, vueillé **ModA** 8 à ce] au **Reina**, à ce
ModA

1 prilleus] prillieus T Ct **ModA** 5 amoreus] des amour T **To**, amoureux T **ModA**,
amoreus Ct **ModA**

Note

La versione di **Reina** si distingue sia per l'incipit sia per la variante al v.4 senza che questa sia considerata erronea in quanto convincente all'interno del verso.

Canone:

Canon. Ubi cunque invenies signum minoris tam perfectionis que imperfectionis nigre vacue dicuntur augmentando per tertiam partem et omnes prolaciones secundo imperfecto minori prosecuntur.

v. 1: l'incipit del testo sembra fare chiaro riferimento al *Val périlleux* o *Val sans Retour* del Ciclo Arturiano (Lancelot-Graal). Nel cuore della foresta si apre il Val périlleux, quello dei Falsi Amanti, che si chiama “senza ritorno” perché qualunque cavaliere infedele alla sua dama vi resta prigioniero. Morgana, la sorella di Arturo, diventata fata grazie agli insegnamenti di Merlino, ha stregato i luoghi quando ha sorpreso il suo amato cavaliere nelle braccia di un'altra. Da allora 253 cavalieri abitano nel Val périlleux con le loro amanti, senza che nessuno riesca ad uscirne. Solo un cavaliere che non abbia mai sbagliato in amore potrà liberarli. Deciso a liberarli, soltanto Lancillotto riuscirà a mettere fine alla maledizione. Cfr. *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle, Édition critique avec introduction et notes*, a cura di Alexandre Micha, vol.1, Librairie Droz, Genève 1978, pp. 266-304.

11.

To, f.5^v

Forma: ballade

Autore della musica: Filippotto da Caserta

Autore del testo: Filippotto da Caserta?

Sistema metrico: alessandrino

Sistema rimico: ABAB BCC

Testimoni concordanti: ModA, f. 32^r; Ch, f. 45^v

Altre edizioni: CMM 53/I pp. 154-157; PMFC XIX pp. 70-73 (secondo Ch); LM pp. 273-279

Par [les] bons Gedeon et Sanson delivré
fu le pueple de Dieu de tous ses ennemis
[de] mortel servitu[de] auquel estoit livré
pour la iniquité que il avoit comis.

Ainsi serat le monde de bas en aut remis
en la sainte vertu de celui qui ne ment
par le sonbray antipape qui s' apelle Clement.

5

{Ire, devisiõn et partiãlité
inordiné desir desus orgueil assis
sunt cause de la Sisme per quoy humilité
union, karité et la foy sont disunis.

10

Le mondes est disunis se Diex par sum avis
ne le remet en vie de vray sentiment
par le soverayn pape qui s'apelle Clement. }

Canone:

Canon ista ballata cantatur sic: nocte nigr[e] vacue cantantur in proportione dupla, [rube] tan plene quam vacue in proportione sexquialtera etiam in tenorem. Alie nocte nigre caudate ab utraque parte cantantur in p[r]oportione dupla sexquiquarta. Et alie sicut iacent.

2 de tout ses ennemis] de tous ses ennemis **To**, de tout ses enemis **ModA**, de tous ses ennemis **Ch** 3 [de] mortel] de mortel **Mo**, du mortel **Ch** ; servitu[de] servitu **To**, **Ch**, servitud **ModA**; auquel] en quel **To**, auquel **ModA**, auquel **Ch** 4 la iniquité que] la viquiré quel il **To**, la iniquité que il **ModA** **Ch** ; il avoit] il avoit **ModA**, **Ch** 5 monde] mondo **To**, monde **ModA**, li nmons **Ch** 7 sonbray antipape] souverayne pape **ModA**, souverain pape **Ch**

2 pueple] peuple **ModA**, peuple **Ch** 4 pour] por **Ch** 5 Ainsi] Annesi **Ch**; aut] hauc **Ch** 6 en la sainte vertu] en sainte vertu **To**, en la saint vretu **ModA**, en la sainte vertu **Ch**

Note

To presenta la copia della sola prima strofa come **Ch**. La seconda è presente soltanto nel residuum in **ModA**. Il canone è comune e identico in **To** e **Ch**, così come il tipo di notazione.

v. 1: Gedeone (*Libro dei Giudici*, capp. 6-8) è uno degli esempi più fulgidi della fede in Dio; incarna una sorta di profeta che costituisce un modello per molti altri, fra cui Sansone, donde la menzione congiunta nel testo della *ballade* di Filippotto.

v. 3: la lezione *en quel* di **To**: italianismo; si accetta la lezione *auquel* poiché il verbo è *livrer à qqch.* ; La lezione *servitu* sembra italianismo comune in **Ch** e **To**.

v. 4: la lezione *la viquire quel* di **To** è cassata; il copista sembra aver confuso *ini* con *vi* e *te* con *re*: il senso è oscuro.

v. 5: la lezione *mondo* di **To** è italianismo e viene corretta per ragioni metriche; la variante a testo è *monde* poiché è corroborata da ragioni metriche (emistichio con caduta dell'ultima sillaba in –e muet).

v. 6: la lezione **To** *en sainte vertu* è cassata per ragioni metriche (una sillaba in meno); la variante *sonbray* è accettata nel senso di *sombre*: forse prima attestazione. Clemente VII può difficilmente essere al contempo antipapa e sovrano.

v. 7: si sceglie di mantenere la lezione di **To** *antipape* per ragioni legate all'origine della copia; la variante propria a **To** dà un importante indizio del fatto che il ms è stato copiato in un ambiente antiavignonese.

12.

To, f.6^r

Forma: rondeau?

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: /

Sistema rimico: /

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: LM pp. 279-281

Prené vous Gulielme pe[...]

car par nulle riens l'envoie sans [...]

Note

v. 2: si esita nell'interpretazione del verbo *envoie* fra la III pers. sing. e la II plur. Cfr. ¶ 4.6.2.3, 9) Morfologia verbale.

13.

To, f.6^r bis

Forma: ballade a tre voci?

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: /

Sistema rimico: /

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: LM pp. 283-286

Ja moult veu, voy, et se veray dame [...]

j' ay mon cuer ordoné en dame, amer d'amour [...]

joie parfaite se ie ne voy la tres doué [...]

De biau maint dous regart et cuer [...]

[...]

Note

Bibliografia: LM pp. 45-46

Un doppio testo è sottoposto alla voce superiore cosicché è possibile inferire si tratti di una ballade. È copiato certamente il Cantus. L'ultimo rigo musicale è senza testo e non è facile comprendere se si tratti di un Tenor o un Contratenor. Marchi propende per l'ipotesi che si tratti del Contratenor di una composizione a tre voci. Il Tenor inoltre non sarebbe notato; l'indicazione *tenor fit* sopra alla voce superiore sembrerebbe indicare che, non essendo notato, il Tenor sia da ricavare dalla voce del Cantus oppure del Contratenor.

14.

To, f.6^v

Forma: ballata?

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: /

Sistema rimico: /

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: /

Volz [...]le al to servo fedele non es[...]

poy che 'l ciel la terra et la [...]

[...]ato so bellezza.

[...]a poy [...]

[...]senza speranza[...]

[...].

Note

Il componimento sembra d'argomento cortese. Si rintracciano le indicazioni per le mutazioni della ballata *cluso* e *volta*.

Si tratta di una sola composizione copiata in Cantus e Tenor.

v. 1: *volz* OVI lo attesta soltanto in area milanese, ind. pres. III pers. sing. dal verbo 'volgere'

15.

To, f.6^v bis

Forma: ?

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: endecasillabo

Sistema rimico: /

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: /

Piangete [...]

[...]china [...]senza speranza

per la gran doglia ch'è tanto amara.

Note

Il pezzo è estremamente frammentario. Il v.3 è copiato nel *residuum*.

16.

To, f.7^r

Forma: ballata media?

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: endecasillabo

Sistema rimico: AAB CC ?

Testimoni concordanti: ModA f.45^v, solo Ct isolato, senza testo

Altre edizioni: AZ p.122; LM pp. 287-291

Virtute s'aquista cum grande fatica,
però non dorma chi vole la spicha
e 'l fructo dolce_a coglier per staxone.

Virtute à [speranz]a in ogni bene
et ancho de vita_eterna dà speme.

5

[...]

Note

Bibliografia: LM pp. 72-74; l'autrice fornisce l'edizione del testo a p.72.

La composizione è formata da Cantus Tenor e Contratenor copiati sulla stessa carta, uno sotto l'altro. Il testo poetico è copiato soltanto sotto il Cantus, alla maniera francese. Il canone è copiato nel *residuum* accanto al Cantus: *Triplum istius in ogni unus item adducere*.

L'intero testo si basa sulla parabola del seme che spunta da solo del Vangelo di Marco (4, 26-32). Il commento di san Beda il Venerabile chiarisce il senso della parabola:

“L'uomo getta il chicco nel terreno, quando affida al suo cuore generose risoluzioni. Poi dorme, perché riposa già nella speranza di un'opera buona. Tuttavia, egli si alza di notte e di giorno, perché deve procedere in mezzo a circostanze felici o avverse.

Il seme germoglia e viene su senza che egli sappia come, giacché la virtù, una volta concepita, progredisce senza che sia possibile misurarne l'avanzamento.

La terra da sé porta frutto, perché la grazia proveniente di Dio aiuta l'uomo a far spuntare buone opere.

La terra dapprima produce erba, poi la spiga, e infine il grano pieno nella spiga. L'erba rappresenta i teneri inizi del bene; la spiga significa che la virtù concepita nell'animo sta facendo progressi; il grano maturo vuol dire che l'impianto della virtù è abbastanza robusto per compiere un lavoro consistente e accurato.

Quando il frutto è pronto, subito si mette mano alla falce, perché è venuta la mietitura.

Allorché l'Onnipotente ha fatto maturare il grano, vale a dire quando dirige ognuno verso la sua perfezione, dà mano alla falce, pronunziando il suo giudizio e mettendo termine alla vita mortale; poi miete per ammassare il frumento nei granai del cielo.

Quando concepiamo buoni desideri, gettiamo in terra il chicco; dando inizio al bene, siamo erba; crescendo nelle buone opere diventiamo spiga, e consolidandoci nella perfezione arriviamo ad essere la spiga turgida di chicchi.

Se dunque noti qualcuno ancora incerto nel bene, come grano in erba, non lo canzonare, perché in lui sta spuntando il frumento di Dio.” Cfr., *In Marci evangelium expositio*, I, 4 *Patrologiae cursus completus. Series Latina* a cura di Jacques Paul Migne, 92, Garnier Fratres, Parigi 1862, pp. 172-174.

v.2: *però: per hoc* perciò, OVI

v.3: *staxone*: non si interpreta la -x come abbreviazione da sciogliere (stagione) ma come grafia di matrice settentrionale; OVI attesta *staxone* in:

Legg. S. Caterina ver., XIV in.

v. 1286 - pag. 298.18

Rime Mem. bologn., 1301-24

[1324] 87 v. 3 - pag. 112.23

<Jacopo della Lana, Inf., 1324-28 (bologn.)>

c. 29, 40-51 - pag. 692col. 1.6

Nicolò de' Rossi, Rime, XIV pi.di. (tosc.-ven.)

son. 53 v. 3 - pag. 53.17

son. 61 v. 6 - pag. 57.20

son. 72 v. 13 - pag. 63.13

son. 173 v. 8 - pag. 118.22

Amaistramenti de Sallamon, 1310/30 (venez.)

v. 98 - pag. 104.4

Bonafé, Tesoro, 1360 (emil.)

v. 133 - pag. 106.19

v. 147 - pag. 108.5

v. 169 - pag. 108.27

Atrovare del vivo e del morto, a. 1375 (emil.)

II, st. 4 v. 5 - pag. 157.5

Lucidario ver., XIV

L. 2, quaest. 11 - pag. 117.4

L. 2, quaest. 16 - pag. 122.12

L. 2, quaest. 27.1 - pag. 133.11

L. 3, quaest. 18.1 - pag. 194.18

L. 3, quaest. 24.1 - pag. 201.6

L. 3, quaest. 32 - pag. 209.9

L. 3, quaest. 95 - pag. 249.16

Legg. sacre Mgl. XXXVIII.110 (ed. Verlato), XIV sm. (sett.)

4, Maria Egiziaca - pag. 492.39

21, Susanna - pag. 571.9

v. 4: lacuna causata da un buco della carta; si fornisce una ricostruzione plausibile in base all'interpretazione della fonte letteraria del testo (vedi *supra*).

Note

La composizione è cancellata dal copista di **To** ed è quindi frammentaria. La copia presenta soltanto i primi quattro versi.

v. 2: la grafia *doloerrex* non è altrimenti attestata in DMF

19.

To, f.8^r

Forma: ballata grande

Autore della musica: Antonio Zacara da Teramo

Autore del testo: Antonio Zacara da Teramo

Sistema metrico: endecasillabo

Sistema rimico: ABBA ACAC CDDA

Testimoni concordanti: Lu (I-PEc MS 3065) LVIII^v - LIX^r

Altre edizioni: CMM 11/VI pp. 16-18; PMFC X pp. 106-107; LM p. 89 e pp. 301-303

Deus deorum Pluto_or ti ringratio!

Mille merçé Cibelles Demo[gor]rgon.

Non dirò più: «barbam barbam Aaron»

poy ch'io so reintegrato_e de lui satio.

Sera_in eternum el nostro laudatio 5

de la vendecta_e di tanta iustitia.

Or superete l'auro e 'l topatio

ché per nesum commessa c'è nequicia.

Yo son in possesseone a gran leticia. 10

Servo sero d'Eacus Radamanto

rigranziando ognon tanto, per tanto

presta iusticia_in poco tempo_e spatio.

5 sera] seria To

8 nequicia] pigrizia Lu

1 ringratio] regratio **Lu** 2 Cibelles] Cebelles **Lu** 3 dirò] dirro **C Lu**
 9 possession] possesseone **To**; son] so **Lu** 10 Eacus] Eactu **To**;
 Radamanto] Redamanto **To** 6 commessa] commesso **To**
 11rigranziando] regratiando **Lu** 9 a] ad **To** 12 poco] pocho **Lu**;
 ognon] ognun **Lu**

1 ti] te **T To**; ringratio] rengratio **T To** 2 mille] melle **T To**; Cibelles]
 Cibbles **T To**; Demogorgon] Demorgon **C To, Lu**, Demergon **T To**
 4 reintegrato] in rentegraton **T To**; satio] sa **C To** 6 di] de **C To**

Note

Bibliografia: Maria Caraci Vela, *Dall'arte allusiva all'intertestualità 'fisiologica': aspetti del processo compositivo di Zacara da Teramo*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di Francesco Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 187-212.

Il componimento è bilingue italiano e latino.

v.1: Pluto, figlio di Saturno, insieme a Cibeles, Eaco Radamanto rappresenta il mondo degli dei antichi nella ballata; egli è menzionato nelle *Genealogie deorum gentilium libri* di Boccaccio: «Pluto latine dictus est Dispiter, alii Orcum vocant» (Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano, 2 voll., Laterza, Bari 1951; qui vol. 1 liber IV, cap. I, p. 155). Per i latini è Dispiter, per altri è Orco. Il testo continua: «Fulgentium Pluto latine sonet divitias, et ideo Dispiter, quasi divitiarum pater a latinis appelletur» cioè Plutone significa “ricchezze” per i latini, è chiamato “padre delle ricchezze” dai latini. In un Commento alla Divina Commedia di un Anonimo Fiorentino del XIV sec. Plutone viene dapprima presentato come re degli inferi. Il commentatore, poi, continua: «Dicono ancora che Pluto fu signore di Dite, et da questa città fu nominato Dispiter. Questa Dite tanto vuole dire quanto ricchezza; et

procede da questo verbo dito, ditas che sta per Arricchire: et fu data a Pluto, perch'elli fu ricchissimo uomo et avaro, et ricchezza non si può fare senza avarizia». ¹⁸⁸

L'equivalenza simbolica fra Plutone e la terra discende dal legame che congiunge tradizionalmente il dio degli inferi alla ricchezza (per l'usuale implicazione etimologica con il greco *πλοῦτος*), e dall'idea vulgata che le ricchezze provengano essenzialmente e per definizione dalla terra.

Nella Commedia di Dante, poi, Pluto si trova nel quarto cerchio dell'Inferno, a guardia degli avari e i prodighi, il cui peccato consiste, in entrambi i casi, nel non aver usato con "misura" la ricchezza. La loro pena, rotolare massi eternamente e senza successo, riproduce lo sforzo vano che queste anime, durante la vita terrena, hanno profuso intorno alla ricchezza e al potere.

Sembra dunque che Zacara ringrazi in incipit la divinità della ricchezza per essere stato reintegrato alla curia papale (la curia di papa Giovanni XXIII? oppure di papa Alessandro V?). Poiché più in là nel testo Zacara non esita a parlare di ricchezze e ricompense, è plausibile ipotizzare che intendesse Pluto proprio come il dio dell'arricchimento.

v.2: Cibele, divinità madre di tutti i numi (come viene appellata nelle Descrizioni medievali dei monumenti pagani e cristiani di Roma, a partire dal XII sec., cioè nei *Mirabilia Romae: e codicibus vaticanis emendata*, a cura di Gustav Parthey, Berolini : in aedibus Friderici Nicolai (A. Effert & L. Lindtner) 1869, p. 40). Essa è sia creatrice che distruttrice della Natura, ed è presente nelle *Genealogie* di Boccaccio (vol.2, liber X, cap. LVII, pp. 525-526.);

Si corregge la lezione *Demorgon* di **To** e **Lu** (in **To Demergon** al T) con *Demo[gor]gon* ; questa divinità compare nelle *Genealogie* sin dal primo libro (vol.1, Prohemium, Liber I, p. 13). Egli è il progenitore di tutte le divinità pagane greco romane, secondo Boccaccio. Cfr. Jon Solomon, *Boccaccio and the Ineffable, Aniconic god Demogorgon*, «International Journal of the Classical Tradition», 19, n.1, 2012, pp. 31-62.

v.3: *Aaron* conta tre sillabe: *A-a-ron*. Si tratta della citazione da un passo del Salmo 132 *Ecce quam bonum* prescritto per la cerimonia della tonsura.¹⁸⁹ Cfr. Zimei, *Note sul soggiorno padovano di Zacara in I frammenti musicali padovani tra Santa Giustina e la diffusione della musica in Europa. Atti della giornata di studio Padova, Abbazia di S.*

¹⁸⁸ *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, tomo I, a cura di Pietro Fanfani, Gaetano Romagnoli, Bologna 1866, p. 182.

¹⁸⁹ L'osservazione si deve a Marco Gozzi.

Giustina-Biblioteca Universitaria 15 giugno 2006, a cura di Francesco Facchin e Pietro Gnan, Grafiche Turato, Padova 2011, p. 226. Il riferimento potrebbe legarsi alla condotta poco ortodossa del papa Gregorio XII il quale, famoso per la preoccupazione di circondarsi di persone vicine e di parenti, nel 1408 nominò nuovi cardinali scelti fra alcune persone fidate per rafforzare la sua posizione, contravvenendo così all'impegno di non procedere a nuove nomine che potevano rendere più complesso il cammino verso l'unità. Il periodo a cui si riferirebbe il verso sarebbe perciò fra il 1407 e il 1409, anno della risoluzione pisana e della deposizione di Gregorio XII.

v.6: *commessa*, OVI attestata la forma sia al femminile sia al maschile, 'incarico' 'contratto'

v.7: si rintraccia l'espressione latina *super aurum et topazion*. Si tratta del Salmo monumentale CXIX *Beati immaculati in via*, laddove si supplica contro i calunniatori: «Fedi iudicium et iustitiam: tradas me calumniantibus me. / Tempus faciendi Domine: dissipaverunt legem tuam. / Ideo dilexi mandata tua super aurum et topazion» (121, 126-127).¹⁹⁰ I versi sembrano significare che Zacara si rivolge agli dei fino ad allora elencati esortandoli a concedergli ancora più del massimo delle ricchezze, poiché non c'è sperperio e iniquità per nessun incarico; Zacara merita di essere pagato e tantissimo per i suoi servigi.

v.8: intertestualità con *D'amor languire* v.3: *nequicia*. Cfr. **2**, nota v.3

v.9: *d'Eacus Radamanto*: la lezione del Codice Mancini sembra chiara, e anche quella di Torino – *d'Eactu Redamanto* – sembra confermare che siamo di fronte ai due giudici degli inferi.¹⁹¹ E il verso che segue, “ringraziando ognon tanto”, conferma che Zacara si riferisce a due entità (se per “ognuno” si sottintende “ognuno dei due”). Eaco: figlio di Zeus e Égina, divenne noto in tutta la Grecia per la sua giustizia e pietà; da lui discesero eroi quali Peleo e Achille. Dopo la morte, per il suo equilibrio e la sua saggezza divenne uno dei tre giudici dell'Ade.

Radamanto: Figlio di Zeus e di Europa, era fratello del re Minosse di Creta. La fama di giustizia che lo accompagnò durante la vita fece anche di lui, dopo la morte, uno dei

¹⁹⁰ Cfr. F. Zimei, *Sulle tracce di Zacara a Firenze*, in *Beyond 50 years of Ars Nova Studies at Certaldo 1959-2009, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Certaldo, Palazzo Pretorio, 12-14 giugno 2009)*, a cura di Marco Gozzi, Agostino Ziino e Francesco Zimei, LIM, Lucca 2014, p. 260.

¹⁹¹ Si rigetta pertanto l'edizione di Gozzi “servo serò de Cacus Radamanto” cfr. Marco Gozzi, *Zacara nel Codex Mancini: considerazioni sulla notazione e nuove attribuzioni*, p. 144 nota 17 accolta e confermata da Zimei, *Note sul soggiorno, op. cit.*, p. 216 nota 5.

giudici del mondo degli inferi. Li ritroviamo nelle *Genealogie* di Boccaccio in cui sono entrambi figli di Giove (Radamanto vol.2, liber XI, cap. XXXVI, p. 141, Eaco, vol.2, liber XII, cap. XLV, p.604).

Omero nell'Iliade (versi 15.187 e ss.) racconta che Eaco e Radamanto sono deputati al giudizio dei morti, destinati al Tartaro o alle Isole dei Beati. Eaco, occidentale, giudicherà le anime provenienti dall'Europa, Radamanto, orientale, le anime venute dall'Asia.

Zacara, dunque, intende forse riferirsi a due nuovi saggi mecenate, l'uno occidentale e l'altro orientale. Considerato il riferimento nel contesto sia del componimento sia dell'intera raccolta torinese, si potrebbe forse ipotizzare che Zacara si stia riferendo a Pietro Filargo, futuro Alessandro V, nato a Kare, nella parte settentrionale di Creta e dunque greco, rappresentato dalla divinità orientale Radamanto. L'occidentale Eaco, invece, rappresenterebbe Baldassarre Cossa, futuro Giovanni XXIII, nato a Napoli.

Negli anni di attività di Zacara che la Chiesa Cattolica attraversava una lotta per il concilio non soltanto della Chiesa romana e avignonese, ma anche per l'unione della Chiesa occidentale e orientale. Il bizantino Manuele Crisolora, fra altri, ebbe incarichi diplomatici in Europa occidentale. Chiamato proprio alla corte di Alessandro V, giunse alla curia pontificia di Giovanni XXIII nel 1410 dove rimase seguendo il papa a Roma e poi a Costanza, dove morì. La sua figura di promotore della cultura greca nella Firenze di Coluccio Salutati e nella stessa curia papale è indiscussa; inoltre fu autore di *Roma parte del cielo. Confronto fra l'Antica e la Nuova Roma*.

In mancanza di evidenza documentaria è solo possibile avanzare l'ipotesi che dietro a questi personaggi mitologici ci possa essere un riferimento o alle due Chiese, una di rito occidentale e una di rito orientale, ora personificate rispettivamente in Eaco e Radamanto, o più semplicemente ai due personaggi fautori della nuova carriera di Antonio Zacara da Teramo nella cappella papale, Baldassarre Cossa e Pietro Filargo, dopo un periodo in cui si dedicava alle tonsure, cioè probabilmente il periodo in cui fu a servizio di Gregorio XII (cfr. nota al v.3).

25.

To, f.12^v

Forma: ballata media a tre voci

Autore della musica: Johannes Ciconia?

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: endecasillabo e settenario

Sistema rimico: ABB CDCD DBB

Testimoni concordanti: Lu, f. LXXXVIII^v-LXXXIX^r solo C e T

Altre edizioni: PMFC XI pp. 97-98; PMFC XXIV pp. 156-157 e 214; LM pp. 359-361

Non credo, donna, che la dolçe fiamma
ch'accese l'alto core
spenta may sya per altro nov'amore.

Tempo né loco qual distante fosse,
qual più dall'ochi mey celato e tolto 5
{l'arden}te spirtu giamay non remosse
{dal d}olce recordar(e) del to bel volto.
{Et ogn}ie mio piensier in te ricolto
{desfà} cum fier ardore
el servo to che per tì vive_e more. 10

7 del] dal **To**

10 servo to che] servo che **To**

Note

La composizione è frammentaria in **To**; si ricostruisce criticamente il testo secondo le grafie torinesi a partire dalle tre voci parzialmente tràdite, Cantus Tenor Contratenor. Esse forniscono la quasi totalità del testo. Fra parentesi graffe sono riportate le lezioni trasmesse in **Lu**. I punti sottoscritti in **Lu**, mancanti in **To**, permettono di elidere laddove vi siano sinalefi.

Un Contratenor è aggiunto rispetto alla versione di **Lu** (la quale, a due voci, sembra originaria). Il testo è sottoposto a tutte le tre voci in **To**, incluso il Contratenor. La ballata è chiaramente rimaneggiata nella versione torinese a livello musicale (cfr. LM, pp.69-71); il testo è molto stabile.

v. 4: *fosse* cong. impf. I pers. sing. dal verbo ‘essere’; *remosse* cong. imperf. I pers. sing. dal verbo ‘rimuovere’

v.10: *tì*, pronome personale, OVI lo attesta in area lombarda (specificamente in area pavese)

29.

To, f.15^v

Forma: Tropo del Benedicamus Domino a due voci

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: /

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: AZ p. 123, LM pp. 405-410.

O Francisce funde preces

ad Yhesum Christum Dominum

ut et devotum populum

ne invadant iste neces;

tu, Patriarcha inclitus,

5

nobisque datus celitus

propter nostra scelera.

Ideo dicamus trino:

Benedicamus Domino!

Refferamus alta voce

10

cum Seraphico veloce,

infinitas gratias!

Note

Bibliografia: AZ p. 48, LM pp. 139-141.

Sono trasmessi solo Cantus e Tenor. Sembra mancare un Contratenor bassus. La composizione è divisibile in due sezioni (vv. 1-9 e 10-12) delimitate da un cambio di mensura (tempo perfetto con prolazione minore nella prima parte, tempo imperfetto con prolazione maggiore nella seconda) che coincidono con il testo poetico.

Il *Benedicamus Domino* è una formula liturgica normalmente cantata alla fine delle ore canoniche e della Messa in tempo di Quaresima. Essa trova molta diffusione in polifonia (in particolare in polifonia primitiva, cioè in *cantus planus binatim*), anche in forma tropata. Nessuno dei tropi è tuttavia dedicato a San Francesco. Cfr. analisi ¶ 4.5.

30.

To, f.16^r – 16^v

Forma: tropo al Gloria a due e tre voci

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: /

Sistema rimico: /

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: AZ p.123, LM pp. 411-431.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Corona Christi lilia

Yhesum mater et filia.

Mater honorata Virgo

Te laudamus, O Maria.

5

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

O regina letitiae.

10

Angelorum militie

te laudant in supernis

letitiis et eternis.

Tibi gratias o [Maria].

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

15

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite Yhesu Christe.

Domine Deus Agnus Dei, Filius Patris.

O vena sanctitatis, flos virginitatis cunctorum florum lilium, fer nobis auxilium alta Sancta Maria.	20
<i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>	
<i>Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.</i>	25
<i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i>	
O Yhesu Mater celica o manans alta mellica. Suscipe nobis miseris	
Que semper Virgo diceris, Maria.	30
<i>Quoniam tu solus sanctus</i> Mariam santificans	
<i>Tu solus Dominus</i> Mariam gubernans	35
<i>Tu solus altissimus Yhesu Christe.</i>	
O gemma decoris O Mater amoris Tibi laus et gloria, tibi alta victoria dei Mater O Maria.	40
<i>Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.</i>	

Note

Bibliografia: LM, pp. 136-139.

Si tratta di liturgia mariana in attestazione unica. Non ci sono riferimenti a luoghi o eventi in particolare. Cfr. Analisi approfondita ¶ 4.5 del presente lavoro.

36.

To, f.19^v-21^r

Forma: tropo al Gloria a due e a tre voci

Autore della musica: anonimo

Autore del testo: anonimo

Sistema metrico: /

Sistema rimico: due distici a rima baciata AABB e rime alternate seguite da un distico in rima baciata sullo schema CDCDEE

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: AZ p.124, LM pp. 459-487; il solo testo è edito in LM, p. 130.

Et in terra pax hominibus.

O felix certe civitas Urbevetana, gaude!

O cives, o humanitas, currite digna laude!

O clamantes Yhesum caritatis!

Sit tibi laus bone voluntatis.

5

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

Letentur iam fidelium

10

mentes, et sine termino

in tam magnum misterium

laudes redentes Domino;

in hoc non humani sed angelici

repleti simul fruendo famelici.

15

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam

Domine Deus Rex celestis deus pater omnipotens.

Ex quo, Amor dulcissime,

dignatus es, iam miseris
corpus tuum plenissime 20
quod virgo mater uberis
lactavit mirabiliter ostendere.
Te hanc Urbevetanam fac pretendere.
Domine Fili unigenite Yhesu Christe.
Domine deus, Agnus Dei, Filius Patris. 25
Quis matrem tuam dulcissimam
Urbeventanos honorare ibidem
quis aram sacratissimam
obsequio iugi facit hos eidem
accense fabricare pre ut mollis 30
nisi tu, Christe, qui peccata tollis?
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis. Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
O rex eterne Domine 35
in isto sancto templo nos orantes
participes tuo lumine
dignare fieri, quo hic letantes
laudemus nosque seculorum ceteri
Virginis in templo Urbeveteri. 40
Qui sedes addexteram patris miserere nobis
quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus.
Altissime Salvator miserere
et respice tue matri, que nunc fundimus.
De nostris malis digne fac dolere 45
et dictam matrem gementes dum vivimus
laudare cuius precibus salvemur
ut a putre perpetue letemur.
Yhesu Christe cum Sancto Spiritu
in gloria dei patris Amen. 50

Note

Bibliografia: LM, pp. 127-135.

Il testo presenta alcuni passi di difficile interpretazione (in particolare i vv. 10-15 e vv. 35-40); la traduzione n. 23 fornita nel ¶ 4.3 del presente lavoro sembra chiarire che si tratta di un tropo al Gloria in onore della Vergine Maria in occasione della festa dell'Assunzione (15 agosto). Cfr. l'analisi approfondita al ¶ 4.5.

vv.10-15: presumibile riferimento al Mistero dell'Assunzione. Si veda l'Antifona dei Vespri per la celebrazione della festa dell'Assunzione (15 agosto): *Assumpta est Maria in caelum: gaudent angeli laudantes benedicunt Dominum*. La liturgia potrebbe quindi essere per la festa di Maria Assunta a cui è dedicato il Duomo di Orvieto. Nel resto della seconda sezione di I-Tn T.III.2 si trova esclusivamente liturgia mariana (*Corona christi lilia, Benedicte Marie filius*).

v.16: *ibidem* avverbio di luogo

v. 29: *obsequio iugi*: abl. assoluto; *eidem* pron. def. dativo femm. sing. da *idem*

v. 30: *accense*: agg. part. perf. di *accendo*, dativo femm. I classe

39.

To, f. 24^v-25^r

Forma: mottetto a due voci

Autore della musica: Antonio Zacara da Teramo?

Autore del testo: Antonio Zacara da Teramo?

Sistema metrico: ottonario e décasyllabe

Sistema rimico: rima baciata

Testimoni concordanti: nessuno

Altre edizioni: AZ p. 124, Marchi, Di Mascia, pp. 22-25.

Le temps verra tans toust après
la Foy de cristiāns per aconter.
Aylas, cortesans, tout araünés
la cort de Rome: il est i[n] gran penser.
Vraymant de tout[e] ciose il est spoglés 5
com'un fantin che nasce an ivier.
Orsus, segnors, avant currés
de tout pays del mund venir al son[er]
de le çampans, quand e[st] sonés
del Salvaor de Lauro in primer 10
po çel de Notre Dame tretout sonés,
del Mont Ç[i]ordans se fayt appeler.
Ansy longtemps il est Scisma durés!
Or, tout le mond incommence à crier:
«Helas, segnors, à pit[i]é movés 15
voglés la Sancta_Ecclesie rentegrer!»
Collegio vray de cuor nous ellegés
un vertüos ardi à triumpher
e gratiüs à çel qu'el demandés,

les gratie tans toust prest à seigner. 20

La cort servitamant se reфарés,
e plus che [ja]mays solés militer,
poy che sans payr seren coronés
à la sa propria sede retorer,
el Jubileu tans toust depoy farés 25
per tout le cristiäns reconsoler.

C Sacra!

T Ho!

C Ho! Comant? Ho!

T Nany, sire! 30

C Sacra, Sacra!

T Sire sire!

C pourra la Foy, poy che ay priés,

T que dites vous? Orsus, parlés.

C de le Fortune ne plus lamenter?

T Per ly san, dy! ye le faray, mon freyr.

Orsus avant que per terre per mer
ciaschun à Pises que ye voy soner!

1 aconter] aconçer T, aconcer C

3 araünés] areünés T

6 an ivier] lan ivier C

8 son] sum C

12 Çordans] Zodans C

16 voglés] volglés C

23 seren] senren T

Note

Nonostante la fortissima patina linguistica italiana e i numerosi latinismi, il sistema linguistico di riferimento sembra essere il francese. Dal v. 27 è riportato il testo dell'*hoquetus*.

Si riscontra una grafia ricorrente *m* che viene sciolta nell'edizione in *ns* (*crístiam, cortesam, çampam, Çordam*). Oltre alla traduzione, per la lingua del pezzo si veda ¶ 4.6.2.6; per l'interpretazione ¶ 5.2.5 del presente lavoro.

v. 2: si corregge l'italianismo del copista *aconcer* TLIO *acconciare* 'preparare, disporre qlcsa, mettere insieme' con il francese *aconter* DMF *acompter* 'prendere in considerazione, rifarsi a'

v. 3: si attesta soltanto il verbo *raüner* DMF dal lat. *adunare* 'riunire'

vv.5-6: *il* in posizione atona, pronome impersonale senza accordo col sost. femm. *la cort*, DMF *cour*. L'uso è parallelo al v. 13 *il est Scisma durés*

v. 6: *nasce* cong. pres. III pers. sing. del verbo *naître*

v. 13: *il est Scisma durés* cfr. nota ai vv. 5-6

v. 24: *propria sede* latinismo

v. 30: *Nany*, avverbio di negazione con significato No!, DMF

v. 36: *per ly san*: formula contratta di *par le sang Dieu* (per il sangue di Dio) DMF; *dy*: imperativo pres., II pers. sing. dal verbo *dire*

v. 37: *Pises* Pisa, sede del Concilio del 1409 il quale sembra essere invocato nell'intero componimento; si noti la somiglianza testuale con *Godi Firence*, madrigale di don Paolo tenorista dedicato alla vittoria di Firenze sui pisani nel 1406. Lo stile del componimento è, come in *Le temps verra*, molto complesso e influenzato dallo stile *Ars Subtilior*. Nel complessivo tono gioioso del pezzo si susseguono richiami spezzati e incalzanti melismi che riarticolarono un testo capace di celebrare il trionfo fiorentino.

F-Pn fonds italien 568 (Pit), c.51^r

Godi, Firenze, poi che sse' sì grande

Che batti l'ali **per terr'e per mare**

Faccend'ogni toscan di te tremare.

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

Giove superno e 'l Batista di gloria
Danno di Pisa al popol tuo vittoria.¹⁹²

Non è impossibile che il testo di Zacara abbia voluto rendere omaggio al famoso compositore italiano don Paolo Tenorista.

¹⁹² Ettore Li Gotti, Nino Pirrotta, *Paolo Tenorista, fiorentino extra moenia*, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1952, p. 597.

4.3 Traduzione dei testi

Di seguito si fornisce la traduzione delle edizioni, numerate secondo l'indice dei testi del ¶ 4.2.

1.

Plorans ploravi perché la Fortuna

Piangendo ho supplicato affinché la Fortuna
volgesse il suo potere anche su di me.
E piangerò poiché a Forza e Prudenza
è inutile di resistere a lei (la Fortuna) per quanto è inopportuna.

Maledetta quella che mette insieme il mondo
quella nutrice e il momento in cui me lo tolse.
La moltitudine scontò il debito alla Natura,
gemiti al mio cuore sempre si uniscono.

Nelle braccia del padre spirò nel pianto.
Per rinnovar le pene feci questo canto.
Fu martire nella sua giovinezza
colui che per nome aveva 'quel di Galizia' (Giacomo).

2.

D'amor languire, sospirare e piangere

D'amor languire, sospirare e piangere,
rattristar lo spirito o soffrire come se fosse un sogno
Ne C V II C I Avrai
se questo barbiere non mi vuole radere

l'amico
mi fa.
sol-la
senza cantare.

Prudere come un rognoso e non ho la rogna!
Dentro me accumulo ogni malinconia,
come un porco pieno di rabbia, cacciato
perché il tempo buono si è fatto cattivo.
Ma oltre i monti (in Francia?) non va mai nessuno!
Fortuna, non fare come la percossa,
che mi fai saltare come una ranocchia
quando il gran becco comincia ad aprire le ali

Adio!
per grazia di Dio
giù
tacendo il canto.

4.

Se je ne sui si gay

Se non son più gaio com'ero solito essere,
è a causa della Fortuna che mi è così contraria
e abbatte, maltratta, affinché non ritorni (a casa?)
ragione per la quale non so, in vero, che sono dotato (di qualità).

5.

Si fort nafrés sui, dame gratieuse

Sono così colpito, graziosa dama,
dal vostro bell'aspetto, dal vostro bel cantare,
che per niente nessun'altra posso amare
se non voi, nella quale il mio cuore dolente si posa.

Vi supplico con voce amorosa
che vogliate liberarmi dal mio greve tormento.

E sappiate, a dire il vero, mia rosa rossa,
sebbene non possa restare in questa situazione
ho bisogno di un consiglio per andare presto verso il mio mal destino
e lasciarvi il mio cuore e ogni cosa.

6.

J'aym la plus belle, j'aym la plus souveraine

Amo la più bella, la più sovrana

Amo la più saggia che ci sia in questo mondo.

Amo quella che è come un fiore di cardamomo

è la più dolce e è più bionda di tutte.

È la migliore, in lei ogni bene abbonda.

Di ogni fiore è il più odoroso.

A lei mando, in questo dolce e gaio giorno,

il mio cuore, il mio corpo, il mio potere, il mio desiderio.

Ora farete in modo, mia donna, che profumi di voi.

7.

Conbien que lointai sui de vous, dame chiere

Sebbene sia lontano da voi, mia donna cara,
per i falsi traditori, che Dio li maledica! E uccida,
renderò la rendita, non dubitate amica mia.

È un virelai secondo la vostra dolce maniera.

È il dono e il regalo augurale che si debba fare
quando l'anno nuovo ritorna per sua natura.

Ora prendetelo di buon grado, dolcissima e nobile,
la quale io servo [oltre] ogni creatura.

E sebbene a me mai non foste (di dolce) maniera
farò il mio dovere finché sarò in vita.
Per questo vi prego che siate amica e non crudele.

8.

Tu me solevi, donna, tanto caro

“Tu solevi, donna, tenermi tanto caro
e ora mi lasci in pianto amaro”.

- “Come tu sai, non tanto per cattiveria
ma sol per acconsentire a un bene maggiore.

Dovresti fartene una ragione!

Ben caro, pensa bene a cosa succederebbe.”

- “Ora mi lasci con così tanto dolore
mentre mi penso irrimediabilmente tuo”.

9.

Pythagoras Jobal Orpheüs

Pitagora, Jobal e Orfeo,

furono primi padri di melodia.

Secondo la Scrittura, furono molto dotati
della sua dolcezza e della sua armonia.

Debbano, dunque, coloro che ora sono vivi
lodare la loro scienza e la loro maestria,
giustamente provare che Musica è fontana
di ogni onore ed è superiore all'Amore.

{Da Musica questi sono stati conosciuti,
da tutti coloro che sono di nobile rango
e sono ancora rimpianti e letti
per diletto, [...] rende nobile.

Ora ce n'è un certo numero che non nomino
affinché nessuno possa averne voglia.

A chi il fiore (della Musica) può essere così vicino,
(fontana) di ogni onore e superiore all'Amore?}

10.

Du val prilleus

Dal vallo pericoloso o giardino di giovinezza
verso Oriente vedo luccicare una bella fortezza
ma entrato dentro (il vallo) vi è il mare di tormento
dove sento urlare forte le voci
degli innamorati che il desiderio fa struggere,
in questo posto dove non trovo conforto.
Prego per pietà, vogliatemi condurre
a questa fortezza e raggiungere il mio obiettivo.

13.

Ja moult veu voy et se veray

Già molto ho visto, vedo, e se vedrò, donna [...]
ho il mio cuore disposto in una donna, amaro d'amore [...]
gioia perfetta se non vedo la molto dotata (donna) [...]

Del bello tanto dolce sguardo e cuore [...]
[...]

16.

Virtute s'acquista cum grande faticha

La virtù s'acquista con grande fatica
perciò non dorma chi vuole la spiga
e il frutto dolce a cogliere quando è il momento della mietitura (cioè quando il chicco è pieno nella spiga).

La virtù ha speranza in ogni bene
e dà anche speranza nella vita eterna.

17.

Où est amor, où est doulcour

Dov'è amore, dov'è dolcezza,
dov'è cortesia e bontà?

Dov'è ogni bene? In verità
lo troverete senza dubbio
nella mia nobile Costanza.

Dov'è dolcezza, dov'è valore?

Dov'è perfetta umiltà?

Pensando a lei non ho dolore
al cuore né alcuna avversità.

La sua grande saggezza mi dà timore
di fare ingiustizie.

Desidero molto la sua bontà.

Ne farete buona conoscenza
nella mia nobile Costanza.

Dama gentile senza disonore
mi riferisco a voi per amicizia.

Sono vostro servo senza riparo,

ho trovato in voi carità,

compassione e, in verità,

ho messo il mio cuore e la mia speranza
nella mia nobile Costanza.

18.

Je sui si las venus pour tant atandre

Sono diventato così triste per conquistare
la grazia da Amore. In questo esilio doloroso
in cui non so che fare, tutto mi è vergognoso.
Di', invero, che devo propormi a un'altra.

Una volta Amore mi ha promesso
di non darmi più sofferenza del mio servire leale,
ma vedo sempre che me ne dona di più
e più mi ferisce di spada e di lancia.
Perciò devo considerare Amore scorretto,
non voglio soffrire i mali angoscianti.
Ma posso ben dire a tutti gli innamorati
che Amore non fa altro che offendermi.

19.

Deus deorum Pluto or ti ringratio

Plutone, Dio degli dei, ora ti ringrazio!

Mille grazie Cibele e Demogorgone.

Non dirò più: «barbam barbam Aaron»

poiché io sono reintegrato e contento di lui.

Sarà in eterno il nostro elogio

per la vendetta e per cotanta giustizia.

Ora sovrabbonderete d'oro e di topazio

poiché per nessuna commessa c'è dissipazione.

Io ne sono in possesso con grande gioia.

Sarò servo di Eaco e Radamanto

ringraziando ciascuno dei due tanto

per aver fatto così presto giustizia in poco tempo e spazio.

29.

O Francisce, funde preces

O Francesco, effondi preghiere
al Signore Gesù Cristo
affinché questi danni non si diffondano
anche nel popolo devoto;
tu, illustre Patriarca,
e dato a noi dal cielo
a causa dei nostri misfatti.
Perciò diciamo al Signore trino
Benedicamus Domino!
Ripetiamo ad alta e vivace voce
col Serafico:
Infinite grazie!

30.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Corona Christi lilia

E pace in terra agli uomini.

Corona di gigli di Cristo

madre e figlia di Gesù

Vergine madre onorata

lodiamo te, Maria.

Ti lodiamo. Ti benediciamo.

Ti adoriamo. Ti glorifichiamo

O regina di letizia.

Eserciti di angeli

ti lodano nelle superne ed eterne letizie.

A te grazie, o Maria.

Rendiamo grazie a Te per la Tua grande gloria,

Signore, Dio, Re celeste, Dio Padre onnipotente.

Signore Figlio unigenito di Gesù Cristo.

Signore Dio Agnello di Dio, Figlio del Padre.

O vena di santità,

fiore di verginità,

giglio di tutti i fiori,

Dai a noi l'aiuto

alta Santa Maria.

Tu che assumi su di te i peccati del mondo, abbi pietà di noi.

Tu che assumi su di te i peccati del mondo, accogli la nostra supplica.

Tu che siedi alla destra del Padre, abbi pietà di noi.

O madre celeste di Gesù

O emanante alta poesia

Rispondi a noi miseri,

o tu che sempre sei detta Vergine,

O Maria.

Poiché tu solo il santo,
Che santifichi Maria
Tu solo il Signore
Che governi Maria
Tu solo l'Altissimo Gesù Cristo.
O gemma di bellezza
O Madre d'amore
Lode e gloria a te,
alta vittoria a te
Madre di Dio, O Maria.
Con lo Spirito Santo
Nella gloria di Dio Padre.
Amen.

36.

Et in terra pax hominibus

O felix certe civitas Urbevetana

E pace in terra agli uomini.

O di certo felice città di Orvieto, rallegriati!

O cittadini, o umanità degna di lode, accorrete!

O voi che annunciate Gesù (uomo di) carità!

sia a te lode di buona volontà.

Ti lodiamo. Ti benediciamo.

Ti adoriamo. Ti glorifichiamo.

Si rallegriano già le anime dei fedeli,

e senza fine in un così grande mistero coloro che rendono lodi al Signore;

gioendo in questo non umani ma angelici

[siano essi] sazi e al tempo stesso famelici.

Rendiamo grazie a Te per la Tua grande gloria,

Signore, Dio, Re celeste, Dio Padre onnipotente.

Dal quale, Amore dolcissimo, sei stato ritenuto già del tutto degno

di ostendere mirabilmente ai miseri il tuo corpo

che la Vergine Madre allattò col suo seno.

Fai che questa città di Orvieto ti invochi!

O Signore, figlio unigenito Gesù Cristo!

O Signore Dio, Agnello di Dio, figlio del Padre!

Chi fa che gli orvietani onorino la madre tua dolcissima?

Chi nello stesso luogo fa che essi costruiscano un altare sacro con continua devozione

a lei stessa, accesa nei confronti di chi è debole,

se non tu, Cristo, che assumi su di te i peccati?

Tu, che assumi su di te i peccati del mondo, abbi pietà di noi.

Tu, che assumi su di te i peccati del mondo, accogli la nostra supplica.

O Re, Signore Eterno, reputa degno che

noi che preghiamo riusciamo a prendere parte alla tua luce

in questo santo tempio, dove ci allietiamo

e lodiamo ora e nel resto dei secoli,
nel tempio della Vergine di Orvieto.

Tu che siedi alla destra del Padre abbi pietà di noi:

poiché tu solo il santo,

tu solo il Signore, tu solo l'Altissimo.

O Altissimo Salvatore abbi pietà (di noi)!

E volgi lo sguardo a tua Madre, che ora pronunciamo.

Fa' che degnamente ci dogliamo dei nostri mali

e che gementi mentre viviamo lodiamo colei

grazie alle cui preghiere saremo salvati dalla corruzione,

affinché dal marciume gioiamo in eterno.

Gesù Cristo, con lo Spirito Santo,

nella gloria di Dio Padre. Amen.

39.

Le temps verra tans toust après

Verrà tra poco il momento
di considerare la Fede dei cristiani.
Oh, cortigiani, riunite tutta
la corte di Roma: è in gran pensiero.
Davvero è spogliata di ogni cosa
come un bambino che nasca in inverno.
Orsù, signori, avanti accorrete
da tutti i paesi del mondo, venite
al suono delle campane, quand'è suonata
per prima quella del San Salvatore in Lauro
e poi quella di S. Maria, suonate!
che si fa chiamare del Monte Giordano.
Lo Scisma è durato così a lungo!
Ora tutti iniziano a gridare.
Oh, signori, muovetevi a pietà
vogliate riunire la Santa Chiesa.
Collegio vero di cuore, eleggeteci
un virtuoso deciso a trionfare
e favorevole a quelle (grazie) che gli domandate,
subito pronto a firmare le grazie.
Se umilmente rifarete la corte,
e più che mai militerete,
dato che senza pari saranno incoronati (i papi)
a ritornare alla propria sede,
subito dopo farete il Giubileo
per riconsolare tutti i cristiani.
C Zacara!
T Oh!
C Oh! Come! Oh!

T No, sire

C Zacara, Zacara!

T Sire, Sire!

C potrà la Fede, poiché ho pregato

T che dite? Orsù, parlate.

C non lamentarsi più della Fortuna?

T Per il sangue (di Dio), di'! Io lo farò, fratello mio.

Orsù, avanti, chi per terra e chi per mare

ciascuno a Pisa che sto per suonare!

4.4 Trasmissione dei testi: rapporti con i testimoni concordanti

I testimoni che condividono dei pezzi musicali con I-Tn T.III.2 sono quindici (considerando I-Pu MS 1225 e 1283 come due testimoni distinti e non come un solo testimone ricostruito, denominato Pad D). Dei testimoni, quattordici erano già noti all'ultima edizione di Marchi:¹⁹³ a questi si aggiunge ora il nuovo frammento F-Pnm NAF 22069. Il numero totale di pezzi pluri-testimoniati è ad oggi quattordici. Incluso il nuovo frammento, la maggior parte dei pezzi concordanti si trova nella prima sezione del manoscritto (ff. 1^r-12^v), ed è per lo più di genere profano. Nella seconda sezione (ff. 13^r-25^v), principalmente composta da pezzi liturgici in attestazione unica, i pezzi liturgici testimoniati altrove (i Credo n.27 e n.33) sono di Antonio Zacara da Teramo. La tabella seguente illustra i pezzi (indicati con un numero) e i codici che li testimoniano. La tabella è divisa nelle due diverse sezioni di I-Tn T.III.2.

Pezzi pluri-testimoniati. Sezione 1.

1	n.1	I-LUs MS 184 / I-PEc MS 3065 (codice Mancini)
2	n.2	I-LUs MS 184 / I-PEc MS 3065 (codice Mancini)
3	n.7	I-TRbsbs Incunabola 60, carta di guardia
4	n.9	F-CH MS 564, F-Pnm NAF 22069
5	n.10	I-MOe MS α .M.5.24 (ModA); I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327 (Frammenti di Siena); F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771
6	n.11	I-MOe MS α .M.5.24 (ModA); F-CH MS 564; I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327 (Frammenti di Siena)
7	n.18	Gb-Ob Ms. Canon. Misc. 213
8	n.19	I-LUs MS 184 / I-PEc MS 3065 (codice Mancini)
9	n.21	I-MOe MS α .M.5.24 (ModA); I-Bc Q.15; I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327 (Frammenti di Siena); I-GR Kript. Lat. 224; PL-Wn MS lat.F.I.378; I-Pu MS 1225

¹⁹³ Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, pp. 167-169.

10	n.22	I-GR Kript. Lat. 224; I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327 (Frammenti di Siena); I-TRbc MS 1563; PL-Wn MS lat.F.I.378; PL-Wn MS III.8054
11	n.23	I-Bc Q.15
12	n.25	I-LUs MS 184 / I-PEc MS 3065 (codice Mancini)

Pezzi pluri-testimoniati. Sezione 2.

13	n.27	I-Bc Q.15
14	n.33	I-Pu MS 1283

Il tentativo di stabilire proto-relazioni fra ciascuno dei pezzi presenti nella raccolta torinese e in altri testimoni può contribuire a comprendere meglio l'origine del materiale nei diversi fascicoli e nei diversi strati di copia. Ziino ha osservato che i testimoni concordanti sembrano ricondurre la stesura dell'I-Tn T.III.2 all'Italia del Nord e in particolare all'ambiente veneto.¹⁹⁴ Infatti, i manoscritti con maggior numero di concordanze, cioè I-LUs MS 184/I-PEc MS 3065 (Mancini Codex), I-MOe MS α.M.5.24 (ModA) e I-Bc Q15, sono rispettivamente settentrionale e veneti. All'area veneta sono ascrivibili anche le testimonianze padovane I-Pu MS 1225/1283 (Pad D) e GB-Ob MS. Canon. Misc. 213, F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771 (Codex Reina), I-TRbsb Incunabula 60, carta di guardia e I-TRbc MS 1563.

Marchi sottolinea come i quattro pezzi comuni a I-LUs MS 184/I-PEc MS 3065 (Mancini Codex) siano testimoniati esclusivamente in queste due fonti, rafforzandone così il legame. Non vi è tuttavia alcun rapporto certamente diretto. Anche fra I-Tn T.III.2 e ModA l'autrice non riscontra relazioni dirette e, anzi, evidenzia grandi differenze notazionali. Il repertorio in condivisione (le due *grandes ballades* in stile *Ars Subtilior*, *Du val prilleus* e *Par les bons Gedeon et Sanson*, e il Credo n. 21 di Antonio Zacara da Teramo) è molto comune e i pezzi profani francesi sono forse fra i più antichi tra quelli tramandati dalla raccolta torinese. Allo stesso modo di ModA, I-Bc Q15 condivide due pezzi con I-Tn T.III.2: il Credo n. 21, un pezzo molto diffuso, e il *Credo Scabioso* (n.23),

¹⁹⁴ Ziino, *Il codice T.III.2*, op.cit., p. 47.

condiviso anche da I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327 (Frammenti di Siena).

Marchi analizza le concordanze non soltanto in base al numero di pezzi presenti in più testimoni, ma anche secondo un altro criterio, cioè la relazione significativa o diretta fra le versioni dello stesso testo musicale, collegando l'analisi delle concordanze alla struttura codicologica del manoscritto.¹⁹⁵ L'I-Tn T.III.2, infatti, si presenta diviso in due grandi sezioni che Marchi studia separatamente. Nella prima sezione la raccolta torinese condivide quattro pezzi con il codice di origine veneta I-LUs MS 184/I-PEc MS 3065 (Mancini Codex). I brani in questione sono *Plorans ploravi, D'amor languire suspirare e piangere, Deus deorum Pluto* e *Non credo donna che la dolce fiamma* (nn. 1,2,19 e 25). Il codice I-MOe MS α.M.5.24 (ModA) è portatore di tre brani comuni con la raccolta torinese (*Du val prilleus, Par les bons Gedeon et Sanson* e un *Credo*, i. e. i componimenti n. 10, 11, 21). Il I-Bc Q15 e altri quattro manoscritti condividono due pezzi con I-Tn T.III.2.¹⁹⁶ Inoltre l'autrice riscontra evidenti somiglianze fra I-Tn T.III.2, I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327 (Frammenti di Siena) e I-GR Kript. Lat. 224: i due *Credo* n. 21 e n. 22 sono copiati uno dopo l'altro sia in I-Tn T.III.2 sia in I-GR Kript. Lat. 224; un simile situazione è rintracciabile per altri due *Credo* contigui (n. 22 e n. 23) sia in I-Tn T.III.2 sia nei Frammenti di Siena. Queste analogie sono dovute, secondo l'autrice, alla possibilità che il repertorio fosse copiato a partire da antigrafici di piccole dimensioni (i *fascicle manuscripts* di Hamm). Inoltre, l'autrice non esclude che anche I-GR Kript. Lat. 224 e i Frammenti di Siena contenessero tutte e tre i *Credo*, come capita in I-Tn T.III.2 (nn. 21, 22 e 23). In particolare, l'autrice evidenzia alcune importanti analogie nel testo musicale del *Credo* torinese e di I-GR Kript. Lat. 224. Quest'ultimo frammento, insieme ai Frammenti di Siena, sembra essere stato originato nell'orbita della corte papale romana.¹⁹⁷

Marchi sottolinea la divergenza fra le due sezioni del manoscritto torinese: la prima sezione presenta rapporti con un repertorio di provenienza sia veneta sia romana.

¹⁹⁵ Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, pp. 144-151.

¹⁹⁶ I-GR Kript. Lat. 224, I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327 (Frammenti di Siena), F-CH MS 564 (Chantilly Codex) e PL-Wn MS lat.F.1.378.

¹⁹⁷ Si veda la tabella 1.1 in Nadas, Di Bacco, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, *op.cit.*, p. 333. Si ricorda che il frammento è da unire ad un altro frammento ora conservato ad Hanover (US-HA Rauner Special Collections MS 002387). I due testimoni facevano parte di un solo manoscritto "Grottaferrata/Hanover". Il frammento ora ad Hanover conserva *En attendant souffrit m'estuet* di Filippotto da Caserta e un gloria di Magister Egardus.

Per quanto riguarda la copia, le lezioni musicali della raccolta torinese sembrano lontane rispetto a quelle dei codici settentrionali - I-MOe MS α.M.5.24 (ModA), I-LUs MS 184/I-PEc MS 3065 (Mancini Codex) e I-Bc Q15. La seconda sezione invece si distingue per l'alto numero di *unica*.

Le considerazioni di entrambi gli studiosi hanno sinora tenuto conto soltanto del testo musicale senza avanzare osservazioni successive alla collazione dei testi poetici. Inoltre, le considerazioni non hanno tenuto conto di una nuova concordanza recentemente scoperta, cioè la ballade *Pythagoras Jobal et Orpheüs* di Suzoy (n.9) trasmessa anche in F-Pnm NAF 22069.

Innanzitutto, le ricerche non hanno fornito nessuna nuova testimonianza soltanto letteraria, o per meglio dire, nuove testimonianze degli stessi pezzi trasmessi di I-Tn T.III.2 sprovvisti di notazione.

In base all'analisi delle varianti testuali delle concordanze si rinnova la relazione stretta fra la raccolta torinese e il Codice Mancini. Sebbene non si evincano relazioni dirette, sono presenti due possibili errori comuni (o errori congiuntivi) nei pezzi di Antonio Zacara da Teramo *Plorans Ploravi* e *Deus deorum Pluto*. Nel primo caso si tratta di "in" al v.7.¹⁹⁸ La preposizione viene cassata nella ricostruzione del testo critico malgrado sia condivisa da entrambi i testimoni; questo per ragioni semantiche e metriche chiarite meglio nelle *Note* all'edizione. Nel secondo caso, si tratta del nome dell'essere mitologico Demogorgone, che è trasmesso erroneamente in entrambi i testimoni "Demorgon" (v.2).¹⁹⁹

Si rafforza pertanto l'idea che i pezzi comuni ai due testimoni possano essere stati copiati da un antigrafo che condividesse una versione comune del testo; il dato è ulteriormente consolidato da un'osservazione codicologica. Sebbene non sia del tutto rispettato l'ordine preciso di copia dei pezzi fra I-Tn T.III.2 e il Codice Mancini, tre dei quattro pezzi comuni ai due testimoni (*D'amor languire*, *Plorans Ploravi* e *Deus deorum*) si trovano in un solo fascicolo del secondo strato di copia del Codice Mancini, il fascicolo 7, dedicato ad Antonio Zacara da Teramo.²⁰⁰ Nell' I-Tn T.III.2 (la cui fascicolazione

¹⁹⁸ Si veda l'edizione del pezzo n. 1 nel ¶ 4.1

¹⁹⁹ Si veda l'edizione del pezzo n. 19 nel ¶ 4.1. Nel Tenor di I-Tn T.III.2 è presente anche la variante "Demergon".

²⁰⁰ *Plorans Ploravi* e *D'amor languire*, che sono consecutive nella raccolta torinese, sono adiacenti nel Codice Mancini (rispettivamente 17^v-18^r e 16^v). Il dato relativo alla struttura codicologica del Codice

presenta ancora molti tratti di instabilità) i quattro pezzi si trovano invece fra il fascicolo 1 (*Plorans Ploravi, D'amor languire*) 3 (*Deus deorum*) e 5 (*Non credo donna*) e sicuramente nella prima sezione della raccolta, cioè nel primo strato di copia. È possibile che il fascicolo 7 del codice Mancini e il fascicolo 1 e 3 di I-Tn T.III.2 siano stati copiati da un fascicolo comune. Nella prima sezione del fascicolo 1 di I-Tn T.III.2, dal pezzo n.1 al n.4 (o n.5), e l'intero fascicolo 3 (e forse i successivi fascicoli 4 e 5, escluso *Non credo donna*) il repertorio copiato sembra giustappunto esclusivamente di Antonio Zacara da Teramo.

Il quarto pezzo condiviso dai due testimoni, *Non credo donna*, si trova invece nel fascicolo 11 del codice Mancini, e all'inizio del terzo strato di copia. In I-Tn T.III.2 è nel fascicolo 5 del primo strato di copia, il quale trasmette anche pezzi liturgici anonimi, copiati da una diversa mano rispetto a quelli dei fascicoli 1 e 3. Il fascicolo 11 del codice Mancini si mostra paleograficamente molto diverso dal resto del codice ma la sezione a cui appartiene *Non credo donna* (a cui segue un repertorio principalmente fiorentino) sembra tuttavia essere copiata sempre in area settentrionale con pezzi di autori francofoni quali Niccolò da Perugia. Nádas e Ziino suggeriscono che la raccolta a questo strato di copia abbia lasciato Padova per viaggiare fra i più importanti centri musicali del periodo, fra la Toscana e il Nord, cioè *in primis* Pisa e Bologna e le cappelle papali degli anni 1409-1410, prima di arrivare a Firenze.²⁰¹ Non si riscontrano errori congiuntivi e il testo musicale è diverso nelle due fonti: la versione di I-Tn T.III.2 si presenta quale vera e propria revisione della ballata.²⁰² Pertanto per questo pezzo si esclude che vi sia un antigrafo comune per I-Tn T.III.2 e il Codice Mancini.

Per quanto concerne le concordanze con I-MOe MS α .M.5.24 (ModA), non si riscontrano errori congiuntivi né per *Du val prilleus* né per *Par les bons Gedeon et Sanson*.²⁰³ La versione di *Du val prilleus* in I-Tn T.III.2 sembra più simile a quella di

Mancini è ricavato da *The Lucca Codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, ms 184 – Perugia, Biblioteca Comunale "Augusta", ms 3065, Introductory Study and Facsimile Edition*, a cura di J. Nádas e A. Ziino, Lucca LIM 1990, pp. 64-66.

²⁰¹ Nádas e Ziino, *The Lucca Codex, op.cit.*, p. 47.

²⁰² Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 211.

²⁰³ *Par les bons Gedeon et Sanson* si trova nel fascicolo n. 4 di ModA; *Du val prilleus* invece si trova nel fascicolo n. 2. I fascicoli fanno entrambi parte del primo dei due strati di copia della raccolta, cioè il più antico. I fascicoli potrebbero trasmettere un repertorio che circolò nelle corti francofile della Lombardia. Cfr. J. Stoessel, *The captive scribe: The context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior*, PhD Dissertation, University of New England, 2002, p. 113 e 115 e Anne Stone, *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, α .M.5.24 : Commentary*, LIM, Lucca 2005, pp. 27-38 e p. 109.

ModA rispetto alla versione di F-Pn nouvelles acquisitions françaises 6771 (Reina).²⁰⁴ Per quanto riguarda l'origine di ModA è necessario ricordare che si tratta di un manoscritto quasi certamente compilato a Bologna entro i primi tre decenni del XV secolo; la teoria è attualmente sostenuta sulla base di uno studio iconografico.²⁰⁵

In I-Bc Q15 le concordanze sono soltanto relative a un repertorio liturgico non tropato, pertanto è irrilevante una collazione testuale. Lo stesso vale per I-GR Kript. Lat. 224, I-Sas Frammenti Musicali busta n.1, ins. n. 11, 327 (Frammenti di Siena), che trasmettono tre Credo.

F-CH MS 564 (Chantilly Codex) condivide due brani con I-Tn T.III.2: la già menzionata ballade *Par les bons Gedeon et Sanson*, e *Pythagoras Jobal et Orpheüs*.²⁰⁶ Per quanto riguarda la ballade *Par les bons Gedeon et Sanson*, alcuni studi hanno cercato di chiarire i rapporti fra le due fonti: Stoessel ha sostenuto che ModA condivide una lezione con I-Tn.T.III.2 che non è presente in Chantilly (alle bb.39-40) e difficilmente può essere stata prodotta indipendentemente. La lezione di Chantilly, inoltre, sarebbe probabilmente la più antica.²⁰⁷ Marchi ha ripreso lo studio delle varianti fra le tre fonti affermando che la particolare notazione condivisa da Chantilly e I-Tn T.III.2 rende i due testimoni appartenenti a una stessa famiglia.²⁰⁸

A differenza di ciò che accade in ModA in cui il pezzo è copiato per intero, Chantilly presenta la copia della sola prima stanza così come accade in I-Tn T.III.2. Questo dato non è tuttavia rilevante. In ModA si può leggere *servitud(e) auquil*, mentre I-Tn T.III.2 e Chantilly cristallizzano l'italianismo *servitu* (*servitu auquel* in Chantilly Codex, *servitu enquel* in I-Tn T.III.2). Considerando che tutti i testimoni sono copiati in Italia, non è da escludere che la variante sia comune in via del tutto indipendente. In base alle varianti del testo poetico, in conclusione, non è possibile avanzare alcuna ipotesi forte di filiazione o relazione.

²⁰⁴ L'incipit del pezzo in Reina è “*Du ciel*” di contro a “*Du val*” delle altre due fonti; inoltre, al v. 4 I-Tn T.III.2 e ModA condividono la lettura “*en haut tenoyre bruyre*” mentre Reina trasmette “*ensamble tornoier e bruire*”.

²⁰⁵ Cfr. Federica Toniolo, *L'immagine di Tubalcain-Iubal e le iniziali a nastro del codice musicale estense*, in A. Stone, *The Manuscript Modena*, op.cit., pp. 162-164.

²⁰⁶ *Par les bons Gedeons* si trova nel fascicolo n. 3 mentre *Pythagoras* nel fascicolo n. 2. Tutti i fascicoli sono copiati dalla stessa mano e nello stesso strato di copia.

²⁰⁷ Stoessel, *The captive scribe*, pp. 170-173.

²⁰⁸ Le ipotesi della Marchi sono state espresse durante un intervento a quattro mani intitolato *Osservazioni sui criteri metodologici per l'analisi comparata di testo e musica nel repertorio tardo trecentesco* durante il II Convegno Internazionale di Filologia e Musicologia tenutosi a Morimondo-Pavia, 1-5 giugno 2019. Gli Atti del Convegno sono in preparazione.

Pythagoras Jobal et Orpheüs è l'altra ballade testimoniata in Chantilly; essa presenta una nuova concordanza in F-Pnm NAF 22069. Già Everist si è dedicato alla recensione dei rapporti, anche testuali, fra le tre fonti.²⁰⁹

L'autore mette a confronto i primi quattro versi delle tre fonti; le lezioni del secondo e terzo verso di I-Tn T.III.2 e di F-Pnm NAF 22069 sembrano distinguersi dalla versione di Chantilly. Secondo l'autore Chantilly propone "*Selon le scripture molt pourveus / furent de sa douçour et armonie*" mentre la raccolta torinese trasmette "*Selon l'escript molt furent pourveus / de sa douçour et de son armony*", una lezione che è condivisa anche dai frammenti da lui scoperti persino per quanto concerne le grafie. Tale condivisione sembra implicare che la seconda lettura sia da preferire; non ci sono altre motivazioni per individuare la lezione migliore, poiché in entrambe le versioni viene mantenuto il decasillabo che alterna rima maschile e femminile.

La distinzione significativa fra i tre testimoni sembra dunque mostrarsi a livello della struttura dei vv. 2 e 3. Si rende necessario precisare l'edizione dei tre testimoni; la lezione di Chantilly sembra essere "*Selon l'Esriture, molt porveous / furent de sa doulcour et armony*"; la lezione di I-Tn T.III.2 è "*Selon l'Esriture molt furent pourveous / de a douçour et de son armony*", mentre quella di F-Pnm NAF 22069 è "*Selon l'Esriture mout furent porveus / de sa douçour et de son armony*".

Vi è un'altra variante comune a I-Tn T.III.2 e F-Pnm NAF 22069: al v.1 le fonti trasmettono *Jobal*, a differenza di *Jabol* di Chantilly. Si può concludere pertanto che I-Tn T.III.2 tramanda una versione testuale condivisa con i F-Pnm NAF 22069 e in generale più attendibile rispetto alla versione di Chantilly. Il testo musicale sembra parimenti essere condiviso, distinguendosi dalla versione, forse più corrotta, di Chantilly.²¹⁰ Resta da chiarire l'origine dei frammenti F-Pnm NAF 22069; secondo Everist potrebbe trattarsi di materiale copiato nel Nord Italia se si considera la presenza al suo interno di testi multilingui italiano-latini. Altrimenti la copia parrebbe francese, e fornirebbe in tal caso un testimone singolare per la tradizione dell'*Ars Subtilior*, solitamente legata all'area italo settentrionale. In conclusione, alla luce dell'estrema frammentarietà del F-Pnm NAF 22069, ogni congettura attorno alla sua origine resta fortemente ipotetica.²¹¹

²⁰⁹ Everist, *A New Source*, op. cit., pp. 288-289.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 289; Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 57.

²¹¹ Everist, *A New Source*, op. cit., p. 297.

In base alle considerazioni sulle varianti dei testi poetici trasmessi in tutte le fonti rintracciate si conferma la relazione preminente fra I-Tn T.III.2 e il codice Mancini. L'origine del codice Mancini sino al secondo strato di copia è, secondo Nádas e Ziino, certamente settentrionale; i fascicoli sono stati probabilmente compilati a Padova. In essi è confluito un repertorio legato alle corti dei Visconti e dei Carrara negli anni 1390-1408. Questo sarebbe il contesto di fioritura della maggior parte del repertorio condiviso con I-Tn T.III.2. A tale contesto si aggiunge la possibilità che, come accade per il codice Mancini all'inizio del terzo strato di copia, I-Tn T.III.2 accumuli nella sua prima sezione un repertorio proveniente dai maggiori centri musicali tardomedievali legati alle vicende papali, cioè Pisa e Bologna. Tale possibilità sarebbe ipotizzabile – considerando per ora soltanto il codice Mancini – per la presenza di *Non credo donna*, la quale potrebbe essere parte di quel repertorio itinerante che si suppone legato ai viaggi delle cappelle papali.

Infine, si conferma la mancanza di rapporti con altri testimoni manoscritti per quanto concerne la seconda sezione di I-Tn T.III.2. Pertanto, l'origine e la destinazione del repertorio principalmente liturgico che costituisce la seconda sezione di I-Tn T.III.2 restano oscure.

4.5 Pezzi in attestazione unica

I pezzi attestati unicamente in I-Tn T.III.2 sono in totale ventiquattro, dodici nella prima sezione e dodici - tutti liturgici - nella seconda, ad eccezione del n. 22. Tutti i pezzi sono anonimi poiché non vi sono attribuzioni; le proposte di attribuzione per i pezzi nn. 1, 2, 3 e 4 individuano come possibile autore Antonio Zacara da Teramo.²¹² Fra tutti gli *unica*, sette sono Credo, uno è un Gloria, tre sono testi liturgici tropati (due Gloria e un *Benedicamus Domino*) e dodici sono pezzi profani. Fra i pezzi profani, sette intonano testi in lingua francese e cinque in lingua italiana. La lista seguente enumera gli *unica* indicando prima dell'incipit il numero corrispondente nell'**Inventario**.

- 1) 2. D'amor languire
- 2) 3. Dime Fortuna
- 3) 4. Se je ne sui si gay (*unicum* per il testo)
- 4) 5. Si fort nafrés sui
- 5) 6. J'aym la plus belle
- 6) 8. Tu me solevi donna (*unicum* per il testo)
- 7) 12. Prené vous Gulielme
- 8) 13. Ja moult veu voy
- 9) 14. [...]le al to servo fedele
- 10) 15. Piangete [...]
- 11) 16. Virtute s'aquista (*unicum* per il testo)
- 12) 17. Où est amor, où est doulcour?
- 13) 20. Credo
- 14) 24. Credo
- 15) 26. Credo
- 16) 28. Gloria
- 17) 29. O Francisce funde preces
- 18) 30. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, Corona Christi lilia

²¹² Cfr. in particolare la sezione II – Opere adespote, o diversamente rubricate, attribuibili a Zacara, in Francesco Zimei, *Catalogo delle opere di Zacara*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, 2004, pp. 414-418.

- 19) 31. Credo
- 20) 32. Credo
- 21) 36. Et in terra pax [...] O felix certe civitas Urbevetana
- 22) 37. Credo
- 23) 39. Le temps verra tans toust après
- 24) 40. Credo

Poiché scoperti all'inizio degli anni '90, gli *unica* di I-Tn T-III.2 non sono presenti nelle grandi edizioni di polifonia trecentesca CMM e PMFC, né nella raccolta di poesie musicali di Corsi.²¹³

L'edizione dei pezzi in attestazione unica in I-Tn T.III.2 è stata curata da Giuseppe Tavani nello studio introduttivo ed edizione in facsimile di Ziino.²¹⁴ Elvira Di Mascia ha curato invece l'edizione di tutti i testi – italiani, francesi e latini – nella tesi dottorale di Marchi.²¹⁵

La ricostruzione dei testi secondo la presente edizione si allontana in molte soluzioni dai testi forniti da Tavani e in una buona parte da quelli forniti da Di Mascia, in particolare per quanto concerne i testi francesi, solo profani. Inoltre fornisce un apparato di note che non ha precedenti nelle altre edizioni, ad eccezione dell'edizione di *Le temps verra tans toust après* curato da Marchi e Di Mascia.²¹⁶

La maggioranza dei pezzi in attestazione unica della seconda sezione è di tipo liturgico; alcuni dei testi presentano tropi. I tropi ai testi liturgici in attestazione unica sono tre: *O Francisce funde preces*, *Et in terra pax [...] Corona Christi lilia* e *Et in terra pax [...] O felix certe civitas Urbevetana*. Si tratta rispettivamente di un tropo al *Benedicamus Domino* e due tropi al Gloria.²¹⁷

Il Gloria *O felix certe civitas Urbevetana* è seguito da un Credo (n. 37) e forma l'unica coppia di sezioni dell'*Ordinarium* presenti in I-Tn T.III.2. Il testo del tropo del Gloria presenta alcuni passi interessanti per l'interpretazione sia interna al testo sia

²¹³ Corsi, *op. cit.*

²¹⁴ Ziino, *Il codice T.III.2, op. cit.*, p. 121-125.

²¹⁵ Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 182.

²¹⁶ Marchi, Di Mascia, *op. cit.*, pp. 22-25.

²¹⁷ Per le considerazioni sullo stile musicale dei pezzi cfr. Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, pp. 127-141.

relativa al contesto di composizione e destinazione. Si fornisce qui di seguito il testo completo e la relativa traduzione. Il testo liturgico (i versetti) è in corsivo per essere distinto dal tropo.

Et in terra pax hominibus.

O felix certe civitas Urbevetana, gaude!
O cives, o humanitas, currite digna laude!
O clamantes Yhesum caritatis!
Sit tibi laus *bone voluntatis*.

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

Letentur iam fidelium
mentes, et sine termino
in tam magnum misterium
laudes redentes Domino;
in hoc non humani sed angelici
repleti simul fruendo famelici.
*Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam*

*Domine Deus Rex celestis deus
pater omnipotens*

Ex quo, Amor dulcissime,
dignatus es iam miseris
corpus tuum plenissime
quod Virgo Mater uberis
lactavit mirabiliter ostendere.

Te hanc Urbevetanam fac pretendere.

Domine Fili unigenite Yhesu Christe.

Domine deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Quis matrem tuam dulcissimam
Urbevetanos honorare ibidem
quis aram sacratissimam
obsequio iugi facit hos eidem

E pace in terra agli uomini.

O di certo felice città di Orvieto, rallegrati!
O cittadini, o umanità degna di lode, accorrete!
O voi che annunciate Gesù (uomo di) carità!
sia a te lode di buona volontà.

Ti lodiamo.

Ti benediciamo.

Ti adoriamo.

Ti glorifichiamo.

Si rallegrino già le menti dei fedeli,
e senza fine
in un così grande mistero
coloro che rendono lodi al Signore;
gioendo in questo non umani ma angelici
[siano essi] sazi e al tempo stesso famelici.

Rendiamo grazie a te per la tua grande gloria

Signore, Dio, Re celeste, Dio padre onnipotente.

Dal quale, Amore dolcissimo,
sei stato ritenuto già del tutto degno
di ostendere mirabilmente ai miseri
il tuo corpo, che la Vergine Madre
allattò col suo seno.

Fai che questa città di Orvieto ti invochi!

O Signore, figlio unigenito Gesù Cristo!

O Signore Dio, Agnello di Dio, figlio del Padre!

Chi fa che gli orvietani onorino
la tua madre dolcissima? chi nello stesso luogo
fa che essi costruiscano un altare sacro con
continua devozione a lei stessa, accesa

accense fabricare pre ut mollis
nisi tu, Christe, qui peccata tollis?
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
O rex eterne Domine
in isto sancto templo nos orantes
participes tuo lumine
dignare fieri, quo hic letantes
laudemus nosque seculorum ceteri
Virginis in templo Urbeveteri.
Qui sedes addexteram patris
miserere nobis
quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus.
Altissime Salvator miserere
et respice tue matri, que nunc fundimus.
De nostris malis digne fac dolere
et dictam matrem gementes dum vivimus
laudare cuius precibus salvemur
ut a putre perpetue letemur.
Yhesu Christe cum Sancto Spiritu
in gloria dei patris Amen.

nei confronti di chi è debole,
se non tu, Cristo, che assumi su di te i peccati?
Tu, che assumi su di te i peccati del mondo,
abbi pietà di noi.
Tu, che assumi su di te i peccati del mondo,
accogli la nostra supplica.
O Re, Signore Eterno,
reputa degno che noi che preghiamo
riusciamo a prendere parte alla tua luce
in questo santo tempio, dove ci allietiamo
e lodiamo ora e nel resto dei secoli,
nel tempio della Vergine di Orvieto.
Tu che siedi alla destra del Padre
abbi pietà di noi
poiché tu solo il santo,
tu solo il Signore,
tu solo l'Altissimo.
O Altissimo Salvatore abbi pietà (di noi)
E volgi lo sguardo a tua madre, che ora pronunciamo.
Fa' che degnamente ci dogliamo dei nostri mali
e che gementi mentre viviamo lodiamo colei
grazie alle cui preghiere saremo salvati
affinché dal marciume gioiamo in eterno.
Gesù Cristo, con lo Spirito Santo,
nella gloria di Dio Padre. Amen.

Esaminando le varie parti del tropo (che si alterna al testo liturgico per sei volte, con tre quartine e tre sestine a sistemi rimici vari) si nota che i primi versi sono un'esortazione alla città di Orvieto, la quale deve rallegrarsi e lodare Cristo. La seconda serie di versi è stata interpretata da Marchi, assieme a Leofranc Holford-Strevens, nel modo seguente: "Si rallegrino già le menti dei fedeli, rendendo lodi senza fine al Signore nei confronti di un così grande mistero, attraverso il quale siamo riempiti di [pane?] non

umano ma angelico, godendolo nello stesso tempo nella nostra fame”.²¹⁸ A partire da questa traduzione, Marchi ha ipotizzato che gli aggettivi *humani* e *angelici* si riferissero ad un sottinteso *panis*, rievocando così il tema del *panis angelicus* tipico della festa del *Corpus Christi*.

La nuova traduzione (“si rallegrino ora le menti dei fedeli, e senza fine in un così grande mistero coloro che rendono lodi al Signore; gioendo in questo [mistero], non umani ma angelici [siano essi] sazi e al tempo stesso famelici”) sembra chiarire che i versi, che non necessitano di termini integrati o sottintesi, si riferiscono al mistero dell’Assunzione di Maria, tema centrale dell’intero Gloria tropato. I versi sono un’esortazione, indirizzata alle menti dei fedeli orvietani, a lodare Dio per il mistero dell’Assunzione di Maria: per questo stesso miracolo vorranno lodare Dio senza sosta non solo gli umani ma gli angelici fedeli, cioè gli angeli, sazi e al tempo stesso bramosi di gioire. L’Antifona dei Vespri per la festa dell’Assunzione (15 agosto) recita infatti: *Assumpta est Maria in caelum: gaudent angeli laudantes benedicunt Dominum*.

La terza sezione di versi dopo il versetto *Gratias agimus* presenta un’invocazione a Gesù Cristo (*Amor dulcissime*), giudicato da Dio degno di diventare uomo, ed esortato a far sì che la città di Orvieto invochi suo Padre.

La quarta sezione è particolarmente oscura; Marchi traduce: “Chi fa sì che gli orvietani onorino la tua madre dolcissima, ed erigano un altare santissimo con devozione continua a lei, poiché è così dolce (???), se non tu, Cristo, che togli i peccati?”. La nuova traduzione (“chi fa che gli orvietani onorino la tua madre dolcissima? chi nello stesso luogo fa che essi costruiscano un altare sacro con continua devozione a lei stessa, accesa nei confronti di chi è debole, se non tu, Cristo, che assumi su di te i peccati?”) sembra chiarire alcuni punti. L’io si rivolge a Cristo con domande retoriche, attribuendogli il merito di rendere i fedeli orvietani capaci di costruire ‘un altare sacro con continua devozione’ alla Vergine che è accesa d’amore nei confronti di chi è debole, cioè compassionevole.

Nel tentativo di spiegare i versi, Marchi sottolinea il riferimento all’*aram sacratissimam* al v. 28 che, come aveva già ipotizzato Ziino, potrebbe coincidere con un altare dedicato alla Madonna.²¹⁹ Marchi ipotizza che il termine *aram* sia da collegarsi alle

²¹⁸ Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 130-131.

²¹⁹ Ziino, *Il codice T.III.2*, op. cit., p. 51.

attività del 1408, quando fu eretto un nuovo tabernacolo in cui collocare l'immagine della Madonna della Stella. Il testo del tropo, infatti, le sembra essere scritto con riferimento alla tavola, in cui la Madonna è in trono con il Bambino, attorniata da quattro angeli.

Per Ziino si tratterebbe invece della Cappella Nova in onore della Vergine, che più tardi sarà nominata Cappella della Madonna di s. Brizio. I lavori per la cappella iniziarono dopo il 1396 per terminare soltanto nel 1444; malauguratamente non si è in possesso di documenti che attestino cerimonie dedicate all'inaugurazione dei lavori per la Cappella, momento che sarebbe stato opportuno per la composizione di questo pezzo.²²⁰ Nel testo si specifica che l'altare è costruito dagli orvietani *obsequio iugi* (con continua devozione). L'espressione potrebbe dunque far riferimento generico al lungo periodo di tempo che fu necessario per portare a termine i lavori della Cappella Nova.

La quinta sezione è un'ennesima esortazione a Cristo; Marchi traduce "O Re, Signore eterno, degnati affinché noi che preghiamo in questa santo tempio diveniamo partecipi della tua luce per mezzo della quale ci rallegriamo esultanti, noi e i nostri successori nei secoli (??), nel tempio della Vergine di Orvieto". La traduzione fornita nel presente lavoro sembra semplificare l'interpretazione ("O Re, Signore Eterno, reputa degno che noi che preghiamo riusciamo a prendere parte alla tua luce in questo santo tempio, dove ci allietiamo e lodiamo ora e nel resto dei secoli, nel tempio della Vergine di Orvieto"); si noti che la Cattedrale di Orvieto è definita come *isto sancto templo*. Tale designazione pare alternativa all'*aram sacratissimam* suddetta che pertanto non sarebbe da interpretare nel senso di intera chiesa, ma soltanto altare, come si è ribadito.

La sesta ed ultima sezione chiude il pezzo esortando nuovamente Gesù Cristo a far sì che gli orvietani che, a quanto testimonia il testo, stanno soffrendo alcuni mali, se ne dolgano degnamente e siano salvati dalla corruzione grazie alle preghiere alla Madonna.

In base alla sua traduzione, Marchi ha ipotizzato che il testo menzionasse sia la festa del *Corpus Christi* sia quella dell'Assunzione. Queste due ricorrenze risultano essere le più importanti dell'anno liturgico orvietano; infatti, la fondazione della

²²⁰ Per i documenti (testamenti, pagamenti, delibere) relativi ai lavori dell'Opera del Duomo si veda (per il periodo tra il 1396 e il 1446) Laura Andreani, *I documenti*, in *Storia di Orvieto II – Medioevo*, a cura di Giuseppe M. Della Fina, Corrado Fratini, Fondazione Cassa di Risparmio di Orvieto, Orvieto 2007, pp. 422-423.

Cattedrale di Orvieto avvenuta intorno al 1290 è legata al miracolo di Bolsena.²²¹ Il Duomo fu intitolato a Santa Maria della Stella, cioè Maria Assunta, a causa di un'icone raffigurante la Madonna con il Bambino e una stella dipinta sul manto, conservato già nella Cattedrale che precedeva la costruzione del Duomo per come lo conosciamo oggi.²²²

La rinnovata interpretazione del testo limita i riferimenti liturgici soltanto al mistero dell'Assunzione; la solennità della Madonna Assunta, patrona della città, è attestata sin dalla fine del XIII sec. Documenti del 1295 fanno riferimento ad una processione la sera del 14 agosto; la processione era solenne, con fiaccole e ceri (*cum luminariis*), la statua della Madonna veniva riportata alla cattedrale per le principali vie cittadine. L'immagine sacra era accompagnata dal suono delle campane, dagli squilli delle trombe e dai canti dei fanciulli, mentre col tempo si aggiunsero alle celebrazioni anche una sacra rappresentazione e un palio. Ancora oggi la festa dell'Assunta è tra le più sentite nell'ambito della devozione orvietana.²²³

Il possibile contesto di composizione potrebbe essere pertanto la festa di Maria Assunta a cui è intitolata la Cattedrale di Orvieto. L'attiva partecipazione della cittadinanza alle celebrazioni è costantemente ribadita nel testo. Il riferimento alla costruzione di un'*aram sacratissimam* fornisce una forbice temporale ampia (1396-1444) per la composizione del Gloria oggetto di studio, la quale potrebbe essere limitata dal tipo di notazione che il pezzo presenta e dal suo stile polifonico: non sembra che si possano superare gli anni '20 del Quattrocento. Ziino, immaginando che il Gloria-Credo fosse stato composto per la fondazione della Cappella Nuova (i cui lavori effettivi iniziarono nel 1408), ha ipotizzato che il committente del brano potesse essere stato il Cardinale Corrado Caracciolo, *administrator ecclesiae* di Orvieto nel 1409. La presenza del pezzo

²²¹Nel 1263 un sacerdote (forse il boemo Pietro da Praga) dilaniato dai dubbi sul mistero della transustanziazione si reca a Roma in pellegrinaggio; durante il viaggio di ritorno in Boemia si ferma a Bolsena dove celebra una messa. Durante la messa, l'ostia comincia a sanguinare sul corporale. Il sacerdote si reca quindi da Papa Urbano IV che si trovava allora ad Orvieto. Il Papa, convinto del miracolo, l'11 agosto 1264 istituisce la festa del *Corpus Domini* a tutta la Chiesa. Per custodire il corporale insanguinato, nel 1290 viene edificato il duomo di Orvieto. Cfr. "Il miracolo di Bolsena", <http://www.opsm.it/duomo/003b.html> (visitato il 21.1.2020). Per un approfondimento sulla storia della festa del *Corpus Domini* fra Tre e Quattrocento a Orvieto si veda Lucio Riccetti, «Un vilupetto di taffetà crimisino». *Storia di una festa dal Corporale al Corpus Domini*, Intermedia Edizioni, Orvieto 2014, pp. 54-88.

²²²Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, pp. 130-134.

²²³ Cfr. "Le feste religiose: Assunzione di Maria", http://www.opsm.it/duomo/024_1.html (visitato il 21.1.2020).

in I-Tn T.III.2 sarebbe, forse, dovuta a legami fra Antonio Zacara da Teramo e la famiglia orvietana dei Miccinelli attiva a Roma in quegli anni.²²⁴

L'esecuzione della coppia Gloria-Credo orvietana richiede, secondo Ziino, l'esistenza di cantori specializzati nel Duomo.²²⁵ Il panorama musicale di Orvieto nel Tre-Quattrocento non mostra la presenza di una cappella professionale legata al Duomo né si ha notizia di un'esecuzione del Gloria al suo interno. Attività musicali in genere sono tuttavia attestate. Nella cattedrale di Santa Maria della Stella (o Maria Assunta) il primo organo fu costruito nel 1373 da *Philippus totonicus*²²⁶ *de ordine S. Augustini* ma nel 1408 esistevano già due strumenti (uno grande e uno piccolo) e nel 1410 iniziarono i lavori per uno nuovo. Tra il 1408 e il 1434 tre organisti furono attivi, fra i quali Lorenzo Vico (1433-1434).²²⁷ Menzionato nel trattato *Ars cantus figurati*, questi era un esperto di musica mensurale e un autorevole conoscitore del pensiero di Johannes de Muris, elemento che potrebbe testimoniare un'attività di musica polifonica arsnovistica fra le mura del Duomo certamente negli anni '30 del Quattrocento. Sono inoltre registrati pagamenti erogati a *cantores* per messe e funzioni funebri fra il 1399 e il 1414; non sembra si tratti di cantori di musica polifonica ma di semplice canto piano.²²⁸

Delle attività musicali all'interno del Duomo di Orvieto all'inizio del Quattrocento si ha notizia soltanto tramite un'opera letteraria, il *Liber Saporecti* di Simone Prodenzani. Il valore documentario dell'opera non è tuttavia attestato, e recenti studi tendono ad attenuarne la validità storica.²²⁹ Esso comunque risulta verisimile per i riferimenti al canto corale in canto piano e in biscanto, all'esecuzione all'organo di pezzi

²²⁴ Pertanto Ziino tenta di attribuire *O felix certe civitas urbevetana* a Antonio Zacara da Teramo. Ziino, «Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo»: 1950-2000, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, op. cit., p. 23.

²²⁵ Ziino, *Il codice T.III.2*, p. 51.

²²⁶ Forse *teutonicus*; non si hanno altre notizie di questo personaggio.

²²⁷ Galliano Ciliberti, *Panorama musicale di Orvieto medioevale*, in *Storia di Orvieto – Medioevo*, op. cit., pp. 616-618.

²²⁸ Ziino ha consultato i registri di pagamenti dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto (nn. 12-15) rintracciando notizie sia per il Duomo sia per la chiesa di San Giovenale. Si noti che i pagamenti sono tutti, eccetto uno, registrati in date del mese di agosto, il mese della festività dell'Assunzione (15 agosto), solenni celebrazioni per le quali si deduce che la città di Orvieto abitualmente chiamasse cantori esterni ad eseguire le messe. Il dato escluderebbe nuovamente che la destinazione del tropo sia legata alla festa del *Corpus Domini*: la festa del Corpus Domini, istituita l'11 agosto 1264, è fissata al primo giovedì dopo la domenica della Trinità, la quale è quella successiva alla domenica di Pentecoste. Quest'ultima cade cinquanta giorni dopo la domenica di Pasqua. Dal momento che la domenica di Pasqua può cadere al più tardi il 25 aprile, la Pentecoste non può cadere dopo il 15 giugno, la domenica di Trinità non dopo il 22 giugno, e il *Corpus Domini* non dopo il 26 giugno.

²²⁹ J. Nádas, *A Cautious Reading of Simone Prodenzani's Il Saporetto*, «Recercare», 10, 1998, pp. 23-38.

sacri e persino profani, dei maggiori compositori tardo trecenteschi (Bartolino da Padova, Francesco Landini, Jacob de Senleches, Matteo da Perugia).

In conclusione, il Gloria-Credo è testimonianza unica della polifonia orvietana degli inizi del Quattrocento, la cui possibile fioritura è ad oggi altrimenti sconosciuta. Non è pertanto possibile sapere se la liturgia tropata fosse eseguita da una cappella autoctona o da musicisti e cantori venuti da fuori. Sembra possibile ipotizzare, comunque, che la destinazione del pezzo sia la festa dell'Assunzione di Maria, e non un avvenimento distinto dal calendario liturgico per celebrare il quale si giustificerebbe la composizione di pezzi tropati.²³⁰ La solennità della festa dell'Assunzione a Orvieto è attestata sin dalla fine del Duecento e persino i pochi documenti che attestano pagamenti a cantori venuti da fuori sono datati quasi esclusivamente ad agosto. Il riferimento all'*aram sacratissimam* parrebbe dunque utile a confermare soltanto che il Gloria fu composto ed eseguito durante i lavori per la costruzione della Cappella Nova, i quali come si è visto coprono un ampio lasso di tempo (1396/1408-1444).

Anche il Gloria tropato *Corona Christi lilia* (n.30) è dedicato alla Vergine. Copiato per intero ad eccezione dell'inizio del Cantus ora perduto, il Gloria presenta una struttura del tutto simile a quella del Gloria *O felix certe civitas*; si alternano infatti parti a due voci (il testo tropato) e a tre voci (i versetti). Il testo è nuovamente rivolto a Maria; la destinazione suggerita dai versi potrebbe riferirsi all'Assunzione di Maria se l'ultima serie di versi del tropo prima dell'ultimo versetto, che menziona la lode all'*alta victoria* della Madre di Dio, si riferisse alla vittoria della Vergine sulla morte, immagine legata al mistero dell'Assunzione in cielo del corpo di Maria. Nel complesso, tuttavia, gli epiteti destinati alla Vergine sono riferibili a una generica festività mariana.

Corona Christi lilia	Corona di gigli di Cristo
Yhesum mater et filia.	madre e figlia di Gesù
Mater honorata Virgo	Vergine madre onorata
Te laudamus, O Maria.	lodiamo te, Maria.
<i>Laudamus te.</i>	<i>Ti lodiamo.</i>
<i>Benedicimus te.</i>	<i>Ti benediciamo.</i>

²³⁰ Ringrazio la dott.ssa Laura Andreani dell'Opera del Duomo di Orvieto per il parere offertomi riguardo alla destinazione finale del tropo orvietano e, più genericamente, per l'aiuto durante la mia visita all'Archivio dell'Opera del Duomo.

<i>Adoramus te.</i>	<i>Ti adoriamo.</i>
<i>Glorificamus te</i>	<i>Ti glorifichiamo</i>
O regina letitie.	O regina di letizia.
Angelorum militie	Eserciti di angeli
te laudant in supernis	ti lodano nelle superne
letitiis et eternis.	ed eterne letizie.
Tibi gratias o [Maria].	A te grazie, O Maria.
<i>Gratias agimus tibi propter</i>	<i>Rendiamo grazie a te,</i>
<i>magnam gloriam tuam.</i>	<i>per la tua grande gloria.</i>
<i>Domine Deus, Rex caelestis,</i>	<i>Signore Dio, Re celeste,</i>
<i>Deus Pater omnipotente</i>	<i>Dio Padre onnipotente.</i>
<i>Domine Fili unigenite Yhesu Christe.</i>	<i>Signore Figlio unigenito di Gesù Cristo.</i>
<i>Domine Deus Agnus Dei, Filius Patris.</i>	<i>Signore Dio Agnello di Dio, Figlio del Padre.</i>
O vena sanctitatis,	O vena di santità,
flos virginitatis	fiore di verginità,
cunctorum florum lilium,	giglio di tutti i fiori,
fer nobis auxilium	dai a noi l'aiuto
alta Sancta Maria.	alta Santa Maria.
<i>Qui tollis peccata mundi,</i>	<i>Tu, che assumi su di te i peccati del mondo,</i>
<i>miserere nobis.</i>	<i>abbi pietà di noi.</i>
<i>Qui tollis peccata mundi,</i>	<i>Tu, che assumi su di te i peccati del mondo,</i>
<i>suscipe deprecationem nostram.</i>	<i>accogli la nostra supplica.</i>
<i>Qui sedes ad dexteram Patris,</i>	<i>Tu, che siedi alla destra del Padre,</i>
<i>miserere nobis.</i>	<i>abbi pietà di noi.</i>
O Yhesu Mater celica	O Madre celeste di Gesù
o manans alta mellica.	O emanante alta poesia
Suscipe nobis miseris	rispondi a noi miseri,
Que semper Virgo diceris,	o tu che sempre sei detta Vergine,
Maria.	o Maria.
<i>Quoniam tu solus sanctus</i>	<i>Poiché tu solo il santo</i>
Mariam santificans	Che santifichi Maria
<i>Tu solus Dominus</i>	<i>Tu solo il Signore</i>
Mariam gubernans	Che governi Maria
<i>Tu solus altissimus Yhesu Christe.</i>	<i>Tu solo l'Altissimo Gesù Cristo.</i>
O gemma decoris	O gemma di bellezza

O Mater amoris
Tibi laus et gloria,
tibi alta victoria
dei Mater, O Maria.
*Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.*

O Madre d'amore
Lode e gloria a te,
alta vittoria a te
Madre di Dio, O Maria.
*Con lo Spirito Santo
Nella gloria di Dio Padre.
Amen.*

Il terzo ed ultimo pezzo liturgico in attestazione unica è il tropo al *Benedicamus Domino O Francisce funde preces* (n.29). Copiato a due voci, Cantus e Tenor, fu forse originariamente scritto per tre o quattro.²³¹ Sin dall'incipit è invocato san Francesco, elemento che potrebbe quindi legare la composizione del pezzo ad un ambito francescano.²³² Le ipotesi di composizione e destinazione sono tuttavia molteplici, a causa delle numerose possibilità interpretative del testo. Si riporta la trascrizione del testo e la relativa traduzione.

O Francisce funde preces
ad Yhesum Christum Dominum
ut et devotum populum
ne invadant iste nece;
tu, Patriarcha inclitus,
nobisque datus celitus
propter nostra scelera.
Ideo dicamus trino:
Benedicamus Domino!
Refferamus alta voce
cum Seraphico veloce,
infinitas gratias!

O Francesco, effondi preghiere
al Signore Gesù Cristo
affinché questi danni non si diffondano
anche nel tuo popolo devoto;
tu, illustre Patriarca,
e dato a noi dal cielo
a causa dei nostri misfatti.
Perciò diciamo al [Signore] trino:
Benedicamus Domino!
Ripetiamo ad alta e vivace voce
col Serafico.²³³
Infinite grazie!

²³¹ Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 139.

²³² Ziino, *Il codice T.III.2*, op. cit., p. 48. Per conoscere la storia del francescanesimo nel secolo che qui interessa si veda Stanislao da Campagnola, *Francesco e francescanesimo nella società dei secoli 13. - 14.*, Porziuncola, Assisi 1999.

²³³ Il riferimento è a San Francesco d'Assisi, definito "serafico" in Dante, *Commedia*, Par. XI, v. 37: "L'un fu tutto serafico in ardore". S. Francesco fu ardente di carità come un Serafino, angelo del primo ordine angelico della carità. Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. integrale a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi, Società Editrice Internazionale, Torino 2007, pp. 626-627.

Il termine *neces* pone qualche difficoltà d'interpretazione; i danni o le rovine si potrebbero riferire al clima di tensione imperante durante il Grande Scisma d'Occidente. Ogni interpretazione è fortemente ipotetica.

Sebbene non sia in attestazione unica, un altro pezzo liturgico tropato in onore della Vergine è il Sanctus n.33; si tratta di un Sanctus polifonico testimoniato in varie fonti, che non trova edizione nel presente lavoro poiché il tropo è ristretto alla breve espressione che dà nome al pezzo: *Benedictus Mariae filius*.²³⁴ Grazie alle concordanze è possibile stabilire che il pezzo è a due e tre voci, struttura simile a quella dei pezzi liturgici tropati analizzati sinora. Non si trovano altri Sanctus con riferimento a Maria e con una tale struttura fra i Sanctus italiani del periodo.²³⁵

La particolare dedicazione alla Vergine insieme alla struttura a due e tre voci alternate sembrerebbero conformarsi semplicemente alle caratteristiche del singolare Gloria-Credo *O felix certe civitas Urbevetana* e al Gloria *Corona Christi lilia* che si trovano in I-Tn T.III.2.

Tutti i pezzi sacri considerati (ad eccezione del tropo al *Benedicamus Domino O Francisce funde preces*) testimoniano la presenza di liturgia mariana orvietana all'interno della seconda sezione di I-Tn T.III.2 non attestata altrove. Spiegare la convivenza in fascicoli adiacenti di tutti questi pezzi, insieme alla serie di Credo che affolla la seconda sezione di I-Tn T.III.2, resta un compito arduo. Essi sono accomunati dal genere sacro e dalla possibile produzione in ambito papale e, forse, francescano se si considera *Frater Petrus de Sancto Severio* come compilatore (e si nota il *Benedicamus Domino* n. 29 in onore a San Francesco): infatti, i Credo nn. 21 22 23 e 27 sono del *Cantor domini nostri pape* Antonio Zacara da Teramo, mentre tutti gli altri sono adespoti.

²³⁴ Per le concordanze esatte si veda l'**Inventario** ¶ 3.4 Parte I del presente lavoro.

²³⁵ Per una ricognizione sull'intonazione polifonica del Sanctus nel repertorio italiano all'inizio del XV secolo e per un'analisi formale del Sanctus in oggetto si veda Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, pp. 137-139.

4.6 Analisi linguistica

Lo studio linguistico dei testi trasmessi in I-Tn T.III.2 è atto a fornire, per il materiale in italiano (nove testi di cui cinque *unica*), alcune osservazioni sulle variazioni diatopiche del copista e per il medio francese (dodici testi di cui sette *unica*) una più approfondita analisi della lingua. Considerato che entrambe le sezioni di I-Tn T.III.2 risultano copiate in area italiana, la stratificazione fra lingua autoriale e lingua del copista, da analizzare più facilmente nei testi italiani, è più difficile da chiarire nel caso dei testi francesi; infatti, se sono individuabili numerosi tratti di matrice genericamente italiana, poco si può dire in merito a quale specifica area linguistica italiana tali tratti si possano ascrivere. In maniera generale, ci si attiene al principio tradizionale di attribuire all'autore soltanto i fenomeni linguistici concernenti le parole alla rima e il computo metrico.

Inoltre, è da tener presente il fatto che molti dei testi francesi sono già attribuiti o attribuibili ad autori italiani (tutti i pezzi trasmessi tranne il n. 9, *Pythagoras Jobal et Orpheüs*) ed è dunque necessario valutare con attenzione la possibilità che alcuni tratti linguistici siano volutamente stratificati per ragioni stilistiche. Pertanto si procede con un'analisi della lingua sistematica (fonologia, grafie, morfologia e sintassi, ordine delle parole).

4.6.1 I testi italiani

L'analisi linguistica dei testi italiani, seppur in numero esiguo, può fornire risultati più precisi per l'individuazione di un'area geografica d'appartenenza dello scriba, sempre lo stesso per tutti i testi (A). Essi infatti presentano forme tipiche dell'area settentrionale (Lombardia, Emilia e Veneto) in attestazioni come *fey* (1, 10) *fax* (2, 10) *zià* (8, 3) *repudando* (8, 8) *staxone* (16, 3) *volz* (14, 1).

Lo studio del consonantismo registra, come ci si può attendere, una certa varietà nella grafia dei suoni. La rima *potenza* : *Prudença* (1, 3-4) attesta due grafie per lo stesso suono /ts/ cioè ç e z. La rima *crocza* : *ran[o]gia* (2, 10-11), che prevederebbe omofonia fra le grafie, potrebbe indicare invece il suono sonoro /dz/. Lo stesso suono potrebbe coinvolgere la grafia *facczi* (2, 11). È possibile che la *x* intervocalica di *staxone* e *fax* rappresenti il suono /z/.

4.6.2 I testi francesi

Per il medio francese, considerate le difficoltà summenzionate, si segnalano alcuni fenomeni interessanti per comprendere quanto questo testimone sia in linea con la caratterizzazione della lingua medio francese al XV secolo.²³⁶ Il copista dei pezzi francesi è uno solo (A); il pezzo n. **39** fa eccezione poiché copiato dal copista D. Esso presenta delle caratteristiche linguistiche peculiari, alle quali ci si dedicherà subito dopo i paragrafi Fonologia, Grafie, Morfologia e sintassi, Ordine delle parole e La frase. Il copista è lo stesso dei testi italiani appena analizzati, pertanto si inferisce che si tratti di un copista del nord Italia. Si analizza soltanto il materiale presente in I-Tn T.III.2, anche quando l'edizione prevede l'integrazione del testo, in caso di pezzi frammentari, a partire da altre fonti.

4.6.2.1 Fonologia

Il dittongo *oi* in rima attesta il suono [wɛ]: *soloie* : *doué* (**4**, 1-4). Per *Orpheüs* : *porveoüs* (**9**, 1-3) la versificazione attesta che lo iato è mantenuto; poiché non in rima, resta dubbio se lo iato sia mantenuto per *veu* (**13**, 1). Vi sono casi di *ien* bisillabico *doïent* (**9**, 5), *sciënce* (**9**, 6). I suoni nasali *-an* *-en* si pronunciano entrambi [ã] *Constance* : *connossence* (**17**, 13-14).

4.6.2.2 Grafie

1) Vocali

Il risultato di O aperta tonica in sillaba aperta è rappresentato dalle grafie *ue*, *eu* e *u* come in *cuer* (**5**, 4), *amoreuse* (**5**, 5), *pueple* (**11**, 2) *vuellié* (**10**, 7), *vuliés* (**5**, 6). Si noti il risultato *uo* per *cuor* (**17**, 9, **39**, 17). In *doloerrex* (**18**, 2) è rappresentato con *oe*.

²³⁶ Si è adottato l'ordine di presentazione adottato nell'edizione critica di Christine de Pizan, *Epistre Othea*, a cura di Gabriella Parussa, Librairie Droz, Genève, ristampa 2008, pp. 119-186. Si fa riferimento a tutta la bibliografia di storia della lingua su cui si basano le considerazioni della studiosa, in particolare a Christiane Marchello-Nizia, *La langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Bordas, Paris 1979 (nuova edizione Nathan, Paris 1997), e Robert Martin e Marc Wilmet, *Manuel du français du moyen âge. 2. Syntaxe du moyen français*, Sobodi, Bordeaux 1980.

La O chiusa tonica in sillaba aperta è rappresentata con *ou*: *flour* (6, 3) *doulour* (17, 6), *deshonour* (17, 15) *amour* (9, 8) oppure *o*: *amoreus* (10, 5) *amoreuse* (5, 5) oppure *eu* come in *gratieuse* (5, 1) *prilleus* (10, 1) e nella grafia *doloerrex* (18, 2) dove è rappresentato con la sola *e* che precede la *x* finale.

La O iniziale può essere rappresentata *o*, *pooir* (6, 8) *soloie* (4, 1), *por* (4, 3) *doloerrex* (18, 2) e *ou*: *pourpris* (10, 1)

Il risultato di E aperta tonica libera è rappresentato solitamente dalla grafia *ie* come in *Dieu* (11, 2) e in un caso dalla grafia *iu* come in *Diuus* (7, 2).

Le grafie *i* e *y* sono genericamente indistinte.

Per quanto riguarda le vocali nasali, alla rima i suoni [ã] et [e] sono confusi: *atandre* : *rendre* (18, 1-4).

Si registrano le forme *creatur* (7, 8) *fontain* (9, 7) con mancata desinenza *-e* per il femm. sing.; vengono corrette nell'edizione.

2) Consonanti

Il suono [s] è rappresentato in molti modi diversi: *s c sc ss* e forse *ch*. Studiando le parole non in rima, *say* (4, 4) *scay* (18, 3) si trova l'omofonia tra le grafie. Il risultato si estende alle parole in rima *jounesce* : *destresce* (10, 1-3). Il risultato del suffisso finale *-tia* è rappresentato da *c* : *Constance* (17, 5) *doubtance* (17, 4) *connossence* (17, 13) *sperance* (17, 20) *science* (9, 6). Anche il suffisso *-ate* è rappresentato da *c* : *picié* (10, 7). *Connossence* testimonia anche la grafia *ss* per [s]. Si attesta la grafia *ychi* (5, 8); non abbiamo prova ma ipotizziamo che fornisca il suono sordo [s] e non il suono [ʃ].

La palatalizzazione di *l* è rappresentata da *-ill* : *prilleus* (10, 1), *vermeille* (5, 7). Si trovano casi di grafia italianizzante *gl* : *meglior* (6, 5) *spoglés* (39, 5), *voglés* (39, 16). Si segnala *vuellié* (10, 7) che potrebbe essere un caso di depalatalizzazione - altrove rappresentato *vuliés* (5, 6). Si segnala il raddoppiamento della consonante iniziale in *lle* (5, 6).

Per il suono [ɲ] è utilizzata genericamente la grafia *gn* : *segnors* (39, 7). Il copista introduce o meno un'*h* non etimologica (aspirata?) senza *ratio* sistematica: *aut* (11, 5),

haut (10, 4). Le consonanti etimologiche o pseudo-etimologiche all'interno della parola non sono pronunciate, come prova la rima: *amisté : charité* (17, 16-18).

4.6.2.3 Morfologia e sintassi

1) Sostantivi e aggettivi

I segni di flessione non sembrano essere impiegati secondo una logica costante: *riens* è sempre munito di *-s* sia in espressioni *nulle riens* (12, 2 e 5, 3) sia quando è oggetto *ne doubtés riens* (7, 3). Si attesta *Pytagoras Jobal et Orpheüs [...] peres* (come soggetto, 9, 2). Il termine *amour* non prende mai una *-s* finale, né per ragioni flessionali né per ornamento o abbellimento. Quest'ultimo aspetto puramente grafico che spiegherebbe alcune scelte flessionali è talvolta rintracciabile nei testi in versi incolonnati, ma non fa al caso dei testi musicali solitamente copiati a tutta pagina in corrispondenza della musica (non ci sono dunque rime per l'occhio, ad esempio).

2) Aggettivi epiceni

Non si attestano aggettivi epiceni (che stanno progressivamente sparendo nel medio francese). Si attesta soltanto il mancato accordo del plurale *premer peres* (9, 2).

3) Articoli

I testi presentano rari casi di articolo zero (assenza dell'articolo) davanti a sostantivi personificati o riferiti a concetti astratti: *Fortune* (4, 2), *de mortel servitu[de]* (11, 3). Si registra l'articolo femm. plur. con grafia *le* (10, 4).

4) Pronomi e aggettivi possessivi

Le forme degli aggettivi possessivi sono già quelle del francese moderno. Si attestano gli aggettivi *mon* (5, 4/10, 6, 8, 7, 10, 13, 2, 17, 20, 39, 36); *ma* non in elisione

sia dinanzi a vocale *ma entente* (6, 8) sia dinanzi a consonante *ma sperance* (17, 20) e in forma elisa *m'amie* (7, 3); al singolare *son* (17, 10) *sa* (7, 5) e al plurale *ses ennemis* (11, 2). Si attesta una grafia *a* per *[s]a* (9, 4). Aggettivo maschile singolare come in *vostre servant* (17, 17) è attestato anche *vous* (5, 2) e *vou* (5, 2) e al femminile in forma *vo* (7, 4). Si registra la forma dell'aggettivo possessivo preceduto da articolo *lle mien grief torment* (5, 6). La stessa forma art.+ possessivo è attestata nell'espressione francese/latina: *à la sa propria sede* (39, 24). *Leur* è attestato solo al singolare *leur science* / *leur maistrie* (9, 6). Non si attestano pronomi possessivi.

5) Pronomi e aggettivi dimostrativi

Secondo i tre paradigmi diversi CIST CIL e CE si distinguono:

CIST: nessun pronome; nessun aggettivo

CIL: pronome femm. sing. *celle* (6, 3), *çel* femm. sing. (39, 11) e plur. (39, 19), masch. sing. *ceuls* (9, 5); non si attestano aggettivi.

CE: pronome femm. sing. *ce est* (6, 6) in funzione presentativa, alla quale si aggiunge la più usuale *c'est* (6 attestazioni), si nota l'espressione *pour ce* (7, 11) in funzione di complemento preposizionale; aggettivo masch. sing. *ce* (6, 2, 6, 7, 10, 6 e 8, 18, 2) anteceduto talvolta dalle preposizioni *en* e *à*.

Nonostante il ristretto materiale analizzato, si nota l'abbandono delle forme CIST come pronomi in favore delle forme CIL e l'assenza delle forme CIST in funzione di aggettivo che poco più tardi si imporranno alle forme CIL, in linea con l'evoluzione del sistema dei dimostrativi. La forma più corrente di dimostrativo è naturalmente *ce*.

6) Pronomi personali e riflessivi

Si attestano forme atone e toniche dei pronomi personali, senza che via sia tuttavia esitazione fra i due usi: le forme toniche non precedono mai i verbi nemmeno all'infinito. Soltanto *Prené vous* presenta il pronome posposto all'imperativo. *Se* pronome personale atono è attestato *se doïent* (9, 5) *se pri* (5, 7).

Si attesta il pronome personale atono in elisione solo per la prima persona singolare *m'est* (4, 2), le forme riflessive alla prima persona *me faut* (5, 9 e 18, 4) e alla terza *se pose* (5, 4) *s'apelle* (11, 7) in funzione riflessiva. Si registrano le forme *à moy* (7, 9), *vous* (5, 5 e 10, 6, 9, 7, 11) *à vous* (17, 16) *en vous* (17, 18) in funzione di complemento. Il pronome personale *vous* (5, 4) seguito da *en qui* ha funzione di oggetto. Come soggetto *vous* è parimenti attestato (17, 4).

Si rintracciano due occorrenze del pronome femminile singolare *le*, tratto piccardo: (17, 8) e *l'en* per *le en* (7, 7). Il pronome nella forma *li* (6, 5 e 7) è attestato in funzione di complemento nonostante a quest'epoca dovrebbe essere soppiantato da *lui*. Il pronome personale *el* (39, 19) è un italianismo.

7) Pronomi relativi

Qui e *que* sono entrambi impiegati nel testo, talora con grafia *cue* (17, 11) e *che* (39, 6); si attestano anche le forme *auquel* (11, 3). Si noti in particolare l'uso di *quel* da interpretare come *que* (11, 4) con funzione di oggetto e la forma *la qual* (7, 8) sempre in funzione di oggetto risultato di un'interferenza italiana del copista. Si noti l'uso di *dont* (4, 4) con valore neutro, successivo a una proposizione a cui fa riferimento.

8) Pronomi e aggettivi indefiniti

Si attesta principalmente l'aggettivo femm. sing. *nulle* nelle espressioni *nulle riens* (5, 3¹, 12, 2) e in proposizione ellittica *nulle autre* (5, 3²) che pertanto non prevede la negazione *ne*. In una occorrenza è accompagnato dalla negazione *ne*: *ne nulle* (5, 9). Non ci sono occorrenze in funzione di pronome.

Riens mantiene la finale *-s* in tutte le occorrenze, anche quando è pronome (7, 3).

Autre è sia preceduto da un aggettivo *nulle autre* (5, 3²) sia in funzione pronominale indicante una persona *à autre* (18, 4).

Maint in funzione aggettivale accompagna l'aggettivo riferito al sost. sing. masch. in *maint dous regart* (13, 4).

Per la totalità di cose o persone vi sono diverse attestazioni degli indefiniti *tout(e)*, *tous*, *toutes*; talvolta precedono articolo o aggettivo possessivo e sostantivo *tous les biens*

(17, 3) *tout le cristians* (39, 25) *tout le mond* (39, 14) *tous ses ennemis* (11, 2) talvolta sono seguiti immediatamente dal sostantivo: *toute chose* (5, 10) e *tout[e] chose* (39, 5) *tout bien* (6, 5) *toutes flours* (6, 6) *toute creatur[e]* (5, 8) *tout honour* (9, 8) *tout pays* (39, 8). Sono attestati anche pronomi: *sur toutes* (6, 4) *tout* (18, 3).

9) Morfologia verbale

Sono attestate anche in questi testi forme senza desinenza *-e* per la prima persona del presente indicativo dei verbi del I gruppo: *pri* (7, 11 e 10, 7), *je suppli* (5, 5).

Al congiuntivo del verbo *devoir* si attestano soltanto le forme scevre di *-v* etimologica: *doïe* (7, 5) e *doïent* (9, 5).

Il verbo *dire* è rappresentato con l'indicativo *dites* (39, 34) e l'imperativo *dy* (39, 36) o *di* (18, 4). La terza persona dell'indicativo presente è rappresentata, forse per errore del copista, con *es* in *m'es* (18, 3) in luogo di *est* in *m'est* (4, 2); si alternano le forme con o senza desinenza *-e* della prima persona del verbo essere *suie* (4, 4) *suy* oppure *sui* (4, 1, 5, 1). Si noti l'attestazione del verbo essere al congiuntivo imperfetto II persona plur.: *fustes* (7, 9). Per la terza pers. sing. e plur. *fu* (11, 2) e *furent* (9, 2 e 3) sono attestati. La II pers. plur. del congiuntivo del verbo essere non presenta desinenza *-es* in *soié* (7, 11). La mancanza di desinenza per la II pers. plur. si estende anche a *vuellié* (10, 7) e all'imperativo: *prené* (12, 1) che si alterna a *prenés* (7, 7). Pertanto l'uso ripetuto della mancata desinenza *-es* potrebbe far interpretare *envoie* (12, 2) come indicativo II p. plur. *envoïés*. L'ipotesi non può essere convalidata poiché il testo è estremamente frammentario.

Per quanto riguarda i radicali, si attesta la rara forma del presente indicativo di *aller* alla prima persona *voy* (39, 38). Altrimenti, è attestato *voy* (10, 2, 13, 1 e 3) principalmente come prima persona del verbo *voir*. I verbi con radicale *-AM-* / *-AIM-* come *amer* / *aimer* sono attestati nei testi: *amer* (5, 3) *aime* (6, 1). Per l'alternanza O (*o*, *ou*) / UE (rappresentato anche *eu*) si attesta *voult* (17, 12) e *voglés* (39, 16) alternato a *vuellié* (10, 7); a questi si aggiunge il congiuntivo *vuliés* (5, 6). L'alternanza AI / E per il verbo *faire* (7, 5) trova esitazioni soltanto in *ferés* (6, 9) e *feray* (7, 10) che presentano E.

La prima pers. sing. del verbo *pouvoir* al congiuntivo è sempre *puis* (5, 3 e 8) e non si trova alternanza O / EU in *honour* (9, 8, 17, 15). La grafia *eu* non è pertanto rappresentata in queste forme.

4.6.2.4 Ordine delle parole

1) Il gruppo nominale

Gli aggettivi possono trovarsi sia prima sia dopo il sostantivo; nei testi analizzati si rintraccia una preponderanza di aggettivi che precedono il sostantivo. Si registra la postposizione in *an novel* (7, 6).

Biau maint dous regart (13, 4) attesta più aggettivi tutti anteposti, con un indefinito *maint* che si riferisce solo a uno dei due aggettivi *dous*.

2) Il gruppo verbale

Per l'imperativo, la posizione del pronome personale è generalmente successiva al verbo: *prené vous* (12, 1). Lo studio dell'accordo del verbo col soggetto non rileva particolarità rilevanti.

4.6.2.5 La frase

Per quanto riguarda l'impiego dei modi, la concorrenza fra uso dell'indicativo e congiuntivo propone qualche caso interessante. Si registra l'uso poco attestato del congiuntivo del verbo *devoir* in contesti di dichiarazione e volontà: *que doïe faire* (7, 5) *se doïent* (9, 5). Si attesta l'uso standard del congiuntivo nell'espressione con valore finale *faire que: ferés [...] que je sente* (6, 9) per i verbi che esprimono una richiesta *prier supplier: se pri picié que me vuellié* (10, 7) *vous pri que soié* (7, 11) o paura *paur que je ne face* (17, 10-11). Inoltre l'uso del congiuntivo è previsto in proposizioni concessive *bien que ne fustes* (7, 9) e finali *por ques* (4, 3). *Combien que* è seguito sia da indicativo *combien que lontan sui* (7, 1) sia da congiuntivo *combien que ychi ne puis* (5, 8) in

entrambi i casi con valore concessivo. Si noti l'uso dell'indicativo con verbo di conoscenza o percezione *savoir*: *je ne say que [...] suie* (4, 4).

Le costruzioni sintattiche sono facilmente influenzate dalla versificazione; tuttavia, non si rintracciano particolari costruzioni o *tourneures* della frase (ad esempio giustapposizioni o topicalizzazione delle subordinate).

Per quanto riguarda l'ordine delle parole nella frase, il medio francese a questa altezza cronologica dovrebbe aver fissato l'oggetto a destra, e identificato il tema o focus con il soggetto o con i complementi (TVX o SVX). Considerato che si tratta di testi in versi e di argomento principalmente cortese, pertanto con stilemi e formule consolidate, le strutture interne alla frase non sembrano subire cambiamenti significativi rispetto alla norma.

Tuttavia si nota: *et bien qu'à moy unques ne fustes maniere mon devoir feray* (7, 9); la principale è preceduta da una subordinata introdotta dalla congiunzione *et*. Inoltre si registra una serie di inversioni soggetto-verbo che possono essere dovute a ragioni plausibilmente di rima *delivré / fu le pueple de Dieu* (11, 1-2) o ad eventuali parallelismi nell'andamento del verso come in *m'es tout honteux* (18, 3) che segue il costrutto dim. + sost. + agg. *ce exil doloerrex* (18, 2). Altre attestazioni sono *est la mer de destresce* (10, 3) *se doient ceuls qui or sont en vie* (9, 5) e *serat le monde* (11, 5) dove l'inversione potrebbe essere dovuta a ragioni metriche, in quanto l'ultima sillaba del soggetto *le monde* si trova all'emistichio e pertanto può cadere e far tornare il computo metrico.

4.6.2.6 La lingua di *Le temps verra tans toust après*

Il mottetto **39** *Le temps verra tans toust après* è copiato nella seconda sezione di I-Tn T.III.2 dal copista del testo D. Si è ipotizzato che questa mano sia la stessa della nota che menziona un certo *Frater Petrus*. Non si hanno notizie certe sull'identità di questo Frater.

Studiando i tratti linguistici del pezzo si notano da subito molte peculiarità riassumibili nella presenza massiccia di generici italianismi; si è parlato per questo testo di vero e proprio ibridismo linguistico e di lingua italo-francese.²³⁷

Fin dalla prima lettura sembra che il testo oscilli continuamente tra due sistemi linguistici, quello francese e quello italiano, rendendo difficile una chiara determinazione linguistica utile ad agevolare la ricostruzione del testo.²³⁸ La difficoltà viene acuita se si tiene presente che le due redazioni del testo per il Cantus (f.24^v) e per il Tenor (f.25^r) presentano talvolta soluzioni differenti. Inoltre, la sezione finale del pezzo espone un esteso *hoquetus*,²³⁹ per sciogliere il quale è necessario un ancor più attento sguardo alla relazione del testo poetico con la musica. Infine, alcune spie di un possibile intervento del copista e la sua eventuale patina linguistica possono fuorviare ulteriormente l'analisi.

Come Di Mascia ha messo in luce, il testo appare caratterizzato da un profondo ibridismo franco-italiano, e numerose sono le grafie di matrice italiana: v.2 *aconcer* (acconciare, mettere insieme), v.5 *spoglés* (spogliato) e *ciose* (cosa) v.16 *voglés* (vogliate). A queste si aggiungono la grafia *che* al posto di *que* (vv. 6, 22, 23 e 33), i verbi *refarés*, (v. 21) *farés* (v.25) e il finale *mar* (v.37), e insolite forme di compenetrazione grafico-fonetica quali *çampam* (v.9), *çel* (v.11 e 19), *cortesam* (v.3), *Çordam* (v.12) e *incomenç* (v.14). A riprova dell'ipotesi convincente che questo testo, e questa musica, siano opera di Antonio Zacara da Teramo, l'autrice asserisce:

Una spia di estremo interesse inerente, invece, al substrato dell'autore sarebbe data dal sottrarsi occasionale di tale aggiustamento in direzione italo-settentrionale [per tale aggiustamento intende: ricorrente adattamento grafico-fonetico dei nessi palatali *ci ce gi* alle affricate interdentali rispettivamente sorde e sonore *ts ds* rappresentate dal grafo *ç*]. Pertanto le parole *ciose collegio ellegés ciaschun* conservando l'originaria affricata palatale, rivelerebbero una fase del testo esente da tali patine settentrionali e dunque ad esse anteriore, fase riconducibile all'autore che quindi non sarebbe settentrionale [e infatti Zacara era abruzzese]. Ad avvalorare tale ipotesi concorrerebbe l'interessante incoerenza di *aconçer*, di cui il Cantus, pertanto promosso, conserverebbe la forma originaria non settentrionale *aconcer*.

²³⁷ Marchi, Di Mascia, *op. cit.*, p. 7.

²³⁸ La lingua del mottetto è stata oggetto di un seminario dal titolo *Quale lingua per la chanson Le temps verra tans toust après attribuita ad Antonio Zacara da Teramo? Una questione aperta*, tenuto il 24.11.2017 a Torino durante il III ciclo di Seminari Filologici organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

²³⁹ Cioè una particolare tecnica di composizione caratterizzata dalla veloce alternanza di due (raramente tre) parti vocali con singole note o brevi gruppi di note; mentre una voce è in pausa l'altra voce canta.

L'analisi della studiosa prevede da un lato che a livello autoriale vi sia una coscienza e volontà di ibridismo linguistico e, dall'altro, che sia possibile, tramite lo studio degli elementi linguistici, individuare i diversi strati di tale ibridismo.

Ora, sembra economico esaminare il mottetto essenzialmente per ciò che vuole sembrare, cioè un testo in francese, e valutare caso per caso in che modo lo stato del testo, che è innegabilmente corrotto, possa esplicitarsi sulla base del sistema linguistico di partenza, cioè il medio francese. L'analisi condotta sul resto del materiale francese trasmesso in I-Tn T.III.2 ha evidenziato una serie di caratteristiche che possono spiegare i risultati leggibili nel mottetto senza dover coinvolgere un sostrato autoriale volutamente ibrido. I risultati sembrano essere frutto di una limitata coscienza ortografica del francese che purtuttavia trova una *ratio* analizzando i fenomeni all'interno del testo. Inoltre si nota la scelta ripetuta del latino per il vocabolario ecclesiastico: *Sancta Ecclesie* (39, 39, 16) *Collegio* (39, 17) *propria sede* (39, 24) *Jubileu* (39, 25) e la forte italianizzazione principalmente delle forme verbali.

A livello fonetico, le rime *per mer : soner* (39, 37-38) sembrano attestare il mantenimento della *-r* finale all'infinito. Tuttavia l'attestazione (unica) non si accorda con la rima molto attestata *-és -er* attestata in tutto il pezzo, che invece nega la pronuncia della *-r* finale in favore di un suono vocalico e tonico [ε].

Per quanto riguarda le grafie, tutti gli avverbi terminano in *-mant*. La palatalizzazione di *l* è rappresentata da grafia italianizzante *gl* già attestata in *meglior* (6, 5): *spoglés* (39, 5), *voglés* (39, 16) o *volglés* (39, 16 Cantus) per cui la *l* in interlinea sembra chiarire il suono palatale. Per il suono [ɲ] è utilizzata genericamente la grafia *gn* : *segnors* (39, 7). Tutte le parole che terminano in *-am* si sciogliono *-ns* : *cristians* (39, 2 e 26) *cortesans* (39, 3) *çampans* (39, 9) *Çordans* (39, 12).

Per quanto riguarda morfologia e sintassi, è attestato l'articolo masch. e femm. plur. *le* (39, 9 e 26) già attestato altrove (10, 4); un'ulteriore grafia per il plurale è *les* (39, 20). Lo stesso articolo *le* ha valore di masch. sing. (39, 14) in alternanza con *li* (39, 36) e l'italianizzato *el* (39, 25). Le preposizioni articolate sono tutte italianizzate: *del* (39, 8 e 10) *al* (39, 8). Le forme degli aggettivi possessivi sono sempre quelle del francese: *mon* (39, 36) *sa* (39, 24). Si registra la forma dell'aggettivo possessivo preceduto da articolo nell'espressione francese/latina: *à la sa propria sede* già attestato nel resto del materiale con *lle mien grief torment* (5, 6). Per i pronomi o aggettivi dimostrativi, del gruppo CIL

si nota la grafia *çel* solo per il pronome femm. sing e plur. (39, 11 e 19). Per i pronomi personali, al di là del pronome masch. sing. *il* (39, 4 e 5), il pronome personale *el* (39, 19) è un italianismo. I pronomi relativi sono attestati sia con grafia italianizzata *che* (39, 6) *plus che* (39, 22) *poys che* (39, 23 e 33) sia standard *que* (39, 34 37 e 38). Per la totalità di cose o persone vi sono attestazioni degli indefiniti *tout le cristiāns* (39, 25) *tout le mond* (39, 14) *tout araïnés la cort* (39, 2-3) talvolta seguiti immediatamente dal sostantivo *tout[e] ciose* (39, 5) *tout pays* (39, 8). Per quanto riguarda la morfologia verbale, si rilevano alcune desinenze del participio passato con -s del plurale posto in rima per parallelismo alle forme -és della II pers. plur. del futuro (sebbene il testo non sia qui copiato incolonnato) *durés* (39, 13) *priés* (39, 33) *sonés* (39, 9) *spoglés* (39, 5). La forma *verra* (39, 1) perde la consonante etimologica, sul modello dell'italiano. Si registra la forma italianizzata *seren* (39, 23) per la III pers. plur. del verbo *être*. È possibile che *nasce* sia il cong. III pers. sing. del verbo *naître* con radicale A e grafia *sc* per *ss* (comune per il francese) oppure la forma italianizzata III pers. sing. dal verbo 'nascere'. Per quanto riguarda i radicali, si attesta la rara forma del presente indicativo di *aller* alla prima persona *voy* (39, 38). Il verbo *faire* non presenta oscillazione fra AI / E ma propende per la soluzione A più vicina all'etimo e all'italiano: *refarés* (39, 21) *farés* (39, 25) *faray* (39, 36).

Per quanto riguarda l'ordine delle parole, si noti la posizione del pronome personale che precede il verbo: *nous ellegés* (39, 17). Con i sostantivi a valore collettivo, come per il medio francese in generale, l'accordo del verbo si fa per concordanza a senso: *Collegio vray de cuor nous ellegés* (39, 17) *demandés* (39, 19); *refarés* (39, 21) *solés militier* (39, 22) *farés* (39, 25).

Infine, studiando la frase, la sintassi risponde allo stato standard del medio francese, anche nei casi di costruzioni più complesse come frasi ipotetiche con subordinate che si intersecano (39, 21, 26). Da notarsi la frase nominale a valore imperativo che introduce una subordinata *Orsus avant que per terre per mar ciaschun à Pises que je voy soner* (39, 37-38).

4.6.2.7 Conclusioni

L'analisi linguistica condotta sulla prima sezione di I-Tn T.III.2 ha confermato che la copia dei testi italiani è dovuta a un copista settentrionale e che lo stesso copista, che si occupa di compilare i testi francesi, trasmette lezioni nel complesso buone, che mantengono alcuni piccardismi autoriali (da notarsi *vou 5, 2 vo 7, 4*). In sostanza, il testimone di Torino non è un testimone particolarmente corrotto nonostante la sua apparenza poco curata e lo stato visibilmente frammentario. Malgrado si sappia che gli autori riconosciuti sono nella quasi totalità di lingua italiana, si registra il generale conformarsi della loro lingua alla lingua coeva francese. Per quanto riguarda *Le temps verra*, copiato nella seconda sezione di I-Tn T.III.2 da un altro copista italiano di cui non si conosce la provenienza, l'analisi evidenzia le molte forme graficamente e morfologicamente tendenti al sistema italiano le quali, insieme all'uso di termini latini, contribuiscono al senso di incomprensibilità dato dalla lettura del testo. Purtroppo, l'analisi mette in luce che il sistema linguistico di riferimento per il mottetto è senz'altro il medio francese.

5. Studio dei repertori

5.1 Metri e forme

L'interesse per lo studio dei pezzi trasmessi in I-Tn T.III.2 da un punto di vista formale risponde alla necessità di contribuire ad indagare se la poesia musicale, cioè la poesia intonata musicalmente, sia caratterizzata da strutture metriche costanti e regolari anche nel caso della polifonia tardo trecentesca. Il processo di “nobilitazione formale” della rimeria per musica infatti passa, fra le altre vie, attraverso la constatazione di una coscienza metrica sottintesa alla composizione delle poesie, sia essa anteriore o contemporanea alla creazione della loro veste musicale.²⁴⁰ Come si vedrà, l'ipermetria è attestata in alcuni casi, ma non è caratteristica assoluta e distintiva delle diverse forme attestate in I-Tn T.III.2. Inoltre, la consapevolezza dell'estrema varietà strutturale delle forme poetiche puramente a livello testuale, incluse le *formes fixes*, permette di evitare di considerare come eccezionale la mobilità dei testi a destinazione musicale.

In sede di fissazione del testo (§ 4.2) è stata individuata per ciascun pezzo la forma poetico-musicale, nonché il metro e il sistema rimico. Nei paragrafi seguenti si cercherà di fornire un quadro il più possibile esauriente dei metri e delle forme rintracciate in I-Tn T.III.2 considerandoli sia secondo le regole della versificazione sia secondo le regole delle forme musicali (cioè dei rapporti fra sezioni testuali e sezioni musicali), nelle due lingue volgari rappresentate, cioè italiano e francese. Sebbene alcuni testi latini liturgici presentino uno schema metrico e formale di interesse, essi sono già stati oggetto di studio nei paragrafi precedenti (§ 4.5) e non saranno pertanto oggetto di approfondimento in questa sezione.

²⁴⁰ Per quanto riguarda la poesia italiana, il superamento delle tradizionali dicotomie fra gli studiosi di letteratura, ad esempio fra cultura colta e popolare o popolareggiante e soprattutto la severa distinzione fra ‘letteratura’ (trasmessa solo in manoscritti non notati) e ‘musica’ (trasmessa solo in manoscritti notati) fra la fine del XIII e la metà del XV secolo, è ben argomentato e documentato in Lauren McGuire Jennings, *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*, Ashgate, Farnham-Burlington VT 2014.

5.1.1 Metri

Se e in quali modi la destinazione di un testo al canto incida sulla forma metrica del testo stesso si rivela una questione decisamente spinosa.²⁴¹ Per quanto riguarda il XIV secolo si è tentato di mettere in dubbio, col presente lavoro, la generale tendenza a considerare, senza eccessivo approfondimento, la poesia musicale trecentesca sostanzialmente anisosillabica e irregolare e pertanto principalmente ‘musica’ e non ‘poesia’.²⁴² La lettura dei codici musicali non è certo cosa facile: l’esecuzione lasciava libertà di adattare talvolta il testo letterario alle note, permettendo di spostare le parole nei versi oppure di aggiungerne in ripetizioni fuor di luogo, che lo schema metrico fa espungere.²⁴³ Considerando, nei casi di irregolarità, l’esecuzione all’origine di fenomeni quali dialefe e sinalefe, sineresi e dieresi, vocali atone virtuali finali e interne,²⁴⁴ il caso di studio ha rilevato uno stato delle poesie musicali presenti per lo più rispondente alle regole di versificazione della prosodia italiana. Infatti, a livello metrico i pezzi italiani (*Plorans ploravi, D’amor languire, Dime Fortuna, Tu me solevi donna*, n. 15, *Virtute s’aquista, Deus deorum*) presentano tutti il metro endecasillabo (principalmente piano, ma anche sdrucchiolo) cioè il verso più importante della tradizione italiana, prevalente per

²⁴¹ Per la poesia due-trecentesca si veda Aldo Menichetti, *Sur quelques asymétries syllabiques entre les strophes de la chanson (à propos d’anisosyllabisme)*, in *Saggi metrici*, a cura di Paolo Gresti e Massimo Zenari, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2006, pp. 309-331, in particolare p. 325 e ss. L’anisosillabismo, secondo l’autore, caratterizza nel Medio Evo i generi strofici che erano effettivamente cantati, in particolare le laudi, mentre è piuttosto raro nella *chanson* che, in Italia nel XIII secolo, era destinata alla sola lettura.

²⁴² Tale pregiudizio ha maturato una limitata attenzione ai testi musicali da parte sia dei filologi sia dei musicologi, a discapito della comprensibilità del repertorio stesso. L’edizione della poesia musicale trecentesca di Giuseppe Corsi (*Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1970) ha già cercato di superare tale pregiudizio. Lavori che considerino la tradizione musicale e letteraria del XIV secolo sono 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: Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 8. Bis 12. September 1980*, a cura di Ursula Günther e Ludwig Finscher, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bärenreiter Verlag, Kassel 1984, pp. 55-76; Gianluca D’Agostino, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi. (L’area toscana)*, in *Col dolce suon che da te piove: studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa-Barezzani, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999, pp. 389-428 e *Id.*, *La tradizione letteraria delle poesie musicali dell’Ars Nova*, in *Problemi e metodi della filologia musicale*, a cura di Stefano Campagnolo, LIM, Lucca 2001, pp. 43-52.

²⁴³ Corsi, *op. cit.*, p. XCV.

²⁴⁴ Similmente a quanto fatto per il precedente repertorio laudistico; Cfr. Maria Sofia Lannutti, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, «Studi Medievali», XXXV, 1994, pp. 1-66 per una rassegna sui fenomeni di anisosillabismo apparente e le possibilità di interpretazione.

importanza e per frequenza di uso in tutte le epoche.²⁴⁵ *Non credo donna* mostra l'alternanza di endecasillabo e settenario (vv. 2, 9), anch'essa combinazione molto frequente in tutta la tradizione italiana.²⁴⁶

Per quanto riguarda il repertorio francese, il metro maggiormente rappresentato è il décasyllabe, uno dei metri più in voga nel Medio Evo, molto diffuso in particolare fra i secoli XIV e XV, durante i quali diventa il verso per eccellenza e riceve il nome di *vers commun*.²⁴⁷ È usato nella poesia lirica cortese e sarà rimpiazzato solo nel XVI secolo dall'alessandrino.²⁴⁸ Sono in décasyllabes *Si fort nafrés, Pythagoras Jobal et Orpheüs, Du val prilleus, Je sui si las venu, J'aym la plus belle, Combien que lointain e Le temps verra*. Sempre per il décasyllabe, *Le temps verra* presenta un'alternanza all'ottonario (39, vv. 1, 7, 9). L'ottonario è il più antico dei versi francesi, il più in voga nei secoli XIV e XV assieme al décasyllabe. È usato nella poesia lirica ed è attestato nella produzione di autori quali Machaut, Froissart, Deschamps in molte poesie a forma fissa.²⁴⁹ I-Tn T.III.2 tramanda un esempio di pezzo di soli ottonari, la *ballade Où est amor, où est doulcour*. Infine *Par les bons Gedeon et Sanson* presenta il metro alessandrino, la cui applicazione nella lirica è piuttosto rara.²⁵⁰

Si notino tuttavia alcune irregolarità: in *J'aym la plus belle* c'è un'escursione all'alessandrino (6, v.6: *de toutes flours ce est la plus odorable flour*). Anche nel caso di *Où est amor, où est doulcour* si trova un'oscillazione al novenario (*où sont tous les bien? En verité 17, v.3*).

Come nel caso del repertorio italiano, sembra si possa individuare, con le dovute correzioni talvolta necessarie, uno schema metrico di massima per ciascun pezzo francese; si nota una maggiore mobilità metrica rispetto ai testi italiani.

²⁴⁵ Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 161. Per la manualistica relativa alla metrica italiana si veda anche il fondamentale A. Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore Parma, 1993.

²⁴⁶ Beltrami, *op. cit.*, p. 176.

²⁴⁷ Georges Lote, *Histoire du vers français*, 2 voll., Boivin, Paris 1949-51, tome II, p. 57.

²⁴⁸ W. Theodor Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Éditions Klincksieck, Paris 1965, p. 120.

²⁴⁹ Lote, *op. cit.*, p. 59.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 55.

5.1.2 Forme

Per quanto riguarda la lingua italiana si attestano le seguenti forme poetico-musicali:

1) il madrigale in endecasillabo *Plorans ploravi*; il madrigale è prima di tutto una forma di poesia per musica a più voci. Da un punto di vista puramente metrico, si tratta di una forma breve a base ternaria, composta di un numero di terzine che va da un minimo di due (la ripetizione della terzina è essenziale) fino a cinque, conclusa con un distico, o più raramente da un verso isolato o da una coppia di distici. Gli schemi di rime sono molto vari, decretando dunque che la forma del madrigale antico è una forma assai libera.²⁵¹

Nel repertorio musicale prevalgono due schemi di rime: ABB, CDD, EE e ABA, CDC, EE. I versi sono prevalentemente endecasillabi e settenari nelle due terzine ed endecasillabi nel ritornello, oppure tutti endecasillabi o tutti settenari. Le terzine, ad es. AAB e CDD, cantate normalmente sulla stessa musica *a-a*, mentre il ritornello, ad es. EE, presenta una veste musicale propria *b*. All'interno delle sezioni musicali si trovano spesso cambiamenti sul piano ritmico che creano una sorta di bilinguismo attestato parallelamente nei testi poetici (come accade in *Plorans ploravi* che è in latino-italiano). I madrigali del periodo arsnovistico sono generalmente a due o tre voci.²⁵² Il madrigale di Zacara presenta una forma inusuale, prova della grande mobilità formale del genere: due stanze di quattro versi seguite da due distici con uno schema rimico ABBA ACCA DD EE; è a due voci ed è ritmicamente influenzato dalla *subtilitas* francese per i rapporti fra le voci e per i cambi mensurali da *tempus imperfectum cum prolatione perfecta* (6/8) a *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* (3/4) fra la sezione musicale *a* delle stanze e la sezione *b* dei distici.²⁵³

²⁵¹ Beltrami, *op. cit.*, p. 287.

²⁵² Ziino, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana, Il Trecento*, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1995, pp. 455-529 e in particolare pp. 465-470; per lo statuto di genere del madrigale trecentesco si veda anche Maria Caraci Vela, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line», 13, 2014, pp. 1-58.

²⁵³ Le categorie di *dulcedo* e *subtilitas* sono state definite da Nino Pirrotta come i due poli estetici caratterizzanti la polifonia tre-quattrocentesca in Italia e Francia. Cfr. Nino Pirrotta, *Dulcedo e subtilitas nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento*, «Revue belge de Musicologie», II, 1948, pp. 125-132; poi in *Id.*, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 126-144. La *dulcedo* è la tendenza alla sensibilità melodica ed è rappresentativa dello stile italiano; la *subtilitas* è la ricerca di raffinatezza e complessità compositiva ed è rappresentativa della musica francese del tardo XIV

2) cinque ballate e una ballata dialogica.

A livello metrico, caratteristica essenziale della ballata antica (normalmente in endecasillabo o settenario) è la presenza di un ritornello (o ripresa) che introduce il testo, la cui ultima rima, solitamente, è ripetuta alla fine di ogni stanza (o della stanza, se ce n'è una sola). Le stanze, se sono più di una, sono uguali fra loro. Nell'esecuzione musicale la ripresa è cantata fra una stanza e l'altra. La ballata può essere conclusa con una strofa uguale – nella forma – alla ripresa, detta replicazione. Spesso la ballata consiste solo nella ripresa seguita dalla stanza. La stanza si articola in due o (raramente, soprattutto nel Trecento) tre mutazioni, che corrispondono strutturalmente ai piedi della stanza della canzone, e in una volta. La volta ha la stessa formula sillabica della ripresa e di questa ha l'ultima rima o (raramente) un'altra rima come ultima rima propria.²⁵⁴

Esistono vari tipi di ballata distinti in base all'estensione della ripresa: ballata grande, la cui ripresa è di quattro versi; ballata media o mezzana, la cui ripresa è di tre versi, ballata minore la cui ripresa è di due versi e la ballata minima che ha un solo verso per la ripresa. La ballata stravagante, la cui ripresa è maggiore di quattro versi, è solo duecentesca e scompare nel Trecento.

Sul piano musicale, la ballata è divisa in due sezioni: la prima riguarda il ritornello (*a*) la seconda il primo piede (*b*). Normalmente il secondo piede è cantato sulla stessa musica del primo piede e la volta sulla stessa musica del ritornello. Pertanto, i manoscritti musicali recano di norma soltanto la musica della ripresa e quella del primo piede, e presentano invece in *residuum* il testo del secondo piede e della volta. Con la ballata polifonica (le ballate di I-Tn T.III.2 sono tutte polifoniche) la prima mutazione si chiude con una cadenza aperta (*verto, ouvert*) mentre la seconda con una cadenza conclusiva (*chiuso, cluso, clos*). Si veda la struttura esemplificativa:

secolo. Seppur di utilità, le categorie non possono essere considerate in maniera rigida. La commistione delle due tendenze è particolarmente evidente nella musica composta in Italia nel primo Quattrocento, durante il quale l'*Ars Nova* e il nuovo stile *subtilior* convivono influenzandosi reciprocamente. Per le nozioni di teoria musicale si veda F. Alberto Gallo, *Teoria della notazione in Italia dalla fine del XII all'inizio del XV secolo*, Tamari, Bologna 1966; Anne Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Clarendon, Oxford 1993; Manfred Hermann Schmid, *La notazione musicale. Scrittura e composizione fra il 900 e il 1900*, Astrolabio, Roma 2018 (ed. orig. *Notationskunde. Schrift und Komposition 900-1900*, Baerenreiter, Kassel 2012).

²⁵⁴ Beltrami, *op. cit.*, pp. 254-256. Lo studioso si basa sul principale trattato di metrica italiana trecentesco di cui si ha una sola edizione: Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.

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

Le ballate più antiche sono tutte a una voce; nell'esecuzione della ballata il solista si alternava al coro. Le ballate polifoniche, scritte a partire dal 1360-1370, sono tutte a due o tre voci. Brevi e a volte brevissimi testi sono espansi melodicamente e nei rapporti fra le voci.²⁵⁵

In I-Tn T.III.2 le ballate sono: *D'amor languire* (ballata grande), *Dime Fortuna* (ballata grande), *Deus deurom*, (ballata grande) *Virtute s'aquista* (ballata media?) *Non credo donna* (ballata media a tre voci, con alternanza endecasillabo e settenario) e la ballata minore dialogica a tre voci *Tu me solevi donna*. Tale forma è particolarmente interessante poiché costituisce la nuova attestazione di una forma, la ballata dialogica, molto poco testimoniata in veste musicale.²⁵⁶

Le ballate dialogiche solo testuali sono una parte esigua della lirica trecentesca;²⁵⁷ Linda Pagnotta nel *Repertorio metrico della ballata italiana* ne recensisce quaranta.²⁵⁸ Calvia ne individua dodici musicate, alle quali si può aggiungere ora *Tu me solevi donna* per un totale di tredici.²⁵⁹ La ballata dialogica si inserisce nel filone del contrasto amoroso ed è distinta dalle altre per la presenza di un dialogo. Formalmente, non vi è sistematicità nel rapporto fra voce (dell'uomo o della donna) e sezione della ballata (ripresa, piede, volta): le combinazioni sono numerose e sempre diverse. Si notano tuttavia alcuni

²⁵⁵ Ziino, *Rime per musica*, op. cit., pp. 470-477.

²⁵⁶ La ballata è stata oggetto di studio ed edizione nel contributo a quattro mani a cura di Lucia Marchi e Angelica Vomera dal titolo *Osservazioni sui criteri metodologici per l'analisi comparata di testo e musica nel repertorio tardo trecentesco* presentato durante il *II Convegno Internazionale di Filologia e Musicologia* tenutosi a Morimondo-Pavia, 1-5 giugno 2019. Gli Atti del Convegno sono in preparazione.

²⁵⁷ L'unico lavoro approfondito sul genere, che prende in esame la produzione del Duecento e del primo Trecento, è Antonia Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Salerno Editrice, Roma 1992.

²⁵⁸ Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli 1995, pp. 285-287.

²⁵⁹ Calvia, *Nuove osservazioni su "Donna, posso io sperare?" e sulla ballata dialogata polifonica nel Trecento italiano*, «Philomusica on-line», 16, 2017, pp. 57-58.

elementi molto frequenti nel dialogo, quali i “moduli ipotetici di aggancio”, cioè la ripetizione di un termine o di una frase fra una voce e l'altra, fenomeno riscontrato e descritto già per la lirica dialogata duecentesca.²⁶⁰

Concludendo, la ballata nelle sue varie forme è certamente la forma poetico-musicale italiana profana più attestata in I-Tn T.III.2.

Per quanto concerne la lirica francese, le principali *formes fixes* (i. e. poesie che sono composte secondo uno schema determinato²⁶¹) del XIV e XV secolo sono rappresentate in I-Tn T.III.2: *ballade*, *rondeau*, *virelai*. Tutte queste forme sono originariamente forme di musica per la danza. La fissità delle forme è senz'altro molto approssimativa.

La *ballade*, forma preferita nei secoli XIV e XV, comprende di norma tre strofe e un *envoi* sulle stesse rime. L'ultimo verso della prima strofa, cioè il ritornello, si ripete all'ultimo verso delle altre due strofe e dell'*envoi*. Il metro non è fisso ma i più attestati sono l'ottonario o il décasyllabe; la strofa prevede che al numero di sillabe corrisponda il numero di versi (8 o 10), mentre l'*envoi* è composto della metà delle sillabe di ciascun verso (4 o 5).²⁶² Gli schemi riscontrati in I-Tn T.III.2 sono particolarmente variabili.

Sul piano musicale, la musica per ciascuna strofa segue lo schema generale *a a b*.²⁶³ I-Tn T.III.2 trasmette sei *ballades* (*J'aym la plus belle*, *Ja moult veu*, *Où est amor*, *où est doulcour?*, *Pytagoras Jobal et Orpheüs*, *Par les bons Gedeon et Sanson* e *Du val prilleus*). Tutte queste *ballades* rispettano lo schema musicale *a a b* (in cui *a* è spesso composto di due versi, come in *J'aym la plus belle*, *Pytagoras Jobal et Orpheüs*, *Par les bons Gedeon et Sanson*, *Du val prilleus*).

Il caso più standard è rappresentato da *Où est amor*, *où est doulcour?*, *ballade* in cui non è comunque presente l'*envoi* e in cui, sebbene in ottonario, la strofa non è *carrée* (cioè il numero di versi non corrisponde al numero di sillabe per ciascun verso) ma è composta di sette versi. La frammentaria *Vol[...]* *al to servo fedele* è probabilmente una *ballade*.

²⁶⁰ Arveda, *op. cit.*, pp. LXXXVII-XCIII.

²⁶¹ Elwert, *op. cit.*, p. 169.

²⁶² *Ibidem*, p. 173.

²⁶³ *Ballade (i)*, a cura di Nigel Wilkins, in Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01884> (visitato il 15/02/2020).

Il *rondeau* è rappresentato in due casi in I-T.III.2: *Se je ne suy si gay* e *Si fort nafrés*. È possibile che anche il frammentario *Prené vous Gulielme* sia un *rondeau*. Il carattere essenziale di tale forma è dato dal fatto che è costruito interamente su due rime, e che il ritornello è ripreso al mezzo e alla fine.²⁶⁴ In maniera generica, il *rondeau* si compone di due versi di ritornello all'inizio seguiti da un distico a rima baciata, che rima con il primo verso; si aggiunge il primo verso del ritornello ripetuto e infine un altro distico; chiude il *rondeau* la ripetizione del ritornello iniziale. La formula base è dunque AB aA ab AB.²⁶⁵ Nel XIV secolo può contenere fino a ventiquattro versi e il ritornello varia tra uno e cinque versi. Il metro è normalmente l'ottonario o il décasyllabe.

Sul piano musicale, elemento sostanziale è che le strofe sono cantate sulla stessa musica del ritornello, il quale è solitamente meno ampio della strofa. Di *Se je ne sui si gay* sono trasmessi soltanto quattro versi iniziali, cioè il ritornello, mentre *Si fort nafrés* è completo e presenta un ritornello di due versi.

Anche il *virelai* è rintracciato in I-Tn T.III.2 nel caso di *Je sui si las venus* e *Combien que lontan*. Il metro del *virelai* non è fisso; nei casi suddetti è sempre décasyllabe. Anche questa forma è introdotta da un ritornello (da uno a cinque versi); il ritornello ritorna alla fine di ciascuna strofa. Molto simile alla *ballade* (al punto che Machaut lo definisce *chanson baladée*) si distingue da essa per la gestione delle tre strofe. Ogni strofa si divide in tre parti, *ouvert*, *clos* e un terzo gruppo di versi, le cui rime annunciano obbligatoriamente quelle del ritornello.²⁶⁶

Da un punto di vista musicale, lo schema essenziale è *a-b-b-a*.²⁶⁷ *Je sui si las venus* in I-Tn T.III.2 presenta solo il ritornello iniziale di quattro versi; *Combien que lontan* è completo e ha anch'esso un ritornello di quattro versi.

Concludendo lo studio delle forme francesi riscontrate in I-Tn T.III.2 si nota la presenza di una particolare testimonianza di poesia non a forma fissa come il mottetto: *Le temps verra*. Il mottetto nel XII, XIII e XIV secolo, non ha una divisione strofica, si compone di tre o quattro sezioni di testo di lunghezza diversa da cantare simultaneamente. I versi possono essere etero metrici e la successione delle rime assolutamente libera.²⁶⁸

²⁶⁴ Elwert, *op. cit.*, p. 171.

²⁶⁵ Lote, *op. cit.*, tome II, p. 290.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 265.

²⁶⁷ *Virelai*, a cura di Nigel Wilkins, in Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29490> (visitato il 15/02/2020).

²⁶⁸ Elwert, *op. cit.*, p. 164.

A livello musicale, nel XIV secolo è fondamentale una forma della polifonia arsnovistica coltivata *in primis* da Philippe de Vitry; è a due o tre voci e spesso politestuale, a volte anche multilingue (latino e francese sono le lingue più comuni).

Nel caso di *Le temps verra* il mottetto è monotestuale a due voci, il sistema rimico è molto semplice (rima baciata) e il metro oscilla fra il decasillabo e l'ottonario. La struttura non strofica presenta una sezione di particolare vivacità, cioè l'*hoquetus*.²⁶⁹ In questa sezione le voci, e dunque i versi, si intersecano in un vero e proprio dialogo.

La *ballade* è certamente la forma francese più attestata in I-Tn T.III.2. La raccolta mostra una notevole varietà poetico-formale, per ciascuna lingua, usuale per le raccolte arsnovistiche.²⁷⁰ Anche considerando soltanto la prima sezione del manoscritto, la varietà è accentuata dal fatto che convivono pezzi influenzati dalla *dulcedo* italiana e altri più marcati dalla *subtilitas* francese. Pertanto è senza dubbio una raccolta originata in un contesto internazionale.

²⁶⁹ Cioè una particolare tecnica di composizione caratterizzata dalla veloce alternanza di due (raramente tre) parti vocali con singole note o brevi gruppi di note.

²⁷⁰ Per la lirica sprovvista di intonazione musicale, invece, si possono trovare raccolte dedite a poche o persino una sola forma. Cfr. Christine de Pizan, *Les Cent ballades d'amant et de dame. Édition et traduction de l'ancien français*, a cura di Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Gallimard, Paris 2019. L'opera della poetessa francese, datata 1406, non è in realtà una semplice raccolta ma un vero e proprio libro in versi. Esso è composto di cento *ballades* precedute da una *ballade*-prologo e seguite da un *lai* finale. L'unità formale si accompagna a un'unità tematica, cioè il racconto di un'esperienza amorosa femminile.

5.2 Contenuti: rime di corte, autobiografico-gnomiche, profetiche

Si è sinora messa in luce la varietà metrico-formale dell'internazionale I-Tn T.III.2. Da un punto di vista stilistico-musicale, inoltre, si è ricordato che la raccolta propone grandi esempi musicali di *subtilitas* francese (*Pythagoras Jobal et Orpheüs*, *Du val prilleus*, *Par les bon Gedeons* e pure *Virtute s'aquista*) accanto a esempi di stile italiano esemplificato in *Tu me solevi donna*, *Non credo donna* e alle opere dallo stile unico di Zacara, *Plorans Ploravi*, *D'amor languire*, *Dime Fortuna* e *Deus deorum*.²⁷¹

Nonostante la difficoltà di catalogare e ordinare la materia lirica trecentesca, in particolare italiana, uno sguardo d'insieme al repertorio volgare trasmesso in I-Tn T.III.2 permette di trovare alcuni assi tematici principali che ordinerebbero da un punto di vista contenutistico le poesie musicali: rime di corte, rime autobiografico-gnomiche e rime profetiche.²⁷²

5.2.1 Rime di corte e autobiografico-gnomiche

Sotto la denominazione di rime di corte possono confluire principalmente le composizioni in lingua francese: *Si fort nafrés sui*, *J'aym la plus belle*, *Combien que lontan sui*, *Ja moult veu*, *Où est amor, où est doulcour?*, *Je sui si las venu*, *Du val prilleus*, alle quali si aggiunge la ballata dialogica *Tu me solevi donna*. Di particolare rilievo è infine il testo della ballade *Pythagoras Jobal et Orpheüs* che è un canto in onore dei padri della musica, *Pythagoras Jobal et Orpheüs* i quali sono ancora considerati illustri

²⁷¹ Per un approfondimento sulle caratteristiche stilistico-musicali delle varie composizioni presenti in I-Tn T.III.2 si veda in particolare Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, pp. 31-72.

²⁷² Le categorie distintive delle rime, ad eccezione delle rime profetiche, sono mutuata dall'antologia di poesia italiana trecentesca curata da Corsi. L'autore distingue le poesie in «Rime di scuola e di corte», «Rime autobiografiche e gnomiche», «Rime di dubbia autenticità e anonime», «Madrigali, ballate, cacce dei codici musicali», facendo delle rime intonate una sola categoria. Cfr. Giuseppe Corsi, *Rimatori del Trecento*, Utet, Torino 1969. Per le rime profetiche ci si rifà agli studi sulla letteratura profetica durante il Grande Scisma d'Occidente. Cfr. Roberto Rusconi, *L'attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417)*, Istituto Storico per il Medio Evo, Roma 1979.

mentre i musicisti che sono in vita contemporaneamente alla composizione della ballade non sono nemmeno degni di essere nominati e ricordati.

Fra le rime autobiografico-gnomiche confluisce la gnomica *Virtute s'aquista* e anche una serie di testi di carattere apparentemente autobiografico anziché puramente morale, ma non amoroso: si tratta dei pezzi di Zacara che ruotano attorno al tema della Fortuna, entità tipicamente avversa al destino dell'Io poetico (forse in questi casi coincidente con l'autore): *Plorans ploravi, D'amor languire, Se je ne sui si gay, Dime Fortuna, Deus Deorum*.

5.2.2 Rime profetiche: *Le temps verra tans toust après*

Il testo sicuramente più interessante sia da un punto di vista formale sia da un punto di vista contenutistico è il mottetto *Le temps verra*, il quale è un esempio di rime profetiche a sfondo politico-religioso. Data la sua eccezionalità, prima di addentrarsi nella comprensione del testo, sembra necessario soffermarsi sulla letteratura profetica come genere.

Nel tardo medioevo è molto coltivata una letteratura profetica, anche in lingua volgare, in forma di prosa e di poesia. L'escatologia, l'apocalittica, la profezia vera o falsa, alla fine del medioevo sono non soltanto una questione che riguardi la sensibilità religiosa, la mentalità, la psicologia degli individui, ma una vera e propria forma di comprensione della storia e degli avvenimenti contingenti.²⁷³ In Italia la produzione dell'epoca è costituita principalmente dagli scritti di Brigida di Svezia e Caterina da Siena.²⁷⁴ Molto diffuse sono le profezie figurate *Vaticinia de summis pontificibus*, in cui ciascun papa, illustrato con elementi animali, è presentato attraverso una profezia; il volgarizzamento del *Vade mecum in tribulatione* del minorita francese di Giovanni di Rupescissa; i testi di propaganda pauperistica e apocalittica dei Fraticelli fiorentini; le cronache di Giovanni Villani, e le poesie di Francesco Sacchetti, poeta fiorentino le cui

²⁷³ Rusconi, *L'attesa della fine*, op. cit., p. 13.

²⁷⁴ Accanto alle grandi profetesse si trovano alcune figure minori (sempre femminili) che svolsero la loro missione profetica durante il Grande Scisma fra Avignone e Roma: Maria Robina, Constance de Rabstens, Orsolina da Parma, Jean Marie de Maillé cfr. Alessandra Bartolomei Romagnoli, *Caterina e Robina: profezia e antiprofezia al tempo del Grande Scisma d'Occidente*, in *La Roma di Santa Caterina da Siena*, a cura di Maria Grazia Bianco, Edizioni Studium, Roma 2001, pp. 229-255.

rime furono certamente musicate dai polifonisti italiani, e che fu lui stesso compositore di musica. Infine grande fama acquista il *Liber Belial* di Giacomo Palladini da Teramo, un'opera che, raccontando l'entrata di Gesù agli Inferi e la liberazione delle anime dei Patriarchi, unisce in una trama armoniosa diritto e teologia. Essa costituiva la metafora della 'presa di Avignone' e del ritorno del papato a Roma.

In Francia le liriche di Eustache Deschamps sono considerate uno specchio del suo tempo, una testimonianza di primo piano sui valori, le speranze, le angosce del Tardo Medioevo: uno specchio deformato, certamente, ma d'una ricchezza e di una varietà eccezionale.²⁷⁵ Molte sono, infatti, le sue poesie a soggetto morale politico e religioso, da interpretare alla luce del clima scismatico che le permea. Deschamps si cimenta in una poesia profetica che, come vedremo, sembra acquisire motivi e modelli espressivi facilmente rintracciabili; basti pensare all'incipit della sua ballade *Or vient li temps, selon la prophécie / Que les grans maulx se doivent apparoir*.²⁷⁶

Qualche scoperta isolata conferma, inoltre, l'attenzione al fenomeno profetico tardomedievale e alla sua formalizzazione letteraria. Un importante documento, edito da Paul Meyer e M. Noël Valois nel 1895, testimonia una produzione di poesia profetica apertamente scismatica.²⁷⁷ Si tratta di una poesia anonima di 73 quartine trasmessa su due fogli del Ms L. f. in-fol. 13 della Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi, forse composta fra 1381 e 1382. L'attuale segnatura del codice, una raccolta pergamenacea di 145 carte in lingua francese, è Ms. 792. L'autore delle 73 quartine monorime è indubbiamente un urbanista, con buone probabilità appartenente allo *studium* dell'Università di Parigi; egli infatti, secondo Valois, scrive dopo i tumulti del 1381, senza far alcun riferimento a fatti avvenuti precedentemente. In Francia, nonostante la casa reale si fosse pronunciata a favore di Clemente VII, esistevano alcuni urbanisti, fra i quali il nostro rimatore, che scrive:

Ou nom de Yhesucrist qui fut vray Dieus et homme
Je weil ycy dicter et compter une somme

²⁷⁵ I più recenti lavori sono Jean-Patrice Boudet, Hélène Millet, *Eustache Deschamps en son temps*, Paris, Publications de la Sorbonne 1997; *Les « dictez vertueulx » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, a cura di Miren Lassacagne e Thierry Lassabatère, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2005; *Eustache Deschamps, témoin et modèle, Littérature et société politique (XIV^e-XVI^e siècle)*, a cura di Miren Lassacagne e Thierry Lassabatère, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2008.

²⁷⁶ Per il testo integrale cfr. Boudet, Millet, *Eustache Deschamps en son temps*, *op.cit.*, p. 129.

²⁷⁷ P. Meyer, N. Valois, *Poème en quatrain sur le grand schisme (1381)*, «Romania», tomo 24, n° 94, 1895, pp. 197-218.

Ou sera recité le fait et la voie comme
 Est tirés et sachez le saint siege de Romme.
 Berthelemieu du Bar si se dist estre pape,
 Et Robert de Geneve lui veult oster la chappe.
 Chascun comme saint pere lez biens de l'autel happe,
 Et pour lez soustenir l'un fiert et l'autre frappe.

A questa poesia segue una *ballade* copiata dalla stessa mano, anch'essa anonima, che presenta un incipit chiaramente profetico, simile alla *ballade* citata poc' anzi *Or vient li temps, selon la prophecie / Que les grans maulx se doivent apparoir* e pure al mottetto edito nel presente lavoro attribuito al musico italiano Antonio Zacara da Teramo *Le temps verra*.²⁷⁸

- I Or est venu le temps moult désiré (fol.4)
 Que profecies, songes et visions
 Et sortileges et vaticinacions
 Se veriffient, mais ceulx que je diray,
 Le grant Sibile, Geremie, Salamons,
 6 Dogges le grec, Merlins et Appolons
 Et saint Metodes, qui puis fu martiré,
 Ne dirent onques autant d'afflicions
 A advenir sur generacions,
 Tant feüst Dieu encontre eulx airé,
 Que se demonstre a advenir en commun
 12 Avant qu'en puist vrayement dire tout un.
- II Las ! Ilz ont dit que le cengler sauvage
 Ronpra de Gaule la haye et la pasture.
 Vé a la terre dont le prince n'a age,
 Et les consulz n'ont du bien commun cure !
 Et que en chaire yert mis, en lieu de sage,
 18 Cilz qui clarté fera venir obscure.
 Et si ont dit que guerre et mort ombrage
 Mettra en Gaule moult grant desconfiture,
 Faveur de juges et princes sens corages
 Regenront, mais par brief adventure
 N'avra en Gaule roy ne segneur que un,
 24 Avant qu'en puist vrayement dire tout un.
- III Or est ainsi que au jour d'uy non sachant
 Sont elevés par force ou par donner ;
 Les vielz et sages on ne prise neant
 S'il ne veulent le leur abandonner
 Et les prelas qui deussent gouverner
 30 Le commun peuple par pitié en donnant
 Ce qu'il usurpent pour mettre en leur grener,
 Se dient princes, contes et dux puisans,
 Combien que tout soit venu par donner.
 Si hay grand doubte que tout li singular

²⁷⁸ Cfr. ¶ 4.1, 39.

Ne se departe par la main du commun
Avant qu'en puist vraiment dire tout un.

Al di là e al di qua delle Alpi è evidente una generale e condivisa ansia per la comprensione e per la risoluzione della frattura religiosa e politica tardomedievale, e per la perdita d'autorità della Chiesa Cattolica, che supera i confini d'obbedienza italiana e francese.

Tornando al mottetto profetico di I-Tn T.III.2 (di cui è fornita la traduzione in ¶ 4.3, 39), si ripercorrerà con attenzione il senso generale del testo, il quale è uno degli elementi principali per interpretare la provenienza dell'intero I-Tn T.III.2.

Le temps verra tans toust après
la Foy de cristians per aconter.
Aylas, cortesans, tout araünés
la cort de Rome: il est i[n] gran penser.
5 Vraymant de tout[e] ciose il est spoglés
com'un fantin che nasce à nu riés.
Orsus, segnors, avant currés
de tout pays del mund venir al son[er]
de le çampans, quand e[st] sonés
10 del Salvaor de Laurö in primer
po çel de Notre Dame tretout sonés,
del Mont Çordans se fayt appeler.
Ansy longtemps il est Scisma durés!
Or, tout le mond incommence à crier:
15 «Helas, segnors, à pit[i]é movés
voglés la Sancta Ecclesie rentegrer!»
Collegio vray de cuor nous ellegés
un vertüos ardi à triumpher
e gratiüs à çel qu'el demandés,
20 les gratie tam toust prest à seigner.
La cort servitamment se refarés,
e plus che [ja]mays solés militer,
poy che sans payr seren coronés
à la sa propria sede retourner,
25 el Jubileu tam toust depoy farés
per tout le cristians reconsoler.

C Sacra!
T Ho!
C Ho! Comant? Ho!
30 T Nany, sire!
C Sacra, Sacra!
T Sire sire!
C pourra la Foy, poy che ay priés,
T que dites vous? Orsus, parlés.
C de le Fortune ne plus lamenter?
T Per ly san, dy! ye le faray, mon freyr.
Orsus avant que per terre per mer

ciaschun à Pises que ye voy soner!

Innanzitutto, è l'unico pezzo in volgare all'interno della seconda sezione della raccolta, interamente sacra e pertanto in latino; è l'unico pezzo della sezione a mostrare delle iniziali filigranate, spia sia della maggiore attenzione portata alla copia del mottetto sia della possibilità che si tratti, effettivamente, di un mottetto dal valore speciale per lo stesso copista. Per quanto riguarda gli strati di copia, sembra che il copista della musica sia diverso dal resto della sezione, mentre per il testo si è ipotizzato che si tratti dello stesso copista D che compila il resto della seconda sezione di I-Tn T.III.2. Già Ziino aveva notato che il pezzo è apertamente anti-scismatico e che molte sono le esortazioni a mettere fine allo Scisma: *Ansy longtemps il est Scisma durés!* (v. 13) *voglés la Sancta Ecclesie rentregrer!* (v.16). Il testo contiene molti altri elementi che sembra proficuo approfondire a partire dall'incipit dal sapore profetico *Le temps verra*.²⁷⁹

È tempo, secondo il poeta, di considerare la Fede dei cristiani (v.2); la Fede, più avanti nel testo (vv. 33-36), sarà messa in opposizione alla Fortuna, *topos* ricorrente nella letteratura medievale in genere, e nella poetica del compositore a cui è attribuito il pezzo, cioè Antonio Zacara da Teramo (si pensi per esempio a *Ad ogne vento volta come foglia, Nuda non era, preso altro vestito, Plorans ploravi perché la Fortuna, D'amor languire, suspirare e piangere, Dime Fortuna poi che tu parlasti, Spesso Fortuna cridote*) intesa come *adversa fortuna*, cattiva sorte. Si tratta di una sorte caotica a cui sembra poter porre rimedio solo il ricorso alla Fede, intesa dunque come fiducia nella volontà di Dio superiore ad ogni destino. Il poeta si rivolge prima ai membri della corte pontificia, i *cortesans* (v.3), probabilmente riuniti in concilio, sottolineando la difficile situazione della corte di Roma. Al v.7 esorta i *segnors de tout pays del mund* a riunirsi al suono delle campane di due Chiese romane che già Marchi e Di Mascia hanno individuato nel loro contributo: *del Salvaor de Lauro, in primer, / po' çel de Notre Dame / del Mont Çordam se fayt appeler*. Entrambe le chiese erano attive all'inizio del XV secolo ed erano molto vicine tra loro. La prima è S. Salvatore in Lauro, una chiesa ancor oggi esistente nel rione Ponte. Essa fu fondata anteriormente al XIII secolo, ma ben poco è noto della sua situazione nel primo Quattrocento. La seconda può essere invece identificata con la

²⁷⁹ Si noti che *Le temps venra* è il motto di Jean de Berry. Ringrazio Yolanda Plumley per il suggerimento.

scomparsa S. Maria del Monte Giordano, menzionata già nel XII secolo, trasformata poi in S. Simone e Giuda a partire dal sec. XVI.²⁸⁰

Il riferimento al particolare susseguirsi del suono delle campane, prima di una chiesa e poi dell'altra – fermo restando il legame biografico tra Zacara e Santa Maria del Monte Giordano, parrocchia coincidente con la sua dimora in Roma a partire dal 1390 – potrebbe sottintendere la precisa volontà di descrivere una celebrazione, senza dover necessariamente intendere una celebrazione in particolare. Il suono delle campane rappresenta la chiamata rivolta ai fedeli ad ogni tipo di celebrazione, da parte dell'autorità ecclesiastica. L'immagine delle molte campane chiamate a suonare la fine del Grande Scisma potrebbe persino evocare la solenne cavalcata papale, detta anche *cavalcata del possesso*, che il neo eletto papa soleva condurre dal Vaticano al Laterano nel giorno della sua ascesa al soglio.²⁸¹ Questa importante celebrazione, legata a filo doppio con la città di Roma, rappresentava l'incoronazione del Papa nella sede romana, la sede legittima: è chiara la posizione anti-avignonese del componimento.

Continuando a rivolgersi ai *segnors* v.15 che arrivano da tutto il mondo, Zacara li esorta a ricostituire *la Sancta Ecclesie*; appella poi il *Collegio* (v.17) cioè il Collegio Cardinalizio, esortandolo ad eleggere un virtuoso deciso a trionfare e favorevole a firmare le grazie che gli sono richieste. È evidente che il poeta sta inneggiando alla soluzione conciliarista allo scisma cristiano, chiamando in causa cortigiani, signori e il Collegio tutti riuniti. Il Collegio dovrà infine chiedere il Giubileo per consolare tutti i cristiani.

L'*hoquetus* (vv.27-36) è certamente il momento di maggiore interesse dal punto di vista sia poetico sia musicale di *Le temps verra* nonché punto di partenza per la revisione delle ipotesi di Marchi e Di Mascia. La loro trascrizione e traduzione è la seguente:

"Ihovany, Syre, que dite[s v]ous?"	– Sacra ho comant, ho sacra
"Or sus preiés per li san dy!	poura [l]a foy, poy que ay proues[se]
Ye le faray, mon fré(y)r!"	de le Fortune ne plus lamenter. "

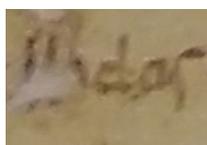
"Giovanni, Sire, voi cosa dite?"	La sacra fede impone ciò, ciò la sacra
"Orsù, pregate per il santo giorno!	fede potrà! Poiché ho prodezza
Quanto a me lo farò, fratello mio!"	di non lamentarmi più della Fortuna.

²⁸⁰ Marchi, Di Mascia, *op. cit.*, pp. 11-13.

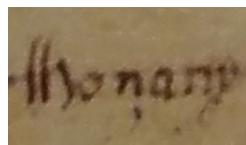
²⁸¹ Agostino Paravicini Bagliani, *Il corpo del Papa*, Einaudi, Torino 1994, pp. 37-42.

Le studiose leggono il nome *Ihovany* e inferiscono che possa essere papa Giovanni XXIII. Il papa Giovanni XXIII, eletto a Bologna nel 1410, conquistò la sede papale romana nell'aprile del 1411. Convocò un concilio per l'aprile del 1412, il quale fu rimandato al dicembre dello stesso anno per la difficoltà da parte dei delegati invitati di raggiungere Roma. Agli incontri preliminari cominciati nel dicembre del 1412 seguì un'unica sessione generale del Concilio che ebbe luogo il 10 febbraio 1413 e terminò con la condanna delle tesi di John Wyclif. Durante la sessione Giovanni dovette riconoscere la mancanza di autorità dell'assemblea a causa dei pochi presenti. Il Concilio veniva aggiornato all'anno seguente, in luogo da definirsi. La circostanza per la composizione del mottetto potrebbe dunque essere stata il Concilio di Roma del 1413. I giorni coincidono con il servizio di Zacara presso la cappella di Giovanni XXIII (gennaio-maggio 1413).²⁸²

La parola trasmessa dal manoscritto non è *Ihovany* ma *Ho nany*; la particolare grafia della lettera "h" da parte del copista è chiarita dalla compresente "H" maiuscola della parola *Helas*.



Helas



Ho nany

La nuova trascrizione testuale – di cui si fornisce qui di seguito il testo del solo *hoquetus* – rigetta la soluzione *Ihovany* e non sembra pertanto contemplare l'ipotesi che Zacara abbia composto il mottetto a ispirazione conciliarista durante la permanenza alla corte di Giovanni XXIII; perché l'accorata esortazione ad eleggere un papa già riconosciuto tale e dimorante nell'Urbe al momento del Concilio di Roma (1413)?

C Sacra!

T Ho!

C Ho! Comant? Ho!

T Nany, sire!

C Sacra, Sacra!

T Sire sire!

C pourra la Foy, poy che ay priés,

C de le Fortune ne plus lamenter?

T que dites vous? Orsus, parlés.

T Per ly san, dy! ye le faray, mon freyr.

²⁸² Marchi, Di Mascia, *op. cit.*, pp. 14.

C Zacara!

T Oh!

C Oh! Come! Oh!

T No, sire

C Zacara, Zacara!

T Sire, Sire!

C potrà la Fede, poiché ho pregato

T che dite? Orsù, parlate.

C non lamentarsi più della Fortuna?

T Per il sangue (di Dio), di'! Io lo farò, fratello mio.

Si veda anche l'esempio musicale per confermare l'interpretazione (Es. 1). Le due voci cantano testi diversi, in misure diverse: tempo imperfetto con prolazione perfetta o maggiore nel Cantus – odierno 6/8 – e tempo perfetto con prolazione imperfetta o minore nel Tenor (3/4). Le voci rispondono alternativamente a esortazioni e domande, in un perfetto *hoquetus*, creando un effetto di dinamismo e contrasto. I personaggi, *Sacra* e *Syre*, interloquiscono senza spezzare la sequenza logica del testo, problema posto invece dalla lettura *Ihovany*. Di Mascia scrive infatti: “Il nome di Giovanni risulta spezzato e poco percepibile da parte dell'ascoltatore, un fatto che potrebbe destare sorpresa nell'ambito di un brano che celebra l'antipapa”.²⁸³ La nuova lettura evita questo significativo inconveniente. Inoltre è evidente l'enfasi data dalle note ribattute sui nomi dei due interlocutori alle bb. 101 102 e 103 in intervallo di quinta tra le due voci (*C re, T la*). Le frasi alternate si uniscono nuovamente alla b. 111 in un'ultima esortazione dell'autore, che abbandona l'immaginario dialogo tra se stesso, *Sacra*, e un ormai non identificato *Sire*, che *Zacara* chiama *mon freyr*.

²⁸³ Marchi, Di Mascia, *op. cit.*, p.21.

97
C so - ler. Sa - cra ho! co - mant, ho!
T ler. "Ho! Na -

101
C Sa - cra Sa - cra! pou - ra [l]a foy, p[oy - que] ay pri - és
T ny si - re! Si - re Si - re!

105
C de le for - tu - ne ne plus
T Que di - tes vous? Or - sus par - lés!

109
C la - men - ter? Or - sus,
T Per ly san dy! Ye le fé - ray mon freyr! Or - sus

Es. 1

Mettendo in dubbio la presenza del suddetto Giovanni, elemento che dava forte supporto all'ipotesi di composizione proposta da Marchi e Di Mascia, rileggendo alcuni segmenti non convincenti nella trascrizione, e, ancora, riscrivendo l'*hoquetus* stesso, è possibile ripensare la destinazione del brano e, quindi, la sua ipotesi di datazione. Se, infatti, viene meno l'ipotesi di destinazione del brano quale celebrazione del Concilio di Roma, viene meno pure la possibilità di datarlo intorno all'inizio del 1413 e quindi di considerarlo tra i brani più tardivi del compositore a cui è stato attribuito, cioè Antonio Zacara da Teramo. Sembra necessario slegarsi dal contesto di Giovanni XXIII e tentare una nuova interpretazione.

Il distico finale potrebbe chiarire meglio quale può essere l'occasione di composizione ed esecuzione: *Orsus avant que per terre per mer / ciaschun à Pises que*

ye voy soner! La città di Pisa sembra chiaramente menzionata; l'occasione potrebbe essere il Concilio che ebbe luogo a Pisa nel 1409. Se anche il verso non menzionasse apertamente, come si crede, *à Pises* (a Pisa), ma fosse da interpretare come *apises* (verbo che non è attestato in medio francese) la circostanza storica suddetta potrebbe in ogni caso far da cornice al testo, a causa del forte sentimento conciliarista che permea l'intero mottetto. Infatti, la rilettura del testo di *Le temps verra* ha messo in evidenza tale sentimento conciliarista e il ruolo fondamentale dei Padri Conciliari (*Collegio*) insieme ai membri della corte pontificia e a tutti i *seignors* chiamati ad accorrere in occasione dell'elezione di colui che metterà fine allo Scisma. Il Concilio di Pisa e i suoi protagonisti sono stati descritti ampiamente da Hélène Millet. La storica francese fornisce infatti una nuova edizione delle liste dei presenti al Concilio basata sull'edizione del manoscritto Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, E II 3 con riferimento, anche, alle altre liste note (Mansi e Vincke) e al ms. Vaticano Latino 4000.²⁸⁴ Senza ripercorrere la complessa storia del Concilio in questa sede, sembra interessante tornare agli avvenimenti che precedettero la decisione dei cardinali di riunirsi per deporre i due papi Gregorio XII (succeduto al romano Innocenzo VII) e Benedetto XIII (succeduto al francese Clemente VII). Entrambi i papi, che non si decidevano a mettere fine alla bicefalia papale, vennero traditi dai loro *entourages*. Da Lucca, città in cui risiedeva allora Gregorio XII, fuggirono nove cardinali urbanisti tra l'11 e il 12 maggio 1408 fra cui Pietro Filargo, raggiunti poco dopo dagli avignonesi in rivolta a Benedetto XIII, allora stabilito a Perpignan.²⁸⁵ Simon de Cramaud, grande giurista francese, nel trattato intitolato *De subtractione obediencie* dimostra che nella situazione di stallo dell'epoca era lecito e conveniente rifiutare di obbedire ai due papi scismatici perché con i loro comportamenti eretici contravvenivano all'articolo di Fede *unam sanctam Ecclesiam*.²⁸⁶ E in Italia Francesco Zabarella, giurista padovano, nel *De schismate* del 1408 poneva l'accento sulla comunità ecclesiastica come fondamento del potere papale, sostenendo la *congregatio fidelium* come soluzione al

²⁸⁴ Hélène Millet, *Le concile de Pise. Qui travaillait à l'union de l'Église d'Occident en 1409 ?*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 39. Le liste menzionate sono: *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, a cura di Giovanni Domenico Mansi, tomo 27, Antonio Zatta, Venezia 1784; Johannes Vincke, *Briefe zum Pisaner Konzil*, P. Hanstein, Bonn 1940 (*Beiträge zur Kirchen- und Rechtsgeschichte*, 1); *Id.*, *Acta Concilii Pisani*, «Römische Quartalschrift» XLVI, 1938, p. 81-331; *Id.*, *Schriftstücke zum Pisaner Konzil*, P. Hanstein, Bonn 1942 (*Beiträge zur Kirchen und Rechtsgeschichte*, 3).

²⁸⁵ Millet, *op.cit.*, p. 286.

²⁸⁶ Millet, *op.cit.*, pp. 287-289.

grave pericolo in cui era messa la Chiesa.²⁸⁷ Poco prima dell'apertura del Concilio di Pisa, il cardinale de Brogny scrive in una lettera al re d'Aragona:

Già vedete che una grande parte della cristianità, o piuttosto la più grande, si unisce nella sua neutralità; questa parte è l'Italia, la Germania che si uniscono alla Francia e, voi lo sapete bene, l'Inghilterra. (...) Si faranno rappresentare o verranno a questa assemblea della Chiesa convocata per miracolo, così come noi lo crediamo, poiché mai dall'inizio dello Scisma così tanti uomini delle due obbedienze e di diverse lingue avevano potuto essere riuniti per la pace della Chiesa.²⁸⁸

La rappresentatività e la legittimità del Concilio di Pisa sembravano dunque essere riposte nel maggior numero di presenti alla congregazione, invitati da ogni parte d'Europa al fine di costituire, appunto, una vera Chiesa Universale, capace di porre fine allo Scisma. E il testo di *Le temps verra* è manifestamente un'esortazione, in veste profetica, ad accorrere da ogni parte del mondo per legittimare la fine dello Scisma.

Ebbene, nel seguente ¶ 5.3 si cercherà di mettere in relazione l'attuale revisione del profetico *Le temps verra* e il resto del repertorio trasmesso in I-Tn T.III.2, alla ricerca di una nuova plausibile provenienza del manoscritto. Per ora si può concludere che i temi principali per quantità riscontrati in I-Tn T.III.2 sono quello di corte e, con importanza simile, quello autobiografico-gnomico.

²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 291-293.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 307, nota 84: *Iam enim videtis quod magna pars Christianitatis ymmo maxima in neutralitate concurrat, Italie videlicet, Alamannie pars concurrat cum Francia, et de Anglia bene scitis. (...) Mittent vel venient ad hanc Ecclesie congregacionem generalem miraculose ut creditur ordinatam, cum numquam a principio scismaticis tot et tanta ambarum obedienciarum et diversarum linguarum potuerint pro pace Ecclesie congregari.*

5.3 Nuove prospettive sull'origine di I-Tn T.III.2

Il contenuto musicale e poetico di I-Tn T.III.2 è stato ampiamente discusso. La ricostruzione della storia della compilazione e la fissazione dei testi hanno permesso di chiarire alcuni aspetti che si rivelano fondamentali per la comprensione dell'origine del manoscritto, sia come oggetto sia come testimone di un repertorio tre-quattrocentesco ora nuovamente stabilito.

Prima di procedere alla determinazione dei contesti plausibili per la produzione del manoscritto, si rende necessario riassumere le poche ma organiche ipotesi sinora sostenute in merito. Considerato che, al di fuori del repertorio stesso, non pervengono notizie storiche né relative alla compilazione (ad es. *colophon*) né relative al contesto di produzione e fruizione dei pezzi (ad es. registri o cronache), tutte le ipotesi si basano principalmente sulla conoscenza delle attività musicali arsnovistiche fra Italia e Francia e sull'interpretazione dei testi arricchiti di riferimenti a luoghi persone o celebrazioni particolari. Pertanto, ciascuna delle ipotesi possibili ha luogo sulla base degli stessi, pochi, elementi, raggiungendo interpretazioni talvolta vicine talvolta difformi, che continuano a non essere convalidate. Si badi che, nella nuova ipotesi che si tenterà di proporre, agli elementi suddetti tuttora sostanziali si aggiungono i *Recuperi* oggetto di studio del ¶ 3.6; i documenti si rendono utili soltanto per indirizzare le indagini sulla compilazione – o circolazione – del manoscritto verso una particolare area geografica italiana, quella milanese.

Secondo Ziino I-Tn T.III.2 avrebbe avuto origine in area settentrionale, come dimostrano le grafie del copista A, dopo il 1410 in un'area d'obbedienza pisano-bolognese, raccogliendo un repertorio, sacro e profano, sia di provenienza romana sia di provenienza settentrionale. I-Tn T.III.2 sarebbe stato redatto in un monastero francescano dell'Italia settentrionale di obbedienza pisano-bolognese, fra il 1409 e il 1417, data la presenza di un Credo composto da un certo frate minore *Frater Petrus de Sancto Severio ordinis minorum fratrum* e di un tropo al *Benedicamus Domino* nel quale si invoca san Francesco. Una seconda ipotesi proposta da Ziino è che si possa trattare di un codice contenente il repertorio musicale, sacro e profano, praticato nella cappella privata di qualche cardinale legato ad ambienti centro-settentrionali, forse pure veneti, durante il suo soggiorno a Costanza in occasione del Concilio (come sembrerebbero indicare, oltre

al repertorio, la presenza di copisti settentrionali e la provenienza delle carte). Ziino suggerisce il giurista padovano Francesco Zabarella, fautore della soluzione dello Scisma e morto a Costanza nel 1417, oppure l'allora vescovo di Teramo Marino de Tocco²⁸⁹, probabilmente legato ad Antonio Zacara da Teramo – compositore la cui presenza in I-Tn T.III.2 è senza dubbio considerevole – oppure ancora all'antipapa Giovanni XXIII, depresso a Costanza nel 1415 e al cui servizio fu proprio Antonio Zacara da Teramo fra il 1412 e il 1413 come *magister capelle*.²⁹⁰

Secondo Marchi l'intero manoscritto è legato alla corte papale di Giovanni XXIII. La seconda sezione, infatti, sembra essere legata all'attività romana del musicista Antonio Zacara da Teramo fra 1412 e 1413, nonché al repertorio della Cappella papale di Giovanni XXIII di quegli anni. L'ipotesi è sostenuta in base alla presenza del mottetto *Le temps verra* attribuito a Zacara, scritto – secondo la studiosa – fra il 1412 e il marzo 1413 in occasione del Concilio di Roma. Anche la presenza del Gloria-Credo destinato al Duomo di Orvieto s'inquadrerebbe nella stessa area di influenza; negli anni dello Scisma Orvieto fu di obbedienza romana per spostarsi poi sotto l'obbedienza di Alessandro V, papa pisano. Nel 1412 Giovanni XXIII mandò a Orvieto Paolo Orsini, appartenente alla famiglia alleata al papa Alessandro V, proprietaria della zona di Monte Giordano e titolare della chiesa di Santa Maria, entrambe citate in *Le temps verra*. Anche Giovanni sarebbe andato ad Orvieto nel 1411, secondo un'unica cronaca di Luca di Domenico Manenti. Questi sarebbero i punti di contatto fra papa Giovanni XXIII, gli Orsini, i luoghi di culto romani del mottetto *Le temps verra* (nel quale peraltro viene citato lo stesso papa Giovanni, secondo Marchi e Di Mascia) e Orvieto. L'origine e la destinazione del resto delle composizioni (i tropi mariani e il *Benedicamus Domino* francescano) si mantiene oscura.²⁹¹

Per quanto riguarda la compilazione, Marchi avanza due ipotesi:

1. la prima parte sarebbe stata scritta durante i viaggi della Cappella papale da Bologna a Roma (1410-1411) o da Roma a Costanza (1413-1415) probabilmente nel Nord Italia vista la veste settentrionale di alcune grafie del codice, mentre la seconda sarebbe compilata durante il soggiorno romano della corte papale, a Roma o a Orvieto,

²⁸⁹ Per informazioni su questo personaggio cfr. Konrad Eubel, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series I Ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, Sumpt. et typis Librariae Regensbergianae, Münster 1913, p. 95.

²⁹⁰ Ziino, *Il codice T.III.2*, pp. 54-55.

²⁹¹ Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, pp. 152-153.

negli anni 1412-1413. Il codice, come quello di Lucca e Modena, sarebbe pertanto un manoscritto itinerante;

2. immaginando che la carta sia stata prodotta in area svizzero-tedesca e là utilizzata, il codice sarebbe stato compilato a Costanza fra il novembre del 1414 e il marzo del 1415, quando Giovanni lasciò il Concilio.

La studiosa propende per la prima ipotesi, sebbene noti che non vi sono in I-Tn T.III.2 pezzi attribuibili ai cantori che costituirono la cappella al servizio di Giovanni XXIII negli stessi anni in cui si ipotizza che I-Tn T.III.2 sia stato compilato; in sostanza, soltanto il cantore e musicista papale Antonio Zacara da Teramo è attestato sia nelle liste della cappella giovannea sia massicciamente in I-Tn T.III.2.²⁹²

L'ipotesi che si vuole sostenere nel presente lavoro rinuncia a considerare con particolare rilievo la provenienza delle filigrane (di origine Svizzera, forse Friburgo e Berna) poiché poco attendibili; le filigrane individuate da Ziino non sono esattamente quelle attestate e, in ogni caso, è possibile che la carta abbia semplicemente viaggiato da oltre i confini italiani per arrivare nelle mani dei compilatori. Si noti che in Svizzera, alla fine del XIV secolo e all'inizio del XV, grandi mercanti di carta fondarono, grazie all'aiuto di cartai piemontesi, una manifattura indigena per rimpiazzare le importazioni d'Italia e di Francia, creando così rapidamente un centro di produzione che diventerà d'importanza europea.²⁹³

Inoltre si evita di considerare I-Tn T.III.2 come un libro di musica pensato come libro unitario, poiché esso, come la maggioranza degli altri testimoni dell'*Ars Nova* italiana e francese e in particolare del repertorio *Ars Subtilior*, è una raccolta cumulativa – cioè una raccolta in cui fascicoli non necessariamente progettati nello stesso momento risultano convogliati, per ragioni talvolta difficili da determinare. I-Tn T.III.2 comprende al suo interno due sezioni a loro volta composite (per compilatori, repertorio e lingua) e

²⁹² *Ibidem*, pp. 157-162.

²⁹³ Cfr. il termine *Carta*, in *Dizionario storico della Svizzera*, a cura di Armando Dadò, Locarno 2002-... consultabile on line: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/010462/2010-09-27/>; le prime cartiere sorsero nei dintorni di Ginevra (prima del 1400; in territorio franc.), di Friburgo (prima del 1432) e a Basilea (1433), seguite da quelle di Worblaufen (prima del 1466), Zurigo (1470-72), Serrières (1477) e Baar (probabilmente prima del 1500).

riflette, in maniera forse più eccezionale rispetto alle altre raccolte, l'incontro fra diverse lingue, forme e stili di gusto italiano e soprattutto francese.

Innanzitutto non si dovrà confondere la provenienza del manoscritto come oggetto con la provenienza dei diversi repertori che vi sono trasmessi. Pertanto, per quanto riguarda la provenienza del manoscritto si registra la patina linguistica settentrionale del copista per la prima sezione (§ 4.6). Per la seconda sezione, la lingua principalmente attestata è il latino, pertanto è impossibile compiere una sintesi diatopica in base all'analisi linguistica. Nemmeno il mottetto *Le temps verra*, col suo francese molto italianizzato, permette di avanzare ipotesi più precise in merito, se non di affermare che la sezione è copiata in area genericamente italiana.

Mantenendo l'attenzione sulla provenienza della raccolta come oggetto, si terrà presente il documento che, probabilmente, ha fatto parte della coperta di un volume notarile insieme alle carte musicali fino al loro restauro. Il Documento n.1 dei *Recuperi T.III.2* è compilato a Milano nel 1422, elemento che rinnova la possibilità che I-Tn T.III.2 sia stato generato e sia rimasto oppure sia ritornato in area lombarda.

Per quanto riguarda la provenienza del repertorio, la mancanza di un chiaro principio organizzativo del materiale richiede un'attenzione ancora maggiore. Considerando le due diverse sezioni di I-Tn T.III.2, la prima (ff. 1^r-12^v) contiene essenzialmente pezzi profani, la maggioranza di Antonio Zacara da Teramo e altri di Antonello da Caserta, Filippotto da Caserta, Antonio da Cividale e pure il francese Suzoy. Nella ballata n.3 *Dime Fortuna* si fa riferimento ad Alessandro, cioè il papa pisano Alessandro V. *Par les bons Gedeon et Sanson* (n.11) è stata scritta fra il 1378 e il 1394; la variante unica di I-Tn T.III.2 per cui papa Clemente VII è appellato *antipape* è già stata considerata una chiara spia del fatto che sin dalla sua prima sezione la raccolta sia certamente stata compilata in un ambiente anti-avignonese e pertanto di obbedienza romana.²⁹⁴ A questi pezzi si aggiungono alcuni pezzi liturgici: cinque Credo (nn. 20-24), tre dei quali di Antonio Zacara da Teramo (nn. 21-23). Il n. 23 è il *Credo Scabioso*, composto a imitazione della ballata *D'amor languire*.²⁹⁵ Ebbene, è ragionevole che il

²⁹⁴ Ziino, *Il codice T.III.2*, pp. 47-48; Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, p. 152.

²⁹⁵ Il credo è attribuito a Zacara in I-Bc Q.15 come *Zacar Scabroso*. Per spiegare l'oscura espressione si era ipotizzato che l'epiteto *scabroso* indicasse il carattere difficile e aspro del pezzo. La scoperta della ballata *D'amor languire* nel codice Mancini e poi in I-Tn T.III.2 ha chiarito che l'attribuzione non è *Zacar Scabroso* ma *Zacar Scabioso*, poiché la parodia si fonda sull'intonazione del verso *Gratar como rognoso e non o scabia* della ballata (v. 5, 2). Cfr. Kurt von Fischer, *Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil*

repertorio trasmesso, internazionale e certamente diffuso all'epoca, rispecchi l'attività di una cappella cardinalizia o papale vicina alla fazione anti-avignonese all'indomani dell'ascesa al soglio di Alessandro V.

La seconda sezione (ff. 13^r-26^v) è al contrario essenzialmente liturgica, ad eccezione del mottetto *Le temps verra*, che pure è legato a temi religiosi; come si è visto nel ¶ 5.2 esso invoca l'elezione di un nuovo papa per via conciliare. Sarebbe dunque stato scritto in vista del Concilio di Pisa; in esso non è fatta menzione di papa Giovanni XXIII. Invece, i pezzi propriamente liturgici sono per la maggior parte legati alle festività mariane, in particolare all'Assunzione di Maria, che si celebravano in Orvieto; ad esse si aggiunge il *Benedicamus Domino* francescano. Considerato che è possibile che il compilatore della seconda sezione sia lo stesso frate francescano che ha messo insieme tutte le carte superstiti²⁹⁶, è ragionevole che un ambiente francescano o filo francescano (orvietano?) faccia da contesto alla compilazione del secondo strato di copia e dunque dell'assemblaggio della raccolta per come la troviamo noi oggi. Cercando di mettere insieme tutti gli elementi menzionati attorno a un solo ambiente di produzione (per la seconda sezione) è necessario ricordare che Orvieto era città filoromana sin dal tempo di Gregorio XII, per passare poi a parteggiare per il papa pisano Alessandro V.

Ora, se si volesse cercare di spiegare perché un frate francescano si può esser prodigato a mettere insieme *propter fidem* un repertorio internazionale ipoteticamente ritrovato già compilato e un repertorio sacro particolarmente legato alla città di Orvieto (se pure, per ipotesi, non ne fosse egli stesso il compilatore), si dovrebbe porre attenzione ad alcuni elementi rilevanti riscontrati dall'analisi del repertorio: il gusto musicale del Nord Italia filofrancese, l'obbedienza romano/pisana, la menzione di Alessandro nella prima sezione e la liturgia di Orvieto, il pezzo francescano e la posizione conciliarista esplicitata in *Le temps verra* nella seconda sezione.

La figura attorno alla quale sembrano poter convergere tutti questi elementi è Pietro Filargo, futuro Alessandro V.

der Geistlichen Werke des Antonius dictus Zacharias de Teramo, «Musica Disciplina» XLI, 1987, p. 178; Nadas, Ziino, *The Lucca Codex*, *op. cit.*, p. 19; Marchi, *La musica in Italia*, tesi di dottorato, pp. 103-107.

²⁹⁶ La nota a f. 8^r recita: *Fratri Petrus de Sancto Severio de ordinis minorum quod composuit propter fidem*; per la possibilità che la mano della nota sia la stessa che compila la seconda sezione di I-Tn T.III.2 cfr. ¶ 3.3.

Fu durante la fase cruciale dello Scisma – i mesi che precedettero la convocazione del concilio pisano e il periodo di “tricefalia” che si aprì nel 1409 con l’elezione di Alessandro V – che le provviste compiute dai pontefici delle diverse obbedienze aprirono larghe smagliature nella rete di vescovi al servizio dello Stato accuratamente tessuta dal Visconti nei primi anni della crisi della Chiesa, quando, anzi, l’atteggiamento sostanzialmente conciliante di Urbano VI nei confronti del duca aveva stornato diverse promozioni vescovili sostenute dall’avignonese Clemente VIII. Determinanti su questa profonda destrutturazione, in particolare, dovettero essere gli sforzi a favore della ricomposizione dello Scisma *per viam concilii* profusi dall’arcivescovo ambrosiano Pietro Filargo di Candia, brillante teologo cosmopolita nonché abilissimo diplomatico di provata fedeltà viscontea: la pronta adesione del presule al gruppo di cardinali fautori della soluzione conciliare, che nel giugno 1409 sarebbe culminata appunto nella sua elezione al soglio pontificio, dovette guadagnare alla causa dei conciliaristi le diocesi della provincia metropolitana milanese, sollecitando il drastico intervento di Gregorio XII contro lo stesso arcivescovo e altri prelati del dominio, privati dei benefici che occupavano a vantaggio di familiari e sostenitori del pontefice.²⁹⁷

Pietro Filargo di Candia, francescano, consigliere di Gian Galeazzo Visconti, fra gli artefici della concessione del titolo ducale nel 1395, fu vescovo di Pavia, Piacenza, Vicenza, Novara, arcivescovo di Milano. Una fonte documentaria consente di far luce sulla sua carriera proprio all’inizio del Quattrocento, prima del Concilio di Pisa (1409). Si tratta delle filze di Beltramino Carcano, fu Aloisio, notaio pubblico milanese e cancelliere del capitolo degli ordinari, conservate presso l’Archivio di Stato di Milano, *Notarile* 150-151 e *Rogiti Camerali* 196-208. Pietro Filargo vi compare come arcivescovo fino al 25 novembre 1408 (ASMi, *Rogiti Camerali* 199), per essere seguito fino al 3 febbraio 1409 dalla presenza di vicari capitolari in assenza di un amministratore della diocesi (*ibidem*, 199 e 200).²⁹⁸ Pietro Filargo si fa strada orientando le diocesi dell’Italia settentrionale verso la causa conciliare, al punto da essere uno dei cardinali che si riunirono il 29 giugno 1408 a Livorno, tutti contro gli scismatici Gregorio XII e Benedetto XIII.²⁹⁹

²⁹⁷ Elisabetta Canobbio, *Christianissimus princeps: note sulla politica ecclesiastica di Filippo Maria Visconti*, in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di Federica Cengarle, Maria Nadia Covini, Firenze University Press, Firenze, 2015, p. 289.

²⁹⁸ Cristina Belloni, *La politica ecclesiastica di Filippo Maria Visconti e il concilio di Basilea*, in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, op. cit.*, p. 360.

²⁹⁹ Si tratta di sei cardinali clementini (i francesi Guy de Masselet, Pierre Gérard, Pierre de Thury, Nicolas Brancacci, Amé de Saluces et Pierre Blau) e sei cardinali urbanisti (gli italiani Antonio Caetani, Corrado Caracciolo, Francesco Uguccione, Giordano Orsini, Rinaldo Orsini e Oddone Colonna) più Pietro Filargo e Baldassare Cossa. Cfr. Noël Valois, *La France et le Grand Schisme d’Occident*, vol. IV, Olms, Hildesheim-Darmstadt 1967, pp. 14-15.

Si è detto che la seconda sezione di I-Tn T.III.2 è legata alla città di Orvieto e ai fatti relativi al Concilio di Pisa. Come può questo materiale essersi unito a quello settentrionale della prima sezione? Come recitano le *Memorie Istoriche d'Orvieto*:

Lo Scisma, che in questi tempi divise la Chiesa di Dio, messe sossopra non solo il governo spirituale di essa, ma eziandio il dominio temporale della S. Sede. Gli Orvietani si attenero sempre alla parte più sana, riconobbero prima Gregorio XII [...] e dopo il Concilio di Pisa, nel quale fu eletto il Cardinal Pietro Filargo, che prese il nome di Alessandro V, a lui aderirono: L'Ughelli nel luogo da noi sopra citato asserisce che da questo Pontefice fu destinato Vescovo Amministratore d'Orvieto il Cardinal Corrado Caracciolo.³⁰⁰

Un familiare stretto del neoeletto Alessandro V, Corrado Caracciolo, si recò dunque a Orvieto all'indomani del suo insediamento. Il legame fra la curia settentrionale e lo Stato Pontificio (di cui faceva parte anche Orvieto) potrebbe spiegare il formarsi di I-Tn T.III.2, il quale sarebbe, come già ipotizzava Marchi, un testimone itinerante.

Provando a riassumere la storia della raccolta, informazioni codicologiche e speculazioni sui repertori permettono di formulare la seguente ipotesi: la prima sezione può essere una raccolta internazionale compilata nel Nord Italia nell'ambiente del francescano Pietro Filargo dopo che egli diventò papa Alessandro V, pertanto a partire dal giugno 1409 considerato il testo di Zacara *Dime Fortuna*; egli si spostò fra Pisa, Pistoia e infine Bologna, dove morì il 3 maggio 1410. La seconda sezione potrebbe essere frutto della presenza del Cardinale Caracciolo e della curia lombarda filopapale in Orvieto; forse lo stesso francescano *Frater Petrus*, o forse un altro copista, ha copiato il repertorio che potrebbe essere stato commissionato dalla cappella cardinalizia di Caracciolo per le festività di Orvieto. Il mottetto per il Concilio di Pisa *Le temps verra* sarebbe esempio di un repertorio voluto dallo stesso Filargo ed eseguito nelle occasioni in cui i cardinali si riunivano per mettere fine alla bicefalia papale che, in quel momento, vedeva al soglio Gregorio XII e Benedetto XIII; l'occasione più plausibile potrebbe essere lo stesso Concilio di Pisa. È possibile che la raccolta abbia viaggiato fra l'area lombardo-veneta e il centro Italia (Orvieto) per ritornare in area settentrionale, prima fra le mani di

³⁰⁰ *Memorie Istoriche d'Orvieto e dell'Insigne Basilica di Santa Maria della Stella, fondata, edificata, e dotata dal Comune e Popolo della medesima Città*, per il Bernabò, Roma, 1758, pp. 45-46.

uno sconosciuto *Frater Ludovicus de Ponzano ordinis [...] torrensis* e poi nel luogo in cui la raccolta è forse stata riutilizzata, cioè Milano.³⁰¹

Nonostante non sia ampiamente documentata l'attività di una cappella musicale attorno a Pietro Filargo/Alessandro V e alla sua corte se non da sporadici elementi,³⁰² il suo interesse per la polifonia è stato accertato.³⁰³ Egli fu il protettore di musicisti quali Matteo da Perugia e Humbertus de Salinis. Di recente, sono stati individuati alcuni pezzi legati alle celebrazioni per o durante il Concilio di Pisa: il tropo *Gloria Jubilatio* di Humbertus de Salinis, il mottetto di Ciconia *O Petre, Christi discipulis*. Lo stesso Filargo fu compositore di testi di inni e sequenze, che sopravvivono in un unico manoscritto fiorentino (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana Plut. XXV, 9) in parte datato 1409-1410 dunque durante il suo breve pontificato. Una delle sequenze, in onore alla *Trinitas omnipotens*, invoca la musica. Nello stesso manoscritto vi sono le prime traduzioni italiane di testi letterari greci per opera di intellettuali fiorentini che, alle porte del Rinascimento, impararono il greco dal famoso maestro Manuele Crisolora, prova ulteriore del particolare fermento culturale che arricchiva la sua corte.

I-Tn T.III.2 potrebbe dunque, in via ipotetica, essere testimone di un'attività legata a Pietro Filargo all'indomani della sua elezione a papa, sia al nord sia in centro Italia, aree in cui egli stesso ebbe forte influenza. La grande presenza di pezzi francesi e di compositori dell'*Ars Subtilior* ben si accorda con la sensibilità filofrancese viscontea che il Filargo, in quanto protagonista fra i personaggi della curia attorno a Gian Galeazzo Visconti, avrebbe potuto condividere con i Visconti. La presenza massiccia di pezzi di

³⁰¹ Frater Ludovicus potrebbe essere il *custos* della custodia francescana di Pavia nel 1490, il quale rimase in carica per due anni. L'aggettivo "torrensis" si potrebbe riferire all'antico nome del Monferrato in Piemonte, *Iudiciaria Torrensis*. Tra la fine del secolo IX e l'inizio del successivo fra il comitato di Asti e il corso del Po si stendeva un territorio così denominato. La denominazione sembra essere stata mantenuta sino al Cinquecento, quando un documento del 1568 menziona un bosco posto *ad Castrum Turris*. Cfr. Marchi, *Musica francescana fra due e quattrocento*, «Il Santo», LVII, 2017, pp. 343-368 in particolare p. 356.

³⁰² J. Nádas, G. Di Bacco, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, *op. cit.*, pp. 368-371; gli autori forniscono una lista provvisoria di cantori papali al servizio dei papi da Urbano VI a Giovanni XXIII. Per Alessandro V sono documentati Guido de Busco da Rouen, Humbertus de Salinis da Besançon (Francia) o Braga (Portogallo), Jacobus Johannis de Aquila, Julianus de Spyrolis de Janua, Matheus Hanelle da Théroutane, Matheus Thorote alias Bruyant da Cambrai?, Petrus Pont e Walterus de Male da Cambrai. Altri cantori ipoteticamente presenti nella cappella in base a circostanze esterne ai documenti sono Jacobus de Romendin da Liegi, Johannes de Semeriaco, Johannes Pelerini da Luçon, Nicolaus Hüge, Nicolaus Ricii de Nucella Campli, Henricus Sandewins. Antonio Zacara da Teramo non è documentato ma la sua presenza (insieme agli altri compositori abruzzesi Jacobus Johannis de Aquila e Nicolaus Ricii de Nucella Campli) può essere determinata, secondo gli autori, dal contesto.

³⁰³ Per una dettagliata ricostruzione della vita e dell'attività di mecenate di Pietro Filargo si veda Stone, *The Manuscript Modena*, *op. cit.*, pp. 83-90.

Antonio Zacara da Teramo in I-Tn T.III.2 potrebbe ribadire la possibilità che egli sia stato attivo nella cappella di Alessandro; l'attribuzione di *Le temps verra* ad Antonio Zacara da Teramo potrebbe confermare l'ipotesi.

Il testimone sarebbe stato fisicamente riunito grazie all'attenzione che i francescani diedero alla musica, anche mensurale, e in particolare alla musica del loro papa Alessandro V,³⁰⁴ prima per mano di *Frater Petrus* e poi per mano di *Ludovicus de Ponzano*. L'ipotesi appena delineata non si discosta particolarmente dai contesti già tracciati nelle ipotesi precedenti; purtuttavia allontana in maniera netta i repertori dall'attività della cappella di Giovanni XXIII e dal Concilio di Costanza, proponendo pertanto una datazione che potrebbe retrocedere all'anno di papato alessandrino, cioè 1409-1410.

³⁰⁴ Alessandro V dimostrò di occuparsi dell'unione degli Ordini Mendicanti con la bolla del 27 giugno 1410. Cfr. Valois, *op. cit.*, p. 183.

BIBLIOGRAFIA

Dizionari e basi dati

AA.VV., a cura di, *Dizionario storico della Svizzera*, Dadò Editore, Locarno 2002-... <https://hls-dhs-dss.ch/it/>

BRIQUET (C. M.), *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Olms, Hildesheim 1991 (rist. dell'ed. Leipzig 1923) http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/BR.php

Dictionnaire du Moyen Français DMF 2015, <http://www.atilf.fr/dmf/>

Grande Dizionario della Lingua Italiana, Utet, Torino 1961-2009, <http://www.gdli.it>

Corpus Ovi dell'Italiano Antico, GattoWeb [http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(p3xdy255mrdqt2555grmdrt\)\)/CatForm01.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(p3xdy255mrdqt2555grmdrt))/CatForm01.aspx)

MIRABILE, MEM Medioevo Musicale, bollettino bibliografico (1998-...) <http://www.mirabileweb.it>

MUZERELLE (D.), *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, in *Rubricae. Histoire du livre et des textes*, 1, Editions CEMI, Paris 1985, <http://vocabulaire.irht.cnrs.fr/>

PICCARD (G.), *Die Wasserzeichenkartei im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, 17 voll., W. Kohlhammer, Stuttgart 1961-1997 <https://www.piccard-online.de/start.php>

SQUILLACIOTTI (P.), dir., *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

WATHEY (A.), BENT (M.), dir., *Digital Image Archive of Medieval Music*, <http://www.diamm.ac.uk/>

Edizioni moderne e fac-simili

1.1 POLYPHONIC MUSIC OF THE FOURTEENTH CENTURY

French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564, ed. by Gordon K. Greene, 2 vols., Edition de l'Oiseau-Lyre, Monaco 1981 (vol. XVIII).

Italian Sacred and Ceremonial Music, ed. by Kurt von Fischer and F. Alberto Gallo, 2 vols., Edition de l'Oiseau-Lyre, Monaco 1976-1987 (1987, vol. XIII).

Italian Secular Music, ed. by W. Thomas Marrocco, 6 vols., Edition de l'Oiseau-Lyre, Monaco 1967-1978 (1977, vol. X, XI).

The Works of Guillaume de Machaut, Second Part, ed. by Leo Schrade, Editions de l'Oiseau-Lyre, Monaco 1956.

The Works of Johannes Ciconia, ed. by Margaret Bent and Anne Hallmark, Editions de l'Oiseau-Lyre, Monaco 1985 (vol. XXIV).

1.2 CORPUS MENSURABILIS MUSICAE

Early Fifteenth Century Music, ed. Gilbert Reaney, 7 vols., American Institute of Musicology, Rome 1955-83 (1977, vol. 11.VI).

French Secular Compositions of the Late Fourteenth Century, ed. by Willi Apel, 3 vols., American Institute of Musicology, Rome 1970-1972 (1970, vol. 53).

1.3 ALTRE EDIZIONI

La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche, a cura di Michele Epifani, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2019.

Nicolò del Preposto. Opera completa, a cura di Antonio Calvia, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.

Poesie musicali del Trecento, a cura di G. Corsi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970.

1.4 FAC-SIMILI

Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript: Introductory Study and Facsimile Edition, a cura di Margaret Bent, LIM, Lucca 2008.

Il codice Torino, T.III.2, Biblioteca Nazionale Universitaria. Studio introduttivo ed edizione in facsimile a cura di Agostino Ziino, LIM Lucca 1994 (Ars Nova, 3)

Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile: Oxford Bodleian Library, MS. Canon. Misc. 213, vol. 1, ed. by David Fallows, Chicago and London 1995.

The Chantilly Codex, Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564: Facsimile & Introduction, ed. by Y. Plumley, A. Stone, 2 vols., Brepols, Turnhout 2008.

The Lucca Codex. Codice Mancini. Introductory Study and Facsimile Edition, a cura di J. Nádás e A. Ziino, LIM, Lucca 1990 (Ars Nova, 1).

The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24, 2 voll., a cura di Anne Stone, LIM, Lucca 2005.

The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211, a cura di Andreas Janke, John Nádás, Ars Nova, 2 voll., LIM, Lucca 2016.

Letteratura critica

ANDREANI (L.), *I documenti*, in *Storia di Orvieto II – Medioevo*, a cura di Giuseppe M. Della Fina, Corrado Fratini, Fondazione Cassa di Risparmio di Orvieto, Orvieto 2007, pp. 422-423.

ANDREWS (R.), a cura di, Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.

APEL (W.), *The notation of polyphonic music 900-1600*, Mediaeval Accademy of America, Cambridge 1949.

ARVEDA (A.), *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Salerno Editrice, Roma 1992.

AVALLE (D'A. S.), *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Sismel, Firenze 2002.

BARALE (E.), *Édition critique du Papaliste de Jean Miélot*, «Romania», 137, 2019, pp. 130-192.

BARBATO (M.), *Il franco italiano: storia e teoria*, «Medioevo Romanzo», 39, 2015, pp. 22-51.

BARDELLI (L.), *Devozione e liturgia a Melegnano nei secoli XV e XVI*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, seconda ristampa 2004.

BARTOLOMEI ROMAGNOLI (A.), *Caterina e Robina: profezia e antiprofezia al tempo del Grande Scisma d'Occidente*, in *La Roma di Santa Caterina da Siena*, a cura di Maria Grazia Bianco, Edizioni Studium, Roma 2001, pp. 229-255.

BASSO (H.), *Relier, relire: des poèmes courtois faits galanteries*, «Babel», 16, 2007, pp. 185-208.

BAUMGARTNER (E.), MARCHELLO-NIZIA (C.), a cura di, *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen âge: actes du colloque, Palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987*, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X, Paris 1998.

BEIT-ARIÉ (M.), *Early Manuscripts of East and West. Towards a Comparative Codicology*, The Panizzi Lectures, London 1993.

BELLINI (P.), *Tempo di papi e antipapi. Crisi scismatica tardomedievale e intellettualità organica ecclesiastica*, Aracne, Ariccia 2015.

BELLONI (C.), *La politica ecclesiastica di Filippo Maria Visconti e il concilio di Basilea*, in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di Federica Cengarle, Maria Nadia Covini, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 319-364.

BELTRAMI (P.G.), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1994.

BELTRAMI (P.G.) *et alii*, a cura di, Brunetto Latini, *Trésor*, Einaudi, Turin 2007.

BENT (M.) *Review of Kurt von Fischer and F. Alberto Gallo editors of Italian Sacred Music (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, vol. 12)*, «Journal of the American Musicological Society», 32.3, Fall 1979, pp. 561-577.

– , *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 Ian Fenlon, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 299-304.

– , *The Machaut Manuscripts Vg, B, and E*, «Musica disciplina», 37, 1983, pp. 53-82.

– , *Manuscripts as Répertoires, Scribal Performance and the Performing Scribe*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, Round Table II – Costituzione e conservazione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV*, a cura di A. Pompilio et alii, vol. 1, Edt, Torino 1990, pp. 153-159.

BENT (M.), WATHEY (A.), a cura di, *Fauvel studies: allegory, chronicle, music and image in Paris, Bibliothèque nationale de France, MS français 146*, Clarendon Press, Oxford 1998.

BESSELER (H.), *Studien zur Musik des Mittelalters: I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», 7, 1925, pp. 167-252.

– , *Studien zur Musik des Mittelalters: II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, «Archiv für Musikwissenschaft», 8, 1927, pp. 137-258.

– , *Bourdon und Faubourdon: Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1950, seconda ed. 1974

BORGHETTI (V.), *Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, L'Epos, Palermo 2004, pp. 89-114.

BOUDET (J.P), MILLET (H.), *Eustache Deschamps en son temps*, Paris, Publications de la Sorbonne 1997.

BOZZOLO (C.), ORNATO (E.), *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Age. Trois essais de codicologie quantitative*, Éditions du CNRS, Paris 1980.

BUSBY (K.), *Fabliaux and the New Codicology*, in *Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, a cura di Kathryn Karczewska e Tom Conley, Rodopi, Amsterdam 1999, pp. 137-160.

– , *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 vols., Rodopi, Amsterdam New York 2002.

BUSSE BERGER (A. M.), *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Clarendon, Oxford 1993.

CALVIA (A.), *Nuove osservazioni su “Donna, posso io sperare?” e sulla ballata dialogata polifonica nel Trecento italiano*, «Philomusica on-line», 16, 2017, pp. 43-85.

CANOBBIO (E.), *Christianissimus princeps: note sulla politica ecclesiastica di Filippo Maria Visconti*, in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di Federica Cengarle, Maria Nadia Covini, Firenze University Press, Firenze, 2015, pp. 286-318.

CARACI VELA (M.), *Dall’arte allusiva all’intertestualità ‘fisiologica’: aspetti del processo compositivo di Zacara da Teramo*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 187-212.

– , *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line», 13, 2014, pp. 1-58.

CERQUIGLINI-TOULET (J.), a cura di, Christine de Pizan, *Les Cent ballades d’amant et de dame. Édition et traduction de l’ancien français*, Gallimard, Paris 2019.

CHAMPION (P.), *Le Manuscrit autographe des poésies de Charles d’Orléans*, H. Champion, Paris 1907 – ristampa Slatkine, Genève 1975.

CHARTIER (R.), *L’ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Alinéa, Aix-en-Provence 1992.

CHECCHI (D.), *La lingua dei testi settentrionali dell’Ars Nova italiana: koinè e tradizione manoscritta* in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)* a cura di Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott, vol. 2, Éditions de linguistique et de philologie, Strasbourg 2018, pp. 1098-1110.

CIGNI (F.), *Manuscrits en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII siècle : implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs*, in *Medieval multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, a cura di Kleinhenz e Busby, Brepols, Turnouht 2010, pp. 187-218.

CILIBERTI (G.), *Panorama musicale di Orvieto medioevale*, in *Storia di Orvieto – Medioevo*, a cura di Giuseppe M. Della Fina, Corrado Fratini, Fondazione Cassa di Risparmio di Orvieto, Orvieto 2007, pp. 605-620.

CONTINI (G.), *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», XVI, 1951, pp. 3-26.

– , *Poeti del Duecento*, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960.

CORSI (G.), *Rimatori del Trecento*, Utet, Torino 1969.

–, *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970

COVINI (M. N.), *Il libro di ricordi di Bartolomeo Morone, giureconsulto milanese (1412-1455). Edizione e commento*, Edizioni Unicopli, Milano 2010.

CRISCI (E.), PECERE (O.), a cura di, *Il codice miscellaneo. Tipologie e funzioni. Atti del Convegno internazionale (Cassino, 14-17 maggio 2003)*, Brepols, Turnhout 2004

CUTHBERT (M.S.), *Zacara's D'amor languire and strategies for borrowing in the early fifteenth-century Mass*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di Francesco Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 337-358.

–, *Trecento fragments and Polyphony beyond the codex*, Ph.D dissertation, Harvard University, Cambridge 2006.

–, *Tipping the iceberg: Missing Italian Polyphony from the age of Schism*, «Musica Disciplina», vol. 54, 2009, pp. 39-74.

–, *Groups and Projects among the Paduan polyphonic sources*, in *I frammenti musicali padovani tra Santa Giustina e la diffusione della musica in Europa: giornata di studio, Padova, Abbazia di S. Giustina-Biblioteca Universitaria, 15 giugno 2006*, a cura di Francesco Facchin e Pietro Gnan, Biblioteca Universitaria, Padova 2011, p. 183-214.

D'AGOSTINO (G.), *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi. (L'area toscana)*, in *Col dolce suon che da te piove: studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa-Barezzani, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999, pp. 389-428.

–, *La tradizione letteraria delle poesie musicali dell'Ars Nova*, in *Problemi e metodi della filologia musicale*, a cura di Stefano Campagnolo, LIM, Lucca 2001, pp. 43-52.

DA CAMPAGNOLA (S.), *Francesco e francescanesimo nella società dei secoli 13. - 14.*, Porziuncola, Assisi 1999.

DARWIN (S.), PARUSSA (G.), HALÉVY (O.), a cura di, *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène*, Éditions L'avant-scène théâtre, Paris 2014.

DEL TREDICI (F.), *Un'altra nobiltà. Storie di (in)distinzione a Milano. Secc. XIV-XV*, Franco Angeli Storia, Milano 2017.

DELARUELLE (E.), LABANDE (E.-R.), OURLIAC (P.), *L'Église au temps du Grand Schisme et de la crise conciliaire (1378-1449) in Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, XIV, Bloud and Gay, Paris 1962.

DEROLEZ (A.), *The codicology of late medieval music manuscripts: some preliminary observations*, in *The calligraphy of Medieval Music*, a cura di J. Haines, Musicalia Medii Aevi 1, Turnhout, Brepols 2011, pp. 23-36.

DUVAL (F.), *Le Moyen Âge. Le français au contact des autres langues* in *Mille ans de langue française. Histoire d'une passion*, a cura di Alain Rey, Frédéric Duval, Gilles Siouffi, Perrin, Paris 2007, pp. 11-454.

EARP (L.M.), *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France*, Ph.D. diss., Princeton University 1983.

ELWERT (W.T.), *Traité de versification française des origines à nos jours*, Éditions Klincksieck, Paris 1965.

ERLANDE-BRANDENBURG (A.), *L'arte gotica*, Garzanti, Milano 1995.

EUBEL (K.), *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series I Ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, Sumpt. et typis Librariae Regensbergianae, Münster 1913.

EVERIST (M.), *A New Source for the Polyphony of the Ars Subtilior: Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises 22069*, in *Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on Codex Bibliothèque du Château, 564*, a cura di Y. Plumley e A. Stone, Brepols, Turnhout 2010, pp. 283-301.

FACCHIN (F.), *Le fonti di polifonia trecentesca italiana alla luce degli ultimi ritrovamenti. Parte prima*, «Fonti Musicali Italiane. Periodico di ricerca musicologica», anno 2, Roma 1997, pp. 7-30.

FALLOWS (D.), *French as a courtly language in fifteenth-century Italy: the musical evidence*, «Renaissance Studies», vol. 3, IV, 1989, pp. 429-441.

FANFANI (P.), a cura di, *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, tomo I, Gaetano Romagnoli, Bologna 1866.

FAVIER (J.), *Les papes d'Avignon*, Fayard, Paris 2006.

GALLETTI (G. C.), a cura di, *Laude Spirituali di Feo Belcari e di altri*, Molini e Cecchi, Firenze 1863.

GALLO (A.), *Teoria della notazione in Italia dalla fine del XII all'inizio del XV secolo*, Tamari, Bologna 1966.

– , *The Musical and Literary 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*, a cura di Ursula Günther e Ludwig Finscher, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bärenreiter Verlag, Kassel 1984.

– , *The Practice of cantus planus binatim in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century* in *Le Polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale, Cividale del Friuli 23-24 agosto 1980*, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Pietrobelli, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1989, pp. 13-32.

GOZZI (M.), *Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo Quattrocento*, «Studi Musicali», 21, 1992, pp. 237-251.

– , *Zacara nel Codex Mancini: considerazioni sulla notazione e nuove attribuzioni*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a c. di F. Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 135-168.

GUMBERT (J.-P.), *The tacketed quire: an exercise in comparative codicology*, «Scriptorium», 65, n. 2, 2011, pp. 299-320.

GÜNTHER (U.), *Ende der Ars Nova*, in «Die Musikforschung», XVI, n.2, 1963, pp. 105-121.

– , *Zur Biografie einiger Komponisten des Ars Subtilior* in *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. XXI, 1964, pp. 172-199

HABERL (F. X.), *Die römische 'schola cantorum' und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. III, 1887, pp. 189-296.

HALLMARK (A.), *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 University Press, Cambridge 1983, pp. 193-225.

HAMM (C.), *Manuscripts Structure in the Dufay Era*, «Archiv für Musikwissenschaft», 34, 1962, pp. 166-184.

HASENOHR (G.), *Les recueils lyriques*, in *Mise en page, mise en texte du livre manuscrit*, a cura di H.J. Martin e J. Vézin, Éditions du Cercle de la Librairie - Promodis, Paris 1990, pp. 231-334.

HUGHES (A.), *Medieval Manuscripts for Mass and Office: a Guide to their Organization and Terminology*, University of Toronto Press, Toronto 1982.

INFURNA (M.), *La letteratura franco-veneta in Lo spazio letterario del Medioevo 2, Il Medioevo volgare*, Salerno, Roma, 2003, pp. 405-430.

JACOMUZZI (S.), DUGHERA (A.), IOLI (G.), JACOMUZZI (V.), a cura di, Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, edizione integrale, Società Editrice Internazionale, Torino 2007.

JANKE (A.), MACDONALD (C.), *Multispectral Imaging of the San Lorenzo Palimpsest (Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Ms. 2211)*, «Manuscript Cultures», n. 7, 2014, pp. 83-91.

KAMINSKY (H.), a cura di, *Simon de Cramaud. De substraccione obediencie*, The Medieval Academy of America, Cambridge 1984.

KLEINHENZ (C.), BUSBY (K.), a cura di, *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, Brepols, Turnhout 2010.

LANDI (A.), *Il papa deposto. Pisa 1409: l'idea conciliare nel Grande Scisma*, Claudiana, Torino 1985.

LANNUTTI (M.S.), *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, «Studi Medievali», XXXV, 1994, pp. 1-66.

LASSACAGNE (M.), LASSABATERE (T.), a cura di, *Les « dictez vertueux » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2005.

–, a cura di, *Eustache Deschamps, témoin et modèle, Littérature et société politique (XIV^e-XVI^e siècle)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2008.

LEROUX (X.), a cura di, *La mise en recueil des textes médiévaux*, «Babel», n°16, 2007

LI GOTTI (E.), PIRROTTA (N.), *Paolo Tenorista, fiorentino extra moenia*, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1952, pp. 577-606.

LOTE (G.), *Histoire du vers français*, 2 voll., Boivin, Paris 1949-51.

MANIACI (M.), *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Viella, Roma 2002

MANSI (G. D.), *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, tomo 27, Antonio Zatta, Venezia 1784.

MANZARI (F.), *Mobilité des artistes et migrations de styles : les cours papales d'Avignon et de Rome durante le Grand Schisme*, in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique (XIIIe-XVIe siècles)*, a cura di J. Dubois, J.-M. Guillouët, Edition Picard, Paris 2014, pp. 289-302.

MARCHELLO-NIZIA (C.), *La langue française aux XIV^e et XV^e siècle*, Bordas, Paris 1979, nuova edizione Nathan, Paris 1997.

MARCHI (L.), DI MASCIA (E.), *Le temps verra tantouist après: una proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo*, «Studi Musicali», Olshcki, Firenze 2001, pp. 3-32.

MARCHI (L.), *La musica in Italia durante il Grande Scisma (1378-1417): il codice Torino*, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia 2000.

– , *Intorno all'origine del Codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, «Recercare», 15, 2003, pp. 7-37.

– , *Musica francescana fra due e quattrocento*, «Il Santo», LVII, 2017, pp. 343-368.

MARTIN (H. J.), VÉZIN (J.), *Mise en page, mise en texte du livre manuscrit*, Éditions du Cercle de la Librairie - Promodis, Paris 1990.

MARTIN (R.), WILMET (M.), *Manuel du français du moyen âge. 2. Syntaxe du moyen français*, Sobodi, Bordeaux 1980.

MCGUIRE JENNINGS (L.), *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*, Ashgate, Farnham-Burlington VT 2014.

Memorie Istoriche d'Orvieto e dell'Insigne Basilica di Santa Maria della Stella, fondata, edificata, e dotata dal Comune e Popolo della medesima Città, Bernabò, Roma 1758.

MENICHETTI (A.), *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore Parma, 1993.

– , *Sur quelques asymétries syllabiques entre les strophes de la chanson (à propos d'anyosyllabisme)*, in *Saggi metrici*, a cura di Paolo Gresti e Massimo Zenari, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2006, pp. 309-331.

MEYER (P.), *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen Âge*, in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1903)*, vol. IV, Tipografia della Regia Accademia dei Lincei, Rome 1904, pp. 61-105.

MEYER (P.), VALOIS (N.), *Poème en quatrain sur le grand schisme (1381)*, «Romania», tomo 24, n° 94, 1895, pp. 197-218.

MICHA (A.), a cura di, *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle, Édition critique avec introduction et notes*, 9 voll., (vol.1), Librairie Droz, Genève 1978-1983.

MIGLIORINI (B.), BALDELLI (I.), *Breve storia della lingua italiana. Il Trecento*, Sansoni, Firenze 1964.

MIGNE (J.P.), a cura di, *In Marci evangelium expositio*, I, 4 *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 226 voll., (vol.92), Garnier Fratres, Parigi 1844-1992.

MILLET – , *Du Conseil au concile (1395-1408): recherche sur la nature des assemblées du clergé en France pendant le Grand Schisme d'Occident*, in «Journal des Savants», 1985, pp. 137-159.

– , *Qui travaillait à l'union de l'Église d'Occident en 1409?*, Brepols, Turnhout 2009.

MINERVINI (L.), *Il francese a Napoli (1266-1442). Elementi per una storia linguistica*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano et alii, Franco Cesati Editore, Firenze 2014, pp. 151-174.

MIROT (L.), *Les rapports financiers de Grégoire XI et du duc d'Anjou*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, XVII, 1897, pp. 113-124.

MONFRIN (J.), *Des premières apparitions du français dans les manuscrits à la constitution des grandes recueils des XIII-XIV siècles*, in *La Présentation du livre : actes du colloque de Paris X-Nanterre (4, 5, 6 décembre 1985)*, a cura di Emmanuèle Baumgartner e Nicole Boulestreau, Litterales 2, Paris 1987, pp. 295-311.

MORGANA (S.), *L'influsso francese*, in *Storia della lingua italiana III, Le altre lingue*, a cura di Luca Serianni et Pietro Trifone, dir. Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1994, pp. 671-686.

MORLINO (L.), *La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale*, in *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Turin 2010, pp. 27-40.

MORREALE (L.), *An overview essay of the French of Italy. French language and French leaders in 13th-15th century Italy*, https://fit-ace-frenchofitaly-medieval.azurewebsites.net/?page_id=29#ftnref3

NÁDAS (J.), *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D. diss., New York University 1985.

– , *Song Collections in Late-Medieval Florence*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, Round Table II – Costituzione e conservazione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV*, a cura di A. Pompilio et alii, vol. 1, Edt, Torino 1990, pp. 126-137.

– , *A Cautious Reading of Simone Prodenzani's Il Saporetto*, «*Recercare*», 10, 1998, pp. 23-38.

– , *Secular Courts During the Period of the Great Schism: Documentation in the Archivio Segreto Vaticano*, in *Arte Psallentes, Studies in Music of the Tre- and Quattrocento*, LIM, Lucca 2017 pp. 373-393.

NÁDAS (J.), CUTHBERT (M.S.), a cura di, *Ars Nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*, Ashgate, Farnham 2009.

NÁDAS (J.), DI BACCO (G.) – , *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism* in *Arte Psallentes. Studies in Music of the Tre- and Quattrocento Music*, LIM, Lucca 2017, pp. 319-371.

– , *Verso uno 'stile internazionale' della musica nelle cappelle papali e cardinalizie durante il Grande Scisma (1378-1417): il caso di Johannes Ciconia da Liège*, in *Arte Psallentes. Studies in Music of the Tre- and Quattrocento*, LIM, Lucca 2017, pp. 271-318.

NÁDAS (J.), ZIINO (A.), *Two newly discovered leaves from the Lucca Codex*, «*Studi musicali*», 34, 2005, pp. 3-24.

NICHOLS (S. G.), *Introduction: Philology in a Manuscript Culture*, «*Speculum*», vol. 65, n. 1, 1990, pp. 1-10.

– , *Why material philology?* in *Philologie als Textwissenschaft. Alte und Neue Horizonte*, a cura di Helmut Tervooren e Horst Wenzel, E. Schmidt, Berlino 1997, pp. 10-30.

OKUBO (M.), *Le rossignol et le mystère de Jésus-Christ. A propos d'un poème inédit: Le Livret du rossignolet*, «*Reinardus*», 1991, pp. 137-146.

– , *Le rossignol sur la Croix: une figure du rossignol-Christ dans la poésie médiévale*, «*Reinardus*», 1993, pp. 81-93.

OUY(G.), RENO (C.), *Identification des autographes de Christine de Pizan*, «Scriptorium», 34, 1980, pp. 221-238.

PAGNOTTA (L.), *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli 1995.

PARAVICINI BAGLIANI (A.), *Il corpo del Papa*, Einaudi, Torino 1994.

PARTHEY (G.), a cura di, *Mirabilia Romae: e codicibus vaticanis emendata*, Berolini : in aedibus Friderici Nicolai (A. Effert & L. Lindtner) 1869.

PARUSSA (G.), a cura di, *Christine de Pizan, Epistres Othea*, Librairie Droz, Genève, ristampa 2008.

– , *Espelant lettre de mondaine clergie : les graphies du manuscrit personnel de Charles d'Orléans (Paris, BnF, fr. 25458)*, in *Charles d'Orléans, une aventure poétique*, a cura di C. Croizy-Naquet e A. Paupert, Cahiers Textuel, 34, 2011, pp. 91-105.

PIRROTTA (N.), *Dulcedo e subtilitas nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento*, «Revue belge de Musicologie», II, 1948, pp. 125-132.

– *Tradizione orale e tradizione scritta della musica in Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi 1984, pp. 154-176.

– *Poesia e musica*, in *Poesia e musica e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 1-10.

PLUMLEY (Y.), *An 'Episode in the South'? Ars Subtilior and the Patronage of French Princes*, «Early Music History», vol. 22, 2003, pp. 103–168.

PLUMLEY (Y.), STONE (A.), *A Late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564*, Brepols, Turnhout 2009.

POMPILO (A.) et alii, a cura di, *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, Round Table II – Costituzione e conservazione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV*, vol. 1, Edt, Torino 1990, pp. 93-184.

RAGNARD (I.), *Quelques aspects codicologiques des manuscrits de musique profane dans la première moitié du XV^e siècle*, «Gazette du livre médiéval», n°38. Printemps, 2001, pp. 14-26.

RICCETTI (L.), «*Un vilupetto di taffetà crimisino*». *Storia di una festa dal Corporale al Corpus Domini*, Intermedia Edizioni, Orvieto 2014.

ROBINSON (P.R.), *The booklet: a self-contained unit in composite manuscripts*, «Codicologica», 3, 1980, pp. 46-69.

– , *Booklets in medieval manuscripts: further considerations*, «Studies in bibliography», 39, 1986, pp. 21-34.

ROESNER (E.) et alii, a cura di, *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain: A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript*, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 146, Boude Brothers, New York 1990.

ROHLFS (G.), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Einaudi, Torino 1966-69.

ROMANO (V.), a cura di, Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, 2 voll., Laterza, Bari 1951.

RONCAGLIA (A.), *Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, a cura di Agostino Ziino, Centro Studi sull'Ars Nova italiana, Certaldo 1978, pp. 365-397.

RUBY (C.), SAUTEL (J. H.), *La mise en page. Cycle de séminaires de l'I.R.H.T. (1998-1999)*, «Revue d'histoire des textes», bulletin n. 30, 2001, pp. 349-366.

RUSCONI (R.), *L'attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417)*, Istituto Storico per il Medio Evo, Roma 1979.

SADIE (S.), TYRRELL (J.), a cura di, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, 29 vols., Macmillan London, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com>

SCHMID (M. H.), *La notazione musicale. Scrittura e composizione fra il 900 e il 1900*, Astrolabio, Roma 2018 (ed. orig. *Notationskunde. Schrift und Komposition 900-1900*, Baerenreiter, Kassel 2012).

SCHULER (M.), *Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414-1418*, «Acta musicologica», XXXVIII, 1966, pp. 150-168.

SEGRE (C.), *Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema in Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino 1979.

SHORT (I.), *L'avènement du texte vernaculaire : la mise en recueil*, in *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen âge: actes du colloque, Palais du Luxembourg-Sénat*, 5

et 6 mars 1987, a cura di E. Baumgartner, C. Marchello-Nizia, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X, Paris 1998, pp. 11-24.

SMILANSKY (U.), *Rethinking Ars Subtilior: Context, Language, Study and Performance*, Ph.D Dissertation, Exeter 2010.

SOLOMON (J.), *Boccaccio and the Ineffable, Aniconic god Demogorgon*, «International Journal of the Classical Tradition», 19, n.1, 2012, pp. 31-62.

STANESCO (M.), *L'espace linguistique européen. Le Moyen Âge*, in *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances*, dir. F. Lestringant e M. Zink, Presses Universitaires de France, Paris 2006.

STINSON (J.), *I manoscritti musicali del Trecento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, L'Epos, Palermo 2004, pp. 65-88.

STOESSEL (J.), *The captive scribe: The context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior*, PhD Dissertation, University of New England, 2002.

– , *De invloed van de dood op de muziek van de 14de eeuw [Death's Influence on the Music of the Fourteenth Century]*, in *Laus Polyphoniae 2016: MORS | De eeuw van de zwarte dood [The Century of the Black Death]*, pp. 113–119. Antwerp: AMUZ [Festival van Vlaanderen-Antwerpen].

STONE (A.), BESUTTI (P.), *Che cosa c'è di più sottile riguardo l'Ars Subtilior?*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 31, no. 1, 1996, pp. 3–31.

STROHM (R.), *Vom Internationalen Stil zur Ars Nova? Probleme einer Analogie*, «Musica Disciplina», XLI, 1987, pp. 5-13.

– , *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in *In cantu et in sermone. A Nino Pirrotta nel suo 80° compleanno*, a cura di Fabrizio della Seta e Franco Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 63-74.

– , *The Rise of European Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, ristampa 2005.

– , *Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, vol. VI, Edizioni Polis, Certaldo 1993, pp. 41-68.

TOMASELLO (A.), *Music and Ritual at Papal Avignon 1309-1403*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983.

TONIOLO (F.), *L'immagine di Tubalcain-Iubal e le iniziali a nastro del codice musicale estense*, in A. Stone, *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24 : Commentary*, LIM, Lucca 2005, pp. 155-165.

TRACHSLER (R.), *De l'objet au texte et vice versa. Le statut du recueil manuscrit dans les études de la littérature du Moyen Âge*, «Cahiers électroniques d'histoire textuelle au Moyen Âge», CHETL, vol. 1, LAMOP Paris 2008 (1^a ed. online 2011) https://lamop.univ-paris1.fr/fileadmin/lamop/publications/Cahiers_Histoire_Textuelle/CEHTL_1_2008/Richard_Trachsler.pdf

VALOIS (N.), *La France et le Grand Schisme d'Occident*, vol. IV, Olms, Hildesheim-Darmstadt 1967.

VAN HEMELRYCK (T.), MARZANO (S.), a cura di, *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Brepols, Turnhout 2010.

VINCKE (J.), *Acta Concilii Pisani*, «Römische Quartalschrift» XLVI, 1938, p. 81-331.

–, *Briefe zum Pisaner Konzil*, P. Hanstein, Bonn 1940 (*Beiträge zur Kirchen- und Rechtsgeschichte*, 1).

–, *Schriftstücke zum Pisaner Konzil*, P. Hanstein, Bonn 1942 (*Beiträge zur Kirchen und Rechtsgeschichte*, 3).

VITALE-BROVARONE (A.), a cura di, *Recueil de galanterie*, «Le Moyen Français», 6, 1980.

VIVARELLI (C.), *L'evoluzione del pensiero musicale fra Trecento e Quattrocento. Uno studio comparato di teoria e prassi subtilior*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia 2005.

VON FISCHER (K.), *The sacred polyphony of the Italian Trecento*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 100, 1973, pp. 143-157.

–, *Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der Geistlichen Werke des Antonius dictus Zacharias de Teramo*, «Musica Disciplina» XLI, 1987, pp. 161-182.

WOLEDGE (B.), Short (I.), *Liste provisoire de mss. du XII^e siècle contenant des textes en langue française*, «Romania», 102, 1981, pp. 1-17.

ZIINO (A.), *Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo: alcune date e molte ipotesi*, «Rivista Italiana di Musicologia», 14, n. 2, 1979, pp. 311-348.

–, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana, Il Trecento*, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1995, pp. 455-529.

– , «*Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*»: 1950-2000, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a c. di F. Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 3-26.

– , *Gli “ultramontani” in Italia e la nascita dello “stile internazionale”: un primo bilancio*, in *Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l’immaginario musicale. La cultura musicale e artistica nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta in epoca moderna e contemporanea*, a cura di Mara Lacchè, Aracne, Roma 2015, pp. 15-28.

ZIMEI (F.), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di, LIM, Lucca 2004.

– , *Catalogo delle opere di Zacara*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, 2004, pp. 391-419.

– , *Variazioni sul tema della Fortuna* in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a c. di F. Zimei, LIM, Lucca 2004, pp. 229-246.

– , *Note sul soggiorno padovano di Zacara* in *I frammenti musicali padovani tra Santa Giustina e la diffusione della musica in Europa. Atti della giornata di studio Padova, Abbazia di S. Giustina-Biblioteca Universitaria 15 giugno 2006*, a cura di Francesco Facchin e Pietro Gnan, Grafiche Turato, Padova 2011, pp. 215-228.

– , *Sulle tracce di Zacara a Firenze*, in *Beyond 50 years of Ars Nova Studies at Certaldo 1959-2009, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Certaldo, Palazzo Pretorio, 12-14 giugno 2009)*, a cura di Marco Gozzi, Agostino Ziino e Francesco Zimei, LIM, Lucca 2014, pp. 255-264.

Sitografia

En français hors de France. Textes, livres, collections du Moyen Âge: <https://enfrancaishorsdefrance.wordpress.com/>

French of Italy: <https://fit-ace-frenchofitaly-medieval.azurewebsites.net/>

MegaVision Archival and Cultural Heritage Imaging: http://www.mega-vision.com/cultural_heritage.html

Opera del Duomo di Orvieto: <http://www.opsm.it/duomo/index.html>

Revue on-line Francigena (Rivista sul franco-italiano e sulle scritture francesi nel Medioevo d’Italia): <https://www.francigena-unipd.com/index.php/francigena>.

RialFri (Repertorio Informatizzato della letteratura medievale franco-italiana): <http://www.rialfri.eu/rialfriWP/>

Tesi di dottorato di / Thèse de doctorat de VOMERA Angelica
Università degli Studi di Torino, Scuola di dottorato in Lettere
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, ED 622 Sciences du langage

***Le MS Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2.
Textes et contextes de polyphonie italienne et française
à l'époque du Grand Schisme (1378-1417)***

L'objet principal de cette thèse de doctorat est l'édition des textes du recueil poético-musical Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2 (Codex Boverio), l'une des sources majeures de polyphonie Ars Nova italienne et française, désormais considérée *internationale*, malgré son état fragmentaire. La dissertation propose l'édition commentée des textes du manuscrit, qui sont en français, italien et latin. La langue des textes en italien et moyen français a été étudiée. La méthodologie philologique appliquée aux textes en musique permet de combler une lacune dans la connaissance littéraire et linguistique de la production poétique entre les siècles XIV^e et XV^e destinée au chant. Les résultats du travail devraient être utiles aux médiévistes qui s'occupent de littérature et de langue comme aux musicologues qui s'occupent de musique médiévale.

Déjà présenté en édition fac-similé munie d'une étude introductive, le manuscrit a fait l'objet d'une édition moderne et critique des musiques. Les textes ont été édités uniquement sous la musique, sans appareil philologique ou littéraire, dans le cas des plusieurs *unica* aussi bien que pour les compositions témoignées dans d'autres sources.

La nouvelle édition des textes de I-Tn T.III.2 donne un appareil de variantes, une analyse métrique, linguistique et littéraire pour chaque composition selon les situations de transmission. Elle est précédée par une contextualisation historique et aussi matérielle de la musique de l'Ars Nova et par un nouvel examen codicologique du manuscrit. À partir de nouveaux indices (personnages, lieux, destinations) que le rétablissement des textes fournit, nous avons donné l'hypothèse que le recueil témoigne les répertoires connus et composés autour d'un des derniers papes du Grand Schisme d'Occident : Alexandre V.

Mots clés : Poésie chantée, Philologie, Musicologie médiévale, Codicologie, Ars Nova, Édition, Grand Schisme, Francophonie.

Tesi di dottorato di / Thèse de doctorat de VOMERA Angelica
Università degli Studi di Torino, Scuola di dottorato in Lettere
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, ED 622 Sciences du langage

***MS Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2.
Texts and contexts of French and Italian polyphony
during the Great Schism (1378-1417)***

This thesis seeks to give the complete texts edition of the musical collection MS Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2 (Codex Boverio), one of the most important French and Italian Ars Nova polyphony sources, now labelled as *international*, despite its fragmentary state. The thesis offers the commented edition of the texts of the manuscript, which are in Italian, middle French and Latin. The language of Italian and French texts has been studied. The philological methodology applied to texts in music allows to fill a gap in our literary and linguistic knowledge of the poetry in music of the Tre-Quattrocento. The outcomes should be valuable for medievalists working on literatures and languages as for medievalists working on medieval music.

Already presented in a fac-simile edition with an introductory study, the manuscript has been subject to a modern and critical edition of the music. Texts have been edited only under the music, without any philological or literary analysis, for the many *unica* as for the compositions witnessed also by other sources.

The new edition of the texts of I-Tn T.III.2 provides a variants *apparatus*, a metric, linguistic and literary analysis for each composition, according to the different kinds of transmission. It is preceded by an historical and material contextualisation of the Ars Nova music and by a new codicological examination of the manuscript. Starting from the new clues that the editions supply (names, places, destinations) we assume that the collection might witness the repertoires known and composed around one of the last popes of the Great Schism: Alexander V.

Key words: Poetry in music, Philology, Medieval musicology, Codicology, Ars Nova, Edition, Great Schism, Francophony.