



HAL
open science

The Reina codex (F-Pn6771) : content, structure, genres.

Sara Maria Fantini

► **To cite this version:**

Sara Maria Fantini. The Reina codex (F-Pn6771) : content, structure, genres.. Literature. Université Paris sciences et lettres; Università degli studi (Sienne, Italie), 2021. Italian. NNT : 2021UPSLP061 . tel-04085297

HAL Id: tel-04085297

<https://theses.hal.science/tel-04085297v1>

Submitted on 28 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Università degli Studi di Siena

Le codex F-Pn6771 (Reina): contenu, structure, genres.

The Reina codex (F-Pn6771): content, structure, genres.

Soutenue par

Sara Maria FANTINI

Le 05 juillet 2021

École doctorale n° 472

**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

**Histoire, langue, littérature
françaises et romanes**

Composition du jury :

Manuele GRAGNOLATI

Professeur des universités, Université Paris-Sorbonne
Président

Alessio DECARIA

Professeur des universités, Università degli Studi di Udine
Rapporteur

Christelle CAZAUX-KOWALSKI

Maître de conférences, Schola Cantorum Basiliensis / FHNW
Examineur

Fabio ZINELLI

Directeur d'études, EPHE PARIS
Directeur de thèse

Maria Sofia LANNUTTI

Professeur des universités, Università degli Studi di Firenze
Directeur de thèse



RÉSUMÉ

Le codex Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 6771 (Reina) constitue un cas d'étude intéressante, étant quantitativement et qualitativement l'un des témoins les plus importants pour la connaissance du répertoire musical polyphonique italien et français du XIV^e et du début du XV^e siècle. Et pourtant, un témoin aussi considérable n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie pouvant soutenir la comparaison avec celles concernant les principaux codex arsnovistes italiens et français. Les deux éditions existantes des textes transmis en *unicum* ne sont pas très fiables, et les intonations manquent largement de commentaires et d'analyses adéquats : une nouvelle édition critique et annotée de ces textes a donc été réalisée, en prévision de leur intégration dans le corpus OVI. Dans le travail d'édition (comprenant, dans ce cas, également la composante musicale) un groupe, fortement caractérisé et cohésif, de ballades identifiables comme 'siciliane' a été inclus, en vertu de critères précis aux niveaux formel et du contenu, et par l'identification de caractéristiques stylistiques-musicales partagées. Dans la première phase du travail, on a préparé un tableau des textes et des intonations contenus dans le codex. Dans la phase suivante, le travail s'est concentré sur l'étude de la structure et du sens historico-culturel du codex comme projet éditorial. À partir de ces données, les différentes unités ont été examinées afin de comprendre les critères de choix et de disposition des compositions dans les fascicules, en identifiant également les éventuelles relations intertextuelles entre les pièces, ainsi que les indices allégoriques ou généralement allusifs cachés dans les textes poétiques.

MOTS-CLÉS

Musique, Ars Nova, Littérature

ABSTRACT

The codex Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 6771 (Reina) is an interesting case study, being quantitatively and qualitatively one of the most important sources for the knowledge of the Italian and French polyphonic musical repertoire of the fourteenth and early fifteenth centuries. And yet, such an important witness has not so far been the subject of a comprehensive study that can bear comparison with those concerning the major Italian and French Ars Nova codices. The two existing editions of the texts transmitted in *unicum* are unreliable, and the intonations are largely lacking in adequate commentary and analysis: a new critical and annotated edition of these texts was therefore produced, in anticipation of their integration into the corpus OVI. In the work of edition (including, in this case, also the musical component) a group of ballatas identifiable as "siciliane" has been included, strongly connoted and cohesive, by virtue of precise content-formal criteria and through the identification of shared stylistic-musical characteristics.

In the first phase of the work, a table of the texts and intonations contained in the codex was prepared. In the next phase, the work was more properly focused on the study of the structure and the historical-cultural 'meaning' of the codex as an editorial project. Starting from this data, the various units were examined in order to understand the criteria for the selection and arrangement of the compositions in the gatherings, also by identifying any intertextual relationships between the pieces, as well as the allegorical or generally allusive clues hidden in the poetic texts.

KEYWORDS

Music, Ars Nova, Literature

INDICE

Résumé	1
Premessa	2
Indice dei manoscritti	5
I. IL CODICE REINA	10
1. Introduzione	10
1.1 Caratteristiche codicologiche e paleografiche	13
1.2 Struttura e ordinamento dei fascicoli	20
2. Manoscritti concordanti	36
2.1 Manoscritti musicali	40
2.2 Manoscritti letterari	67
3. Tavola del manoscritto	79
II. CONTENUTO	183
4. Repertorio italiano	183
4.1 Siciliane	192
III. EDIZIONE	233
1. Siciliane	233
2. <i>Unica</i> italiani	287
Bibliografia	340
Résumé substantiel	366

Résumé

Le codex Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 6771 (Reina) constitue un cas d'étude intéressante, étant quantitativement et qualitativement l'un des témoins les plus importants pour la connaissance du répertoire musical polyphonique italien et français du XIV^e et du début du XV^e siècle, et de la poésie chantée par les polyphonistes de l'Ars Nova vue dans une perspective européenne.

Le manuscrit est d'origine vénitienne (Padoue ou Venise), comme le suggèrent certaines particularités linguistiques et certains indices paléographiques. Il a été compilé en deux phases successives (1400-10 et 1430-40, selon Kurt von Fischer) et est divisé en trois macro-sections : Le Trecento italien, le Trecento français, l'âge de Dufay. Grâce aux 220 compositions incluses, avec des textes en italien, français et flamand, Reina est la plus grande anthologie multilingue de musique profane du Moyen Âge.

Et pourtant, un témoin aussi considérable, digne d'attention également en raison de la présence substantielle de *unica*, n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie pouvant soutenir la comparaison avec celles concernant les principaux codex arsnovistes italiens et français. Le débat critique se concentre surtout sur les aspects strictement codicologiques, et remonte aux années 1958-64.

Les deux éditions existantes des textes transmis en *unicum* ne sont pas très fiables, et les intonations manquent largement de commentaires et d'analyses adéquats : une nouvelle édition critique et annotée de ces textes a donc été réalisée, en prévision de leur intégration dans le *corpus* OVI. Dans le travail d'édition (comprenant, dans ce cas, également la composante musicale) un groupe, fortement caractérisé et cohésif, de ballades identifiables comme « siciliane » a été inclus, en vertu de critères précis aux niveaux formel et du contenu, et par l'identification de caractéristiques stylistiques-musicales partagées ; outre les *ballate siciliane* présentes dans le codex (*Fenir mia vita*, *Con lagreme sospiro*, *Troveraço mercé*, *Dolce mio drudo*, *Ochi piançete*, *Amore a lo to aspetto*, *Vantende, signor mio*, *Strençi li labri*, *Donna fallante*), on trouve également la *ballata Par che la vita mia*, la seule *siciliana* du XIV^e siècle non transmise en **PR** : copiée dans le fragment musical **Pad 553** — avec *Fenir mia vita* —, la *ballata* est concordante avec le texte de l'homonyme « cieciliana » conservé dans le ms. **Magl.VII.1040**, f. 55r.

Dans la première phase du travail, on a préparé un tableau des textes et des intonations contenus dans le codex, en enregistrant pour chaque morceau les informations suivantes : le fascicule, le *folio*, l'*incipit* en transcription diplomatique et selon l'édition la plus récente, l'attribution éventuelle du texte musical et poétique, le genre formel de référence avec le nombre de voix, les concordances, les éditions du texte et de l'intonation, ainsi que des notes sur le texte poétique et musical et quelques indications bibliographiques.

Dans la phase suivante, le travail s'est concentré sur l'étude de la structure et du sens historico-culturel du codex comme projet éditorial. La division claire de l'anthologie est garantie par le facteur linguistique, puisque les quatre premiers fascicules ne contiennent que des textes en italien (avec la seule exception du madrigal *La douce cere* et du virelai *S'en vous pour moy pitié*, résultat d'un ajout ultérieur) et les quatre autres que des textes en français, à part la ballade flamande *En wyflic beeldt ghestadt van sinne* — seule attestation d'un texte non roman dans une anthologie copiée en Italie —, insérée en position secondaire aux ff. 56v-57r (fascicule V). La section française est à son tour subdivisée en deux unités codicologiques, déterminées par l'âge de composition des intonations (XIV^e siècle pour les fascicules V-VI, XV^e siècle pour les fascicules VII-VIII). Le premier fascicule est entièrement consacré à la transmission de madrigaux et d'une *caccia* attribuée à Jacopo da Bologna ; les seules exceptions sont la dernière composition, un madrigal de Giovanni da Firenze, et deux *ballate* polyphoniques postérieures (l'une anonyme, l'autre attribuée à Landini en **Sq** et **FP**), placées dans la marge inférieure des ff. 3r et 9v-10r. Les *ballate* et madrigaux de Bartolino da Padova occupent le deuxième fascicule. Dans les fascicules suivants, le facteur d'homogénéité de l'auteur principal est abandonné ; la disposition des morceaux fait également abstraction du genre musical auquel elles appartiennent, comme le suggère le mélange de *ballate* et de madrigaux dans la section italienne, et de ballades, virelais et rondeaux dans la section française.

À partir de ces données, les différentes unités ont été examinées afin de comprendre les critères de choix et de disposition des compositions dans les fascicules, en identifiant également les éventuelles relations intertextuelles entre les pièces, ainsi que les indices allégoriques ou généralement allusifs cachés dans les textes poétiques. Particulièrement intéressante, de ce point de vue, est la trame, cachée dans les vers et dans les intonations musicales, de références allusives à des événements historiques ou à des personnages de premier plan, fondamentales pour affronter le problème de l'origine et de la fonction du codex. Il convient de noter la présence de références aux quatre familles nobles qui représentent les cours dans lesquels ont travaillé les principaux compositeurs représentés dans Reina : les Scaligeri, les Visconti, les Carrara et les Valois. En substance, tous les protagonistes de l'histoire de l'Italie du Nord dans les dernières décennies du XIV^e siècle et le début du XV^e sont mentionnés, c'est-à-dire dans la période du Schisme d'Occident, caractérisée par la bipolarité Rome-Avignon, qui pourrait se refléter dans le bilinguisme du codex.

Premessa

Il codice Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 6771 (Reina) costituisce un interessante caso di studio, essendo quantitativamente e qualitativamente uno dei

testimoni più rilevanti per la conoscenza del repertorio musicale polifonico italiano e francese del Trecento e del primo Quattrocento, e della poesia intonata dai polifonisti dell’Ars Nova vista in prospettiva europea.

Il manoscritto è di origine veneta (Padova o Venezia), come suggeriscono alcune peculiarità linguistiche e indizi di carattere paleografico. È stato compilato in due fasi successive (1400-10 e 1430-40, secondo Kurt von Fischer) e risulta articolato in tre macrosezioni: Trecento italiano, Trecento francese, età di Dufay. In virtù delle 220 composizioni tradite, con testi in italiano, francese e fiammingo, Reina è la più vasta antologia multilingue di musica profana del medioevo.

Eppure, ad un testimone tanto rilevante e degno di attenzione anche per la consistente presenza di *unica* non è stato finora riservato alcuno studio complessivo che possa reggere il confronto con quelli che riguardano i maggiori codici arsnovistici italiani e francesi. Il dibattito critico di maggior levatura risulta incentrato, in gran parte, sugli aspetti strettamente codicologici, e risale agli anni 1958-64.

Le due edizioni esistenti dei testi trasmessi in *unicum* risultano poco attendibili, e le intonazioni restano in gran parte prive di adeguati commenti e analisi: è stata realizzata, pertanto, una nuova edizione critica e commentata di tali testi, in previsione dell’integrazione nel *corpus* OVI. Nel lavoro di edizione (comprendente, in questo caso, anche la componente musicale) è stato incluso un gruppo, fortemente connotato e coeso, di ballate identificabili come “siciliane”, in virtù di precisi criteri contenutistico-formali e mediante l’individuazione di caratteristiche stilistico-musicali condivise; oltre alle siciliane presenti nel codice (*Fenir mia vita*, *Con lagreme sospiro*, *Troveraço mercé*, *Dolce mio drudo*, *Ochi piançete*, *Amore a lo to aspetto*, *Vantende, signor mio*, *Strençi li labri*, *Donna fallante*) è stata edita anche la ballata *Par che la vita mia*, unica siciliana trecentesca non trasmessa in **PR**: copiata nel frammento musicale **Pad 553** — insieme a *Fenir mia vita* —, la ballata risulta concordante con il testo dell’omonima «cieciliana» tradita nel ms. **Magl.VII.1040**, c. 55r.

Nella prima fase del lavoro è stata approntata la tavola dei testi e delle intonazioni contenuti nel codice, registrando, per ciascun brano, le seguenti informazioni: il fascicolo, la carta, *l’incipit* in trascrizione diplomatica e secondo l’edizione più recente, l’eventuale attribuzione del testo musicale e del testo poetico, il genere formale di riferimento con il numero di voci, le concordanze, le edizioni del testo e dell’intonazione, oltre a note sul testo poetico e testo musicale e alcune indicazioni bibliografiche.

Nella fase successiva, il lavoro è stato più propriamente incentrato sullo studio della struttura e del ‘significato’ storico-culturale del codice, inteso come progetto editoriale. Una netta partizione della silloge è garantita dal fattore linguistico, poiché i primi quattro fascicoli trasmettono soltanto testi in italiano (con l’unica eccezione del madrigale *La douce cere* e del *virelai S’en vous pour moy pitié*, frutto di aggiunta posteriore) e i rimanenti quattro soltanto testi in francese, se non si considera la *ballade* fiamminga *En*

wyflyc beildt ghestadt van sinne — unica attestazione di un testo non romanzo in un'antologia copiata in Italia —, inserita in posizione secondaria alle cc. 56v-57r (fascicolo V). La sezione francese risulta a propria volta suddivisa in due unità codicologiche, determinate dall'epoca di composizione delle intonazioni (XIV secolo per i fascicoli V-VI, XV per i fascicoli VII-VIII). Il primo fascicolo è interamente dedicato alla trasmissione di madrigali e di una caccia attribuiti a Jacopo da Bologna; le uniche eccezioni sono costituite dall'ultima composizione, un madrigale di Giovanni da Firenze, e due ballate polifoniche più tarde (una adespota, l'altra attribuita a Landini in **Sq** e **FP**), poste a riempimento del margine inferiore delle carte 3r e 9v-10r. Le ballate e i madrigali di Bartolino da Padova occupano il secondo fascicolo. Nei fascicoli successivi viene abbandonato il fattore di omogeneità costituito dall'autore principale; la disposizione dei brani prescinde anche dal genere musicale di appartenenza, come suggerisce la mescolanza di ballate e madrigali nella sezione italiana, di *ballades*, *virelais* e *rondeaux* nella sezione francese.

Partendo da questi dati, le diverse unità sono state esaminate al fine di comprendere i criteri di scelta e ordinamento delle composizioni all'interno dei fascicoli, anche mediante l'individuazione delle eventuali relazioni intertestuali tra i brani, nonché gli indizi di tipo allegorico, o genericamente allusivo, celati nei testi poetici.

Particolarmente interessante, da questo punto di vista, è la trama, celata nei versi e nelle intonazioni musicali, di richiami ad eventi storici o personaggi di spicco, fondamentali per affrontare il problema della committenza e della funzione del codice. Va notata la presenza di riferimenti alle quattro famiglie nobiliari che dominano gli ambienti di corte nei quali operarono i maggiori compositori rappresentati in Reina: gli Scaligeri, i Visconti, i Carrara, i Valois. Sono citati, in sostanza, tutti i protagonisti della storia dell'Italia settentrionale negli ultimi decenni del Trecento e nel primo Quattrocento, cioè nel periodo dello Scisma d'Occidente, caratterizzato dal bipolarismo Roma-Avignone, che potrebbe essere riflesso nel bilinguismo del codice.

Indice dei manoscritti

- Anlw** Aberystwyth, National Library of Wales (Llyfryell Genedlaethol Cymru), 5010 C.
- Assisi** Assisi, Biblioteca Comunale, Ms. 187.
- Autun** Autun, Bibliothèque Municipale, S 152 (*olim* 130).
- Barb.Lat.3695** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 3695.
- Berlin** Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett, Ms. 78 B 17 (*Chansonnier du Cardinal de Rohan*).
- Bern** Bern, Burgerbibliothek, A 421.
- Bo5** Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei Memoriali, Provvisori, indici, 5.
- Bo14.1a** Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Paolo Cospi, registro 14.1a.
- Bo36** Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei Memoriali, Provvisori, serie pergamene, busta 36, registro 5.
- Bo58** Bologna, Archivio di Stato, Comune-Governo, Consigli e ufficiali del comune, Consiglio dei Quattromila, busta 58, *Liber electionum*.
- Bo1072** Bologna, Biblioteca Universitaria, 1072 XI 9.
- Bo2216** Bologna, Biblioteca Universitaria, 2216.
- Bodmer131** Cologny (Genève/Genf), Bibliotheca Bodmeriana (Fondation Martin Bodmer), 131.
- BoH** Bologna, Biblioteca Universitaria, 596 busta HH2.1.
- BoM** Bologna, Archivio di Stato, Provvisori, 1381, sem. II.
- BoM2** Bologna, Archivio di Stato, Provvisori, Serie II, a. 1382, sem. I.
- BoN** Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Rolando Castellani, filza 23.
- Bud298** Budapest, Egyetemi Könyvtár, U. Fr. l. m. 298.
- Bux** München, Bayerische Staatsbibliothek, mus. 3725.
- CaB** Cambrai, Les Archives municipales, B. 1328 (frammenti dalle coperte dei mss. B 220, B 447, Inc C 52, B 322).
- Cas522** Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 522 (*olim* B. V I. 6).
- Ch** Chantilly, Musée Condé, 564, *olim* 1047.
- Chig.L.IV.131** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.IV.131.
- Chig.L.V.176** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.V.176.
- Civ98** Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. XCVIII.
- Cs** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi, C. I.1746.
- Cu5943** Cambridge, University Library, Add. 5943.

Dat	Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25.
EscA	El Escorial, Real Bibl. del Monasterio, ms. V.III.24.
Fa	Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117.
FC	Firenze, Biblioteca del Conservatorio, D 1175.
FL831	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni, 831.
FL.XL.43	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL.43.
FP	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26.
Ge133	Gent, Rijksarchief, Fonds Groenenbriel, n. 133.
Ge3360	Gent, Rijksarchief, Varia D. 3360 A.
Gr219	Grottaferrata, Biblioteca del monumento nazionale Abbazia di Grottaferrata, crypt. lat. 219 (<i>olim</i> E.β.XVI).
Gr224	Grottaferrata, Biblioteca del monumento nazionale Abbazia di Grottaferrata, crypt. lat. 224.
Grey7b5	Cape Town, South African Library, Grey 7 b 5.
GrU	Groningen, Universiteitsbibliotheek, Inc n. 70.
HaD	Hanover, Dartmouth College Library, Ms. 002387.
Iv	Ivrea, Biblioteca Capitolare, CXV.
K17	København, Det Kongelige Bibliothek, fragm. 17a.
Kras	Warszawa, Biblioteca Narodowa, III.8054 (<i>Codex Krasinski</i>) (<i>olim</i> Kras 52).
Leclercq	Collection privée F. Leclercq, Mons, Belgium.
Lei2720	Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, B. P. L. 2720.
Lo	London, British Library, Add. 29987.
Lo41667	London, British Library, Add. 41667 I.
Lu	Lucca, Archivio di Stato, ms 184 (<i>Codice Mancini</i>) + Perugia, Biblioteca Comunale “Augusta”, Ms 3065.
MachA	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1584.
MachB	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1585.
MachC	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1586.
MachE	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 9221.
MachF	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 22545.
MachG	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 22546.
MachJ	Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5203.
MachK	Bern, Burgerbibliothek, 218.
MachM	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 843.
Magl.VII.1040	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII. 1040.
Magl.VII.1041	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII. 1041.
Magl.VII.1078	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII. 1078.
Melk	Melk, Stiftsbibliothek, Ms. 391.

Mo	Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24.
Mont823	Montserrat, Monasterio de S. Maria, Ms. 823.
Mu	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14274 (<i>olim</i> 3232a) (<i>Codex Sankt Emmeram</i>)
Mu29775/8	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 29775/8.
NY	New York, Pierpont Morgan Library, M. 396.
Ox	Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Misc. 213.
P881	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 881.
P1587	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1587 (<i>olim</i> 612).
P1719	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1719.
P4379	Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 4379.
P4917	Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 4917.
P6221	Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 6221.
P12557	Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 12557 (<i>olim</i> suppl. fr. 109).
P23190	Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 23190.
PadA	Padova, Biblioteca Universitaria, mss. 1475. + Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 684. + Oxford, Bodleian Library, Canonici Latin Patristic, 229.
PadB	Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1115.
PadC	Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 658.
PadS	Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 4.
Pad553	Padova, Archivio di Stato, Fondo Corporazioni soppresse, S. Giustina, 553.
Pal105	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 105.
Pal181	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 181.
Pal315	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 315.
Pal359	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 359.
Par1081	Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081.
Parma	Parma, Archivio di Stato, Raccolta Manoscritti, busta 75, n. 26 ex convento LXXXV (S. Servino di Piacenza) reg. n. 52.
Penn	Philadelphia, University Library of Pennsylvania, 902 (<i>olim</i> fr.15).
Pep	Cambridge, Magdalene College, Pepysian Library, 1594.
Per15755	Perugia, Biblioteca del Dottorato dell'Università, Inc. 2 (<i>frammento Cialini</i>) (<i>olim</i> Incunabolo Inv. 15755 N.F.).
Pist	Pistoia, Archivio capitolare, Bibliotheca musicalis, B. 3. 5.
Pit	Paris, Bibliothèque Nationale, f. it., 568.
PR	Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 6771 (<i>Reina</i>).
Prh	Praha, Universitní knihovna, XI.E.9.
Q15	Bologna, Bibl. G. B. Martini, Q15 (<i>olim</i> Liceo Musicale 37).

Redi184	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184.
Ricc1100	Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1100.
Ricc2871	Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2871.
Roma1067	Roma, Biblioteca Angelica, Ms. 1067.
Rs	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 215 (<i>Codice Rossi</i>)
SL	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio Capitolare di S. Lorenzo, Ms. 2211.
Sq	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87 (<i>Squarcialupi</i>).
Str	Strasbourg, Bibliothèque Municipale, 222.C.22.
T.III.2	Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Cod. T.III.2.
Tit	London, British Library, Cotton Titus A XXVI.
TJ	Torino, Archivio di Stato, sez. I, J. b. IX. 10.
Todi	Todi, Archivio Storico Comunale, fondo Congregazione di Carità, Istituto dei sartori, Statuto [senza segnatura] (<i>ex O. p. Sarti n. 83</i>).
Tr	Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, nuv. acq. fr. 23190 (Trémoille) (<i>olim Saint-Georges-sur-Loire, Château de Serrant, ms. della duchessa di Trémoille</i>).
Tr43	Treviso, Biblioteca Comunale, Ms. 43.
Tr87	Trento, Castello del Buon Consiglio, 1374 (87).
Triv193	Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 93.
Triv1091	Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1091 (C 51).
Ut	Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 6 E 37.
Vat1790	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 1790.
Vat.Lat.3195	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3195.
Vat.Lat.3793	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793.
Ven223	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, XIV, lat. 233 (4340).
Vg	Kansas City, Private Collection of James E. and Elizabeth J. Ferrell (<i>olim New York, Wildenstein Collection, Manuscrit of the Marquis de Vogüé</i>)
Vil	Villingen, Stiftsbibliothek St. Georgen [perduto].
Vorau	Vorau (Steiermark), Stiftsbibliothek, Cod. 380.
West21	London, Westminster Abbey, 21.
W3917	Wien, Österreiche Nationalbibliothek, 3917
Wn5094	Wien, Österreiche Nationalbibliothek, 5094.
WolkA	Wien, Österreiche Nationalbibliothek, 2777.

WolkB

Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. Wolkenstein-Rodeneck.

I. IL CODICE F-PN 6771 (REINA)

1. Introduzione

Al numero 1350 del *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. Reina (de Milan)*, allestito in occasione dell'asta tenutasi a Parigi a partire dal 27 novembre 1834, si legge la seguente dicitura: «Chanson italiennes, provençales et françaises, mises en musique. Petit. in-fol. cart. de 119 feuillets. Manuscrit du XVe siècle, très curieux». È la più antica traccia dell'esistenza del manoscritto F-Pn6771, appartenuto al bibliofilo Francesco Reina (1772-1826), allievo del Parini e membro de Gran Consiglio della Repubblica Cisalpina. Alla sua morte, la biblioteca (che contava più di 50000 volumi) fu acquistata dal libraio Paolo Antonio Tosi, per essere messa all'asta¹; il codice risulta venduto il 15 dicembre al prezzo di 230 franchi, ma l'acquirente è ignoto². Né si conosce la sua collocazione nei decenni successivi, fino all'acquisizione da parte della Bibliothèque Nationale de France, nell'ottobre del 1897³: le ipotesi circa i possibili proprietari del manoscritto prima di questa data, mai confermate, includono Auguste Boutté de Toulmont⁴ (bibliotecario del Conservatorio di Parigi dal 1831), Edmond de Coussemaker e il bibliofilo Guillaume Libri⁵.

Il passaggio alla *BNF* favorisce l'avvio degli studi sul ribattezzato 'Codice Reina', che suscita immediatamente l'interesse dei musicologi per la sua eccezionalità: è una silloge quantitativamente imponente, seconda per estensione — tra le raccolte di polifonia compilate sicuramente in Italia nei secoli XIV e XV — unicamente al Codice Squarcialupi (**Sq**), e prima qualora si consideri soltanto il repertorio francese, copiato in una sezione distinta⁶. Alle 185 composizioni trecentesche trasmesse nell'unità originaria (fascicoli I-VII) si sommano le 35 contenute nei fascicoli VIII e IX, annessi entro la metà del XV secolo, che costituiscono, di fatto, uno *chansonnier* franco-fiammingo a sé stante: i 220 brani — di cui uno in doppia copia — includono madrigali e ballate su testo italiano (104), *ballades*, *rondeaux* e *virelais* in francese (112), una *ballade* fiamminga e una plurilingue (in francese, latino e fiammingo), due diminuzioni strumentali intavolate. Rilevante è anche il numero degli *unica*: 75, che arrivano a 86 includendo i brani attestati in **PR** e in uno o più manoscritti letterari (ovvero sprovvisti di notazione). Il manoscritto

¹ Dettamanti, P, *F. R.: un patriota cisalpino amico di Stendhal*, «Archivi di Lecco», 13 (1990), pp. 298-334.

² Hertel 2002, p. 13.

³ Bibliothèque Nationale de France, *Registre Achats 1894/1950*, n. 9308.

⁴ Ludwig 1902, p. 38.

⁵ Hertel 2002, p. 13.

⁶ Nessun'altra silloge compilata in Italia (**Fa**, **FP**, **Lo**, **Lu**, **Mo**, **SL**, **Sq**, **T.III.2**) presenta una partizione altrettanto netta tra repertorio italiano e francese.

è pressoché privo di rubriche attributive (con rare eccezioni⁷), ma dal confronto con i testimoni concordanti è possibile risalire ai compositori compresi nella raccolta: tra gli italiani, Antonello da Caserta, Arrigo, Bartolino da Padova, Bartolomeo da Bologna, Filippotto da Caserta, Francesco Landini, Giovanni Bazzo Correggiaio, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna, Jacobello Bianco e un Paolo difficilmente identificabile con Paolo da Firenze; tra i francesi, Alanus, Egidius, Magister Franciscus, Grimace, Guillaume de Machaut, Jacob Senleches, Petrus de Goscalch, Petrus de Vigiliis, Pierre des Molins, Pykini. L'appendice quattrocentesca include l'opera dei maggiori compositori di scuola franco-fiamminga: Gilles Binchois, Nicolas Grenon, Guillaume Dufay, Johannes Legrant, Pierre Fontaine. In rari casi — limitati al repertorio italiano — è stato possibile identificare l'autore del testo verbale: Bindo d'Alesso Donati (n. 105 della Tavola del manoscritto⁸), Francesco Petrarca (5), Franco Sacchetti (23), Giovanni da Ravenna (45), Giovanni Dondi dall'Orologio (27, 89), Matteo Griffoni (31, 69). Il primo a tracciare un profilo del repertorio, nel 1902, è Friederich Ludwig, le cui ricerche si concentrano soprattutto sulla sezione francese; l'inventario parziale del manoscritto si deve, invece, a Johannes Wolf (1904). Un ulteriore passo viene compiuto da Heinrich Bessler, autore, negli anni Venti, di una ricognizione complessiva delle fonti dell'Ars Nova allora note; per uno studio sistematico del codice, e per una prima riflessione a livello codicologico e paleografico, è necessario attendere, tuttavia, gli anni Cinquanta⁹. Nel 1957, Kurt von Fischer riprende l'inventario di Wolf, completandolo, e avanza le prime ipotesi di datazione del manoscritto; ai primi anni del decennio successivo (1963 e 1964) risalgono, invece, i principali contributi di Nigel Wilkins, che fornisce la trascrizione integrale delle intonazioni e dei testi verbali trasmessi in **PR**. Già all'epoca della tesi dottorale di John Nádas (1985), nella quale vengono riprese alcune questioni di carattere codicologico e paleografico affrontate negli studi appena menzionati, l'intero repertorio musicale risulta completamente edito¹⁰; manca, invece,

⁷ Sono presenti cinque rubriche nel fascicolo III (*Dompni Pauli, Henrici, Jacobeli bianchy, Jacobeli bianchi, Joh. Baçus Correçarius*) e otto tra i fascicoli VIII e IX (riferite a *G. dufay, Grenon, Binchois, d. B. de Bononia, Fontaine*).

⁸ [§ I, 3].

⁹ Il decennio è caratterizzato da un rinnovato interesse scientifico nei confronti dei testimoni manoscritti della musica del Trecento e del Quattrocento, da cui scaturiscono i primi tentativi di sistematizzazione cronologica delle fonti. Si vedano, in proposito, i contributi della seconda giornata dei *Colloques* di Wégimont (*Les colloques de Wégimont, II (1955): L'Ars Nova. Recueil d'études sur la musique du XIVe siècle*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1959): Pirrotta, N., *Chronologie de l'Ars Nova en Italie*; Fischer, K. von, *Chronologie des manuscrits du Trecento*, pp. 27-34), Schrade, L., *Chronologie de l'Ars Nova en France* (pp. 37-62), Hoppin, R. - Clercx, S., *Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIVe siècle* (pp. 63-92).

¹⁰ Le edizioni più recenti sono pubblicate nel *CMM (Corpus Mensurabilis Musicae)* e nella collana *PMFC (Polyphonic Music of the Fourteenth Century)*: *CMM* 8, 35, 36, 53; *PMFC* IV, VI, VIII-XI, XVIII-XXII. Per l'elenco completo delle edizioni relative a ciascun brano si rinvia alla Tavola del manoscritto.

una adeguata edizione critica dei testi verbali¹¹. All'attività descrittiva del manoscritto non è seguita, sinora, un'operazione di approfondimento e ricognizione del contenuto, soprattutto per quanto concerne i numerosi *unica* e i brani adespoti. Il repertorio italiano, in particolare, è rimasto ai margini del dibattito critico: gli studi di Ursula Günther (1967) e Carola Hertel (2002) risultano incentrati sulle composizioni trasmesse nei fascicoli francesi, e le tesi di Gerald Milette (1995) e Isabelle Ragnard (2000) approfondiscono aspetti riguardanti l'appendice franco-fiamminga quattrocentesca.

Considerati gli innumerevoli spunti offerti da un codice tanto vasto e ricco di materiale poetico-musicale eterogeneo, è stato necessario circoscrivere l'ambito di ricerca, rinunciando a trattare alcune questioni rilevanti. La prima parte del lavoro è dedicata allo studio strutturale del manoscritto, nei suoi aspetti codicologico-paleografici, e al contesto di diffusione del repertorio in esso contenuto attraverso la ricognizione dei testimoni concordanti; le ricerche preliminari sono confluite nella Tavola del manoscritto [§ I, 3], attraverso la quale si intende fornire una visione d'insieme del manufatto. Nella seconda parte vengono approfondite questioni relative agli autori e ai generi poetico-musicali inclusi nel nucleo originario della silloge (fascicoli I-VII), con particolare riferimento al sottogenere della siciliana, selezionata come caso di studio per le sue peculiarità testuali e musicali; si analizzano, inoltre, i riferimenti interni ai testi verbali, che consentono, in alcuni casi, di risalire al contesto di composizione delle intonazioni (e, per estensione, a riflettere sulle ragioni della trasmissione degli stessi in **PR**). La terza parte è costituita dall'edizione critica e commentata del testo verbale degli *unica* italiani e delle siciliane (per le quali si fornisce anche l'edizione delle intonazioni), corredata di una nota linguistica; il lavoro di edizione consente di soffermarsi sul repertorio finora meno studiato del codice, caratterizzato da un ambito di diffusione limitato all'Italia nord-orientale ed escluso, pertanto, dalle grandi sillogi toscane.

La prospettiva assunta in questa sede, necessariamente limitata, è solo una delle possibili, e non pretende di essere niente più che un primo tassello per lo studio complessivo del codice. Il punto di vista, innanzitutto, è di tipo marcatamente testuale, che tiene senz'altro conto della natura del manufatto (destinato *in primis* alla trasmissione di repertorio intonato) ma non entra nel merito di questioni specificamente notazionali; il *focus* principale, inoltre, riguarda il repertorio trecentesco, nella fattispecie quello italiano. L'impianto metodologico predisposto, tuttavia, consente di percorrere, in futuro, molteplici linee di ricerca: una prospettiva raramente affrontata nell'ambito dei lavori sulle antologie arsnovistiche, ad esempio, riguarda lo studio dei sottogeneri e delle forme peculiari che mostrano di avere un peso preminente in un certo codice rispetto alle fonti

¹¹ L'unica edizione dei testi italiani completa di apparato critico è inclusa nelle antologie di Giuseppe Corsi (*Poesie Musicali del Trecento*, 1970, e *Rimatori del Trecento*, 1969); mancano, tuttavia, 14 *unica* italiani. Sul versante francese, l'unica edizione complessiva (limitata alla tradizione musicale, e sprovvista di apparato) è stata allestita da Rosenberg per i tre volumi di *CMM* 53.

coeve (in **PR** la siciliana, il *virelai* realistico e il *rondeau-refrain*). In definitiva, la tipologia di indagine realizzata in questa sede per la prima sezione del manoscritto potrà essere applicata anche alle due unità francesi, tenendo conto delle problematiche specifiche che riguardano tali repertori (nella fattispecie, lo stato dell'arte relativo alla tradizione letteraria dei testi francesi intonati e la carenza di edizioni aggiornate); si tratta di un lavoro complesso e di ampio respiro, ma che merita di essere affrontato, alla luce dell'importanza di **PR** per la conoscenza e la comprensione del patrimonio musicale che circolava nel settentrione d'Italia a cavallo tra i secoli XIV e XV.

1.1 Caratteristiche codicologiche e paleografiche

Il codice Reina è un manoscritto cartaceo di mm 271x233 composto da 127 carte, con una guardia moderna anteriore e sette posteriori (tre originali e quattro moderne). Rilegato in pelle nera nel XVIII o XIX secolo¹², il codice è attualmente protetto da una coperta in pelle marrone in seguito al restauro avvenuto nei primi anni Novanta.

I fogli sono raggruppati in nove fascicoli di differente lunghezza, con l'inserimento di due bifogli tra i fascicoli VII e VIII. Vi è una numerazione antica in numeri romani sul *verso* di ogni carta, da 1v a 29v, mentre da 30v a 84v compare una numerazione in cifre arabe; la numerazione moderna è posta nell'angolo superiore destro delle cc. 1-131 (le cc. 120-124 risultano mancanti). Le cc. 126v-127r contengono l'indice antico — parziale — della raccolta, mentre l'indice moderno occupa le cc. 130-131.

Lo specchio di scrittura è di mm 194-6x174-5 ca. alle cc. 1-62 (fascicoli I-V), di mm 213x180 alle cc. 63-88 (fascicoli VI e VII), e di mm 202x150 nei fascicoli VIII-IX. La notazione musicale è copiata in sistemi di sei linee, caratteristici dei codici musicali italiani allestiti tra il XIV e il XV secolo¹³ (otto esagrammi per pagina nelle cc. 1-88, sette esagrammi nelle cc. 89-119); la rigatura è di colore rosso nei fascicoli II e III (cc. 13-34). L'inchiostro è di colore scuro (marrone o nero); le lettere iniziali dei testi intonati sono copiate in rosso nelle cc. 1v, 2r e 77v, e nei fascicoli VIII-IX.

Le questioni codicologiche e paleografiche relative a **PR** sono state affrontate per la prima volta da Kurt von Fischer¹⁴; le obiezioni avanzate da Nigel Wilkins rispetto alle ipotesi dello studioso trovano spazio in un articolo del 1963 e nella sua tesi dottorale¹⁵, mentre i contributi più recenti sull'argomento si devono a John Nádas (1985) e a Gerald Milette (1995). Le conclusioni dei quattro studiosi divergono in maniera talvolta sostanziale — ad esempio nella classificazione degli scribi —, mentre non si riscontrano

¹² Fischer 1957, p. 39.

¹³ Nádas 1981, p. 398.

¹⁴ Fischer 1957.

¹⁵ Wilkins 1964.

divergenze inconciliabili nella lettura della struttura del manoscritto. In questa prospettiva, risulta particolarmente significativo lo studio delle filigrane condotto da Nádás¹⁶ (sulla scorta della prima classificazione compiuta da Fischer nel 1957) con la tecnica della betaradiografia; tale ricerca si è rivelata utile per sostanziare le ipotesi fino ad allora emerse a proposito dell'assetto costitutivo dei fascicoli (poiché ogni bifoglio contiene solo una filigrana), e per risalire, ove possibile, alla datazione approssimativa della carta utilizzata nel codice mediante il confronto con il repertorio delle filigrane di Briquet¹⁷. Le cinque tipologie principali sono riassunte nel prospetto che segue:

- 1. basilisco** (in due varianti): **1a** [Briquet 2660 — Ferrara, 1392; Venezia, Reggio Emilia, Bologna, Lucca, Palermo, 1390-3], fascicoli I-III, parte del IV e del V; **1b** [Briquet 2632 — Ferrara, 1390], fascicolo VI ad eccezione del bifoglio iniziale, fascicolo VII ad eccezione del bifoglio iniziale e di quello centrale;
- 2. monte inscritto in un cerchio** (in due varianti): **2a** [Briquet 11854 — Lucca, 1388, Dubrovnik, 1394, Fabriano, 1398], parte del fascicolo IV; **2b** [Briquet 11890 — Siena, 1399, Fabriano, 1393-5], cc. 52, 53, 57, 58;
- 3. campana** [nessuna concordanza]: cc. 37-46, 50-61, 85-88, 86-87;
- 4. arco e freccia** [Briquet 791 — Lucca, 1393, Siracusa, 1390]: primo bifoglio del fascicolo VI (cc. 63-72), primo bifoglio e bifoglio centrale del fascicolo VII (cc. 73-84 e 78-79);
- 5. corona** [Briquet 4614 — Venezia, 1387?, Udine, 1396?, Provenza, Bourges, 1404-7]: fascicoli VIII e IX.

La struttura dei primi otto fascicoli risulta ben definita e, in quanto tale, non pone particolari problemi interpretativi; meritano qualche riflessione, invece, la composizione del nono fascicolo e l'eventuale presenza di un decimo¹⁸. A tal fine si è tenuto conto della collocazione delle strisce pergamenee di rinforzo (il cui posizionamento è stato oggetto di studio da parte di Milette¹⁹), che sono state staccate dalle cc. 13, 17, 19, 25, 30, 35, 12, 19, 56, 63, 67, 73, 79, 85, 89 e incollate, nel corso del recente restauro del codice, nei fogli di guardia posteriori. Sono tuttora presenti strisce originali sul bifoglio 98-99 e tra le cc. 112 e 117; si nota, inoltre, il segno della colla sul bifoglio 118-119. I frammenti provengono da tre manoscritti: il primo contiene passi di Prospero d'Aquitania²⁰, sul

¹⁶ Nádás 1985, p. 131 ss.

¹⁷ Briquet, C.-M., *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1907).

¹⁸ Nádás 1985, p. 163.

¹⁹ Milette 1995, p. 8.

²⁰ Sentenze, XXIX: «Christianae perfectionis est pacificum esse etiam cum pacis inimicis, spe correctionis, non consensu malignitatis, ut si nec exemplum, nec cohortationem dilectionis

secondo sono visibili tracce di notazione bianca (con una probabile rubrica attributiva, 'Johannes'), il terzo trasmette una grammatica latina anonima del XIII secolo²¹.

Prima di procedere con la descrizione della struttura dei fascicoli, è opportuno tracciare un profilo paleografico degli scribi che si avvicendano nella copiatura del manoscritto; come caratteristica generale, in tutto il codice l'intonazione e, successivamente, il testo verbale (come testimoniato dalla occasionale contrazione di lunghi segmenti di testo a fronte di un numero minore di note) risultano copiati dalla stessa mano.

La questione è stata ampiamente dibattuta dagli studiosi citati in apertura (Fischer, Wilkins e Nádás), che pervengono a conclusioni sensibilmente differenti; per maggiore chiarezza, sarà utile riassumerne brevemente le posizioni.

Secondo Fischer²² (1957 p. 39 ss.) gli scribi coinvolti nella stesura di **PR** sono sei in totale, contrassegnati dalle lettere A-F:

- i brani italiani (fascicoli I-IV e prima parte del V) sono copiati da A (cc. 1r-39v, 43-44, 47v-52v), B e C (39v-41r, 44v-46r).
- D copia il repertorio francese del fascicolo V (cc. 44v-46r) e le aggiunte posteriori nelle cc. 46v-47r, 65v-66r, 72v-73r, il testo di *A discort*, la seconda strofa di *Gais et jolis*.
- E copia i fascicoli VI e VII.
- F copia i fascicoli VIII e IX.
- L'indice originale (cc. 126v-127r) è copiato da E e D, il cui inchiostro, secondo Fischer, è sensibilmente più scuro rispetto a quello utilizzato dalle altre mani.

Wilkins²³ riduce gli scribi a quattro (numerati con cifre romane), ipotizzando l'identità delle mani A-E (I) e C-D (III) individuate da Fischer: secondo lo studioso, sarebbe stato I ad assemblare i primi sette fascicoli del codice, rinforzando la rilegatura con le strisce pergamenacee menzionate in precedenza. La mano che copia l'indice (scriba IV, nello studio di Wilkins) sarebbe la medesima dei fascicoli VIII e IX, e non D (ovvero III), poiché vi sono evidenti discrepanze calligrafiche (lettere *l*, *v* e *d* minuscole) e soprattutto perché il copista dell'indice commette vistosi errori nella lettura di *incipit* che, secondo Fischer, avrebbe copiato lui stesso nei fascicoli precedenti (ad esempio *Phiton Phiton beste très veneneuse* diventa *Phiton Phiton este etre*).

sequuntur, causas tamen non habeant quibus odisse nos debeant» ed Epigrammi, XIX: «Arta via est, verae quae ducit ad atria vitae, / nec recipit carnis gaudia mentis iter».

²¹ Il testo è edito in Fierville, C., *Une grammaire latine inédite du XIIIe siècle extraite des manuscrits n° 465 de Laon et n°15462 (fonds latin) de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1886.

²² Fischer 1957, p. 39 ss.

²³ Wilkins 1963.

Nádas²⁴ propone una terza soluzione, riconoscendo otto scribi (identificati attraverso le lettere dell'alfabeto da S a Z) e confutando, in parte, le tesi di Fischer e Wilkins; le sue conclusioni possono essere riassunte nei seguenti punti.

1. L'identità delle mani A ed E (corrispondenti allo scriba I, italiano) è stabilita da Wilkins in virtù della decorazione delle ultime note (cfr. *La douce cere* c. 13v e *En nul estat* c. 79v), delle stanghette finali degli esagrammi e delle maiuscole; lo scriba I sarebbe anche responsabile della rigatura in inchiostro rosso dei fascicoli II e VI. Tale presunta identità appare poco plausibile, in quanto la forma delle chiavi di *fa* differisce sensibilmente (E, vale a dire T nello studio di Nádas, lascia uno spazio tra il margine sinistro dell'esagramma e la chiave, mentre A — ovvero S — si mantiene aderente al margine), come alcune lettere iniziali maiuscole e minuscole; le piccole decorazioni alla fine dei sistemi, nonché la forma delle *longae* finali, non possono essere considerate dirimenti, poiché l'analisi dell'intero manoscritto rivela una tendenza imitativa tra gli scribi nelle componenti 'ornamentali' della scrittura musicale; infine, la rigatura con inchiostro rosso non può essere assunta come elemento probante perché è frutto di un lavoro preparatorio, rispetto al quale l'azione di A ed E è indipendente e successiva. Inoltre, i brani nei quali è usato l'inchiostro rosso sono collocati in una posizione circoscritta (al centro dei fascicoli VI e VII), e sembrano costituire un livello di copia ben definito, inserito nella collezione come un blocco unitario.

2. Lo scriba denominato B da Fischer, anch'egli italiano, corrisponde allo scriba II di Wilkins e al copista X di Nádas.

3. L'identità delle mani C e D (scriba III Wilkins = W Nádas), ipotizzata da Wilkins in base al colore dell'inchiostro, più scuro degli altri, viene confermata da Nádas.

Nel presente studio si propongono ipotesi di soluzione di alcuni nodi problematici, come l'identificazione della mano responsabile dell'indice e dei brani strumentali. Segue la descrizione delle mani individuate, sulla base dello studio incrociato delle caratteristiche del testo verbale e musicale; molte delle peculiarità riportate corrispondono a quelle segnalate da Nádas²⁵, la cui operazione di identificazione si basa sull'assunto che i tratti distintivi delle mani risiedano negli aspetti più 'meccanici', come le chiavi o i segni di alterazione, anziché negli aspetti decorativi, che sono frutto di intenzionalità (ovvero di riflessione) e si prestano, pertanto, all'imitazione da parte degli altri copisti. Per la denominazione degli undici scribi sono state utilizzate le lettere dell'alfabeto da A a K; le mani più simili tra loro sono le prime tre (A = Nádas S, B = Nádas T, C = Nádas U), mentre le altre appaiono facilmente riconoscibili anche a un'analisi meno approfondita.

²⁴ Nádas 1985, pp. 164-6.

²⁵ Nádas 1985, p. 170 ss.

Scriba A (cc. 1r-12v, 14r, 15r, 16v-24v, 26r-36r) - I tratti caratteristici della grafia musicale di A sono i *diesis*, caratterizzati da quattro puntini negli angoli interni²⁶ (fig. 1), e le banderuole delle *semiminimae*, che terminano con uno svolazzo verso il basso; non altrettanto distintivi — in quanto rintracciabili anche in brani copiati da mani differenti — risultano altri due elementi segnalati da Nádás, ovvero la forma della chiave di *fa* (solo il rombo singolo è caudato) e l'abitudine di utilizzare le *longae* finali come elementi decorativi «a fisarmonica²⁷» (fig. 2). Il testo verbale è caratterizzato da una grafia chiara e relativamente larga; si nota l'abitudine di apporre dei puntini (generalmente tre a forma di triangolo) alla fine del testo (fig. 2).



fig. 1 (c. 4r)

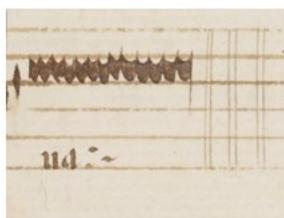
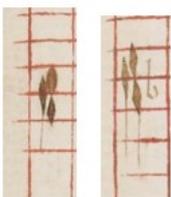


fig. 2 (c. 4r)

Scriba B (cc. 13r-16r, 25r-28r, 81v-84v) - Per quanto concerne la grafia musicale, le differenze principali rispetto ad A consistono nella forma della chiave di *fa* (figg. 3-4, confronto tra le chiavi di *fa* di A e B), i cui rombi sono tutti caudati, e nelle *caudae* delle *semiminimae*, rivolte verso l'alto (cfr. fig. 1 e fig. 5). La grafia del testo verbale risulta meno ordinata e regolare rispetto a quella di A: alcune lettere, come la *g* minuscola, vengono tracciate talvolta in maniera diversa anche all'interno dello stesso componimento (fig. 6).



figg. 3-4 (c. 15r)



fig. 5 (c. 25r)

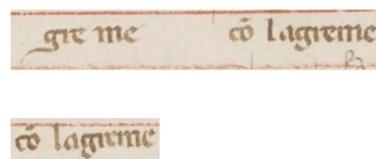


fig. 6 (c. 27v)

Scriba C (cc. 9r-12r, 38r-39v, 43r-44r, 47v-48v, 49r-52v, 61r-v) - È la mano più simile ad A, dalla quale differisce per pochi dettagli e per il colore dell'inchiostro (diverso da quelli utilizzati dagli altri scribi). Sul versante musicale, Nádás evidenzia la forma peculiare dei *diesis* (fig. 7), privi — in parte o totalmente — dei quattro puntini descritti

²⁶ Nádás (1985, p. 170) rileva un'analogia tra i *diesis* copiati da A (=S) e quelli presenti nei frammenti identificati come **PadA.**, provenienti dall'Abbazia di Santa Giustina (Padova).

²⁷ *Ibid.*

a proposito della mano A; in alcuni brani, inoltre, C alterna le chiavi di *fa* con *cauda* singola e multipla (fig. 8). Il testo verbale è caratterizzato da un corpo sensibilmente più piccolo rispetto ad A (fig. 9, confronto tra A e C); il tratto è più sottile e alcune lettere (in particolare la *f*, la *s*, la *y* e la *ç*) risultano più allungate.



fig. 7 (c. 51v)

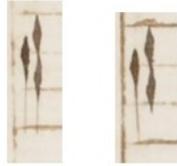


fig. 8 (c. 52v)



fig. 9 (c. 10r)

Scriba D (cc. 35v-37v) - La grafia musicale è facilmente riconoscibile, grazie alla peculiare forma del *custos* (fig. 10); nel testo verbale si rileva la tendenza ad ornare con svolazzi la coda della *ç*, il tratto orizzontale del *per* abbreviato (□) e le vocali finali (fig. 11).



fig. 10 (c. 38r)

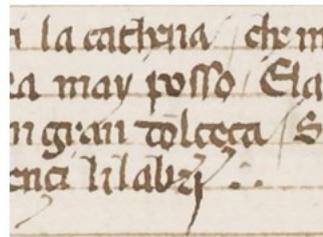


fig. 11 (cc. 38r, 39r)

Scriba E (cc. 12v-13r, 44v-45r, 46v-47r, 53r-61r, 62r-v, 65v-66r, 72v-73r, 77v) - La grafia di E è particolarmente sottile e angolosa; il testo verbale è caratterizzato dal *ductus* semicorsivo (fig. 12).

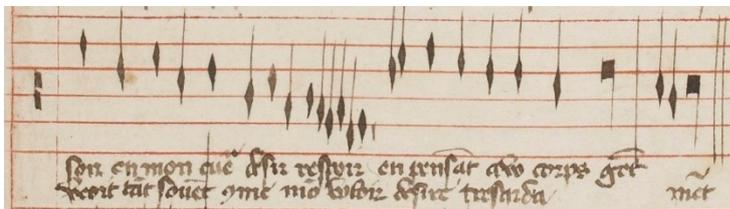


fig. 12 (c. 73r)

Scriba F (cc. 39v-41r, 45v-46r) - Sia la grafia del testo verbale sia la notazione risultano ricche di svolazzi (fig. 13); il *diesis* è arricchito da quattro puntini che intersecano i lati del parallelogramma (fig. 14).



fig. 13 (c. 39v)



fig. 14 (c. 40r)

Scriba G (cc. 63r-81r) - Il tratto è denso e netto. La grafia musicale è chiara e larga; nella sottoposizione del testo all'intonazione, i diversi livelli tendono a sovrapporsi (fig. 15).



fig. 15 (64v)

Scriba H (cc. 89v-119r) - Mano francese più tarda; nel testo musicale si rileva la sostituzione della banderuola delle *semiminimae* con un semplice tratto obliquo e la resa schematica del *diesis* (simile a quello moderno), mentre il testo verbale presenta un andamento posato, con pochi legamenti (fig. 16).

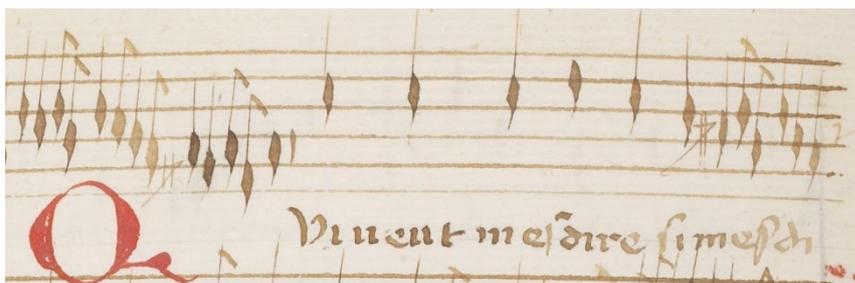


fig. 16 (c. 101v)

Scriba I - La grafia è estremamente minuta, il *ductus* corsivo (fig. 17); copia soltanto due aggiunte testuali alle cc. 65r e 70r.

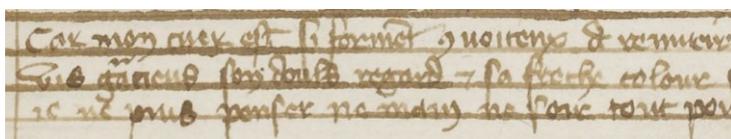


fig. 17 (c. 65r)

Scriba J - Copia soltanto le due diminuzioni strumentali presenti nella c. 85r-v. I rombi delle *semibreves* e delle *minimae* sono molto stretti, con gli angoli smussati; la chiave di *do* è formata da due parallelogrammi slegati, collocati a ridosso della rigatura esterna (fig. 18).

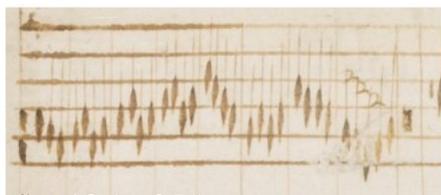


fig. 18 (c. 85r)



Scriba K (cc. 126v-127r) - Le caratteristiche generali della mano che copia l'indice corrispondono a quelle di H, ma la forma di alcune lettere (in particolare *g*, *r*, *p* ed *s*) differisce in maniera inequivocabile (figg. 19-20, confronto tra K, a sinistra, e H, a destra).



fig. 19 (cc. 126v, 92r)

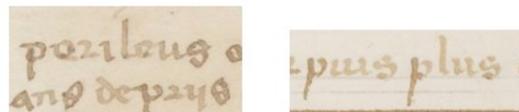


fig. 20 (cc. 127r, 94v)

1.2 Struttura e ordinamento dei fascicoli

Sulla base delle filigrane e delle mani, nel manoscritto sono individuabili quattro unità, che trovano una corrispondenza soltanto parziale nella divisione interna del repertorio: la prima è costituita dai fascicoli I-III, la seconda dai fascicoli IV-V, la terza dai fascicoli VI-VII; gli ultimi due formano una sorta di canzoniere quattrocentesco autonomo²⁸, aggiunto in un secondo momento alle altre tre unità. Con riferimento al contenuto, le parti riconoscibili sono tre: la prima (cc. 1r-52v) è dedicata alla trasmissione del repertorio italiano trecentesco; la seconda (cc. 53r-85r) contiene repertorio francese trecentesco e due diminuzioni strumentali; la terza (cc. 89r-119r) è una raccolta di composizioni franco-fiamminghe del Quattrocento.

I primi due fascicoli constano di sei bifogli ciascuno, il terzo di cinque; il fattore unificante è costituito dalla tipologia di carta, contrassegnata dalla filigrana 1a, e dalla preponderanza del copista A, che si alterna con B all'inizio dei fascicoli II e III; ad essi si aggiungono le mani C ed E per due brani (rispettivamente *Poi che da te* e *S'en vous pour moy pitié*) aggiunti in posizione secondaria, ovvero con funzione riempitiva degli

²⁸ Strohm 1993, p. 137.

esagrammi lasciati vuoti in fondo alla pagina. I fascicoli I e II sono dedicati, rispettivamente, alle opere di Jacopo da Bologna e Bartolino da Padova, con la sola eccezione delle due composizioni appena citate; nel III si riscontra un insieme di brani attribuiti a compositori operanti in area settentrionale (come Jacobello Bianco e Matteo Correggiaio) e altri madrigali e ballate anonimi, oltre a opere di Landini, Jacopo e Giovanni da Firenze.

Nella seconda unità (fascicoli IV e V) si rileva la collaborazione di un numero più elevato di mani, che utilizzano almeno quattro tipi di inchiostro; vengono impiegate diverse tipologie di carta (1a, 2a e 2b, 3), e anche il repertorio diviene più eterogeneo. Il fascicolo IV (copiato dagli scribi A, C, D, E ed F) è costituito da sette bifogli; trasmette nove composizioni adespote, cinque ballate di Landini, sei tra madrigali e ballate di Bartolino (ma il numero potrebbe essere più elevato, considerato che alcune delle ballate adespote presentano caratteristiche assimilabili allo stile bartoliniano) e due *ballades* di Antonello da Caserta. Il fascicolo V (sette bifogli) era inizialmente concepito, forse, per essere interamente dedicato a Landini²⁹: nei fatti, invece, soltanto le prime quattro carte — copiate dalla mano C — trasmettono brani del compositore fiorentino, mentre dalla c. 53 inizia la raccolta francese trecentesca, trascritta quasi per intero da E — ad eccezione di *Fuions de ci* e dei primi quattro versi di *A gré d'Amors*, copiati da C —.

L'ultima unità è costituita dai fascicoli VI e VII (composti rispettivamente da cinque e sei bifogli), accomunati dalla medesima tipologia di carta e dallo scriba di base (G), cui si aggiungono occasionalmente E (quattro composizioni immesse posteriormente in posizione secondaria) e gli apporti isolati di una ulteriore mano (I) a livello del solo testo verbale. L'unico legame con i fascicoli italiani risiede, oltre alle aggiunte di E (responsabile del *filler* alle cc. 12v-13r), nella presenza dello scriba B³⁰, che compila le ultime carte del settimo fascicolo (81v-84v). Anche questi due fascicoli, come la seconda parte del quarto, contengono composizioni francesi trecentesche anonime, oltre a otto brani di Machaut e opere di Grimace, Pykini e altri; sono presenti anche una *ballade* anonima su testo fiammingo (*En wyflic beildt ghestadt van sinne*) e una plurilingue (*En tiés, en latin, en romans*), oltre a una ballata di Landini.

Al fascicolo VII fanno seguito due bifogli della medesima tipologia di carta delle cc. 37-46, 50-61 (fascicoli IV e V), che contengono diminuzioni strumentali (*Questa fanciulla* e *Je voy le bon tens venir*) copiate da una mano differente (J): potrebbe trattarsi, secondo Milette³¹, del nucleo originario di un decimo fascicolo successivamente staccato o caduto, forse destinato ad accogliere una raccolta di intavolature analoghe.

La silloge è completata dai fascicoli VIII e IX (entrambi composti da dieci bifogli di carta uniforme), che costituiscono una unità codicologica a sé stante, aggiunta più tardi

²⁹ Nádas 1985, p. 198.

³⁰ Ivi, p. 199.

³¹ Milette 1995, p. 9.

e preparata uniformemente dallo stesso scriba che copia i testi e le intonazioni. Secondo Nádás³², restano due questioni da risolvere: perché la c. 119v non ha ricevuto la rigatura (facendo supporre che il manoscritto termini alla c. 119r), e perché il *folio* 125 — vuoto — è stato mantenuto e non è occupato dall'indice?

La seconda domanda impone la formulazione di una ipotesi circa la struttura del nono fascicolo, mentre la prima appare di più facile soluzione (e potrebbe contribuire a risolvere anche la seconda questione). Sembra probabile, infatti, che gli esagrammi della parte III siano stati predisposti al momento del bisogno, in base alle seguenti constatazioni:

- lo scriba H utilizza lo stesso inchiostro per gli esagrammi, la musica e il testo lungo tutta la parte III;
- come osserva Milette³³, il rientro predisposto per la maiuscola iniziale — presente nella prima composizione del fascicolo VIII — manca in apertura del fascicolo IX (contrariamente a quanto ci si sarebbe potuti aspettare, se la preparazione dei sistemi fosse avvenuta *ab origine*);
- si rileva, inoltre, la presenza di diverse serie di fori per la rigatura (come se lo scriba li avesse tracciati in base alla necessità del momento, ignorando quelli predisposti in precedenza).

In sostanza, la rigatura del *verso* di c. 119 non è stata preparata perché lo scriba H non ne ha avuto bisogno; la sua mancanza, inoltre, suggerisce che le cc. 120-124 risultassero già cadute nel momento in cui furono copiati gli ultimi brani nelle cc. 118v-119r (poiché H, come osservato in precedenza, prepara la rigatura per gli esagrammi solo nel momento dell'effettiva necessità). Dal momento che la maggioranza della musica copiata in questa sezione di **PR** richiede due facciate — normalmente una o due voci sul *verso* seguite da una sul *recto* seguente, come si verifica in 25 composizioni su 35 —, non c'era un *recto* disponibile a causa della mancanza della c. 120, per cui non vi era motivo di apporre la rigatura sul *verso* della c. 119.

Tale ipotesi è connessa alla soluzione proposta da Milette per la seconda questione avanzata da Nádás, il quale sostiene che le cc. 109-127 compongano il nono e l'inizio del decimo fascicolo, poiché la disposizione delle facciate interne (lato dell'impronta) mostra che «i fogli 125-127 non possono essere fatti combaciare con presunte giunture tra i fogli 109-119³⁴». Nádás ipotizza, inoltre, che le strisce di rinforzo aggiunte tra le cc. 112 e 117 testimonino lo stato di fragilità del fascicolo, derivato dalla rimozione delle cc. 125-128 (senza spiegare, tuttavia, per quale ragione le strisce non si estendano fino a comprendere le cc. 109-111). Se l'unità costituita dalle cc. 125-127 avesse rappresentato

³² Nádás 1985, p. 163.

³³ Milette 1995, p. 9.

³⁴ «Folios 125-127 cannot be made to 'fit' with presumed conjugates among folios 109-119» (Nádás 1985, p. 96).

l'inizio di un nuovo fascicolo, però, sarebbe stata collocata immediatamente dopo l'ultima carta del IX (la 119): in tal caso le cc. 125-127 sarebbero state numerate come 120-122, e non sarebbe stato possibile rilevare la mancanza delle cc. 120-124. Milette sottolinea, inoltre, come non vi sia alcuna prova dell'esistenza di una striscia di rinforzo alla c. 125, indispensabile qualora essa fosse stata utilizzata come foglio esterno di un nuovo fascicolo³⁵.

Appare altrettanto condivisibile la soluzione proposta da Milette in merito alla sopravvivenza della c. 125, e alla collocazione dell'indice nelle cc. 126v-127r³⁶. In sintesi, le originarie cc. 126-127 erano state probabilmente rimosse nello stesso periodo delle cc. 120-124, e la c. 125 era stata, forse, lasciata allo scopo di redigere l'indice della parte III prima che fosse unita alle prime due parti. In seguito alla congiunzione della parte III con le prime due, tuttavia, dovette emergere la necessità di un indice per queste ultime, e in quel momento furono aggiunte a tal fine le cc. 126 e 127; un ulteriore scriba (K) decise di redigere l'indice del repertorio francese più antico trådito nella II parte (con il quale non aveva familiarità, come risulta evidente dalle incongruenze tra alcuni *incipit*), lasciando spazio alle cc. 125v-126r per l'indice della I parte e sul 127v per l'indice della III. Tirando le somme, il fascicolo IX risulta composto da dieci bifogli come quello che lo precede, e include le cc. 125-127.

In conclusione, si delinea la rappresentazione schematica dei fascicoli. Da sinistra a destra si riportano le seguenti informazioni: tipologia di carta utilizzata (ovvero il numero della filigrana corrispondente, secondo il prospetto presentato nel paragrafo precedente; ciascun bifoglio è formato a partire da un'unica tipologia di carta, quindi il numero della filigrana è specificato solo per il primo foglio), composizioni trasmesse su ogni facciata — corredate dalle sigle relative alle voci copiate, nell'ordine in cui compaiono, e all'autore —, scriba responsabile della copiatura. Nel caso in cui siano presenti due composizioni nella stessa pagina, si separano gli *incipit* e i nomi dei relativi autori (indicati tra parentesi quando l'attribuzione deriva da codici concordanti provvisti di rubrica attributiva, senza parentesi qualora la rubrica attributiva sia riportata in **PR**) mediante il segno /; il medesimo segno si utilizza per indicare la presenza di due mani differenti nella stessa pagina (ognuna copia un singolo brano; le uniche eccezioni sono segnalate in nota). Il segno + accanto alla lettera identificativa dello scriba indica una aggiunta successiva da parte dello scriba indicato. Per favorire la leggibilità dello schema, le informazioni relative alle filigrane e agli scribi non vengono ripetute, si segnalano soltanto le variazioni. Si veda il seguente esempio, tratto dal terzo fascicolo:

³⁵ Milette 1995, p. 11.

³⁶ *Ivi*, p. 12.

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
1a - 25r	<i>Perch'i non sepi passar</i> (C-T-CT)	Pa	B
25v	<i>El capo biondo</i> (C-T) / <i>Chi ama ne la lengua</i> (C...)	Ar / JB	
26r	<i>Fenir mia vita</i> (C-T) / ...T)	(?) / JB	A / B
26v	<i>L'ochi mie piagne</i> (C-T) / <i>Ama, donna</i> (C...)	JB / (FL)	B / A
27r	<i>Non per mio fallo</i> (C-T) / <i>Ama, donna ...T)</i>	(?) / (FL)	
27v	<i>Con lagreme</i> (C-T) / <i>Io sono un pellegrin</i> (T...)	(?)	
28r	<i>Sia maladetta l'ora</i> (C-T) / ...C)	(FL) / (?)	

Tutti i fogli elencati appartengono alla tipologia di carta contrassegnata dalla filigrana 1a. Nella c. 25r, lo scriba B copia il *cantus*, il *tenor* e il *contratenor* della ballata *Perch'i non sepi passar*, contrassegnata dalla rubrica attributiva a Paolo; il medesimo scriba copia anche le due composizioni presenti nella c. 25v (*El capo biondo* e *Chi ama ne la lengua*), attribuite nel manoscritto, rispettivamente, ad Arrigo e Jacobello Bianco. La c. 26r contiene una composizione anonima (*Fenir mia vita*), copiata da A, e il *tenor* di *Chi ama ne la lengua*, copiato da B. Da 26v e 28r, invece, è B a copiare la prima composizione di ogni pagina, mentre A trascrive la seconda. Le composizioni di Landini sono prive di rubrica attributiva, quindi la sigla dell'autore è indicata tra parentesi.

Sigle delle voci:

C: *cantus*; CT: *contratenor*; T: *tenor*; TR: *triplum*.

Sigle dei compositori:

Al: Alanus;	GF: Giovanni da Firenze;
An: Antonello da Caserta;	Gre: Grenon;
Ar: Arrigo;	Gri: Grimace;
Ba: Bartolino da Padova;	Go: Goscalch;
BdB: Bartolomeo da Bologna;	Ja: Jacopo da Bologna;
Bi: Gilles Binchois;	JB: Jacobello Bianco;
Eg: Egidius;	JL: Johannes Legrant;
Fi: Filippotto da Caserta;	Ma: Guillaume de Machaut;
FL: Francesco Landini;	Pa: Paolo (Paolo da Firenze? ³⁷);
Fo: Fontaine;	Pe: Petrus de Vigiliis;
Fr: Franciscus;	PM: Pierre des Molins;
GC: Giovanni Bazzo Correggiaio;	Py: Pykini;
GD: Guillaume Dufay;	Se: Senleches.

³⁷ [§ II, 4.1].

Fascicolo I

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
1a - 1r	<i>Lo lume vostro (C-T)</i>	(Ja)	A
1v	<i>Soto l'imperio del posente prince (C-T...</i>	(Ja)	
2r	<i>...CT)</i>		
2v	<i>Aquila altera (C-T...</i>	(Ja)	
3r	<i>...CT) / Deh, no me far languire (C-T)</i>	(?)	+A
3v	<i>Non al suo amante (C-T)</i>	(Ja)	
4r	<i>Un bel sparver zentil (C-T)</i>	(Ja)	
4v	<i>Tanto che sit', aquistati (C-T)</i>	(Ja)	
5r	<i>Nel bel zardino (C-T)</i>	(Ja)	
5v	<i>O cieco mondo (C-T)</i>	(Ja)	
6r	<i>Prima virtut'è costringer la lingua (C-T)</i>	(Ja)	
6v	<i>O in Italia felice Liguria (C-T)</i>	(Ja)	
7r	<i>Oselletto salvazo (C-T)</i>	(Ja)	
7v	<i>O dolze apres'un bel parlaro fiume (C-T)</i>	(Ja)	
8r	<i>Io me sun un (C-T)</i>	(Ja)	
8v	<i>Oselletto salvazo (C-T-CT...</i>	(Ja)	
9r	<i>Posando sopra un'aqua (C-T) / Oselletto</i>	(Ja)	
9v	<i>Nel prato pien de fior (C-T... / Poi che da te</i>	(Ja?)	A / C
10r	<i>Nel prato ...CT) / Poi che da te ...C)</i>		A / C
10v	<i>Di novo è giunto (C-T)</i>	(Ja)	A
11r	<i>Cridavan tutti (C-T)</i>	(Ja)	
11v	<i>Fenice fu' (C-T) / I' senti' zà como (CT...</i>	(Ja)	
12r	<i>...C-T-CT)</i>		
12v	<i>Agnel son bianco (C-T) / S'en vous por moy</i>	(GF)/(A / E

Fascicolo II

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
1a - 13r	<i>Imperial sedendo</i> (T) / <i>S'en vous por moy</i>	(Ba)	B / E
13v	<i>La douce cere</i> (C-T...	(Ba)	B
14r	...CT) / <i>La sacrosanta carità</i> (C-T)	(Ba)	B / A
14v	<i>Alba colomba</i> (C-T...	(Ba)	B
15r	...CT) / <i>Sempre se trova</i> (C-T)	(Ba)	B / A
15v	<i>Sempre, dona, t'amai</i> (C-T-CT)	(Ba)	B
16r	<i>Chi tempo ha</i> (C-T)	(Ba)	
16v	<i>Per figura del cielo</i> (C-T)	(Ba)	A
17r	<i>Perché canzato è 'l mondo</i> (C-T)	(Ba)	
17v	<i>No me zova né val</i> (C-T-CT)	(Ba)	
18r	(<i>Qual novità</i>) (C) / <i>Amor, che nel pensier</i>	(Ba)	
18v	<i>Donna lizadra de zafir vestita</i> (C-T)	(Ba)	
19r	<i>Ama chi t'ama</i> (C-T)	(Ba)	
19v	<i>La bianca selva</i> (C-T)	(Ba?)	
20r	<i>Quando la terra parturisse</i> (C-T)	(Ba)	
20v	<i>Le aurate chiome</i> (C-T)	(Ba)	
21r	<i>Madonna, bench' i' miri</i> (C-T)	(Ba)	
21v	<i>Qual lege move</i> (C-T)	(Ba)	
22r	<i>Non corer troppo</i> (C-T)	(Ba)	
22v	<i>Imperial sedendo</i> (C...	(Ba)	
23r	...T)		
23v	<i>Per un verde boschetto</i> (C-T-CT)	(Ba)	
24r	<i>Gioia di novi odori</i> (C-T)	(Ba)	
24v	<i>Per subito comando</i> (C-T)	(Ba)	

Fascicolo III

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
1a - 25r	<i>Perch' i' non sepi passar</i> (C-T-CT)	Pa	B
25v	<i>El capo biondo</i> (C-T) / <i>Chi ama ne la</i>	Ar / JB	
26r	<i>Fenir mia vita</i> (C-T) / ...T)	(?) / JB	A / B
26v	<i>L'ochi mie piagne</i> (C-T) / <i>Ama, donna</i> (C...	JB / (FL)	B / A
27r	<i>Non per mio fallo</i> (C-T) / <i>Ama, donna ...T)</i>	(?) / (FL)	
27v	<i>Con lagreme</i> (C-T) / <i>Io sono un pellegrin</i>	(?)	
28r	<i>Sia maladetta l'ora</i> (C-T) / ...C)	(FL) / (?)	
28v	<i>Lasso! Per ben servir</i> (C-T) / <i>Troveraço</i>	(?)	A
29r	<i>Dona, se 'l cor m'aperçi</i> (C-T) / ...C)	(?)	
29v	<i>Dolce mio drudo</i> (C-T)	(?)	
30r	<i>Avendo me' falcon</i> (C-T)	(?)	
30v	<i>O tu, cara scienza</i> (C... / <i>Vestise</i> (T...	(GF) /	
31r	<i>O tu, cara scienza ...T) / Vestise ...C)</i>		
31v	<i>Che pensi di me far</i> (C-T-CT)	(?)	
32r	<i>Donna, nascosa</i> (C-T)	(?)	
32v	<i>Nel mezo a sei paon</i> (C-T)	(GF)	
33r	<i>Se questa dea</i> (C-T-CT)	(GC)	
33v	<i>Sì come al canto</i> (C-T-CT...	(Ja)	
34r	<i>Donna, s' i' t'ho fallito</i> (C-T) / ...CT)	(FL) /	
34v	<i>Gram piant'agli ochi</i> (C-T-CT)	(FL)	

Fascicolo IV

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
1a - 35r	<i>Spesse fiate à preso</i> (C-T)	(?)	A
35v	<i>Du' ançoliti</i> (C... / <i>In somma altezza</i> (T...	(?) / (FL)	A / D
2a - 36r	<i>Du' ançoliti ...T) / In somma altezza ...C)</i>	(?) / (FL)	
36v	<i>Donna, che d'amor senta</i> (C-T)	(FL)	D
3 - 37r	<i>Non do la colp'a te</i> (C-T)	(FL)	
37v	<i>Ochi, piançeti</i> (C-T)	(?)	
2a - 38r	<i>Amore a lo to aspetto</i> (C-T)	(?)	C
38v	<i>Vantende, signor mio</i> (C-T)	(?)	
39r	<i>Strençi li labri</i> (C-T)	(?)	
39v	<i>Dona fallante</i> (C-T) / <i>Sempre serva</i> (C...	(?)	C / F
40r	<i>Fase 'l bon servo</i> (C-T) / ...T)	(Ba?) /	F
40v	<i>La nobil scala</i> (C-T...	(?)	
1a - 41r	...CT-T)	(?)	
41v	[vuota, con rigatura]		
42r	[vuota, con rigatura]		
42v	[vuota, con rigatura]		
43r	<i>Quel digno de memoria</i> (C-T)	(Ba)	C
43v	<i>Non è vertù che cortesia</i> (C-T)	(?)	
44r	<i>Se premio de virtù</i> (C)	(Ba)	
44v	<i>Omai zascun se doglia</i> (C-T)	(Ba?)	E
45r	<i>Miracolosa tua sembianza</i> (C-T)	(Ba)	
45v	<i>I bei sembianti</i> (C-T...	(Ba)	F
46r	...CT)	(Ba)	
46v	<i>Beauté parfaite</i> (C-T-CT)	(An)	E
47r	<i>Du val prilleus</i> (C-T-CT)	(An)	
47v	<i>La dolce vista</i> (C-T-CT)	(FL)	C
48r	<i>Per seguir la sperança</i> (C-T-CT)	(FL)	
48v	<i>Già perch'i' penso</i> (C-T) / <i>S'i' ti son stato</i>	(FL)	

Fascicolo V

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
1a - 49r	<i>Vita non è (C-T) / S'i' ti son stato ...CT)</i>	(FL)	C
49v	<i>Come 'n fra l'altre done (C-T-CT)</i>	(FL)	
3 - 50r	<i>Quanto più caro faj (C-T-CT)</i>	(FL)	
50v	<i>O graciosa petra (C-T-CT) / Deh, non fugir</i>	(?) / (FL)	
1a - 51r	<i>Chi pregio vuol (C-T) / ...C)</i>	(FL)	
51v	<i>Po' che veder non posso (C-T-CT)</i>	(?)	
52r	<i>Non avrà ma' pietà (C-T-CT)</i>	(FL)	
52v	<i>Gentil aspetto (C-T-CT)</i>	(FL)	
2b - 53r	<i>Ma trédol rosignol (C-T-CT)</i>	(?)	E
53v	<i>Dame vailans de pris (C-T-CT)</i>	(?)	
54r	<i>Cortois et sages (C-T-CT)</i>	(Eg)	
54v	<i>Quant Theseus (C-T- TR-CT...</i>	(Ma)	
1a - 55r	<i>Bonté de corps / ...CT)</i>	(?)	/
55v	<i>Tres douche plasant (C-TR-T)</i>	(?)	
56r	<i>Phiton, Phiton (C-T-CT)</i>	(Fr)	
56v	<i>Dame qui fust (C-T-CT) / En wyflic (C...</i>	(?)	
57r	<i>Contre le temps (C-T-CT) / ...T)</i>	(?)	
57v	<i>Amour me fait desirer (C-T-CT)</i>	(?)	
58r	<i>Rescoés, rescoés (C-TR-T)</i>	(Gri?)	
58v	<i>En ce gracieux (TR-C-T) / La grant biauté</i>	(Se)	
59r	<i>Amour doi je servir (C-TR-T) / ...T-CT)</i>	(?)	
59v	<i>A vous, sans plus (C-T-CT) / Martucius</i>	(?)	
60r	<i>Pour l'amour (TR-C-T) / ...T-CT)</i>	(?)	
60v	<i>S'espoir n'estoit (C-T-CT) / Los, pris (C...</i>	(?)	/
61r	<i>D'anguiseus cuer (C-T-CT) / ...T-CT)</i>	(?)	/
61v	<i>Fuions de ci (C-T-CT)</i>	(Se)	C
62r	<i>A gré d'Amors (C-T-CT)</i>	(?)	C ³⁸ +E
62v	<i>Plasanche, or tost (C- TR-T-CT)</i>	(Py)	E

³⁸ Primi quattro versi.

Fascicolo VI

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
4 - 63r	<i>En amer a douce vie</i> (C-T-CT-TR)	(Ma)	G
63v	<i>Soit tart</i> (C-TR-T-CT) / <i>Il vient bien</i> (C-T-	(?)	
1b - 64r	<i>C'estoit ma douce nourriture</i> (C-T-CT)	(Gri?)	
64v	<i>De Fortune</i> (TR-C-T-CT)	(Ma)	
65r	<i>Gais et jolis</i> (C-T-CT)	(Ma)	+I ³⁹
65v	<i>J'ay grant desespoir</i> (C-T-CT) / <i>Passerose</i>	(?) / (Tr)	G / E
66r	<i>Jour a jour la vie</i> (TR-C-T-CT) / <i>Passerose</i>	(?) / (Tr)	
66v	<i>Gente et devis</i> (C-T-CT)	(?)	G
67r	<i>Je voy le bon tens venir</i> (C-T-CT)	(?)	
67v	<i>Onques ne fu</i> (C-T...	(?)	
68r	<i>...CT) / Dame sans per</i> (C-T/CT)	(?)	
68v	<i>Dame, de qui toute ma joie</i> (C-TR-T-CT)	(Ma)	
69r	<i>A l'arme, a l'arme</i> (C-T-CT)	(Gri)	
69v	<i>Il m'est avis</i> (TR-C-T-CT)	(Ma)	
70r	<i>A discort son desir</i> (C-T-CT)	(?)	+I ⁴⁰
70v	<i>Je languis d'amere mort</i> (TR-C-T-CT)	(Pe ⁴¹)	G
71r	<i>Conviensi a fê</i> (C-T-CT)	(FL)	
71v	<i>De ce que foul pensé</i> (C-T-CT-TR)	(PM)	
72r	<i>De toutes flours</i> (TR-C-T-CT)	(Ma)	
72v	<i>Comme le cerf</i> (C-T-CT) / <i>En ties</i> (C...	(?)	G / E

³⁹ Correzioni e aggiunte nel testo sottoposto alla musica, *residuum*.

⁴⁰ Testo sottoposto alla musica (scritto su rasura), *residuum*.

⁴¹ Solo TR.

Fascicoli VII-VIIIb

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
4 - 73r	<i>Conbienz qu'il soyt</i> (C-T-CT) / <i>En ties ...T</i>	(?)	G / E
73v	<i>Je voy mon cuer</i> (C-TR-T)	(?)	G
1b - 74r	<i>Combien que j'aie</i> (C-T-CT)	(?)	
74v	<i>Tres dolz</i> (C-T) / <i>Dame, par le dolz plaisir</i>	(?)	
75r	<i>Puis qu'autrement</i> (C-T-CT) / <i>...T-CT</i>	(?)	
75v	<i>S'en moy est foi</i> (C-T-CT) / <i>Le souvenir</i>	(?)	
76r	<i>Par ton refus</i> (C-T-CT) / <i>...T</i>	(?)	
76v	<i>L'escu d'Amors</i> (C-T-CT)	(?)	
77r	<i>Mais qu'il vous</i> (C-T) / <i>Au tornai</i> (C-T)	(?)	
77v	<i>Jonesce</i> (C-TR-T) / <i>En tes doulz flans</i> (C-	(?)	G / E
4 - 78r	<i>Le gay plaisir</i> (C-T-CT) / <i>Jet fort</i> (C-T)	(?)	G
78v	<i>Or sus, vous dormés trop</i> (C...	(?)	
79r	<i>...T-CT</i>	(?)	
79v	<i>En nul estat</i> (C-T-CT)	(Go)	
80r	<i>Ge la remiray</i> (C-T-CT)	(?)	
80v	<i>En remirant</i> (C-T-CT)	(Fi)	
81r	<i>De Narcissus</i> (C-T-CT)	(Fr)	
81v	<i>La cornhaile</i> (C-T-CT) / <i>Adeu, mon cuer</i>	(?)	B
82r	<i>Fuiiés de moy</i> (C-T-CT)	(Al)	
82v	<i>Va t'en</i> (C-T-CT) / <i>Dolour me tient</i> (C-T)	(?)	
83r	<i>Si je ne suy si gay</i> (C-T-CT)	(?)	
83v	<i>Puis que l'aloë</i> (C-T-CT) / <i>E Dieu !</i> (C-T)	(?)	
84r	<i>Mercy ou mort</i> (C-T-CT-TR)	(?)	
84v	<i>En attendant, souffrir m'estuet</i> (C-T-CT)	(Fi)	
3 - 85r	<i>Questa fanciulla</i> (diminuzione C+T)	(? da FL)	J
85v	<i>(Je voy le bon tens venir)</i> (diminuzione	(?)	
86r	vuota		
86v	vuota		
87r	vuota		
87v	vuota		
88r	vuota con rigatura		
88v	vuota con rigatura		

Fascicolo VIII

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
5 - 89r	vuota		
89v	<i>Hélas, et quant vous veray?</i> (C-CT...	GD	H
90r	...T)		
90v	<i>Or sus amans</i> (C-CT...	(?)	
91r	...T)		
91v	<i>La plus jolie</i> (C-CT...	(Gre)	
92r	...T)		
92v	<i>Se je vous ay</i> (C-CT...	Gre	
93r	...T)		
93v	<i>Il a loingtamps</i> (C, CT...	(?)	
94r	...T)		
94v	<i>M'amour, ma joye</i> (C-T-CT)	(?)	
95r	<i>Quant je poray</i> (C-T-CT)	(?)	
95v	<i>Les mesdisans</i> (C-T...	(JL)	
96r	...CT)		
96v	<i>Jamais tant que je vous revoye</i> (C-T-CT)	(Bi)	
97r	<i>Je ne suis plus telx</i> (C-T-CT)	(GD)	
97v	<i>Porray-je avoir</i> (C-T-CT)	(GD)	
98r	<i>Navré je suy</i> (C-T-CT)	(GD)	
98v	<i>Soufice toy, povre cuer</i> (C-CT...	(?)	
99r	...T)		
99v	<i>Se jamais jour</i> (C-TR...	(?)	
100r	...T-CT)		
100v	<i>La plus plaisant</i> (C-T...	(?)	
101r	...TR-CT)		
101v	<i>Qui veut mesdire</i> (C-T...	Bi	
102r	...CT)		
102v	<i>Je vueil chanter</i> (C-T-CT)	(GD)	
103r	<i>Amis, vous n'estes</i> (C-T-CT)	(?)	
103v	<i>Ce moys de may</i> (C-T...	(GD)	
104r	...CT)		
104v	<i>Certes, amours</i> (C-T...	(?)	

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
105r	...CT		H
105v	<i>Mersì chiamando</i> (C-CT...	BdB	
106r	...T)		
106v	<i>Que feray-je</i> (C-T...	(?)	
107r	...CT)		
107v	<i>Se je souspire</i> (C-T...	Bi	
108r	...CT)		
108v	<i>La belle se siet</i> (C...	(GD)	

Fascicolo IX

Fil. - Cart.	Incipit	Autore	Scriba
5 - 109r	<i>La belle se siet</i> ...C-T)	(GD)	H
109v	<i>Je prens congié de vous</i> (C-T...	GD	
110r	...CT)		
110v	<i>M'amour, mon bien</i> (C-T...	(?)	
111r	...CT)		
111v	<i>Riant regart</i> (C-T...	(?)	
112r	...CT)		
112v	<i>Se ma dame</i> (C-T-CT)	(GD)	
113r	<i>Deus cuer</i> (C-T-CT)	(?)	
113v	<i>Quant si loing suy</i> (C-T...	(?)	
114r	...CT)		
114v	<i>La plus belle et douce</i> (C...	Gre	
115r	...T-CT)		
115v	<i>Jollis, joyeux</i> (C-T...	(?)	
116r	...CT)		
116v	<i>Mon cuer pleure</i> (C-T...	Fo	
117r	...CT)		
117v	<i>Resioisons!</i> (C-T...	(?)	
118r	...CT)		
118v	<i>Il est venus</i> (C-CT...	(?)	
119r	...T)		
119v	vuota		

	Fil. - Cart.	Incipit	Scriba
	(120)		
	(121)		
	(122)		
	(123)		
	(124)		
	125r	vuota	
	125v	vuota	
	126r	vuota	
	126v	indice	K?
	127r	indice	
	127v	vuota	
	(128)		

2. Manoscritti concordanti

Individuare rapporti stemmatici certi tra le antologie musicali dell'Ars Nova è notoriamente complesso (con alcune eccezioni dovute a circostanze editoriali particolari, come nel caso dei manoscritti idiografi di Machaut), per le ragioni descritte da Margaret Bent in un contributo del 1981⁴², derivanti dalla contestualizzazione in ambito arsnovistico di alcuni principi già espressi da Avalle a proposito dei canzonieri trobadorici⁴³. Sintetizzando una questione dibattuta⁴⁴, il motivo principale risiede nelle modalità di trasmissione della tradizione musicale, che si muoveva in unità di piccola entità (come rotoli e fogli sciolti), per confluire occasionalmente in raccolte più ampie, oppure in sillogi che a loro volta attingevano il proprio materiale in maniera eterogenea da canzonieri più vasti⁴⁵; ulteriori fattori di complessità derivano dal ruolo del dettato mnemonico nel processo di copia della polifonia, nonché nell'ingente peso delle scelte editoriali dei copisti e nelle loro abitudini — o deliberate scelte — notazionali (per esempio nell'utilizzo del *color*) ed estetiche (è il caso dell'ornamentazione melodica), che danno luogo a lezioni ugualmente corrette e legittime⁴⁶. Questi processi influenzano, ovviamente, anche il *text underlay*, che viene frequentemente adattato all'intonazione, aggiungendo o ripetendo sillabe e parole, eliminando interi versi oppure, al contrario, integrandoli con zeppe funzionali al 'riempimento' della musica. Tali presupposti implicano che la definizione dei rapporti di filiazione di un certo testimone musicale possa essere tentata solo in seguito alla ricostruzione degli stemmi delle singole composizioni in esso trasmesse, ovvero tenendo conto della *varia lectio* dei testi letterari e musicali⁴⁷.

⁴² Bent, M., *Some Criteria for Establishing Relationships Between Sources of Late-Medieval Polyphony*, in Fenlon, I. (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts (Papers from a Conference Held at King's College, Cambridge, in 1979)*, Cambridge University Press, 1981, pp. 295-317.

⁴³ Avalle, d'A. S., *I manoscritti della letteratura in lingua d'Oc*, nuova edizione a c. di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.

⁴⁴ Tra i principali contributi, si segnalano Bent 1981; Boorman, S., *Limitations and Extensions of Filiation Techniques*, in Fenlon, I. (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts (Papers from a Conference Held at King's College, Cambridge, in 1979)*, Cambridge University Press, 1981, pp. 295-317; Nádás 1983.

⁴⁵ Hamm, C., *Manuscript Structure in the Dufay Era*, «Acta Musicalogica», 34 (1962), pp. 166-84. Per le analogie con la tradizione manoscritta delle antologie trobadoriche cfr. Avalle 1993, pp. 61-75.

⁴⁶ Bent 1981, pp. 307-8.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 298-9: « The construction of stemmata for individual pieces, or at least the identification of broad transmission patterns or groups for each piece, is thus the only secure way of establishing tributary groups of pieces within a homogeneously copied source. This principle should override the frequently made assumption that the reliability of a reading or an attribution for one piece in a source can be assumed by contagion for other pieces in the same manuscript. It is safer to proceed from the expectation that all pieces in a source had different exemplars until evidence to the contrary emerges».

Di conseguenza, non è intenzione di chi scrive tentare di collocare il codice Reina in rapporto stemmatico con uno o più testimoni concordanti; ci si propone piuttosto di individuare la posizione di **PR** nella fitta rete dei manoscritti musicali europei compilati entro il Quattrocento, aggiornandone l'elenco delle concordanze. In questo senso, lo studio più recente è quello di Carola Hertel (2002) — particolarmente significativo per quanto concerne il repertorio francese —, mentre i primi prospetti relativi alle concordanze di **PR** risalgono agli inventari redatti da Fischer (1957) e da Wilkins (1964), che ne individuano 69 in totale; l'ulteriore integrazione proposta nel presente lavoro tiene conto delle ricerche compiute da Lauren Jennings sulla tradizione letteraria dei testi italiani intonati (2014) e da Michael Cuthbert sui frammenti dell'Ars Nova (2006⁴⁸), dei nuovi ritrovamenti nell'ambito della tradizione manoscritta non musicale (Calvia 2020) e degli studi sui testimoni che trasmettono la produzione poetica di autori minori (cfr. ad esempio Marcon 2004 su Matteo Griffoni).

Il quadro che emerge è particolarmente significativo: il repertorio trasmesso in **PR** lega il nostro manoscritto a un alto numero di testimoni musicali (72) e letterari (42), provenienti da tutta Europa; il totale dei secondi è destinato ad aumentare, dal momento che la tradizione letteraria dei testi francesi intonati non è stata ancora oggetto di trattazione sistematica. Si sottolinea ancora una volta, tuttavia, che la 'rete' di concordanze riguarda la singola composizione o un gruppo di composizioni, non la silloge nel suo complesso: quando si parla di tradizione condivisa, pertanto, ci si riferisce semplicemente al repertorio in comune, dato comunque significativo in quanto rivelatore di preferenze culturali e di 'mode' musicali, oltre che del livello di diffusione di un genere formale o dell'opera di un dato compositore in un particolare contesto geografico e politico.

Se è importante, da un lato, sottolineare la fitta rete di relazioni di **PR**, lo è altrettanto ricordare come tale considerazione riguardi poco più della metà del repertorio in esso contenuto: gli *unica* occupano il 41% del codice, rendendolo pertanto un testimone di particolare rilevanza. Il problema di categorizzazione e contestualizzazione (in senso cronologico e geografico) del repertorio trasmesso in *unicum* dipende soprattutto dalla mancanza di rubriche attributive: fatta eccezione per poche composizioni, attribuibili con un certo grado di sicurezza a Bartolino e a Jacopo (per ragioni stilistiche e in virtù della collocazione nei fascicoli rispettivamente dedicati ai due compositori), resta aperta la questione relativa ai brani presenti negli altri sette fascicoli.

La percentuale di *unica* appena menzionata si riferisce alle composizioni che rispondono a uno dei seguenti criteri:

1. **PR** è l'unico testimone;

⁴⁸ Cfr. anche il contributo di Cuthbert in Facchin-Gnan 2011, pp. 183-214.

2. **PR** è l'unico testimone del testo verbale (vale a dire che la medesima composizione è trasmessa in un altro testimone con un testo totalmente differente — è il caso dei *contrafacta* di **Str** — o in versione strumentale, come nelle diminuzioni di **Fa**);

3. **PR** è l'unico testimone dell'intonazione (ovvero i testimoni concordanti sono privi di notazione musicale).

Le tre circostanze sono riassunte nel prospetto che segue. Si fa riferimento alla numerazione utilizzata nella Tavola del manoscritto [§ I, 3]; si mantiene la distinzione tra i tre repertori trasmessi nel codice (Trecento italiano, Trecento francese, Quattrocento franco-fiammingo) mediante il segno /.

1. **PR** è l'unico testimone: 17, 20, 39, 49, 51, 53, 55, 59, 60, 61, 62⁴⁹, 63, 66, 67, 73, 74, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 99, 101, 104, 208 / 108, 112, 114, 115, 116, 118, 122, 123, 124, 127, 129, 133, 140, 141, 153⁵⁰, 157, 160, 161, 163, 166, 167, 170, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 187 / 188, 189, 192, 193, 194, 201, 202, 205, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 221, 222 (Totale: 75).

2. **PR** è l'unico testimone del testo verbale: 126, 137, 155, 156, 173 (Totale: 5).

3. **PR** è l'unico testimone dell'intonazione: 56, 69⁵¹, 78, 81, 89, 186⁵² / 144, 158, 184⁵³, 200, 203 (Totale: 11).

Prendendo in esame testimoni concordanti (divisi tra quelli provvisti di notazione e quelli che ne sono privi), e in particolare il numero di concordanze per ogni manoscritto, il quadro risulta piuttosto frammentato: in 75 testimoni su 114 si riscontrano solo una o due concordanze con **PR**, mentre manca, al contrario, un codice che possa dirsi davvero affine a **PR** sulla base del repertorio condiviso. L'unica reale eccezione in tal senso è costituita da **Sq**, che trasmette il 65% delle composizioni italiane copiate **PR**⁵⁴; seguono — sempre tenendo conto del solo repertorio italiano — **FP** (36%), **Pit** (30%) e **SL** (30%). Le affinità tra **PR** e le sillogi arsnovistiche toscane si limitano al piano contenutistico, poiché le differenze, a livello ecdotico, sono molteplici e palesi: senza entrare nel merito,

⁴⁹ *Dolce mio drudo* è stata inserita tra gli *unica* perché il testo verbale, pur avendo come indubbio riferimento la prima stanza della canzone *Dolze meo drudo*, attribuita a Federico II in **Vat.Lat.3793**, costituisce un componimento indipendente. Per ulteriori riflessioni in merito si vedano le note di commento all'edizione [§ III, 1, IV].

⁵⁰ **Tr** trasmette soltanto l'*incipit* del testo verbale.

⁵¹ L'unico testimone musicale concordante, **PadA**, trasmette esclusivamente il CT.

⁵² **PR** è l'unico testimone della diminuzione strumentale intavolata di *Questa fanciulla amor*.

⁵³ L'unico testimone musicale concordante, **Ut**, trasmette esclusivamente il CT.

⁵⁴ Il dato percentuale, naturalmente, deve essere contestualizzato (e ridimensionato) in relazione alla vastità della silloge fiorentina (352 composizioni), che non ha eguali nella tradizione manoscritta dell'*Ars Nova* italiana.

sarà sufficiente considerare la casistica relativa alle lacune e alle lezioni isolate riscontrabili in **PR** contro il resto della tradizione⁵⁵, oppure, sul versante musicale, le soluzioni peculiari in materia di *Textierung* e di veste notazionale, che riflette una decisa tendenza conservatrice nei confronti della tipologia italiana contro l'avanzare del sistema francese⁵⁶.

Prendendo in esame le composizioni francesi trecentesche, **PR** risulta nettamente isolato, a livello di scelte repertoriali, rispetto agli altri testimoni compilati in Italia: su 78 brani (ivi comprese le *ballades* composte da autori italiani), soltanto dieci sono copiati in **Pit**, nove in **Mo**, quattro in **SL** e una in **Lo** e in **T.III.2**. La situazione risulta sensibilmente diversa sul versante franco-fiammingo quattrocentesco: aumentano, in proporzione, gli *unica* (19 su 35), diminuisce il numero dei testimoni concordanti ed emerge una affinità repertoriale con **Ox**, che trasmette 11 delle 15 composizioni rimanenti (e in quattro casi è l'unico manoscritto concordante).

Naturalmente, il dato numerico assoluto non esaurisce le riflessioni sul repertorio condiviso tra **PR** e gli altri testimoni: in assenza di serie ordinate di testi concordanti, occorre considerare la quantità di concordanze in relazione al totale dei brani trasmessi da ciascun manoscritto, nonché il numero di testimoni per ciascuna composizione. Nella fattispecie, un brano presente in **PR** e in un altro testimone soltanto (qualora non si tratti di un caso isolato) può assumere un peso specifico differente, fornendo un primo spunto per ipotizzare un eventuale legame tra i due testimoni, da confermare o smentire in sede di edizione; per questo motivo, nelle schede dei manoscritti concordanti, i numeri corrispondenti ai brani che rientrano nella casistica appena delineata sono evidenziati in neretto e sottolineati. In altre circostanze, è utile porre l'accento su concordanze significative per comprendere la diffusione dell'opera di un determinato autore o di un certo genere poetico-musicale in aree geografiche circoscritte (è il caso della tradizione delle ballate del notaio bolognese Matteo Griffoni, o del frammento **Pad553** e dei mss. **Magl.VII.1078** e **Tr43** per le siciliane): le riflessioni su questi e altri casi specifici sono esposte nelle **Note** che corredano ciascuna entrata nell'elenco dei testimoni. Minore spazio è stato riservato alle concordanze riguardanti testi e intonazioni di amplissima diffusione, in cui il codice Reina occupa una posizione nettamente periferica: è la situazione che si verifica per le composizioni di Machaut sul versante musicale, e per il

⁵⁵ Si vedano, a questo proposito, i frequenti casi di 'doppia edizione' in Corsi 1970, resi necessari dalla inconciliabilità — ma eguale legittimità — della lezione di **PR** rispetto agli altri testimoni di un dato testo.

⁵⁶ Cfr. la siciliana *Fenir mia vita* nelle versioni di **PR** e di **Pad553** [§ III, 1, n. 1a-b]. Inoltre, come osserva Epifani (2014, p. 220) a proposito delle ballate di Francesco Landini, «non si rilevano nel repertorio a 3 voci composizioni in quaternaria italiana, ossia con impiego sistematico di *pontello* e della *semibrevis maior* (le uniche eccezioni si riscontrano in **PR** e **Pz**, codici periferici, che tuttavia non sembrano copie da antigrifi in notazione italiana, bensì frutto dell'applicazione di stilemi italiani innestati su base francese; in altri termini, in direzione opposta a quanto si sarebbe poi effettivamente verificato, si "italianizza" una notazione molto probabilmente già francese)».

madrigale *Non al suo amante* [PR 5] di Petrarca (Rvf LII) in ambito letterario. Oltre alle voci appena menzionate (**Concordanze** e **Note**), per ogni testimone si riportano le informazioni essenziali sui dati materiali (natura del supporto e dimensioni), sull'area geografica di compilazione e sulla datazione; per i testimoni musicali si indica anche la sigla corrispondente nel *RISM*. La bibliografia essenziale è strutturata in ordine cronologico decrescente: la voce evidenziata corrisponde allo studio cui si fa riferimento per i dati materiali, cronologici e geografici. Qualora tali informazioni siano tratte da un *database* online, si indica in neretto la sigla del *database* utilizzato⁵⁷.

2.1 Manoscritti musicali

Ms.: Aberystwyth, National Library of Wales (Llyfryell Genedlaethol Cymru), 5010 C.

RISM: GB-ABnlw5010C.

Concordanze: 1 (136).

Origini: Francia, terzo o ultimo quarto del XIV sec.

Dati materiali: pergam., 270x190 mm, cc. 74.

Note: trasmette dieci composizioni, tutte di Machaut.

Bibliografia: *DIAMM*; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York and London, Garland, 1995; *Id.*, Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Works, «Journal of the American Musicological Society», 42 (1989), pp. 461-503; *Handlist of Manuscripts in the National Library of Wales, Aberystwyth*, Council of the National Library of Wales, v. II, 1947, p. 63.

Ms.: Assisi, Biblioteca Comunale, 187.

RISM: I-Af187.

Concordanze: 1 (71).

Origini: Italia, XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 240x160.

Note: l'ultima carta del manoscritto è l'unica contenente materiale musicale, nella fattispecie il *tenor* della ballata di Landini *Donna, s'i' t'ò fallito* e una diminuzione per strumento a tastiera del *Kyrie, Cunctipotens genitor*.

Bibliografia: Cuthbert 2006, pp. 452-5; Ziino, A., *Un antico 'Kyrie' a due voci per strumento a tastiera*, «Nuova rivista musicale italiana», 15/4 (1981), pp. 628-33.

Ms.: Autun, Bibliothèque Municipale, S 152 (*olim* 130).

⁵⁷ *DIAMM* (*Digital Image Archive of Medieval Music*): <<https://www.diamm.ac.uk/>>; *MIRABILE*: <<http://www.mirabileweb.it/>>; *ARLIMA* (*Archives de littérature du Moyen Âge*): <<https://www.arlima.net/>>. Ultima visita: 28/04/2021.

RISM: F-AUT152.

Concordanze: 1 (175).

Origini: Francia, secc. XII-XIII (composizioni polifoniche: fine XV sec.).

Dati materiali: pergam., mm 279x199, cc. i, 160.

Note: fogli di guardia contenenti monodia liturgica e aggiunte polifoniche successive.

Bibliografia: Reaney 1954, p. 66.

Ms.: Bern, Burgerbibliothek, 218.

RISM: CH-BEb218.

Concordanze: 2 (131, 145).

Origini: Francia, XIV sec. (*ante* 1371).

Dati materiali: pergam., mm 297x207, cc. ii, 103.

Note: contiene dieci composizioni, tutte di Machaut.

Bibliografia: *DIAMM*; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York and London, Garland, 1995; Mostert, M., *The library of Fleury, a provisional list of manuscripts*, Hilversum, 1989; Scarpatetti, B. M. von, *Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550*, Zürich, 1977.

Ms.: Bern, Burgerbibliothek, A 421.

RISM: CH-BEb A 421.

Concordanze: 1 (217).

Origini: Svizzera, secc. XIII-XIV.

Dati materiali: pergam., mm 242x182, cc. 80.

Note: si tratta di un messale risalente al XIII sec., i cui fogli di guardia (cc. 79r-80v) contengono brani polifonici trecenteschi.

Bibliografia: Steiger, A. von, *Das Berner Chansonier-Fragment. Beobachtungen zur Handschrift und zum Repertoire*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», n. s. 11 (1991), pp. 43-65.

Ms.: Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Rolando Castellani, filza 23.

Concordanze: 1 (95).

Origini: Italia settentrionale, 1400 ca.

Dati materiali: pergam., mm 210x155.

Note: il foglio pergameneo utilizzato come coperta per il registro del notaio Rolando Castellani (anni 1444-1459) trasmette il *tenor* della ballata di Landini *Per seguir la speranza*.

Bibliografia: Epifani 2014, p. 41; Jennings 2014; Antonelli 2009; Ziino 2009.

Ms.: Bologna, Biblioteca Universitaria, 596 busta HH2.1.

RISM: I-BU596.

Concordanze: 1 (**120**).

Origini: Italia (?), XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 362x261.

Note: un unico foglio staccato, precedentemente impiegato come coperta per il ms. 596, contenente quattro *ballades* francesi. Parte del *recto*, che trasmette *La grant biauté*, risulta illeggibile.

Bibliografia: Cuthbert 2006; Ludwig, *Die Quellen der Motetten Ältesten Stils*, «Archiv für Musikwissenschaft», 5 (1923), p. 285, f. A; Frati, L., *Frammento di un antico canzoniere musicale francese*, «Il Libro e la Stampa», 4 (1910), pp. 15-7.

Ms.: Bologna, Biblioteca Universitaria, 2216.

RISM: I-BU2216.

Concordanze: 2 (191, 211).

Origini: Venezia (cc. 1-40) e Brescia, *ante* 1440.

Dati materiali: cart., mm 400x290, cc. 57.

Note: il materiale musicale, risalente al primo Quattrocento, è ordinato per generi (parti I-II: sezioni di messa; parte III: mottetti; parte IV: composizioni profane), ma le aggiunte posteriori hanno parzialmente alterato la divisione originaria.

Bibliografia: Cuthbert 2006; Filippi, S., *I tesori della Biblioteca Universitaria di Bologna*, «Biblioteche oggi», 18 (2000), pp. 74-7; Bessler, H., *The Manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216*, «Musica Disciplina», 6 (1952), pp. 39-65.

Ms.: Budapest, Egyetemi Könyvtár, U. Fr. I. m. 298.

RISM: H-BuU298.

Concordanze: 3 (113, 125, 175).

Origini: Ungheria, primo quarto del XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 480x300, cc. 4.

Note: insieme di frammenti pergamenei, contenenti sette composizioni, utilizzati come rinforzo per la rilegatura di un antifonario.

Bibliografia: Brewer, C. E., *The Introduction of the Ars Nova into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources.*, Ph.D. diss., City University of New York, 1984, pp. 547-50.

Ms.: Cambrai, Les Archives municipales, B. 1328 (frammenti dalle coperte dei mss. B 220, B 447, Inc C 52, B 322).

RISM: F-CA B 1328.

Concordanze: 3 (125, 130, 151).

Origini: Francia, secc. XIII-XIV.

Dati materiali: pergam., mm 305x237; 302x205; 244x185; 303x208; 310x213; 316x220; 309x220; 303x227; 277x198; 275x187; 310x210; 283x233.

Note: raccolta di frammenti utilizzati come fogli di guardia e assemblati prima del 1891.

Bibliografia: Lerch, I., *Fragmente aus Cambrai: Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie. Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1987; Fallows, D., *L'origine du ms. 1328 de Cambrai*. «Revue de musicologie», 62 (1976), pp. 275-80.

Ms.: Cambridge, Magdalene College, Pepysian Library, 1594.

RISM: GB-Cmc1594 (Pepys).

Concordanze: 2 (131, 145).

Origini: Francia, primo ventennio del XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 206x149, cc. iii, 44, iv'.

Note: contiene sette composizioni di Machaut.

Bibliografia: *DIAMM*; Earp, L., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York and London, Garland, 1995; Schrade, L., *PMFC*, II, p. 34.

Ms.: Cambridge, University Library, Add. 5943.

RISM: GB-Cu5943.

Concordanze: 1 (169).

Origini: Somersetshire, ante 1418.

Dati materiali: misto (carta e pergamena), mm 219x148, cc. iii, 177, iii'.

Note: il manoscritto trasmette 18 composizioni polifoniche su testi inglesi e francesi.

Bibliografia: Curtis, G. R. K. - Wathey, A. B., *Fifteenth-Century English Liturgical Music: A List of the Surviving Repertory*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 27 (1994), pp. 1-69; Hewitt, L. - Rastall, R., *A Fifteenth-Century Song Book: Cambridge University Library Add. MS 5943, (Early Music in Facsimile)*, Leeds, Boethius Press, 1973; Stevens, J. E., *Music & Poetry in the Early Tudor Court*, Cambridge, 1961, pp. 433-58: 463.

Ms.: Chantilly, Musée Condé, 564, olim 1047. [Ch]

RISM: F-CH564.

Concordanze: 12 (107, 110, 113, 128, 130, 135, 146, 151, 172, 174, 175, 185).

Origini: Italia? (Firenze?), XIV ex. - XV sec. (ante 1461).

Dati materiali: pergam., mm 387x286, cc. 64 (orig. 72).

Note: il codice, composto da 30 bifogli divisi in cinque fascicoli, benché incompleto (manca almeno un fascicolo all'inizio della raccolta), è uno dei testimoni più importanti per la conoscenza del repertorio francese del Trecento e del primo Quattrocento, in

particolare per gli aspetti ritmico-notazionali dell'Ars Subtilior e per il 'progetto editoriale' alla base del manufatto. Esso risulta copiato e assemblato in diversi luoghi e momenti, ma il nucleo originario, costituito da 40 carte (contenenti composizioni in francese e in latino), risale probabilmente all'inizio del XV secolo; le addizioni musicali più tarde, che consistono in composizioni di scuola franco-fiamminga, risalgono invece alla metà dello stesso secolo, tuttavia il manoscritto fu rimaneggiato (in alcune rubriche e nell'apparato decorativo) fino al XIX secolo. Una nota di possesso — che rappresenta il *terminus ante quem* per la copia del repertorio quattrocentesco — testimonia che nel 1461 il manoscritto apparteneva al fiorentino Francesco d'Altobianco Alberti; tale circostanza, unitamente alle caratteristiche di alcuni testi poetici, che sembrano tradire una conoscenza imperfetta del francese da parte dello scriba, ha indotto Reaney a ipotizzare una origine italiana del codice. La teoria, inizialmente rigettata dalla critica sulla base di osservazioni di natura paleografica, è stata recentemente ripresa da Stoessel, alla luce di nuove indagini sui rapporti tra **Ch** e **FP**.

Bibliografia: Bent, M., *The absent first gathering of the Chantilly manuscript*, «Plainsong and Medieval Music» 26 (2017), pp. 19-36; Upton, E. R., *The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564)*, «Studi musicali», n. s., 3/2 (2012), pp. 287-352; Plumley, Y., Stone, A. (edd.), *A Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, Turnhout, Brepols, 2009; *Eaed.*, **Chantilly Codex, Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564: Facsimile & Introduction, 2 voll.**, Turnhout, Brepols, 2008; Upton, E. R., *The Creation of the Chantilly Codex*, «Studi Musicali», 31/2 (2003), pp. 181-231; *Ead.*, *The Chantilly Codex (F-CH 564): The Manuscript, Its Music, Its Scholarly Reputation*, Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 2001; Reaney, G., *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047*, «Musica Disciplina», 8 (1954), pp. 59-113.

Ms.: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 1790.

RISM: V-CVbav (*olim* I-Rvat) Ottob. lat. 1790.

Concordanze: 1 (68).

Origini: Italia settentrionale (?), XIV sec. / XV sec. *in*.

Dati materiali: pergam., mm 110x167. (orig. mm 300x220 ca.), cc. i, 77, i'.

Note: il contenuto musicale del manoscritto è limitato ai fogli di guardia, nei quali sono trasmesse quattro composizioni frammentarie, oltre all'*incipit* di un brano non identificato (forse il *cantus* di un madrigale).

Bibliografia: Cuthbert 2006, pp. 297-305; Fischer 1957, p. 97.

Ms.: Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, XCVIII.

RISM: I-CFmXCVIII.

Concordanze: 2 (178, 182).

Origini: Italia settentrionale, secc. XIV ex.-XV in.

Dati materiali: pergam., mm 382x260-75, cc. ii, 38, ii'.

Note: il contenuto musicale del codice consiste nei quattro fogli di guardia di un Lezionario, nei quali sono copiati sette *Credo* polifonici, una *ballade* e un *virelai*. Entrambe le composizioni profane (*Fuiés de moy* e *Puis que l'aloë*) sono trasmesse in **PR**.

Bibliografia: Cuthbert 2006, pp. 234-50.

Ms.: El Escorial, Real Bibl. del Monasterio, V.III.24.

RISM: E-E V.III.24.

Concordanze: 2 (196, 198).

Origini: Borgogna, 1430-45 ca.

Dati materiali: pergam., mm 251x158, cc. iii, 62, iii'.

Note: silloge polifonica commissionata e prodotta presso la corte di Filippo III di Borgogna (1396-1467). Trasmette 62 composizioni quattrocentesche di scuola franco-fiamminga; tra i compositori rappresentati figurano Dufay, Binchois e Fontaine.

Bibliografia: Hanen, M. K., *The Chansonnier El Escorial IV.a.24: Commentary and Edition*, in *Musicological Studies*, 3 voll., Henryville-Ottawa-Binningen, Institute of Mediaeval Music, 1983; Kemp, W. H., *The Manuscript Escorial V.III.24*, «**Musica Disciplina**», 30 (1976), pp. 97-129; McGary, T. J., *Codex Escorial MS V.III.24: An Historical Analytical Evaluation and Transcription*, Ph.D. diss., University of Cincinnati, 1973.

Ms.: Faenza, Biblioteca Comunale, 117. [Fa]

RISM: I-FZc117.

Concordanze: 15 (9+6: 2, 3, 5, 9, 14, 26, 43, 45, 105 / 137, 139, 148, 151, 152, 171).

Origini: Italia nordorientale (?), 1400-1425 ca. (diminuzioni), 1467-73 (appendice quattrocentesca).

Dati materiali: pergam., mm 244x178, cc. i, 96, i'.

Note: il nucleo originario del manoscritto è interamente dedicato alla trasmissione di diminuzioni strumentali (probabilmente per strumenti a tastiera) di composizioni vocali italiane e francesi trecentesche. Vi è, inoltre, una 'appendice' contenente 22 composizioni del Quattrocento, copiate da Johannes Bonadies presso il monastero di San Paolo (Ferrara). Le 39 intavolature trasmesse rendono **Fa** un *unicum* nel panorama delle sillogi musicali coeve, poiché il resto della musica trecentesca intavolata sopravvive soltanto in due frammenti (**GrU**, **Pad553**), nella c. 85 di **PR** e nelle cc. 43-44 del codice London, British Library, add. 28550 (*Robertsbridge*), per un totale di 11 composizioni.

Bibliografia: Memelsdorff 2013; Plamenac 1951; *Id.* 1972.

Ms.: Firenze, Biblioteca del Conservatorio, D 1175.

RISM: I-FcD.1175.

Concordanze: 2 (8, 13).

Origini: Italia settentrionale (?), XIV sec. / XV sec. *in*.

Dati materiali: pergam., mm 210x150.

Note: frammento costituito da un bifoglio contenente tre madrigali di Jacopo da Bologna e Giovanni da Firenze e una ballata di Landini.

Bibliografia: Cuthbert 2006.

Ms.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio Capitolare di S. Lorenzo, Ms. 2211. [SL]

RISM: I-Fsl2211.

Concordanze: 38 (33+5: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 23, 26, 28, 29, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 47, 64, 68, 86, 88, 94, 98, 100 / 110, 134, 135, 162, 175).

Origini: Firenze, ca. 1420.

Dati materiali: pergam., mm 285x215, cc. 111 (orig. cc. 190 ca.).

Note: manoscritto palinsesto (utilizzato come registro del Capitolo di San Lorenzo) e lacunoso, copiato da un'unica mano, contenente 213 composizioni polifoniche in italiano, francese e latino. Il materiale musicale è organizzato per autori e per generi, secondo una modalità comune ad altre sillogi fiorentine (come **Sq**): i fascicoli I-X (II, VI, VII risultano mancanti) trasmettono le opere di Jacopo, Giovanni, Bartolino, Donato e Giovanni Mazzuoli; i fascicoli XI-XIV sono dedicati a Landini e Paolo, il XVII a Piero Mazzuoli, il XVIII a Ugolino da Orvieto; il fascicolo XV trasmette repertorio francese, il XVI cacce, il XIX mottetti.

Bibliografia: Janke, A.-Nádas, J., *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016*; Nádas, J., *Manuscript San Lorenzo 2211: Some Further Observations*, in *Atti del Convegno internazionale di Studi Certaldo, Palazzo Pretorio, (18-21 luglio 1984), L'Ars nova italiana del Trecento*, VI, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1993, pp.; *Id.* 1985, pp. 459-86; D'Accone, F., *Una nuova fonte dell'Ars Nova italiana: Il codice di San Lorenzo 2211*, «Studi musicali», 13 (1984), pp. 3-31.

Ms.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87 (Codice Squarcialupi). [Sq]

RISM: I-F187.

Concordanze: 69 (1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 58, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 86, 88, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 150, 186).

Origini: Firenze, ca. 1415.

Dati materiali: pergam., mm 400×285, cc. iii (moderne), ii (orig.), 216, ii' (moderne).
Note: in virtù delle 352 composizioni tràdite (tutte corredate di rubrica attributiva), **Sq** è la più ampia silloge di polifonia italiana del Trecento. Sul *recto* della prima carta si legge una nota di possesso riferita ad Antonio Squarcialupi, organista di Santa Maria del Fiore; un ulteriore legame con Firenze risiede nell'apparato decorativo del codice, che riconduce allo *scriptorium* di Santa Maria degli Angeli. Il materiale musicale, diviso in 19 fascicoli, è organizzato secondo un criterio autoriale: i compositori rappresentati sono Giovanni, Jacopo, Gherardello, Vincenzo, Lorenzo, Paolo, Donato, Nicolò, Bartolino, Landini, Egidio e Guglielmo di Francia, Zacara, Andrea, Giovanni Mazzuoli.
Bibliografia: Haar, J. - Nadas, J., *Antonio Squarcialupi: Man and Myth*, «Early Music History», 25 (2006), pp. 105-68; **Gallo, F. A. (ed.)**, *Il codice Squarcialupi, ms. Med. Pal. 87, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 voll., Firenze-Lucca, Giunti Barbera-LIM, 1992*; Nadas 1985, pp. 362-458; Fischer 1956, pp. 93-5; Wolf 1904, I, pp. 228-44.

Ms.: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26. [FP]

RISM: I-Fn26.

Concordanze: 45 (40+5: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 23, 26, 46, 54, 57, 58, 64, 68, 70, 71, 72, 77, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 150, 186 / 131, 139, 149, 151, 152).

Origini: Firenze, 1390-1400 ca.

Dati materiali: cart., mm 296×225, cc. ii, v, 110, ii'.

Note: il manoscritto trasmette la più antica tra le antologie arsnovistiche compilate a Firenze. Contiene 185 composizioni, con testi in italiano (159) e in francese (25), organizzate secondo criteri autoriali (fascicoli I-V: Landini, VI-IX: Giovanni, Jacopo, Gherardello, Donato) e di genere (fascicolo X: cacce e madrigali canonici). Le composizioni francesi, in gran parte riconducibili al repertorio dell'Ars Subtilior, sono copiate nel fascicolo XI. Le concordanze con **PR** consistono, per il repertorio italiano, in ballate e madrigali di Landini, Jacopo, Bartolino e Giovanni; le composizioni francesi concordanti sono due *ballades* di Machaut e una di Pierre des Molins, un *virelai* e un *rondeau* adespoti.

Bibliografia: Campagnolo, S., *Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*, in A. Delfino - M.T. Rosa Barezzi (edd.), «Col dolce suon che da te piove». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, (La Tradizione Musicale, 4), Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 77-119; **Gallo, F. A. (ed.)**, *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile, (Studi e testi per la storia della musica, 3)*, Firenze, Olschki, 1981; Nadas 1981; Fischer 1956, pp. 88-90; Wolf 1904, I, pp. 244-50; Bartoli, A., *Catalogo dei manoscritti*

Panciatichiani della Biblioteca nazionale centrale di Firenze: Mss. 1-210, Istituto Poligrafico dello Stato, 1887.

Ms.: Gent, Rijksarchief, Fonds Groenenbriel, n. 133.

RISM: B-Gra133.

Concordanze: 1 (159).

Origini: Paesi Bassi, sec. XIV *ex*.

Dati materiali: pergam., mm 320x220.

Note: bifoglio originariamente posto al centro di un fascicolo. Contiene tre *Gloria* polifonici e due composizioni profane aggiunte da una mano differente nel margine inferiore delle carte. Oltre a **PR**, è l'unico testimone del testo verbale del *virelai Dame, par le dolz plaisir*, la cui intonazione è trasmessa anche in **Prh** e **Str**.

Bibliografia: Cuthbert, M. S., *The Nuremberg and Melk Fragments and the International ArsNova*, «Studi musicali», n. s. 1 (2010), pp. 7-52; **Cuthbert 2006**, pp. **311-6**; Schreurs, E., *An Anthology of Music Fragments from the Low Countries (Middle Ages-Renaissance)*, Leuven, Alamire, 1995; Strohm, R., *The Ars nova fragments of Gent*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 34 (1984), pp. 109-35.

Ms.: Gent, Rijksarchief, Varia D. 3360 A.

Concordanze: 2 (151, 171).

RISM: B-GraD.3360 A (Ter Haeghen).

Origini: Belgio, XIV sec.

Dati materiali: pergam., mm 310x130 (orig. mm 310x230 ca.).

Note: un bifoglio e un foglio isolato provenienti da una silloge polifonica trecentesca. Il frammento contiene otto brani francesi copiati da uno scriba fiammingo.

Bibliografia: Schreurs, E., *An Anthology of Music Fragments from the Low Countries (Middle Ages-Renaissance)*, Leuven, Alamire, 1995; **Strohm, R., *The Ars nova fragments of Gent***, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», **34 (1984)**, pp. **109-135**; Borren, C. van den, *Le "fragment de Gand"*, in Lott, W. (ed.), *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem 60 Geburtstag*, Berlin, Gombosi, Otto Johannes, 1929, pp. 198-206.

Ms.: Groningen, Universiteitsbibliotheek, Inc n. 70. [GrU]

RISM: NL-G70.

Concordanze: 1 (165).

Origini: XV sec. *in*.

Dati materiali: pergam., mm 272-9x183-94.

Note: due bifogli utilizzati come fogli di guardia, di origine ignota, contenenti intavolature per strumenti a tastiera risalenti al tardo Trecento. Lo stile notazionale suggerisce un legame con l'Italia, ma le caratteristiche paleografiche contraddicono tale ipotesi. La diminuzione del *virelai Mais qu'il vous viegne a plaisance* [PR 165] è trasmessa con l'*incipit Empris d'omoyrs*.

Bibliografia: Cuthbert 2007; Van Daalen, M. - Harrison, F., *Two Keyboard Intabulations of the Late Fourteenth Century on a Manuscript Leaf now in the Netherlands*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 24 (1984), pp. 97-108.

Ms.: Grottaferrata, Biblioteca del monumento nazionale Abbazia di Grottaferrata, crypt. lat. 219 (*olim* E.β.XVI).

RISM: I-GR219.

Concordanze: 3 (2+1: 16, 18 / 107).

Origini: Italia settentrionale (Padova?), inizio del XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 290x210.

Note: due bifogli provenienti da un codice musicale, contenenti sette composizioni italiane (di Giovanni da Firenze e Landini) e francesi (di Pierre des Molins e Borlet).

Bibliografia: Cuthbert 2006; Fischer 1967; Corsi, *Frammenti di un codice musicale dell'Ars Nova rimasti sconosciuti*, «Belfagor», 20 (1967), pp. 210-5.

Ms.: Grottaferrata, Biblioteca del monumento nazionale Abbazia di Grottaferrata, crypt. lat. 224.

RISM: I-GR224.

Concordanze: 1 (185).

Origini: Abbazia di Santa Giustina (Padova), prima metà del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 314x218 (orig. mm 450x280), cc. 14.

Note: frammenti provenienti da un unico manoscritto musicale, contenenti sezioni di messa e composizioni profane aggiunte da mani differenti.

Bibliografia: Cuthbert 2006; Günther, U., *Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata*, in *L'Ars nova italiana del Trecento, III, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970*, pp. 315-97; Strunk, O., *Church Polyphony Apropos of a New Fragment at Grottaferrata*, *Ivi*, pp. 305-13.

Ms.: Hanover, Dartmouth College Library, Ms. 002387.

RISM: US-HA002387.

Concordanze: 1 (185).

Origini: Italia (Grottaferrata?), XV sec.

Dati materiali: cart., mm 320x220.

Note: singolo foglio, contenente un *Gloria* e una *ballade* (*En attendant, souffrir m'estuet*), proveniente da una raccolta di musica liturgica trecentesca.

Bibliografia: Summers, W. J., *Medieval Polyphonic Music in the Dartmouth College Library: An Introductory Study of Ms. 002387* in Edelmann Hermann, B. - Schmid, M. (edd.), *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Tutzing, 1995, pp. 113-30.

Ms.: Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. Wolkenstein-Rodeneck (*Wolkenstein B*).

RISM: A-Iu s.s.

Concordanze: 4 (139, 156, 168, 178).

Origini: Tirolo (abbazia di Novacella?), 1432-8.

Dati materiali: pergam., mm 490x340, cc. ii, 48.

Note: il manoscritto, probabilmente copiato sotto la supervisione di Oswald von Wolkenstein, contiene 37 composizioni polifoniche con testi in francese e in tedesco, e 81 monodie su testo tedesco.

Bibliografia: *DIAMM*; Pelnar, I. (ed.), *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein: Edition*, Münchner Editionen zur Musikgeschichte, Tutzing, 1981; Timm, E., *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Germanische Studien, Lübeck and Hamburg, 1972.

Ms.: Ivrea, Biblioteca Capitolare, CXV.

RISM: I-IvCXV.

Concordanze: 1 (171).

Origini: Francia (Avignone?), seconda metà del XIV sec.

Dati materiali: pergam., mm 320x225, cc. 64.

Note: la raccolta, completa, trasmette principalmente mottetti e sezioni di messa, oltre a 15 composizioni profane (per un totale di 86 composizioni). Queste ultime sono copiate in posizione secondaria, ovvero negli spazi residui nel margine inferiore delle carte.

Bibliografia: Bent, M., *Early Papal Motets*. in Sherr, R. J., *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford University Press, 1998, pp. 5-43; Kügle, K. *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115: Studies in the Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony*, *Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1997; *Id.*, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca capitolare 115: Studies in the Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony*, Ph.D. diss., New York University, 1993.

Ms.: Kansas City, Private Collection of James E. and Elizabeth J. Ferrell (*olim* New York, Wildenstein Collection, Manuscript of the Marquis de Vogüé).

RISM: US-KCferrell1, Machaut.

Concordanze: 6 (110, 131, 136, 145, 147, 152).

Origini: Francia, XIV sec.

Dati materiali: pergam., mm 320x90, cc. 392 (lacuna cc. 321-83).

Note: il manoscritto trasmette 149 composizioni di Machaut.

Bibliografia: Earp, L. M. - Leo, D., - Shapreau, C. (edd.), *The Ferrell-Vogüé Machaut Manuscript with introductory study*, (DIAMM Facsimiles), 2 voll., Oxford, DIAMM Publications, 2014; Bent, M., *The Machaut manuscripts Vg, B and E*, «Musica Disciplina», 37 (1983), pp. 53-82.

Ms.: København, Det Kongelige Bibliothek, fragm. 17a (inv. 2400-2409).

RISM: DK-Kk17a.

Concordanze: 1 (171).

Origini: Germania (Colonia), 1450-70.

Dati materiali: cart., mm 270x210 ca.

Note: frammenti provenienti, forse, da un medesimo manoscritto, copiati da almeno due mani differenti. L'unica composizione profana delle sei trasmesse è *Or sus, vous dormez trop*.

Bibliografia: Benthem, J. van, *Ein verstecktes Quodlibet des 15. Jahrhunderts in Fragmenter 171 der Kongelige Bibliothek zu Kopenhagen*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 23 (1973), pp. 1-11; Glahn, H., *Ein Kopenhagener Fragment aus dem 15. Jahrhundert*, in Hjelmberg, B. - Sørensen, S. (edd.), *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen*, Hafniae, W. Hansen, 1962, pp. 59-99.

Ms.: Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, B. P. L. 2720.

RISM: NL-Lu2720.

Concordanze: 1 (109).

Origini: Paesi Bassi, 1400-1425 (?).

Dati materiali: pergam., mm 220x160.

Note: sei bifogli, originariamente inclusi in tre fascicoli di una raccolta più ampia. Il repertorio trasmesso comprende composizioni polifoniche su testi in francese, latino e fiammingo.

Bibliografia: Gumbert, J.P., *Illustrated Inventory of Medieval Manuscripts. nr. 1836, Leiden, Universiteitsbibliotheek, BPL, Hilversum, 2009*.

Ms.: London, British Library, Add. 29987. [Lo]

RISM: GB-Lbl29987.

Concordanze: 20 (19+1: 10, 12, 13, 18, 19, 26, 28, 40, 43, 46, 57, 64, 70, 71, 72, 94, 96, 100, 105 / 171).

Origini: Toscana (Firenze?), ca. 1400.

Dati materiali: pergam., mm 280×200, cc. vi, 88, ii’.

Note: il manoscritto trasmette 119 composizioni (prevalentemente madrigali e ballate, ai quali si sommano sette brani con testo latino, tre *virelais* e 15 istampitte strumentali) copiate da uno scriba non professionista. Al copista principale si aggiungono due mani secondarie, identificate con gli scribi di **SL** e **FC**, circostanza che induce a ipotizzare l’origine fiorentina del codice. Il progetto iniziale reca traccia di una organizzazione per generi, presto disattesa. L’unica composizione francese concordante con **PR** (il *virelai Or sus, vous dormés trop*) è copiata senza testo verbale, mentre le concordanze italiane consistono in sette brani di Landini, cinque di Bartolino, cinque di Jacopo e uno di Giovanni, oltre alla ballata adespota *Io sono un pellegrin*.

Bibliografia: Carsaniga, G., *An Additional Look at London Additional 29987*, «Musica Disciplina», 48 (1994), pp. 283-97; Gozzi, M., *Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library*, «Studi Musicali», 22 (1993), pp. 249-78; Di Bacco, G., *Alcune nuove osservazioni sul codice di Londra (London, British Library, Additional 29987)*, «Studi Musicali», 20 (1991), pp. 181–234; **Gozzi, M., *Il Manoscritto Londra, British Library, Additional 29987*, tesi di Laurea, 2 voll., Scuola di Paleografia Musicale e Filologia, Università di Pavia, Cremona, 1985**; Long, M. P., *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, Ph.D. diss., Princeton University, 1981, pp. 161-77; Fischer 1956, pp. 90-2; Wolf 1904, I, pp. 268-73.

Ms.: London, British Library, Add. 41667 I (*McVeagh*).

RISM: GB-Lbl41667 I.

Concordanze: 1 (151).

Origini: Francia, XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 276x205.

Note: il contenuto musicale del manoscritto consiste in due carte, inserite in epoca moderna, contenenti sei composizioni su testo francese, tutte frammentarie eccetto *De ce que foul pensé*.

Bibliografia: **DIAMM**; Bent, M., *Early Papal Motets*. in Sherr, R. J., *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford University Press, 1998, pp. 5-43; Wolf 1913, I, n. 2.

Ms.: London, British Library, Cotton Titus A XXVI.

RISM: GB-LblA.xxvi.

Concordanze: 1 (139).

Origini: Italia (Veneto), 1420 ca.

Dati materiali: cart., mm 215x145, cc. ii, i, 297, iii’.

Note: il manoscritto, appartenuto a Zorzi Trombetta, è un «libro personale di annotazioni, consistente principalmente in un trattato sulla costruzione delle navi e sulle relative tecniche; include inoltre dei resoconti datati e dei pro-memoria, preghiere, poesie e musica⁵⁸» (nove *rondeaux*).

Bibliografia: Leech-Wilkinson, D. - Durante, S., *Il libro di appunti di un suonatore di tromba del Quindicesimo secolo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 16 (1981), pp. 16-39; Bessler 1925, p. 233.

Ms.: Lucca, Archivio di Stato, ms 184 (*Codice Mancini*) + Perugia, Biblioteca Comunale "Augusta", Ms 3065. [Lu]

RISM: I-Las184.

Concordanze: 13 (26, 27, 30, 33, 37, 41, 44, 45, 46, 47, 71, 72, 97).

Origini: Veneto (Padova) / Toscana (Firenze / Lucca), 1410 ca.

Dati materiali: pergam., mm 232x158, cc. 36.

Note: il codice, composto da numerosi frammenti ritrovati nella Biblioteca Comunale di Perugia e nell'Archivio di Stato di Lucca, trasmette 85 composizioni polifoniche italiane e francesi di diversi autori, tra cui Bartolino, Landini, Ciconia, Zacara e Antonello da Caserta. L'appartenenza dei frammenti al medesimo manoscritto è suffragata dall'omogeneità della scrittura testuale e della notazione musicale, dalla coincidenza della numerazione (posta sul *recto* di ciascuna carta) e dalla comune patina linguistica settentrionale; nel terzo gruppo di fogli, tuttavia, lo scriba principale viene affiancato da due mani di provenienza toscana, che copiano composizioni dei fiorentini Andrea Stefani, Francesco Landini e Paolo.

Bibliografia: Nádas 1985, pp. 336-61; Nádas - Ziino 2005 e 1990; Pirrotta, Nino - Li Gotti, Ettore, *Il codice di Lucca*, «Musica Disciplina», 3-4-5 (1949-51), pp. 119-38, 111-52, 115-42.

Ms.: Melk, Stiftsbibliothek, 391.

RISM: A-M391.

Concordanze: 1 (178).

Origini: Germania, XV sec.

Dati materiali: misto (carta e pergamena), mm 330x235, cc. 91, i'.

Note: l'unica traccia di notazione musicale nel manoscritto si trova nel foglio di guardia, in cui sono copiate (senza testo) due voci della *ballade Fuyés de moy*.

Bibliografia: Cuthbert, M. S., *The Nuremberg and Melk Fragments and the International ArsNova*, «Studi musicali», n. s. 1 (2010), pp. 7-52; Flotzinger, R., *Zur Beurteilung der Balladen in den Handschriften Vorau 380 und Melk 391*, in Fornari, G.

⁵⁸ Leech-Wilkinson, *op. cit.*, p. 17.

(ed.), *Album amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 147-53.

Ms.: Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24. [Mo]

RISM: I-MOe5.24.

Concordanze: 17 (4+13: 33, 34, 45, 91 / 92, 93, 109, 117, 119, **121**, 128, 132, 136, 152, 173, 174, 185).

Origini: «Italia settentrionale, in ambiente vicino a Pietro Filargo (l'antipapa Alessandro V) e Baldassarre Cossa (antipapa Giovanni XXIII): ca. 1410 il *corpus* principale (fascicoli II-IV); 1420-1430 i fascicoli esterni (I/V)⁵⁹».

Dati materiali: pergam., mm 260×195, cc. i, 52, i'.

Note: il codice, contenente 100 composizioni polifoniche con testi in francese, italiano e latino, è un testimone di fondamentale importanza per la conoscenza del repertorio musicale nell'epoca dello Scisma, a cavallo tra i secoli XIV e XV. La silloge è strutturata in cinque fascicoli, appartenenti a due distinte unità codicologiche: i tre fascicoli centrali contengono una raccolta di Ars Subtilior sacra e profana, mentre i due esterni sono quasi interamente dedicati alla trasmissione delle opere di Matteo da Perugia. Le concordanze con **PR** non sono numerose, soprattutto in considerazione della prossimità cronologica e geografica dei due manoscritti; il repertorio condiviso consiste in quattro composizioni di Bartolino, due di Antonello, Filippotto, Senleches e Machaut, una di Egidius e una di Grimace, tre adespote.

Bibliografia: Stoessel, J., *Arms, A Saint and «Inperial sedendo fra più stelle»*. *The Illuminator of Mod A*, «Journal of Musicology», 31 (2014), pp. 1-42; *Id.*, *The Angevin Struggle for the Kingdom of Naples (c. 1378-1411) and The Politics of Repertoire in Mod A: New Hypotheses*, in «Journal of Music Research Online», 5 (2014); **Stone 2005**; Memelsdorff, P., *What's in a Sign? The [bequadrum] and the Copying Process of a Medieval Manuscript: The Codex Modena, Biblioteca Estense, [alpha].M.5.24 (Olim Lat. 568)*, «Studi Musicali», 30 (2001), pp. 255-80; Günther 1970; Pirrotta, N., *Il Codice Estense Lat. 568 e la Musica Francese in Italia al Principio del '400*, «Atti della Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», Serie IV (1944-5), pp. 101-54.

Ms.: Mons, Collection privée F. Leclercq.

RISM: B-Mleclercq s.s.

Concordanze: 1 (130).

Origini: Belgio, XIV sec.

Dati materiali: pergam., mm 220x149.

Note: frammento contenente un mottetto di Vaillant e un *virelai* di Pykini.

⁵⁹ Epifani 2019, p. CIV.

Bibliografia: Leclerq, F., *Questions à propos d'un fragment récemment découvert d'une chanson du XIV siècle: une autre version de « Par maintes fois »*, in Günther, U. - Finscher, L. (edd.), *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, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 197-228.

Ms.: Montserrat, Monasterio de S. Maria, Ms. 823.

RISM: E-MO823.

Concordanze: 1 (217).

Origini: Francia, 1420 ca.

Dati materiali: cart., mm 100x135 (orig. 200x150 ca.).

Note: 14 carte frammentarie, utilizzate come fogli di guardia, provenienti da un unico manoscritto musicale.

Bibliografia: Gómez Muntané, Maria d. C., *El Manuscrito 823 de Montserrat (Biblioteca del Monasterio)*, «Musica Disciplina», 36 (1982), pp. 39-93.

Ms.: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14274 (*olim* 3232a) (*Codex Sankt Emmeram*).

RISM: D-Mbs14274.

Concordanze: 5 (1+3: 111, 139 / 186 / 199).

Origini: Germania (Vienna, Lipsia, Regensburg?), 1440-50 ca.

Dati materiali: misto (carta e pergamena), mm 285x210.

Note: il manoscritto contiene più di 300 composizioni polifoniche, soprattutto *contrafacta* e sezioni di messa. I *contrafacta* intonati su composizioni copiate in **PR** sono i seguenti: *Bonté de corps* (*Bondere de corpus laudabili*), *Jour a jour* (*Cristus, rex pacificus*), *Questa fanciulla* (*Kyrie*). *Navré je suy* di Dufay è trasmessa senza testo.

Bibliografia: Kirnbauer, M., *Hartmann Schedel und sein "Liederbuch"*, Bern, 2001; Strohm, Reinhard, *Zur Datierung des Codex St. Emmeram (Clm 14274): ein Zwischenbericht*, in Finscher, L. (ed.), *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, Wiesbaden, In Kommission bei O. Harrassowitz, 1983, pp. 229-38; Braunschweig-Pauli, D., *Studien zum sogenannten Codex St. Emmeram: Entstehung, Datierung und Besitzer der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 (Olim Mus. ms. 3232 a)*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 66 (1982), pp. 1-48; Rumbold, I., *The Compilation and Ownership of the 'St Emmeram Codex' (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274)*, «Early Music History», 2 (1982), 161-235.

Ms.: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 29775/8.

RISM: D-Mbs29775-8.

Concordanze: 1 (134).

Origini: Regensburg (?), prima metà del XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 305x250.

Note: frammento di un libro corale, copiato da un unico scriba. Trasmette due *Gloria*, due *Credo* e due composizioni profane.

Bibliografia: *DIAMM*; Cuthbert, M. S., *The Nuremberg and Melk Fragments and the International ArsNova*, «Studi musicali», n. s. 1 (2010), pp. 7-52.

Ms.: München, Bayerische Staatsbibliothek, mus. 3725 (*Buxheimer Orgelbuch*).

RISM: D-Mbs3725.

Concordanze: 1 (148).

Origini: Germania, 1460-70.

Dati materiali: cart., mm 220x314, cc. i, 165.

Note: è la più ampia raccolta di diminuzioni e intavolature per organo della seconda metà del XV secolo. Trasmette anche il trattato *Fundamentum organisandi* di Conrad Paumann.

Bibliografia: Lord, R. S., *The Buxheim Organ Book: a study in the history of organ music in Southern Germany during the fifteenth century*, Ph.D. diss., Yale University, 1960; Wallner, B. A. (ed.), *Das Buxheimer Orgelbuch. Das Erbe Deutscher Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1958.

Ms.: New York, Pierpont Morgan Library, M. 396.

RISM: US-NYpmm396.

Concordanze: 4 (131, 135, 145, 152).

Origini: Francia, sec. XIV ex.

Dati materiali: pergam., mm 321x243.

Note: il manoscritto comprende composizioni musicali e letterarie di Machaut.

Bibliografia: *DIAMM*; Leo, D., *Images, Texts, and Marginalia in a "Vows of the Peacock" Manuscript (New York, Pierpont Morgan Library MS G24) With a Complete Concordance and Catalogue of Peacock Manuscripts*, Leiden, Brill Academic Publishers, 2013.

Ms.: Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Misc. 213. [Ox]

RISM: GB-Ob213.

Concordanze: 11 (190, 191, 196, 197, 198, 199, 204, 206, 211, 215, 220).

Origini: Veneto, prima metà del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 298x215, cc. v, 140, i'.

Note: vasta raccolta di polifonia del primo Quattrocento, organizzata in dieci fascicoli, con testi in francese, latino e italiano. È una delle sillogi fondamentali per lo studio del cosiddetto ‘stile internazionale’, in virtù delle sue 325 composizioni (227 trasmesse in *unicum*), attribuite prevalentemente a compositori di scuola franco-fiamminga; nell’indice quattrocentesco del manoscritto è riportato, talvolta, il nome dell’autore dell’intonazione. Le composizioni in comune con **PR** sono tutte di Dufay, ad eccezione di quattro *rondeaux* (due di Grenon, uno di Binchois e uno di Fontaine).

Bibliografia: Fallows, D. (ed.), *Oxford, Bodleian Library MS Canon. Misc. 213*, (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile), Chicago and London, University of Chicago Press, 1995; Reaney, G., *The “international” style and the Oxford Manuscript, Bodleian Library, Canonici Misc. 213*, «Musica Disciplina», 41 (1987), pp. 15-26; *Id.*, *The Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213*, «Musica disciplina», 9 (1955), pp. 73–104.

Ms.: Padova, Archivio di Stato, Fondo Corporazioni soppresse, S. Giustina, 553.
[Pad553]

RISM: I-Pas553.

Concordanze: 1 (52).

Origini: Abbazia di Santa Giustina (Padova), prima metà del XV sec. (*ante* 1454).

Dati materiali: misto (cart. e pergam.), mm 204x154.

Note: i nove fogli di guardia cartacei del codice trasmettono quattro composizioni: un *Ave Mater nostri Redemptoris*, un *Gloria* intavolato — del quale risulta leggibile un solo sistema — e due siciliane (*Fenir mia vita e Par che la vita mia* [§ 4.1]). Cuthbert ritiene che tali fogli non siano compresi nel cosiddetto «Santa Giustina Project» (il progetto editoriale di cui fanno parte **PadA**, **PadB** e **PadC**), poiché il supporto non è pergameneo e l’inchiostro utilizzato per i sistemi non è rosso ma nero⁶⁰.

Bibliografia: Facchin-Gnan 2011; Cuthbert 2006; Cattin 1977; Gallo 1977.

Ms.: Padova, Biblioteca Universitaria, mss. 1475 + Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 684 + Oxford, Bodleian Library, Canonici Latin Patristic, 229 (*PadA*). [**PadA**]

RISM: I-Pu1475.

Concordanze: 6 (9, 69, 71, 72, 97, 102).

Origini: Abbazia di Santa Giustina (Padova), 1400 ca.

Dati materiali: pergam., mm 330×220.

Note: l’unità è costituita da otto bifogli divisi in tre frammenti, e costituisce una delle fonti di maggiore rilevanza per la conoscenza della musica liturgica del Trecento. L’ultima carta numerata è la 50r, ma la struttura dei fascicoli lascia ipotizzare che il

⁶⁰ Cuthbert 2006, p. 224.

manoscritto originario ne comprendesse almeno 70. Il repertorio secolare include soprattutto opere di compositori attivi nell'Italia settentrionale (Jacopo, Ciconia, Giovanni Correggiaio) e di Landini. In virtù di alcune caratteristiche comuni — dimensioni simili, stesso materiale e inchiostro, identica preparazione della pagina e analoghe misure dello specchio di scrittura —, recentemente sistematizzate da Cuthbert, **PadA** forma un gruppo unitario con gli altri frammenti padovani che includono composizioni trasmesse in **PR (PadB e PadC)**,

Bibliografia: Facchin-Gnan 2011; **Cuthbert 2006**.

Ms.: Padova, Biblioteca Universitaria, 658 (*PadC*). [**PadC**]

RISM: I-Pu658.

Concordanze: 3 (2+1: 9, 15 / 171).

Origini: Abbazia di Santa Giustina (Padova), prima metà del XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 283x200, cc. i, 93, i'.

Note: il materiale musicale (quattro composizioni, ovvero le tre presenti anche in **PR** e il mottetto *Apollinis eclipsatur*) è trasmesso nei fogli di guardia, incollati all'interno della coperta.

Bibliografia: Facchin-Gnan 2011; **Cuthbert 2006**.

Ms.: Padova, Biblioteca Universitaria, 1115 (*PadB*). [**PadB**]

RISM: I-Pu1115.

Concordanze: 1 (119).

Origini: Abbazia di Santa Giustina (Padova), prima metà del XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 318x228, cc. ii, 83.

Note: le sei composizioni polifoniche trasmesse nel manoscritto sono copiate sui fogli di guardia, estrapolati da un codice musicale nel corso del Quattrocento.

Bibliografia: Facchin-Gnan 2011; **Cuthbert 2006**.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1584 (*Machaut A*).

RISM: F-Pn1584.

Concordanze: 7 (110, 131, 135, 136, 145, 147, 152).

Origini: Francia (Reims o Parigi), XIV sec.

Dati materiali: misto (carta e pergamena), mm 306x220, cc. x, 494, v'.

Note: è uno dei manoscritti completi che trasmettono l'opera di Machaut.

Bibliografia: *DIAMM*; Maxwell, S. K., *Guillaume de Machaut and the mise en page of medieval French sung verse*, Ph.D. diss., University of Glasgow, 2009; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York - London, Garland, 1995.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1585 (*Machaut B*).

RISM: F-Pn1585.

Concordanze: 7 (110, 131, 135, 136, 145, 147, 152).

Origini: Francia, XV sec.

Dati materiali: cart., mm 288x202, cc. 395.

Note: copia del trecentesco US-KCferrell MS 1, Machaut.

Bibliografia: Earp, L. M. - Leo, D., - Shapreau, C. (edd.), *The Ferrell-Vogüé Machaut Manuscript with introductory study*, (DIAMM Facsimiles), 2 voll., Oxford, DIAMM Publications, 2014; Maxwell, S. K., *Guillaume de Machaut and the mise en page of medieval French sung verse*, Ph.D. diss., University of Glasgow, 2009; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York - London, Garland, 1995; **Bent, M.**, *The Machaut manuscripts Vg, B and E*, «Musica Disciplina», 37 (1983), pp. 53-82.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1586 (*Machaut C*).

RISM: F-Pn1586.

Concordanze: 4 (131, 135, 145, 147).

Origini: Parigi, XIV sec.

Dati materiali: misto (carta e pergamena), mm 295x215, ii, 226, ii'.

Note: il manoscritto trasmette 95 composizioni di Machaut.

Bibliografia: **DIAMM**; Maxwell, S. K., *Guillaume de Machaut and the mise en page of medieval French sung verse*, Ph.D. diss., University of Glasgow, 2009; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York - London, Garland, 1995.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 9221 (*Machaut E*).

RISM: F-Pn9221.

Concordanze: 7 (110, 131, 135, 136, 145, 147, 152).

Origini: Francia, 1400 ca.

Dati materiali: misto (carta e pergamena), mm 410x308, cc. x, 238.

Note: il manoscritto trasmette 146 composizioni di Machaut, ma l'ordine dei brani e i numerosi errori segnano una distanza rispetto alle sillogi compilate sotto la supervisione del compositore.

Bibliografia: Maxwell, S. K., *Guillaume de Machaut and the mise en page of medieval French sung verse*, Ph.D. diss., University of Glasgow, 2009; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York - London, Garland, 1995; **Bent, M.**, *The Machaut manuscripts Vg, B and E*, «Musica Disciplina», 37 (1983), pp. 53-82.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 22545 (*Machaut F*) e 22546 (*Machaut G*).

RISM: F-Pn22545 e F-Pn22546.

Concordanze: F, 2 (131, 145); G, 5 (110, 135, 136, 147, 152).

Origini: Francia, XIV sec.

Dati materiali: pergam., mm 355x260, cc. iii, 200, ii' (22545); cc. iii, 164, ii' (22546).

Note: il codice, interamente dedicato alle opere di Machaut, è composto da due volumi, il primo dei quali (*F*) contiene soltanto sette composizioni.

Bibliografia: *DIAMM*; Maxwell, S. K., *Guillaume de Machaut and the mise en page of medieval French sung verse*, Ph.D. diss., University of Glasgow, 2009; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York - London, Garland, 1995.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. it., 568. [Pit]

RISM: F-Pn568.

Concordanze: 43 (34+9: 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 19, 23, 26, 45, 46, 50, 54, 57, 58, 71, 72, 76, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 103, 105, 106, 142, 150, 186 / 131, 138, 139, 149, 151, 152, 171, 173, 175).

Origini: Firenze, ca. 1405-1410.

Dati materiali: pergam., mm 265×174.

Note: il manoscritto trasmette 199 composizioni (due in duplice copia), ordinate per autore e per genere formale e distribuite in 14 fascicoli. I primi cinque sono dedicati alle opere di Jacopo, Giovanni, Donato, Gherardello, Nicolò, Vincenzo; il IV e il V fascicolo includono composizioni di Bartolino e Paolo, protagonista, insieme a Landini, dei fascicoli VI-XII. Gli ultimi due (XIII e XIV) contengono, rispettivamente, repertorio musicale francese trecentesco e un *Ordinarium Missae* polifonico, assemblato a partire da composizioni di Gherardello, Lorenzo, Bartolo e Paolo. Tra le sillogi fiorentine, è quella che condivide con **PR** il maggior numero di composizioni francesi (due di Machaut, una di Magister Franciscus, una di Pierre des Molins, una di Trebor e quattro adespote).

Bibliografia: Epifani 2019, pp. CIV-V; Nádas 1985, pp. 216-90; *Die 'anonymen' Kompositionen des Manuskripts Paris, B.N., fonds it. 568 (Pit)*, «Archiv für Musikwissenschaft», 23 (1966), pp. 73-92; Reaney, G., *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Italien 568 (Pit)*, «Musica Disciplina», 14 (1960), pp. 33-63; Fischer 1956, pp. 92-3; Wolf 1904, pp. 250-8; Carducci 1936, pp. 375-6.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, f. nouv. acq. fr. 4379 (*Sevilla Chansonnier*).

RISM: F-Pnm4379.

Concordanze: 2 (197, 211).

Origini: Napoli (?), 1470-85 ca. (prima parte); Italia, inizio XV sec. (seconda parte); Veneto (Venezia?), 1433 ca. (terza parte); Italia/Spagna, tardo XV sec. (quarta parte).

Dati materiali: cart., mm 207x154; 210x143; 210x143; 220x150, cc. iii, 92, iii'.

Note: il manoscritto, composito, faceva originariamente parte del codice Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina, 5-1-43, una delle sillogi più importanti per la conoscenza della polifonia quattrocentesca. Contiene 99 composizioni di diversi autori, tra cui Dufay, Caron, Busnoys, Ockeghem, Ciconia e Binchois.

Bibliografia: *DIAMM*; Plamenac, D. (ed.), *Facsimile Reproduction of the Manuscripts Sevilla 5-1-43 & Paris N. A. Fr. 4379 (Pt. 1)*, (Publications of Medieval Musical Manuscripts), Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1962; *Id.*, *A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville*, «The Musical Quarterly», 37-38 (1951-1952), pp. 501-42; 85-117, 245-77; Besseler 1925, pp. 232-3; Wolf 1904, pp. 211-3.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, f. nouv. acq. fr. 4917.

RISM: F-Pnm4917.

Concordanze: 2 (192, 220).

Origini: Venezia, primo quarto del XV sec.

Dati materiali: misto (carta e pergamena), mm 218x148, cc. ii, 28, ii'.

Note: 34 composizioni (25 su testo francese, nove su testo italiano) copiate da un unico scriba.

Bibliografia: Berger, C., *Ein Venezianisches Liederbuch aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. frç. 4917 (Edition und Kommentar)*, (Musikalische Denkmäler, 12), Mainz, Schott, 2016.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, f. nouv. acq. fr. 23190 (*Trémoille*) (*olim* Saint-Georges-sur-Loire, Château de Serrant, ms. della duchessa di Trémoille).

RISM: F-Pn23190.

Concordanze: 12 (131, 135, 137, 139, 144, 145, 151, 152, 153, 175, 178, 184).

Origini: Francia, 1376.

Dati materiali: pergam., mm 452x325 (orig. mm 500x325).

Note: bifoglio contenente l'indice del manoscritto originario (un canzoniere copiato dal cappellano di Carlo V, Michael, e appartenuto successivamente a Filippo III di Borgogna), nel quale compaiono gli *incipit* di 12 composizioni copiate in **PR**, e alcuni mottetti.

Bibliografia: Bent, M., *Indexes in Late Medieval Polyphonic Music Manuscripts: A Brief Tour*, in Marrow, J. H. (ed.), *The Medieval Book: Glosses from Friends & Colleagues to Christopher de Hamel*, Houten, Hes & De Graaf, 2010, pp. 196–207; *Ead.*, *A Note on the Dating of the Trémoille Manuscript*, in Gillingham, B. - Merkley, P. (edd.), *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, (Musicological Studies), Ottawa, The

Institute of Mediaeval Music, 1990, pp. 217-42; **Droz, E. - Thibault, G., *Un chansonnier de Philippe le Bon*, «Revue de musicologie», 7 (1926), pp. 1-8.**

Ms.: Parma, Archivio di Stato, Raccolta Manoscritti, busta 75, n. 26 ex convento LXXXV (S. Servino di Piacenza) reg. n. 52.

RISM: I-PAas75.

Concordanze: 1 (149).

Origini: Italia (Milano?), inizio del XV sec.

Dati materiali: pergam., mm 287x245 (orig. mm 300x245).

Note: frammento costituito da un bifoglio proveniente da una raccolta musicale più ampia e successivamente utilizzato come rinforzo per la coperta pergameneacea.

Bibliografia: Cuthbert 2006; **Bessler 1925, pp. 231-2.**

Ms.: Perugia, Biblioteca del Dottorato dell'Università, Inc. 2 (*frammento Cialini*) (*olim* Incunabolo Inv. 15755 N.F.).

RISM: I-PEdu2.

Concordanze: 1 (6).

Origini: Italia settentrionale (Milano?), XIV sec.

Dati materiali: pergam., mm 300x195.

Note: il materiale musicale, che consiste in cinque composizioni polifoniche liturgiche trasmesse in *unicum*, oltre a frammenti di madrigali e mottetti, è contenuto nel bifoglio originariamente incollato come rinforzo all'interno della coperta posteriore dell'incunabolo e in alcune strisciole provenienti dal medesimo manoscritto.

Bibliografia: Huck, O., *Review of* Brumana, B. - Ciliberti, G., *Frammenti Musicali de Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, «Plainsong and Medieval Music», 15 (2006), p. 78; **Brumana, B. - Ciliberti, G., *Frammenti Musicali de Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, Firenze, L. S. Olschki, 2004.**

Ms.: Pistoia, Archivio capitolare, Bibliotheca musicalis, B. 3. 5.

RISM: I-PSac5.

Concordanze: 1 (106).

Origini: Pistoia (?), 1400 ca.

Dati materiali: pergam., mm 230x122; 229x162; 231x132; 232x152 (orig. mm 250x165 ca.).

Note: raccolta di frammenti, copiati dalla stessa mano, recuperati dalle rilegature di manoscritti liturgici.

Bibliografia: Ghisi, F., *Italian Ars-Nova Music: The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca musical codex and other unpublished early 15th century sources*, «Journal of Renaissance and Baroque Music», 1 (1946-7), pp. 173-91; *Id.*, *Frammenti di un Nuovo Codice Musicale dell'Ars Nova Italiana e due Saggi Inediti di Cacce del Secondo Quattrocento*, «La Rinascita», 5 (1942), pp. 72-103; *Id.*, *Un frammento musicale della 'Ars Nova Italiana' nell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Pistoia*, «Rivista Musicale Italiana», 42 (1938), pp. 162-8.

Ms.: Praha, Universitní Knihovna, XI.E.9.

RISM: CS-PuXI.E.9.

Concordanze: 5 (132, 149, 156, 159, 178).

Origini: Strasburgo, 1400 ca.

Dati materiali: cart., mm 215x150, cc. vii, 365, i.

Note: codice composito, trasmette 37 composizioni polifoniche con testi in italiano, francese, fiammingo e tedesco.

Bibliografia: *DIAMM*; Kammerer, F., *Die Musikstücke des Prager Kodex XI.E.9*, Brünn, Rudolf M. Rohrer, 1931.

Ms.: Roma, Biblioteca Angelica, 1067.

RISM: assente.

Concordanze: 1 (4).

Origini: Italia settentrionale (?), *ante* 1410 (repertorio musicale).

Dati materiali: pergam., mm 202x142.

Note: la musica è contenuta in una singola carta, e consiste nella ballata *Deh, no me far languire* e in due voci della *chanson Esperance qui en mon cuer*.

Bibliografia: Cuthbert 2007; *Id.* 2006, pp. 306-13; Carboni - Ziino 1982.

Ms.: Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 522 (*olim* B. V I. 6).

RISM: assente.

Concordanze: 1 (156).

Origini: Italia, tardo XIV sec. - inizio XV sec.

Dati materiali: cart., mm 175x128 (orig. mm 260x185 ca.).

Note: il materiale musicale consiste in due sistemi scritti in notazione mensurale su una singola carta utilizzata come foglio di guardia. Secondo Fischer, è probabile che il testo sia stato copiato da uno scriba italiano che non conosceva il francese.

Bibliografia: Cuthbert, M. S., *A New Trecento Source of a French Ballade*, «Harvard Library Bulletin», n. s. 18 (2008), pp. 77-81; *Id.* 2006, pp. 483-90; Fischer, K. von, *Neue Quellen zur Musik des 13. 14. un 15. Jahrhunderts*, «Acta Musicologica» 36 (1964), pp. 79-97: 87.

Ms.: Strasbourg, Bibliothèque Municipale, 222.C.22.

RISM: F-Sm222.

Concordanze: 25 (1+24: 24, 107, 111, 117, 119, 126, 132, 135, 139, 143, 146, 148, 149, 151, 152, 155, 156, 159, 162, 168, 171, 178 / 186 / 198, 220).

Origini: Germania meridionale, 1410 ca. (aggiunte fino al 1450).

Dati materiali: cart., mm 290x210, cc. 155.

Note: codice composito, perduto nel 1870, contenente trattati musicali e composizioni polifoniche riconducibili al cosiddetto repertorio internazionale, senza testo o con testi devozionali in latino (*contrafacta*).

Bibliografia: Borren, C. van de, *Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV Siècle) Brûlé en 1870, et Reconstitué d'après une Copie Partielle d'Edmond de Coussemaker, Antwerp, E. Secelle, 1924*; Lippmann, A., *Essai sur un Manuscrit du Quinzième Siècle Découvert dans la Bibliothèque de la Ville de Strasbourg*, «Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace», 7 (1869), pp. 73-6.

Ms.: Todi, Archivio Storico Comunale, fondo Congregazione di Carità, Istituto dei sartori, Statuto [senza segnatura] (ex O. p. Sarti n. 83).

RISM: assente.

Concordanze: 2 (164, 178).

Origini: pergam., mm 297x210.

Dati materiali: Italia centro-settentrionale, inizio del XV sec.

Note: singolo foglio, originariamente incollato alla tavola posteriore della coperta del manoscritto, contenente quattro composizioni francesi.

Bibliografia: Sargeni, V., *Una nuova fonte di polifonia trecentesca in lingua francese conservata nell'Archivio storico comunale di Todi*, «Esercizi. Musica e spettacolo», 13 (1994), pp. 5-15.

Ms.: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Cod. T.III.2 (*Codice Boverio*).
[T.III.2]

RISM: I-TnT.III.2.

Concordanze: 1 (93).

Origini: Savoia / Milano-Pavia (?), inizio del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 310x225.

Note: il codice raccoglie 15 bifogli appartenenti a un unico manoscritto. 29 composizioni su 48 (con testi in latino, francese e italiano) sono trasmesse in *unicum*.

Bibliografia: Marchi, L., *Intorno all'origine del codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, «Recercare», 15 (2003), pp. 7-37; Ziino, A., *Il*

Codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (Codice Boverio), (Ars Nova, 3), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

Ms.: Trento, Castello del Buon Consiglio, 1374 (87). [Tr87]

RISM: I-TRbc87.

Concordanze: 2 (195, 197).

Origini: Veneto (?) (parti I-II), Ciney (Namur) (parte III), metà del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 310x210 ca., cc. 265.

Note: il codice, composto da almeno tre manoscritti (completi o parziali) originariamente distinti, trasmette 225 composizioni polifoniche.

Bibliografia: Fallows, D., *Songs in the Trent Codices: An Optimistic Handlist*, in Pirrotta, N. - Curti, D., edd. *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta: Atti del convegno "Laurence Feininger, la musicologia come missione" (Trento, 6-7 settembre 1985)*, Trento, Museo Provinciale d'Arte, 1986, pp. 170-9; **Feininger, L. K., *Il Codice 87 del Castello del Buonconsiglio di Trento*, «Quadrivium», 10/2 (1969), pp. 49-80**; Gottlieb, L. E., *The cyclic masses of Trent Codex 89*, Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1958, pp. 192-202; Lunelli, R., *La patria dei codici musicali tridentini*, «Note D'Archivio per la Storia Musicale», 4 (1927), pp. 116-28.

Ms.: Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 6 E 37.

RISM: NL-Uu37.

Concordanze: 3 (125, 148, 184).

Origini: Paesi Bassi, XIV sec.

Dati materiali: pergam., mm 320x240, cc. 40.

Note: raccolta moderna di tre gruppi di fogli rimossi da altri manoscritti. Contiene 38 composizioni polifoniche su testi in latino, francese e fiammingo.

Bibliografia: **DIAMM**; Schreurs, E., *An Anthology of Music Fragments from the Low Countries (Middle Ages-Renaissance)*, Leuven, Provinciaal Domein Dommelhof, 1995, pp. 30-44.

Ms.: Vorau (Steiermark), Stiftsbibliothek, 380.

RISM: A-V MS 380.

Concordanze: 1 (132).

Origini: Francia, ante 1462.

Dati materiali: pergam., mm 223x155, cc. 131.

Note: raccolta di trattati. Il contenuto musicale è limitato alla c. 87v, e consiste in tre composizioni polifoniche (due *chansons* e un *Sanctus*).

Bibliografia: Flotzinger, R., *Zur Beurteilung der Balladen in den Handschriften Vorau 380 und Melk 391*, in Fornari, G. (ed.), *Album amicorum Albert Dunning in occasione*

del suo LXV compleanno, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 147-53; **Federhofer, H.**, *Denkmäler der Ars Nova im Vorau Cod. 380*, «Acta Musicologica», 22 (1950), pp. 1-7.

Ms.: Warszawa, Biblioteka Narodowa, III.8054 (*Codex Krasinski*) (*olim* Kras 52).

RISM: PL-Wn MS III.8054

Concordanze: 1 (148).

Origini: Cracovia, XV sec.

Dati materiali: cart., mm 304x220, cc. vi, 205, v'.

Note: codice composto da due manoscritti originariamente distinti, il secondo dei quali (cc. 173-205) trasmette 19 composizioni polifoniche copiate da un unico scriba.

Bibliografia: **Brewer, C. E.**, *The Introduction of the Ars Nova into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources*, Ph.D. diss., City University of New York, 1984, pp. 257-309, 438-44, 579; Perz, M., *Die Einflüsse der Ausgehenden Italienischen Ars Nova in Polen* in *L' Ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 465-83; Feicht, H. (ed.), *Muzyka staropolska*, Krakow, 1966, pp. 11-29, 374-6; *Id.*, *Quellen zur Mehrstimmigen Musik in Polen vom Späten Mittelalter bis 1600*. «Musica Antiqua: Acta Scientifica», 1 (1966), pp. 281-93: 282-3.

Ms.: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2777.

RISM: A-Wn2777.

Concordanze: 3 (156, 168, 178).

Origini: Tirolo (abbazia di Novacella?), 1425 ca.

Dati materiali: pergam., mm 360-8x264-8, cc. 61.

Note: forse commissionato da Oswald von Wolkenstein, il manoscritto contiene una nota di possesso riferita al duca d'Austria Alberto VI (1445), e trasmette 31 composizioni polifoniche su testo tedesco, talvolta tradotto dal francese (è il caso delle due *ballades* e del *rondeau* copiati in PR).

Bibliografia: **Delbono, F.**, *Oswald von Wolkenstein: Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek*, (Codices Selecti Phototypice Impressi, 59), Graz, 1977; Timm, E., *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck - Hamburg, Matthiesen, 1972.

Ms.: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3917.

RISM: A-Wn3917

Concordanze: 1 (171).

Origini: Salisbury (frammento musicale: Austria, metà del XV sec.).

Dati materiali: cart.

Note: il materiale musicale è trasmesso in un foglio cartaceo, precedentemente utilizzato come rinforzo per la rilegatura del manoscritto, e consiste nel *virelai Or sus, vous dormez trop*.

Bibliografia: Klugseder, R., *Ausgewählte mittelalterliche Musikfragmente der Österreichischen Nationalbibliothek, Codices Manuscripti*, Hollinek, 2011; **Stoessel 2017**.

Ms.: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 5094.

RISM: A-Wn5094.

Concordanze: 1 (148).

Origini: Germania meridionale / Austria (Vienna?), metà del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 220-305x190-220, cc. i, 165, i'.

Note: codice composto da unità originariamente separate, assemblate probabilmente nel XVIII secolo. Il materiale musicale è copiato nelle cc. 148r-164v, e consiste in sezioni di messa e *contrafacta*.

Bibliografia: Crane, F., *15th-Century Keyboard Music in Vienna MS 5094*, «*Journal of the American Musicological Society*», 18 (1965), pp. 237-43.

2.2 Manoscritti letterari

Ms.: Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett, 78 B 17 (*olim* Hamilton 674) (*Chansonnier du Cardinal de Rohan*).

Concordanze: 2 (149, 200).

Origini: Francia, 1463-75.

Dati materiali: pergam., mm 160x100, cc. 215.

Note: contiene *ballades*, *rondeaux* e una *chanson*.

Bibliografia: Sewright 2008, pp. 38-100; Plumley - Connolly 2006, pp. 311-31; Löpelmann, M. (ed.), *Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan (XV Jahrh.) nach der Berliner Hs. Hamilton 674 herausgegeben*, Göttingen, Gesellschaft für romanische Literatur, 1923.

Ms.: Bologna, Archivio di Stato, Provvisori, 1381, sem. II.

Concordanze: 1 (69).

Origini: Bologna, 1381.

Dati materiali: pergam.

Note: il registro è aperto dalla dicitura «[505] Matheus Guidonis Specialis de Griffonibus, a latere Gabelle, città; [506] Matheus Guidonis (o Guiducci) Specialis de

Griffonibus, a latere Gabelle, contado». I testi lirici (autografi) sono copiati negli spazi bianchi tra le scritture amministrative.

Bibliografia: Marcon 2004; Piana 2004; Sorbelli 1901.

Ms.: Bologna, Archivio di Stato, Provvigioni, Serie II, a. 1382, sem. I.

Concordanze: 2 (31, 69)

Origini: Bologna, 1382.

Dati materiali: pergam.

Note: i testi lirici, tra i quali figurano le ballate di Matteo Griffoni *Chi tempo ha* (intonata da Bartolino) e *Se questa dea* (intonata da Giovanni Correggiaio), sono copiati negli spazi bianchi tra le scritture amministrative.

Bibliografia: Marcon 2004; Piana 2004; **Archivio di Stato di Bologna, Riformazioni e provvigioni del Comune di Bologna dal 1248 al 1400: inventario, (Pubblicazioni degli archivi di Stato, 48), Roma - Bologna, Arti grafiche Tamari, 1961;** Sorbelli 1901.

Ms.: Bologna, Archivio di Stato, Comune-Governo, Consigli e ufficiali del comune, Consiglio dei Quattromila, busta 1 (58), *Liber electionum*.

Concordanze: 1 (26).

Origini: Bologna, inizio del XV sec. (volume datato 1408).

Dati materiali: pergam.

Note: sulla coperta posteriore del registro è trasmesso un frammento del madrigale *La douce cere*.

Bibliografia: Jennings 2014.

Ms.: Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Paolo Cospi, registro 14.1a.

Concordanze: 1 (16).

Origini: Bologna, XIV sec. (registro: 1355-1356).

Dati materiali: pergam., mm 300x220.

Note: frammento del madrigale *Posando sopra un'acqua*, copiato all'interno della coperta pergameneacea.

Bibliografia: Jennings 2014.

Ms.: Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei Memoriali, Provvisori, indici, 5.

Concordanze: 1 (69).

Origini: Bologna, 1389-1400.

Dati materiali: pergam., mm 320x220.

Note: i testi lirici, redatti da Matteo Griffoni o da suo figlio Andalò, sono copiati alle cc. 115-117 del registro. Il testo della ballata intonata da Giovanni Correggiaio è preceduto dalla seguente rubrica: *Eiusdem* [Matteo Griffoni] *pro domina Tadea*.

Bibliografia: Marcon 2004; Carducci 1914, pp. 321-2; Sorbelli 1901.

Ms.: Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei Memoriali, Provvisori, serie pergamene, busta 36, registro 5.

Concordanze: 1 (4).

Origini: Bologna, XIV sec. (volume datato 1369).

Dati materiali: pergam.

Note: sulla coperta pergamene del volume è copiato un frammento della ballata *Deh, no me far languire*.

Bibliografia: Jennings 2014; Cuthbert 2006, pp. 306-9; Carboni - Ziino 1982.

Ms.: Bologna, Biblioteca Universitaria, 1072 XI 9.

Concordanze: 1 (9).

Origini: Italia, XV sec.

Dati materiali: cart., mm 212x155, cc. iv, 12, iv'.

Note: il manoscritto contiene testi lirici (sonetti, ballate, una canzone e un madrigale) di argomento devozionale e moraleggiante, tra i quali figura il madrigale *O cieco mondo*, intonato da Jacopo.

Bibliografia: Jennings 2014.

Ms.: Cape Town, South African Library, Grey 7 b 5.

Concordanze: 1 (98).

Origini: Italia (Emilia-Romagna?), XV sec.

Dati materiali: cart., mm 226x160, cc. 112.

Note: antologia di testi lirici ordinati per tema e forma metrica.

Bibliografia: Jennings 2014; Saxby, N., *Il Codice Grey 7 b 5 della South African Library*, «Studi e problemi di critica testuale», 17 (1976), pp. 77-85.

Ms.: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3695.

Concordanze: 1 (9).

Origini: Veneto, XV sec. (1471 ca.).

Dati materiali: cart., mm. 205x145, cc. ii, 90, i'.

Note: antologia miscellanea di testi lirici e in prosa di argomento devozionale e moraleggiante, incluso il madrigale *O cieco mondo* [PR 9].

Bibliografia: Jennings 2014; Lorenzi, C. (ed.), Fazio degli Uberti, *Rime*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 108-9.

Ms.: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.IV.131.

Concordanze: 3 (9, 105, 106).

Origini: secc. XVI-XVII.

Dati materiali: cart., mm 217x149-56, cc. xiii, 491, i'.

Note: codice composito, assemblato già in epoca antica. Contiene rime di vari autori attivi nel Duecento e nel Trecento.

Bibliografia: Epifani 2019, p. XCVIII; Jennings 2014; Piccini, D., *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. LXXV-VI; De Robertis, D. (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, v. 1, *I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 742-5; D'Agostino 1999, pp. 418-20; Barbi, M., *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 463-509.

Ms.: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.V.176.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Toscana, XIV sec. (1363-6?).

Dati materiali: cart., mm 266-69x182-86, cc. vi, 79, ii'.

Note: copiato da un solo scriba, identificabile in Boccaccio, trasmette i *RVF* e alcune rime di Dante e Cavalcanti.

Bibliografia: MIRABILE; De Robertis, Dante. *Rime* (2002) pp. 745-7; De Robertis, D., *Il codice Chigiano L. V. 176, autografo di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Alinari, 1974, pp. 26-7; Branca, V. - Ricci, P. G., *Un autografo del Decameron (Codice Hamiltoniano 90)*, Padova, Cedam, 1962, pp. 49-67, 58-61; Barbi, M. (ed.), *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, Firenze, Bemporad, 1932, pp. XXII-XXV.

Ms.: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3195.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Venezia-Padova, 1366-8?.

Dati materiali: pergam., mm 270x202, cc. ii, 72, i'.

Note: in parte copiato da Petrarca e in parte idiografo (lo scriba è identificato in Giovanni Malpaghini), posseduto in seguito da Pietro Bembo, trasmette i *RVF*.

Bibliografia: Rossi, M., «*Nel labirinto intrai*»: a proposito di una recente edizione del *canzoniere petrarchesco*, «*Lettere Italiane*», 62/2 (2010), pp. 276-306; Zamponi, S., *Il libro del Canzoniere: modelli, strutture, funzioni*, in G. Belloni - F. Brugnolo - H. Wayne Storey - S. Zamponi (edd.), *Rerum vulgarium fragmenta. Cod. Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 13-72; G. Belloni, *Nota sulla storia del Vat. Lat. 3195*, *ivi*, pp. 73-104: 97; Wilkins, E. H., *On Petrarch's Transcription in 3195*, in *Id.*, *The Making of the 'Canzoniere' and other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, pp. 107-31.

Ms.: Cologny (Genève/Genf), Bibliotheca Bodmeriana (Fondation Martin Bodmer), 131

Concordanze: 1 (5).

Origini: Toscana (?), sec. XIV *ex*.

Dati materiali: pergam., mm 233 x 162, cc. i, 180, i'.

Note: il manoscritto contiene, nella prima sezione, 380 dei *RVF*, e, nella seconda, testi di Dante e di altri poeti della generazione precedente.

Bibliografia: Allegretti, P., *Catalogo dei codici italiani, Cod. Bodmer 131*, «Corona Nova. Bulletin de la Bibliotheca Bodmeriana», 2 (2003), pp. 76-97; Besomi, O., *Codici petrarcheschi nelle biblioteche svizzere*, Padova, Antenore, 1967, pp. 410-11; Contini, G., *Codici danteschi nella Biblioteca Bodmeriana*, «Studi Danteschi», 36 (1959), pp. 281-3.

Ms.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni, 831.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Umbria, sec. XV *in*.

Dati materiali: cart., mm 285x215, cc. iii, 31, vii'.

Note: contiene testi lirici di vari autori, prevalentemente Petrarca, Dante e poeti minori del Trecento.

Bibliografia: De Robertis, D., *Di una possibile «pre-forma» petrarchesca*, «Studi di filologia italiana», 59 (2001), pp. 89-116; Claudio Giunta, *Chi era il fi' Aldobrandino*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2 (1999), pp. 27-151: 122-5.

Ms.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL.43.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Firenze(?), XV sec. (1466 ca.).

Dati materiali: cart., mm 232x165, cc. 119.

Note: il manoscritto trasmette testi lirici di vari autori oltre ai *Trionfi* di Petrarca. Nella sezione tra le cc. 44r e 49r sono copiati quattro madrigali intonati da Nicolò del Preposto, *Non al suo amante* di Petrarca (intonato da Jacopo) e un madrigale attribuibile a Franco Sacchetti, intonato da Landini.

Bibliografia: Jennings 2014; De Robertis, D. (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, v. 1, *I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 99.

Ms.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 105.

Concordanze: 1 (9).

Origini: XV sec. (prima metà?).

Dati materiali: cart., cc. iii, 129, iii'.

Note: il manoscritto trasmette il *Filostrato* di Boccaccio e le *Heroides* di Ovidio, insieme a testi lirici di argomento moraleggiante, incluso il madrigale *O cieco mondo*, intonato da Jacopo.

Bibliografia: Jennings 2014.

Ms.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Firenze, secc. XV seconda metà - XVI.

Dati materiali: cart., mm 290x202-15, cc. iii, 205, 22.

Note: antologia miscellanea contenente rime di Dante, Petrarca (*RVF* e *Trionfi*) e altri autori, e testi in prosa (opere biografiche su Dante e Petrarca composte da Leonardo Bruni, Boccaccio e Pier Paolo Vergerio).

Bibliografia: Epifani 2019, p. XCVIII; Jennings 2014; Piccini, D., *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. LXXXIII-IV; De Robertis, D. (ed.), *Dante Alighieri, Rime, v. 1, I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 176-82; Barbi, M., *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 461-9.

Ms.: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi, C. I.1746.

Concordanze: 1 (95).

Origini: 1458-9 (parte I: tardo XIV sec.).

Dati materiali: cart., mm 295x210, cc. ii, 335, ii'.

Note: miscellanea di prosa e poesia. Include tre ballate (una adespota e due di Landini) intonate in codici musicali.

Bibliografia: Jennings 2014; Decaria, A. (ed.), *Francesco D'Altobianco Alberti, Rime*, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 2008, pp. XIV-XIX.

Ms.: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII. 1041.

Concordanze: 7 (9, 54, 76, 95, 98, 105, 106).

Origini: Firenze, primo quarto del XVI sec.

Dati materiali: cart., mm 291x212.

Note: miscellanea di rime attribuite a vari autori e adespote, incluse sei ballate intonate da Landini e un madrigale di Jacopo trasmessi in PR.

Bibliografia: Jennings 2014; Piccini, D., *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004; De Robertis, D. (ed.), *Dante Alighieri, Rime, v. 1, I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 245-7.

Ms.: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII. 1078.
[Magl.VII.1078]

Concordanze: 7 (52, 56, 58, 72, 78, 96, 98).

Origini: Emilia-Romagna, inizio (?) del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 224x150, cc. ii, 41, i'.

Note: raccolta di testi lirici (soprattutto ballate e strambotti), in gran parte anonimi. La provenienza emiliano-romagnola si evince a partire da alcuni dati linguistici e contenutistici: si vedano, a questo proposito, la lirica *E chi vol oldir novele de la morte de miser Oto* (c. 15v), che include riferimenti a Ottobono Terzi, signore di Reggio all'inizio del Quattrocento, la ballata *Città d'Arimin bella* e l'elenco di nomi riconducibili a famiglie e luoghi del territorio di Reggio Emilia che occupa la c. 14v. D'Agostino ipotizza che i testi lirici contenuti nel manoscritto siano stati copiati da un testimone musicale, ma tale teoria è stata parzialmente smentita da Jennings (2014, pp. 37-8). Per quanto concerne le concordanze con **PR**, il codice trasmette tre ballate classificabili come siciliane (*Fenir mia vita*, *Con lagreme sospiro* e *Ochi, piançeti*) [§ II, 4.1.1] e quattro ballate intonate da Landini.

Bibliografia: Jennings 2014, pp. 109-32; **Barillari 2014**; Casini 1889.

Ms.: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 181.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Italia (Toscana?), XV sec.

Dati materiali: cart., mm. 289 x 216, cc. 178.

Note: contiene due trattati volgarizzati, rime di Petrarca, il *Convivio* e sonetti di vari autori.

Bibliografia: Decaria, A. (ed.), Francesco D'Altobianco Alberti, *Rime*, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 2008, pp. XXXVI-VII; De Robertis, D. (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, v. 1, *I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 297-8; Gentile, L., *I Codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Firenze, Bencini, 1885-1899, pp. 187-9.

Ms.: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 315.

Concordanze: 4 (2, 3, 8, 9).

Origini: Firenze, secc. XIV ex. - XV.

Dati materiali: cart., mm 270x209, ii+100.

Note: il ms. trasmette la *Commedia*, seguita da testi lirici (soprattutto canzoni).

Bibliografia: De Robertis, D. (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, v. 1, *I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 308-9; Jennings 2014.

Ms.: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 359.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Firenze(?), metà del XV sec.

Dati materiali: cart., mm. 290 x 218, i, 128, i'.

Note: trasmette testi lirici di Petrarca e di altri rimatori.

Bibliografia: De Robertis, D. (ed.), *Dante Alighieri, Rime, v. 1, I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 310-11; Palermo, F., *I Manoscritti Palatini di Firenze ordinati ed esposti da F. Palermo*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1853, pp. 631-2, 647-52.

Ms.: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1100.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Firenze (?), secc. XIV *ex.* - XV *in.*

Dati materiali: cart., mm 295x220, cc. ii, 97, ii'.

Note: vasta antologia di rime di vari autori (tra cui Dante, Petrarca e Boccaccio).

Bibliografia: Cursi, M., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 61-7; De Robertis, D. (ed.), *Dante Alighieri, Rime, v. 1, I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 363-5; Morpurgo, S., *I manoscritti della Biblioteca Riccardiana di Firenze, I, I manoscritti italiani*, Roma, 1900, pp. 105-11.

Ms.: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2871.

Concordanze: 2 (18, 46).

Origini: inizio del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 220x160, cc. iii, 65, i'.

Note: manoscritto composito. Trasmette laude e 'cantasi come'.

Bibliografia: De Robertis, T. - Miriello, R., *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze, IV, Mss. 2001-4270*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 40-1; Jennings 2014.

Ms.: London, Westminster Abbey, 21.

Concordanze: 1 (136).

Origini: Francia, 1434 ca.

Dati materiali: cart.

Note: raccolta di testi lirici (ballades, dits, *jeux partis*) anonimi, insieme a opere di Oton de Grandson, Machaut e Christine de Pizan.

Bibliografia: Downes, S., *Not for Profit: "Amateur" Readers of French Poetry in Late Medieval England*, in Flannery, M. C. - Griffin, C. (edd.), *Spaces for Reading in Later Medieval England*, London, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 63-78; Meyer, P., *Notice d'un Recueil Manuscrit de Poésies Françaises du XIIIe au XVe siècle, appartenant a Westminster Abbey*, «Bulletin de la Société des Anciens textes Français», 1-2, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1875, pp. 25-36.

Ms.: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 193.

Concordanze: 2 (54, 98).

Origini: Lucca (?), seconda metà del XIV sec.

Dati materiali: cart., mm 286×196, cc. vii, 277, viii'.

Note: trasmette il Novelliere di Giovanni Sercambi, derivato probabilmente dall'autografo.

Bibliografia: Epifani 2019, p. XCIX; Jennings 2014; Rossi, L. (ed.), Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, v. III, Roma, Salerno, 1974, p. 250; Sinicropi, G. (ed.), Giovanni Sercambi, *Novelle*, 2 voll., Bari, Laterza, 1972, pp. 795-810; Paoli, M., *I codici*, in *Giovanni Sercambi e il suo tempo: Catalogo della Mostra. Lucca, 30 novembre 1991*, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1991, pp. 200-6.

Ms.: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1091.

Concordanze: 1 (5).

Origini: Firenze, secc. XIV *ex.* - XV *in.*

Dati materiali: pergam., mm 292x195, cc. 60.

Note: trasmette rime di Dante, Petrarca e Cavalcanti.

Bibliografia: De Robertis, D. (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, v. 1, *I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 515-6; Porro Lambertenghi, G., *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Fratelli Bocca, 1884.

Ms.: Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 4.

Concordanze: 2 (31, 69).

Origini: Veneto (Padova?), fine XIV sec. / inizio XV sec.

Dati materiali: pergam.

Note: miscellanea di opere in prosa (come la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo) e testi lirici, tra cui alcune ballate di Matteo Griffoni, i *RVF* e i *Triumphs* di Petrarca.

Bibliografia: Rossi, M., *Il ms. 4 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, «Studi Petrarqueschi»*, 23 (2010), pp. 101-60; Grion 1869, pp. 64-5; Coi, A., *Catalogus codicum manuseriptorum Bibliothecae Seminarii Patavini cui rerum et nominum index praeponitur*, Padova, 1810-39, Seminario Vescovile, ms. p. 5.

Ms.: Paris, Bibliothèqne de l'Arsenal, 5203 (*Machaut J*).

Concordanze: 2 (131, 145).

Origini: Francia, XIV sec.

Dati materiali: pergam., i, 161, iii'.

Note: il manoscritto contiene testi di Machaut.

Bibliografia: *DIAMM*; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York and London, Garland, 1995.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 843 (*Machaut M*).

Concordanze: 7 (110, 131, 135, 136, 145, 147, 152).

Origini: XV sec.

Dati materiali: pergam., cc. iii, 255, ii'.

Note: il codice trasmette testi di Machaut.

Bibliografia: *DIAMM*; Earp, L. M., *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York and London, Garland, 1995.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1719.

Concordanze: 1 (203).

Origini: Francia, XV sec.

Dati materiali: cart., cc. 183.

Note: raccolta di *ballades* e *rondeaux*.

Bibliografia: Sewright 2008, pp. 101-86; Féry-Hue, F., *Les rondeaux à thème héraldique. Symbolique et clichés littéraires*, in Di Stefano, G. - Bidler, R. M. (edd.), *La Rime et la raison. Actes du colloque international, Université McGill, Montréal, 1-2 octobre 1990*, Université de Montréal, 1992, pp. 45-68; *Id.*, «*Au grey d'Amours...*». (*Pièces inédites du manuscrit Paris, Bibl. nat., fr. 1719*). *Étude et édition*, (Le Moyen français, 27/28), Montréal, CERES, 1991.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 12557 (*olim* suppl. fr. 109) (*Meliador*).

Concordanze: 1 (178).

Origini: Francia settentrionale (Nord-Est?), fine del XIV sec.

Dati materiali: pergam., mm 330x240, cc. i, 226, ii'.

Note: il manoscritto trasmette una versione quasi completa del *Meliador* di Jean Froissart, con 79 inserti lirici di Venceslao di Lussemburgo, duca di Brabante (1337-1383).

Bibliografia: *ARLIMA*; Bragantini-Maillard, N., «*Melyador*» de Jean Froissart, roman en vers de la fin du XIVe siècle: édition critique et commentaire (v. 1-14743), thèse de doctorat, Université de Paris IV–Sorbonne, 2007, pp. 12-20.

Ms.: Paris, Bibliothèque Nationale, f. nouv. acq. fr. 6221.

Concordanze: 4 (110, 145, 151, 175).

Origini: Parigi (?), inizio del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 290x215, cc. 35.

Note: raccolta di 154 *lais*, *ballades*, *rondeaux* e sirventesi. 71 testi sono attribuiti a Eustache Deschamps.

Bibliografia: *ARLIMA*; Delsaux, O., *L'humaniste Simon de Plumetot et sa copie des poésies d'Eustache Deschamps : une édition génétique au début du XVe siècle ?*, «Revue d'histoire des textes», 9 (2014), pp. 273-349.

Ms.: Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081.

Concordanze: 2 (5, 23).

Origini: Toscana occidentale (?), inizio del XV sec.

Dati materiali: cart., mm 270x200, cc. x, 120, xxiv'.

Note: il nucleo della raccolta, composta principalmente da canzoni e sonetti, è costituito dai *RVF* di Petrarca.

Bibliografia: Jennings 2014; **Brambilla**, *I commenti a Petrarca nel codice Parmense 1081*, in *Ead., Itinerari nella Firenze di fine Trecento*, Milano, CUSL, 2002, pp. 174-224; Costa, E., *Il codice parmense 1081*, «Giornale storico della letteratura italiana», 14 (1889), pp. 31-49.

Ms.: Philadelphia, University Library of Pennsylvania, 902 (*olim french 15*).

Concordanze: 5 (110, 135, 136, 158, 184).

Origini: Francia, 1400 ca.

Dati materiali: pergam., mm 300x240, cc. 101.

Note: contiene 310 testi lirici di Machaut, Eustache Deschamps, Philippe de Vitry e altri.

Bibliografia: Mudge, C. R., *The Pennsylvania chansonnier. A critical edition of ninety-five anonymous ballades from the fourteenth century with introduction, notes, and glossary*, diss., Indiana University, 1972; Bertoni, G., *Liriche di Oton de Grandson, Guillaume de Machaut e di altri poeti in un nuovo canzoniere*, «Archivum Romanicum», 16/1 (1932), pp. 1-20.

Ms.: Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25.

Concordanze: 3 (96, 97, 105).

Origini: Pisa, 1396.

Dati materiali: cart., mm 225x295 ca., cc. 16.

Note: alle cc. 15v-16r sono copiate quattro ballate intonate da Landini (tre delle quali sono trasmesse in **PR**) e una messa in musica da Guglielmo di Francia.

Bibliografia: Calvia 2020; Camesasca, G., «*Raccoglietegli insieme, e farete bene...*»: testi letterari nell'Archivio Datini, «Archivio Storico Pratese», 88/1-2 (2012), pp. 5-20; *Ead.*, *Dante, Petrarca e Quirini tra le carte di Francesco Datini*, «Studi petrarcheschi», n.s., 27 (2014), pp. 107-120.

Ms.: Torino, Archivio di Stato, sez. I, J. b. IX. 10.

Concordanze: 1 (184).

Origini: Savoia (?), XV sec.

Dati materiali: mm 295x105, cc. 91.

Note: contiene testi lirici (in gran parte *ballades*), tra cui alcune poesie di Machaut, Eustache Deschamps e Oton de Grandson.

Bibliografia: Vitale-Brovarone 1980.

Ms.: Treviso, Biblioteca Comunale, Ms. 43.

Concordanze: 2 (18, 81).

Origini: Italia settentrionale (Veneto), secc. XV-XVII.

Dati materiali: cart., mm 220x150.

Note: codice composto da otto unità indipendenti. La prima (cc. 1-12), risalente al XV sec., contiene una miscellanea di testi lirici (in gran parte adespoti), soprattutto ballate e strambotti, alcuni dei quali presentano concordanze con **Magl. VII. 1078**. Come quest'ultimo, il codice trevigiano fa parte della tradizione delle siciliane, in quanto trasmette la ballata, intonata in **PR**, *Strenzi li labri* (*Strençi le lapre piano l'amor mio*) [§ II, 4.1.1].

Bibliografia: Jennings 2014; Cian 1884.

Ms.: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, XIV, lat. 233 (4340).

Concordanze: 2 (27, 89).

Origini: inizio del XV sec.

Dati materiali: cart., mm. 273x198, cc. 78.

Note: miscellanea di testi lirici, tra i quali spiccano una raccolta di poesie di Giovanni Dondi dall'Orologio e numerosi sonetti di Petrarca. Due dei testi di Giovanni Dondi, copiati consecutivamente, sono intonati in **PR**: *La sacrosanta carità* (Bartolino) e *Omai zascun se doglia*, trasmessa insieme a un gruppo di madrigali e ballate del compositore padovano e ad essi assimilabile per alcune caratteristiche stilistiche. L'ordine di copia del testo nel manoscritto veneziano costituisce, indubbiamente, un ulteriore indizio a favore dell'attribuzione dell'intonazione al compositore padovano.

Bibliografia: Jennings 2014.

3. Tavola del manoscritto

Per ciascun brano, numerato in maniera progressiva secondo l'ordinamento di **PR**, si registrano le seguenti informazioni: il fascicolo, la carta, l'*incipit* in trascrizione diplomatica e secondo l'edizione *PMT* (per i testi italiani) o *CMM* più recente (per i testi francesi e fiamminghi)⁶¹, l'eventuale attribuzione del testo musicale e del testo poetico, il genere formale di appartenenza con il numero di voci⁶², le concordanze, le edizioni del testo e dell'intonazione, oltre a note sul testo poetico e testo musicale e alcune indicazioni bibliografiche.

Attribuzione

L'autore dell'intonazione è indicato tra parentesi, in tondo, se l'attribuzione è ottenuta da testimoni concordanti; qualora sia presente una rubrica attributiva in **PR**, se ne registra la trascrizione diplomatica. Il nome dell'autore del testo intonato (se noto) è riportato tra parentesi, in corsivo.

Concordanze

Le sigle dei manoscritti concordanti sono elencate in ordine alfabetico, con le fonti incomplete, frammentarie o prive di testo (ad esempio **Fa**) in posizione secondaria. Dopo il segno / seguono le concordanze relative al solo testo poetico.

Edizioni del testo poetico e musicale

Tra le edizioni del testo poetico, registrate in ordine cronologico decrescente, i volumi di *PMFC* e *CMM* non sono segnalati, a meno che non riportino una vera e propria edizione (o trascrizione) del testo separata dall'intonazione.

Testo poetico

Nella sezione dedicata al testo poetico sono registrati i versi presenti in **PR**, sulla base dell'edizione riportata nel presente studio, per gli *unica* e per le siciliane, dell'edizione *PMT* per i testi italiani a tradizione pluritestimoniale, dell'edizione *CMM* per i testi francesi; negli altri casi è stata utilizzata l'edizione più recente, ovvero la prima registrata nell'apposita colonna. Per i madrigali e le ballate è incluso il rimando ai repertori metrici di Capovilla e Pagnotta rispettivamente; nei casi di ballate frammentarie, o considerate tali da Pagnotta, si riporta il numero identificativo dell'*incipit* in *RMB*. Di seguito è indicato in forma di sigla l'argomento del testo poetico, e sono registrate eventuali informazioni aggiuntive: *senhal* e gli eventi o personaggi storici citati esplicitamente o

⁶¹ In mancanza di *PMT* e *CMM* si fa riferimento all'*incipit* nell'edizione più recente. Per gli *unica* italiani e le siciliane si utilizza l'edizione critica inclusa nel presente studio [§ III, 1-2].

⁶² Il numero in apice indica il numero di voci portatrici di testo.

richiamati allusivamente nel testo, intonazioni del medesimo testo da parte di altri compositori, menzione della composizione nei sonetti del *Saporetto* di Simone Prodenzani, attestazione del brano in uno o più manoscritti con testo differente (ad esempio in forma di *contrafactum*). Se presenti, le correzioni operate dal copista sono riportate in trascrizione diplomatica dopo il segno //.

Testo musicale

Nella colonna dedicata al testo musicale sono registrate *divisiones* e *mensurae*, distinguendo tra le diverse sezioni dell'intonazione (A, B): l'edizione di riferimento, in mancanza di *PMFC* per le composizioni italiane (con l'eccezione delle siciliane edite nel presente studio) e *CMM* per le francesi, è stata selezionata in base ai medesimi criteri utilizzati per il testo poetico. Le indicazioni di *divisio* o *mensura* fornite dall'editore vengono registrate tra parentesi quadre, mentre le eventuali indicazioni presenti nel manoscritto sono riportate in corsivo, nell'esatta grafia. Si segnalano, separate dal segno /, le seguenti informazioni aggiuntive (se necessarie): artifici e particolarità ritmiche (ad esempio l'isoritmia), utilizzo della composizione in funzione di 'cantasi come', presenza di notazione diversa dalla nera (*color*). Sono trascritti diplomaticamente, infine, tutti i paratesti riferiti alle diverse voci.

Bibliografia

In bibliografia non si ripetono i riferimenti a volumi già inclusi nelle colonne relative alle edizioni, salvo casi particolari (qualora, ad esempio, il brano in oggetto sia menzionato in pagine diverse dall'edizione). Gli studi citati sono elencati in ordine alfabetico.

Abbreviazioni

Genere formale

Bd	<i>ballade</i>
Bit	ballata
Ca	caccia
CH	<i>chanson</i>
isR	<i>rondeau</i> isoritmico
Ma	madrigale
R	<i>rondeau</i>
Rr	<i>rondeau refrain</i>
V	<i>virelai</i>

Note testo

A.	tema amoroso
All.	allegorico/allusivo
AR.	polemica artistica
C	<i>cantus</i>
CT	<i>contratenor</i>
D.	devozionale
framm.	frammentario
Gn.	gnomico
PA.	politico-allegorico
Re.	<i>reverdie</i>
T	<i>tenor</i>
TR	<i>triplum</i>
Ve.	tema venatorio

Note musica

.d.	<i>duodenaria</i>
G	vedi .i.
.i.	<i>senaria imperfecta</i>
.i.p.	vedi .i.
.o.	<i>octonaria</i>
.p.	<i>senaria perfecta</i>
.s.p.	vedi .p.
t. i. pro. min.	<i>tempus imperfectum cum prolatione minore</i>
t. i. pro. ma.	<i>tempus imperfectum cum prolatione maggiore</i>
t. p. pro. min.	<i>tempus perfectum cum prolatione minore</i>
t. p. pro. ma.	<i>tempus perfectum cum prolatione maggiore</i>

Bibliografia delle edizioni e sigle

Abraham	Abraham, G., <i>The History of Music in Sound</i> , III, London, Oxford University Press, 1953.
Allorto	Allorto, R., <i>Antologia di storia della Musica</i> , I, Milano, Ricordi, 1959.
Apel1950	Apel, W. (ed.), <i>French Secular Music of the Late Fourteenth Century</i> , Edition of the Literary Texts by R. W. Linker and U. T. Holmes, Jr., Cambridge, Mass., Mediaeval Academy of America, 1950.
Bartha	Bartha, D., <i>A Zenetörténet Antológiája</i> , Budapest, Magyar Korus, 1948.

- Berman** Berman, L., *Words and Music: The Scholar's View*, Compiled in honor of A. Tillman Merrit, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1972.
- Bertoni** Bertoni, G., *Poesie musicali francesi nel cod. Estense lat. 568*, in *Archivum Romanicum*, 1917, pp. 27-57.
- Bessler** Bessler, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H., 1931.
- Bettarini** Petrarca, F., *Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- Bilancioni** *Madrigali adespoti per nozze Cesare dalla Torre - Vittorina Ginanni Fantuzzi*, Ravenna, G. Angeletti, 1867.
- Cappelli** Cappelli, A. (ed.), *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici*, Bologna, Romagnoli, 1868.
- Card1914** Carducci, G., *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, 1914.
- Card1936** Carducci, G., *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, Ediz. Naz. delle Opere vol. IX (*I trovatori e la cavalleria*), Bologna, N. Zanichelli Ed., 1936, pp. 295-391.
- Casini** Casini, T., *Studi di poesia antica*, Città di Castello, Casa editrice S. Lapi, 1913.
- Chichmaref** Chichmaref, V., *G. de Machaut, Poésies lyriques*, vol. I, Paris, Champion, 1909, rist. Genève, Slaktine, 1973.
- Cian** Cian, V., *Ballate e strambotti del sec. XV: tratti da un codice trevisano*, «Giornale storico della letteratura italiana», 4 (1884), pp. 1-55.
- CMM 1** Bessler, H., de Van, G. (edd.), *Guillaume Dufay, Opera omnia, Corpus Mensurabilis Musicae*, 1 (6 voll.), American Institute of Musicology, 1947-66 (rist. 1997, rev. D. Fallows).
- CMM 8** Pirrotta, N. ed., *Bartholus de Florentia, Johannes de Florentia, Gherardellus de Florentia, Corpus Mensurabilis Musicae*, 8/1, American Institute of Musicology, 1954. **(I)**
 _ (ed.), *Anonymous Madrigals and Cacce from other Manuscripts, Corpus Mensurabilis Musicae*, 8/2, American Institute of Musicology, 1960. **(II)**
 _ (ed.), *Jacobus de Bononia, Corpus Mensurabilis Musicae*, 8/4, American Institute of Musicology, 1963. **(IV)**
- CMM 36** Wilkins, N. (ed.), *A 14th Century Repertory from the Codex Reina, Corpus Mensurabilis Musicae*, 36, American Institute of Musicology, 1966.
- CMM 37** Wilkins, N. (ed.), *A 15th Century Repertory from the Codex Reina, Corpus Mensurabilis Musicae*, 37, American Institute of Musicology, 1966.

- CMM 53** Apel, W. (ed.), *French Secular Music of the Fourteenth Century*, Edition of the Literary Texts by S. N. Rosenberg, 3 voll., Cambridge, Mass., Corpus Mensurabilis Musicae, 53, 1970. (**I, II, III**)
- CMM 57** Plamenac, D. (ed.), *Keyboard Music of the late Middle Ages in Codex Faenza 117*, Corpus mensurabilis musicae, 57, 1972.
- CorsiMB** Corsi, G., *Madrigali e ballate inedite del Trecento*, «Belfagor», Vol. 14, No. 3 (31 maggio 1959), pp. 329-40.
- Cousse-maker** Cousse-maker, C. E. H. de, *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, 1843.
- DA** Davison, A. T. - Apel, W., *Historical Anthology of Music*, I, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950.
- Dannemann** Dannemann, E., *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays*, Strasbourg, Heitz, 1936.
- DT VII** Adler, G., Koller, O. (edd.), *Trienter Codices, I*, in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. XI/1, Wien, Artaria, 1900.
- DT IX, 1** Schatz, J., Koller, O. (edd.), *Oswald von Volkenstein, Geistliche und weltliche Lieder*, in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. IX/1, Wien, Artaria, 1902.
- DT XI, 1** Adler, G., Koller, O. (edd.), *Trienter Codices, II*, in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. XI/1, Wien, Artaria, 1904.
- deVan** de Van, G., *Monuments de l'ars nova*, Paris, 1936.
- Dèzes** Dèzes, K., *Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 10 (1927-8), pp. 65-105.
- Droz-Thibault** Droz, E. – Thibault, G., *Poètes et musiciens du 15e siècle*, Paris, 1924.
- Einstein** Einstein, A., *Beispielsammlung der Musikgeschichte*, Leipzig-Berlin, 1930.
- Ellinwood** Ellinwood, L., *The works of F. Landini*, Cambridge, Mass., 1945.
- EpifaniC** Epifani, M., *La caccia nell'ars nova italiana: edizione critica e commentata dei testi e delle intonazioni*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Elio Franceschini, 2019.
- EpifaniL** Epifani, M., *Le ballate a tre voci di Francesco Landini: edizione critica e commentata dei testi poetici e delle musiche*, tesi dottorale, Cremona, Università degli Studi di Pavia, 2014.
- Ferrari** Ferrari, S., *Madrigali e ballate del secolo decimoquarto, per nozze Farina-Trigona*, Bologna, Tip. della ditta N. Zanichelli, 1903.
- Ferrato** Ferrato, P., *Poesie musicali inedite ed anonime del sec. XIV, per nozze G. Contin - I. Arcari*, Padova, Tip. del Seminario, 1870.
- FerratoF** Ferrato, P., *Frottola di Lapo Gianni degli Uberti ed alcune poesie musicali del sec. XIV*, Padova, Tip. del Seminario, 1870.

- Filippini** Filippini, E., *Sedici poesie erotiche italiane*, per nozze Filippini-Scarpelli, Fabriano, Stab. tip. Gentile, 1893.
- Fischer** Fischer, K. von, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Verlag Paul Haupt, Bern, 1956.
- Frati** Frati, L., *Frammento di un codice musicale del sec. XIV*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XVIII (1891), pp. 438-9.
- Garforth** Garforth, C. C., *The «Lo» Manuscript: A Trecento Collection*, Ph.D. Diss., Northwestern University, 1983.
- Grion** Grion, G., *Delle rime volgari, trattato di Antonio da Tempo composto nel 1332*, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli, 1869, pp. 358-62.
- Gleason** Gleason, H., *Examples of Music Before 1400*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1941.
- Gozzi** Gozzi, M., *Il manoscritto London, British Library, Additional 29987*, Tesi di laurea, Scuola di paleografia e filologia musicale dell'Università degli studi di Pavia, Cremona, 1985.
- GüntherB** Günther, U., *Zwei Balladen auf Bertrand und Olivier du Guesclin*, «Musica Disciplina», Vol. 22 (1968), pp. 15-21, 23-45.
- GüntherZ** Günther, U., *Zehn datierbare Kompositionen der Ars Nova*, Hamburg, Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, Heft II, 1959.
- Husmann** Husmann, H., *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Beispielsammlung, *Das Musikwerk*, Köln, 1955.
- Jardin** *Le Jardin de plaisance / Et fleur de Rethoricque*, Paris, Vérard, 1501 (Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Ye. 169).
- Josephson** Josephson, N. S., *Vier Beispiele der Ars subtilior*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXVII (1970), pp. 41-58.
- Kammerer** Kammerer, F., *Die Musikstücke des Prager Kodex XI.E.9*, Brno, Rudolf M. Rohrer, 1931.
- Kiesewetter** Kiesewetter, R. G., *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper*, Lipsia, 1841.
- Lenaerts** Lenaerts, R. B., *Het Nederlands Polifonies Lied in de 16de Eeuw*, Mechelen-Amsterdam, 1933.
- Levi** Levi, E., *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze, 1908.
- Levib** Levi, E., *Lirica italiana antica*, Firenze, Bemporad, 1908.
- LiGotti1944** Li Gotti, E., *L' "Ars Nova" e il madrigale* (estr. da *Atti della R. Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo*, S. IV, vol. IV, Parte II), Palermo, 1944.
- LiGotti1944b** Li Gotti, E., *La poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo, G. B. Palumbo editore, 1944.

- LiGotti1945** Li Gotti, E., *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, Palermo, Tipi della Scuola Tipografica «Boccone del Povero», 1945.
- LiGotti1950** Li Gotti, E., *Il Cod. di Lucca, Testi letterari*, «Musica Disciplina», IV (1950).
- LiGottiAnna** Li Gotti, E., *Anna, o dell'amor segreto*, «Accademia», Palermo, a. I (1945), pp. 1-11.
- LiGottiMT** Li Gotti, E., *Madrigali del Trecento*, «Poesia», quad. III-IV (1946), 44 ss.; IX (1948), p. 40 ss.
- Ludwig** Ludwig, F., *Musik des Mittelalters in der badischen Kunsthalle Karlsruhe*, «Zeitschrift für Musik-wissenschaft», 5 (1922-23), pp. 434-60.
- LudwigM** Ludwig, F., *G. de Machaut, Musikalische Werke*, 3 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926-9. (B: *Ballades*; RF: *Remede de Fortune*).
- Marix** Marix, J., *Les musiciens de la cour de Bourgogne au 15e siècle*, Paris, Oiseau-Lyre, 1937.
- Marr1954** Marrocco, T., *The music of Jacopo da Bologna*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954.
- Mazzoni** Mazzoni, G., *Tre ballate e due sonetti antichi*, (per nozze Salvioni-Taveggia), Padova, Gallina, 1892.
- Meyer** Meyer, P., *Fragments d'anciennes chansons françaises tirées d'un ancien ms. de Berne*, «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», XII, 1 (1886), pp. 82-91.
- Osthoff** Osthoff, W., *Petrarca in der Musik des Abendlandes*, «Castrum Peregrini», XX, Amsterdam, 1954.
- PirrCM** Pirrotta, N., *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*, «Rivista Musicale Italiana», 48 e 49 (1947-8), pp. 305-23; 121-42.
- Pirr1982** Pirrotta, N., *La siciliana trecentesca*, «Schede medievali», 3 (1982), 297-308.
- Pirr1984** Pirrotta, N., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- Plamenac** Plamenac, D., *Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117*, «Journal of the American Musicological Society», Vol. 4 No. 3, Autumn (1951), pp. 179-201.
- PMFC IV** Schrade, L., *The Works of Francesco Landini*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. IV, Monaco, Oiseau-Lyre, 1958.
- PMFC VI** Marrocco, T., *Italian Secular Music, Teil 1: Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. VI, Monaco, Oiseau-Lyre, 1974.
- PMFC VIII** Marrocco, T. (ed.), *Italian Secular Music, Teil 3: Anonymous Madrigals and Cacce, and the Works of Niccolò da Perugia*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. VIII, Monaco, Oiseau-Lyre, 1972.

- PMFC IX** Marrocco, T. (ed.), *Italian Secular Music, Teil 4: Bartolino da Padova, Egidius de Francia, Guilielmus de Francia, Don Paolo da Firenze*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. IX, Monaco, Oiseau-Lyre, 1975.
- PMFC X** Marrocco, T. (ed.), *Italian Secular Music, Teil 5*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. X, Monaco, Oiseau-Lyre, 1977.
- PMFC XI** Marrocco, T. (ed.), *Italian Secular Music, Teil 6*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XI, Monaco, Oiseau-Lyre, 1978.
- PMFC XVIII** Greene, G. K., ed, *French Secular Music, Part 1: Manuscript Chantilly, Musée Condé 564, Nos 1-50*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XVIII, Monaco, Oiseau-Lyre, 1980.
- PMFC XIX** Greene, G. K. (ed.), *French Secular Music, Part 2: Manuscript Chantilly, Musée Condé 564, Nos 51-100*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XIX, Monaco, Oiseau-Lyre, 1981.
- PMFC XX** Greene, G. K. (ed.), *French Secular Music, Part 3: Ballades and Canons*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XX, Monaco, Oiseau-Lyre, 1982.
- PMFC XXI** Greene, G. K. (ed.), *French Secular Music, Part 4: Virelais*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XXI, Monaco, Oiseau-Lyre, 1987.
- PMFC XXII** Greene, G. K. (ed.), *French Secular Music, Part 5: Rondeaux and Miscellaneous Pieces*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XXII, Monaco, Oiseau-Lyre, 1989.
- PMT** Corsi, G. (ed.), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.
- Raynaud** Raynaud, G., *Oeuvres complètes de E. Deschamps*, vol. X, Paris, SATF, 1901.
- Reese** Reese, G., *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
- Rehm** Rehm, W., *Die Chansons von Gilles Binchois*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.
- Ricci** Ricci, T., *VI Madrigali*, per nozze Cesarina Gamberini - Giovanni Barbanti-Bródano, Bologna, Società tip. Azzoguidi, 1887.
- Riemann** Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901-1913.
- Riemann1906** Riemann, H., *Hausmusik aus alter Zeit*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.
- RT** Corsi, G. (ed.), *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969.
- Sapegno** Sapegno, N., *Poeti minori del Trecento*, a c. di N. Sapegno, Riccardo Ricciardi Ed., Milano-Napoli, 1952.
- Saporetto** Carboni, F., (ed.), Simone de' Prodenzani, *Rime*, Manziana, Vecchiarelli, 2003.

- Sch1914** Schering, A., *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.
- Sch1931** Schering, A., *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931.
- Schwob** Schwob, M., *Le Parnasse satyrique du quinzième siècle*, Paris, H. Welter, 1905.
- Sesini** Sesini, U., *Il canzoniere musicale trecentesco del cod. Vaticano Rossiano 215*, «Studi Medievali», XIV (1943-50), pp. 212-36.
- Sorbelli** Sorbelli, A., *Poesie di Matteo Griffoni cronista bolognese tratte di su gli autografi*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», s. 3, XIX (1901), pp. 417-49.
- Stainer** Stainer, J. F. R., Stainer, C. (edd.), *Dufay and his contemporaries; fifty compositions ranging from about A.D. 1400 to 1440, transcribed from MS. Canonici misc. 213, in the Bodleian Library, Oxford*, London, Novello, 1898.
- Torchi** Torchi, L., *L'arte musicale in Italia*, vol. 1, Milano-Roma, 1897.
- Trucchi** Trucchi, F., *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al sec. decimosettimo*, raccolte e illustrate da F. Trucchi, Prato, Guasti, 1846, vol. II.
- W1964** Wilkins, N., *A critical edition of the French and Italian texts and music contained in the Codex Reina*, PhD diss., University of Nottingham, 1964. (**W1964b = II v.**)
- WL** Wilkins, N., (ed.), *La louange des dames*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972.
- Wolf1902** Wolf, J., *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 3, pp. 599-646.
- Wolf1904** Wolf, J., *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Wolf1913** Wolf, J., *Handbuch der Notationskunde*, vol. I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913.
- Wolf1919** Wolf, J., *Musica Fiorentina nel secolo XIV*, in *La nuova musica*, 3 voll., Firenze, 1896-1919.
- Wolf1923** Wolf, J., *Musikalische Schrifttafeln*, Bückeburg-Leipzig, 1923.
- Wolf1938** Wolf, J., *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XLV (1938), pp. 53 ss.
- Wolf1955** Wolf, J., *Der Squarcialupi Codex Pal. 87 der Bibl. Medicea Laurenziana zu Florenz*, Lippstadt, Fr. Kistner et C. F. Siegel e Co., 1955.

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
1	f.I 1r	Lo lume vostro, dolce mio signore	<i>lO lum(e) vostro dolcel mio signore</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP c. 67v; SL cc. 47v-48r; Sq cc. 15v-16r.
2	1v/2r	Soto l'imperio del posente prince	<i>sOto limperio del posente prince</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 3 ³	FP cc. 71v-72r; Pit cc. 1v-2r; SL cc. 45v-46r; Sq 7v-8r; Fa cc. 68r-69v / Pal315 c. 97v.
3	2v/3r	Aquila altera, ferma in su la vetta / Uccel di Dio, insegna di giustizia / Creatura gentil, animal digno	<i>aQuilaltera ferma en su la veta / oCel de insegna de iustitia / cReatura gentil animal digno</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 3 ³	FP cc. 91v-92r; Pit cc. 2v-3r; SL cc. 48v-49r; Sq cc. 8v- 9r; Fa cc. 73r-74v / Pal315 c. 97r.
4	3r	Deh, no me far languire	<i>dE no me fare languire</i>		Bit 2 ²	Roma1067 c. 44r / Bo36 [coperta pergameneacea].

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 37; W1964 p. 144; <i>CMM</i> 8, IV p. VII; LiGottiMT p. 51; LiGotti1944 p. 46.	<i>PMFC</i> VI p. 104; W1964b p. 1; <i>CMM</i> 8, IV p. 12; Wolf1955 p. 34; Marr1954 pp. 56-7.	C, T vv. 1-3, 7-8 / Capovilla LXI / PA. / <i>Senhal LVCHINUS</i> [<i>L u c h i n o V i s c o n t i</i>]; <i>E S I B E L L A</i> [Isabella Fieschi].	A, B: [.p.].	Caraci 2014 pp. 12, 20; Caraci 2015 p. 117; Gozzi 2001 p. 38; Lannutti 2015 pp. 57-8; Nádas 1985 pp. 189, 419; Petrobelli 1975 p. 37; Pirrotta 1945 p. 7; <i>PMT</i> pp. XXX ss; Thibault 1970 pp. 134-5; Wessely p. 25; Wilkins 1979 p. 48.
<i>PMT</i> p. 46; RT p. 1021; W1964 p. 144; <i>CMM</i> 8, IV p. IX; Card1936 p. 360.	<i>PMFC</i> VI p. 152; <i>CMM</i> 57 p. 26; W1964b p. 2; <i>CMM</i> 8, IV p. 26; Wolf1955 p. 17; Marr1954 pp. 95-8; Torchi p. 1.	C, CT, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XV / PA. // C v. 3: <i>vene</i> ; sovrascritto: <i>mo(r) so</i> .	A: [.o.]; B: [.d.].	Abramov 2009 p. 318; Caraci 2014 pp. 11-2, 23-4, 48; Carleton 2009; D'Agostino 1999 pp. 411-2; Jennings 2015 p. 10; Nádas 1985 pp. 104, 189, 195; Paganuzzi 1976; Pirrotta 1945 p. 7; Rotter-Broman 2012 pp. 317-8; Thibault 1970 p. 144; Wilkins 1979 pp. 49-50, 56.
<i>PMT</i> p. 30; W1964 p. 145; <i>CMM</i> 8, IV p. VI; Card1936 p. 381; LiGotti1944 p. 44.	<i>PMFC</i> VI p. 80; W1964b p. 4; <i>CMM</i> 8, IV p. 1; Husmann p. 50; Wolf1955 p. 19; Marr1954 p. 31.	C vv. 1-4; CT vv. 5-8; T vv. 9-12 / Capovilla XXXVI / Politestuale / PA. / Saporetto XVII / Riferimenti storici: venuta di Carlo IV in Italia (1354, come candidato all'impero, o 1369, come imperatore) [Caraci 2014 p. 47].	A: .o.; B: .s.p.	Abramov 2009 pp. 317-20; Capovilla 1982 p. 170 ss.; Caraci 2014; Caraci 2015 p. 118; Carboni 2003 p. 240; Carleton 2009; Cavicchi 1975 p. 70; Ciliberti 1989 p. 24; Ciliberti 1991 p. 117; <i>Col dolce suon</i> pp. 241-50; D'Agostino 1999 pp. 411-2; Debenedetti 1922 p. 170; Ellinwood <i>NOHM</i> , III, pp. 67-8; Epifani 2019 pp. XLI, CXVIII, CXX; Fischer 1956 pp. 6, 18; Fischer 1970 p. 19; Gehring-Huck 2004 p. 243; Gozzi 2001 p. 38; Jennings 2014 pp. 8-9, 48; Jennings 2015 p. 10; Marrocco 1970 p. 415; Minetti 1999 p. 444; Nádas 1998 p. 34; Pirrotta 1947 pp. 134-5; Thibault 1970 p. 138; Wilkins 1979 pp. 54, 56.
<i>PMT</i> p. 347; W1964 p. 145.	<i>PMFC</i> XI p. 48; W1964b p. 6.	C, T vv. 1-6; <i>res.</i> vv. 7-20 / <i>RMB</i> 98: 99 / A.	A, B: [.p.].	Carboni-Ziino 1982; Cuthbert 2006 pp. 306-9; Pirrotta 1983 pp. 95-6.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
5	3v	Non al suo amante più Diana piacque	<i>nOn al so amante più diana piaque</i>	(Jacopo da Bologna) (Petrarca)	Ma ²	FP c. 71r; Pit cc. 4v-5r; Sq cc. 10v-11r; SL cc. [mancante]-45r; Fa cc. 78r-79r / Bodmer 131 c. 29r; Chig.L.V.176 c. 52r-v; FL831 c. 6v; FL.XL.43 c. 48v; Pal181 c. 169r; Pal359 c. 104r; Par1081 c. 55v; Redi 184 c. 46r; Ricc 1100 c. 22r; Triv 1091 c. 16v; Vat.Lat.3195 c. 11v.
6	4r	Un bel sparver zentil de pena bianca	<i>uN bel sparve(r) çe(n) til de pe(n)na bianca</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma ²	FP cc. 73v-74r; Pit cc. 3v-4r; SL cc. 47v-48r; Sq cc. 9v-10r; Per 15755 c. Av (framm.).
7	4v	Tanto che sit', aquistati nel iusto	<i>tAnto che sit aquistati nel iusto</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma ²	FP c. 61r; SL cc. 14v-15r; Sq cc. 14v-15r.
8	5r	Nel bel zardino che l'Atice cenge	<i>nEl bel çardino che l'atice cinge</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma ²	FP c. 63v; Pit cc. 7v-8r; SL cc. 43v-44r; Sq cc. 9v-10r; FC (solo C) c. 1v / Pal 315 c. 88v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
Bettarini p. 267; W1964 p. 146; <i>CMM</i> 8, IV p. VIII.	<i>PMFC</i> VI p. 114; <i>CMM</i> 57 p. 94; W1964b p. 6; <i>CMM</i> 8, IV p. 15; Wolf1955 p. 23; Marr1954 p. 69; Osthoff (suppl.); DA p. 52.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla VII / A. / <i>Saporetto</i> XLI / <i>Senhal</i> LAURA.	A: [.o.]; B: [.d.] / Cantasicome: <i>Per noi ricompensare;</i> <i>Per sua benignitate;</i> <i>Per verità portare al mondo.</i>	Abramov 2009 pp. 92, 238, 306-7, 316; Campagnolo 2005 pp. 18-31; Capovilla 1982 p. 196; Carboni 2003 p. 286; Ciliberti 1989 p. 26; Ciliberti 1991 p. 122; <i>Col dolce suon</i> p. 118; D'Agostino 1999 pp. 398, 416; Ellinwood <i>NOHM</i> , III, p. 41; Gehring-Huck 2004 p. 243; Gozzi 2004; Jennings 2014 pp. 8, 81, 214; Li Gotti 1944a p. 30; Ludwig 1924 p. 282; Nádas 1998 p. 36; Osthoff 1954 pp. 16-7; Panti 2005; Petrobelli 1975 pp. 32-5; Thibault 1970 p. 136; Vecchi 1970 p. 493; Wessely 1975 p. 12; Wilkins 1979 p. 56; Wilson 2014 p. 47.
<i>PMT</i> p. 49; W1964 c. 147; <i>CMM</i> 8, IV p. IX; Filippini p. 10; Ricci n. II.	<i>PMFC</i> VI p. 164; W1964b p. 8; <i>CMM</i> 8, IV p. 31; Wolf1955 p. 21; Marr1954 p. 108; Riemann I p. 315; Wolf1904 p. 65.	C, T vv. 1-3, 10-11; <i>res.</i> 4-9 / Capovilla XXXIV / <i>Ve.-All.</i>	A: .q. ; B: [.p.].	Apel 1944 pp. 380-1; Capovilla 1982 p. 193; Gozzi 2001 pp. 38, 73-5; Ludwig 1924 p. 282; Minetti 1999 p. 441; Nádas 1985 pp. 319, 418; Wessely 1975 p. 12.
<i>PMT</i> p. 48; W1964 p. 147; <i>CMM</i> 8, IV p. IX; Ricci n. IV.	<i>PMFC</i> VI p. 158; W1964b p. 9; <i>CMM</i> 8, IV p. 27; Wolf1955 p. 32; Marr1954 p. 101.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6. / Capovilla XIX / Gn.	A: [.o.]; B: [.d.].	<i>Col dolce suon</i> p. 117; Fellin 1978; Gozzi 2001 p. 64; Nádas 1985 p. 290.
<i>PMT</i> p. 38; RT p. 1020; W1964 p. 148; Trucchi p. 167; Sapegno p. 514; Card1936 p. 360.	<i>PMFC</i> VI p. 108; W1964b p. 10; <i>CMM</i> 8, IV p. 14; Wolf1955 p. 22; Marr1954 p. 63.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XLVIII / PA.	A: [.o.]; B: [.d.]	Caraci 2014 pp. 11-2, 24; Carleton 2009; D'Agostino 1999 pp. 411-2; Jennings 2015 p. 9; Nádas 1985 pp. 321, 418; Thibault 1970 p. 136; Wilkins 1979 p. 56.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
9	5v	O cieco mondo, di lusinghe pieno	<i>o Ciecho mo(n) do de lusinge pieno</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP c. 65r; PadC c. Av; Pit cc. 5v- 6r; Sq cc. 11v-12r; PadA (Ox 229) c. 33v (framm.); Fa cc. 72r-73r/ Barb.Lat.3695 c. 81r; Bo1072 c. 5r; Chig.L.IV.131 c. 385v; Magl. VII.1041 c. 51r; Pal105 c. 123v; Pal315 c. 88v.
10	6r	Prima virtut'è costringer la lingua	<i>pRima vi(r) tute co(s)tringe la lingua</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP cc. 66v-67r; Lo cc. 12v-13r; Pit cc. 9v-10r; SL cc. 13v-14r; Sq cc. 12v-13r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p><i>PMT</i> p. 39; W1964 p. 148; <i>CMM</i> 8, IV p. VIII; Card1936, 380. [con attrib. a Cavalcanti: <i>Rime di G. Cavalcanti</i> a c. di A. Cicciaporci, Firenze, 1813; Valeriani, <i>Poeti del primo secolo della lingua italiana</i>, Firenze, 1816, p. 369; Villarosa, <i>Raccolta di rime antiche toscane</i>, I, p. 174; <i>Id.</i>, <i>Lirici del sec. Primo, secondo e terzo</i>, Venezia, 1864, p. 252].</p>	<p><i>PMFC</i> VI p. 116; <i>CMM</i> 57 p. 77; W1964b p. 12; <i>CMM</i> 8, IV p. 17; Wolf1955 p. 25; Marr1954 p. 71.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XXX / Gn.-PA.</p>	<p>A: [.o.]; B: [.d.].</p>	<p>Bessler 1927 p. 233; Caraci 2014 pp. 12, 23-4; <i>Col dolce suon</i> p. 118; Cuthbert 2006 pp. 123-4; Cuthbert 2009 p. 52; D'Agostino 1999 pp. 411-21; Gehring-Huck 2004 p. 243; Jennings 2014 p. 161; Jennings 2015 p. 9.</p>
<p><i>PMT</i> p. 44; RT p. 1024; W1964 p. 149; <i>CMM</i> 8, IV, VIII; LiGotti1945 p. 46, LiGottiMT p. 48; Cappelli p.5.</p>	<p>Garforth p. 563; <i>PMFC</i> VI p. 140; W1964b p. 13; <i>CMM</i> 8, IV p. 22; Wolf1955 p. 29; Marr1954 p. 87.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i>vv. 4-6, 9-10 / Capovilla XXX / Gn. / Riferimenti storici: possibile a l l u s i o n e all'avvelenamento di Luchino Visconti (1349) [<i>CMM</i> 8, IV p. I].</p>	<p>A, B: [.o.].</p>	<p>Caraci 2014 p. 12; <i>CMM</i> 8, IV p. I; Fischer 1959 pp. 95-6; Garforth 1983 p. 741; Li Gotti 1944a p. 54; Marrocco 1951 p. 454; Nádas 1985 pp. 213, 278, 282, 322; Plamenac 1964 p. 146; Wessely 1975 pp. 18-9.</p>

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
11	6v	O in Italia felice Liguria	<i>O in Italia felice Liguria</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP c. 64r; Sq cc. 17v-18r; SL cc. [mancante]-47r.
12	7r	Oselleto salvazo per stasone	<i>oSellete salvaço per stasone</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP cc. 68v-69r; Lo cc. 15v-16r; SL cc. 11v-12r; Sq cc. 12v-13r.
13	7v	O dolze apres'un bel parlaro fiume	<i>o Dolce ap(p) resun bel parlaro fiume</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP c. 62v; Lo cc. 2v-3r, 4v; Pit cc. 8v-9r; Sq cc. 14v-15r; SL cc. 46v-[mancante]; FC c. 2r (solo T).

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p><i>PMT</i> 41; <i>W1964</i> p. 149; <i>CMM</i> 8, IV p. VIII; <i>PirrCM</i> p. 123 n. 33; <i>LiGotti1944</i> 35; <i>Card1936</i> p. 386.</p>	<p><i>PMFC</i> VI p. 126; <i>W1964b</i> p. 14; <i>CMM</i> 8, IV p. 19; <i>Wolf1955</i> p. 218; <i>Marr1954</i> p. 76.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XIV / PA. / Riferimenti storici: nascita di Luchino Novello Visconti e Giovanni Visconti signori di Milano (venerdì 4 agosto 1346), figli di Luchino Visconti e Isabella Fieschi. I Visconti assoggettano Parma (22 settembre 1346).</p>	<p>A: [.o.], B: [.p.].</p>	<p>Abramov 2009 pp. 242-3, 250-4; Ageno 1961a pp. 8-9; Becherini p. 49; Caraci 2014 p. 12; Caraci 2015 p. 117; Ciliberti 1989 p. 19; <i>CMM</i> 8, IV p. I; Di Bacco DBI; Epifani 2019 pp. 40, 81; Gehring-Huck 2004 p. 243; Gozzi 2001 p. 38; Nádas 1985 p. 418; Petrobelli 1975 p. 37; Pirrotta 1945 p. 7; Thibault 1970 p. 136; Wilkins 1979 pp. 47-8, 56; Wolf 1901 p. 610.</p>
<p><i>PMT</i> p. 42; <i>W1964</i> p. 150; <i>CMM</i> 8, IV p. VIII; <i>LiGottiMT</i> p. 48; <i>Card1936</i> p. 316; <i>Trucchi</i> p. 170.</p>	<p><i>PMFC</i> VI p. 128; <i>W1964b</i> p. 16; <i>CMM</i> 8, IV p. 20; <i>Wolf1955</i> p. 26; <i>Wolf1904</i> p. 67.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 10-11 / Capovilla LIII / AR. / Saporetto XVII / Riferimenti storici: i compositori citati sono Floriano da Rimini, Filippotto e Marchetto da Padova [<i>Pirrotta</i> 1946 p. 310].</p>	<p>A, B: [.p.].</p>	<p>Caraci 2014 pp. 12, 22-3; Carboni 2003 p. 240; Carducci 1936 pp. 28-9; <i>Col dolce suon</i> pp. 205-6, 247-50; Fischer 1956 p. 5; Gozzi 2001 p. 38; Leach 2007 pp. 84-90; Nádas 1985 pp. 306, 418; Pirrotta 1947 pp. 309-10; Pirrotta 1962 p. 60.</p>
<p><i>PMT</i> p. 40; <i>RT</i> 1023; <i>W1964</i> p. 150; <i>CMM</i> 8, IV p. VIII; <i>Sapegno</i> p. 513; <i>LiGottiAnna</i> p. 11; <i>Card1936</i> p. 352.</p>	<p><i>Garforth</i> p. 556; <i>PMFC</i> VI p. 118; <i>W1964b</i> p. 18; <i>CMM</i> 8, IV p. 18; <i>Wolf1955</i> p. 31; <i>Marr1954</i> p. 74.</p>	<p>C, T vv. 1-8. / Capovilla XIII / A.-All. / <i>Senhal</i> ANNA.</p>	<p>A: [.o.]; B: [.d.].</p>	<p>Caraci 2014 p. 10; <i>Col dolce suon</i> pp. 118, 209; Cuthbert 2009 p. 52; <i>Garforth</i> 1983 p. 739; Gozzi 2001 p. 60; Nádas 1985 p. 418; Paganuzzi 1976; Pirrotta 1945 p. 7; <i>PMT</i> pp. XXXV ss; <i>Wessely</i> 1975 p. 27.</p>

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
14	8r	Io me sun un che per le frasce andando	<i>Io me sun un che per le frasce andando</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP c. 64v; Sq cc. 17v-18r; SL cc. 44v-[perduto]; Fa cc. 77r-78r.
15	8v-9r	Oselleto salvazo per stasone	<i>oSelleteo salvaço p(er) stasone</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 3 ¹ (Rit 3 ³)	FP cc. 72v-73r; Pit cc. 43v-44r; SL cc. 15v-16r; Sq c. 13v; PadC c. Ar (solo B).
16	9r	Posando sopra un'aqua, en sonio vidi	<i>Posando sop(a) unaqua i(n) sonio vidi</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP c. 65v; Pit 6v- 7r; SL c. 42r; Sq cc. 10v-11r; Gr219 cc. 3v-4r (framm.) / Bo14.1a [coperta superiore].
17	9v-10r	Nel prato pien de fior de più collori	<i>nEl prato pien de fiorj de piu collorj</i>	(Jacopo da Bologna?)	Ma 3 ³	
18	9v-10r	Poi che da te mi convien partir via	<i>[P]oy che da ti me convien partir via</i>	(Landini)	Bit 2 ²	Gr219 c. 3r; FP c. 5r; Lo c. 36r; Sq c. 142v / Ricc2871 c. 59r; Tr43 c. 6v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 35; W1964 p. 150; <i>CMM</i> 8, IV p. VI; LiGottiMT p. 49; LiGotti1944b p. 52; Card1936 p. 317; Trucchi p. 168.	<i>PMFC</i> VI p. 100; <i>CMM</i> 57 p. 91; W1964b p. 19; <i>CMM</i> 8, IV p. 7; Wolf1955 p. 36; Marr1954 p. 45.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XLIX / Gn.-AR.	A: [.i.]; B: [.d.]	Capovilla p. 194; Caraci 2014 pp. 11, 22-3; Carducci 1936 pp. 29-30; <i>Col dolce suon</i> p. 118; Fischer 1972 p. 57; Gehring-Huck 2004 p. 248; Gozzi 2001 p. 38; Nádas 1985 p. 418; Pirrotta 1983 p. 87.
Vedi n. 12. W1964 p. 151; <i>CMM</i> 8, IV p. X; Trucchi p. 169.	Garforth p. 559; <i>PMFC</i> VI p. 122; W1964b p. 20; <i>CMM</i> 8, IV p. 35; Wolf1955 p. 27; Wolf1904 p. 19.	C vv. 1-11; CT, T vv. 10-11 / AR. / Cfr. n. 12.	A: [.o.]; B: [.d.] / Madrigale canonico / Paratesti: C <i>Usq(ue)</i> ; T <i>tenor</i> .	<i>Col dolce suon</i> p. 118; Cuthbert 2009 pp. 49, 52; Epifani 2019 pp. XXX, XXXIII, LVIII, CIX, CXI-II, CXVI, CXIX, CXXII, 23; Garforth 1983 p. 740; Nádas 1985 pp. 104, 283, 306, 418.
<i>PMT</i> p. 43; RT p. 1019; W1964 p. 151; <i>CMM</i> 8, IV p. VIII.	<i>PMFC</i> VI p. 138; W1964b p. 22; <i>CMM</i> 8, IV p. 21; Wolf1955 p. 24; Marr1954 p. 84.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XLVIII / PA.	A, B: [.p.].	Antonelli 2009; Caraci 2014 pp. 11, 22; Carleton 2009; <i>Col dolce suon</i> pp. 203-5, 209-11, 215; Corsi 1965 p. 210; Fischer 1967 pp. 266-7; Gozzi 2001 p. 38; Marrocco 1970 p. 417; Minetti 1999 p. 439; Nádas 1985 p. 306.
EpifaniC p. XXXVI; W1964 p. 152; <i>CMM</i> 8, II p. XI; LiGotti1945 p. 35; Sesini p. 227.	<i>PMFC</i> VIII p. 61; W1964b p. 24; <i>CMM</i> 8, II p. 35.	C, CT, T vv. 1-3, 10-11; <i>res.</i> vv. 4-9 / Capovilla XLVIII / Ve-PA.	A: .o., .d.; B: [.i.] / Paratesti: C, T <i>suflo</i>	Epifani 2019 pp. XXXV-VII, CXL, 39, 284; Fischer 1958-61.
<i>PMT</i> p. 213; W1964 p. 152; Levi p. 339; Casini p. 232; Cian p. 40.	W1964b c. 27; <i>PMFC</i> IV p. 16; Wolf1955 p. 246; Ellinwood p. 147.	C, T vv. 1-8 / <i>RMB</i> 111: 167 / A.	A, B: [.t. p. pro. min.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 11, 20, 49-50, 115, 127-8, 359-60; D'Agostino 1999 p. 398; Gehring 2012 pp. 22-5; Morsanuto 1997; Wilson 2014 p. 48.

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
19	10v	Di novo è giunto un cavalier erante	<i>dI novo e giu(n)to un cavalier erante</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	FP c. 68r; Lo cc. 2v-3r; Pit c. 10v; Sq cc. 11v-12r.
20	11r	Cridavan tutti:– Viva! Sacomano!–	<i>cRidavan tuti viva sachomano</i>	(Jacopo da Bologna?)	Ma 2 ²	
21	11v	Fenice fu' e vissi pura e morbida	<i>fEnice fu e vissi pura e morbida</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	Sq cc. 16v-17r.
22	11v-12r	I' senti' zà como l'arco d'Amore	<i>i Senti ça como la(r)cho damore</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 3 ³	Sq cc. 15v-16r (Ma 2 ²); SL cc. [mancante]-11r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p><i>PMT</i> 31; <i>W1964</i> p. 153; <i>CMM</i> 8, IV p. VI; LiGottiMT p. 50; Sapegno p. 520; Card1936 p. 374.</p>	<p>Garforth p. 553; <i>PMFC</i> VI p. 84; <i>W1964b</i> p. 27; <i>CMM</i> 8, IV p. 4; <i>Wolf1955</i> p. 26; Marr1954 p. 367; Reese p. 450.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XXXV / All.</p>	<p>A: [.o.]; B: [.d.].</p>	<p>Caraci 2014 p. 11; <i>Col dolce suon</i> p. 118; Garforth 1983 p. 739; Nádas 1985 p. 306; <i>PMT</i> p. 32; Reese 1960 pp. 450-1; Sapegno 1952 p. 520.</p>
<p><i>PMT</i> 335; <i>W1964</i> p. 153; <i>CMM</i> 8, II p. XI; CorsiMB p.330.</p>	<p><i>PMFC</i> VIII p. 35; <i>W1964b</i> p. 29; <i>CMM</i> 8, II p. 49.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XI / PA.</p>	<p>A: [.o.]; B: [.p.].</p>	<p>Fischer 1958-61; Marrocco 1970 p. 422.</p>
<p><i>PMT</i> p. 33; <i>W1964</i> p. 153; <i>CMM</i> 8, IV p. VI; Card1936 p. 358.</p>	<p><i>PMFC</i> VI p. 90; <i>W1964b</i> p. 30; <i>CMM</i> 8, IV p. 6; Allorto p. 46; <i>Wolf1955</i> p. 35; Marr1954 p. 40; Bartha p. 23; Gleason p. 99; Bessler p. 156.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XXX / Gn.-PA. / Riferimenti storici: Isabella di Valois? [Caraci 2014 p. 11].</p>	<p>A: [.o.]; B: [.p.].</p>	<p>Abramov 2009 pp. 241, 244; Caraci 2014 p. 1; Capovilla 1982 p. 194; Card1936 p. 358; <i>Col dolce suon</i> pp. 209, 211; Gehring-Huck 2004 p. 243; Gozzi 2001 p. 38; Nádas 1985 p. 418; <i>PMT</i> p. XXXVII ss.</p>
<p><i>PMT</i> p. 36; <i>W1964</i> p. 154; <i>CMM</i> 8, IV p. VII; Filippini p. 13; Bilancioni p. 1.</p>	<p><i>PMFC</i> VI p. 102; <i>W1964b</i> p. 31; <i>CMM</i> 8, IV p. 10; <i>Wolf1955</i> p. 33; Marr1954 p. 53.</p>	<p>C, CT, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XIX / A. / <i>Senhal SPINA</i>.</p>	<p>A: [.p.]; B: [.d.].</p>	<p>Gehring-Huck 2004 p. 248; Gozzi 2001 p. 38; Minetti 1999 p. 432.</p>

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
23	12v	Agnel son bianco e vo belando be	<i>aGnel son bia(n)cho e vo belando be</i>	(Giovanni) (Franco Sacchetti)	Ma 2 ²	FP cc. 48v-49r; Pit cc. 18v-19r; SL cc. 16v-17r; Sq c. 1r / Par1081 c. 92r (Madrigale di Franco Sacchetti).
24	12v-13r	S'en vous por moy pitié	<i>s En vo(us) po(r) moy pitie</i>	(Alanus)	V 3 ¹	Str c. 103 (V 3 ¹).
25	f. II 13r	Imperial sedendo fra più stelle (cfr. n. 45)	<i>iNperiale sedendo fra piu stelle</i>	(Bartolino)	Ma (solo T)	
26	13v-14r	La douce cere d'un fier animal	<i>[L]A douce cere du(n) fier animal</i>	(Bartolino)	Ma 3 ²	FP cc. 108v-109r (Ma 3 ¹); Lo cc. 14v-15r (Ma 3 ¹); Lu c. 20r (senza C, Ma 3 ²); Pit cc. 41v-42r (Ma 2 ²); SL cc. 7v-8r; Sq cc. 101v-102r (Ma 3 ³); Fa cc. 71r-72r / Bo58 [coperta posteriore] (testo italiano).
27	14r	La sacrosanta carità d'Amore	<i>LA sacrosanta carita damore</i>	(Bartolino) (Giovanni Dondi dall'Orologio)	Bit 2 ²	Lu c. 27r; Sq cc. 103v-104r / Ven223 c. 35r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
PMT p. 11; W1964 p. 154; Cappelli p. 32.	PMFC VI p. 22; W1964b p. 33; Wolf1955; Wolf1901 p. 633.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6. / Capovilla XXX / PA. / <i>Saporetto</i> XVII.	A: [.o.]; B: [.d.].	Agno 1961a pp. 8-9; Caraci 2014 pp. 11 ss; Carboni 2003 p. 240; Checchi 2015 pp. 26-7, Ciliberti 1989 p. 24; Ciliberti 1991 p. 117; <i>Col dolce suon</i> pp. 90, 117; Debenedetti 1922 p. 170; Epifani 2019 p. 29; Gehring-Huck 2004 p. 242; Gozzi 2001 p. 64; Li Gotti 1944a p. 50; D'Agostino 1999 pp. 413-4; Nádas 1985 pp. 207, 319-22, 401, 416-7; Nádas 1998 p. 34; Wolf 1901 pp. 610, 633.
W1964 p. 199.	PMFC XXI p. 14; CMM 36 p. 39; W1964b p. 150.	C vv. 1-9 / In <i>Str contrafactum Lux jucunda refovet.</i>	A, B: [t. p. pro. min.], T <i>t. i. pro. Min.</i> bb. 7-16 / Paratesti: CT <i>Contra tenor Sen vous</i> ; T [t]enor.	Borren 1924 p. 166; Strohm 1993 p. 118; Wilkins 1968 p. 52.
	W1964b p. 35.	//C <i>signo(r)dogltro</i> ; <i>sovrascritto: soto sig(no)r dognalt(ro).</i>	A: [.o.], .p.; B: .p., .q.	Caraci 2015 p. 122; Carleton 2009; Goldine 1962 pp. 150-1; Gozzi 2001 p. 64; Günther 1978 p. 294; Hallmark 1983 pp. 216, 218-9, 221; Hirshberg 1971 pp. 25-7; Nádas 1985 pp. 190, 211, 359, 427-9; Petrobelli 1968; Wilkins 1979 pp. 54, 58.
Epifani-Lannutti 2015 p. 307; PMT p. 263; W1964 p. 155.	Epifani-Lannutti 2015 p. 332; Garforth p. 491; PMFC IX p. 28; CMM 57 p. 72; W1964b p. 35; Wolf1955 p. 59.	C vv. 1-3, 7-8, T vv. 1-2 (con l'inizio del v. 3 <i>grant</i>) / Capovilla XLVIII / PA. / <i>Saporetto</i> XVII.	A: [.o.], B [.p.] / Paratesti: T <i>laciere</i> ; CT [C]ontra <i>Tenor De la douce ciere</i> ; <i>Secunda pars.</i>	Caraci 2014 p. 15; Caraci 2015 p. 123; Carboni p. 240; Carleton 2009; Ciliberti 1989 p. 26; Ciliberti 1991 p. 117; <i>Col dolce suon</i> p. 119; Cuthbert 2009 p. 52; Debenedetti 1922 p. 170; Garforth 1983 p. 722; Hallmark 1983 pp. 196, 216, 219-20; Jennings 2014 p. 3; Lannutti-Epifani 2015; Nádas 1985 pp. 188, 195, 211, 309; Nádas 1998 p. 34; Rotter-Broman 2012 pp. 38-49; Ziino 1984 pp. 106-7.
RT p. 504; W1964 p. 155; LiGotti1950 p. 114; Cappelli p. 37.	PMFC IX p. 34; W1964b p. 37; Wolf1955 p. 162.	C, T vv. 1-6 / RMB 150: 3 / PA.	A: [.o.]; B: [.i.].	Caraci 2015 p. 123; Cattin 1989; D'Agostino 1999 p. 396; Goldine 1962 pp. 151-2; Hallmark 1983 pp. 196, 216, 219; Levi 1908 pp. 335-7; Medin 1928; Petrobelli 1968 pp. 87-9.

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
28	14v-15r	Alba colomba con sua verde rama	<i>[A]Lba columba co(n) soa verde rama</i>	(Bartolino)	Ma 3 ²	Lo cc. 11v-12r (Ma 2 ²); SL cc. 9v-10r; Sq cc. 105v-106r.
29	15r	Sempre se trova in alta dona Amore	<i>sEmpre se trova in alta dona Amore</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	SL cc. 37v-38r; Sq c. 103r.
30	15v	Sempre, dona, t'amai de pura voglia	<i>sEnpre dona tamay de pura voglia</i>	(Bartolino)	Bit 3 ²	Lu c. 30v-31r; Sq c. 112v (Bit 2 ²).
31	16r	Chi tempo ha e per viltà tempo aspetta	<i>cHi te(m)po a e per viltà te(m)po aspetta</i>	(Bartolino) (Matteo Griffoni)	Bit 2 ²	Sq c. 112r / PadS n. 9; BoM2 c. 1r.
32	16v	Per figura del cielo	<i>pEr per figura del celo</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	Sq cc. 104v-105r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p><i>PMT</i> p. 239; <i>W1964</i> p. 156; <i>Card1936</i> p. 357.</p>	<p>Garforth p. 487; <i>PMFC IX</i> p. 5; <i>W1964b</i> p. 39; <i>Wolf1955</i> p. 166.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6. Sotto la musica del CT sono riportati i vv. 1 (per la sez. A) e 7 (per la sez. B) / Capovilla XLVIII / PA. / <i>Saporetto XXVIII</i>.</p>	<p>A: [.o.]; B: [.d.].</p>	<p>Capovilla 1982 p. 193; Caraci 2014 p. 14; Caraci 2015 p. 123; Carboni 2003 p. 266; Carleton 2009; Ciliberti 1989 p. 24; Ciliberti 1991 p. 118; Debenedetti 1922 p. 172; Garforth 1983 p. 720; Goldine 1962 p. 155; Hallmark 1983 pp. 196, 216; Li Gotti 1944b p. 88; Nádas 1985 pp. 211, 290; Nádas 1998 p. 34; Petrobelli 1978; Piana 2004 p. 153; <i>PMT</i> p. XLVI; Rotter-Broman 2012 pp. 38-49; Ziino 1995 p. 488.</p>
<p><i>PMT</i> p. 257; <i>W1964 c.</i> 156.</p>	<p><i>PMFC IX</i> p. 78; <i>W1964b</i> p. 42</p>	<p>C, T vv. 1-2; <i>res.</i> vv. 3-7 / <i>RMB</i> 49: 13 / A.</p>	<p>A, B: [.d.].</p>	<p>Gehring-Huck 2004 p. 249; Wilkins 1979 p. 63.</p>
<p><i>PMT</i> p. 256; <i>W1964</i> p. 156.</p>	<p><i>PMFC IX</i> p. 79; <i>W1964b</i> p. 42.</p>	<p>C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-20 / <i>RMB</i> 154: 6 / A.</p>	<p>A, B: [.p.] / Paratesti: CT <i>contra tenor De sempre dona tamay.</i></p>	<p>Gehring-Huck 2004 p. 249; Rotter-Broman 2012 pp. 38-49.</p>
<p><i>PMT</i> p. XCVIII; <i>W1964 c.</i> 158; Sapegno p. 490; <i>Card1914</i> p. 327; Sorbelli p. 434; Grion p. 361.</p>	<p><i>PMFC IX</i> p. 14; <i>W1964b</i> p. 43; <i>Wolf1955</i> p. 178.</p>	<p>C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8. / <i>RMB</i> 111: 205 / Gn.</p>	<p>A, B: [.p.]. Il breve cambio a [.q.] nella sezione A è segnalato mediante una linea affiancata da due puntini; il ripristino della [.p.] è indicato da una linea affiancata da tre puntini. Riferimento al tempo in senso musicale.</p>	<p>Hallmark 1983 pp. 196, 216-9; Marcon 2004 pp. 103, 105, 108-9; Petrobelli 1968 pp. 93-4; Piana 2004; <i>PMT</i> pp. XCVIII-IX.</p>
<p><i>PMT</i> p. 253; <i>W1964</i> p. 158.</p>	<p><i>PMFC IX</i> p. 53; <i>W1964b</i> p. 45.</p>	<p>C, T vv. 1-3 / <i>RMB</i> 17: 2 / Gn.</p>	<p>A, B: [.p.] / Solo il T fa distinzione tra <i>overt</i> e <i>clos</i> nella sezione B. / Paratesti: T <i>Clus.</i></p>	<p>Hallmark 1983 p. 220.</p>

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
33	17r	Perché canzato è 'l mondo da l'antico	<i>[P]Erche ca(n) çato el mo(n)do daba(n)tico</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	Mo c. 39r; Sq c. 115r; Lu c. 27v (solo C).
34	17v	No me zova né val, donna, fuzire	<i>eL no me giova ne val dona fuçire</i>	(Bartolino)	Bit 3 ²	Sq c. 114v; Mo c. 3v-4r (solo CT di Matteo da Perugia).
35	18r	(Qual novità cor duro ad amar move?)	(primo sistema del C senza testo)	(Bartolino)	(Bit 2 ²)	SL cc. 36v-37r; Sq c. 111r.
36	18r	Amor, che nel pensier mio viv'e regna	<i>aMor ch(e) nel pensie(r) mio vive regna</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	SL cc. 35v-36r; Sq c. 109r.
37	18v	Donna lizadra de zafir vestita	<i>dOnna liçadra de çafir vestita</i>	(Bartolino)	Ma 2 ²	Lu cc. 20v-21r; SL cc. 32v-33r; Sq c. 108v.
38	19r	Ama chi t'ama e sempre a buona fé	<i>aMa chi tama e sempre a bona fe</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	Sq c. 118v.
39	19v	La bianca selva, Amor, che sì verdeza	<i>LA bia(n)cha selva amor che si verdeça</i>	(Bartolino?)	Ma 2 ²	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 252; W1964 p. 159; Cappelli p. 26.	<i>PMFC</i> IX p. 51; W1964b p. 46.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 9-14, 5-8 / <i>RMB</i> 187: 1 / Gn.	A: [.n.], .d., .n.; B: [.n.]. Il cambio da .d. a .n. è segnalato soltanto al C.	Apel 1944 pp. 376-8; Gehring-Huck 2004 p. 256.
<i>PMT</i> p. 250; W1964 p. 159; Casini p. 29; Cappelli p. 29.	<i>PMFC</i> IX p. 18; W1964b p. 48; Wolf1955 p. 183.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8. / <i>RMB</i> 111: 152 / A. / Testo difforme rispetto agli altri testimoni.	A, B: [.p.] / Paratesti: CT <i>contra tenor El no me giova; Secunda pars.</i>	<i>Col dolce suon</i> pp. 123-4; Nádas 1985 pp. 190, 211; Stoessel 2013 pp. 111-2.
<i>PMT</i> p. 255.	<i>PMFC</i> IX p. 64; Wolf1955 p. 176.			
<i>PMT</i> p. 245; W1964 p. 160; Cappelli p. 9.	<i>PMFC</i> IX p. 10; W1964b p. 49; Wolf1955 p. 181.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8. / <i>RMB</i> 111: 92 / A.	A, B: [.p.].	Goldine 1962 p. 149; Nádas 1985 pp. 190, 429.
<i>PMT</i> p. 240; W1964 p. 160; Ferrari p. 17; Bilancioni n. IV.	<i>PMFC</i> IX p. 16; W1964b p. 50; Wolf1955 p. 172.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6. / Capovilla XLVIII / A.-PA. // C <i>ft</i> ; sovrascritto <i>fa</i> .	A: [.o.], .n.; B: [.d.].	Caraci 2014 p. 14; Gehring-Huck 2004 p. 249; Nádas 1985 p. 352.
<i>PMT</i> p. 244; W1964 p. 161. Testo completo in Bonghi, S., ed., <i>Croniche di G. Sercambi Lucchese</i> , Lucca, Tip. Giusti, 1892 [1893], vol. 3, p. 242.	<i>PMFC</i> IX p. 8; W1964b p. 52; Wolf1955 p. 190.	C, T vv. 1-4. / <i>RMB</i> 111: 90 / Gn.	A: [.p.].	Li Gotti 1944a p. 89; Marcon 2004 p. 136; Nádas 1985 p. 430.
<i>PMT</i> p. 262; W1964 p. 162; <i>CMM</i> 8, II p. XI.	<i>PMFC</i> VIII p. 44; W1964b p. 53; <i>CMM</i> 8, II p. 51.	C, T vv. 1-3, 10-11; <i>res.</i> vv. 4-9 / Capovilla XII / PA.	A: [.i.]; B: [.d.].	Capovilla 1982 p. 194; Caraci 2014 p. 16; Carleton 2009, pp. 107-8; Fischer 1958-61; Hallmark 1984.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
40	20r	Quando la terra parturisse, in verde	<i>qUando la terra parturisse i(n) verde</i>	(Bartolino)	Ma 2 ²	Lo cc. 13v-14r, 20v-21r; SL cc. 39v-40r; Sq cc. 106v-107r.
41	20v	Le aurate chiome nodose ed avolte	<i>lE aurate chio(m) e nodose et avolte</i>	(Bartolino)	Ma 2 ²	SL cc. 31v-32r; Sq cc. 107v-108r; Lu c. 30r (solo T).
42	21r	Madonna, bench'i' miri in altra parte	<i>mAdona benchio miri in altra parte</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	Sq c. 110v.
43	21v	Qual lege move la volubel rota	<i>qUal lege move la volubel rota</i>	(Bartolino)	Ma 2 ²	Lo cc. 29v-20r; Sq cc. 119v-120r; SL cc. 40v-[mancante]; Fa cc. 69v-70v.
44	22r	Non corer troppo e tien la mano al freno	<i>nOn corer troppo e tien la mano al freno</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	Lu c. 31v; Sq c. 116r (Bit 3 ³).

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p><i>PMT</i> p. 261; <i>W1964</i> c. 162; LiGotti1944 p. 48.</p>	<p>Garforth p. 503; <i>PMFC</i> IX p. 66; <i>W1964b</i> p. 55; Wolf1955 p. 169.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8 / Capovilla XXIII / A.-Re.</p>	<p>A, B: [.o.], [.i.].</p>	<p>Garforth 1983 p. 724; Gehring-Huck 2004 p. 256; Nádas 1985 pp. 290, 428.</p>
<p><i>PMT</i> p. 261; <i>W1964</i> p. 162; LiGotti1950 p. 115.</p>	<p><i>PMFC</i> IX p. 36; <i>W1964b</i> p. 57; Wolf1955 p. 170.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8 / Capovilla LVIII / A. / <i>Senhal</i> CATARINA.</p>	<p>A: [.o.], [.d.]; B: [.d.].</p>	<p>Caraci 2014 p. 16; Caraci 2015 p. 122; Carleton 2009; Goldine 1962 pp. 152-3; Nádas 1985 pp. 290, 428; Thibault 1970 p. 146; Wessely 1975 p. 24.</p>
<p><i>PMT</i> p. 248; <i>W1964</i> p. 163; Cappelli p. 41.</p>	<p><i>PMFC</i> IX p. 40; <i>W1964b</i> p. 59; Wolf1955 p. 175.</p>	<p>C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-11 / <i>RMB</i> 111: 144 / A.</p>	<p>A, B: [.d.].</p>	<p><i>Col dolce suon</i> p. 448; Gehring-Huck 2004 p. 247.</p>
<p><i>PMT</i> p. 242; <i>W1964</i> p. 163.</p>	<p>Garforth p. 499; <i>PMFC</i> IX p. 60; <i>CMM</i> 57 p. 68; <i>W1964</i> p. 60.</p>	<p>C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XLVIII / Gn.</p>	<p>A: [.o.]; B: [.p.].</p>	<p>Besseler 1931 pp. 74-5; Caraci 2014 p. 15; Garforth 1983 p. 723; Nádas 1985 pp. 290, 427-30; Wessely 1975 p. 21.</p>
<p><i>PMT</i> p. 251; <i>W1964</i> p. 164; LiGotti1950 p. 117.</p>	<p><i>PMFC</i> IX p. 46; <i>W1964b</i> p. 62; Wolf1955 p. 186.</p>	<p>C, T vv. 1-2; <i>res.</i> vv. 3-7 / <i>RMB</i> 49: 11 / Gn.</p>	<p>A, B: [.p.]. Il breve cambio a [.q.] nella sezione A è segnalato mediante una linea affiancata da due puntini; il ripristino della [.p.] è indicato da una linea affiancata da tre puntini (cfr. n. 31).</p>	<p>Bonaccorsi 1948 p. 584; Goldine 1962 pp. 149-50; Nádas 1985 pp. 211; Rotter-Broman 2012 pp. 38-49.</p>

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
45	22v-23r	Imperial sedendo fra più stelle	<i>iNperialle sedendo fra piu stelle</i>	(Bartolino) (Giovanni da Ravenna)	Ma 2 ²	Lu c. 19r (Ma 3 ²); Mo cc. 29v-30r (<i>Dactalus de Padua fecit</i>); Pit cc. 47v-48r; Sq cc. 109v-110r; Fa cc. 74v-77r.
46	23v	Per un verde boschetto	<i>pEr un Per un verde boscheto</i>	(Bartolino)	Bit 3 ³	FP c. 66r (Bit 2 ²); Lo cc. 80v-81r; Lu c. 26v (Bit 2 ²); Pit cc. 39v-40r; Sq c. 120v / Ricc 2871 c. 61r.
47	24r	Gioia di novi odori	<i>zOia di novi odorj</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	Lu c. 26r; SL cc. 36v-37r; Sq cc. 119v-120r.
48	24v	Per subito comando	<i>pEr subito comando</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	Sq cc. 103v-104r.
49	f. III 25r	Perch'ï' non sepi passar ch'a un tal varco	<i>[P]Erchi no(n) sepi passar cha un tal varcho</i>	<i>Dompni Pauli</i> (Paolo?)	Bit 3 ¹	
50	25v	El capo biondo e li capelli d'oro	<i>[E]L capo bio(n)do li capilli dorò</i>	<i>Henrici</i> (Arrigo)	Bit 2 ²	Pit cc. 97r-96v (<i>Arrigo</i> , Bit 2 ¹).

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 241; W1964 p. 155; LiGotti1950 p. 140; LiGotti1944b p. 50.	<i>PMFC IX</i> p. 25; <i>CMM</i> 57 p. 84; Rotter-Broman 2012 p. 434; W1964b p. 64; Wolf1955 p. 174.	C, T vv. 1-3, 7-8; res. vv. 4-6. / Capovilla XLVIII / PA. / Riferimenti storici: stemma di Francesco il Vecchio (1365-1367) o del figlio Francesco Novello (1391-1404), ovvero «un carro sovrastato dal Saracino alato» [<i>PMT</i> p. 241].	A: [.o.], .p.; B: .p., .q.	Caraci 2014 p. 15; Carboni 2003 p. 240; Ciliberti 1989 p. 25; Ciliberti 1991 p. 117; Col doce suon p. 34; Nádas 1998 p. 34; Goldine 1962 p. 151; Hallmark 1983 p. 219; Jennings 2014 p. 3; <i>PMT</i> p. XLIV.
<i>PMT</i> p. 254; W1964 p. 165; LiGotti1950 p. 114; Ferrato p. 7.	Garforth p. 496; <i>PMFC IX</i> p. 58; W1964b p. 68; Wolf1955 p. 194; Besseler p. 161.	C, CT, T vv. 1-4; res. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 214 / A.-Ve. / <i>Saporetto XVII</i> .	A, B: [.o.].	Carboni 2003 p. 240; Ciliberti 1991 p. 117; D'Agostino 1999 p. 399; Epifani 2019 p. 102; Garforth 1983 p. 722; Nádas 1985 pp. 260, 309; Nádas 1998 p. 34; Fischer 1956 p. 66; Rotter-Broman 2012 pp. 38-49.
<i>PMFC IX</i> p. 197; <i>PMT</i> p. 247; RT p. 1080; W1964 p. 165; LiGotti1950 p. 113.	<i>PMFC IX</i> p. 20; W1964b p. 70; Wolf1955 p. 193.	C, T, vv. 1-4; res. vv. 5-12. / <i>RMB</i> 111: 192 / A.	A, B: [.d.].	Gehring-Huck 2004 p. 248; Minetti 1999 p. 431; Nádas 1985 pp. 430, 449.
<i>PMT</i> p. 253; W1964 p. 166.	<i>PMFC IX</i> p. 54; W1964b p. 71; Wolf1955 p. 163.	C, T vv. 1-4; res. vv. 5-8 / <i>RMB</i> 154: 12 / A.	A, B: [.o.], [.i.].	Gehring-Huck 2004 p. 244; Nádas 1985 p. 429.
<i>PMT</i> p. 285; W1964 p. 167.	<i>PMFC IX</i> p. 158; W1964b p. 72.	C vv. 1-6 / <i>RMB</i> 78, 397 (framm.) / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	<i>Col dolce suon</i> p. 331; Cuthbert 2006 pp. 363-4; Nádas 1985 pp. 193, 332; Nádas 1989 pp. 47, 60; <i>PMT</i> pp. XLIX, 285.
<i>PMFC X</i> p. 150; W1964 p. 167.	<i>PMFC X</i> p. 71; W1964b p. 74; Wolf1904 p. 139.	C, T vv. 1-4; res. vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 122 / A.	A, B: [.o.].	Corsi 1959b p. 337; Pirrotta 1983 p. 94; Pirrotta 1984 p. 158; Nádas 1985 p. 208; Wilkins 1979 p. 63.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
51	25v-26r	Chi ama ne la lengua e chi nel petto	<i>cHi ama ne la le(n)gua e chi nel petto</i>	<i>Jacobi bianchy</i> (Jacobello Bianco)	Bit 2 ²	
52	26r	Fenir mia vita me convien cum guai	<i>fEnir mia vita me coviene Con guay</i>		Bit 2 ²	Pad553 c. 6v / Magl.VII.1078 c. 36r.
53	26v	L'ochi mie piagne. Sença algun rispetto	<i>lOchi mie piangne sença algun rispetto</i>	<i>Jacobi bianchi</i> (Jacobello Bianco)	Bit 2 ²	
54	26v-27r	Ama, donna, chi t'ama a pura fede	<i>aMa ama dona chi tama pu(r) a fede</i>	(Landini)	Bit 2 ²	FP c. 8v; Pit c. 61r; Sq c. 164v / Magl.VII.1041 c. 48r; Triv 193 cc. 210v-211r.
55	27r	Non per mio fallo manco ni difetto	<i>nOn p(er) mio fallo ma(n)cho ni difetto</i>		Bit 2 ²	
56	27v	Con lagreme sospiro	<i>cOn lagreme co(n) lagreme sospiro</i>		Bit 2 ²	/ Magl.VII.1078 c. 24r
57	27v-28r	Io sono un pellegrin che vo cercando	<i>ie Son un pelegri(n) ch(e) vo cerca(n)do</i>		Bit 2 ²	FP cc. 48r-47v; Lo c. 24r; Pit c. 42v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. LXIX; W1964 p. 168.	<i>PMFC</i> X p. 72; W1964b 75; Wolf1904 p. 140.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 100: 13 / A. (amicizia) / <i>Saporetto</i> XXIV.	A, B: [.p.].	Carboni 2003 p. 258; Gehring- Huck 2004 p. 256; Nádas 1998 p. 35; Pirrotta 1983 p. 95; <i>PMT</i> pp. LXIX-XX.
Pirr1982 p. 301; Gallo1977 p. 47; W1964 p. 168; Casini p. 255.	<i>PMFC</i> XI p. 74; Gallo1977 tav. 3; W1964b 76; <i>CMM</i> , 8, II p. 49.	C, T vv. 1-6 / <i>RMB</i> 78, 214 (framm.) / A. / <i>Saporetto</i> XLI.	A, B: [.o.].	Carboni 2003 p. 287; Ciliberti 1989 p. 25; Ciliberti 1991 p. 122; Coluccia-Gualdo 2000 pp. 90-4; Cuthbert 2006 p. 226; D'Agostino 1999 p. 424; D'Agostino 2000 p. 46; Debenedetti 1922 p. 177; Gallo 1977 pp. 47-9; Jennings 2014 pp. 109-32; Nádas 1985 p. 207; Nádas 1998 p. 36.
W1964 p. 169.	<i>PMFC</i> X p. 74; W1964b p. 77.	C, T vv. 1-5 / <i>RMB</i> 78, 293 (framm.) / A.	A, B: [.i.].	Gehring-Huck 2004 p. 254; Pirrotta 1983 p. 95; Pirrotta 1984 p. 158.
<i>PMT</i> p. 137; W1964 p. 161; Trucchi p. 155.	W1964b p. 78; <i>PMFC</i> IV p. 24; Wolf1955 p. 298; Ellinwood p. 44; Husmann p. 47.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 110: 7 / A. / <i>Saporetto</i> XLI.	A, B: [t. i. pro. min.] / 'Cantasi come' <i>Ami ciascun cristian con pura fede.</i>	Carboni 2003 287; Ciliberti 1989 p. 24; Ciliberti 1991 p. 122; <i>Col dolce suon</i> pp. 11, 49, 53, 63, 75, 116, 127, 178; D'Agostino 1999 pp. 399, 421; Debenedetti 1922 p. 177; Gehring 2012 pp. 22-5; Nádas 1985 pp. 193, 430; Nádas 1998 p. 36; Wilson 2014 p. 46.
W1964 p. 170.	<i>PMFC</i> XI p. 100; W1964b p. 79.	C, T vv. 1-4 / <i>RMB</i> 78, 349 (framm.) / A.	A, B: [.q.].	Pirrotta 1983 p. 95.
Pirr1982 p. 303; W1964 p. 170; Casini p. 202.	<i>PMFC</i> XI p. 34; W1964b p. 80.	C, T vv. 1-6; <i>res.</i> vv. 7-12 / <i>RMB</i> 98: 89 / A.	A: [.o.], .ip., .o.; B: [.o.].	D'Agostino 1999 p. 424; Jennings 2014 pp. 109-32; Nádas 1998 pp. 208, 275; Pirrotta 1984 p. 175.
<i>PMT</i> p. 352; RT p. 1085; W1964 p. 171; <i>CMM</i> 8, III p. XIV; Sapegno 509.	Garforth p. 710; <i>PMFC</i> XI p. 85; W1964b p. 82; <i>CMM</i> 8, III p. 51; Bartha p. 24; DA p. 54; Einstein p. 11.	C, T vv. 1-4 / <i>RMB</i> 379: 4 / AR. / <i>Saporetto</i> XVII.	A, B: [.o.].	Capovilla 1982 p. 162; Carboni 2003 p. 240; Ciliberti 1989 p. 27; Ciliberti 1991 p. 117; <i>Col dolce suon</i> pp. 90, 97, 103, 117; Debenedetti 1922 p. 170; Garforth 1983 p. 775; Gozzi 2001 p. 38; Nádas 1985 p. 193; Perkins 1976 pp. 106-7; Pirrotta 1983 pp. 92-3; Ziino 1984 p. 107.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
58	28r	Sia maladetta l'ora e 'l dì ch'io venni	<i>sIa malledeta loral di che veni</i>	(Landini)	Bit 2 ²	FP c. 6v; Pit cc. 67v-68r; Sq c. 170v / Magl.VII.1078 c. 23v.
59	28v	Lasso! Per ben servir me trovo offeso	<i>lAsso per ben s(er)vire me trovo offeso</i>		Bit 2 ²	
60	28v-29r	Troveraço merçé non vego como	<i>tRoveraço merce o merce no(n) vego como</i>		Bit 2 ²	
61	29r	Dona, se 'l cor m'aperçi	<i>dOna sel cor maperçi</i>		Bit 2 ²	
62	29v	Dolce mio drudo, e vaitende	<i>dOlce dolce lo mio dru drudo e vay E vaitende</i>		Bit 2 ²	/ Vat.Lat.3793 c. 13r-v. [§ III, 1, n. 4]
63	30r	Avendo me' falcon tanto seguito	<i>aVendome falchon tanto seguito</i>		Ma 2 ²	
64	30v-31r	O tu, cara scienza mia, musica	<i>o Tu chara scienza mia musicha</i>	(Giovanni)	Ma 2 ²	FP cc. 51v-52r; Lo cc. 6v-7r; SL cc. 3v-4r; Sq cc. 5v-6r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 220; W1964 171; Casini p. 197; Levib p. 285; Ferrari p. 19; FerratoF.	W1964b p. 81; <i>PMFC</i> IV p. 19; Wolf1955 p. 314; Ellinwood p. 159.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 107: 8 / A.	A, B: [t. p. pro. min.].	Biadene 1896 p. 95; <i>Col dolce suon</i> pp. 11-2, 49, 61, 75, 115, 348; Gehring 2012 p. 20; Jennings 2014 pp. 109-32; <i>PMT</i> p. 357.
W1964 p. 172.	<i>PMFC</i> XI p. 86; W1964b p. 83.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 115: 31 / A.	A, B: [q.].	Nádas 1985 p. 213.
Pirr1982 p. 304; W1964 p. 173.	<i>PMFC</i> XI p. 153; W1964b p. 85.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 166: 1 / A.	A, B: [o.].	Nádas 1985 p. 208; Pirrotta 1984 p. 175.
<i>PMT</i> p. 349; W1964 p. 172.	<i>PMFC</i> XI p. 62; W1964b p. 84.	C, T vv. 1-6; <i>res.</i> vv. 7-20 / <i>RMB</i> 98: 102 / A.	A, B: [p.].	Pirrotta 1983 p. 93.
Pirr1984 p. 145; Pirr1982 p. 298; W1964 p. 174; CorsiMB p. 339.	Pirr1984 p. 149; <i>PMFC</i> XI 53; W1964b p. 86.	C, T vv. 1-4, 7-8 / A.	A, B: [o.].	Coluccia-Gualdo 2000 pp. 90-4; Donato 1978 pp. 190-1; Gallo 1977 pp. 43-4; Leonardi 2017 pp. 12-3; Nádas 1985 pp. 194, 207; Pirrotta 1984 pp. 142-53, 158, 162; Rapisarda 2008; Ziino 1984 pp. 94, 104.
W1964 p. 174; <i>CMM</i> 8, II p. X.	<i>PMFC</i> VIII p. 5; W1964b p. 88; <i>CMM</i> 8, II p. 46.	C, T vv. 1-3 [...] 4-5 / <i>Ve.-All.</i> / <i>Senhal</i> LENA.	A: [p.]; B: [d.].	Caraci 2014 p. 16; Gehring-Huck 2004 p. 254; Toliver 1992 p. 175.
<i>PMT</i> p. 18; W1964 p. 175; <i>CMM</i> 8, I p. VIII; Card1936 p. 315.	Garforth p. 536; <i>PMFC</i> VI p. 56; W1964b p. 90; Wolf1955 p. 12; <i>CMM</i> 8, I p. 28; Sch1931 n. 22; Wolf1919 p. 69.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6, 9-10 / Capovilla XLVIII / AR.	A, B: [o.].	Besseler 1931 p. 157; Carducci 1936 p. 27-8; <i>Col dolce suon</i> p. 117; Ellinwood 1931 p. 200; Fischer 1972 p. 56; Garforth 1983 p. 734; Gehring-Huck 2004 p. 242; Nádas 1985 pp. 289, 415.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
65	30v-31r	Vestise la cornachia d'altrui pene	<i>vEstisse la cornachia de laltruy pene</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 2 ²	Sq cc. 20v-21r.
66	31v	Che pensi di me far, donna che vedi	<i>cHe pensi di me far dona ch(e) vidi</i>		Bit 3 ³	
67	32r	Donna, nascosa dentr'al cor me stai	<i>dOna nascosa dental cor me stay</i>		Bit 2 ²	
68	32v	Nel mezo a sei paon ne vidi un bianco	<i>nEl meço a sey paun vidi un biancho</i>	(Giovanni)	Ma 2 ²	FP c. 55r; SL cc. 42v-43r; Sq cc. 3v-4r; Vat1790 c. 77v (Ma 2 ¹ , solo B framm.).
69	33r	Se questa dea de vertù e d'onestate	<i>sE se questa dea de vertu e donestate</i>	<i>Joh. Baçus Correçarius</i> (Giovanni Correggiaio) (Matteo Griffoni)	Bit 3 ³	PadA c. 48v (solo CT) / PadS n. 5; Bo5 c. 116r; BoM c. 2r; BoM2 c. 1r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 51; <i>W1964</i> p. 175; LiGotti1944 p. 47; Cappelli p. 6.	<i>PMFC</i> VI p. 166; <i>W1964b</i> p. 93; Wolf1955 p. 42; Marr1954 p. 114.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla XLVIII ¹ / AR.	A: [.p.]; B: [.o.].	Caraci 2014 pp. 12, 22; Carboni 2003 p. 544; Epifani 2019 p. 23; Gehring-Huck 2004 p. 243; Gozzi 2001 p. 38; Nádas 1985 pp. 290, 418-9; Plamenac 1964 p. 146.
<i>PMT</i> p. 343; <i>W1964</i> p. 175.	<i>PMFC XI</i> p. 21; <i>W1964b</i> p. 94.	C, CT, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / A.	A, B: [.i.].	Gehring-Huck 2004 pp. 251, 254; Pirrota 1983 p. 93.
<i>W1964</i> p. 176.	<i>PMFC XI</i> p. 60; <i>W1964b</i> p. 95.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	Nádas 1985 p. 213; Pirrota 1983 p. 93.
<i>PMT</i> p. 16; <i>RT</i> p. 1014; <i>W1964</i> p. 176; <i>CMM</i> 8, I p. VIII; LiGottiMT p. 49; Card1936 p. 357.	<i>PMFC VI</i> p. 50; <i>W1964b</i> p. 96; Wolf1955 p. 9; <i>CMM</i> 8, I p. 24; Abraham p. 19; DA p. 53; Riemann I p. 309; Sch1914 p. 70; Wolf1913 I p. 297; Wolf1904 p. 61.	C, T vv. 1-3, 10-11; <i>res.</i> vv. 4-9 / Capovilla LIII / Gn.-AR. / <i>Saporetto XLI</i> .	A: [.o.]; B: [.d.].	Caraci 2014 p. 16; Carboni 2003 p. 287; Ciliberti 1989 p. 26; Ciliberti 1991 p. 122; <i>Col dolce suon</i> p. 117; Debenedetti 1922 p. 177; Epifani 2019 pp. 23, 118; Gehring-Huck 2004 p. 242; Gozzi 2001 pp. 52- 4; Nádas 1985 pp. 98, 289, 415-7; Nádas 1998 p. 36; Wessely 1975 p. 12.
<i>W1964</i> p. 177; Card1914 p. 325; Marcon p. 132; Sorbelli p. 430; Frati p. 438; Grion p. 359.	<i>PMFC X</i> p. 92; <i>W1964b</i> p. 98.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 115: 57 / A. / <i>Senhal TADEA</i> .	A, B: [.o.].	Nádas 1985 p. 213; <i>PMT</i> p. LXX; Marcon 2004 pp. 113, 132-3, 135; Piana 2004; Sorbelli 1901 p. 421; Wilkins 1979 p. 63.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
70	33v	Si come al canto de la bella Iguana	<i>sI comol ca(n) to de la bella yguana</i>	(Jacopo da Bologna)	Ma 3 ³	FP cc. 94v-95r; Lo c. 7v (Ma 2 ²); Sq cc. 19v-20r (Ma 2 ²).
71	34r	Donna, s'i' t'ho fallito	<i>dOna sio to fallito</i>	(Landini)	Bit 2 ²	Assisi c. 108r; FP c. 1r; Lo c. 23r; PadA (Ox 229) c. 38r; Pit cc. 85v-86r; Sq c. 158r; Lu c. 47v (solo C).
72	34v	Gram piant'agli ochi, greve dogli'al core	<i>gRan pia(n) tagli ochi e grave dogli'al core</i>	(Landini)	Bit 3 ²	FP c. 26r; Lo cc. 28v-29r; Lu c. 47v; PadA c. 38r; Pit cc. 67v-68r; Sq c. 133r / Magl.VII.1078 c. 36r.
73	f. IV 35r	Spesse fiате à preso un sotil laço	<i>sPesse fiате a preso un sotil laço</i>		Ma 2 ²	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 8; W1964 p. 177; <i>CMM</i> 8, IV p. V; LiGotti1945 p. 8.	Garforth p. 566; <i>PMFC</i> VI p. 146; W1964b p. 100; <i>CMM</i> 8, IV p. 4.	C, CT, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6/ Capovilla IV / A. / <i>Senhal</i> MARGHERITA / Riferimenti storici: Margherita Pusterla? [Cfr. Li Gotti 1945 p. 8]. Corsi rigetta tale ipotesi in <i>PMT</i> p. XXXII. Secondo Marrocco 1954 p. 4 e Pirrotta 1955 p. 70 potrebbe trattarsi della figlia illegittima di Mastino II, badessa di S. Maria da Zevio.	A: [.i.]; B: [.d.] / Intonato anche da Piero (FP).	Caraci 2014 p. 10; Carboni 2003 p. 262; <i>Col dolce suon</i> pp. 92-3, 118; Epifani 2019 pp. CXXXIII-IV, XLV, LXIX; Fischer 1984; Garforth 1983 p. 741; Gozzi 2001 p. 64; Li Gotti 1945 p. 44; Marrocco 1954 p. 4; Nádas 1985 pp. 88-9; Pirrotta 1955 p. 70; <i>PMT</i> p. XXXI ss; Sucato 2014 pp. 227-37; Ziino 1984 pp. 96-9, 111.
<i>PMT</i> p. 165; W1964 p. 178; LiGotti1950 p. 120.	Garforth p. 578; W1964b p. 102; <i>PMFC</i> IV p. 1; Wolf1955 p. 284; Ellinwood p. 94.	C, T vv. 1-6 / <i>RMB</i> 223: 33 / A. / <i>Saporetto</i> XLI // T <i>virtu v;</i> sovracritto <i>te</i> .	A, B: [t. i. pro. min.].	Carboni 2003 p. 287; Ciliberti 1989 p. 25; Ciliberti 1991 p. 122; <i>Col dolce suon</i> pp. 49-50, 60, 75, 100-1, 123-8; Corsi 1959b p. 332; Cuthbert 2009 p. 51; D'Agostino 1999 p. 398; Debenedetti 1922 p. 177; Epifani 2014 p. 112; Garforth p. 746; Gehring 2012 pp. 22-5; Ludwig 1924 p. 282; Nádas 1998 p. 36; <i>RT</i> p. 977; Wilson 2014 pp. 29, 47; Ziino 1981 p. 629.
EpifaniL p. 169; <i>PMT</i> 179; <i>RT</i> 1069; W1964 p. 178; Casini p. 253; Levib p. 142; Mazzoni p. 9	EpifaniL p. 299; Gozzi p. 107; Garforth p. 616; W1964b p. 103; <i>PMFC</i> IV p. 128; Wolf1955 p. 224; Ellinwood p. 222; Ludwig p. 459.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 130 / A. / <i>Saporetto</i> XXV.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: CT [C] <i>Ontra Tenor Gran pia(n)taiochi; Secu(n)da pars.</i>	Carboni 2003 p. 260; Ciliberti 1989 p. 25; Ciliberti 1991 p. 120; <i>Col dolce suon</i> pp. 39-41, 49, 50, 178-84, 195; D'Agostino 1999 p. 424; Debenedetti 1922 p. 175; Ellinwood 1936 p. 204; Epifani 2014 pp. 89, 107, 123; Fischer 1962 p. 30; Fischer 1990 p. 181; Garforth 1983 p. 753; Gehring 2012 pp. 22-5; Jennings 2014 pp. 109-32; Ludwig 1924 p. 279; Minetti 1999 p. 448; Nádas 1985 p. 279; Nádas 1998 p. 35; Wilkins 1979 p. 63.
<i>PMT</i> p. 340; W1964 p. 179; <i>CMM</i> 8, II p. XI.	<i>PMFC</i> VIII p. 91; W1964b p. 104; <i>CMM</i> 8, II p. 62.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla IV / Gn.	A: [.i.]; B: [.d.], .n., .d.	Gehring-Huck 2004 p. 254; Nádas 1985 p. 195.

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
74	35v-36r	Du' ançoliti del vago tesoro	[D]U ançoliti del vago theoro		Ma 2 ²	
75	35v-36r	In somma altezza t'ha posta natura	iN somalteça ta posto natura	(Landini)	Bit 2 ²	Sq c. 169v.
76	36v	Donna, che d'amor senta, non si mova	dOn(n)a ch(e) damor se(n)ta no(n) si mova	(Landini)	Bit 2 ²	Pit cc. 104v-105; Sq c. 150r / Magl. VII.1041 c. 47r.
77	37r	Non do la colp'a te del duol ch'i' porto	nOn do la colpa te del dolce porto	(Landini)	Bit 3 ¹	FP c. 24r; Sq c. 134v.
78	37v	Ochi, piançeti, e tu, cor tribulato	Ochi ochi pia(n)çete et tu cor tribulato		Bit 2 ²	/ Magl.VII.1078 c. 24r.
79	38r	Amore a lo to aspetto	aMore a lo to aspetto		Bit 2 ²	
80	38v	Vantende, signor mio; vatene, amore	e Vante(n) de signor mio signo(r) mio e vatene amore		Bit 2 ²	
81	39r	Strençi li labri, c'ano	[S]Tençi stre(n)çi li labri li labri cano		Bit 2 ²	/ Tr43 c. 7r-v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 333; <i>W1964</i> p. 179; <i>CMM</i> 8, II p. X.	<i>PMFC</i> VIII p. 22; <i>W1964b</i> p. 107; <i>CMM</i> 8, II p. 48.	C, T vv. 1-3, 10-11; <i>res.</i> vv. 4-9 / Capovilla XXVIII / A. / <i>Saporetto</i> XXVIII.	A: [.o.]; B: [.d.].	Caraci 2014 p. 16; Carboni 2003 p. 267; Ciliberti 1989 p. 25; Ciliberti 1991 p. 118; Nádas 1998 p. 34.
<i>PMT</i> p. 183; <i>W1964</i> p. 180.	<i>W1964b</i> 108; <i>PMFC</i> IV p. 103.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 132 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 11-2, 49; Gehring 2012 pp. 20-1; Nádas 1985 p. 199.
<i>PMT</i> p. 158; <i>W1964</i> p. 180.	<i>W1964b</i> p. 109; <i>PMFC</i> IV p. 82.	C, T vv. 1-7; <i>res.</i> vv. 8-14 / <i>RMB</i> 24: 6 / A. / <i>Saporetto</i> XXVI? [<i>Donna d'amore</i>].	A, B: [t. p. pro. min.].	Carboni 2003 p. 262; Caraci 2015 pp. 120-1; <i>Col dolce suon</i> pp. 11-2, 202, 216-7; D'Agostino 1999 p. 420; Ellinwood <i>NOHM</i> , III, p. 79; Epifani 2014 p. 466; Gehring 2012 p. 20; Nádas 1985 pp. 199, 201, 285; Nádas 1998 p. 35; Wilson 2014 pp. 32, 47.
EpifaniL p. 191; <i>PMT</i> p. 198; <i>W1964</i> p. 181.	EpifaniL p. 344; <i>W1964b</i> p. 110; <i>PMFC</i> IV p. 122.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 153 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	Epifani 2014 pp. 107, 124, 220, 474; Fischer p. 44; Gehring 2012 p. 137 ss.; Nádas 1985 p. 282.
<i>W1964</i> p. 181; Casini p. 202.	<i>PMFC</i> XI p. 107; <i>W1964b</i> 111.	C, T vv. 1-6 / <i>RMB</i> 98: 25 / A.	A, B: [.q.].	D'Agostino 1999 p. 424; Jennings 2014 pp. 109-32; Memelsdorff 2012 pp. 384-5; Nádas 1985 pp. 199, 208; Pirrotta 1982.
Pirr1982 p. 304; <i>W1964</i> p. 182; <i>PMFC</i> XI p. 169.	Pirr1982 p. 306; <i>PMFC</i> XI p. 5; <i>W1964b</i> p. 113.	C, T vv. 1-6; <i>res.</i> vv. 7-22 / <i>RMB</i> 78, 26 (framm.) / A. // <i>C₂ desira dimori</i> ; sovrascritto <i>adillet</i> .	A, B: [.o.].	Nádas 1985 p. 208; Pirrotta 1982; Pirrotta 1984 p. 175; Ziino 1984 pp. 108, 114-6.
Pirr1984 p. 159; Pirr1982 p. 301; <i>PMT</i> 365; RT p. 1086; <i>W1964</i> p. 182; CorsiMB p. 339.	Pirrotta1984 p. 160; <i>PMFC</i> XI p. 67; <i>W1964b</i> p. 115.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / <i>RMB</i> 98: 6 / A.	A, B: [.o.].	Coluccia-Gualdo 2000 pp. 90-4; Nádas 1985 pp. 193, 207; Pirrotta 1984 pp. 159-62.
Pirr1984 p. 167; <i>PMT</i> p. 358; <i>W1964</i> p. 183; CorsiMB p. 340; Casini p. 195; Cian p. 41.	Pirr1984 p. 168; <i>PMFC</i> XI p. 148; <i>W1964b</i> p. 116.	C, T vv. 1-6; <i>res.</i> vv. 7-12 / <i>RMB</i> 198: 1 / A. / <i>Saporetto</i> XXV.	A, B: [.o.].	Carboni 2003 p. 259; Ciliberti 1989 p. 27; Ciliberti 1991 p. 120; Coluccia-Gualdo 2000 pp. 90-4; Debenedetti 1922 p. 174; Nádas 1985 pp. 193, 207, 210; Nádas 1998 p. 35; Pirrotta 1984 pp. 167-70; Ziino 1984 p. 94.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
82	39v	Dona fallante, mira lo to aspetto	<i>dOna fallante mira mira lo to mi(r)a lo to aspetto</i>		Bit 2 ²	
83	39v-40r	Sempre serva chi vòl eser servito	<i>sEnpre serva chi vol eser servito</i>		Bit 2 ²	
84	40r	Fase 'l bon servo soto al bon signore	<i>fA sel bon servo soto al bon signore</i>	(Bartolino?)	Bit 2 ²	
85	40v-41r	La nobil scala, che 'l signor lombardo	<i>lA nobil scala chel signor lo(m)bardo</i>		Ma 3 ²	
	41v-42v vuote					
86	43r	Quel digno de memoria se pò dire	<i>[Q]Uel digno de memoria se po dire</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	SL cc. 38v-39r; Sq cc. 113 v-114r (T diverso).
87	43v	Non è vertù che cortesia non passi	<i>nOn e vertu che cortesia non passy</i>		Ma 2 ²	
88	44r	Se premio de virtù è sol onore	<i>sE premio de virtute sol honore</i>	(Bartolino)	Ma (2 ²) solo C	SL cc. 33v-34r; Sq c. 113r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
Pirr1984 p. 164; Berman p. 271; W1964 p. 184.	Pirr1984 p. 165; <i>PMFC</i> XI p. 58; W1964b p. 117.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-17 / <i>RMB</i> 78, 167 (framm.) / A.	A, B: [.o.].	Coluccia-Gualdo 2000 pp. 90-4, Donato 1978 pp. 190-2; Nádas 1985 pp. 193, 207; Pirrotta 1984 pp. 164-6.
<i>PMT</i> p. 263; W1964 p. 185.	<i>PMFC</i> XI p. 134; W1964b p. 117.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 175 / Gn.	A, B: [.p.].	<i>PMT</i> pp. 262-3.
W1964 p. 185.	<i>PMFC</i> XI p. 71; W1964b p. 119.	C, T vv. 1-3 / <i>RMB</i> 78, 210 (framm.) / A.-Gn.?	A, B: [.d.].	Gehring-Huck 2004 p. 250; Nádas 1985 p. 197.
<i>PMT</i> p. 365; W1964 185; <i>CMM</i> 8, II p. XI.	<i>PMFC</i> VIII p. 49; W1964b p. 120; <i>CMM</i> 8, II p. 53.	C, CT vv. 1-3 [...] 4-5 / Capovilla XXIII / PA. / Riferimenti storici: il madrigale è stato sicuramente composto dopo il 1329 (morte di Cangrande il Vecchio) e prima del 1387 (sconfitta degli Scaligeri da parte dei Visconti).	A: [.o.]; B: [.d.]. / Paratesti: T <i>La nobil scala Tenor or</i> (x6); <i>Volta Seghue.</i>	Caraci 2014 p. 16; Carleton 2009, pp. 109-11; Pirrotta 1983 pp. 83, 99; <i>PMT</i> p. LXXI; Wilkins 1979 pp. 65-6; Corsi 1959a p. 77.
<i>PMT</i> p. 255; W1964 p. 186; Ferrato p. 7.	<i>PMFC</i> IX p. 72; W1964b p. 122; Wolf1955 p. 182.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 169 / Gn.	A, B: [.p.].	Gehring-Huck 2004 pp. 248, 258; Nádas 1985 p. 485.
<i>PMT</i> p. 262; W1964 186; <i>CMM</i> 8, II p. XI.	<i>PMFC</i> VIII p. 65; W1964b p. 124; <i>CMM</i> 8, II p. 59.	C, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6 / Capovilla LVII / Gn.	A: [.d.], <i>n.</i> , [.d.]; B: [.d.].	Caraci 2014 p. 16; Abramov 2011, pp. 17-23; Gehring-Huck 2004 p. 256.
<i>PMT</i> p. 243; W1964 c. 187.	<i>PMFC</i> IX p. 83; W1964b p. 125; Wolf1955 p. 180.	C vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-13 / Capovilla XLIV / Gn.	A: [.o.]; B: [.d.].	Caraci 2014 p. 15; Capovilla 1982 p. 170; Gehring-Huck 2004 p. 256; Nádas 1985 p. 290; Pirrotta 1983 p. 90.

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
89	44v	Omai zascun se doglia	<i>oMay çascun se doglia</i>	(Bartolino?) (Giovanni Dondi dall'Orologio)	Bit 2 ²	/ Ven223 c. 34v.
90	45r	Miracolosa tua sembianza apare	<i>mIracolosa toa sembianza apare</i>	(Bartolino)	Bit 2 ²	Sq c. 111v.
91	45v-46r	I bei sembianti con busiardi efetti	<i>I Bei senbianti con busiardi efetti</i>	(Bartolino)	Ma 3 ³	Sq 102v-103; Mo c. 21r (<i>frater carmelitus</i> = Bartolino).
92	46v	Beauté parfaite	<i>bJaute porfaite</i>	(Antonello)	Bd 3 ¹	Mo c. 13r.
93	47r	Du val prilleus	<i>[D]U ciel perileus</i>	(Antonello)	Bd 3 ¹	Mo c. 12v; T.III.2 c. 4v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 233; RT p. 503; W1964 p. 187.	<i>PMFC</i> XI p. 114; W1964b p. 127.	C, T vv. 1-7; <i>res.</i> vv. 8-14 / <i>RMB</i> 257: 4 / Gn.-PA.	A, B: [.q.], con frequenti cambi in [.i.].	Cattin 1989; Clercx 1956 p. 157; Strohm 1985 p. 107.
<i>PMT</i> p. 249; W1964 p. 188; Cappelli p. 42.	<i>PMFC</i> IX p. 42; W1964b p. 129; Wolf1955 p. 177.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 147 / A.	A, B: [.d.].	Nádas 1985 p. 429.
<i>PMT</i> 240; W1964 189; Cappelli p. 24.	<i>PMFC</i> IX p. 22; W1964b p. 130; Wolf1955 p. 160.	C, CT, T vv. 1-3, 7-8; <i>res.</i> vv. 4-6. / Capovilla XIX / Gn.	A: [.i.]; B: [.p.].	Caraci 2014 p. 15; Hallmark 1983 p. 217; Nádas 1985 pp. 212, 456; Rotter-Broman 2012 pp. 318-24.
Vivarelli p. 93; <i>CMM</i> 53 I p. XLVI; WL p. 55; W1964 p. 200; Bertoni p. 32; Chichmaref I p. 133.	Vivarelli p. 132; <i>PMFC</i> XX p. 7; <i>CMM</i> 53 I p. 5; WL p. 168; W1964b p. 150; Apel1950 p. 31.	C vv 1-7 / A.	A, B: C t. p. pro. min., t. i. pro. min., t. p. pro. ma., t. i. pro. ma.; CT t. p. pro. min., t. i. pro. min. / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: C <i>cls</i> ; T [T] <i>Enor Secu(n) da tenoris</i> ; CT [C] <i>Ontratenor Secunda pars (con)tratenoris</i> .	Apel 1942 pp. 405, 418, 420, 422; Berger 1992 p. 75; Persico 2015; Stone-Besutti 1996 pp. 23-4; Swartz 1974 p. 203; Ziino 1978 pp. 333-4; Wilkins 1984 p. 164.
Vivarelli p. 91; <i>CMM</i> 53 I p. XLVI; W1964 200; Bertoni p. 31.	Vivarelli p. 128; <i>PMFC</i> XX p. 14; <i>CMM</i> 53 I p. 9; W1964b p. 153; Apel1950 p. 35.	C vv. 1-8 / All.	A, B: C t. i. pro. ma., t. p. pro. min., t. i. pro. min., t. p. pro. ma., t. i. pro. ma., t. i. pro. min. / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T [T] <i>Enor [...]</i> <i>cantus</i> ; CT <i>Contratenor [...]</i> <i>balate</i> .	Berger 1992 p. 75; Marchi 2000 pp. 51-6.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
94	47v	La dolce vista, che dagli occhi move	<i>LA dolce vista che dai ochi move</i>	(Landini)	Bit 3 ²	Lo c. 79r (Bit 2 ⁰); Pit c. 100r (Bit 2 ²); Sq c. 150r (Bit 2 ¹); SL cc. Bv- [mancante].
95	48r	Per seguir la sperança che m'ancide	<i>pEr seguir la spera(n)ça che ma(n)cide</i>	(Landini)	Bit 3 ³	FP c. 21v; Pit cc. 62v-63r; Sq c. 66r; BoN [coperta superiore] (framm.; T, vv. 1-5; <i>res.</i> , vv. 6-10) / Cs c. 234r; Magl.VII.1041 c. 48r.
96	48v	Già perch'i' penso ne la tua partita	<i>gIa perchi pensi nela tua partita</i>	(Landini)	Bit 2 ²	FP c. 1v; Lo c. 58v; Pit cc. 68v-69r; Sq c. 169r / Dat c. 15v; Magl.VII.1078 c. 20v.
97	48v-49r	S'i' ti son stato e voglio esser fedele	<i>sI ti so state voglieser fedele</i>	(Landini)	Bit 2 ²	FP 8r; Pit 89v-90r; Sq 142v; Lu cc. 49r-48v; PadA c. 51v / Dat c. 15v.
98	f. V 49r	Vita non è più misera e più ria	<i>vIta non e piu misera ni piu ria</i>	(Landini)	Bit 2 ²	FP c. 10v; Pit 103v; SL cc. 103v-100r; Sq c. 167r / Grey7b5 c. 92r; Triv193 c. 145v; Magl.VII.1041 c. 47v; Magl.VII.1078 c. 36r.
99	49v	Come 'n fra l'altre done tua chiareça	<i>cOme (n)fra laltre donne tua chiareça</i>		Bit 3 ²	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>PMT</i> p. 186; <i>W1964</i> p. 190; Trucchi p. 161.	Garforth p. 584; <i>W1964b</i> p. 133; <i>PMFC</i> IV p. 108.	C vv. 1-5; T vv. 1-4 / <i>RMB</i> 115: 30 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 12, 30-1, 49, 122, 146, 191; Ellinwood 1936 p. 202; Epifani 2014 pp. 58, 95-112; Garforth 1983 p. 747; Nádas 1985 pp. 212, 259.
EpifaniL p. 203; <i>PMT</i> p. 209; <i>W1964</i> p. 190; Trucchi pp. 156.	EpifaniL p. 365; <i>W1964b</i> p. 134; <i>PMFC</i> IV p. 112.	C, CT, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 115: 79 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	Antonelli 2009; <i>Col dolce suon</i> pp. 12, 21, 49, 67, 75, 100-1, 106, 116, 176, 193-4; D'Agostino 1999 pp. 395, 421; Epifani 2014 pp. 61, 92-3, 107, 116-20, 125, 161, 491-5; Mangani 1999; Ziino 2009.
<i>PMT</i> p. 175; <i>W1964</i> p. 191; Casini p. 174.	Garforth p. 580; <i>W1964b</i> p. 135; <i>PMFC</i> IV p. 2.	C, T vv. 1-7; <i>res.</i> vv. 8-24 / <i>RMB</i> 24: 8 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 11, 49, 53, 60, 75, 100, 115; D'Agostino 1999 p. 423; Epifani 2014 p. 89; Epifani 2019 p. CXXII; Garforth 1983 p. 746; Nádas 1985 p. 259.
<i>PMT</i> p. 222; <i>W1964</i> p. 192.	<i>W1964b</i> p. 137; <i>PMFC</i> IV p. 22.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 180 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 11, 49, 50, 62, 75, 102, 115, 129, 177; Corsi 1959b p. 339; Cuthbert 2009 p. 52; Wilson 2014 p. 48; Ziino 2015 p. 12-13
<i>W1964</i> 192; <i>PMT</i> 225; Casini p. 253.	<i>W1964b</i> p. 136; <i>PMFC</i> IV p. 28.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 184 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 11, 49, 64, 75, 100-1, 116, 129, 150, 177; Corsi 1959b p. 339; D'Agostino 1999 pp. 398, 424; Jennings 2014 pp. 109-32; Wilson 2014 p. 48; Ziino 2015 p. 12-13
<i>PMT</i> p. 344; <i>W1964</i> p. 193.	<i>PMFC</i> XI p. 32; <i>W1964b</i> p. 138.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 115: 25 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: CT <i>Contratenor</i> ; <i>Secunda pars</i> .	Fiori 2004, p. 144; Ziino 2015 pp. 7-8.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
100	50r	Quanto più caro faj	<i>qUanto piu caro fay</i>	(Landini)	Bit 3 ¹	FP cc. 26v-27r (Bit 3 ³); Lo cc. 49v-50r (Bit 3 ³); Pit cc. 90v-91r (Bit 3 ²); Sq c. 143r (Bit 3 ³); SL c. Av (framm.: CT vv. 1-6).
101	50v	O graciosa petra Margarita	<i>o Graciosa petra margarita</i>		Bit 3 ¹	
102	50v-51r	Deh, non fugir da me tua vaga vista	<i>[D]E no(n) fugir da me tua vaga vista</i>	(Landini)	Bit 2 ²	FP c. 32r; Sq c. 144r; PaDA c. 50r.
103	51r	Chi pregio vuol in virtù pong'amore	<i>[C]Hi preghio vole in virtu pongamore</i>	(Landini)	Bit 2 ²	FP c. 11v; Pit c. 69v; Sq c. 157r.
104	51v	Po' che veder non posso la mie dona	<i>pO che po ch(e) veder non posso la mie dona</i>		Bit 3 ³	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
EpifaniL p. 209; <i>PMT</i> p. 214; <i>W1964</i> p. 193.	EpifaniL p. 374; Garforth 1983 p. 758; <i>W1964b</i> p. 139; <i>PMFC</i> IV p. 130.	C vv. 1-6; <i>res.</i> vv. 7-12 / <i>RMB</i> 98: 47 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 12-3, 30, 49, 54, 68, 75, 102, 116, 176, 189, 192; Epifani 2014 pp. 106, 109-11, 125, 503-4; Gehring 2012 p. 106; Nádas 1985 pp. 281, 285.
<i>W1964</i> p. 194.	<i>PMFC</i> XI p. 111; <i>W1964b</i> p. 140.	C vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 78, 371 (framm.) / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T <i>Tenor or (x3)</i> ; <i>Secunda pars tenoris</i> ; CT <i>Contra Tenor or Contra or tenor</i> ; <i>Secundus punctus</i> .	Carboni 2003 p. 262; Fiori 2004 p. 144; <i>PMT</i> p. XXXI ss., 59; Ziino 2015 p. 7 ss.
<i>PMT</i> p. 152; <i>W1964</i> p. 195.	<i>W1964b</i> p. 142; <i>PMFC</i> IV p. 40.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 92: 1 / A.	A, B: [t. p. pro. min.].	Ellinwood 1936 p. 198; Fischer 1959 p. 96; Nádas 1981 p. 419; Nádas 1985 p. 108; Ziino 2015 p. 13.
<i>PMT</i> p. 146; RT p. 1059; <i>W1964</i> p. 395; Sapegno p. 500.	<i>W1964b</i> p. 141; <i>PMFC</i> IV p. 30.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-8 / <i>RMB</i> 111: 104 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 11, 24, 49, 64, 75, 102, 116, 148, 178; Epifani 2014 p. 50; Gehring 2012 p. 100; Nádas 1985 pp. 211, 295, 305; Ziino 2015 p. 13.
<i>PMT</i> p. 355; <i>W1964</i> p. 196.	<i>PMFC</i> XI p. 122; <i>W1964b</i> p. 143.	C, CT, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-10 / <i>RMB</i> 115: 92 / A. // CT <i>onesta</i> ; sovrascritto <i>te</i> .	A, B: [t. i. pro. ma.].	Fiori 2004 p. 144; Guerrero 2014 p. 352; Ziino 2015.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
105	52r	Non avr� ma' piet� questa mie donna	<i>Nonn ara ma pieta q(ue)sta mia dona</i>	(Landini) (Bindo d'Alesso Donati)	Bit 3 ¹	FP c. 30v; Lo cc. 22v-23r; Pit cc. 61v-62r (Bit 3 ²); Sq c. 134r (Bit 3 ²); Fa c. 81r-v / Dat c. 15v; Magl. VII.1041 c. 52r, Chig.L.IV.131 c. 387v: ballata di Bindo d'Alesso Donati.
106	52v	Gentil aspetto, in cu' la mente mia	<i>zEntil aspetto in cuy la mente mia</i>	(Landini)	Bit 3 ¹	FP cc. 27v-28r; Pit cc. 66v-67r (Bit 3 ²); Sq c. 133r; Pist c. IIIv (senza CT) / Magl. VII.1041 c. 51v; Chig.L.IV.131 c. 387v.
107	53r	Ma tr�dol rosignol joly / Alouette cryante aprr�s li rysignol / Rosignolin del bos jolin	<i>[M]a tre dol rosignol goly / Aluette cryante appres li rysignol / Rosignolin del bosgolin</i>	(Borlet)	V 3 ³	Ch c. 54v; Gr219 c. 1v-2r (framm.); Str c. 37v.
108	53v	Dame vailans de pris et de valour / Amis, de tant que vous av�s desir / Certainement puet on bien affirmer	<i>dAme vailans de prijs (et) de valoir / Amis de ta(n) t q(ue) vo(u) s aves desyr / Certaineme(nt) puet on b(ie)n affirmer</i>		Bd 3 ³	
109	54r	Cortois et sages	<i>cOrtois (et) sages</i>	(Egidius)	Bd 3 ¹	Lei2720 c. 12v; Mo c. 35r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
EpifaniL p. 189; RT p. 1108; W1964 p. 197.	EpifaniL p. 340; Garforth p. 636; CMM 57 p. 103; W1964b p. 144; PMFC IV p. 144.	C vv. 1-5; res. vv. 6-10 / RMB 115: 38 / A.	A, B: [t. p. pro. min.].	Cecchi 2015 pp. 24-6; <i>Col dolce suon</i> pp. 12-3, 169-78, 188-9; D'Agostino 1999 p. 418; Ellinwood <i>NOHM</i> , III, pp. 46, 79-80, 423-4; Epifani 2014 pp. 84, 106, 116, 124, 468-73; Garforth 1983 p. 757; Nádas 1985 pp. 279-80; Ziino 2015 p. 11.
EpifaniL p. 163; PMT c. 171; W1964 p. 197.	EpifaniL p. 289; W1964b p. 146; PMFC p. 134.	C vv. 1-7; res. vv. 8-12 / RMB 203: 20 / A.	A, B: [t. p. pro. ma.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 12-3, 49-50, 150-1, 170-8, 188; Cuthbert 2009 p. 52; D'Agostino 1999 p. 418; Epifani 2014 pp. 58, 86, 96, 106-10, 123, 131-3, 429-33; Gehring 2012 pp. 22-5; Nádas 1985 pp. 259, 279-80, 452; Ziino 2015 p. 13.
CMM 53 I p. XLVII; W1964 p. 201.	PMFC XIX p. 132; CMM 53 I p. 21; W1964b p. 155; Apel1950 p. 112.	C vv. 1-26; CT vv. 1-28; T vv. 1-3 / Politestuale / A.-Re.	A, B: [t. i. pro. ma.]	Berger 1992 p. 233; Borren 1924 pp. 85-6; Epifani 2019 p. LII; Günther 1960 pp. 289-90; Leach 2007 pp. 146-51, 163, 302; Leclercq 1984 pp. 202; Hasselman 1970 p. 213; Newes 1977 p. 57; Reaney 1954 p. 67.
CMM 53 II p. XXIV; W1964 p. 202.	PMFC XX p. 105; CMM 53 II p. 26; CMM 36 p. 1; W1964b p. 156.	C vv. 1-8, res. vv. 9-24; CT vv. 1-8, res. vv. 9-18; T vv. 1-8; res. vv. 9-16 / Politestuale; testo del <i>refrain</i> uguale per tutte le voci / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	Berger 1992 p. 227; Günther 1984 p. 265; Hasselman 1970 pp. 159-60; Wilkins 1984 p. 167.
CMM 53 I p. L; W1964 p. 204; Bertoni p. 45.	PMFC XX p. 37; CMM 53 I p. 41; W1964b p. 158; Apel1950 p. 94.	C vv. 1-7 / PA. / Acrostico C L E M E N S (Clemente VII, papa 1378-94).	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T [T]enor; CT [C]ontratenor.	Berger 1992 p. 76; Clercx 1959 p. 112; Clercx-Hoppin 1959 p. 84; <i>Col dolce suon</i> p. 171; Günther 1957 pp. 225, 253-6; Günther 1962 pp. 154-6; Günther 1964 p. 179; Hirshberg 1971 pp. 248-66; Plumley 2003a p. 113; PMT XLII; Reaney 1954 pp. 68-9; Strohm 1993 pp. 16, 54; Wilkins 1968 p. 55.

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
110	54v-55r	Quant Theseus, Hercules et Jason / Ne quier veoir la biauté d'Absalon	<i>qUant theseus, hercules (et) Jasson / nE quier veoir la biaute dabsalon</i>	(Machaut)	Bd 4 ²	Ch c. 54r; MachA cc. 471v-472r; MachB cc. 313v-314r; MachE cc. 199v-200r; MachG cc. 146v-147r; SL c. 51r; Vg cc. 314v-315r / MachM cc. 242v-243r; P6221 c. 18v, 20r; Penn cc. 56d-57a (framm.).
111	55r	Bonté de corps en armes esprouvee	<i>bOnte de corps en armes esprouve</i>		Bd 3 ¹	Mu cc. 232v-233r; Str c. 74r (3°).
112	55v	Tres douche plasant bergiere / Reconforte toi Robin	<i>tRes douche plasa(n) t bergiere / rEconforte toy Robin</i>		V 3 ²	
113	56r	Phiton, Phiton, beste tres venimeuse	<i>pHiton phiton beste tres veneneuse</i>	(Franciscus)	Bd 3 ¹	Bud298 c. 1r; Ch c. 20v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 205.	W1964b p. 160; <i>PMFC</i> III p. 124; LudwigM I B p. 34.	C vv. 1-8; TR vv. 1-8 / Politestuale / A.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: CT [C]ontratenor; <i>contra tenor</i> .	Berger 1992 p. 217; Günther 1957 cap. 4.1; Günther 1972 p. 57; Ludwig 1924 pp. 270-2; Newes 1991 pp. 69-70; Perle 1948 pp. 170-2; Plumley 2013 pp. 267, 281, 365, 367-82, 385, 390-2, 401-5, 416; Reaney 1955 pp. 54-5.
<i>CMM</i> 53 II p. XXIII; W1964 p. 206.	<i>PMFC</i> XX p. 93; <i>CMM</i> 53 II p. 15; GüntherB p. 25; <i>CMM</i> 36 p. 3; W1964b p. 163.	C vv. 1-8 / PA. / Acrostico B E R T R A N (Bertrand du Guesclin, morto nel 1380). Lo stemma di Bertand è descritto nel <i>refrain</i> / Str <i>contrafactum</i> <i>Beata es Virgo</i> ; Mu <i>contrafactum</i> <i>Bondere de corpus laudabili</i> .	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T [T]enor; <i>Scda</i> .	Borren 1924 p. 129; Carleton 2009, p. 65; Günther 1967 p. 242.
<i>CMM</i> 53 III p. XLIII; W1964 p. 207.	<i>PMFC</i> XXI p. 148; <i>CMM</i> 53 III p. 67; W1964b p. 165; Apel1950 p. 106.	C vv. 1-16, <i>res.</i> vv. 17-40; TR vv. 1-14, <i>res.</i> vv. 15-36/ Una parte del <i>res.</i> del C ₂ è scritta sotto alla melodia del T / Politestuale / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: [T]enor.	Wilkins 1984 p. 167.
<i>CMM</i> 53 I p. 27; W1964 210;	<i>PMFC</i> XVIII p. 47; <i>CMM</i> 53 I p. 54; <i>CMM</i> 36 p. 4; W1964b 166; Apel1950 p. 98; Reaney 98.	C vv. 1-8; <i>res.</i> vv. 9-24 / PA. / Riferimenti storici: Gaston Phébus conte di Foix dal 1343 al 1391. Il conte di Foix utilizza il soprannome Phébus dal 1360 [Tucco-Chala 1954].	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T [T]enor; CT [C]ontratenor.	<i>Col dolce suon</i> p. 146; Günther 1967 pp. 251-2; Hirshberg 1971 pp. 167-70, 293; Plumley 2003a pp. 107, 112, 159-60; Plumley 2013 pp. 394-9, 401; Reaney 1954 p. 96; Strohm 1993 p. 53; Wilkins 1968 p. 56; Ziino 1982 p. 334.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
114	56 ^v	Dame qui fust si tres bien assenee	<i>dAme qui fust si tres bn assenne</i>		Bd 3 ¹	
115	56 ^v -57 ^r	En wyflic beeldt ghestadt van sinne	<i>eN wyflic beeldt ghestadt van sinne</i>		Bd 3 ¹	
116	57 ^r	Contre le temps et la sason jolye / Hé! Mari, maril Vous soiés onni	<i>cOtre le te(m)ps (et) la sason jolye / He marij ma(r)i vo(us) soie(s) onnj</i>		V 3 ²	
117	57 ^v	Amour me fait desirer layaument	<i>aMor me fait desirer loyalment</i>		Bd 3 ¹	Mo c. 29 ^r ; Str c. 15 ^v (3 ⁰).
118	58 ^r	Rescoés, rescoés / Rescoés le feu	<i>rEstoes restoes / Restoes le feu</i>	(Grimace?)	V 3 ²	
119	58 ^v	En ce gracieux tamps joli	<i>eN ce gracieux ta(m)ps joly</i>	(Senleches)	V 3 ¹	Mo c. 24 ^v ; PadB c. Br; Str c. 51 ^r .

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
CMM 53 II p. XXIII; W1964 p. 211.	PMFC XX p. 99; CMM 53 II p. 21; CMM 36 p. 6; W1964b p. 168; LudwigM p. 26.	C vv. 1-8 / A.	A, B: [t. i. pro. min.].	Günther 1972 pp. 55-6, 61; Leach 2000 pp. 63-75; Plumley p. 420; Reaney 1982 p. 297; Wilkins 1968 p. 56; Ziino 1982 p. 331.
W1964 p. 211.	PMFC XXII p. 148; CMM 36 p. 8; W1964b p. 170; Lenaerts p. 7.	C vv. 1-10; res. vv. 11-30 / Una parte del res. del C è copiata sotto la melodia del T, il resto è sotto la melodia del CT. / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti T [T]Enor; CT [C] Ontratenor. / A.	Strohm 1985 pp. 107-8; Wilkins 1984 p. 165.
CMM 53 III p. XXXII; W1964 p. 212.	PMFC XXI p. 57; CMM 53 III p. 10; CMM 36 p. 39; W1964b p. 171.	C vv. 1-11, res. vv. 12-16; T vv. 1-2 / Politestuale / A.tvtvvvvtv	A, B: [t. i. pro. ma.] / T isoritmico / Paratesti: CT [C] Ontratenor.	Günther 1967 pp. 245-6.
CMM 53 II p. XXI; W1964 p. 213; Bertoni p. 41.	PMFC XX p. 79; CMM 53 II p. 7; W1964b p. 172; Apel1950 p. 86.	C vv. 1-9; res. vv. 19-27 / A. / <i>Str contrafactum Quam pulchra es o Solem stella parit.</i>	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: CT [C] Ontratenor.	Borren 1992 pp. 62-3, 190; Swartz 1974 p. 197.
CMM 53 III p. XL; W1964 p. 214.	PMFC XXI p. 135; CMM 53 III p. 57; W1964b p. 174; Apel1950 p. 124.	C vv. 1-19, res. vv. 20-25; TR vv. 1-29 / Politestuale / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T restoes restoes teno(r) restoes (x3) Tenor tires a.	Günther 1984 p. 238; Leclercq 1984 p. 201-2; Newes 1984 p. 131; Wilkins 1984 p. 167.
CMM 53 I p. LXVII; W1964 p. 216; Bertoni p. 37.	PMFC XXI p. 9; CMM 53 I p. 174; W1964b p. 175; CMMApel p. 83.	C vv. 1-17; res. vv. 18-24 / A.-Re.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: TR [T]Riplum (x4) cu; T [T] Enor.	Cuthbert 2006 p. 197; Hallmark 1983 pp. 198-9; Leach 2007 pp. 129 p. 302; Leclercq 1984 p. 202; Newes 1984 p. 131; Stoessel 2003 pp. 161-2.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
120	58v-59r	La grant biauté et la douchour	<i>lA grant biaute et la douchour</i>		V 3 ¹	BoH 1r (parzialmente illeggibile; V 2 ¹).
121	59r	Amour doi je servir, regraciiier	<i>aMou(r) do ye servir regraciiier</i>		Bd 3 ¹	Mo c. 30v.
122	59v	A vous, sans plus, de ma dolour	<i>a Vo(us) sans plus de ma dolour</i>		Bd 3 ¹	
123	59v-60r	Martucius qui fu de Rome neis	<i>mArtucius q(ue) fu de Rome neis</i>		Bd 3 ¹	
124	60r	Pour l'amour du tamps gracieux	<i>pOur lamou(r) du ta(m)ps g(ra)cieux</i>		V 3 ¹	
125	60v	S'espoir n'estoit qui me donne confort	<i>Sespoir nestoit qui me don(n)e confort</i>		Bd 3 ¹	Bud298 c. 1v; CaB f. b (da B 322); Ut c. 29v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>CMM</i> 53 III p. XXXVI; W1964 p. 218.	<i>PMFC</i> XXI p. 99; <i>CMM</i> 53 III p. 32; <i>CMM</i> 36 p. 41; W1964b p. 176.	C vv. 1-12 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T [T] <i>enor La grant biaute</i> ; CT [C] <i>ontratenor La grant biaute</i> .	Günther 1967 pp. 244-5.
<i>CMM</i> 53 II p. XXI; W1964 p. 218; Bertoni p. 42.	<i>PMFC</i> XX p. 82; <i>CMM</i> 53 II p. 6; <i>CMM</i> 36 p. 9; W1964b p. 177; Husmann p. 46.	C vv. 1-7 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: TR <i>tRiplum</i> ; T [T] <i>Enor</i> .	
<i>CMM</i> 53 II p. XXII; W1964 p. 219.	<i>PMFC</i> XX p. 90; <i>CMM</i> 53 II p. 12; <i>CMM</i> 36 p. 11; W1964b p. 179.	C vv. 1-8; <i>res. vv.</i> 9-24 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T [T] <i>Enor or</i> .	Berger 1992 p. 189.
<i>CMM</i> 53 II p. XXX; W1964 p. 220.	<i>PMFC</i> XX p. 181; <i>CMM</i> 53 II p. 77; W1964b p. 181; Apel1950 p. 85.	C vv. 1-8 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Martucius</i> ; CT [C] <i>Ontratenor</i> .	Berger 1992 pp. 53, 192; Newes 1984 p. 132.
<i>CMM</i> 53 III p. XXXIX; W1964 p. 220.	<i>PMFC</i> XXI p. 126; <i>CMM</i> 53 III p. 49; <i>CMM</i> 36 p. 42; W1964b p. 183.	C vv. 1-12 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: TR <i>Triplum</i> ; T [T] <i>Enor pou(r) lamour</i> .	Hasselmann 1970 pp. 163-5; Plumley 2013 pp. 191-4, 238.
<i>CMM</i> 53 II p. XXXIII; W1964 p. 221.	<i>PMFC</i> XX p. 204; <i>CMM</i> 53 II p. 97; <i>CMM</i> 36 p. 13; W1964b p. 184.	C vv. 1-7 / A.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>Tenor lespore nestoit</i> ; CT <i>Contra</i> .	Plumley 2013 pp. 401, 419.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
126	60 ^v -61 ^r	Los, pris, honneur et avis en ses fais	<i>lOs prijs honeu(r) et avis</i>	(Matheus de Sancto Johanne?)	Bd 3 ¹	Str c. 43 ^r (3 ⁰).
127	61 ^r	D'anguiseus cuer doy gemir	<i>dAnguiseus cuer doy gemi(r)</i>		Bd 3 ¹	
128	61 ^v	Fuions de ci, fuions, povre compaingne	<i>fUyons de chi fuions povre compaigne</i>	(Senleches)	Bd 3 ¹	Ch c. 17 ^r ; Mo cc. 14 ^v -15 ^r .
129	62 ^r	A gré d'Amors, dame, ouvra noblement	<i>a Gre damo(r) s dame ouvray nobleme(n)t</i>		Bd 3 ¹	
130	62 ^v	Plasanche, or tost a eux vous assablés	<i>pLasa(n)che or tost aeux vo(us) assa(m)bles</i>	(Pykini)	V 4 ²	Ch c. 55 ^r ; Leclercq c. 1 ^v ; CaB c. 11 ^v (illeggibile).

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
CMM 53 II p. XXX; W1964 p. 221.	PMFC XX p. 178; CMM 53 II p. 74; CMM 36 p. 14; W1964b p. 185.	C vv. 1-8; <i>res.</i> vv. 9-16 / PA. / Acrostico LOYS DE FRANCE (Luigi d'Angiò, figlio di Giovanni II, re dal 1350 al 1364. Cfr. Günther 1967 p. 238) / Str con <i>incipit Flous pris honour.</i>	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T]Enor los prijs honour; CT [C] Ontratenor.	Berger 1992 pp. 159, 168; Borren 1924 p. 92; Carleton 2009, p. 65; <i>Col dolce suon</i> p. 163; Günther 1967 pp. 237-42; Günther 1984 p. 247; Plumley 2003a p. 117; Plumley 2003b p. 370-3.
CMM 53 II p. XXIV; W1964 p. 222.	PMFC XX p. 108; CMM 53 II p. 28; CMM 36 p. 16; W1964b p. 187.	C vv. 1-9 / A.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T [T]Enor or (x3) tenor or (x5); CT [C] Ontratenor.	Plumley 2013 p. 315.
CMM 53 I p. LXVI; W1964 p. 222; Bertoni p. 32.	PMFC XVIII p. 28; CMM 53 I p. 170; W1964b p. 188; Apel1950 p. 77.	C vv. 1-7 / PA. / Riferimenti storici: morte di Eleonora d'Aragona (1382).	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T [T]Enor tenor; CT <i>contratenor.</i>	Berger 1992 p. 35; Günther 1957 pp. 225-9; Günther 1961 pp. 142-5; Hirshberg 1971 pp. 305-11; Plumley 2004 p. 9; Reaney 1954 p. 75; Strohm 1993 p. 56; Wilkins 1968 pp. 59-60; Wilkins 1979 p. 33.
CMM 53 II p. XXI; W1964 p. 223.	PMFC XX p. 76; CMM 53 II p. 4; CMM 36 p. 17; W1964b p. 190.	C vv. 1-8 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T]Enor or or; CT [C]Ontra tenor.	Berger 1992 pp. 43, 163, 225.
CMM 53 I p. LXV; W1964 p. 223.	PMFC XIX p. 137; CMM 53 I p. 164; CMM 36 p. 55; W1964b p. 191; Apel1950 p. 77.	C, TR vv. 1-16; <i>res.</i> vv. 17-36 / A. / Il testo del C ₂ è identico a quello del C ₁ , ma la prima parola (<i>Plasanche</i>) è omessa. Gli ultimi versi del <i>res.</i> sono copiati sotto l'intonazione del T.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T <i>t</i> Enor; CT <i>c</i> Ontratenor.	Günther 1964 p. 178; Hasselman 1970 pp. 147-50; Leach 2007 pp. 152-6, 304; Leclercq 1984 pp. 198-205; Newes 1977 p. 57; Sleiderink 1994.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
131	f. VI 63r	En amer a douce vie	<i>eN amer an die me</i>	(Machaut)	Bd 4 ¹	MachA cc. 68v-69r; MachB cc. 109v-110v; MachC c. 46r-v; MachE c. 31r-v; MachF cc. 54v-55r; MachK c. LIXv; FP c. 97 (3 ¹); Pep cc. 23v-24v; Pit c. 122 (3 ⁰); Vg cc. 109v-110r / MachJ c. 66r-v; MachM c. 68r; NY cc. 64v-65r; Tr f. 16.
132	63v	Soit tart, tempre, mayn ou soir	<i>sOrta tenpre maint soir</i>		V 4 ¹	Mo cc. 27v-28r (3 ¹ con C diverso); Prh c. 250r (2 ⁰); Str c. 87v (4 ⁰); Vorau c. 87v (2 ¹).
133	63v	Il vient bien sans appeller	<i>iL vient bien sans apeller</i>		R (?) 3 ¹	
134	64r	C'estoit ma douce nourriture	<i>cEstoit ma douce nourtuire</i>	(Grimace?)	V 3 ¹	Mu29775/8 c. Av; SL c. 102r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 225.	W1964b p. 193; <i>PMFC</i> III p. 138; LudwigM I RF p. 4.	C vv. 1-3, 7-9; res. vv. 4-6, 10-12 / A. / <i>Remede de Fortune.</i>	A, B: [t. p. pro. ma.] / Paratesti: T [T] <i>Enor De Ena mer; Secu(n)da pars tenoris</i> ; CT <i>cOntra Tenor De Enamer; Secu(n)da pars cu(n)tratenoris.</i>	<i>Col dolce suon</i> p. 119; Günther 1957 cap. 4.4; Leach 2000; Leach 2011 pp. 311-2; Plumley 2003b pp. 365-70; Plumley 2013 pp. 230, 363, 417-8, 421; Reaney 1953 p. 134; Wilkins 1984 p. 165.
<i>CMM</i> 53 III p. XLI; W1964 p. 226; Bertoni p. 39.	<i>PMFC</i> XXI p. 141; <i>CMM</i> 53 III p. 61; <i>CMM</i> 36 p. 57; W1964b p. 194; Kammerer p. 141.	C vv. 1-12 / A. / Str <i>contrafactum O pulchra inter mulieres.</i>	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: TR [T] <i>Riplum De Sorta tenpre; T tEnor e sorta tempre. Secunda pars tenoris. Clsus</i> ; CT <i>cOntra Tenor Sorta Tenpre. Secunda pars c(on)tratenoris. Clus.</i>	Günther 1972 p. 61; Borren 1924 pp. 151-2; Hasselman 1970 p. 213; Plumley 2003a pp. 131, 161; Plumley 2003b pp. 375-6; Plumley 2003c pp. 33-6; Welker 1998; Wilkins 1979 p. 107; Wilkins 1984 p. 165.
<i>CMM</i> 53 III p. XLVII; W1964 p. 227.	<i>PMFC</i> XXII p. 70; <i>CMM</i> 53 III p. 96; <i>CMM</i> 36 p. 63; W1964b p. 195.	C vv. 1-2; res. vv. 3-6.	A, B: [t. i. pro. Min.] / Paratesti: CT <i>cOntra Tenor Il vient bien sans apeller.</i>	Günther 1972 p. 60; Günther 1984 pp. 253-61; Hasselman 1970 pp. 177-9; Newes 1990 pp. 225-7; Wilkins 1984 p. 161.
<i>CMM</i> 53 III p. XXXII; W1964 p. 228.	<i>PMFC</i> XXI p. 53; <i>CMM</i> 53 III p. 8; <i>CMM</i> 36 p. 43; W1964b p. 196.	C vv. 1-16 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T <i>tEnor De Cestoit Madouce. Secundus punctus. Cls</i> ; CT <i>cOntra Tenor De Cestoit Secundus punctus.</i>	Berger 1992 p. 237; Hasselman 1970 pp. 163-4; Fallows 1988 p. 439; Günther 1972 p. 66.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
135	64 ^v	De Fortune me doy pleindre et loer	<i>dE fo(r) tune me doy pleindre (et) loer</i>	(Machaut)	Bd 4 ¹	Ch c. 49r; MachA cc. 465 ^v -466r; MachB c. 308 ^v [306 ^v]; MachC c. 200 ^{r-v} ; MachE cc. 150 ^v -151r; MachG c. 142r; NY c. 214r; SL c. 74r; Str c. 66 ^v ; Vo c. 308 ^v / Jardin c. 65 ^v ; MachA c. 203 ^v ; MachB c. 44r; MachC cc. 147 ^v -148r; MachD c. 33 ^v ; MachM cc. 240 ^v -241r; Penn c. 52c; Tr f. 21; Vo c. 27r.
136	65 ^r	Gais et jolis, liex, chantans et joieus	<i>gAis et iolis lies chantans et ioieus</i>	(Machaut)	Bd 3 ¹	MachA c. 472 ^v ; MachB c. 315 ^v [314 ^v]; MachE c. 153 ^v ; MachG c. 147 ^v ; Mo c. 29 ^v ; Vg c. 315 ^v / Anlw c. 2c-d; MachM c. 243r; Penn c. 56a; West21 c. 16r.
137	65 ^v	J'ay grant desespoir de ma vie	<i>iAy gra(n) t desespoir de ma vie</i>		Bd 3 ¹	Fa cc. 40 ^v -41 ^v (int. 2 voci) / Tr f. 32.
138	65 ^v -66 ^r	Passerose de beauté pure et fine	<i>[P]Asserose de biaute pure et fine</i>		R 3 ¹	Pit cc. 25 ^v -26 ^r (3 ⁰) / Jardin c. 69 ^{r-v} .

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 228.	W1964b p. 197; <i>PMFC</i> III p. 101; LudwigM I B p. 23.	C vv. 1-8 / A. / <i>Str contrafactum Rubus ardens.</i>	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: TR <i>triplum De fortune. me doy. Secundus punctus tripli;</i> T <i>Tenor De fortune. me doy. Secundus punctus tenoris;</i> CT <i>contra tenor De fortune. Secu(n)dus punctus tus.</i>	Borren 1924 pp. 115-6, 197; Günther 1957 cap. 4.1; Günther 1972 p. 56; Günther 1984 p. 265; Hasselman 1970 p. 211; Plumley 2013 pp. 417-20; Reaney 1958 p. 48; Reaney 1982 p. 297; Wilkins 1972 pp. 130-2; Ziino 1982 p. 332.
W1964 p. 229; Bertoni p. 41.	W1964b 199; <i>PMFC</i> III p. 128; LudwigM I B p. 35.	C vv. 1-7; <i>res. vv.</i> 8-14 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor De Gays et iolis. Secunda pars;</i> CT [C] <i>Ontra Tenor De Gays et Iolis. Secundus punctus.</i>	Günther 1957 cap. 4.1; Poirion 1965 p. 62; Stone 2011.
<i>CMM</i> 53 II p. XXVII; W1964 p. 230.	<i>PMFC</i> XX p. 151; <i>CMM</i> 57 p. 25; <i>CMM</i> 53 II p. 54; W1964b p. 201; GüntherZ p. 8.	C vv. 1-8 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T [T] <i>Enor or De Jay grant Secu(n)da pars adieu adieu;</i> CT [C] <i>Ontra Tenor De Jay grant Secundus Pu(n)ctus</i>	Günther 1984 p. 132; Hirshberg 1971 pp. 173-4; Newes 1977 p. 56; Newes 1984 p. 132.
<i>CMM</i> 53 III p. XLVIII; W1964 p. 230.	<i>CMM</i> 36 p. 64; W1964b p. 204.	C vv. 1-2; <i>res. vv.</i> 3-8 / A.	A, B: C, T [t. i. pro. min.], CT [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>Tenor facit (con) tratenorem.</i>	Berger 1992 p. 34; Gomez 1987 p. 144; Hasselman 1970 pp. 172-4; Hirshberg 1971 pp. 274-87, 410; Plumley 2003a pp. 109, 130, 136-45, 161; Plumley 2003b pp. 374-7; Plumley 2013 p. 421.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
139	66r	Jour a jour la vie	<i>jOur aiour la bie</i>		Rr 4 ¹	FP cc. 73v-74r (3 ⁰); Pit c. 121v (2 ⁰); Str c. 48v (3 ⁰); Tit c. 3v (3 ¹ con diverso CT); Mu cc. 46v-47r (4 ⁰ con TR e diverso CT); Fa c. 43r-v e c. 50r-v (int. 2 voci); WolkB c. 21v / Tr f. 31.
140	66v	Gente et devis noble et sage	<i>gEente et devis noble et sage</i>		Bd 3 ¹	
141	67r	Je voy le bon tens venir	<i>iE voy le bon tens venir</i>		V 3 ²	
142	67v		In fondo alla pagina le parole <i>Amor merçe per dio</i>	(Nicolò o Paolo?)		Pit c. 30v

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
CMM 53 III p. XLVII; W1964 p. 230.	PMFC XXII p. 78; CMM 57 p. 47; CMM 53 III p. 102; CMM 36 p. 67; W1964b 203; GüntherZ p. 5; Plamenac p. 190; Dèzes p. 99.	C vv. 1-9 / A. / Mu <i>contrafactum</i> <i>Cristus, rex</i> <i>pacificus.</i>	A, B: [t. i. pro. min.] notazione nera, [t. p. pro. min.] notazione rossa / Paratesti: TR <i>tRiplum de</i> <i>Jour aiour S</i> <i>p</i> ; T <i>tEnor</i> <i>de Jour aiour.</i> <i>Secunda</i> <i>pars teno(r)</i> <i>is</i> ; CT [C] <i>Ontra Tenor</i> <i>de Jour aiour</i> <i>Secundus</i> <i>punctus.</i>	Berger 1992 p. 238; Borren 1924 pp. 96-7, 195; <i>Col dolce suon</i> p. 118; Dèzes 1927-8 p. 99; Hirshberg 1971 pp. 171-3; Plamenac 1964 p. 150; Plumley 2013 p. 235; Reaney 1956 p. 10; Strohm 1985 pp. 107, 114-6; Strohm 1993 p. 120; Welker 1987 p. 200; Wilkins 1984 pp. 165.
CMM 53 II p. XXVII; W1964 p. 231.	PMFC XX p. 143; CMM 53 II p. 51; CMM 36 p. 19; W1964b p. 206.	C vv. 1-2 [...] 3-6 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor</i> <i>De Gente et</i> <i>devis nuble</i> <i>Scda et sage</i> <i>pars tenoris</i> ; CT [C] <i>Ontra</i> <i>Tenor De</i> <i>gente et devis.</i> <i>Secundus</i> <i>punctus tus.</i>	Ziino 1982 p. 331.
CMM 53 III p. XXXVI; W1964 p. 231.	PMFC XXI p. 92; CMM 53 III p. 28; CMM 36 p. 44; W1964b p. 208.	C, T vv. 1-18 / Re.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: CT <i>cOntra</i> <i>Tenor de Je</i> <i>voy le bontens</i> <i>Secu(n)dus</i> <i>punctus /</i> Passaggi in notazione rossa.	Hasselman 1970 pp. 185-7.
				D'Agostino 2016 p. 308.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
143	67v-68r	Onques ne fu si dure partie	<i>oNques ne fu si dur pertie</i>		V 3 ¹	Str c. 17v.
144	68r	Dame sans per, qui pies'a comparay	<i>[D]ame sa(n) s p(er) q(ue) piesa (con) paray</i>		Bd 4 ¹	<i>/ Jardin</i> c. 65r; Tr f. 18.
145	68v	Dame, de qui toute ma joie vient	<i>dAme de qui toute ma ioie vient</i>	(Machaut)	Bd 4 ¹	MachA cc. 70v-71r; MachB cc. 111v-112r; MachC cc. 47v-48r; MachE c. 32r; MachF c. 56v; MachK c. XLv; Pep c. 25v; Vg cc. 111v-112r / <i>Jardin</i> c. 68r-v; MachJ cc. 67v-68r; MachM cc. 68v-69r; NY c. 65v; P6221 c. 20r; Tr f. 27.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p>CMM 53 III p. XXXVII; W1964 p. 232.</p>	<p>PMFC XXI p. 106; CMM 53 III p. 38; W1964b p. 209; Apel1950 p. 120.</p>	<p>C vv. 1-18 / A. / Str <i>contrafactum O benigna.</i></p>	<p>A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: C <i>Claus</i>; T [T] <i>Enor De onques ne fu Secunda pars.</i> Nel margine inferiore della c. 67v, scritto da mano successiva: <i>Amor merçe p(er) dio</i>; CT: [C] <i>Ontra Tenor De Onques ne fu si dur Secunda pars contratenoris.</i></p>	<p>Borren 1924 p. 65; Leach 2007 pp. 142-7, 302; Leclercq 1984 p. 202.</p>
<p>CMM 53 II p. XXIII; W1964 p. 232.</p>	<p>PMFC XX p. 102; CMM 53 II p. 24; CMM 36 p. 21; W1964b p. 211.</p>	<p>C vv. 1-8 / A.</p>	<p>A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T [T] <i>Enor faciens ecia(m) c(on) tratenorem alter alter q(ua)tuor temporibus fugando.</i></p>	<p>Berger 1992 pp. 54, 194; Günther 1957 pp. 209-10; Günther 1967 p. 243.</p>
<p>W1964 p. 233.</p>	<p>W1964b 213; PMFC III p. 140; LudwigM I RF p. 5.</p>	<p>C vv. 1-8 / A. / <i>Remede de Fortune.</i></p>	<p>A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: TR [T] <i>Riplum Dame de qui toute Secundus punctus</i>; T [T] <i>Enor</i>; CT [C] <i>Ontra Tenor Secunda pars contratenoris.</i></p>	<p>Günther 1957 pp. 117-8; Poirion 1965 p. 383.</p>

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
146	69r	A l'arme, a l'arme, sans sejour et sans demour	<i>aLa(r)me ala(r)me se(n)s demou(r)</i>	(Grimace)	V 3 ¹	Ch c. 55v (4 ³); Str c. 67v (<i>Or tost</i>).
147	69v	Il m'est avis qu'il n'est dons de Nature	<i>iL mest avis quil nest don de natu(r)e</i>	(Machaut)	Bd 4 ¹	MachA cc. 464v-465r; MachB cc. 307v-308r; MachC c. 204r-v; MachE c. 149r; MachG cc. 141v-142r; Vg cc. 307v-308r / MachM c. 240v.
148	70r	A discort son Desir et Esperance	<i>a discort son desir (et) esperance</i>		Bd 3 ¹	Kras c. 184r; Ut c. 30v; Str c. 106v (<i>Maducimor</i>); Wn5094 c. 148v; Bux cc. 42v-44r; Fa c. 36r-v (int. 2 voci).

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p>CMM 53 I p. LIV; W1964 p. 234; Apel1950 p. 122.</p>	<p>PMFC XIX p. 140; CMM 53 I p. 72; W1964b p. 215; Apel1950 p. 122; Gastoué III p. 787.</p>	<p>C vv. 1-12 / A.</p>	<p>A, B: [t. i. pro. ma] Paratesti: T [T]Enor <i>Alarme larme Secunda pars;</i> CT <i>ala(r) me la(r)me.</i> Contra. <i>Ala(r) me larme</i> Tenor. <i>Scdus punctus. cls.</i></p>	<p>Berge 1992 p. 209; Borren 1924 p. 117; <i>Col dolce suon</i> p. 146; Günther 1967 pp. 249-51; Günther 1984 p. 238; Leclercq 1984 pp. 200-2; Newes 1977 p. 56; Newes 1984 pp. 133-4; Strohm 1993 pp. 54, 118.</p>
<p>W1964 p. 235.</p>	<p>W1964b p. 216; PMFC III p. 98; LudwigM I B p. 22.</p>	<p>C vv. 1-8 / A.</p>	<p>A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: TR <i>tRiplum Ilmest avis.</i> <i>Secu(n)dus punctus;</i> T [T]Enor <i>Ilmest avis.</i> <i>Secunda pars tenoris;</i> CT [C]Ontra <i>Tenor Ilmest avis Secundus punctus.</i></p>	<p>Leach 2000; Leach 2011 pp. 198-9, 203; Persico 2015 p. 127; Plumley 2013 pp. 284, 417, 444.</p>
<p>CMM 53 II p. XXI; W1964 p. 236.</p>	<p>PMFC XX p. 112; CMM 57 p. 9; CMM 53 II p. 3; CMM 36 p. 22; W1964b p. 218.</p>	<p>C vv. 1-7; <i>res.</i> vv. 8-14 / A. / Bux, Kras, Str <i>contrafactum Virginem mire pulchritudinis.</i></p>	<p>A, B: C, CT [t. p. pro. min.] T: [t. p. pro. min.], con frequenti cambi in t. i. pro. Min / Passaggi in notazione rossa.</p>	<p>Borren 1924 p. 169; Perz 1984 pp. 331-3; Ward 1981 p. 329; Welker 1987 pp. 211-3.</p>

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
149	70v	Je languis d'amere mort	<i>iE languis damere mo(r)t</i>	<i>Triplum quem fec(it) venerabilis pa[ter?] dompnis) Petrus de Vigilijs</i>	V 4 ¹	FP c. 69r (3 ¹); Pit cc. 132v-133r (3 ⁰); Prh c. 248v (2 ⁰); Parma c. 27v (solo CT); Str c. 67v (3 ⁰) / Berlin c. 103v.
150	71r	Conviensi a ·fé, conviens'amore	<i>cOmvie(n)sa fede fe co(n) vie(n)samore</i>	(Landini)	Bit 3 ¹	FP c. 32v; Pit c. 107v-108r; Sq c. 152v-153r.
151	71v	De ce que foul pensé souvent remaynt	<i>dE ce que bol pe(n)se loe(n)t remai(n)t</i>	(Pierre des Molins)	Bd 4 ¹	Ch c. 53v (3 ¹); CaB c. 16r e 18v; FP cc. 86v-87r (3 ⁰); Ge3360 c. 3v; Lo41667 c. 26r (3 ¹); Pit c. 124r (3 ¹); Str c. 36v (3 ⁰ , <i>Wilhelmi de Maschaudio</i>); Fa c. 40r-v (int. 2 voci) / P6221 c. 19v; Tr f. 13.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p>CMM 53 III p. XXXV; W1964 p. 236.</p>	<p>PMFC XXI p. 85; CMM 53 III p. 23; CMM 36 p. 58; W1964b 219; Kammerer p. 128.</p>	<p>C vv. 1-11; res. vv. 12-16 / A.</p>	<p>A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: TR [T]Riplum Je Languis Quem fec(it) [rasura] petrus de Vigilijs; T [T]Enor Je Languis Secunda pars tenoris. clus; cOntra Tenor Je Languis Secundus punctus.</p>	<p>Berger 1992 p. 212; Borren 1924 pp. 117-8, 197; Hasselman 1970 p. 213; Strohm 1984 p. 114.</p>
<p>EpifaniL p. 149; W1964 198.</p>	<p>EpifaniL p. 261; W1964b p. 148; PMFC IV p. 150; Ellinwood p. 111; Wolf1955 p. 271.</p>	<p>C vv. 1-10 / RMB 203: 19 / A.</p>	<p>A, B: [t. p. pro. ma.] / influenze francesi (ouvert-clos)</p>	<p>Baumann 1978 pp. 46-9; Col dolce suon pp. 26, 35, 49, 71, 75, 116, 150, 178; D'Agostino 2016 p. 309; Epifani 2014, pp. 57-8, 107, 123, 164, 196, 409-15; Fischer 1966 p. 44; Gehring 2012 pp. 33 ss.</p>
<p>CMM 53 I p. LXV; W1964 p. 237; Raynaud p. LXIII [con autore Deschamps]; Coussemaker p. 185.</p>	<p>PMFC XIX p. 123; CMM 57 p.22 ; CMM 53 I p. 159; CMM 36 p. 32; W1964b 221; Droz-Thibault p. 21; Wolf1913 I p. 354.</p>	<p>C vv. 1-7; res. vv. 8-10 / A. / Str contrafactum Surge, anima.</p>	<p>A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T [T]Enor Dece quebol; CT [C] Ontra Tenor Dece quebol; TR [T] Riplum Dece quebol pense Secundus punctus.</p>	<p>Berger 1992 pp. 73, 201; Borren 1924 pp. 83-5, 194; Col dolce suon p. 118; Günther 1957 pp. 167, 181-4; Günther 1963 pp. 84-5; Hasselman 1970 pp. 211, 213; Hirshberg 1971 p. 166; Plumley 2013 p. 225; Plumley-Connolly 2006 p. 321; Reaney 1956 p. 93; Strohm 1984 p. 116; Wilkins 1979 pp. 28-30.</p>

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
152	72r	De toutes flours n'avoit et de tous fruis	<i>[D]E toutes flou(r)s navoit (et) de tou(s) fouis</i>	(Machaut)	Bd 4 ¹	FP c. 99v (3 ¹); MachA c. 470r; MachB c. 313r [312r]; MachE c. 150v; MachG c. 144r-v; Mo c. 25r (3 ¹); NY cc. 213v-214r; Pit c. 120v (3 ⁰); Str c. 95r (4 ⁰); Tr f. 13; Vg c. 313r; Fa cc. 37v-38v (int. 2 voci) / MachM c. 242r-v.
153	72v	Comme le cerf la fonteine desire	<i>cOmme le cerf la fo(n)tenme desire</i>		Bd 3 ¹	/ Tr f. 45.
154	72v-73r	En tiés, en latin, en romans	<i>EN ties en latim en roma(n)s</i>		V 3 ¹	
155	f. VII 73r	Conbienz qu'il soyt que ne vous voy souvent	<i>cOnbiem quil soyt que ne vo(us) voy soment</i>		isRr 3 ¹	Str c. 24v (3 ⁰).

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 238; Bertoni p. 35.	CMM 57 p. 16; W1964b 223; PMFC III p. 118; LudwigM B 31; Plamenac p. 189.	C vv. 1-8 / A.-All.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: TR <i>Triplum De toutes flours</i> ; T [T] <i>Enor De toutes flours</i> ; CT [C] <i>Ontra Tenor Detoutes flours</i> .	Borren 1924 pp. 158-9; <i>Col dolce suon</i> p. 119; Earp 2012 pp. 218-25; Günther 1957 cap. 4.1; Hasselman 1970 pp. 212, 216; Leach 2000 p. 57; Plumley 2013 pp. 361, 417, 420; Reaney 1958 p. 41; Reaney <i>NOHM</i> , III, pp. 23-4; Stone 2011; Wilkins 1979 pp. 16, 18; Ziino 1982 p. 334.
CMM 53 II p. XXIII; W1964 p. 239.	PMFC XX p. 96; CMM 53 II p. 19; W1964b p. 225; GüntherZ p. 6.	C vv. 1-9 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Come le cerf</i> ; CT [C] <i>Ontra Tenor Come le cerf. Secundus punctus</i> .	Berger 1992 pp. 222.
CMM 53 III p. XXXIV; W1964 p. 239.	PMFC XXI p. 69; CMM 53 III p. 16; CMM 36 p. 45; W1964b p. 228.	C vv. 1-11; T vv. 12-13; res. vv. 14-27 / A. Plurilingue (francese, tedesco, latino).	A, B: [t. p. pro. min.].	Berger 1992 pp. 38, 164; Bonda 1996; Strohm 1985 p. 107; Wilkins 1979 p. 34; Wilkins 1984 p. 165.
CMM 53 III p. XLVI; W1964 p. 239.	PMFC XXII p. 47; CMM 53 III p. 82; W1964b p. 227; Apel1950 p. 130.	C vv. 1-2 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T <i>Tenor or (x3) Secu(n)da pars</i> ; CT <i>Contra tenor or (x3) Secu(n)da pars</i> .	Berger 1992 p. 211; Borren 1924 p. 71.

	Carta	Incipit	Incipit trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
156	73v	Je voy mon cuer en un bactel vagner	<i>iE voy mo(n) cue(r) e(n) un bactel naget</i>		Bd 3 ¹	Prh c. 262r (2 ⁰); Str c. 83r (3 ⁰); WolkA cc. 13v-14r; WolkB , c. 20v (4 ¹ con CT e TR intercambiabili); Cas522 f. isolato, <i>verso</i> (solo C).
157	74r	Combien que j'aie [esté] ne soie	<i>cOmbie(n) q(ue) iaie e(t) soie</i>		V 3 ¹	
158	74v	Tres dolz et loyauls amis	<i>tRem dolz (et) loyaulus ami(s)</i>		V 2 ¹	/ Penn c. 48a.
159	74v-75r	Dame, par le dolz plaisir	<i>dAme p(ar) le dolz plaisir damo(r)e</i>		V 3 ¹	Ge133 c. 2v; Prh c. 259r (2 ⁰); Str c. 47v (2 ⁰).
160	75r	Puis qu'autrement ne puis avoir	<i>pIus q(a) utrem(en)t ne pui(s) avor</i>		V 3 ¹	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
CMM 53 II p. XXVIII; W1964 p. 241.	PMFC XX p. 158; CMM 53 II p. 57; CMM 36 p. 24; W1964b p. 229; Kammerer p. 168; DT IX, 1 p. 183.	C vv. 1-2 [...] 5-7 (testo lacunoso e corrotto) / A. / In Wolk con testo <i>Du ausserweltes schons, mein hertz</i> (Oswald von Wolkenstein).	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: TR <i>tRiplum De Jevoy mon cuer Secunda pars.</i> ; T [T] <i>Enor de Jevoy mon cuer Secunda pars Tenoris.</i>	Berger 1992 p. 69; Borren 1924 p. 147; Plumley 1999 pp. 317-8; Strohm 1993 p. 120; Wilkins 1984 p. 165.
CMM 53 III p. XXXII; W1964 p. 241.	PMFC XXI p. 55; CMM 53 III p. 9; CMM 36 p. 46; W1964b p. 230.	C vv. 1-7 (testo lacunoso e corrotto) / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor De Combienq(ue) Secunda pars.</i> ; CT <i>cOntra tenor De Combienq(ue) Secunda pars.</i>	Borren 1924 pp. 18-9; Günther 1972 p. 66.
CMM 53 III p. XLII; W1964 p. 241.	PMFC XXI p. 146; CMM 53 III p. 64; CMM 36 p. 60; W1964b p. 231.	C vv. 1-11/ A. // C <i>false mum</i> ; sovrascritto <i>t(ro)uen a(m)our e(n)</i> .	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Tremdolz (et) loy Secunda pars.</i>	
CMM 53 III p. XXXIII; W1964 p. 242.	PMFC XXI p. 59; CMM 53 III p. 12; CMM 36 p. 47; W1964b p. 232; Kammerer p. 157.	C vv. 1-10 / A. / Prh con testo <i>Scone es si bouen.</i>	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor De Dame per le dolz Secunda pars.</i> ; CT <i>cOntra Tenor De Dame p(er)le dolz Sec(un)da pars.</i>	Borren 1924 pp. 95-6, 195; Strohm 1984 pp. 113-4; Wilkins 1984 p. 165.
CMM 53 III p. XXXIX; W1964 p. 242.	PMFC XXI p. 131; CMM 53 III p. 53; CMM 36 p. 48; W1964b p. 233.	C vv. 1-7 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor De Puis</i> ; CT [C] <i>Ontra tenor De puis Secunda pars.</i>	Berger 1992 pp. 158, 234, 236.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
161	75 ^v	S'en moy est foi et droit cuer	<i>sEn may est fayie doite cron</i>		Rr 3 ¹	
162	75 ^v -76 ^r	Le souvenir de vous, dame excellente	<i>lE souve(n)ir de vo(us) dame excellente</i>		Rr 2 ¹	Str c. 78 ^v (3 ⁰); SL cc. 19 ^v -20 ^r (incompl.).
163	76 ^r	Par ton refus, vif je d'efort	<i>pAr ton refus vif ie defort</i>		Rr 3 ¹	
164	76 ^v	L'escu d'Amors, dont le champ est d'argent	<i>lEscu damo(r)s dont le cha(m) p est da(r) ge(n)t</i>		Bd 3 ¹	Todi c. 89 [framm.].

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
CMM 53 III p. XLIX; W1964 p. 242.	PMFC XXII p. 127; CMM 53 III p. 134; CMM p. 65; W1964b 233.	C vv. 1-2 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor Semay est Secunda pars.</i> ; CT <i>cOntra tenor Semay est Secunda pars.</i>	Wilkins 1979 p. 63.
CMM 53 III p. XLVII; W1964 p. 243.	PMFC XXII p. 89; CMM 53 III p. 108; CMM p. 69; W1964b p. 235.	C vv. 1-4 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor Lessonvenir de vous Secunda pars tenoris.</i>	Borren 1924 p. 141.
CMM 53 III p. XLVIII; W1964 p. 243.	PMFC XXII p. 98; CMM 53 III p. 116; CMM 36 p. 66; W1964b p. 236.	C vv. 1-2 / A.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor Parton refus. Secunda pars Tenoris.</i> ; CT <i>cOntra tenor Parton refus Secunda pars contratenoris.</i>	Berger 1992 p. 49.
CMM 53 II p. XXIX; W1964 p. 243.	Berger p. 270; PMFC XX p. 175; CMM 53 II p. 69; CMM 36 p. 25; W1964b p. 237.	C vv. 1-5 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor lescudamors. Secunda pars tenoris</i> ; CT <i>cOntra tenor Lescudamors Secunda pars Contra tenoris.</i>	Berger 1992 pp. 245-62; Carleton 2009, p. 65.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
165	77r	Mais qu'il vous viegne a plaisance	<i>mAis q(ui)l vo(us) legn(e) est plaisa(n)te</i>		V 2 ¹	Vil (3 ¹ , perduto); GrU (2 ⁰) c. 2v.
166	77r	Au tornai d'Amors cagné ay	<i>aU to(r) nai damo(r)s cogne(n) ay</i>		Bd 2 ¹	
167	77v	Jonesce de haut corage	<i>IOnesce de haut corage</i>		Bd 3 ¹	
168	77v	En tes doulz flans plains de virginité	<i>eN tes doulz fla(n)s plai(n)s de vrrginite</i>		R 3 ¹	Str c. 10v; WolkA cc. 32v-33r; WolkB c. 24r-v
169	78r	Le gay plaisir et la doce esperance	<i>lE gay plisir e la doce sperance</i>		Bd 3 ¹	Cu5943 c. 165v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
CMM 53 III p. XXXVI; W1964 p. 244.	PMFC XXI p. 102; CMM 53 III p. 35; CMM 36 p. 49; W1964b p. 240; Apel1950 p. 103; LudwigM II p. 42; Kieseewetter p. 9.	C vv. 1-7 / A. / GrU con testo <i>Empris d'omoyrs.</i>	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor de Mays quel vo(us) Secunda pars Tenoris.</i>	Berger 1992 pp. 50, 237; Strohm 1993 p. 74.
CMM 53 II p. XXII; W1964 p. 244.	PMFC XX p. 88; CMM 53 II p. 11; CMM 36 p. 37; W1964b p. 240.	C vv. 1-5 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor De Autornay damors Secunda pars.</i>	Lefferts 1995 p. 132; Ziino 1982 p. 331.
CMM 53 II p. XXVIII; W1964 p. 244.	PMFC XX p. 163; CMM 53 II p. 58; CMM 36 p. 27; W1964b p. 242.	C vv. 1-5 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: TR <i>TRiplum de Jones cede haut Secundus punctus.</i> ; T <i>TEnor De Jones cede haut Secunda pars tenoris.</i>	Lefferts 1995 pp. 121, 132.
CMM 53 III p. XLVI; W1964 p. 245.	PMFC XXII p. 55; CMM 53 III p. 87; W1964b p. 242; Apel1950 p. 126.	C vv. 1-2; res. vv. 3-8 / D. / Str <i>contrafactum Felix Dei genitrix.</i> ; WolkA e WolkB con testo <i>Frölich, zärtlich.</i>	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T]Enor; CT [C] <i>Ontratenor.</i>	Borren 1924 pp. 57-8, 189; Pelnar 1982 p. 100; Strohm 1993 p. 348; Wilkins 1984 p. 159; Ziino 1982 p. 331.
CMM 53 II p. XXIX; W1964 p. 245.	PMFC XX p. 173; CMM 53 II p. 65; CMM 36 p. 28; W1964b p. 244.	C vv. 1-4 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor Legay plasir. Secunda pars.</i> ; CT <i>cOntra Tenor De Legay plasir Secunda pars.</i>	Berger 1992 p. 71; Wilkins 1979 pp. 107-9.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
170	78r	Jet fort qu'en amour se lie cuer	<i>jEt fort que(n) amour se lie cuer</i>		V 2 ⁰	
171	78v-79r	Or sus, vous dormés trop, ma dame joliete	<i>oR sus vous dormes trop ma dame ioliete</i>		V 3 ¹	Ge3360 c. 1r; Iv cc. 14v-15r; Lo cc. 77r-v (3 ⁰); Pit cc. 122v-124r; Str c. 76v; PadC c. Br (incompl.); Fa c. 48v; K17 cc. av-bv; W3917 .
172	79v	En nul estat n'a si grant fermeté	<i>cAr nul estat na si gra(n)t fe(r)mete</i>	(Goscalch)	Bd 3 ¹	Ch c. 39v.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 245.	PMFC XXI p. 91; CMM 53 III p. 28; CMM 36 p. 61; W1964b p. 245.	C solo <i>incipit</i> / A.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>tEnor De Jet fort Secunda pars.</i>	Berger 1992 pp. 42, 167.
CMM 53 III p. XXXVII; W1964 p. 246.	PMFC XXI p. 112; CMM 57 p. 41; CMM 53 III p. 42; W1964b 246; Apel1950 p. 120; Besseler p. 141.	C vv. 1-55 / A. / Saporetto XVII / Str <i>contrafactum Ave stella.</i>	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T <i>tEnor De Orsus vous dormes trop Secunda pars tenoris ris.</i> ; CT <i>cOntra Tenor De Orsus vous dormes Secunda pars. Contratenoris ris.</i>	Besseler 1927 p. 233; Borren 1924 pp. 136-7, 199; Carboni 2003 p. 241; Ciliberti 1989 p. 29; Debenedetti 1922 p. 170; Günther 1984 p. 237; Hallmark 1983 pp. 198-9; Hasselman 1970 pp. 150-2; Hirshberg 1971 pp. 190-1; Leach 2007 pp. 161-3, 304; Leclercq 1984 pp. 202-3; Nádas 1998 p. 34; Strohm 1984 p. 114; Wilkins 1979 p. 31; Wilkins 1989 pp. 177-8.
CMM 53 I p. LII; W1964 p. 247.	PMFC XIX p. 25; Josephson p. 51; CMM 53 I p. 63; W1964b p. 248.	C vv. 1-7 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: C ² ₃ ^{3 2 2 2 3 3} . T ^{2 2 3 3 3} tEnor <i>Carnul est</i> ^{3 2} _{2 3} ; CT <i>cOntra Tenor</i> ^{2 3 2 3 2} ^{3 2 3 2 3} ^{2 3} ^{2 3}	Berger 1992 p. 51; Günther 1960 pp. 283-5; Hirshberg 1971 p. 324; Josephson 1970 pp. 41-58; Josephson 1972 pp. 292-9; Wilkins 1968 p. 56; Wilkins 1984 p. 160.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
173	80r	Ge la remiray sans mesure	<i>G [la rem]iray sans mesure</i>		V 3 ¹	Mo c. 34r (3 ⁰); Pit cc. 126v-127r (3 ⁰).
174	80v	En remirant vo douche portraiture	<i>eN remira(n) t vo douce pou(r)trayture</i>	(Filippotto)	Bd 3 ¹	Ch c. 39r; Mo cc. 34v-35r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p>CMM 53 III p. XXXV; W1964 p. 248.</p>	<p>PMFC XXI p. 88; CMM 53 III p. 20; CMM 36 p. 50; W1964b p. 250.</p>	<p>C vv. 1-7 / A. / Iniziali in rosso.</p>	<p>A, B: alternanza tra [t. i. pro. min.] e [t. p. pro. min.] / Manca l'indicazione, presente in Mo e Pit, dei frequenti cambi di mensura / Paratesti: C [la, re, mi sono scritti in notazione musicale: tre righe con chiave do sul secondo rigo]; T <i>TEnor De Gelaremiray</i>; CT <i>COntra Tenor Gelaremiray</i>.</p>	<p>Apel 1942 pp. 408, 410; Günther 1967 pp. 251-2; Günther 1972 p. 60.</p>
<p>Vivarelli p. 90; CMM 53 I p. XLIV; W1964 p. 248; Bertoni p. 44; Cappelli p. 46.</p>	<p>Vivarelli p. 123; PMFC XIX p. 21; CMM 53 I p. 148; W1964b 252; Apel1950 p. 98.</p>	<p>C vv. 1-7 / A.</p>	<p>A, B: [t. p. pro. ma.] / Paratesti: T [T]<i>Enor De Enremirant</i>; CT <i>cOntra Tenor De Enremirant</i> / Passaggi in notazione nera vuota e rossa / Riferimenti intertestuali: le mm. 1-5 sono citate in Ciconia, <i>Sus une fontayne</i>.</p>	<p>Berger 1992 p. 78; Günther 1960 pp. 7-8; Günther 1972 pp. 62, 65; Hirshberg 1971 pp. 231-44; Pirrotta 1948 p. 130; Plumley 2003a p. 123; Plumley 2003b p. 365; Plumley 2013 p. 420; Strohm 1989 p. 68; Wilkins 1979 pp. 31, 33.</p>

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
175	81r	De Narcissus, home tres ourgilleus	<i>dE na(r)ci(s) sus huime trop o(r)gule(us)</i>	(Franciscus)	Bd 3 ¹	Ch c. 19v (con CT diverso); Pit cc. 33v-34r (3 ⁰); SL c. 90v; Autun c. 160v (solo C); Bud298 c. 1v / P6221 c. 19r; Tr f. 22.
176	81v	La cornailhe qui hat le saige	<i>lA co(r)nailhe quil hat I saige</i>		V 3 ¹	
177	81v	Adeu, mon cuer, car departir	<i>aDeu mo(n) cue(r) ca(r) dep(ar)tir</i>		V 2 ¹	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<p><i>CMM</i> 53 I p. LI; W1964 p. 249.</p>	<p><i>PMFC</i> XVIII p. 39; <i>CMM</i> 53 I p. 51; W1964b p. 254; Apel1950 p. 90.</p>	<p>C vv. 1-8 / Gn.</p>	<p>A, B: [t. p. pro. min.] / Frequenti cambi di <i>mensura</i>, segnalati con passaggi in notazione rossa / Paratesti: T <i>tEnor or (x3) Secunda or pars</i>; CT <i>cOntra Tenor or (x2) Secunda pars contra tenoris</i>.</p>	<p>Berger 1992 p. 149; Günther 1957 pp. 167, 184-7; Günther 1984 pp. 246-7; Hirshberg 1971 pp. 171-3; Plumley 2013 p. 395; Plumley-Connolly 2006 p. 321; Strohm 1993 p. 53.</p>
<p><i>CMM</i> 53 III p. XXXVI; W1964 p. 250.</p>	<p><i>PMFC</i> XXI p. 97; <i>CMM</i> 53 III p. 31; <i>CMM</i> 36 p. 52; W1964b p. 256.</p>	<p>C vv. 1-11 / Gn.-All.</p>	<p>A, B: [t. i. pro. ma.]; le note nere vuote indicano l'emiolia / Paratesti: T [T]<i>Enor laco(r)nailhe le cucu Sc(n) da pars cls</i>; CT [C]<i>Ontra Tenor le cucu Secu(n)da pars</i>.</p>	<p>Berger 1992 p. 46; Hirshberg 1971 p. 192; Leach 2007 pp. 143-7, 302; Leclercq 1984 p. 202; Newes 1984 pp. 131-2.</p>
<p><i>CMM</i> 53 III p. XXXI; W1964 p. 250.</p>	<p><i>PMFC</i> XXI p. 46; <i>CMM</i> 53 III p. 1; <i>CMM</i> 36 p. 61; W1964b p. 257.</p>	<p>C vv. 1-10; <i>res. vv.</i> 11-14 / A.</p>	<p>A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T [T]<i>Enor Adu moncuer Sc(n) da pars clus</i>.</p>	<p>Brewer 1982 p. 11; Hirshberg 1971 p. 192.</p>

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
178	82r	Fuiiés de moy, ami et trestout ire	<i>fUiies de moy ami et restout ire</i>	(Alanus?)	Bd 3 ¹	Civ98 c. 1r; Prh c. 249v (2 ⁰); Melk c. 1r (2 ⁰); Str c. 16v (3 ⁰); Todi c. 92v; WolkA cc. 15v-16r (3 ²); WolkB cc. 23v-24r (3 ²) / P12557 c. 46a; Tr f. 45.
179	82v	Va t'en, mon cuer, je t'em prie	<i>vAten mo(n) cue(r) Je t'empeie(n)</i>		V 3 ¹	
180	82v	Dolour me tient par ma foy a bon droit	<i>dOlour me tient par may foy a bon droit</i>		Bd 2 ¹	
181	83r	Se je ne suy si gay com je soloie	<i>sE ie ne suy si gay com ie soloie</i>		Bd 3 ¹	
182	83v	Puis que l'aloë ne fine	<i>pLus q(ue) laloe ne fine</i>		V 3 ¹	Civ98 c. 2r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
CMM 53 II XXVII; W1964 p. 251.	Berger p. 264; <i>PMFC</i> XX p. 137; <i>CMM</i> 53 II p. 50; <i>CMM</i> 36 p. 29; W1964b p. 257; Kammerer p. 134; Wolf1904 III p. 189; DT IX, 1 p. 276.	C vv. 1-7; <i>res.</i> vv. 8-14 (testo parzialmente corrotto e lacunoso) / A. / Str <i>contrafactum Quam pulchra est</i> ; Wolk con testo <i>Wolauff, gesell.</i>	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Fuiies</i> ; CT [C] <i>Ontra Tenor Fuiies.</i>	Berger 1992 pp. 52, 57-60, 264; Borren 1924 p. 64; Günther 1957 pp. 167, 187-9; Günther 1984 pp. 253-4; Sargeni 1994 pp. 8-9; Strohm 1993 p. 120; Wilkins 1984 p. 160.
CMM 53 III p. XLIV; W1964 p. 252.	<i>PMFC</i> XXI p. 153; <i>CMM</i> 53 III p. 71; <i>CMM</i> 36 p. 53; W1964b p. 259.	C vv. 1-12 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Vaten moncuer</i> ; CT [C] <i>Ontra Tenor vaten moncuer.</i>	<i>Col dolce suon</i> pp. 331-2; Earp 2012 p. 230.
CMM 53 II XXV; W1964 p. 252.	<i>PMFC</i> XX p. 110; <i>CMM</i> 53 II p. 33; <i>CMM</i> 36 p. 38; W1964b p. 260.	C vv. 1-8 / A.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Dolour Secunda pars.</i>	Berger 1992 p. 49; Carleton 2009, p. 65.
CMM 53 II p. XXXIII; W1964 p. 253.	<i>PMFC</i> XX p. 201; <i>CMM</i> 53 II p. 96; <i>CMM</i> 36 p. 30; W1964b p. 261.	C vv. 1-7; <i>res.</i> vv. 8-14 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Seienesuy.</i>	Günther 1957 cap. 4.1; Günther 1972 p. 55; Leach 2000 pp. 63-75; Ziino 1982 p. 334.
CMM 53 III p. XL; W1964 p. 253.	<i>PMFC</i> XXI p. 124; <i>CMM</i> 53 III p. 54; <i>CMM</i> 36 p. 54; W1964b p. 263.	C vv. 1-13 / A.	A, B: [t. i. pro. min.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Plus que laloe</i> ; CT [C] <i>Ontra Tenor Plus que laloe.</i>	Berger 1992 p. 49; Leach 2007 p. 146.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
183	83v	E Dieu! Commant j'ay grant desir	<i>e dieus com(m) a(n)t yay gra(n)t desir</i>		V 2 ²	
184	84r	Mercy ou mort ay longtemps desiré	<i>mErsi oit mo(r)t ay lo(n) gte(m)pe desire</i>		Bd 4 ¹	Ut c. 29r (solo CT) / Jardin c. 64v; Penn c. 59c; TJ n. 19; Tr f. 29.
185	84v	En attendant, souffrir m'estuet grief paine	<i>[E]n atenda(n) t souffrir mestuet grief paine</i>	(Filippotto / Galiot)	Bd 3 ¹	Ch c. 33v (Jo. Galiot); Mo c. 40v (Mr. filipoctus); Gr224 c. 3v (solo T e CT); HaD c. 1r (solo C).
186	f. VIIb 85r	Questa fanciulla, amor, fallami pia	<i>Qusta fançolla</i>	(Landini)	Bit 2 ⁰ (int.)	FP c. 22v (3 ¹); Mu cc. 58v-59r (3 ²); Pit c. 70v (3 ²); Sq c. 138r (3 ³); Str c. 18r (3 ⁰).
187	85v	Je voy le bon tens venir	Intavolatura senza testo		Bit 2 ⁰ (int.)	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
<i>CMM</i> 53 III p. XXXIII; W1964 p. 254.	<i>PMFC</i> XXI p. 65; <i>CMM</i> 53 III p. 14; <i>CMM</i> 36 p. 62; W1964b p. 264.	C vv. 1-8 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota.	Berger 1992 pp. 41, 168.
<i>CMM</i> 53 II p. XXXI; W1964 p. 254.	<i>PMFC</i> XX p. 184; <i>CMM</i> 53 II p. 81; <i>CMM</i> 36 p. 34; W1964b p. 265; GüntherZ p. 12.	C vv. 1-7 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T [T] <i>Enor Mersioit mort.</i> ; CT [C] <i>Ontra Tenor Mersioit mo(r)t</i> ; TR [T] <i>Riplum De Mersioit.</i>	Berger 1992 p. 154; Günther 1963 p. 114; Hasselman 1970 pp. 202-7, 212-3; Hirshberg 1971 p. 174-6; Plumley 2013 p. 225.
Vivarelli p. 86; <i>CMM</i> 53 I p. LII; W1964 254; Bertoni p. 35.	Vivarelli p. 116; <i>PMFC</i> XVIII p. 125; <i>CMM</i> 53 I p. 56; W1964b p. 267; Apel1950 p. 92.	C vv. 1-7 / PA.	A, B: [t. p. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T [T] <i>Enor Enatendant.</i> ; CT [C] <i>Ontra Tenor Enatendant. Secundus punctus Ballate.</i>	Caraci 2015 pp. 130-3; Carleton 2009, p. 64; <i>Col dolce suon</i> 335; Günther 1972 pp. 53-8; Günther 1978 p. 294; Hirshberg 1971 pp. 220-35; Persico 2015 pp. 135, 138; Pirrotta 1948 p. 130; Plumley 1999; Plumley 2003a pp. 111, 163; Plumley 2003b pp. 369-73; Plumley 2013 p. 420; Strohm 1989 pp. 68-72.
EpifaniL p. 212; <i>PMT</i> p. 216.	EpifaniL p. 382; W1964b p. 269; <i>PMFC</i> IV p. 116; Ellinwood p. 285; Wolf1955 p. 234; Wolf MF 218.	<i>RMB</i> 111: 170 / A. / Mu con testo del <i>Kyrie</i> . Str con <i>incipit est illa</i> .	A, B: [t. i. pro. ma.].	<i>Col dolce suon</i> pp. 67, 75, 102, 116, 122, 127, 176, 188, 520, 523; Epifani 2014 pp. 63-6, 106, 116, 125, 508-10; Göllner 1964; Hartmann 2001 p. 594; Leclercq 1984 p. 204; Strohm 1993 pp. 91, 120, 349; Wilson 2014 p. 48.
	<i>PMFC</i> XXI p. 94; W1964b p. 271.			Borren 1924 pp. 71-2.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
188	f. VIII 89v-90r	Hélas, et quant vous veray?	<i>HElas (et) qua(n)t vo(us) veray</i>	G. du(fa)y	Rr 3 ²	
189	90v-91r	Or sus amans, veulliés vous résveiller	<i>OR sus ama(n)s veullies vous resveiller</i>		R 3 ³	
190	91v-92r	La plus jolie et la plus belle	<i>LA plus iolie (et) la plus belle</i>	(Grenon)	Rr 3 ³	Ox c. 87v.
191	92v-93r	Se je vous ay bien loyaulment amé	<i>Se ie vo(us) ay bien loyaulem(en)t amee</i>	Grenon	R 3 ²	Bo2216 c. 112r (2 ³); Ox c. 81v (2 ¹); P4917 c. 4v (2 ²)
192	93v-94r	Il a loingtamps que j'ay une choysie	<i>Il a loingta(m) ps q(ue) iay une choysie</i>		R 3 ³	
193	94v	M'amour, ma joye, ma douce maistresse	<i>Mamo(ur) ma ioye ma douce mastresse</i>		R 3 ¹	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 256.	<i>CMM</i> 37 p. 1; W1964b p. 273.	C, T vv. 1-6 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: CT <i>CO</i> ntra tenor <i>Helas</i> .	Boone 1999 pp. 271, 320; DeFord 2015 pp. 219, 238-9, 243; Planchart 2018.
W1964 p. 256.	<i>CMM</i> 37 p. 2; W1964b p. 273.	C, T, CT vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota.	Wilkins 1989 p. 153.
W1964 p. 257.	<i>CMM</i> 37 p. 3; W1964b 274; Marix p. 6; Dannemann p. 133.	C, T, CT vv. 1-5 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.].	Strohm 1993 pp. 121, 149, 252; Welker 1987 pp. 200, 224.
W1964 p. 257.	<i>CMM</i> 37 p. 3; W1964b 275; Marix p. 7; Dannemann p. 134.	C, CT, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: CT <i>CO</i> ntra teneur <i>Se ie vos ay</i> .	Strohm 1993 p. 149.
W1964 p. 258.	<i>CMM</i> 37 p. 5; W1964b p. 276.	C, CT, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota.	
W1964 p. 258.	<i>CMM</i> 37 p. 6; W1964b p. 277.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TE</i> neur <i>Mamour</i> ; CT <i>CO</i> ntra teneur <i>Mamour</i> .	Bailey-Lee p. 197.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
194	95r	Quant je poray bien dire ma pensée	<i>Quant ie poray bie(n) dire ma pense</i>		R 3 ¹	
195	95v-96r	Les mesdisans ont fait raport	<i>Les mesdisans ont fait raport</i>	(J. Legrant)	R 3 ¹	Tr87 c. 91r.
196	96v	Jamais tant que je vous revoye	<i>Jamais tant q(ue) ie vo(us) revoye</i>	(Binchois)	R 3 ¹	EscA c. 47r (solo T); Ox cc. 9v-10r / Jardin c. 92r.
197	97r	Je ne suis plus telx que soloye	<i>Je ne suis plus telx q(ue) soloye</i>	(Dufay)	R 3 ¹	Ox c. 52r; P4379 c. 61v; Tr87 c. 136r.
198	97v	Porray-je avoir vostre mercy	<i>Porray je avoir vostre mercy</i>	(Dufay)	R 3 ¹	EscA cc. 24v-25r; Ox c. 80r; Str c. 77v (3 ⁰)

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 259.	<i>CMM</i> 37 p. 7; W1964b p. 279.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur Quant.</i> ; CT <i>COntra teneur Quant.</i>	
W1964 p. 260.	<i>CMM</i> 37 p. 8; W1964b p. 280; DT XI, I p. 89.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>Les mesdisans. Teneur.</i> ; CT <i>Les mesdisans Contra teneur.</i>	Wright GMO.
W1964 p. 260.	<i>CMM</i> 37 p. 9; W1964b p. 280; Rehm nn. 17-17a; Stainer p. 64.	C vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-15 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T <i>TEneur Jamays</i> ; CT <i>COntrateneur Jamays</i> / Passaggi in notazione nera vuota.	Kirkman-Slavin 2000 pp. 190-5, 231, 237, 240, 246, 264; Slavin 1992; Strohm 1999 p. 188.
W1964 p. 261.	<i>CMM</i> 1, 6 p. 36; <i>CMM</i> 37 p. 10; W1964b p. 281; DT VII p. 251.	C vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-16 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: T <i>Teneur Je ne suis et mo(n) t les dames refuse</i> ; CT <i>Contra teneur Je ne suis. Et mo(n)t les dames refuse.</i>	Boone 1999 pp. 76-7, 82-9, 144, 152, 216, 224, 248; DeFord 2015 pp. 218, 227; Planchart 2018; Wilkins 1989 p. 128.
W1964 p. 262.	<i>CMM</i> 1, 6 p. 33; <i>CMM</i> 37 p. 11; W1964b p. 282; Stainer p. 152.	C vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-16 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>Porray ie avoyr teneur.</i> ; CT <i>Porray je avoir. Contra teneur.</i>	Bailey-Lee 2000 p. 197; Boone 1999 pp. 71-2, 110, 217, 221, 232, 254, DeFord 2015 pp. 219, 237; Planchart 2018.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
199	98r	Navré je suy d'un dart penetratif	<i>Navre ie suy du(n) dart penetratif</i>	(Dufay)	R 3 ¹	Mu c. 36r (3 ⁰); Ox c. 78v.
200	98v-99r	Soufice toy, povre cuer dolereux	<i>Soufice toy povre (cueur) dolereux</i>		R 3 ¹	/ Berlin c. 181r-v.
201	99v-100r	Se jamais jour ne vous veoye	<i>Se iamais jo(ur) ne vo(us) veoye</i>		R 4 ²	
202	100v-101r	La plus plaisant et la plus gracieuse	<i>La plus plaisa(n)t et la plus gracieuse</i>		R 4 ²	
203	101v-102r	Qui veut mesdire, si mesdie	<i>Qui veut mesdire si mesdie</i>	<i>Binchois</i>	R 3 ¹	/ P1719 c. 74r.

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 263.	<i>CMM</i> 1, 6 p. 34; <i>CMM</i> 37 p. 12; W1964b p. 282.	C vv. 1-4 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>Navre ie suy. Teneur Cest madame</i> ; CT <i>Navre ie suy. Contra teneur Cest madame.</i>	Bailey-Lee 2000 p. 197; Boone 1999 pp. Pp. 15-6, 217, 227, 253, 284-5; DeFord 2015 pp. 219, 240-1; Planchart 2018.
W1964 p. 263.	<i>CMM</i> 37 p. 13; W1964b p. 283.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. p. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: CT <i>COntra teneur Souffice toy.</i>	Sewright 2008 p. 89.
W1964 p. 264.	<i>CMM</i> 37 p. 14; W1964b p. 285.	C, TR vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-13 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur Se jamais</i> ; CT <i>COntra teneur Se jamais.</i>	
W1964 p. 265.	<i>CMM</i> 37 p. 15; W1964b p. 285.	C, TR vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-13 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur La plus</i> ; CT <i>COntra teneur La plus.</i>	
W1964 p. 266; Schwob p. 70.	<i>CMM</i> 37 p. 16; W1964b p. 286; Rehm n. 36; Marix p. 71.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur Qui veut</i> ; CT <i>COntra teneur Qui veut.</i>	Kirkman-Slavin 2000 pp. 190-5; Sewright 2008 p. 172; Slavin 1992.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
204	102v-103r	Je vueil chanter de cuer joyeux	<i>Je vueil cha(n)ter de (cuer) ioyeux</i>	(Dufay)	R 3 ³	Ox c. 33r.
205	103r	Amis, vous n'estes pas usé	<i>Amis vous nestes pas use</i>		R 3 ³	
206	103v-104r	Ce moys de may soions lyes et joyeux	<i>Ce moys de may soions lyes (et) ioyeux</i>	(Dufay)	R 3 ³	Ox c. 17v.
207	104v-105r	Certes, amours je ne puis bien avoir	<i>Certes amours ie ne puis bie(n) avoir</i>		R 3 ²	
208	105v-106r	Mersi chiamando, adiuto no m'è porto	<i>Mersi mersi chiama(n)do adiuto no me porto</i>	<i>d. B. de Bono(nia)</i> (Bartolomeo da Bologna)	R 3 ³	
209	106v-107r	Que feray-je pour mes maulx oblier?	<i>Que feray ie pour mes maulx oblier</i>		R 3 ²	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 266.	<i>CMM</i> 1, 6 p. 37; <i>CMM</i> 37 p. 17; W1964b p. 287.	C, T vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-16 / A. / Acrostico JEHAN DE DINANT / Il <i>res.</i> è collocato in fondo al r della c. successiva / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: CT <i>CO</i> ntra <i>teneur.</i> / Passaggi in notazione nera vuota.	Boone 1999 pp. 6-7, 137-9, 224-5, 292-3; DeFord 2015, pp. 218, 228; Planchart 2018.
W1964 p. 267.	<i>CMM</i> 37 p. 18; W1964b p. 288.	C, T, CT vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota.	Strohm 1979 p. 38.
W1964 p. 268.	<i>CMM</i> 1, 6 p. 39; <i>CMM</i> 37 p. 19; W1964b p. 288; Stainer p. 105.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Paratesti: CT <i>CO</i> ntra <i>teneur Ce moys. Chantons dansons</i> / Passaggi in notazione nera vuota.	Boone 1999 pp. 116, 126-7, 125, 216, 222, 241; DeFord 2015 pp. 218, 228; Earp 2012 pp. 224-5; Planchart 2018; Strohm 1985 p. 113; Strohm 1999 pp. 148, 193; Van Den Borren <i>NOHM</i> , III, p. 240.
W1964 p. 268.	<i>CMM</i> 37 p. 20; W1964b p. 289.	C, CT vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TE</i> neur <i>certes.</i>	
W1964 p. 269.	<i>CMM</i> 37 p. 21; W1964b p. 290.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: CT <i>CO</i> ntra <i>teneur. Mersi.</i>	Cavicchi 1975; D'Agostino 1995, p. 65; D'Agostino 2016 p. 365; Fallows 1989 p. 433; Zimei 2014, p. 257.
W1964 p. 270.	<i>CMM</i> 37 p. 22; W1964b p. 290.	C, CT vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / A. / Iniziali in rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TE</i> neur <i>Que feray ie.</i>	

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
210	107v-108r	Se je souspire, plains et pleure	<i>Se ie souspire plains (et) pleure</i>	<i>Binchois</i>	R 3 ¹	
211	108v-109r f. IX	La belle se siet au piet de la tour	<i>La belle se siet au piet de la tour</i>	(Dufay)	CH 2 ¹	Bo2216 c. 104r; Ox c. 31r (3 ²); P4379 c. 61r (solo T).
212	109v-110r	Je prens congié de vous, Amours	<i>Je pre(n) s congie de vo(us)</i>	<i>G. du(fa)y</i>	R 3 ¹	
213	110v-111r	M'amour, mon bien, tout mon desir	<i>Mamo(ur) mon bien tout mon desir</i>		R 3 ¹	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 270.	<i>CMM</i> 37 p. 23; W1964b 291; Rehm n. 39; Marix p. 76.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. Min.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur Se ie souspire.</i> ; CT <i>COntra teneur Se ie.</i>	Kirkman-Slavin p. 195; Slavin 1992.
W1964 p. 271.	<i>CMM</i> 1, 6 p. 12; <i>CMM</i> 37 p. 24; W1964b p. 292; Stainer p. 122; Sch1914 p. 135; Riemann 1906 II p. 16.	C vv. 1-10 / A. / Cfr <i>La Pernette.</i> / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur la belle se siet.</i>	Boone 1999 pp. 150-2, 283-4, 294-6; DeFord 2015 p. 227; Planchart 2018; Reaney 1984 p. 194; Strohm pp. 195, 346.
W1964 p. 271.	<i>CMM</i> 1, 6 p. 57; <i>CMM</i> 37 p. 26; W1964b p. 294; Kiesewetter tavv. XII-XIII.	C vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-13 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur Je prens.</i> ; CT <i>COntra teneur Je prens.</i>	Bailey-Lee 2000 p. 197; <i>Col dolce suon</i> pp. 114, 119; DeFord 2015 pp. 219, 237; Planchart 2018; Wilkins 1989 p. 68.
W1964 p. 272.	<i>CMM</i> 37 p. 27; W1964b p. 295.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: CT <i>COntra teneur Mamo(ur).</i>	

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
214	111v-112r	Riant regart tout plain de joye	<i>Riant regart tout plain de joye</i>		R 3 ¹	
215	112v	Se ma dame je puis veïr	<i>Se ma dame je puis veïr</i>	(Dufay)	R 3 ¹	Ox c. 66v.
216	113r	Deus cuer en un par grant fruguisse	<i>Du cuer en un p(er) gra(n)t fruguisse</i>		R 3 ¹	
217	113v-114r	Quant si loing suy de ma joyeuse joye	<i>Quant si loing suy de ma ioyouse ioye</i>		R 3 ¹	Bern c. 79v (framm.: CT perduto); Mont823 , c. 6r (framm: solo una parte di C).
218	114v-115r	La plus belle et doluce figure	<i>La plus belle (et) douce figure</i>	Grenon	V 3 ¹	

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 273.	<i>CMM</i> 37 p. 28; W1964b p. 295.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: t. p. pro. min.; t. p. pro. ma. / Paratesti: T <i>TEneur Riant belle plaisant combien q(ue) digne</i> ; CT <i>COntre teneur Ria(n)t.</i>	
W1964 p. 273.	<i>CMM</i> 1, 6 p. 53; <i>CMM</i> 37 p. 29; W1964b p. 297.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur Se madame</i> ; CT <i>COntre teneur Se.</i>	Boone 1999 pp. 73, 117, 217, 232, 257; DeFord 2015 pp. 219, 237; Planchart 2018; Strohm 1999 p. 184.
W1964 p. 274.	<i>CMM</i> 37 p. 29; W1964b p. 297.	C vv. 1-2; <i>res.</i> vv. 3-5 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>TEneur (Deus cuer) en un</i> ; CT <i>COntre teneur (Deus cuer) en un.</i>	
W1964 p. 275.	<i>PMFC</i> XXII p. 111; <i>CMM</i> 37 p. 30; W1964b p. 298; Meyer p. 88.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-12 / A. / Iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>TEneur Quant</i> ; CT <i>COntre teneur Qua(n)t.</i>	Bessler 1925 p. 206; Hasselman 1970 pp. 173, 175-6.
W1964 p. 275.	<i>CMM</i> 37 p. 31; W1964b p. 299; Marix p. 4.	C vv. 1-11; <i>res.</i> vv. 12-16 / A. / iniziali bordate di rosso.	A, B: [t. p. pro. min.] / Paratesti: T <i>TEneur La plus</i> ; CT <i>COntre teneur La plus.</i>	Strohm 1993 p. 149.

	Carta	<i>Incipit</i>	<i>Incipit</i> trascr. diplomatica	Autore	Gen. form.	Concordanze
219	115v-116r	Jollis, joyeux le cuer avray	<i>Jollis ioyeux le cuer avray</i>		R 3 ²	
220	116v-117r	Mon cuer pleure, mès des yeulx me fault rire	<i>mOn (cuer) pleure mes des yeulx me fault rire</i>	Fontaine	R 3 ¹	Ox c. 98r; P4917 cc. 9v-10r; Str c. 100r (3 ⁰).
221	117v-118r	Resioisons! Et se prenons liesse	<i>rEsioisons (et) se p(re)nons liesse</i>		R 3 ¹	
222	118v-119r	Il est venus le temps que desiroye	<i>[I]l est venus le temps que desiroye</i>		R 3 ²	
	126v-127r		Indice originale dei brani contenuti nei ff. 5-7			

Edd. testo	Edd. musica	Note testo	Note musica	Bibliografia
W1964 p. 276.	CMM 37 p. 33; W1964b p. 301.	C vv. 1-7; CT vv. 1-7 / Politestuale / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>tEneur Jollis</i> .	
W1964 p. 277.	CMM 37 p. 34; W1964b p. 302; Marix p. 10.	C vv. 1-5; <i>res.</i> vv. 6-16 / A.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>tEneur Mon (cuer)</i> ; CT <i>cOntra teneur Mon (cuer) pleure</i>	Strohm 1993 pp. 148, 356, 425.
W1964 p. 277.	CMM 37 p. 35; W1964b p. 303.	C vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / Re.-A.	A, B: [t. p. pro. min.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: T <i>tEneur Resioisons</i> ; CT <i>cOntra teneur Resioisons</i> .	Lefferts 1995 p. 132.
W1964 p. 278.	CMM 37 p. 37; W1964b p. 305.	C, T vv. 1-4; <i>res.</i> vv. 5-10 / Re.	A, B: [t. i. pro. ma.] / Passaggi in notazione nera vuota / Paratesti: CT [C] <i>Ontra teneur Il est</i> .	

II. CONTENUTO

4. Repertorio italiano

I brani italiani copiati in **PR** provengono perlopiù da una zona geografica identificabile con il Nord-Est d'Italia, una 'macroregione' polarizzata nei centri lombardo-veneti sotto il dominio scaligero, carrarese e visconteo (soprattutto Padova, Verona, Milano) e nella città di Bologna in area emiliano-romagnola. Contrariamente a quanto si riscontra nelle antologie toscane, che includono anche compositori attivi nelle corti del Nord — come Jacopo e Bartolino —, Reina contiene solo repertorio di origine settentrionale (manca la certezza per alcuni *unica* adespoti, sebbene vi siano spesso, anche in questo caso, indizi a favore della provenienza dalla medesima area). L'unica eccezione è costituita dal fiorentino Landini⁶³, ma la sua presenza è giustificata dall'ampia diffusione delle sue composizioni in tutta la penisola e non solo (analogamente a quanto avviene in Francia con Machaut): come osserva Epifani, «Landini in **PR** è il primo tra i compositori in secondo piano; *mutatis mutandis*, è esattamente quanto avviene per Bartolino in **Sq**⁶⁴». Infatti, Reina trasmette nove madrigali e 17 ballate di Bartolino (più due ballate e un madrigale a lui attribuibili), 20 madrigali di Jacopo (di cui uno — *Oselletto salvazo* — copiato in due versioni differenti, e due attribuibili, vale a dire *Cridavan tutti* e *Nel prato pien de fior*) e 18 ballate di Landini; la rilevanza degli altri autori, in termini quantitativi, non è paragonabile, poiché di Giovanni da Firenze — di origine toscana ma attivo in Veneto — sono copiati in **PR** soltanto tre madrigali, di Jacobello Bianco due ballate (*L'ochi mie piagne* e *Chi ama ne la lengua, unica*), una ballata ciascuno per Arrigo, il bolognese Giovanni Bazzo Correggiaio e un 'Domnus' Paolo (rispettivamente *El capo biondo*, *Se questa dea*, su testo di Matteo Griffoni⁶⁵, e *Perch'i' non seppi passar*). Tra gli *unica* si segnalano altre 16 ballate e otto madrigali adespoti.

Prendendo in esame i principali testimoni italiani del repertorio arsnovistico (si escludono, pertanto, i frammenti), sarà utile confrontare la differente proporzione di madrigali, ballate e cacce⁶⁶ trasmessi in ciascun manoscritto.

⁶³ Per le informazioni biografiche sul compositore si rinvia ai seguenti contributi: Delfino - Rosa-Barezzani 1999; Fiori 2004; Epifani 2014; Fischer 1966; Gehring 2012.

⁶⁴ Epifani 2014, pp. 57-8.

⁶⁵ G. Marcon, S. Piana, R. Rinaldi, G. Tamba (edd.), *Matteo Griffoni nello scenario politico-culturale della città (secoli XIV-XV). Documenti e studi*, Deputazione di storia patria per le province di Romagna (33), presso la Deputazione di storia patria, Bologna, 2004; Zabbia, M., *Matteo Griffoni (DBI, vol. 59, 2002)*.

⁶⁶ Non sono inclusi nel prospetto i generi francesi (*ballades, virelais, rondeaux*), dei quali si tratta nel paragrafo successivo, e i generi formali con testo latino (assenti in **PR**), ovvero mottetti e sezioni di messa.

Ms.	Tot.	Madrigale	Ballata	Caccia
PR	220	42 ⁶⁷	61	-
FP	185	59	85	15
Lo	119	38	46	8
Lu	85	10	55	-
Mo	100	2	6	1
Pit	199	45	113	5
Rs ⁶⁸	37	31	5	1
SL	213	57	59	6
Sq	352	115	225	12
T.III.2	48	1	7	-

Il confronto tra il numero di madrigali e ballate copiati in **PR** rispetto agli altri testimoni italiani conferma il progressivo sopravanzare della ballata (polifonica, in quanto le uniche ballate monodiche superstiti sono trasmesse soltanto in **Sq** e **Rs**) sul madrigale. Quest'ultimo, infatti, risulta predominante solo in **Rs**, la più antica antologia dell'Ars Nova italiana, specchio dell'epoca antecedente la fioritura della ballata a più voci; tuttavia, la presenza di un intero fascicolo dedicato a Jacopo — autore di madrigali, ad eccezione di cinque ballate monodiche copiate in **Sq** — compensa parzialmente il divario tra i generi, ponendo **PR** in leggera controtendenza rispetto ai testimoni coevi, e in particolare rispetto a **Lu** (il cui nucleo originario fu compilato in Italia settentrionale, probabilmente a Padova [§ I, 2.1]). Non desta stupore l'assenza di cacce: come osserva Epifani, l'abbandono del genere presso le corti settentrionali — che ne costituiscono l'ambito di provenienza — dovette essere molto precoce; infatti «nelle due carte che costituiscono il Frammento Mischiati (**Reg**), probabilmente coevo al Codice Rossi⁶⁹

⁶⁷ Sono comprese nel totale le due versioni di *Oselletto salvazo*, ma non la parziale doppia copia di *Imperial sedendo*.

⁶⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Ross. 216 (Codice Rossi).

⁶⁹ Copiato in Veneto (Verona?) intorno al 1370 ca. (Pirrota, N., *Il Codice Rossi 215: Roma, Biblioteca apostolica vaticana; Ostiglia, Fondazione Opera pia Don Giuseppe Greggiati*, Lucca, LIM, 1992).

(**Rs**), si sono conservate ben tre cacce, a fronte dell'assenza totale nel più tardo e integro Codice Reina (**R**)⁷⁰».

Riguardo all'ordinamento delle composizioni nella sezione italiana (fascicoli I-IV e prima metà del V), in seguito all'abbandono del criterio autoriale dei primi due fascicoli (dedicati rispettivamente a Jacopo e a Bartolino) non si riconosce alcuna *ratio* legata ai generi formali, come evidenziato nel prospetto che segue.

I: 3 ma, 1 bit (*filler*), 13 ma, 1 bit (*filler*), 5 ma, 1 V (*filler*).

II: 2 ma, 1 bit (*filler*), 1 ma, 8 bit, 1 ma, 1 bit, 3 ma, 1 bit, 1 ma, 1 bit, 1 ma, 3 bit.

III: 14 bit, 3 ma, 2 bit, 1 ma, 1 bit, 1 ma, 2 bit.

IV: 2 ma, 10 bit, 1 ma, 1 bit, 2 ma, 2 bit, 1 ma, 2 bd, 4 bit.

V: 9 bit.

[**VI**⁷¹: 1 bit].

Il fascicolo I trasmette esclusivamente madrigali di Jacopo, e gli unici fattori di eterogeneità sono rappresentati dalle aggiunte posteriori (*filler*), nella fattispecie due ballate e un *virelai*; già a partire dal fascicolo di Bartolino la ballata diviene preponderante rispetto al madrigale (15 a 9), e la tendenza è confermata in maniera ancor più vistosa nei successivi. Entrambi i fascicoli 'd'autore' sono introdotti da madrigali di argomento politico e di carattere allegorico-allusivo, secondo una tendenza piuttosto comune nelle antologie dell'Ars Nova, che presentano generalmente in apertura di fascicolo le composizioni con statuto di genere più elevato; alla c. 13v si nota lo spazio lasciato bianco per una iniziale miniata mai realizzata, a riprova del risalto che si intendeva, evidentemente, accordare al madrigale *La douce cere*, intonato da Bartolino (ma il progetto dovette essere stravolto, poiché il fascicolo II risulta introdotto dal solo *cantus* del madrigale *Imperial sedendo*, brano copiato successivamente per intero alle cc. 22v-23r).

A questo proposito, è opportuno accennare brevemente alle categorie tematiche sviluppate nei madrigali copiati in **PR**. Com'è noto⁷², dal quarto decennio del Trecento circa, fino al primo del Quattrocento, il madrigale costituisce il genere poetico-musicale maggiormente impiegato per trattare argomenti aulici, in particolare a fini encomiastici nei confronti di personaggi di spicco, per celebrare eventi storici e per veicolare messaggi

⁷⁰ Epifani 2019, p. 22.

⁷¹ Per completezza si registra la presenza della ballata di Landini *Conviensi a fê* nella sezione francese.

⁷² Il genere formale del madrigale intonato è stato oggetto di numerosi studi; per le caratteristiche poetico-musicali del madrigale trecentesco cfr. Capovilla 1982; Caraci Vela 2014; Li Gotti 1944b; Marrocco 1951; Pirrotta 1947-8.

di carattere moraleggiante o di polemica artistica. A livello strutturale, esso è caratterizzato da una maggiore stabilità formale rispetto alla ballata, anche in virtù della parabola storica più breve, e prevede un organico a due voci o, più raramente, a tre. Secondo la classificazione illustrata da Maria Caraci nel suo contributo su *Aquila altera* di Jacopo da Bologna, i madrigali esprimono diversi livelli di registro a seconda del tema trattato e della densità retorica del testo (allegorie, riferimenti intertestuali):

«**(1) Registro medio-basso:**

- argomenti bucolico-amorosi trattati in maniera leggera;
- argomenti vicini a quelli della caccia, con effetti vivaci e realistici.

(2) registro medio:

- argomenti gnomici, riflessioni morali;
- temi di polemica musicale.

(3) registro elevato:

- argomenti di attualità storico-politica, con richiami a simbologia araldica e con riferimenti, palesi o velati, a occasioni e personaggi;
- contenuti allegorici da decodificare, spesso con ricorso a descrizioni di fenomeni naturali o stagionali e/o con fenomeni di intertestualità rispetto a Dante (la *Commedia*) o, meno frequentemente, a Petrarca e a Boccaccio⁷³ ».

Applicando tale classificazione ai madrigali copiati in **PR**, si ottengono i seguenti raggruppamenti tematici:

(1) Tema amoroso: *Non al suo amante* (Ja / Petrarca; *senhal* LAURA), *O dolze apres'un bel parlaro* (Ja; *senhal* ANNA), *I' senti' zà* (Ja; *senhal* SPINA), *Le aurate chiome* (Ba; *senhal* CATARINA), *Sì come al canto* (Ja; *senhal* MARGHERITA); *Du' ançoliti* (Anon.) [**Tot.: 6**].

Argomento venatorio: *Un bel sparver zentil* (Ja); *Nel prato pien de fior* (Ja?); *Avendo me' falcon* (Anon.; *senhal* LENA) [**Tot.: 3**].

(2) Carattere moraleggiante / gnomico: *Tanto che sit'* (Ja), *O cieco mondo* (Ja), *Prima virtute* (Ja), *Qual lege move* (Ba), *Spesse fiate* (Anon.), *Quel digno de memoria* (Ba), *Non è virtù che cortesia* (Anon.), *Se premio de virtù* (Ba), *Omai zascun se doglia* (Anon. / Giovanni Dondi dall'Orologio), *I bei sembianti* (Ba) [**Tot.: 10**].

⁷³ Caraci Vela 2014, p. 4.

Polemica artistica: *Oselletto salvazo* (Ja; copiato in due versioni), *Io me sun un* (Ja), *O tu, cara scienza* (GF), *Vestise la cornachia* (Ja), *Nel mezo a sei paon* (GF) [Tot: 5].

(3) Funzione politica (celebrativo o denigratorio): *Lo lume vostro* (Ja; *senhal* LVCHINUS - ESIBELLA), *Soto l'imperio* (Ja), *Aquila altera* (Ja), *Nel bel zardino* (Ja), *O in Italia* (Ja), *Posando sopra un'acqua* (Ja), *Cridavan tutti* (Ja?), *Fenice fu'* (Ja), *Agnel son bianco* (GF / Sacchetti), *Imperial sedendo* (Ba / Giovanni da Ravenna), *La douce cere* (Ba), *La sacrosanta carità* (Ba), *Donna lizadra* (Ba), *La bianca selva* (Ba?), *La nobil scala* (Anon.) [Tot: 15].

Carattere allegorico: *Di novo è giunto* (Ja), *Quando la terra parturisse* (Ba; *reverdie*) [Tot.: 2].

Naturalmente, lo schema tiene conto del tema prevalente, e tende ad appianare le sfumature di significato presenti in ciascun componimento: ad esempio, i madrigali del gruppo (1) celano, in numerosi casi, probabili riferimenti a personaggi storici⁷⁴ (è il caso della Margherita celebrata in *Sì come al canto*, identificabile in Margherita Pusterla o nella figlia illegittima di Mastino II, badessa di S. Maria da Zevio⁷⁵), come le allegorie ornitologiche che dominano i madrigali di argomento venatorio (si veda, a tale proposito, la possibile identificazione con Bernabò Visconti del *bernabero* descritto in *Nel prato pien de fior*, edito tra gli *unica*⁷⁶). Inoltre, il fenomeno dell'intertestualità o, più in generale, della citazione — intenzionale o «fisiologica⁷⁷» — è un fenomeno caratteristico

⁷⁴ Caraci Vela 2014, p. 10: « Il filone bucolico-amoroso, ben attestato nei madrigali più antichi, è in realtà minoritario all'interno del madrigale trecentesco intonato, perché spesso l'idillio o il quadro di genere costituiscono solo la superficie del testo poetico, mentre a un livello più profondo si dischiudono allegorie e messaggi allusi: così che il madrigale sembra particolarmente dedicato a tematiche afferenti al secondo e al terzo dei gruppi che abbiamo più sopra indicato, più che non al primo».

⁷⁵ La prima ipotesi è sostenuta da Li Gotti 1945, p. 8, e rigettata da Corsi, *PMT*, p. XXXII: «Se potesse essere provata l'ipotesi avanzata dal Li Gotti [...], che nel madr. intonato a gara da Jacopo e dal maestro Piero *Sì come al canto della bella Iguana* sia da vedere al v. 8 il *senhal* di Margherita Pusterla, quando era vagheggiata da Luchino — di cui era parente, per esser figlia di Uberto Visconti, fratello di Matteo il Vecchio —, bisognerebbe ammettere che Jacopo fosse a Milano prima del giugno-luglio 1340, in cui la congiura [ordita da Francesco Pusterla, spalleggiato, forse, anche da Bernabò e Galazzo Visconti, ai danni di Luchino Visconti, che aveva esiliato questi ultimi] fu scoperta e Francesco e Margherita fuggirono». La seconda ipotesi è avanzata da Marrocco 1954, p. 4, e Pirrotta 1955, p. 70.

⁷⁶ [§ III, 2, I (17)].

⁷⁷ Delle cinque tipologie di intertestualità descritte da Gérard G n t  (*Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1989) e adattate al panorama poetico-musicale trecentesco in Caraci Vela, M., *La filologia musicale*, vol. II, Lucca, LIM, 2009, pp. 117-74, due sono particolarmente rilevanti per la comprensione del madrigale arsnovistico: la citazione e l'architestualit , vale a dire l'«assunzione di uno statuto formale o di genere. [...] accanto alle tipologie proposte da G n t , ne

di tutti i livelli di madrigale e, sebbene in misura minore, anche delle ballate; nell'impossibilità di illustrare i rimandi e le allusioni celati in tutti i testi di **PR** (e considerando che le vie dell'intertestualità si intrecciano sovente al materiale musicale, di cui non tratteremo in maniera specifica), per l'analisi dei singoli casi si rimanda all'edizione degli *unica* e delle siciliane⁷⁸. Per il momento, sarà sufficiente osservare gli orientamenti prevalenti nel gruppo dei madrigali di Reina, con particolare riferimento ai tre principali esponenti di tale genere nel codice, per comprendere meglio il contesto geografico, politico e culturale entro il quale si sviluppò il repertorio tràdito.

Il primo, come già accennato, è Jacopo da Bologna⁷⁹, con 21 madrigali (*Oselleto salvazo* in doppia versione, a due e a tre voci), uno dei quali — *Non al suo amante* — su testo di Petrarca. Insieme a Giovanni da Firenze⁸⁰, Jacopo è uno dei primi compositori della fase 'classica' dell'Ars Nova⁸¹, essendo fiorito attorno al 1340⁸². Su di lui (contrariamente alla stragrande maggioranza dei musicisti coevi) esistono alcune testimonianze storico-letterarie e documentarie: secondo Filippo Villani, «Johannes de Cascia, cum Mastini della Scala tiranni veronensis atria questus gratia frequentaret et cum magistro Jacobo bononiensi artis musice peritissimo de artis excellentia contenderet, tiranno eos muneribus irritante, mandralia plura sonosque multos et ballatas intonuit mire dulcedinis et artificiosissime melodie, in quibus quam magne quam suavis doctrine fuerit in arte manifestavit⁸³». Nel contesto scaligero potrebbe inserirsi, effettivamente, il riferimento alla Spina cantata nel madrigale *I' senti' zà* («forse una dama della famiglia Malaspina, attestata a Verona?⁸⁴»). Dopo l'esperienza veronese alla corte di Mastino II della Scala (morto nel 1351), e forse di Alberto II, deceduto l'anno successivo, Jacopo approdò alla corte milanese di Luchino Visconti: questa fase del percorso artistico del compositore si riflette nei testi di diversi madrigali encomiastici, tra i quali spiccano *Lo lume vostro* e *O*

esiste un'altra, più sottilmente penetrante e sempre attiva e operativa: quella che in altra sede ho definito fisiologica [Caraci Vela 2009, p. 119], perché prodotta dalla sedimentazione delle esperienze d'ascolto e di apprendimento assimilate inconsciamente e continuativamente per naturale azione del proprio contesto di appartenenza, e della quale non si ha consapevolezza, perché la si può soltanto subire, non gestire.» (Caraci Vela 2014, pp. 19-20). Per i principali contributi sul tema cfr. Caraci Vela 2009, p. 123, n. 21; tra gli studi di maggiore rilevanza nell'ambito poetico-musicale romanzo e arsnovistico si vedano anche Camboni 2011, Perisco 2015, Plumley 1999 e 2003b-c, Stone 2011 e Lannutti, M. S., *Intertestualità, imitazione metrica e melodica nella lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», 22 (2008), pp. 1-26.

⁷⁸ [§ III, 1-2].

⁷⁹ Per le notizie biografiche sul compositore cfr. Campagnolo 2018; Caraci Vela 2014; Di Bacco 2004 (*DBI*); Fischer 1958-61 e 1984; Gozzi 2004.

⁸⁰ Fischer, K. von, "Portraits" von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer *Bologneser-Handschrift des 14. Jahrhunderts?*, «Musica Disciplina», 27 (1973), pp. 61-4; Nosow 2011; Villani, S., *Giovanni da Cascia* (*DBI*, vol. 55, 2001).

⁸¹ Nádás - Janke 2016 p. 22.

⁸² Di Bacco 2004 (*DBI*).

⁸³ Filippo Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, a c. di G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997, p. 408).

⁸⁴ Caraci Vela 2014 p. 21.

in Italia, entrambi traditi anche in **PR**. Il primo è caratterizzato dalla presenza dell'acrostico LVCHINUS e del *sehal* ESIBELLA («in funzione laudativa [...] ovvero *interpretatio nominis*⁸⁵») riferito a Isabella Fieschi, moglie di Luchino, mentre il secondo celebra la nascita dei loro figli, i gemelli Giovanni e Luchino Novello, menzionandone la data e il luogo (Milano, 4 agosto 1346⁸⁶). Allusioni così 'esplicite' sono, tuttavia, l'eccezione: alcuni componimenti — è il caso di *Soto l'imperio del posente prince* — si prestano in maniera altrettanto problematica a un'interpretazione pro- o antiscontea⁸⁷, e risulta altrettanto complesso collocare lungo l'asse cronologico della produzione di Jacopo le intonazioni di madrigali apertamente polemici nei confronti dei signori di Milano (allusi mediante il riferimento alla donna biscia 'velenosa' in *Posando sopra un'acqua* e *Nel bel zardino*). *Soto l'imperio*, inoltre, introduce il tema dell'impero, sviluppato in tutta la sua complessità nel madrigale politestuale *Aquila altera / Creatura gentil / Uccel di Dio*, che lo affianca in **PR**, in **Pit** e in **Sq** ed è intessuto di riferimenti intertestuali alla *Commedia*⁸⁸.

Un altro filone tematico frequentato da Jacopo è quello della polemica musicale, noto anche a Giovanni, la cui opera rivela frequenti citazioni e punti di contatto con il compositore bolognese⁸⁹; tra i madrigali copiati in **PR**, si segnalano *Oselletto salvazo* (contro i musicisti incompetenti che si reputano grandi maestri), *I' me sun un* e *Vestise la cornachia* (contro il plagio) di Jacopo, *O tu, cara scienza* (in difesa dell'arte musicale) e *Nel mezo a sei paon* (contro il plagio) di Giovanni.

Infine, ampia diffusione ebbero nel repertorio arsnovistico i testi di riflessione morale, di carattere gnomico⁹⁰: in Jacopo si leggono esortazioni alla rettitudine (*Tanto che sit', O cieco mondo*) e contro il parlare a vanvera (*Prima virtute*), mentre Bartolino sottolinea il primato della virtù sulla vanagloria (*Se premio de virtù*) e sui rivolgimenti della cieca Fortuna (*Qual lege move la volubel rota*), oltre a deplorare le malelingue (*I bei sembianti*

⁸⁵ Lannutti 2015, p. 58.

⁸⁶ «O in Italia felice Liguria, / e proprio tu, Milan, Dio lauda e gloria / de' dui nati segnor, che 'l cel t'aguria. / Segno fo ben, che fo de gran vittoria, / ch'un'aquila li trasse a cristianesimo / e Parma a lor donò da po' el batesmo. / Un venere fra sesta e terza naquero / Luca e Zuane a chi lor nomi piaquero. / Quaranta sei un emme cum tri ci / corea e fo d'agosto al quarto dì» (Corsi, *PMT*, p. 41).

⁸⁷ Caraci Vela 2014, p. 24.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ I due musicisti dovettero lavorare a stretto contatto, forse in collaborazione con il più anziano Maestro Piero, per un periodo più o meno lungo, come testimoniato da alcune 'corone' di composizioni che si citano vicendevolmente e che fanno riferimento a un contesto socio-culturale comune: è il caso del cosiddetto 'ciclo del perlaro', che allude alla già menzionata Margherita (Piero, *A l'ombra d'un perlaro* e *Sovra un fiume regale*; Giovanni, *Appress'un fiume chiaro* e *O perlaro gentil, se' dispogliato*; Jacopo, *O dolze appress'un bel perlaro fiume* e *Lucida perla, o Margherita chiara*) e a quello delle 'Iguane': Piero, *Sì come al canto de la bella Iguana*; Giovanni, *Nascoso el viso*; Jacopo, *Sì come al canto de la bella Iguana*, Anon. (**Rs**), *Piançe la bella Iguana* (Nosow 2011; Caraci Vela 2014).

⁹⁰ Lanza 1978, pp. 182-3. Cfr. anche il *Commento* all'edizione di *Spesse fiate* e *Non è virtù che cortesia* [§ III, 2, XIII (73) e XVIII (87)].

con busiardi effetti). **PR** trasmette altri sei madrigali del compositore padovano⁹¹, alcuni dei quali (in particolare *La douce cere*, *Imperial sedendo*, *Alba colomba*) celano indizi utili alla contestualizzazione della sua biografia artistica; contrariamente a quanto evidenziato nella produzione ‘storico-politica’ di Jacopo, le allusioni disseminate nei testi intonati da Bartolino sembrano ricondurre in maniera sostanzialmente coerente alla signoria carrarese. *Imperial sedendo* descrive lo stemma araldico dei carraresi⁹² (un carro sormontato da un saracino alato), riferibile a Francesco il Vecchio⁹³ o a Francesco Novello⁹⁴; *Alba colomba* farebbe riferimento alla pace di Genova (1392), grazie alla quale Padova sfuggì — momentaneamente — al dominio di Gian Galeazzo Visconti⁹⁵; *La douce cere* (unico madrigale interamente in francese trasmesso nel repertorio arsnovistico, ricco di rimandi danteschi ed elementi araldici) potrebbe alludere all’esilio di Francesco Novello nella città di Firenze (a partire dal marzo 1389), la quale lo appoggiò nel processo di riconquista di Padova contro Gian Galeazzo⁹⁶.

In **PR** sono copiate anche 17 ballate⁹⁷ di Bartolino, otto delle quali trattano temi non amorosi (*La sacrosanta carità* e *Omai zascun se doglia*, su testo di Giovanni Dondi dall’Orologio⁹⁸, nelle quali si deplora la decadenza morale del tempo presente; *Chi tempo ha e per viltà*, su testo di Matteo Griffoni, in cui è sviluppato il tema del tempo che fugge; *Per figura del cielo*, sulla Fortuna; *Ama chi t’ama*, fondato sullo stilema del ‘servire’⁹⁹; *Perché canzato è ’l mondo da l’antico*, contro i falsi amici; *Non corer troppo e tien la mano al freno*, sulla virtù della prudenza, e *Quel digno de memoria*, sul valore della virtù in generale; ad esse si può aggiungere l’adespota e frammentaria *Fase ’l bon servo soto al bon signore*, forse attribuibile al compositore padovano¹⁰⁰), in netta controtendenza rispetto al repertorio della ballata trecentesca intonata e, nella fattispecie, alle altre ballate

⁹¹ Per le informazioni biografiche e le ipotesi di datazione delle opere di Bartolino cfr. Fischer 1958-61; Goldine 1962; Petrobelli 1968; Piana 2004; Rotter-Broman 2012.

⁹² Carleton 2009, pp. 184-5.

⁹³ Goldine 1962, p. 151.

⁹⁴ Petrobelli 1968, pp. 95-100.

⁹⁵ Corsi, *PMT*, p. XLVI; Goldine 1962, p. 155.

⁹⁶ Lannutti 2015, pp. 83-7. Cfr. anche Goldine 1962, pp. 153-4 e Petrobelli 1968, pp. 101-5.

⁹⁷ Tra i numerosi contributi sulla ballata trecentesca (e del primo Quattrocento) intonata, cfr. Capovilla 1987; D’Agostino 2003; Pagnotta 1995.

⁹⁸ Per i legami di Giovanni Dondi con i musicisti coevi cfr. Cattin 1989; Corsi, *RT*, p. 498 ss.; Daniele 1989.

⁹⁹ A tale proposito cfr. Lanza 1978, pp. 160-1: «Persino stilemi tecnicamente siciliani, come, per esempio, quello del ‘servire’, sono reperibili nella rimeria musicale del secolo XIV; si tratta, ovviamente, di echi fuggevoli, i filtrazioni indirette, di recuperi spesso inconsapevoli d’un linguaggio difficile da sradicare del tutto dal formulario della tradizione lirica, nonostante la rivoluzionaria esperienza stilnovistica e il recente magistero petrarchesco, non certo d’una meditata adesione alla concezione feudale del rapporto amoroso, propria dei poeti della cerchia federiciana».

¹⁰⁰ [§ II, 2, XVI (84)].

trasmesse nel codice: delle restanti 48, 18 delle quali intonate da Landini, infatti, soltanto due si distaccano dal tema amoroso¹⁰¹.

A proposito delle ballate, sarà opportuno accennare brevemente alle poche notizie sugli autori menzionati nelle rubriche attributive presenti nel terzo fascicolo. Su Henricus (Arrigo, secondo la rubrica presente in **Pit**), Pirrotta scrive: «A giudicare dal testo della sua unica ballata, *Il capo biondo, li capelli d'oro* (f. 25v), Henricus era un settentrionale. [...] Che tale pezzo fosse pure incluso nel manoscritto fiorentino Parigi, Bibl Nationale, fonds ital. 568 [**Pit**] (benché come una aggiunta, per riempire uno spazio vuoto) solleva il problema di quanto di questo repertorio e dei suoi autori fosse noto a Firenze¹⁰²». In realtà, leggendo la versione di **Pit**¹⁰³ — copiato, appunto, in Toscana — l'unico settentrionalismo residuo è la forma *braxato* (in **PR** *abraxato*) al v. 6: tale riscontro non inficia la teoria di Pirrotta, soprattutto in considerazione della provenienza settentrionale del repertorio trasmesso in Reina, ma non può costituire un indicatore affidabile per determinare l'origine del compositore (ammesso che egli sia l'autore del testo). Tra l'altro la ballata contiene una evidente eco landiniana: nella seconda mutazione è citato in maniera inequivocabile l'*incipit* de *La bionda treccia di fin or colore*.

Su Jacobello Bianco non si ha alcuna notizia, mentre di Giovanni Bazzo Correggiaio si conosce almeno il luogo di nascita, grazie a una rubrica attributiva presente in **PadA** — *Johannes Baçus Correçarius de Bononia* —; è possibile supporre, pertanto, che egli conoscesse direttamente il notaio bolognese Matteo Griffoni, del quale intona la ballata *Se questa dea*.

La rubrica più problematica è quella che attribuisce la ballata *Perch'i' non seppi passar*, trasmessa in *unicum*, a *Dompni Pauli*. Pirrotta (1952, p. 578) sostiene che il compositore sia effettivamente Paolo da Firenze¹⁰⁴, e che il brano di **PR** costituisca la sola attestazione di una sua composizione in un testimone non toscano; di parere opposto è Kurt von Fischer (1956, p. 95), che contesta l'ipotesi di Pirrotta su basi stilistiche. In tempi più recenti, anche Nádas (1989, p. 44, n. 6) ha espresso perplessità circa l'identificazione del Paolo di **PR** con il compositore fiorentino, formulando anche una riflessione sullo scriba che trasmette la rubrica e la ballata: la mano B, infatti, non copia alcun brano di sicura origine toscana, «poiché tutte le ballate di Landini sono trascritte da A, C e D¹⁰⁵».

¹⁰¹ Si tratta di *Io sono un pellegrin* (sul motivo del «falso pellegrino», per cui cfr. Corsi, *PMT*, p. 352) e *Sempre serva chi vòl eser servito*, che sviluppa il tema del servizio (come *Non è virtù che cortesia, Ama chi t'ama e Fase 'l bon servo*).

¹⁰² Pirrotta 1989, p. 15.

¹⁰³ *El capo biondo e li capelli d'oro, / e' sì mi consuman l'anima ond'è ch'i' moro. / Consumato son per vostr'amore / sentendom'essere abbandonato. / Quelle treçe di fin or colore / che m'è d'amor el cor tutto braxato. / Per Dio, aiutami a questo tratto, / se non ch'innamorato, o Dio, ch'i' moro* (*PMFC* X, p. 150).

¹⁰⁴ Per la contestualizzazione delle opere di Paolo da Firenze cfr. Günther - Nádas - Stinton 1987, Nádas 1989 e 2020, Ziino 2015.

¹⁰⁵ Nádas 1985, p. 193.

Per concludere, sotto il profilo formale le ballate di **PR** si inseriscono coerentemente nelle statistiche calcolate da Capovilla a proposito della ballata trecentesca, dalle quali emerge la prevalenza della ballata minore (25 testi) sulla mezzana (21), a propria volta maggioritaria rispetto alla grande (11); risultano molto più rare le ballate piccole o minime (3)¹⁰⁶. Alcuni brani copiati nei fascicoli III e IV, tuttavia, presentano irregolarità più o meno marcate, oltre ad essere accomunati da numerosi tratti poetico-musicali comuni, tali da richiedere un approfondimento nel paragrafo che segue.

4.1 Siciliane

Alla fine degli anni Sessanta, Nino Pirrotta presenta al convegno di Certaldo un intervento dal titolo *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*¹⁰⁷. L'articolo, pubblicato nel 1968, segna l'avvio degli studi sulla siciliana polifonica trecentesca, genere di cui la ballata a due voci *Dolce mio drudo* (copiata sul verso della c. 26 di **PR**) costituirebbe, secondo lo studioso, il modello formale. L'intuizione di Pirrotta scaturisce dallo studio delle peculiarità musicali di *Dolce mio drudo*, il cui testo poetico (probabilmente incompleto) è una rielaborazione della prima strofa di una canzone attribuita a Federico II nel codice **Vat. Lat. 3793**, *Dolze meo drudo*. L'innovazione di Pirrotta risiede nella stessa proposta di applicare l'etichetta di 'siciliana' a una composizione polifonica databile alla fine del Trecento o al primo Quattrocento (sebbene non sia impresa semplice fornire un inquadramento cronologico definitivo); prima di lui, soltanto l'etnomusicologo Ottavio Tiby aveva condotto studi sulla siciliana in musica¹⁰⁸, ignorando tuttavia il collegamento con il codice Reina e illustrando esempi di siciliane ben più tarde (a partire dagli strambotti cinquecenteschi): al Seicento, infatti, risalgono le prime attestazioni di 'arie alla siciliana' intonate. I limiti quantitativi del repertorio ascrivibile al sottoinsieme della siciliana medievale, unitamente alla difficoltà di delineare un inquadramento di genere incontrovertibile, hanno senza dubbio scoraggiato la produzione di studi sistematici: oltre ai già citati articoli di Pirrotta, i contributi da segnalare risultano rari e relegati al passato prossimo della musicologia, senza sviluppi significativi, nella sostanza, rispetto alle proposte dell'illustre studioso¹⁰⁹.

Sensibilmente più ricco il versante degli studi letterari, tuttavia focalizzati su siciliane tramandate in codici sprovvisti di notazione musicale¹¹⁰. Anche in questo caso,

¹⁰⁶ Capovilla 1987, p. 115.

¹⁰⁷ Pirrotta 1984:1968.

¹⁰⁸ Tiby 1954.

¹⁰⁹ Oltre al sopracitato Tiby, ricordiamo i tre principali contributi di Pirrotta (Pirrotta 1984:1968, 1970, 1972; Pirrotta 1982), Gallo 1977, Donato 1978 e Ziino 1995.

¹¹⁰ I primi studi sulla siciliana medievale in ambito letterario risalgono a Levi 1908, seguito dalle raccolte antologiche di Casini 1913 e Carducci 1914; in tempi recenti, i principali contributi si devono a Rosario Coluccia (1975 e 2015, oltre a Coluccia-Gualdo 2000), che ha affrontato anche la

l'orizzonte ristretto scaturisce dalla situazione materiale delle fonti: la rubrica «cieciliana» (o «ciciliana») compare esplicitamente in un solo codice letterario, il **Magl.VII.1040**, peraltro in riferimento a testi assimilabili a *Dolce mio drudo* più per l'ambito tematico che per gli aspetti schiettamente formali, circostanza che si ripresenta nei testi rubricati «napolitana» nel medesimo codice e nella «calavrese» copiata nel codice C 35 sup. della Biblioteca Ambrosiana (d'ora in avanti **Am**).

Per sostanziare la legittimità della sua ipotesi circa l'esistenza di un vero e proprio genere poetico-musicale denominato 'siciliana', Pirrotta attinge alla letteratura quattrocentesca, che lascia immaginare una presenza di tale genere ben più pervasiva di quanto documentato dalle fonti manoscritte; tuttavia, come si vedrà nell'apposito paragrafo, i passi letterari individuati (Pirrotta, e con lui gli studiosi successivi, si focalizzano soprattutto sul *Paradiso degli Alberti* e sul *Dialogus* di Giannozzo Manetti) non risultano risolutivi in merito alla definizione del genere, anzi contribuiscono a confondere le acque. La solidità delle ipotesi dello studioso risulta, al contrario, sostanziata dal fondamentale contributo del 1977 di Alberto Gallo, che individua in un frammento padovano (**Pad 553**) l'unica concordanza musicale di una probabile siciliana di **PR** (*Fenir mia vita*, definita 'di Cicilia' nel sonetto XLI del *Saporetto* di Simone Prodenzani) e — soprattutto — l'unico esempio intonato di una «cieciliana» rubricata come tale in **Magl.VII.1040**: *Par che la vita mia*. Seppur quantitativamente esiguo, il riscontro è fondamentale per legittimare la ricerca di componimenti intonati affini e probabilmente ascrivibili al medesimo genere. Tuttavia, il quadro si complica: tutte le ballate stilisticamente coerenti con le siciliane di **Pad 553** (a loro volta assimilabili alla prima composizione con 'patente di sicilianità' individuata, vale a dire *Dolce mio drudo*) si trovano in **PR**. Le uniche possibili eccezioni sono costituite da alcune ballate di Antonello da Caserta e Johannes Ciconia: tali composizioni, sicuramente più tarde rispetto alle siciliane di **PR** e caratterizzate da un differente grado di elaborazione contrappuntistica, non contribuiscono a dirimere la questione, né presentano concordanze, peraltro, in sillogi di origine non settentrionale. Il raffronto sistematico con brani affini dal punto di vista testuale e/o musicale di base (ovvero ballate a due voci di argomento amoroso) copiati nelle principali sillogi polifoniche italiane (**FP, Lo, Lu, Mo, Pit, Rs, SL, Sq**) non ha sortito esiti significativi; non è possibile escludere, pertanto, che le caratteristiche musicali delle siciliane medievali, individuate in prima battuta da Pirrotta e confermate da Gallo, siano riferibili soprattutto, se non esclusivamente, all'area di provenienza dei nostri due manoscritti (**PR e Pad553**).

D'altro canto, le caratteristiche testuali delle siciliane 'certe' non sono così peculiari da giustificare, senza l'apporto dell'intonazione, la sicura appartenenza al genere; non

questione delle relazioni con i modelli della Scuola poetica siciliana. Gli studi riguardanti singole questioni o testi verranno indicati nel corso della trattazione.

sembra peregrino ipotizzare che in Toscana, ad esempio, i testi allora identificati come ‘ciciliane’ venissero intonati senza particolari variazioni stilistiche rispetto alla ballata ‘canonica’. Ancora, le sensibili differenze riscontrabili tra le due intonazioni di *Fenir mia vita* in **Pad 553** e in **PR** (nell’ornamentazione, nel testo poetico e nella disposizione dello stesso sotto la musica), nonché le notevoli difformità testuali delle siciliane di **PR** rispetto ai manoscritti non musicali, contribuiscono a tracciare il profilo di una tradizione instabile in confronto alla media del repertorio arsnovistico. Inoltre, il peso delle scelte individuali dei singoli copisti nella trasmissione di questo e di altri repertori meriterebbe una indagine sistematica, in riferimento sia alla selezione dei brani da copiare, sia alle modalità di copia. Nella sua tesi dottorale¹¹¹, John Nádas ipotizza che i copisti delle siciliane di **PR** (denominati A, C e D nel presente studio) abbiano avuto un ruolo centrale nell’apportare modifiche a questa tipologia di composizioni, in particolare nell’aggiunta o sottrazione di sillabe a fini musicali, nelle varianti riguardanti l’ornamentazione (e, di conseguenza, lo spostamento — più o meno volontario — di motivi melodici o ritmici), e soprattutto nella sostituzione o traslitterazione errata di termini alieni al proprio volgare regionale.

I punti sopra elencati in forma sintetica, che saranno approfonditi nei seguenti paragrafi, costituiscono i principali ostacoli alla definizione del genere della siciliana nelle sue manifestazioni musicali più antiche, ovvero tra la fine del Trecento e il primo Quattrocento; ad essi fanno da contraltare alcune evidenze che, se non possono essere considerate sufficienti per formulare considerazioni conclusive in merito alla questione, sono tuttavia troppo significative per essere valutate come mere eccezioni, inconsistenti ai fini della definizione del genere. Sarà utile riassumerle brevemente di seguito:

- dalla metà del Trecento si attestano numerose testimonianze letterarie del canto di siciliane (sempre in associazione alla musica, mai con specifica formale: nella quasi totalità dei casi si parla genericamente di *canzoni*, o di *cantilene*);
- la rubrica «ciciliana» (o *ciciliana*, oppure *canzona ciciliana*) è esplicitata nel solo codice **Magl.VII.1040**, ed è riferita a testi poetici identificabili come ballate (spesso irregolari); una di queste, *Par che la vita mia*, è trasmessa con la sua veste musicale nel frammento **Pad 553**;
- l’altra ballata copiata in **Pad 553**, *Fenir mia vita*, è copiata anche in **PR** (c. 26r) ed è citata nel *Saporetto* con l’attributo «di Cicilia»;
- le suddette ballate presentano caratteristiche musicali peculiari, facilmente identificabili, che trovano riscontro nell’intonazione di *Dolce mio drudo*, composizione trasmessa in **PR** (c. 29v); il testo poetico corrisponde, seppur con notevoli variazioni, alla prima strofa della canzone *Dolze meo drudo*, attribuita a «Re Federigo» nel cod. **Vat. Lat. 3793**;

¹¹¹ Nádas 1985, p. 209.

- nello stesso fascicolo di *Dolce mio drudo* (il terzo di **PR**) e nel successivo, sono copiate altre ballate formalmente e stilisticamente affini alle composizioni citate finora.

Tali ballate sono: *Con lagreme sospiro* (c. 27v), *Troveraço merçé non vego como* (cc. 28v-29r), *Ochi, piançete* (c. 37v), *Amore a lo to aspetto* (c. 38r), *Vantende, signor mio* (c. 38v), *Strençi li labri* (39r), *Dona fallante* (c. 39v). *Deh, non me fare languire*, aggiunta da Nadás all'elenco delle probabili siciliane individuate da Pirrotta¹¹², non è stata inclusa nella presente edizione, perché le sue caratteristiche testuali e, soprattutto, musicali, sembrano suggerire l'appartenenza al repertorio della ballata a due voci definita — con termine improprio ma convenzionale — «popolaresca», più che al novero delle siciliane; è stata inclusa, invece, *Par che la vita mia*, pur non essendo copiata in **PR**, tenendo conto della rubrica del codice **Magl.VII.1040**, che è l'unico testimone toscano di un testo riconducibile al genere della siciliana. I testi poetici di tre siciliane¹¹³ di **PR** (*Con lagreme sospiro*, *Ochi, piançete*, *Fenir mia vita*) sono trasmessi in un codice di provenienza emiliana, il **Magl.VII.1078**; *Strençi li labri*, infine, risulta maldestramente copiata nel codice veneto **Tr 43**.

Osservando la disposizione delle siciliane nel codice Reina, si possono notare due raggruppamenti distinti corrispondenti ad altrettanti fascicoli (cc. 26-29r per il terzo, cc. 37-39v per il quarto); il secondo gruppo di siciliane è addirittura disposto in sequenza, senza soluzione di continuità. In entrambi i casi, le siciliane sono copiate insieme ad altre ballate prevalentemente a due voci, nella quasi totalità adespote. Una possibile eccezione all'adespotia delle siciliane è stata segnalata da Fabio Carboni nell'edizione del *Saporetto*¹¹⁴, a proposito di *Fenir mia vita*, sulla scorta del RISM (B IV, p. 498), che la attribuisce erroneamente a Jacobello Bianco¹¹⁵. In realtà il brano è copiato, in posizione principale, sul *recto* della c. 26, che ospita anche il *tenor* della ballata di Jacobello Bianco *Chi ama ne la lengua*. Caso vuole che la carta 25v (ove si trova il *cantus* della medesima ballata) e la 26v presentino due delle rare rubriche attributive riscontrabili in **PR**: la ballata *El capo biondo* è attribuita a un tale Henricus (rubrica *henrici*), *Chi ama ne la lengua* è rubricata «Jacobely bianchy»; quest'ultima rubrica è ripetuta sul *verso* della carta che ospita *Fenir mia vita* (copiata dalla stessa mano), che rimane sprovvista, in sostanza, di rubrica attributiva.

¹¹² *Ivi*, p. 207.

¹¹³ D'ora in avanti, l'etichetta 'siciliana' verrà utilizzata indistintamente sia per le ballate la cui appartenenza al genere è documentata nella tradizione manoscritta o letteraria (vale a dire *Fenir mia vita* e *Par che la vita mia*), sia per le composizioni di **PR** appena elencate, sottintendendo pertanto la natura ipotetica della classificazione.

¹¹⁴ Carboni 2003, p. 287, n. v. 7.

¹¹⁵ La medesima attribuzione si riscontra in Debenedetti 1922, p. 177, Ciliberti 1989, p. 25 e 1992, p. 122). Nadás 1998, p. 36, invece, la riporta come adespota.

Delineato il quadro generale delle siciliane di **PR** e **Pad 553**, sarà ora opportuno entrare nel merito delle numerose questioni che le riguardano, a partire dall'individuazione e descrizione delle caratteristiche formali che le accomunano.

Caratteristiche formali

L'unico elenco complessivo delle caratteristiche stilistico-formali della siciliana tre-quattrocentesca risale al contributo di Gallo su **Pad 553**¹¹⁶ e consiste in una sintesi delle peculiarità segnalate da Pirrotta a proposito delle probabili siciliane da lui individuate nei primi anni Settanta (*Vantende, signor mio, Strençi li labri e Dona fallante*¹¹⁷, oltre a *Dolce mio drudo*, oggetto dell'intervento certaldese pubblicato nel 1968), che trovano riscontro nelle due composizioni trasmesse dal frammento padovano. Il limite dell'elenco redatto da Gallo, e conseguentemente la necessità di alcuni approfondimenti e modifiche, risiede nell'analisi non sempre puntuale delle caratteristiche testuali, nonché nell'assunzione di *Dolce mio drudo* come pietra di paragone. La composizione, già eccezionale nel panorama della ballata polifonica per l'origine illustre e antica del testo poetico, costituisce per molti versi un'eccezione anche nel contesto — di per sé peculiare rispetto al resto del repertorio arsnovistico — delle siciliane di **PR**¹¹⁸. L'elenco che segue intende offrire una integrazione della lista fornita da Gallo, con l'aggiunta di alcuni punti e la rettifica di altri, anche alla luce dell'evoluzione degli studi in ambito letterario. L'ordine dell'elenco è stato cambiato con l'intento di stabilire una sorta di gerarchia di validità in senso discendente. Ad esempio, in riferimento all'intonazione, la frammentazione del testo poetico mediante la ripetizione di sillabe o parole risulta maggiormente probante rispetto alla presenza di consonanze perfette parallele della stessa specie, riscontrabili in numerose composizioni arcaiche o arcaizzanti che non sono siciliane. Tale gerarchizzazione delle caratteristiche del genere siciliana (interpretato secondo le sue attestazioni comunemente riconosciute in ambito musicologico, vale a dire con riferimento alle sopracitate composizioni di **PR** e **Pad 553**) ha comportato l'inclusione nella presente edizione di *Ochi, piançete* e di *Con lagreme* — sulla cui 'sicilianità' Pirrotta aveva espresso alcune perplessità, dovute soprattutto alle caratteristiche del testo poetico —, e l'esclusione della ballata *Deh, non me fare languire*. Come tutti i tentativi classificatori a posteriori, l'elenco non ha pretese di esaustività e di incontrovertibilità; ciò risulta particolarmente vero a proposito della sezione relativa al testo poetico, a causa della varietà formale, linguistica e — in misura minore — tematica che caratterizza le siciliane (anche quelle contrassegnate dalla rubrica di genere in **Magl.VII.1040**). Sul versante musicale si osserva una maggiore coerenza stilistica,

¹¹⁶ Gallo 1977, p. 40.

¹¹⁷ Pirrotta 1984:1970.

¹¹⁸ Per le questioni ecdotiche, nonché per la trattazione analitica delle caratteristiche testuali e musicali, si rimanda all'edizione del testo e dell'intonazione.

nonostante le eccezioni strutturali segnalate in sede di edizione; stante l'estrema esiguità delle fonti musicali, risulta evidente l'impossibilità di stabilire a quali livelli tale coerenza interna sia dovuta alla comune provenienza geografica dei manoscritti, e quali tra queste caratteristiche fossero considerate, all'epoca della trasmissione delle composizioni in esame, esclusive del genere siciliano.

Intonazione¹¹⁹

L'identità distintiva delle siciliane risiede nella musica. Tale considerazione trova espressione già nel principale contributo Ezio Levi (che, a sua volta, non poteva conoscere le siciliane di **PR**) su Francesco di Vannozzo, a proposito delle siciliane intonate da Andreuolo Dandolo nel *Paradiso degli Alberti*: «Che *siciliana* significhi ballata di origine meridionale è evidente in alcuni casi, ma non si può affatto provare in moltissimi altri [...]. Vario e oscillante è il metro delle *ciciliane* pervenute sino a noi; disparati ne sono i motivi e gli argomenti; [...] è quindi evidente che il carattere fisso e determinato e costante di questi componimenti, carattere per il quale essi si distinguevano dai consimili deve ricercarsi altrove che nel metro e nell'argomento. [...] Bisogna cioè che ammettiamo che il termine *ciciliana* si riferisse non già all'elemento poetico delle canzonette citate da Giovanni da Prato, ma all'elemento musicale¹²⁰». In tempi più recenti, Coluccia giunge alla medesima conclusione; in sostanza, nell'individuare i «caratteri distintivi di essi [i canti con etichetta 'regionale', ovvero siciliane, napoletane e calavresi] rispetto a quelli coevi irradianti dalle regioni d'Italia [...], si rivelano non dirimenti né la struttura metrica, né i tratti formali, né i contenuti, per cui oggi generalmente si conviene che le intitolazioni attributive alle nostre composizioni tendano (oltre a indicarne genericamente la provenienza meridionale) soprattutto a dare immediatamente risalto al particolare tipo di motivo musicale da cui questa produzione tre-quattrocentesca era sempre accompagnata¹²¹». La stessa tesi, infine, è ribadita da Pirrotta nel suo ultimo contributo sulla siciliana, pubblicato nel 1982¹²².

Infine, sembra opportuno segnalare l'assenza di napoletane e calavresi intonate in codici musicali coevi a **PR** e **Pad 553**; le uniche due intonazioni conosciute (su testo della napoletana *Hora may que fora son* — una malmonacata — e della sola calavrese nota, la malmaritata *Fate d'arera e non t'acostar in zà*) sono trasmesse nel più tardo codice IV.a.24 della biblioteca del monastero di S. Lorenzo de El Escorial, rispettivamente alle

¹¹⁹ Le caratteristiche musicali riportate tra caporali sono desunte da Gallo 1977, p. 40.

¹²⁰ Levi 1908, p. 329.

¹²¹ Coluccia 1975, p. 62.

¹²² Pirrotta 1982, p. 302: ««ne derivai il suggerimento che oggetto di interesse più che il testo delle siciliane fosse il loro modo di canto, e seguendo tale linea prospetti possibili affinità con altre forme di canto divergenti dalla polifonia d'arte (per esempio, le giustiniane)».

cc. 90r e 137v. Della prima si sa che venne eseguita a Siena il 29 giugno del 1465 in occasione di un ballo pubblico in onore di Alfonso di Calabria¹²³; vale la pena sottolineare che la seconda, pur trasmessa in un codice copiato mezzo secolo più tardi rispetto al nucleo primitivo di **PR**, presenta caratteristiche musicali coerenti con quelle di seguito elencate.

1. Frammentazione del testo poetico con ripetizioni di parole o sillabe. Come già accennato, il peculiare trattamento del testo sottoposto alla musica sembra essere il principale tratto distintivo delle siciliane rispetto al resto della tradizione arsnovistica. Tale caratteristica si esprime, in particolare, nella frammentazione del verso mediante la ripetizione di parole o sillabe, cui si aggiunge talvolta l'inserimento di zeppe¹²⁴, spesso costituite da vocali soprannumerarie (generalmente *e* oppure *o* di appoggio, secondo una modalità espressiva tuttora praticata dagli interpreti di alcuni repertori musicali regionali¹²⁵), diverse dalle vocali finali e iniziali delle parole che le precedono e le seguono; un esempio emblematico è costituito dal raccordo tra l'ultimo verso della ripresa e il primo delle mutazioni di *Donna fallante* (secondo la lezione del *cantus* in trascrizione diplomatica, «e **tu tu** sta rinchiusa **ve ve** paria **dilletto / dilletto** ve paria **o** lascossa maggiore»), in cui si registra la presenza della zeppa *o*, insieme a una fitta sequenza di ripetizioni di parole, eccedenti sul piano metrico. L'unica trattazione sistematica sulla frammentazione del testo intonato nel repertorio arsnovistico si deve ad Agostino Ziino; non a caso, la riflessione prende le mosse da *Dolce mio drudo*, indicato, insieme alle altre siciliane, come esempio estremo di stravolgimento del testo poetico¹²⁶. In tale direzione, viene sottolineata la distanza stilistica rispetto ai modelli di ripetizione generalmente riscontrabili nel repertorio italiano del Trecento e del primo Quattrocento (dalle sillabe ripetute con funzione di eco o richiamo, come avviene nelle cacce, alla reiterazione delle prime parole dell'*incipit* in numerose ballate). Non è chiaro, tuttavia, se questa pratica sia «adottata consapevolmente dal compositore¹²⁷», o sia piuttosto da ascrivere al novero delle modifiche possibilmente apportate dagli scribi. Il caso di *Fenir*

¹²³ D'Ancona 1906, p. 147.

¹²⁴ È il caso, ad esempio, di *Fenir mia vita* nella versione di **Pad 553**: al verso-*refrain* «el più bel volto che naque giamai» fa seguito, al *tenor*, la zeppa «che si vedesse mai»; ancora, in *Ochi*, piangete, secondo la lezione di **PR**, la prima voce canta «oimè privato» al termine dell'ultimo verso della ripresa («da la dona regale eser privato»).

¹²⁵ Questa e altre peculiarità stilistiche delle siciliane, e di *Dolce mio drudo* in particolare, hanno suscitato l'interesse degli etnomusicologi, che si sono cimentati nell'approfondimento delle linee di ricerca suggerite in Pirrotta 1984:1972 (cadendo talvolta nell'immortale *cliché* del “canto popolare” o “popolaresco”). La materia, tanto affascinante quanto complessa e insidiosa (tanto più in questo caso, poiché vengono messi a confronto repertori cronologicamente distanti e soggetti a modalità di trasmissione del tutto differenti), non può trovare spazio nella presente edizione; per i contributi più significativi sull'argomento si rinvia a Donato 1978 e, soprattutto, a Magrini 1968.

¹²⁶ Ziino 1984, p. 94 ss.

¹²⁷ *Ivi*, p. 107.

mia vita, unica siciliana trasmessa in due testimoni musicali, risulta emblematico in tal senso. Nelle due versioni, sensibilmente divergenti sotto il profilo melodico (in particolare nell'ornamentazione), la differenza sostanziale è costituita dal trattamento del *text underlay*¹²⁸: in **Pad 553** si riscontrano le abituali ripetizioni e zeppe testuali, mentre la versione di **PR** (caso unico nelle siciliane qui edite) ne è priva.

2. Frase strutturata prevalentemente secondo il seguente schema: *incipit* omoritmico con declamazione simultanea del testo da parte delle due voci — sviluppo melismatico del *cantus*. In tutte le siciliane, il modulo appena descritto costituisce la struttura-base della sintassi musicale; in alcuni casi (*Par che la vita* e *Con lagreme sospiro*) la differenza tra i due segmenti principali risulta meno marcata a causa della minore melismaticità del *cantus*. Talvolta (ad esempio in *Amore a lo to aspetto* e *Dona fallante*) tale modello è arricchito e variato attraverso l'inserimento di brevi sezioni dialogiche.

3. «Frazionamento della linea melodica in brevi sezioni separate da pause». In tutte le siciliane (con alcuni casi limite, come *Dolce mio drudo* e *Strençi li labri*), le frasi musicali risultano brevi e contratte; i versi, delimitati da note lunghe e silenzi simultanei delle due voci, presentano frequenti interruzioni interne di breve durata. Tale circostanza, insieme alla frammentazione del testo poetico, contribuisce alla creazione dell'andamento 'singhiozzante' tipico delle siciliane.

4. Uso della misura *octonaria* o, più in generale e in termini moderni, di tempo binario con suddivisione binaria. Anche questo punto risulta sempre valido; l'unica parziale eccezione è costituita dal breve passaggio in *senaria imperfecta* presente nella sezione A di *Con lagreme sospiro*.

5. Forma di ballata, talvolta irregolare. Tutte le siciliane presentano la canonica bipartizione musicale propria della ballata arsnovistica. In due casi (*Fenir mia vita* e *Amore a lo to aspetto*), tuttavia, la forma regolare è messa in crisi dalla struttura anomala del testo; in *Dolce mio drudo*, addirittura, è possibile riconoscere uno schema musicale tripartito, che non trova riscontri nel repertorio della ballata italiana.

6. Declamazione del medesimo testo da parte delle due voci, simultanea in sede di *incipit*. Nel contributo di Gallo si legge «Declamazione del testo all'unisono da parte delle due voci». Così formulato, l'enunciato risulta valido soltanto in tre casi: *Fenir mia vita* nella versione di **PR**, *Strençi li labri* e *Par che la vita mia*. La declamazione del testo sembra seguire piuttosto lo schema descritto al punto 2: le voci cantano simultaneamente le medesime sillabe negli *incipit* (in coerenza con l'omoritmia del segmento iniziale), ma l'evoluzione della frase risulta caratterizzata da sfasamenti sillabici più o meno marcati nel *text underlay*, con un conseguente incremento dell'effetto drammatico descritto nel punto 3. Sembra improbabile che si tratti di semplici errori di copia, vista la frequenza

¹²⁸ Cfr. *Sottoposizione del testo* n. 1a-b.

del fenomeno nelle siciliane, e la sostanziale assenza nel resto del repertorio trasmesso in PR.

7. Frequente inserimento di consonanze perfette parallele della stessa specie¹²⁹. In tutte le siciliane, il contrappunto è caratterizzato da una notevole frequenza di CPPSS. Sembra assai improbabile che tale caratteristica possa costituire un indicatore cronologico. Si tratta, piuttosto, di una tecnica volta a ricreare un artificiale senso di arcaicità; una conferma in questo senso giunge dall'analisi dell'intonazione di *Con dogliosi martire* di Antonello (probabile siciliana tarda 'd'autore'), che presenta numerose CPPSS e tracce di contrappunto arcaico in luoghi significativi, del tutto estranei allo stile *subtilior* normalmente praticato dal compositore. Tale circostanza attenua, in parte, la validità dell'ipotesi espressa in Pirrotta 1989 (orig. 1983), secondo la quale i «tratti polifonici irregolari (in un manoscritto la cui data abbastanza precisamente determinata esclude implicazioni di arcaicità)» sarebbero indice di scarsa abilità da parte dei compositori, ovvero della «varietà di livelli che io penso sia esistita nella preparazione tecnica degli intrattenitori polifonisti¹³⁰».

8. Andamento «a soffierto»¹³¹. Il procedimento, individuato e definito da Pirrotta nel suo contributo su *Dolce mio drudo* come «moto contrario delle due voci dall'unisono, alla terza, alla quinta o all'ottava e quindi ritorno attraverso la terza all'unisono¹³²», rientra nel novero delle tecniche contrappuntistiche arcaizzanti cui si è accennato nel punto precedente, ed è presente (con maggiore o minore frequenza) in tutte le siciliane.

9. «Utilizzazione dello stesso materiale musicale nella prima e nella seconda parte». Il fenomeno si manifesta, talvolta, nella riproposizione di frasi musicali identiche tra le sezioni (è il caso di *Dolce mio drudo*, *Amore a lo to aspetto*, *Vantende signor mio*, *Par che la vita mia*); con maggiore frequenza, invece, la reiterazione interessa singoli *pattern* ritmici o segmenti melodici caratteristici (come avviene in *Con lagreme sospiro*, *Strençi li labri*, *Dona fallante*). Secondo Pirrotta, tale pratica costituirebbe un residuo formale della ballata arcaica e del repertorio laudistico: un esempio significativo è individuabile in «*Oimè, lasso e freddo lo mio core* [...] che adopera la stessa melodia, variamente adattata, per la ripresa e per i piedi. Nelle laude in cui ciò si verifica vi è spesso somiglianza o addirittura uguaglianza di testo fra il primo verso della ripresa e quello del primo piede (vedi *Stella nuova*, *Dami conforto*, *Spirito sancto da servire*, *Amor dolce sença pare*, *Salutiam divotamente*); lo stesso si riscontra spesso nelle ballate più antiche, quali *Tanto di fino amore testé* citata, *Dentro dal cor m'è nato* di Ser Monaldo da Soffena,

¹²⁹ Per le questioni relative alla validità delle consonanze perfette parallele della stessa specie (CPPSS) e altri tratti arcaici ai fini della datazione delle composizioni arsnovistiche, cfr. Caraci Vela 2015.

¹³⁰ Pirrotta 1989 (orig. 1983), p. 13.

¹³¹ Pirrotta 1984:1970, p. 178.

¹³² *Ibid.*

La partenza che fo dolorosa di Onesto bolognese, *Messer, lo nostro amore* di Saladino da Pavia, e non poche di quelle dei memoriali bolognesi. L'uso dello stesso materiale melodico nella ripresa e nelle stanze si ritrova poi in una forma più recente di ballata, la frottola del secolo XV¹³³».

10. «Formazione di un intervallo di seconda in prossimità delle cadenze», per anticipazione dell'obiettivo cadenzale. Il contrappunto deliberatamente 'aspro' delle siciliane si traduce in una elevata frequenza di intervalli dissonanti sui tempi forti; la formazione di seconde maggiori o minori in prossimità delle cadenze — fenomeno riscontrabile in tutte le composizioni qui edite — dà luogo a dissonanze di notevole impatto.

Testo poetico

Come risulterà immediatamente evidente, le seguenti caratteristiche sono individuabili in numerosi componimenti trecenteschi, intonati e non. Di conseguenza, analogamente a quanto osservato in precedenza, il testo poetico in sé non è sufficiente per individuare una possibile siciliana; l'elemento discriminante risiede piuttosto nel rapporto del testo con l'intonazione, ovvero nelle caratteristiche del *text underlay*, descritte nel paragrafo dedicato al testo musicale. Il seguente elenco intende offrire una descrizione generale di alcuni caratteri che accomunano le siciliane provviste di intonazione; esse risultano sostanzialmente valide anche per gli esemplari non intonati, ma la maggior varietà formale di questi ultimi ha reso necessario un ulteriore approfondimento nel paragrafo riguardante la tradizione manoscritta non musicale.

1. «Elementi di lessico e di grammatica tipicamente meridionali: sono attualmente presenti o facilmente riconoscibili nonostante gli interventi di copisti settentrionali». Questa caratteristica, tanto rara quanto maggiormente significativa qualora la si rilevi in un testo trasmesso in una silloge arsnovistica, è riscontrabile soltanto in alcune delle siciliane copiate nei codici musicali: indizi di sicilianità (o più genericamente di meridionalità) risultano presenti nel lessico di *Troveraço mercé*, *Strençi li labri* e *Dona fallante*, nonché nelle rime di *Dolce mio drudo* e *Vantende, signor mio*. Ad esse si può aggiungere *Par che la vita mia*, secondo la lezione di **Magl.VII.1040**: il caso è particolarmente emblematico perché consente di riconoscere, attraverso il confronto con **Pad 553**, l'intervento di 'settentrionalizzazione' operato dai copisti nel corso della tradizione. In definitiva, nelle siciliane intonate (e non solo, fatti salvi i rarissimi componimenti trasmessi in codici provenienti dal Sud Italia¹³⁴), le tracce linguistiche meridionali, nella maggioranza dei casi, non risultano abbastanza definite da consentire una distinzione tra i componimenti rielaborati a partire da un esemplare

¹³³ Pirrotta 1984:1962, p. 96, n. 21.

¹³⁴ Cfr. Coluccia 1975, p. 63, nonché Baldelli 1971, pp. 307-22.

originariamente meridionale e quelli composti *ex novo* a imitazione di modelli meridionali, oppure attraverso l'appropriazione di stilemi tipici della Scuola siciliana. Né può essere considerata dirimente l'etichetta 'regionale' eventualmente presente in rubrica; Coluccia osserva in proposito che «alla differenza di denominazione non corrisponde alcun carattere che permetta di distinguere tra una 'napolitana', una 'siciliana' e una 'calavrese', né si rivelano di aiuto, in proposito, l'esame linguistico o i riferimenti interni di ordine storico-geografico¹³⁵».

2. «Forma metrica: è quella della ballata, ma con irregolarità nella struttura». I testi delle siciliane risultano spesso strutturati secondo forme ibride, generalmente riconducibili (non sempre con facilità) alla ballata; tale difficoltà di inquadramento nella canonica struttura musicale bipartita — ovvero costituita da una sezione A, sulla quale si intonano i versi della ripresa e della volta, e una sezione B, che si ripete per ciascuna mutazione — risulta esacerbata dall'emergere delle irregolarità (con l'eccezione di *Dolce mio drudo*) nel *residuum*. I casi più complessi, debitamente analizzati in sede di edizione, sono tre: la già citata *Dolce mio drudo*, *Amore a lo to aspetto*, *Vantende, signor mio*. Per il raffronto tra gli schemi metrici delle siciliane intonate e quelle trasmesse in codici non musicali si rinvia al prossimo paragrafo.

3. Linea tematica prevalente: la sofferenza d'amore. In tutte le siciliane qui edite, individuate sulla scorta dei criteri musicali appena elencati, il testo svolge (declinandolo in vario modo) il tema della pena amorosa, ampiamente maggioritario nel repertorio della ballata arsnovistica. Il dolore è legato talvolta a una separazione forzata (in *Dolce mio drudo*, *Vantende, signor mio*, *Par che la vita mia*), più frequentemente al rifiuto, da parte della donna amata, del *servitium amoris* offerto dall'amante (è il caso di *Con lagreme sospiro*, *Ochi, piançete*, *Troveraço mercé*, *Amore a lo to aspetto*); soltanto in *Strençi li labri* si parla di sofferenza al passato (vv. 7-8, 9-10: «Poi per pietà solgisti la catena / che me ligasti al core [...] E la vita angososa / mi festi tornare in gran dolçeça»), mentre in *Donna fallante* viene sviluppato il tema (meno usuale) del tradimento da parte dell'amata. In tre casi (*Dolce mio drudo*, *Vantende, signor mio* e *Par che la vita mia*), infine, il soggetto lirico è inequivocabilmente femminile.

Per quanto concerne le siciliane trasmesse in codici privi di notazione musicale, si registra anche la forma del contrasto (come in *Levati dalla mia porta*¹³⁶, «cieciliana» copiata, insieme a *Par che la vita mia*, in **Magl.VII.1040**) e il tono risulta talvolta burlesco e parodico (si veda *Sonno fu che me rappe, donna mia*¹³⁷, trasmessa nel medesimo codice).

4. Recupero del materiale poetico della ripresa nei piedi e nella volta.

¹³⁵ Coluccia 1975, p. 61.

¹³⁶ *Ivi*, p. 127.

¹³⁷ *Ivi*, p. 126.

Per le considerazioni generali si veda il punto corrispondente nel paragrafo dedicato alla veste musicale. In *Fenir mia vita*, *Con lagreme sospiro*, *Vantende signor mio*, *Dona fallante* e *Par che la vita mia*, nonché, sebbene in misura minore, in *Ochi piançete* e *Amore a lo to aspetto*, si nota un insistito recupero del materiale poetico tra ripresa, piedi e volta, in maniera talvolta parallela (*Con lagreme sospiro*, *Vantende signor mio*, *Dona fallante*, *Amore a lo to aspetto*, *Par che la vita mia*) a quanto avviene nell'intonazione; in *Fenir mia vita*, *Con lagreme sospiro* e *Dona fallante* si registra la presenza di un verso-refrain (nei primi due casi si tratta dell'ultimo verso della ripresa e della volta, mentre in *Dona fallante* si osserva la ripetizione del distico finale della volta nelle due strofe).

Le siciliane nella tradizione manoscritta non musicale

Il quadro finora delineato si complica ulteriormente qualora il campo d'indagine venga esteso alle siciliane (autentiche o presunte) trasmesse esclusivamente in codici privi di notazione musicale. Alla maggior varietà strutturale e tematica si accompagna un proliferare di modelli strofici metricamente irregolari, il cui statuto formale risulta spesso indefinito o ibrido. Stante l'impossibilità di affrontare, in questa sede, il repertorio meridionale o 'meridionaleggiante' del Trecento e del primo Quattrocento nella sua totalità¹³⁸, sarà utile offrire alcune indicazioni generali riguardo alle siciliane provviste di rubrica di genere nella tradizione manoscritta. La seconda parte del paragrafo è invece dedicata alle questioni relative ai codici letterari che trasmettono le siciliane intonate in **PR e Pad 553**.

Levati dalla mia porta e *Sonno fu che me rappe, donna mia*¹³⁹ sono le due siciliane (rubricate rispettivamente «cieciliana» e «ceciliana») copiate nella stessa carta (55r) del

¹³⁸ Per cui cfr. Coluccia 1975 e Coluccia-Gualdo 2000.

¹³⁹ Si riportano entrambi i testi secondo l'edizione presente in Coluccia 1975 (pp. 126-7).
 «Sonno fu che me rappe, donna mia. / En quelle parti dov'io m'arivai / una angioletta in sonno me dicea: / — Ché per troppo dormire perduta m'ài? / O dormiglioso, forte adormentato / già non sia amante, per donna aquistare. / Stanotte mi levai, vennit'a lato / credendomi con teco solatzare; / tu eri tanto forte adormentato, / che già mai non te pote' esvegliare. — / Gentil madonna, non me biasimate, / ché lla vostra venuta non sapea. / Il sonno traditor che m'à ingannato / à ggìa gabato più saggio de mia. / Non me lamento tanto dello sonno / quanto faccio de voi, patrona mia, / ché 'nci venisti a l'alba dello giorno / quando lo dolcie sonno me tenia. / Sonno fu che me rappe, donna mia». «— Lèvati dalla mia porta, lassa ch'ora foss'io morta / lo giono ch'i' t'amai. / Lèvati dalla mia porta, vattene alla tua via, / ché per te seria morta e non te ne encresciera; / parti, valletto, partiti per la tua cortesia, / dé vattene oramai. — / — Madonna queste parole, per dio, non me le dire! / Sai che non venni a càsata per volermene gire: / lèvati, bella, ed aprimi e lasciami trasire; / poi me comanderai. — / — Se me donassi Trapano, Palermo con Messina, / la mia porta non t'apriro, se me faciessi regina. / Se llo sente maritamo e questa ria vicina, / morta distrutta m'ài. — / — Maritato non sentelo ch'el este adormentato, / e lle vicine dormono: primo sonno è passato. / Se lla sciorta passàssenci seria stretto e legato. — / — E tu, perché 'nci stai? — / — Che lla sciorta passàssenci o Vergine Maria! / Tutti a pezzi tagliàssenci en mezzo della via! — / — Ma non dinanzi a càsama, ch'io biasmata seria. / E perché non ten vai? —».

manoscritto **Magl.VII.1040** che ospita *Par che la vita mia*. Oltre ai tre testi già citati, nell'angolo inferiore destro della medesima facciata, sotto la rubrica «sonetto», è copiato un testo con *incipit Amante sono, vaghiccias, di voi*¹⁴⁰, che in realtà «s'accosta alla forma dello strambotto e del rispetto¹⁴¹». Al di là delle numerose considerazioni possibili a proposito delle accezioni di *sonetto*¹⁴², ciò che interessa qui è il valore delle rubriche: osservando la carta 55r, in sostanza, si ha l'impressione che l'etichetta «ciciliana» abbia un valore formale, ovvero di genere, come nel caso del «sonetto». Sul *verso* della stessa carta, tuttavia, vi è un gruppo di brevi testi (affini, sotto il profilo tematico — e metrico, nel caso di *Sonno fu che me rappe, donna mia* — alle *ciciliane* trasmesse sul *recto*) copiati consecutivamente e contrassegnati dalla rubrica «napolitana».

Come già ricordato a proposito delle caratteristiche linguistiche delle siciliane, non intercorrono differenze sostanziali tra queste ultime e i componimenti con differente 'indicazione geografica' (napolitane e calavresi, appunto); appare più probabile, pertanto, che tutti questi testi, variamente legati alla produzione poetica meridionale del Trecento, fossero percepiti come appartenenti a un genere unitario, forse con una simile destinazione performativa. Tornando alle siciliane del Magliabechiano, risulta evidente la differenza di 'tono', oltre che formale, rispetto alle siciliane intonate in **PR** e all'adiacente *Par che la vita mia: Levati dalla mia porta*¹⁴³ è un contrasto, imperniato sulle figure dell'amante che supplica la donna e di quest'ultima che rifiuta le sue *avances*, mentre in *Sonno fu che me rappe, donna mia* il soggetto lirico si difende dalle accuse di inadempienza coniugale mosse dalla donna, secondo un *tòpos* letterario assai diffuso¹⁴⁴. Entrambi i testi conservano alcuni indizi, a livello linguistico e soprattutto lessicale, di una probabile origine meridionale, e risultano intessuti di *tòpoi* e riferimenti intertestuali a componimenti redatti nel Sud della penisola: il primo presenta possibili rimandi a *Rosa fresca aulentissima* nella forma metrica («strofe tetrastiche di alessandrini monorimi più un settenario unisonante di volta¹⁴⁵»); una sorta di forma semplificata del contrasto di Cielo [*PSs* 16.1], composto da strofe *singulars* di cinque versi formate da un tristico di alessandrini rimati e da un distico di endecasillabi¹⁴⁶) e nel lessico¹⁴⁷, mentre il secondo rivela una probabile parentela con la ballata salentina trecentesca *Bellu missere, assai durmisti*, copiata in caratteri greci nel codice Pluteo 57.36 della Biblioteca Medicea

¹⁴⁰ Carducci 1913, p. 75.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Sulla definizione dei *soni sive sonetti* nell'anonimo *Capitulum de vocibus applicatis verbis* cfr., tra gli altri, Pirrotta 1984:1962.

¹⁴³ Si fa riferimento all'edizione Coluccia 1975, p. 127. Per i rimandi intertestuali al contrasto di Cielo d'Alcamo cfr. *Ivi*, pp. 68-70.

¹⁴⁴ Cfr. De Angelis 2011, p. 389, n. 66.

¹⁴⁵ Coluccia 1975, p. 127.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 69.

Laurenziana¹⁴⁸. Per quanto concerne l'assetto formale, *Sonno fu che me rappe, donna mia* è «una via di mezzo tra la ballata e lo strambotto: della ballata mantiene la ripresa, dello strambotto la struttura delle stanze, rispettivamente una sestina e un'ottava, ambedue a rime alternate¹⁴⁹».

Benché il necessariamente sintetico profilo appena delineato non renda giustizia delle peculiarità dei due testi, è possibile intuirne le potenzialità per lo sviluppo di molteplici linee di ricerca; il limite è costituito, ancora una volta, dalle difficoltà legate all'individuazione di siciliane 'sicure', considerata l'estrema varietà formale e l'assenza della rubrica di genere in altri manoscritti compilati entro il XV secolo.

La sola eccezione è rappresentata dalla «ciciliana» *Quando sono in questa cittade*, trasmessa in due «codici gemelli¹⁵⁰» copiati «poco oltre il 1470¹⁵¹»: il Ms. C 35 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, trascritto dal fiorentino Giovanni Scarlatti, e il Ms. 3 della Biblioteca Venturi Ginori Lisci, al cui allestimento contribuì soprattutto il fratello di Giovanni, Filippo¹⁵². Naturalmente, l'altezza cronologica dei testimoni non corrisponde necessariamente all'epoca di composizione dei testi in essi tràditi: Coluccia sostiene che la prima redazione dei componimenti possa essere collocata tra la fine del Trecento e l'inizio del secolo successivo nell'Italia meridionale¹⁵³. Quale che sia l'esatta data di composizione di *Quando sono in questa cittade*, risultano immediatamente evidenti le differenze formali e contenutistiche rispetto alle siciliane esaminate finora. Il testo consta di nove quartine di ottonari trocaici, incatenate secondo lo schema abbc, cdde, effg ecc.¹⁵⁴, e consiste in una elaborata lode della donna amata secondo i *tòpoi* caratteristici della lirica amorosa; la donna vive a Napoli, come si evince dai vv. 9-10 («Beato è Napoli piacente / d'esta donna graziosa»), circostanza che suggerisce un'ambientazione del testo nella città partenopea, piuttosto che in Sicilia. Questo dettaglio contribuisce ad avvalorare la tesi della 'panmeridionalità' del genere, al di là delle etichette regionali specifiche. Il penultimo distico sembra alludere, come osserva Ziino¹⁵⁵, a una possibile destinazione musicale, o quantomeno performativa: «Fa' che quando se' cantata / abbi dolcie le parole».

In conclusione, si fornisce uno specchio riassuntivo delle forme metriche delle siciliane intonate, poste a confronto con le siciliane denominate come tali nei manoscritti e attestate nella sola tradizione letteraria. Appare probabile che le irregolarità di natura strutturale evidenziate in alcune composizioni — *Dolce mio drudo*, *Amore a lo to*

¹⁴⁸ De Angelis 2011, p. 386 ss.

¹⁴⁹ Ziino 1995, p. 481.

¹⁵⁰ Levi 1908, p. 325.

¹⁵¹ Coluccia 1975, p. 71.

¹⁵² *Ivi*, p. 152.

¹⁵³ Coluccia 1975, p. 152.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 130.

¹⁵⁵ Ziino 1995, p. 481.

aspetto, Vantende, signor mio — siano scaturite in seguito al tentativo (non sempre riuscito) di imbrigliare tipologie testuali ibride in una forma sufficientemente stabile e canonizzata, a questa altezza cronologica, della lirica intonata, ovvero la ballata.

Per le siciliane trasmesse in manoscritti non musicali si fa riferimento all'edizione Coluccia 1975. I testi evidenziati in azzurro sono copiati in **Magl.VII.1078**, quelli in verde nel codice **Magl.VII.1040**. I componimenti traditi esclusivamente in **PR** sono contrassegnati dall'asterisco.

Incipit	Metro	Schema rimico
<i>Fenir mia vita</i>	11 7 11; 11 7, 11 7; 11 7 11	ZyZ; Ab, Ab; BaZ
<i>Con lagreme sospiro</i>	endecasillabi e settenari alternati	zYyZ; aAB, aB; bCcZ
<i>Troveraço merçé *</i>	endecasillabi	ZZ; AB, BA; CZ
<i>Dolce mio drudo</i>	ottonari irregolari	zz; ab, [...]; by
<i>Ochi, piançete</i>	11, 7, 7, 11; 11, 11, 11, 11; 11, 7, 7, 7 ¹⁵⁶	ZyyZ; AB, AB; Bccz
<i>Amore a lo to aspetto *</i>	3 strofe: settenari irregolari	zyyz; ab, bc; cz ¹⁵⁷
<i>Vantende, signor mio *</i>	endecasillabi	ZZ; AB, AB, BA; ZZ
<i>Strençi li labri</i>	7 11 11; 11 7 11, 11 7 11; 7 11 11	xY(y)Z; AbC, AbC; cD(d)B
<i>Dona fallante *</i>	2 strofe: 11 7 11; 11 7 11 7; 11 7 11	ZY(y)Z; AB, AB; (b)CD(d)Z
<i>Par che la vita mia</i>	7 7 7 11; 11 7, 7 11; 7 7 7 11 ¹⁵⁸	zyy(y)Z; Ab, bA; accZ
<i>Levati dalla mia porta¹⁵⁹</i>	5 strofe di tre alessandrini + un settenario di volta	Tristico monorimo più v. unisonante di volta (aaab)
<i>Sonno fu che me rappe¹⁶⁰</i>	2 strofe (un'ottava e una sestina) di endecasillabi	Rime alternate
<i>Quando sono in questa cittade¹⁶¹</i>	quartine di ottonari trocaici	abbc, cdde, effg ecc.

L'esiguità della tradizione manoscritta letteraria delle siciliane rende possibile (e opportuna, considerate le peculiarità evidenziate, a livello strutturale e metrico, in confronto al resto del repertorio arsnovistico) una pur breve esposizione delle principali

¹⁵⁶ Cfr. n. precedente. L'irregolarità metrica tra volta e ripresa può essere imputabile al contesto di copia e alla destinazione d'uso di **Magl. VII. 1078** [§ I, 2.2].

¹⁵⁷ [Seconda strofa: ab, bc; dz].

¹⁵⁸ La seconda strofa (trasmessa soltanto in **Magl.VII.1040**) presenta una inversione nell'ordine dei settenari e degli endecasillabi: 11 7, 11 7; 7 7 7 11. Come nel caso di *Ochi, piançete* in **Magl. VII. 1078**, questa tipologia di irregolarità rende complessa la sottoposizione del testo alla musica (a meno che non si assuma un atteggiamento disinvolto nei confronti dei versi in sede di intonazione, con l'adozione di 'riempimenti', ovvero zeppe e ripetizioni di parole e sillabe).

¹⁵⁹ Magl VII 1040, c. 55r: *Cieciliana*.

¹⁶⁰ Magl VII 1040, c. 55r: *Ceciliana*.

¹⁶¹ Ambrosiano C 35 sup c. 57r: *Canzona ciciliana*; Ginori Venturi Lisci 3 (Laurenziana Acq. e Doni 759).

caratteristiche e dei contesti di copia dei singoli testimoni, con riferimento alle informazioni utili per l'inquadramento del nostro repertorio¹⁶².

I tre codici letterari che trasmettono le siciliane intonate in **PR** e **Pad 553** (**Magl.VII.1040**: *Par che la vita mia*; **Magl.VII.1078**: *Fenir mia vita, Con lagreme sospiro, Ochi, piançete*; **Tr 43**: *Strençi li labri*), nonostante la differente provenienza geografica, hanno in comune un basso grado di elaborazione formale: per questa ragione, e in virtù della tipologia di repertorio trasmesso, sono stati a lungo etichettati dagli studiosi come manufatti 'popolari'¹⁶³.

Il primo dei Magliabechiani, **Magl.VII.1040**¹⁶⁴, è un codice composito, il cui ultimo fascicolo costituisce la seconda parte del repertorio poetico probabilmente copiato dal mercante fiorentino Amelio Bonaguisi (nato nella seconda metà del Trecento¹⁶⁵) nel codice miscelaneo II.II.61 della Biblioteca Nazionale di Firenze¹⁶⁶; in linea di continuità con la fonte appena citata, il Magliabechiano trasmette ballate, sonetti e strambotti italiani (di varia provenienza: trovano spazio anche autori noti, ad esempio Dante e Cavalcanti), insieme a forme ibride italiane (tra cui le siciliane e le napoletane) e francesi. Come osserva Jennings¹⁶⁷, alcuni aspetti contenutistici e materiali del testimone — il *ductus* estremamente vario, il tipo di impaginazione, in generale il non elevato grado di formalizzazione — ricordano **Magl.VII.1078**, pur mancando, al contrario di quest'ultimo, indizi di destinazione 'performativa'. Anche in questo caso, tuttavia, appare probabile che il codice fosse concepito per uso personale del suo compilatore (con ogni probabilità, lo stesso Amelio Bonaguisi). Le informazioni raccolte da Jennings sul contesto di copia dello 'zibaldone' di Amelio, ora scorporato nei due codici sopracitati, risultano essenziali per comprendere come e in quali ambienti culturali circolassero, a cavallo dei secoli XIV e XV, le siciliane. Nel **Magl.VII.1040**, i testi poetici con etichetta 'regionale' trovano spazio in una raccolta dall'orizzonte geografico ampio, caratteristica suggerita dalla presenza di testi francesi e addirittura da annotazioni in inglese; tale circostanza, cui si accompagna una spiccata preferenza per le liriche a tema amoroso e moraleggiante, copiate (nella prima parte della raccolta, trädita in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.61) insieme a un volgarizzamento delle *Heroides* ovidiane, rivelano l'appartenenza di Amelio alla «middle-class mercantile culture¹⁶⁸» fiorentina.

¹⁶² Per la descrizione generale dei codici, cfr. § I, 2.

¹⁶³ Jennings 2014, p. 30.

¹⁶⁴ I principali contributi su **Magl.VII.1040** sono De Robertis 1959 e Jennings 2014, pp. 133-58; cfr. anche Coluccia 1975, p. 151.

¹⁶⁵ Amelio Bonaguisi è podestà del comune di Cerreto Guidi, nel contado fiorentino, nel 1392, anno in cui copia *Il Milione*; al 1396 risale l'atto di nascita di suo figlio Niccolò, successivamente iscritto all'Arte della Seta. Per le informazioni biografiche su Amelio, cfr. Jennings 2014, p. 150 ss.

¹⁶⁶ Jennings 2014, pp. 135-6.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Jennings 2014, p. 154.

In definitiva, nonostante la distanza rispetto al contesto dell'élite colta, il manufatto in esame non ha nulla di 'popolare' o 'popolaresco'.

La medesima constatazione risulta valida, sebbene in una differente zona geografica, per il codice **Magl.VII.1078**¹⁶⁹. Il manoscritto fu assemblato all'inizio del Quattrocento in area emiliana, forse nel territorio di Reggio Emilia, come rivelano alcune annotazioni interne¹⁷⁰; copiato da un'unica mano¹⁷¹ su carta di bassa qualità con diversi tipi di inchiostro, in una corsiva poco accurata, contiene 145 testi lirici di vario genere, 17 dei quali sono trasmessi, intonati, in sillogi musicali arsnovistiche (10 in **Sq**, 7 in **PR**, 7 in **FP**, 5 in **Lo**, 5 in **Pit**, 2 in **SL**, 1 in **Lu**, 1 in **PadA**, 1 in **Pad 553**; in tutti i casi si tratta di ballate: 10 intonate da Francesco Landini, una a testa da Nicolò del Preposto, Guglielmo di Francia e Antonello da Caserta, adespote le restanti quattro — ovvero le tre siciliane e un'altra ballata a due voci 'atipica', *Monico son tutto gioioso*¹⁷²—). L'eterogeneità del contenuto del codice risiede non soltanto nelle forme metriche (accanto alla ballata, predominante, si attestano strambotti, sonetti, canzoni, ottave di varia tipologia, forme ibride) ma anche nel tono e nei temi trattati, «che spaziano fra il licenzioso e il moraleggiante, fra l'erotico-amoroso e il religioso, fra l'epico e il cronachistico, fra il comico e il sublime, fra il narrativo e il dialogico¹⁷³». Alcune delle liriche di argomento amoroso (soprattutto i 'lamenti di partenza', nella definizione di Casini¹⁷⁴) presentano numerosi punti di contatto, sotto il profilo tematico, con le siciliane intonate in **PR** e **Pad 553**¹⁷⁵; ciò non implica, tuttavia, che sia possibile postulare veri e propri legami intertestuali o architestuali — anche perché questi ultimi implicherebbero l'esistenza di un genere siciliano inquadrato secondo criteri ben definiti —, al di là delle mere rispondenze lessicali.

La varietà del repertorio trasmesso in **Magl.VII.1078** costituisce soltanto uno dei motivi d'interesse suscitati dal codice. Per quanto concerne la storia della tradizione manoscritta, merita un breve cenno il dibattito critico intorno alla possibilità che l'intera

¹⁶⁹ In virtù delle sue inusuali caratteristiche, il codice ha destato l'interesse di numerosi studiosi. Tra i principali contributi, si vedano Jennings 2014, pp. 109-320, Casini 1889 e 1881; cfr. anche Barillari 2014, p. 97 ss., e D'Agostino 2000 e 2003, p. 302.

¹⁷⁰ Sul *recto* della c. 14 sono annotati, ad opera di una mano diversa dalla principale, i nomi di alcune persone tenute a contribuire economicamente al restauro della chiesa di *Madona sancta Maria de Terrabora*. Cfr. Casini 1889, p. 200.

¹⁷¹ A un secondo scriba si devono alcune aggiunte posteriori nelle cc. 15r e 28v (Jennings 2014, p. 225).

¹⁷² *Ivi*, p. 112, tab. 14.1. Sulla ballata *Monico son tutto gioioso*, copiata nel Ms. Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Colombina, 5-2-25, cfr. Cuthbert, M. S., *Palimpsests, Sketches, and Extracts: The Organization and Compositions of Seville 5-2-25*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento VII. «Dolci e nuove note»: atti del quinto convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), (Certaldo, 17-18 dicembre 2005)*, a c. di F. Zimei, Lucca, LIM, 2009, pp. 57-78.

¹⁷³ Barillari 2014, p. 102.

¹⁷⁴ Casini 1889, p. 373.

¹⁷⁵ Cfr. ad esempio le ballate *Or si disparte la speranza mia* (c. 27r) e *De, torna ch'i' t'aspeto* (c. 9v).

silloge (o almeno una parte di essa) sia stata copiata da testimoni musicali. I principali elementi a favore di tale ipotesi risiederebbero, secondo D'Agostino¹⁷⁶, nella presenza di ripetizioni di parole e sillabe e nella frammentarietà di alcune ballate, che risultano prive del secondo piede e della volta (ovvero dei versi normalmente copiati nel *residuum*, frequentemente soggetto a caduta nella tradizione manoscritta musicale). Jennings, che rigetta parzialmente l'ipotesi di D'Agostino, sulla base di alcuni criteri significativi per la teorizzazione della discendenza di un manoscritto letterario da una silloge musicale¹⁷⁷, sottolinea la carenza di esempi sufficienti a sostegno della suddetta proposta: un solo componimento risulta sicuramente frammentario, e si registrano pochissimi casi di ripetizione, peraltro non limitati ai testi con concordanze musicali note¹⁷⁸. Quest'ultima osservazione è particolarmente interessante ai fini della presente trattazione, perché coinvolge due delle nostre siciliane: *Fenir mia vita* è l'unico testo sicuramente incompleto in **Magl.VII.1078**, e un caso notevole di ripetizione è rilevabile nella trascrizione di *Con lagreme sospiro*.

La versione di *Fenir mia vita* copiata sul *recto* della carta 26 appare piuttosto malconcia, e distante dalle lezioni di **PR** e **Pad 553** (completa e sostanzialmente corretta la prima, mancante del secondo piede e della volta la seconda). Il testo, viziato da pesanti ipometrie, presenta una versificazione completamente diversa rispetto a quella riportata nei due codici musicali¹⁷⁹ (generalmente corretti anche sotto il profilo metrico, con regolare alternanza di endecasillabi e settenari):

ffinir mia vita mi co(n)vene
 chon guay e co(n) ssospiri
 poy che me veço tolto
 el piu bel volto ch(e) naque çamay
 e vo finir co(n) pianti e co(n) ssospiri

¹⁷⁶ D'Agostino 2003, pp. 302-3.

¹⁷⁷ «1. Exact concordance in order between a series of adjacent poems in a text-only source and adjacent pieces in a musical source, when the adjacent texts and compositions are also codicologically and paleographically linked [...] 2. High percentage of texts (at least 70 percent) with known musical settings in a codicologically discrete section [...] 3. Presence of incomplete poems in literary sources where all (or most) known song texts in a given section appear without verses that would be copied as the *residuum* in a musical source [...] 4. Presence of an irregular reading in a literary source when the irregular reading can be shown to derive from the poem's musical form [...] 5. Presence of rubrics or marginalia that specifically reference the musical setting or a musical exemplar in an unambiguous way [...] 6. Attribution to a composer in a text-only source when the poem at hand appears elsewhere in the literary tradition attributed to a poet instead [...]». I criteri qui riportati in forma sintetica sono discussi in Jennings 2014, pp. 37-8; l'elenco di Jennings integra e rielabora le proposte avanzate in proposito da Kathleen Sewright (Sewright 2008), che integra a sua volta alcune osservazioni presenti in D'Agostino 2000, pp. 399-400.

¹⁷⁸ Jennings 2014, p. 50, n. 58.

¹⁷⁹ Zyz; Ab, Ab; BaZ.

la mia vita amara
la mia vita angososa.

L'equivoco nasce, evidentemente, dalla scelta (del copista o del suo antografo) di spostare *chon guay* dal primo al secondo verso, e dalla conseguente necessità di inserire la zeppa *con ssospiri* — tradita anche dalla reiterazione identica del sintagma al v. 5 — per completare il settenario; la lunghezza della ripresa passa, così, da tre a quattro versi. Un'ulteriore aggiunta è costituita dal v. 6 (*la mia vita amara*), assente nei testimoni intonati, che genera un insolito (ma non raro) piede tristico. Pur ipotizzando l'esistenza di uno o più testimoni musicali perduti per la ballata in oggetto, oltre ai due noti, la situazione metrica del testo non sembra facilmente spiegabile; peraltro, le irregolarità nel computo sillabico causerebbero più di un problema in sede di intonazione. Si potrebbe postulare la presenza, nel perduto archetipo musicale, di ripetizioni di parole o sillabe, tali da sanare le ipometrie e consentire una esecuzione coerente: non si spiegherebbe, tuttavia, per quale ragione il copista del Magliabechiano avrebbe dovuto omettere tali aggiunte in *Fenir mia vita* e mantenerle altrove, come avviene in *Con lagreme sospiro*. Quest'ultima è copiata per esteso nella carta 24r, in mezzo ad altre due probabili siciliane (*Ochi, piançete* e *Con dogliosi martire*), e mostra problematiche di segno opposto rispetto al caso precedente. Innanzitutto, la ripetizione riguarda il verso 6 (*l'anima dal corpo*, che si presenta come *lanima da lanima dal corpo* nel Magliabechiano, similmente a quanto avviene in **PR**), e ne guasta la metrica, altrimenti regolare per l'intera lunghezza del testo; manca, invece, la reiterazione del sintagma dell'*incipit*, presente in entrambe le voci di **PR**. Ancora, nel medesimo verso si rileva una possibile zeppa vocalica¹⁸⁰ — *corpo o p(er) penasay* — di tipo analogo a quelle presenti nel manoscritto musicale (sebbene in luoghi diversi).

Per completare il quadro delle siciliane trasmesse in **Magl.VII.1078**, sarà opportuno segnalare un ultimo caso significativo. *Ochi, piançete* (di cui **PR** riporta solo i primi sei versi, viziati peraltro da zeppe e ripetizioni) non presenta particolari irregolarità nella lezione del Magliabechiano, che ne costituisce l'unico testimone completo. La sola eccezione è individuabile nell'ultimo verso della volta che, essendo un settenario, rompe la simmetria con l'ultimo verso della ripresa (un endecasillabo); ne conseguono ovvi problemi in sede di intonazione, dato che i due versi devono essere intonati sulla stessa melodia¹⁸¹.

Alla luce di questi esempi, sembra probabile che almeno le siciliane derivino da una tradizione manoscritta particolarmente 'innovativa', non accurata sotto il profilo della restituzione del testo.

¹⁸⁰ Cfr. *Sottoposizione del testo* n. 2.

¹⁸¹ Cfr. *Sottoposizione del testo* n. 5.

Jennings, in seguito a una indagine estesa all'intero *corpus*, ipotizza che il Magliabechiano sia stato confezionato per uso personale o con destinazione performativa (ovvero come canovaccio per una esecuzione cantata — supponendo che l'interprete conoscesse a memoria la melodia — o recitata¹⁸²); il che non implica, e neppure suggerisce in alcun modo, la derivazione da una non meglio precisata 'tradizione orale' o 'popolare'. Il repertorio trasmesso nel codice, inoltre, costituisce una ulteriore prova di quel gusto per la commistione di stili e generi cui si è accennato a proposito di **Magl.VII.1040**, caratteristico di un contesto socio-culturale ben definito.

Anche l'ultimo testimone letterario di questa breve rassegna, ovvero la prima unità codicologica del composito Ms. **Tr 43**¹⁸³, tradisce le caratteristiche di una miscellanea allestita per uso personale. Il testimone, copiato in Veneto nella seconda metà del Quattrocento, trasmette 40 componimenti (14 strambotti, 12 ballate¹⁸⁴, di cui 8 pluristrofiche, un sonetto e tre testi lirici di genere non identificato; quattro ballate — due intonate da Landini, *Con lagreme bagnandome* di Leonardo Giustinian, messa in musica da Ciconia, e l'adespota *Strençi li labri* —); i quattro testi con sicure concordanze musicali sono copiati consecutivamente dalla c. 5r alla c. 7v¹⁸⁵, e in virtù del loro monostrofismo si distaccano dal resto delle ballate. *Strençi li labri* (*Strengi le lapre piano l'amor mio*, secondo la lezione del codice) è trasmessa in una versione particolarmente problematica e scorretta sotto il profilo metrico¹⁸⁶, e assai distante dalla lezione di **PR**. Si riporta di seguito la trascrizione diplomatica, con la sola aggiunta dei segni diacritici indispensabili; si mantiene la suddivisione delle parole e dei versi proposta nel manoscritto:

Strençi le lapre piano l'amor mio
 Ch' a zucharo sa asomeglia
 De alça la dolce ziya ch(e) m' alçidy

Tu sai ben cu(m) quanta pena e cu(m) qua(n)ta angossa
 Sostegno p(er) tova amore

¹⁸² Jennings 2014, p. 52: «Based on Magliabechiano 1078's very limited adherence to the six criteria, there is no evidence that the song texts have direct musical origins. However, based on the disposition of the texts in groups C, D [che include *Ochi, piançete e Con lagreme*] and F [cui appartiene *Fenir mia vita*] and on the fact that each of these groups marginally satisfies criterion 2 [High percentage of musical texts within a discrete section], it is also possible that they and the sections in which they appear derive indirectly from notated fascicle manuscripts or *rotuli*».

¹⁸³ Per la descrizione del codice, cfr. Jennings 2014, pp. 161-2, 247-8 e Coluccia 1975, p. 153. Per l'edizione dei testi cfr. Cian 1884.

¹⁸⁴ Cinque ballate e due strambotti sono trasmessi anche in **Magl.VII.1078**. Si segnala, inoltre, la presenza, alla c. 9r, della probabile calavrese *Ziristù mai in Calavria*, edita in Coluccia 1975, p. 147.

¹⁸⁵ Jennings 2014, p. 248.

¹⁸⁶ Cfr. l'edizione Cian 1884, p. 41.

Ina(n)ti ch(e) p(er) mi me fusti piatoxa
Però solysti la catena ch(e) me strencisti al core
Che zorno e note no(n) trovo reposito
Però facisti la mia vita angoxoxa
Rytornare i(n) gra(n) dolçeça
Sì che tova zentilleça vene amore.

Ancora una volta, come osservato nel caso dei Magliabechiani, il ramo letterario della tradizione delle siciliane intonate appare indipendente dalla parallela tradizione musicale, quantomeno con riferimento a **PR** e **Pad 553**. Tale evidenza si presta all'avvio di ulteriori linee di ricerca: ad esempio, sarebbe interessante condurre una indagine sistematica sui rapporti di parentela intercorrenti tra i testi trasmessi nei sopracitati manoscritti letterari e le sillogi musicali concordanti, al fine di comprendere fino a che punto una tale discrepanza tra le lezioni possa essere considerata appannaggio delle sole siciliane, o sia da attribuire alle specificità (contesto di copia, destinazione d'uso, antigrafo) di alcuni testimoni.

Il canto delle siciliane nella letteratura dei secc. XIV-XV

Oltre che dall'esame della tradizione manoscritta, ulteriori informazioni circa le modalità di circolazione ed esecuzione delle siciliane possono essere desunte dalle fonti letterarie; le questioni relative al maggiore o minore grado di affidabilità dei testi di seguito proposti sono affrontate caso per caso. L'unica costante è costituita dalla modalità performativa: tutte le fonti letterarie parlano, infatti, di siciliane (o di componimenti variamente associati alla Sicilia) in relazione al canto.

1. Boccaccio, *Decameron*. La più antica menzione del canto di una possibile 'siciliana' risale, con ogni probabilità, a Boccaccio¹⁸⁷, che riporta l'*incipit* della canzone¹⁸⁸ *Quale esso fu lo malo cristiano* (conosciuta anche come 'Canzone del basilico'), composta in seguito alla sfortunata vicenda di Lisabetta da Messina. Boccaccio ribadisce la destinazione musicale del componimento in due occasioni: nel passaggio finale della novella («la quale ancora oggi si canta») e nel raccordo con la novella successiva («Quella novella che Filomena aveva detta fu alle donne carissima, per ciò che assai volte avevano quella canzone udita cantare né mai avevan potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stata fatta¹⁸⁹»).

¹⁸⁷ Ziino 1995, p. 480; Pirrotta 1992, p. 719.

¹⁸⁸ La qualifica di ballata, talvolta attribuita al testo, è impropria; si tratta di una canzone a stanze *capfinidas* e *capcaudadas* di 7 versi: schema $Ab_8Ab_8Ab_8(b)C$ (Coluccia 1975, p. 117).

¹⁸⁹ Branca, V. (ed.), Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1980, IV, 5:24 e 6:2 (pp. 532, 534).

La canzone citata è trasmessa adespota in due diversi manoscritti fiorentini¹⁹⁰ (i Laurenziani XLII 38 e Gadd. rel. 161; quest'ultimo la tramanda in due versioni — entrambe prive della strofa iniziale —, la seconda delle quali presenta l'aggiunta di cinque versi assenti nell'altro codice) risalenti rispettivamente alla fine del XIV e del XV secolo; tale circostanza conferma la diffusione della 'Canzone del basilico' in area toscana, e rende plausibile il fatto che le donne della brigata la conoscessero. Il testo presenta *in nuce* numerosi elementi rilevabili in alcune delle siciliane di **PR**, a partire dalla sua natura di lamento femminile, con tutto il patrimonio lessicale tipico che ne deriva. Il dato più interessante, comunque, risiede nella modalità esecutiva: si tratta, forse, del più antico esempio — sebbene in contesto letterario, quindi da considerare con la dovuta cautela — di una canzone di origine meridionale effettivamente intonata, ed entrata a far parte del patrimonio musicale toscano trecentesco.

Secondo l'indagine condotta da Coluccia, alcune tracce linguistiche (come le forme *grasta* e *malo*) «segnano la genesi meridionale (napoletana o siciliana, gli indizi linguistici non vanno tutti in una sola direzione) del canto. Boccaccio può averlo conosciuto facilmente a Napoli¹⁹¹». Altri indizi a favore dell'origine meridionale della canzone sono rilevabili in alcune locuzioni in sede di rima (ad esempio il binomio *pen'e tormento*) riconducibili alla Scuola siciliana, e in particolare a Giacomo da Lentini¹⁹². La probabile ricezione della 'Canzone del basilico' nel repertorio delle «cieciliane», «napolitane» e «calavresi» è testimoniata, inoltre, dai riferimenti a Biancifiori e Camiola, presenti in una napoletana 'sicura' — ovvero rubricata come tale in **Magl.VII.1040** —. Alcune di queste figure femminili possono essere anche considerate ulteriori spie di rimandi intertestuali alla Scuola siciliana: nello specifico, «*Isolda la bronda* ricorre al v. 46 di *Madonna mia, a voi mando*, mentre *Morgana la fata* chiama in causa l'anonimo in tenzone con la Compiuta Donzella (anche qui, come nell'esemplare tardotrecentesco, in rima con il provenzalismo *insegnata* 'cortese')¹⁹³». In definitiva, sembra possibile ipotizzare che la 'Canzone del basilico' rappresenti un passaggio intermedio tra l'originaria produzione poetica meridionale e le tarde rielaborazioni che condurranno, attraverso molteplici trasformazioni, alle siciliane trasmesse nelle sillogi — musicali e non — del Quattrocento.

2. Giovanni Gherardi, *Il Paradiso degli Alberti*. Nel suo primo contributo su *Dolce mio drudo*, Pirrotta menziona un passo del *Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato¹⁹⁴, significativo per il riferimento alla circolazione di siciliane intonate in area veneta.

¹⁹⁰ Per l'analisi delle due versioni cfr. Coluccia 2015, p. 53 ss. e *Id.* 1975, pp. 117-21.

¹⁹¹ Coluccia 2015, p. 53.

¹⁹² *Ivi*, p. 54.

¹⁹³ Coluccia-Gualdo 2000, p. 95.

¹⁹⁴ Pirrotta 1984:1968.

All'inizio del secondo libro viene descritta la cavalcata di una nobile brigata, guidata dal conte Carlo, da Poppi a Certomondo:

«Così cavalcando, fu comandato a Andrevolo Dandolo, giovane non meno di costumi che di generazione nobile e famoso [...] della famosissima città veneziana, che quale delle leggiadre contesse a lui piacesse in compagnia a una canzonetta delle sue leggiadrissime siciliane, che da Francesco Vannozi apprese avea, eleggesse a cantare; e così prestissimamente fece elegendo Margerita [...] figliuola del conte Carlo. [53] E sì dolcemente cantando, cominciando il breve cammino, brevissimo ci pareva, e con dolcissimi accenti nelle piatose e leggiadre parole a chi udiene dimostrando quanto fa grandissimo male e incomportabile ingiuria chi amato si è non amare e come quanta gloria è de' ferventi amanti amare ed essere amato. [54] Il perché già tutti le dolcissime parole e piatose udite e lodate quelle essere proprie e perfette e non meno lodando la dolcissima armonia di chi lietamente cantato avea e l'autore di quelle [...] presso a Certomondo in Calpandino cavalcando venimo¹⁹⁵».

Il passo presenta numerosi elementi d'interesse. Innanzitutto, come accennato in apertura, testimonia che Andrevolo Dandolo, veneziano, canta siciliane in ambiente toscano (avendole apprese da Francesco di Vannozzo, padovano operante presso corti venete e lombarde), il che conforta le evidenze deducibili dalla concentrazione geografica della tradizione manoscritta musicale delle siciliane; inoltre — caso unico tra tutte le testimonianze letterarie note — il canto viene eseguito a cappella, senza l'accompagnamento di strumenti. Ancora, il testo sembra suggerire la necessità di due esecutori per l'intonazione delle siciliane: non è chiaro, tuttavia, se i due personaggi della novella cantino insieme in polifonia o all'unisono, oppure secondo le modalità del canto amebeo (ipotesi non del tutto improbabile, se si pensa alle siciliane in forma di contrasto come *Levati dalla mia porta*). Nella sua monografia su Francesco di Vannozzo, Levi esclude l'ipotesi del canto amebeo senza addurre motivazioni convincenti¹⁹⁶, come evidenziato da Pirrotta, il quale — giustamente, considerata l'esiguità delle informazioni fornite da Sercambi — si mantiene aperto a entrambe le possibilità: «non è detto poi se il canto della giovane contessa [...] si unisse al suo in simultaneità, cioè polifonicamente o si alternasse nella forma del canto amebeo, così frequente nella poesia siciliana¹⁹⁷». La teoria del canto amebeo è invece difesa da Giuseppe Donato, che sceglie, tuttavia, un

¹⁹⁵ Lanza, A., Giovanni Gherardi, *Il Paradiso degli Alberti*, Roma, Salerno, 1995, pp. 42-3, capp. 52-4.

¹⁹⁶ Levi 1908, p. 329.

¹⁹⁷ Pirrotta 1984:1968, p. 143.

esempio non pertinente nel tentativo di suffragare la sua ipotesi. Nel suo *Contributo alla storia delle siciliane*, infatti, lo studioso cita un passo della novella di Francesco Musico nel *Paradiso degli Alberti*, in cui viene descritta la serenata al liuto dedicata da un certo Bonifazio Uberti, fiorentino, ad una fanciulla palermitana, cui segue una sorta di dialogo musicale con un altro cantore al liuto, Benuccio d'Arezzo¹⁹⁸; la scena è sicuramente suggestiva, ma non sembra avere alcuna attinenza con le siciliane. Donato scrive: «Si confrontino le espressioni riferite al canto in questa novella [...] e si avrà la certezza che Bonifazio cantava e suonava siciliane. Ma non abbiamo, qui, anche la prova che le *siciliane* potessero eseguirsi, suono e canto, in forma amebea? E che, quindi, con ogni probabilità anche Andreuolo Dandolo e la contessa Margherita di Poppi cantassero *leggiadrissime ciciliane* a strofe alternate?¹⁹⁹». Nessuna delle domande può avere risposta affermativa. A proposito delle «espressioni riferite al canto», la *dolcissima armonia* che accomuna il canto di Andreuolo e di Bonifazio non ha alcun valore tecnico, e appare piuttosto una ulteriore conferma dell'impronta puramente letteraria della descrizione della *performance*. In più, Giovanni attribuisce a Bonifazio la paternità dei *dolcissimi versi* della serenata, e il successivo dialogo musicale tra i due cantori al liuto non è altro che una improvvisazione, anch'essa di natura fittizia, come la scena in cui è inserita.

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 195-6, capp. 315-318: «[315] Adivenne dunque che, sendo i guelfi di Firenze e universalmente di tutta Toscana di lor patria cacciati e seguito valorissimamente Carlo primo re di Sicilia contro a Manfredi che il regno teneva e da lui in campo morto e con autorità della Chiesa quello acquistato e tegnendo, i guelfi ritornarono con gran vittoria in lor terre e cacciarono i ghibellini con grande sterminio di loro e di lor cose. [316] Tra' quali cacciati fu un giovinetto delli Uberti, virtuoso assai per sua età che di sedici anni era, e tra l'arte virtù, che singulare avvea, era d'arte di musica apresso a ogni grande maestro dottissimo, e quasi ogni strumento musicale dolcissimamente sonare sapea, maraviglia a vedere e udire. [...] [318] Il quale, per più e più anni andando per lo mondo, finalmente capitò a Palermo in Sicilia e quivi si riducea con uno speciale che fiorentino era [...]». Pp. 196-7, capp. 320-7: «E continuando l'amore e di giorno e giorno infiammandosi [...], Bonifazio una notte quivi con suo liuto cominciò a suonare e a sommissa voce cantare suoi dolcissimi versi, ne' quali insieme col liuto misericordia com-somma pietà e dolcezza chiamava [...]. [322] Adivenne [...] che il re Piero, per la calura a suo diporto essendo in certi cortili apresso là dove Bonifazio cantando sonava, udì la dolcissima armonia; e perché egli era grandissimo musico, sommo piacere ne prendea. E maravigliandosi chi costui essere potesse, prestissimamente per uno suo cortigiano sonatore e musico sommo mandava, il quale si nominava Benuccio d'Arezo. [323] Venuto anche l'aretino e udendo il piacevole sonare e cantare, lo mosse uno grande fervore prestamente a lui per simile modo e olcezza rispondere. E preso il liuto che con seco tenea, cominciandolo a toccare e con voce dolcissima e sommessa sonando, chi fosse tanto fedele amante ch'egli il discesse pregava. [324] Bonifazio, che ogni cosa udiva, di sì piacevole, artificiosa e pronta dimanda tutto stupefatto, per nulla maniera immaginare chi fosse potea né sapea [...]. [325] Dopo, non udendo più oltre, deliberò rispondere con altra armonia che prima e con parole molto piatose, che peregrino era e che molti anni peregrinato avea e cerco tutta Europa, né mai veduto s'era per lui non che più bella, ma simile donna che questa [...]. [327] E così l'aretino ripigliava il suo sonare e cantare con simile tuono, sì che più e più ore della notte passaro [...]».

¹⁹⁹ Donato 1978, p. 187.

Come norma generale, è opportuno ricordare sempre la necessità di contestualizzare le descrizioni di *performance* musicali nel genere di appartenenza; sono spie di finzione, ovvero di ‘letterarietà’, alcune connotazioni topiche (l’eccezionale virtuosismo dell’esecutore, la dolcezza del canto, la commossa partecipazione degli ascoltatori) che, in quanto tali, non possono essere considerate indicazioni di tipo tecnico.

3. Simone Prodenzani, *Saporetto*. È nota l’importanza dell’opera di Simone Prodenzani in ambito musicologico, in virtù dei numerosi titoli di composizioni polifoniche intarsiati nei sonetti del *Mundus placidus* e dei riferimenti a danze e canzoni delle quali non rimane traccia nelle sillogi arsnovistiche, ma che dovevano costituire la base del repertorio del ‘giullare’ (ovvero del musicista professionista che esercitava la propria arte nelle corti italiane del primo Quattrocento). Maggior cautela dovrebbe essere impiegata nel tentativo di trarne informazioni a livello di prassi esecutiva e di organizzazione del repertorio in rapporto alla tipologia dei brani o all’organico utilizzato²⁰⁰; alcuni indizi interni, come la disposizione in ordine alfabetico degli *incipit* incastonati nel sonetto 28, lasciano ipotizzare che Prodenzani, in fase di scrittura, avesse sottomano uno o più sillogi di musica polifonica, e che la disposizione degli *incipit* risponda spesso a esigenze di rima, piuttosto che ad una effettiva coerenza del ‘programma’ musicale di ciascuna *performance* descritta nell’opera. Tale circostanza, se da un lato rappresenta un ostacolo per gli esecutori moderni, costantemente in cerca di informazioni utili alla ricostruzione di una ‘prassi esecutiva’ storicamente plausibile, d’altro canto costituisce un elemento di notevole interesse per i musicologi. Infatti nel *Saporetto* (composto entro il 1440 nei pressi di Orvieto, terra di confine tra Umbria e Toscana) figurano prevalentemente *incipit* di composizioni trasmesse in codici di area settentrionale, in particolare veneta (tra cui, ovviamente, **PR**). Inoltre, vi sono indizi (ad esempio nel sonetto 26, in cui figurano diverse composizioni di Ciconia e il nome stesso del compositore, come accade nel sonetto 40 per il *Cieco*, ovvero Francesco Landini, e Bartolino da Padova) del fatto che Prodenzani avesse a disposizione uno o più codici — o *rotuli* — corredati da rubriche attributive, e forse di genere. Si osservino i vv. 1-8 del sonetto 40, e i vv. 5-8 del 41²⁰¹:

«Quella sera cantaro i matriale,
cançon del Cieco a modo perugino,
rondel franceschi di fra' Bartolino,
stranbotti di Cicilia ala regale.
D’ogni cosa Sollaçço è prencipale
come quel che di musica è rapino:

²⁰⁰ Il contributo di riferimento è senz’altro Nadas 1998, in particolare le pp. 24-30. Cfr. anche Ciliberti 1991.

²⁰¹ Carboni 2003, vol. II, pp. 283-7.

el *tenor* gli tenea frate Agustino,
el *contra* maestro Pier da Giuvenale».

E ancora, leggendo da un *ruotol*²⁰²:

«*Ama donna* cantar con dolci cante,
Donna s'i' t'ò fallito con buon tuono,
finir mie vita di Cicilia pruono,
se le lagrime ancor cantaro avante».

Gli spunti di riflessione sono molteplici. In questa sede non sarà possibile addentrarsi nella selva della protostoria dello strambotto²⁰³; l'attributo *di Cicilia*, tuttavia, impone una pur breve riflessione. L'intero v. 4 (*stranbotti di Cicilia ala regale*) costituisce un tassello significativo per la storia della letteratura, in quanto contiene la «prima attestazione inequivoca di 'strambotto'²⁰⁴», ma l'associazione del genere formale alla Sicilia costituisce un nodo problematico. Infatti la storia tre-quattrocentesca del genere, sia a livello di intitolazione di componimenti, sia per la produzione di strambotti (e di rispetti) veri e propri, sembra escludere nettamente il contesto isolano, mentre risulta ben attestata, ad esempio, l'ottava siciliana. Nelle parole di Cirese, si configura «un quadro geografico-cronologico [...] che pare oggi l'unico documentabile e che colloca al centro e al nord d'Italia le attestazioni più antiche, più frequenti e più copiose, dei termini 'strambotto' e 'rispetto' (ovviamente come inequivoche denominazioni tecnico-letterarie o musicali) e delle cose congiunte con i nomi²⁰⁵». Anche Ettore Li Gotti si è espresso al riguardo. Nel suo contributo del 1949 (p. 701) scrive che «gli 'strambotti de Cicilia a la reale' (cioè di otto versi) non sono che ottave»; in un successivo intervento²⁰⁶ smussa la precedente teoria, ipotizzando che Prodenzani «intendesse accennare a canti popolari siciliani fors'anche in ottave, analoghi a quelli che egli, col termine ormai corrente, chiamava strambotti, e che con riferimento alla musica di quel tempo potevano anche esser dette ciciliane». In questa accezione, il termine acquisirebbe una certa rilevanza ai

²⁰² *Ivi*, p. 283 (son. 40, vv. 12-14): «Un ruotol trasse poi che non sol una: / scritte e solfate di tutte rascione / eran ben ciento a 'vançarane ognuna».

²⁰³ Per la quale cfr. Cirese 1988, pp. 82-114; Ruggieri, M., *Protostoria dello strambotto romanzo*, Firenze, Sansoni, 1953.

²⁰⁴ Cirese 1988 p. 116. Di un secolo più antico è il testo dell'Anonimo Genovese, unica attestazione nel TLIO per il lemma *strambotto*: «ni vego, in quello scoto, / usar solazo ni stramboto» (Anonimo Genovese, *Poesie*, a c. di L. Cocito, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, vol. I, p. 305; n. 53, vv. 126-7). Tuttavia Cirese (*Ivi*, p. 107), sulla scorta di Li Gotti, E., *Precisioni sullo strambotto*, «Convivium», 5 (1949), pp. 698-708: p. 702 n. 4, mette in dubbio la validità "tecnica" del termine, che in questo contesto potrebbe essere «termine generico», ovvero un provenzalismo per «exaltation, délire, extravagance», in genovese «sciocchezza, insensatezza, errore».

²⁰⁵ Cirese 1988, p. 116.

²⁰⁶ Li Gotti, E., *Postilla sullo strambotto*, «Annali del Museo Pitre», 2-4 (1951-3), pp. 62-7: 63.

fini della presente trattazione, naturalmente al netto dell'espressione «canti popolari». Cirese osserva che difficilmente gli strambotti di Sicilia, eseguiti in forma polifonica accanto a composizioni dei maggiori autori del tempo, potessero essere considerati «poesia delle classi umili»; in sostanza, è più ragionevole pensare che «non siano affatto 'dislivelli di cultura', ma siano invece varietà regionali nell'ambito di una medesima cultura, né più né meno che i canti francesi o tedeschi o spagnoli ricordati nel sonetto 32 [23, nell'edizione Carboni 2003], o il 'modo peruscino' (ossia perugino) di cantare le canzoni di Francesco Landini del sonetto 47 [40]²⁰⁷».

Purtroppo, non vi sono indizi sufficienti a favore di una assimilazione degli *strambotti di Cicilia* alle siciliane di **PR** e **Pad 553**, a parte il probabile assetto polifonico (a due o tre voci? Nulla esclude che Pietro da Giovenale partecipasse all'esecuzione solo ove necessario) e, soprattutto, la citazione della siciliana *Finir mie vita (di Cicilia)*, appunto) nel prosiegua della stessa *performance*, descritto nel sonetto successivo. Quest'ultima menzione non comporta problemi interpretativi, anzi contribuisce a consolidare l'ipotesi dell'appartenenza della ballata al genere siciliana. A proposito del sonetto 41, sembra interessante rilevare che tutte le composizioni citate fino al v. 8 compreso (*Non al suo amante* di Jacopo da Bologna, *A meçço a ssei paghon* di Giovanni da Firenze, *Ama donna e Donna s'i' t'ò fallito* di Landini) presentano organico a due voci e sono copiate in **PR**; *Se le lagrime*, ballata a tre voci di Zannino de Peraga da Padova, è trasmessa in *unicum* nel Ms. 14 della Biblioteca Rosminiana di Stresa, copiato da Rolando da Casale²⁰⁸ nell'abbazia di Santa Giustina a Padova (da cui proviene **Pad 553**).

In conclusione, ci si chiede in base a quali fonti Prodenzani abbia potuto collegare *Finir mie vita* alla Sicilia: forse uno dei testimoni — probabilmente veneti — a sua disposizione presentava la rubrica «ciciliana»?

4. Symposium di Giannozzo Manetti. Nel *Paradiso degli Alberti*, come osservato in precedenza, si narra di un veneziano intento a cantare *ciciliane* in terra toscana; la situazione geografica risulta rovesciata in un passo del *Dialogus in domestico et familiari quorundam amicorum symposio Venetiis habito*, o *Symposium*²⁰⁹, di Giannozzo Manetti: in questo caso, infatti, l'esecutore di 'siciliane' è fiorentino e l'ambientazione è veneziana.

L'opera consiste nel resoconto del soggiorno di Manetti a Venezia, in qualità di ambasciatore della Repubblica fiorentina, protrattosi dal 4 settembre 1448 al 14 gennaio

²⁰⁷ Cirese, A. M., *Il Saporetto di Simone Prodenzani e gli strambotti*, in *Id.*, *Problemi del canto lirico-monostrofico*, Università di Cagliari, dispense per il corso di Storia delle tradizioni popolari, a.a. 1964/65, pp. 52-66.

²⁰⁸ Cuthbert 2006, p. 221; cfr. anche Gallo 1977.

²⁰⁹ L'opera è trasmessa da diversi manoscritti. La versione completa si trova in Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo XC sup. 29 e in Firenze, Bibl. Riccardiana, Ms. 696; Della Torre 1902 utilizza il secondo.

1449²¹⁰. L'autore, nei momenti di libertà, visita la città, intavola discussioni erudite, partecipa a conviti e banchetti. Quello che interessa ai fini del genere della siciliana si svolge l'8 ottobre 1448. In tale occasione Griso Griselli, cancelliere del Manetti, scrive nel suo diario:

«Essendosi ordinato d'andare a desinare a lido con parecchi giovani fiorentini, perché fu chattivo tempo vennono a desinare collo imbasciadore e perché erano tutti giovani da bene essendo a tavola e simile dopo mangiare, vi fu molti novi e belli ragionamenti. La sera anchora cenavano collo imbasciadore e fuvì varii suoni et canti molto dilettevoli onde tutto quel dì ella sera in balli e canti senza alchuna offensione di dio passamo molto giocondamente²¹¹».

Dunque, i dieci partecipanti al banchetto sono, oltre a Giannozzo stesso, suo figlio Bernardo e il cancelliere, sette giovani residenti a Venezia, figli di illustri famiglie fiorentine (Donati, Neri, Portinari, Strozzi...). Dopo cena sopraggiungono altri ospiti fiorentini, e inizia un lungo e articolato momento di intrattenimento musicale, così descritto da Manetti:

«Cum iam cenandi oportunum tempus appropinquaret diversus cithararym et organorum instrumentis personabatur ac lyricis et fidibus canebatur, donec cena accurate atque opportune prepararetur [...] Quod, cum alinquantiu fecissent, ad gallicas cantilenas et melodias conversi ita vocibus suis modulabantur ut pene celestes et quasi angelici cantus cunctis audientibus videntur. Venetis insuper cantiunculis et symphoniis aliqualem operam navaverunt. **Ad extremum juvenis quidam, nomine Cosmas in Sicilia diutius commoratus nonnullas siculas symphonias et cantilenas modulari et cantare cepit, atque tanta nimirum suavitate modulabatur, ut omnes audientes incredibili modulandi et canendi dulcedine titillati hanc siculam modulationem ceteris gallicis ac venetis cantibus longe praeferre ac preponere non dubitarent;** et, id quod plus aliis ab omnibus laudabatur, expressus quidam et recensitur, ut ita dixerimus, **siculus mulierum preficarum fletus videbatur**, que quidem pretio ac mercede conducte plorandi funeribus in ea provincia veteri et celebrato provincialium ritu adhiberi consueverunt atque huiusmodi funeritus ploratus vulgo tribulus appellatur. Nos profecto hunc talem flendi ac plorandi funera consuetum

²¹⁰ Della Torre 1902 p. 277.

²¹¹ Lerz, N., *Il diario di Griso di Giovanni*, «Archivio storico italiano», 47 (1959), pp. 247-78: 267 (da Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo XC cod. 89, c. 51v).

apud siculos modum ita, ut diximus, mirabiliter et proprie recensitum tantos risus tantasque cachinationes cunctis audientibus vel volentibus vel invitis commovisse conspeximus ut cuncti longe plus ex hoc solo quam ex ceteris omnibus iocundis et suavibus cantibus exhilaratos ac letatos fuisse animadvertimus²¹²».

Partendo dai dati sicuri, nel passo sono esplicitamente citati *duobus egregiis cithararum et organorum magistris*: l'organico è assolutamente credibile, per la metà del Quattrocento, essendo l'organo portativo e gli strumenti a plectro (in questo caso una cetra o un chitarrino), insieme alla viella, gli strumenti favoriti per l'accompagnamento del canto. Né sorprende la varietà geografica del repertorio (si cantano brani locali ma anche composizioni francesi e siciliane; queste ultime, a quanto pare, preferite dall'uditorio), che trova riscontro nelle sillogi musicali note e in altre opere letterarie, come il *Saporetto*. Con l'esibizione di Cosma (alla cui identità storica non è possibile risalire, non essendo annoverato tra i partecipanti alla cena) sorgono diversi problemi interpretativi, qualora si intenda leggere in questo episodio una testimonianza esecutiva di 'siciliane' nel senso di ballate a due voci; Cosma, infatti, si esibisce da solo. A tale proposito, Pirrotta suggerisce una teoria plausibile: «possiamo desumere soltanto a titolo di congettura che le *symphoniae* fossero polifoniche e le *cantilena*e monodiche; e poiché non è detto che altri che Cosma partecipasse all'esecuzione dovremo anche presumere che, almeno per le *symphoniae*, egli si accompagnasse con uno strumento. Forse è questo il significato della ripetuta distinzione tra *modulari* e *cantare*²¹³». La congettura ha senso, e aprirebbe la strada a una possibile teoria: è infatti presumibile che, parallelamente alle siciliane con intonazione polifonica (come quelle di **PR**, alcune delle quali presentano una tipologia di *tenor* compatibile con l'esecuzione strumentale) esistesse una tradizione monodica, in quanto tale soggetta solo in rari casi alla trasmissione nelle sillogi musicali italiane. La provenienza insulare delle siciliane eseguite da Cosma esige una ulteriore considerazione: Manetti, infatti, accenna al lungo soggiorno del giovane in Sicilia, durante il quale egli avrebbe appreso i suddetti canti. Le poche siciliane con intonazione musicale nota sono trasmesse solo in codici veneti compilati nel primo Quattrocento, dunque in questa forma risultano legate più alla produzione polifonica settentrionale che alla Sicilia; ci si chiede, in sostanza, secondo quali modalità potessero essere intonate le siciliane nella loro terra d'origine. Un ulteriore elemento problematico è costituito dall'accenno al canto delle prefiche (descritto minuziosamente nei suoi aspetti sociali), o piuttosto alla sua parodia (cui pare riferirsi l'improvvisa ilarità che succede al

²¹² Pluteo c. 42v ss., ed. Della Torre 1902, pp. 282-3.

²¹³ Pirrotta 1968:1984, p. 143.

commosso stupore²¹⁴); in entrambi i casi sembra impossibile rintracciare un qualsiasi legame con le siciliane intonate in **PR** e **Pad 553**. Non risultano utili, a tal fine, le notazioni descrittive relative al canto, con le consuete lodi della *incredibilis modulandi et canendi dulcedo*.

5. Pier Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae*.

L'opera, menzionata da Gallo nel suo studio sulle siciliane padovane²¹⁵, è un trattato composto da Pier Paolo Vergerio il Vecchio, umanista e pedagogo, ad uso di Ubertino da Carrara, figlio di Francesco Novello, e a lui dedicato nel 1402. In un passo dell'opera, Vergerio pone l'accento sull'utilità della musica nella formazione dei giovani: «Sec nec erit quidem incedens cantu fidibusque laxare animum [...] Ita igitur per otium poterimus aut ipsi facere, aut aliis facientibus judicare, et eos modos amplecti, qui convenientiores nobis temporibusque videbuntur. Nam Siculi quidem modi ad remissionem animi magis faciunt et quietem, Gallici vero contra ad excitationem et motum. Itali autem inter hos medium tenent²¹⁶». Secondo Gallo, «qui la 'siciliana' sembra essere considerata un genere musicale a sé stante con sue precise caratteristiche, tale da poter essere posto a confronto sullo stesso piano con i due stili: francese e italiano che suddividono tradizionalmente la musica trecentesca²¹⁷». La suggestione di Gallo appare solo parzialmente condivisibile: sembra, infatti, che il passo non faccia riferimento a un 'genere' preciso, quanto all'*ethos* della musica di provenienza insulare nel suo complesso. Ad ogni modo, il valore della testimonianza risiede nell'autonomia stilistica attribuita al 'modo' siculo, sia esso inteso come riferimento 'stilistico' o più tecnicamente ritmico. Il passo, insomma, offre un duplice spunto: da un lato potrebbe fornire una spiegazione teorica alla coerenza ritmica delle siciliane intonate nei codici veneti; più in generale (con le necessarie cautele), costituirebbe un indizio utile per ripensare la storia e le modalità espressive della musica insulare — e in generale del meridione italiano — come parzialmente indipendenti rispetto al resto della penisola.

6. Siciliane in Sicilia. Per completezza, sembra utile riprendere brevemente il già citato studio di Donato²¹⁸, nel quale viene menzionato un interessante documento notarile messinese — parzialmente copiato e commentato da Gaetano La Corte Cailler — andato

²¹⁴ *Ibid.*, n. 5: «Io vi scorgerei un tentativo di giustificare la scelta del *tribulus* come musica postconviviale, dalla quale ci si aspettava serenità e letizia; ma anche un'imitazione grottesca non smentisce il carattere patetico che si tendeva ad attribuire alle siciliane».

²¹⁵ Gallo 1977, pp. 49-50.

²¹⁶ Petri Pauli Vergerii *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae Libellus in partes duas*, ed. A. Gnesotto, «Atti e memorie della R. Accademia di scienze lettere ed arti in Padova», N. S. 34 (1918), p. 143; cit. in Gallo 1977 p. 50.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Donato 1978.

perduto durante i bombardamenti del 1943. Il documento di nostro interesse, datato 1° luglio 1491, si trovava tra gli atti del notaio Francesco Faxanella (vol. 1486-99, f. 216²¹⁹), e riguarda un barbiere²²⁰, Gregorio di Berto. Sottoscrivendo l'atto in questione, *Gregorius de Berto, barbitonsor*²²¹, si impegna a insegnare a un certo Giovanni Speciale, entro due mesi, alcune composizioni musicali con accompagnamento strumentale; tra queste, due *canzuni* che Donato identifica come siciliane su basi linguistiche (*Nonciata ocultamenti* e *Nonciata sarra nel cori meu*), oltre a una bassadanza con due variazioni e *cantilenas ad discretionem dicti magistri Gregorii*. Tuttavia, tralasciando gli indubbi elementi di interesse etnomusicologico (si tratta della più antica testimonianza di trasmissione del sapere musicale nella classe professionale dei barbieri, tradizione ancora viva in alcune zone della Sicilia²²²), non sembra che vi siano elementi sufficienti per parlare di siciliane in senso stretto, a meno che non si intenda per *siciliana* un qualsiasi componimento insulare con accompagnamento musicale. La prima attestazione inequivoca del canto di siciliane nel meridione risale addirittura al 1609, anno in cui si narra di un «cavaliere gerosolimitano di Messina che nel contado fiorentino suona e canta, accompagnandosi col liuto, *diverse bellissime Siciliane*²²³».

Conclusioni

Come accennato in apertura, l'indagine dei testi contenenti riferimenti al canto di composizioni legate al Regno di Sicilia impone particolare cautela: semplificando la questione, nessuna fonte letteraria afferma che tutte le *cantilena*e, *symphonia*e, ballate o canzoni provenienti dal meridione d'Italia fossero identificate come «ciciliane», né è chiaro, d'altro canto, se la dicitura «ciciliana» (o «cieciliana», oppure «siciliana») identificasse un vero e proprio genere o fosse piuttosto un indicatore di provenienza geografica. In questo scenario, per molti versi nebuloso, appare comunque doveroso sottolineare un dato sicuro, utile come spunto per ulteriori ricerche: in tutti i passi appena illustrati, è possibile cogliere una distinzione, operata dagli autori delle diverse opere, tra il repertorio complessivo eseguito da un dato personaggio e il sottogruppo specifico costituito dai brani 'siciliani', riconosciuti pertanto come 'altri', diversi.

I documenti musicali attualmente noti non consentono di trarre considerazioni definitive ed esaurienti circa l'esatta natura del *modus* siculo, che conobbe senz'altro vari stili esecutivi e forme di applicazione (e di cui *Par che la vita mia*, insieme alle sue consimili

²¹⁹ *Ivi*, p. 183.

²²⁰ Sull'argomento si veda Bonanzinga, S., *I barbieri maestri di musica*, in Pennino, G., Piscopo, G. M., *Musica dai Saloni. Suoni e memorie dei barbieri di Sicilia*, Palermo, Nuova Ipsa Editore, 2009, pp. 129-42.

²²¹ Per tutte le citazioni tratte dal documento cfr. La Corte Cailler 1907.

²²² Bonanzinga, S., *op. cit.*, pp. 131-7.

²²³ *Duecento novelle del signor Celio Malaspini nelle quali si raccontano diversi avvenimenti così lieti come mesti & stravaganti*, Venezia, 1609, p. I, nov. 21, c. 58a; cit. in Donato 1978, p. 186.

in **PR**, sembrerebbe rappresentare uno degli stadi evolutivi, nella forma della ballata a due voci); tuttavia, quanto detto conforta — insieme al riconoscimento di un insieme di caratteristiche condivise dal gruppo di composizioni qui edite — la validità del tentativo di individuare un *corpus* di origine o di ispirazione meridionale all'interno di una silloge polifonica dell'Ars Nova.

Legami con la Scuola poetica siciliana

La trasmissione di *Dolce mio drudo* nel codice Reina non ha mancato di suscitare l'interesse dei filologi, in virtù delle possibili implicazioni di tale attestazione nel quadro generale della 'migrazione' della poesia della Scuola siciliana nel Nord Italia. Nella fattispecie, la critica continua a confrontarsi circa la presenza, in alcuni testi copiati in area settentrionale tra la fine del Duecento e il Trecento, di tracce di derivazione diretta da antecedenti di Scuola siciliana, senza la mediazione del ramo toscano della tradizione²²⁴; tale circostanza legittimerebbe il tentativo di leggere le siciliane tre-quattrocentesche come possibili rielaborazioni di modelli siciliani nella loro *facies* originaria.

Nella sua edizione di *Dolze meo drudo*²²⁵, Rapisarda ripropone, superandola²²⁶, la questione della maggior aderenza di **PR**, rispetto al **Vat.Lat.3793**, all'originale siciliano, e conseguentemente la sua indipendenza rispetto al ramo toscano della tradizione²²⁷; dello stesso avviso è Leonardi, che legge nella versione di **PR** «un rifacimento piuttosto maldestro di quella duecentesca toscana²²⁸». Sembra che non sussistano, in definitiva, elementi sufficienti per riconoscere nel testo tradito nel codice veneto «un ramo autonomo della tradizione manoscritta²²⁹», come invece sostiene Coluccia. Tantomeno risulta dirimente, in questa direzione, la presenza della musica: l'intonazione di **PR**, infatti, non ha nulla in comune con il contesto cronologico di redazione della canzone federiciana²³⁰, né con le più antiche attestazioni di poesia intonata in lingua di sì²³¹,

²²⁴ Tra i principali contributi sulla questione, si fa riferimento, in particolare, a Leonardi 2017 e 2004, Coluccia 2014, Coluccia-Gualdo 2000, Brunetti 2000, Brugnolo 1995, Baldelli 1971.

²²⁵ Rapisarda 2008 (*PSs* II), p. 439.

²²⁶ *Ivi*, p. 441.

²²⁷ Per il dettaglio delle questioni ecdotiche si rinvia all'edizione del testo.

²²⁸ Leonardi 2017, p. 14.

²²⁹ Coluccia 2014, p. 24.

²³⁰ L'evidenza è ribadita da Pirrotta in numerose occasioni: cfr. Pirrotta 1984:1968, ma anche *Id.* 1992 e 1994. Un termine di confronto interessante, utile per comprendere la distanza che intercorre tra l'intonazione di *Dolce mio drudo* e le manifestazioni musicali coeve alle prime forme di imitazione della poesia di scuola siciliana, può essere individuato nella melodia (copiata in notazione neumatica) che accompagna *Amors, mercé no sia*, un centone di componimenti siciliani scritto nella *koinè* della lirica catalana e trasmesso nel piccolo canzoniere di Sant Joan de les Abadesses (Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 3871); cfr. in proposito Lannutti 2012.

²³¹ *O bella bella bella madonna* e *Quando eu stava in le tu' cathene*; entrambe le intonazioni sono edite in Sabaino, D., *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella Carta ravennate 15118ter e nel Frammento*

mentre appare assimilabile — pur con le peculiarità evidenziate in precedenza — alle numerose ballate a due voci che conobbero particolare fortuna in ambito arsnovistico tra la seconda metà del Trecento e il primo Quattrocento. Per le stesse ragioni, sembra da escludere che l'intonazione di **PR** possa costituire un elemento dirimente ai fini della riapertura di «spiragli di discussione in ordine alla vessatissima questione del conclamato divorzio tra musica e poesia nella Scuola poetica siciliana²³²». Il dibattito critico sul 'divorzio' necessiterebbe certamente di ulteriori contributi, in virtù della complessità e dell'importanza dell'argomento²³³; uno spunto di riflessione potrebbe scaturire dal confronto con i repertori musicali provenienti da territori prossimi al Regno di Sicilia (ampliando, pertanto, l'orizzonte rispetto alla sola produzione galloromanza), ovvero dal bacino del Mediterraneo: nessuno di essi (per quanto fiorenti e complessi, come testimonia, ad esempio, la trattatistica araba) conosce registrazione scritta nell'arco del medioevo, se si esclude la notazione neumatica bizantina — comunque ristretta al repertorio liturgico —, e non vi è ragione di credere che il Regno di Sicilia dovesse costituire un'eccezione in questo senso. Limitando il campo d'osservazione all'Italia, non sembra casuale che le prime attestazioni di componimenti secolari intonati si registrino in area settentrionale, e non meridionale; tale primato permane nell'introduzione della notazione mensurale, dunque ben oltre la fine dell'esperienza poetica federiciana.

Tornando alle «ciciliane», sarà utile capire se in esse sia possibile riconoscere richiami intertestuali diretti e incontrovertibili al repertorio della Scuola siciliana, o se le frequenti risposdenze semantiche non vadano piuttosto ascritte a mere affinità tematiche, filtrate attraverso esperienze letterarie 'di transizione' (si fa riferimento, in particolare, al

piacentino Archivio di Sant'Antonino cass. C. 49, fr. 10, in Lannutti, M. S., Locanto, M. (edd.), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005 («La Tradizione Musicale. Studi e testi», 9), pp. 85-122.

²³² Coluccia 2014, p. 24. Sul 'divorzio' cfr. Lannutti, M. S., *La canzone nel medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», 43 (2011), pp. 55-67; *Ead.*, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini*, in Righini, D. (ed.), *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 145-69.; Carapezza, F., Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?, in «Nuova rivista di letteratura italiana», II (1999), pp. 321-54.

²³³ Pirrotta 1982, p. 299: «La tradizione sulla quale si innestò la poesia siciliana fu senza dubbio quella di tipo trovadorico nella quale era normale l'associazione di poesia e canto; perché mai giungendo in Sicilia la ritualità della loro serena unione sarebbe entrata in crisi? Non c'è dubbio che la politica dell'imperatore e il suo modo di gestire il potere già erano diversi dalle concezioni e condizioni della società feudale dalla quale era emersa l'arte trovadorica; ma l'immagine imperiale ancora si attaccava ai simboli della regalità quali erano stati elaborati dal feudalesimo e non si capisce perché la corte di un imperatore intento a proiettare di sé l'immagine di un magnifico signore di popoli dovesse eliminare il caratteristico cerimoniale (favorito dall'avo e dal padre) di una schiera di poeti che o cantavano i loro versi o li facevano cantare dai menestrelli».

repertorio dei rimatori siculo-toscani e alle tracce poetiche trasmesse nei Memoriali Bolognesi, che includono anche siciliani).

Tralasciando le questioni riguardanti le testimonianze extra-toscani della tradizione siciliana, la circolazione di testi della Scuola in Veneto già tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento — soprattutto in forma di ‘tracce’²³⁴, con alcune eccezioni, tra cui spicca il Canzoniere di Nicolò de’ Rossi —, seppur in misura minoritaria rispetto alla poesia provenzale, è ormai unanimemente riconosciuta dagli studiosi. Inoltre, come dimostra Brugnolo, le forti rispondenze metriche e intertestuali tra un testo di chiara ispirazione siciliana (o addirittura di origine siciliana in trascrizione settentrionale²³⁵) come *Suspirava una pulcela* e uno dalla patina chiaramente provenzaleggiante come *Eu ò la plu fina druderia* — di provenienza veneta —, «si chiarisce e si giustifica solo alla luce di una comune poetica e di una comune cultura letteraria e linguistica, che fa riferimento sì alla tradizione trobadorica [...] ma anche, e soprattutto, a quella siciliana». Da questo ambiente ‘multiculturale’ scaturirono, probabilmente, gli antecedenti letterari delle nostre siciliane, confluite — attraverso numerosi rimaneggiamenti e rielaborazioni — nel repertorio musicale veneto tardotrecentesco; una siffatta base culturale e linguistica ibrida contribuirebbe a spiegare, peraltro, gli occasionali meridionalismi segnalati in sede di edizione²³⁶. L’assunto non esclude affatto, nel vasto repertorio della «ciciliana», la compresenza di testi originariamente meridionali accanto ad altri composti nel settentrione a imitazione di questi ultimi. Tale eventualità, peraltro, concorrerebbe a giustificare il differente grado di ‘meridionalità’ delle siciliane attestate, ad esempio, in **Magl.VII.1040**, rispetto a quelle intonate in **PR**, ovvero la maggiore o minore evidenza di riferimenti a testi meridionali noti.

L’analisi dei testi non ha rilevato rimandi diretti (vale a dire non filtrati da autori toscani, come Chiaro Davanzati o Monte Andrea) e incontrovertibili a testi della Scuola siciliana — ad eccezione, ovviamente, di *Dolce mio drudo* —, stante la presenza significativa di elementi architestuali e lessicali variamente riconducibili a precisi filoni tematici della Scuola, primo tra tutti la canzone di donna; circostanza che si pone in linea di coerenza con la tesi di Brugnolo sulla preferenza, in area veneta, per il «filone “popolareggiante” della Scuola²³⁷» (altrove definito, meno ambiguamente, «più “facile” e cantabile²³⁸»), rappresentato da autori come Giacomino Pugliese e, in alcuni casi, Rinaldo d’Aquino. Per completezza, sembra opportuno riportare gli esiti dei tentativi compiuti da alcuni studiosi ai fini di rilevare, nei testi delle «ciciliane», richiami intertestuali alla Scuola

²³⁴ Leonardi 2014, p. 11 ss.

²³⁵ Cfr. Avalle, *CLPIO*, p. XXXIX, cit. in Brugnolo 1995, p. 47.

²³⁶ Ad essa si rinvia per questi rilievi e per gli eventuali richiami intertestuali.

²³⁷ Brugnolo 1995, p. 46.

²³⁸ *Ivi*, p. 51, n. 80.

siciliana e alla poesia meridionale in generale²³⁹. A proposito di *Par che la vita mia*, è stato ravvisato un probabile debito nei confronti della produzione di Giacomo da Lentini nel verbo *disranca* — provenzalismo attestato, in contesto lirico, soltanto nella suddetta siciliana (al v. 13) e in *Guiderdone aspetto avere* del Notaro (forma *diranca*)²⁴⁰ —. Allo stesso autore parrebbe riconducibile la locuzione *lo spirito mi manca* (v. 16), ma l'espressione ricorre anche in Boccaccio, Petrarca e Sacchetti. In ogni caso, tali elementi comuni non sembrano sufficienti per ipotizzare un legame diretto tra i due testi, e gli altri esempi addotti non appaiono più convincenti²⁴¹ (la presenza, al v. 14 della siciliana, di *getto* in sede di rima — *tante lagrime getto* —, non costituisce un riferimento diretto inequivocabile al Notaro, poiché risulta attestato, in simile accezione, in altri testi di Scuola siciliana, oltre che in Chiaro e Bonagiunta; la medesima osservazione è valida anche a proposito del binomio del v. 15, *pianto e rispetto*²⁴²). In più, i quattro versi in esame sono attestati soltanto nel Magliabechiano (l'ultima strofa manca nella concordanza musicale), che si rivela maggiormente conservativo nei confronti dei tratti meridionali rispetto a **Pad 553**²⁴³.

Una indagine analoga — volta a dimostrare, stavolta, una possibile parentela con un componimento del napoletano Bartolomeo da Capua — è stata condotta a partire dal testo della siciliana *Ochi, piançete*²⁴⁴; tuttavia, come rileva Coluccia, l'operazione risulta parzialmente inficiata dal tentativo di stabilire «rapporti tra testi diversi sulla base di elementi lessicali generici come *O me / Oymè, Ochi piangete / Occhi miei tristi ancor pianger volete, privato / tolta, ecc.*²⁴⁵».

In conclusione, risulta evidente, nelle siciliane, la confluenza di stilemi riconducibili a esperienze poetiche diverse, dalla Scuola siciliana allo Stilnovo, e l'eventuale prevalenza della prima sulle altre non sembra rilevabile. Questa commistione, accompagnata da tracce piuttosto esigue di meridionalismi nella lingua, non consente neppure di determinare con precisione se — e in quali casi, visto il diverso livello di 'meridionalità' osservabile nei vari componimenti — i testi siano stati redatti, ad una imprecisata altezza cronologica, da autori meridionali, e successivamente 'esportati' (e intonati) in Veneto, o se costituiscano piuttosto adattamenti a fini performativi di testi settentrionali composti a imitazione di modelli meridionali. Nel primo caso, «resterebbero da individuare le modalità e i circuiti attraverso cui gli anonimi autori meridionali di età angioina siano

²³⁹ Cfr. Coluccia-Gualdo 2000, pp. 83-97.

²⁴⁰ Coluccia-Gualdo 2000, pp. 84-6.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Il binomio, variamente declinato (soprattutto nella forma *pianti e sospiri*, che è peraltro la stessa attestata in Giacomo da Lentini) è presente nel repertorio delle siciliane (ad es. in *Fenir mia vita*) ma anche in Chiaro, Cenne e Boccaccio.

²⁴³ Cfr. *Commento* n. X.

²⁴⁴ Memelsdorff 2015, pp. 84-5.

²⁴⁵ Coluccia 2015, p. 57.

potuti entrare in contatto con i modelli precedenti; ossia, per dirla diversamente, andrebbe accertato se le fonti da loro conosciute si presentassero in veste originale (in tal caso dovremmo pensare che raccolte o singoli pezzi di poesia siciliana in veste originaria circolassero ancora al sud, a quella altezza cronologica) o già toscanizzata (in tal caso dovremmo pensare ad una ridiscesa dei testi verso il meridione)²⁴⁶».

Eredità delle «ciciliane»

Si è già accennato alla fortuna del genere siciliana a partire dal Cinquecento. Restando nei limiti cronologici del secolo precedente, tuttavia, sarà utile illustrare alcuni esempi di probabili ‘imitazioni’ del modello testuale e compositivo costituito dalle siciliane intonate nella forma a noi nota (ovvero le ballate di **PR e Pad 553**); ulteriore motivo di interesse è costituito dalla ripresa dei medesimi modelli — spesso come base per un *contrafactum* — nel repertorio della lauda polifonica del secondo Quattrocento. Per quanto concerne il primo punto, esempi illustri si trovano in Ciconia e Antonello. Nel suo contributo del 1970, Pirrotta cita due opere di questi *doctores subtiliores* al fine di dimostrare la permanenza in ambito settentrionale di stilemi propri della siciliana polifonica trecentesca (*Con dogliosi martire* di Antonello, *Poy che morir* di Ciconia); nelle due ballate lo studioso coglie, senza un’analisi sistematica, «uno stile postsiciliano praticato nella regione veneta durante la prima decade del secolo XV, appena un poco dopo la data approssimativa di compilazione della sezione più antica di **PR**²⁴⁷». A questi due esempi è possibile aggiungere, con una certa cautela e con la necessaria contestualizzazione, una ulteriore ballata a due voci di Ciconia su testo di Leonardo Giustinian, *Con lagreme bagnandome el viso*.

Tra le tre composizioni menzionate, la più fedele al modello compositivo delle siciliane di **PR** risulta essere *Con dogliosi martire* (il cui testo è copiato in **Magl.VII.1078**, nella stessa carta di *Con lagreme sospiro* e di *Ochi, piançete*), che è anche l’unica *chanson de femme*. Dal punto di vista testuale, il componimento presenta caratteristiche assimilabili a quelle delle siciliane di Reina; le innovazioni più significative si registrano nell’intonazione. Pur mantenendosi fedele alla forma della ballata a due voci (regolare), con ambiti simili, il materiale musicale cambia tra A e B, benché vengano conservate le caratteristiche strutturali di base e la reiterazione di alcuni *pattern* ritmici; inoltre Antonello (o il copista di **Lu**) esclude la ripetizione di parole e sillabe all’interno delle singole voci, ma l’effetto ‘frammentato’ viene creato nel dialogo contrappuntistico (mm. 4-5, 11-12) e mediante l’utilizzo delle pause. *Poy che morir* presenta caratteristiche analoghe, alle quali si somma una più marcata differenziazione dei ruoli tra *cantus* e *tenor* (con una ulteriore semplificazione ritmica del secondo).

²⁴⁶ *Ivi*, p. 59.

²⁴⁷ Pirrotta 1984:1970, p. 173.

Merita una riflessione, infine, la seconda ballata di Ciconia, *Con lagreme bagnandome el viso*. I tratti musicali corrispondono, sostanzialmente, a quanto evidenziato per la ballata di Antonello; tuttavia, più che un allontanamento dal modello della siciliana di **PR** si nota una esasperazione — quasi ‘manieristica’ — delle caratteristiche sottolineate.

1. Si tratta di una ballata regolare a due voci con *ambitus* simile, in *octonaria*;
2. le frasi sono costruite preferibilmente secondo il noto schema costituito da *incipit* sillabico e omoritmico — sviluppo della frase in senso melismatico da parte del *cantus*, con *tenor* in funzione di appoggio;
3. si osservano le medesime caratteristiche contrappuntistiche delle siciliane di **PR** (passaggi ‘a soffietto’, cadenze all’unisono, presenza di *CPPSS*);
4. la ripresa di materiale musicale, sempre microvariato sotto il profilo melodico o dei valori ritmici, risulta insistita e mai casuale;
5. per quanto concerne la frammentazione delle frasi e la peculiare disgregazione di versi e parole, con frequenti reiterazioni e zeppe vocaliche, in questo caso l’unica ripetizione si trova nell’*incipit* (*Con...con lagreme*); eppure il serratissimo dialogo tra le voci e l’insistenza sul dittongo *-ai* creano un raffinato mosaico di interiezioni, quasi a voler ricreare il pianto, con *climax* ascendente verso la fine di ciascuna sezione.

Il testo verbale presenta un imponente dispiego di figure retoriche (dall’allitterazione — il cui effetto è naturalmente intensificato in sede di esecuzione musicale — al parallelismo sintattico e al chiasmo, all’antitesi) nonché alcuni riferimenti al repertorio della Scuola siciliana, dalla rima *mondo-iocundo* al *gioco e riso* di lentiniana memoria²⁴⁸; non sfugge, infine, la corrispondenza dell’*incipit* con la siciliana di **PR** *Con lagreme sospiro*. Naturalmente questo ‘recupero eccellente’, come accennato in precedenza, necessita di una adeguata contestualizzazione: la ballata fu *fatta per messer francescho signior di padova*, come recita la rubrica presente nel Ms. Riccardiano 1764. I musicologi hanno sostenuto tesi discordanti sull’identità del *signior di padova*, identificando l’occasione della composizione ora con la morte di Francesco il Vecchio da Carrara (1393), ora con quella del figlio Francesco Novello (1406); la seconda data sembra decisamente più probabile, alla luce dei dati cronologici (nel 1393 Leonardo Giustinian è soltanto undicenne, e Ciconia non si trova a Padova²⁴⁹). In ogni caso, si tratta di un brano musicale prodotto per un evento ufficiale e politicamente rilevante; la circostanza luttuosa suggerisce al compositore (nonché al poeta) l’occasione per una composizione solo apparentemente ‘semplice’ e dimessa (ben altra cosa rispetto ai madrigali politici a tre voci o ai mottetti latini), che gioca sull’equivoco tra il *lamento di partenza* e la

²⁴⁸ Ma già diventato, a questa altezza cronologica, un riferimento topico nella lirica amorosa: cfr ad es. Bonagiunta Orbicciani («Tante avete adorneze / gioco, solazo e riso / che siete fior d’amare». Rime, ball. 2, vv. 8-10) e Chiaro Davanzati («Ed io, mirando lo suo gioco e riso, / fo come quelli che mira la spera / del sol: sua luce nonn ha». Rime, son. 7, vv. 12-14).

²⁴⁹ Fallows 1992, p. 252.

partenza senza ritorno, la morte. Verrebbe da domandarsi se Ciconia e i suoi contemporanei ravvisassero davvero un legame tra lo stile delle siciliane e il *siculus fletus* delle prefiche; purtroppo tali territori musicali non contemplano la registrazione scritta. Per il momento, sarà sufficiente evidenziare che *Con lagreme bagnandome el viso* non può essere ascritta, con ogni probabilità, al repertorio della siciliana polifonica propriamente detta, ma al tempo stesso ne rappresenta la sublimazione in un contesto politicamente rilevante.

Con dogliosi martire
che 'l mio cor tormenta
romango discontenta,
signor mio caro, del vostro partire.
Via ve n'andate et io,
lassa, romango sconsolatamente.
O dolce signor mio,
per Dio ve ne prego, non v'esca di mente
le lagreme dolente
che nel partir gittasti
quando me lassasti
quel dolce signo del to bon desire.

(Pirrota 1984:1970, p. 172)

Con lagreme bagnandome el viso
el mio signor lassay,
ond'io me strugo in guay
quando io me penso esser da luy diviso.
Ay me dolente, ay dura dispartita
che may non fai ritorno in questo mondo.
Ay cruda morte, ay dispietata vita,
come partesti dal mio amor iocundo?
Ay, ingorda, malvasa sença fondo,
fuor d'ogni temperança
sgroppa omay toa balança,
poy che m'ay tolto ogni gioco e riso.

(*PMFC XXIV*, p. 130)

Secondo un destino comune a numerose composizioni celebri dell'ultimo Trecento e del primo Quattrocento, la fortuna di *Con lagreme bagnandome el viso* è testimoniata dall'utilizzo della sua intonazione musicale come *contrafactum* per la lauda *Colla ment'e*

Poy che morir mi convien per to
amore
lasso te, donna, el mio dolente
core.
Ay, lasso me, con pianti e con
sospiri
serà mia vita ormai e con dolore.
.....
.....
Merçé per Dio, o caro mio tesore,
abi pietà de mi, to servitore.

(*PMFC XXIV*, p. 158)

col cor, peccator, fiso, che ricalca lo schema rimico del modello poetico. Anche le siciliane ‘propriamente dette’ dovettero incontrare un certo favore nel repertorio laudistico. Accade con la ‘Canzone del basilico’, adattata da Feo Belcari a partire dalla lezione mutila (*Chi guasta l'altrui cose fa villania*) per il travestimento sacro *Chi non serve Gesù con mente pia*²⁵⁰. Tra le siciliane tarde citate da Coluccia nel suo contributo sulla poesia nel Regno di Napoli in età angioina²⁵¹, si segnala *Aio visto el mappamondo*, della quale esistono due rifacimenti religiosi (uno adespoto, uno di Feo Belcari)²⁵²; ancora, l’umanista Angelo Colocci riporta sotto la rubrica *Canzon sicilian[a]* il verso *Beata Virgo aiutami*²⁵³. Risulta peculiare, infine, il destino musicale della già citata siciliana *Quando sono in questa cittade*, sia per il suo travestimento laudistico (è utilizzata in qualità di ‘cantasi come’ per le laude *Venite, pastori*²⁵⁴ di Lucrezia Tornabuoni e *Quando sono in verde etade*²⁵⁵ di Filippo Scarlatti) sia per il suo curioso riecheggiamento in un contesto totalmente differente: un manoscritto del primo Settecento redatto in seno alla comunità ebraico-pugliese rifugiatasi a Corfù riporta una canzone di argomento nuziale accompagnata dalla musica — *Candu sugnu in chista brigada* —, la cui prima quartina è ripresa, senza variazioni sostanziali, dalla suddetta siciliana²⁵⁶.

Per concludere questa breve panoramica sulla fortuna della siciliana in ambito laudistico, meriterebbe di essere condotta, in futuro, una indagine sulle possibili influenze musicali e letterarie delle siciliane tre-quattrocentesche su altre laude (copiate in zone geograficamente periferiche rispetto al Veneto), per le quali non sono documentati legami sicuri con il suddetto repertorio. A titolo di esempio si riporta la prima strofa della lauda *Partete core, e vanne all’amore*, copiata, insieme ad altri testi di genere analogo con testo latino o volgare (e a due *contrafacta* laudistici su *So ys emprentid* e *Myn hert is lust / Grant temps*, «variamente attribuite a John Bedyngnam o a Walter Frye, compositori inglesi attivi nel sec. XV²⁵⁷»), nel cosiddetto frammento di Montemonaco (Ms. Ascoli Piceno, Archivio di Stato Notarile monumentale di Amandola, vol. 918, c. Nv), che è stata trascritta da Paolo Peretti²⁵⁸.

Partete core van(n)e allamore

²⁵⁰ Coluccia 1975, p. 73.

²⁵¹ Coluccia 1975.

²⁵² Esiste, inoltre, una Messa polifonica di Juan Cornago basata su *cantus firmus* «Ayo visto lo mappa mundi».

²⁵³ *Ivi*, p. 70.

²⁵⁴ D’Ancona 1906, p. 491.

²⁵⁵ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acq. e Doni, 759, cc. 382v-383r.

²⁵⁶ Coluccia 1975, p. 63.

²⁵⁷ Peretti, P., *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli archivi di stato di Ascoli Piceno e Macerata*, «Quaderni musicali marchigiani», 3 (1996), pp. 85-124: 97.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 122.

van(n)e a y(es)u che in croce se more
piagne dole(n)te anima p(r)edata
che stai vedovata de casto amore
[...do]le(n)te e mette sospiri
[.....]to dolce sire
[.....] ve(n)ire
[.....].

Al di là delle evidenti similitudini lessicali con alcuni testi delle siciliane di **PR** (soprattutto *Dolce mio drudo* e *Vantende, signor mio*), che potrebbero essere casuali, a risaltare sono determinate caratteristiche musicali, che, pur con sostanziali differenze (dalla suddivisione ternaria al carattere evidentemente strumentale del *tenor*), tradiscono talvolta un possibile debito nei confronti del repertorio a noi noto: vi è ancora traccia, ad esempio, del tipico schema sintattico costituito da *incipit* sillabico e omoritmico — sviluppo della frase in senso melismatico da parte del *cantus*, nonché della preferenza per l'*incipit* e la cadenza all'unisono, con andamento contrappuntistico prevalentemente per moto contrario e la costante formazione della dissonanza di seconda prima della cadenza; si osserva, inoltre, una proliferazione di *CPPSS* alquanto insolita per una composizione del tardo Quattrocento, e altrettanto peculiare risulta, a questa altezza cronologica, la frammentazione del periodo musicale in brevi segmenti. Un ulteriore elemento d'interesse è costituito dalla possibile parentela del frammento di Montemonaco con le raccolte di laude polifoniche allestite in Veneto, cui sarebbero riconducibili alcuni tratti linguistici alieni all'area marchigiana. Si riportano, a tale proposito, i risultati dell'indagine condotta da Peretti:

«Particolarmente significativo [...] appare il confronto tra i nostri reperti e uno dei maggiori testimoni della tradizione laudistica italiana quattrocentesca [...], il ms. Grey 3.b.12, finito a Città del Capo nella Repubblica Sudafricana, ma confezionato — se non proprio in area veneta — certamente in un monastero benedettino legato alla Congregazione padovana di Santa Giustina e databile entro il primo decennio del sec. XVI. Ben quattro nostri titoli sono presenti nel detto ms., anche se con intonazioni differenti [...]. Già sopra, per le nostre laude latine, si è pure evidenziata l'estrema vicinanza — stavolta proprio nella lezione musicale — con brani paralleli di altro importante testimone laudistico veneto (il ms. veneziano marciano it. cl. IX, 145)²⁵⁹».

²⁵⁹ *Ivi*, p. 99 ss.

Nell'impossibilità di approfondire tale linea di ricerca, che esula dai confini materiali e cronologici di questo lavoro, sarà utile sottolineare, ancora una volta, la centralità della siciliana — genere tanto longevo quanto sfuggente, foriero di numerosi spunti critici in ambito musicologico e letterario —, anche nelle sue declinazioni paraliturgiche e devozionali, per l'indagine della storia musicale dei secoli XIV e XV.

III. EDIZIONE

1. Siciliane

Criteria editoriali²⁶⁰ (testo verbale)

L'ordinamento corrisponde a quello di **PR**; per ciascun componimento è indicato, tra parentesi, il relativo numero d'ordine registrato nella tavola del manoscritto [§ I, 3]. Ogni testo è preceduto da un cappello introduttivo nel quale si indicano i testimoni (il manoscritto di riferimento è evidenziato in neretto) e i versi trascritti sotto ciascuna voce (C, T) e nel *residuum*, ed è seguito da una nota metrica (che comprende il numero assegnato allo schema di riferimento nel repertorio metrico di Linda Pagnotta) e dalle informazioni relative alle edizioni precedenti, alla bibliografia e alle note di commento²⁶¹. Il testo critico segue la lezione del *cantus*; nel caso di lezioni divergenti tra le voci, le varianti sono riportate in apparato, seguite dall'abbreviazione della voce corrispondente. Si introduce la punteggiatura secondo l'uso moderno; non si segnalano le espunzioni, mentre le integrazioni e sostituzioni congetturali vengono indicate tra parentesi quadre.

Dal manoscritto di riferimento sono mutate forme e grafie secondo i seguenti criteri di trascrizione:

- si mantiene la grafia <x> per <s> e <z>;
- l'arcigrafema <u> si distingue in <u> e <v> secondo l'uso moderno;
- le grafie <y> e <j> si uniformano in <i>;
- si elimina il segno <h> nei nessi <ch> e <gh> davanti ad <a> e a vocali posteriori;
- le grafie delle consonanti palatali laterale (<gl>) e nasale (<ng> e <ngn>) sono rese secondo l'uso moderno;
- in sede di rima, in caso di opposizione tra consonante sorda e sonora si uniforma alla sonora. In tutti gli altri casi si rispettano le forme del manoscritto, e le eventuali difformità vengono segnalate nella nota metrica;
- si sciolgono tacitamente le abbreviature (la nota tironiana è trascritta *et*, a meno che ad essa non corrisponda, in una delle altre voci, *e* anziché *et* nel medesimo luogo);
- si introducono i segni diacritici indispensabili alla comprensione del testo;
- le maiuscole seguono l'uso moderno;
- le voci del verbo avere *ho*, *ha*, *hai*, *hanno* si trascrivono *ò*, *à*, *ài*, *àno*;

²⁶⁰ I criteri, opportunamente integrati e adattati in funzione del repertorio qui edito, sono desunti da Calvia 2017, p. 3 e da Epifani 2019, pp. 3-4.

²⁶¹ Le edizioni di riferimento per le opere citate nella sezione *Commento* sono sempre segnalate in nota; per le opere di Dante, Boccaccio, Petrarca e dei Siciliani, si sottintende il rinvio alle rispettive edizioni (con relative abbreviazioni) elencate in *Bibliografia*.

– *ai* con valore esclamativo si differenzia dalla preposizione articolata adottando la grafia *ahi*.

Criteri relativi all'apparato

L'apparato critico è di tipo negativo, diviso in due fasce: la prima è dedicata alle varianti sostanziali (errori, omissioni, reiterazioni e varianti morfologiche che generano alterazioni metriche o modificano lo schema rimico; integrazioni, espunzioni e sostituzioni introdotte dai copisti), la seconda alle varianti formali (morfologiche e fonetiche non aventi ripercussioni a livello metrico); non vengono registrate le varianti esclusivamente grafiche.

Per l'apparato si osservano i seguenti criteri:

- le lezioni sono riportate diplomaticamente, rispettando *distinctio*, abbreviature e cassature così come nel manoscritto;
- le varianti riferite a una lezione del testo critico sono separate dalla virgola, le varianti che riguardano diverse lezioni dello stesso verso sono separate dal punto e virgola;
- le ripetizioni di parole o sillabe vengono segnalate integralmente in prima fascia;
- le integrazioni ad opera dei copisti si segnalano tra barre (/integrazione/);
- le lacune sono rappresentate mediante punti di sospensione tra parentesi quadre ([...]);
- il *titulus* si scioglie tacitamente;
- la ripetizione di una porzione di verso, una singola parola o sillaba è sempre segnalata integralmente in prima fascia.

I (52) Fenir mia vita me convien cum guai

Manoscritti

Pad 553 c. 6v, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-10); **PR c. 26r**, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5); **Magl VII 1078 c. 36r** (vv. 1-5)

Fenir mia vita me convien cum guai
poiché me vegio tolto
el più bel volto che naque giamai.

E vo' fenir cum pianti e cum sospiri
la mia vita angosciosa 5
poiché, Fortuna, a questi mie desiri
ài stata sì noiosa
che m'à' robata la gioia amorosa
che m'avea dato Amore:
el più bel volto che naque giamai. 10

1 Fenir... guai] Ffenir mia vita mi conviene / chon guay e con sossipiri **Magl**, fenir [...] me me... guay **Pad^C**; convien] conviene **Pad PR 2** poiché] poi poiche **Pad^C 3** el più] piu **PR**; che naque giamai] che naque giamay che s[...] vedesse may **Pad^T 4-5** E... angosciosa] e vo finir con pianti e con ssospiri / la mia vita amara / la mia vita angososa **Magl 6-10 om. PR Magl**

1 Fenir] ffinir **Magl**; me conviene cum] me convienne cum **Pad**, mi conviene chon **PR 2** poi] po **PR**; vegio] veço **PR Magl 4** naque] nacque **PR^C**, naqe **Magl 5** E] de **PR**; fenir] finir **Magl**; cum] con **PR Magl**; sospiri] sospiri **PR**, ssospiri **Magl 6** angosciosa] angussioxa **PR^C**, anguxiosa **PR^T**; angososa **Magl**

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: ZyZ; Ab, Ab; BaZ.

Rima siciliana, vv. 4-6-9: *suspiri, desiri, Amore*.

Il componimento risulta frammentario nel repertorio di Linda Pagnotta (*RMB* 78, 214), che fa riferimento alle edizioni presenti in Casini 1913 (da **Magl**) e in *PMFC* XI, p. 74 (da **PR**), e lo schema metrico non è attestato in nessun'altra ballata inclusa in *RMB*.

Edizioni

Gallo 1977, p. 47; Wilkins 1964, p. 168; Casini 1913, p. 255.

Bibliografia

Carboni 2003, p. 287; Ciliberti 1989, p. 25; Ciliberti 1991, p. 122; Coluccia-Gualdo 2000, pp. 90-4; Cuthbert 2006, p. 226; D'Agostino 1999, p. 424; D'Agostino 2000, p.

46; Debenedetti 1922, p. 177; Gallo 1977, pp. 47-9; Jennings 2014, pp. 109-32; Nádas 1985, p. 207; Nádas 1998, p. 36; Pirrotta 1982, pp. 302-3.

Commento

Il componimento qui edito dovette godere di una certa popolarità, rispetto alle altre siciliane; significativamente, è la composizione con il maggior numero di concordanze (due manoscritti musicali e un manoscritto letterario). Insieme a *Par che la vita mia* (con la quale condivide la concordanza in **Pad 553**) può fregiarsi, inoltre, di un 'attestato di sicilianità' abbastanza solido, costituito dall'attributo *di Cicilia* che la accompagna nel sonetto XLI del *Saporetto*.

La ballata svolge il tema della lontananza dell'amante dall'amata, e della conseguente sofferenza che induce a desiderare la morte. Il testo si presenta sostanzialmente corretto in **Pad 553** (unico testimone completo), ad eccezione delle ipermetrie 'apparenti', causate dalla ripetizione di sillabe sotto la musica e, in un caso, dalla presenza di una vocale apocopabile nell'*incipit* (*fenire* in luogo di *fenir*). Degna di nota è la presenza di un verso-*refrain* («el più bel volto che nacque giamai»), caratteristica condivisa con le siciliane *Con lagreme sospiro* e *Dona fallante*.

vv. 1-10: 'È bene che metta fine alla mia vita e ai miei lamenti, dal momento che mi vedo privato del più bel volto che sia mai nato. E voglio porre fine alla mia vita angosciata insieme ai pianti e ai sospiri, poiché, Fortuna, sei stata tanto ostile ai miei desideri da privarmi della gioia amorosa che Amore mi aveva donato: il più bel volto che sia mai nato.'

v. 1 *fenir*: provenzalismo²⁶².

v. 2 *poi che me vegio tolto*: il verso è ripreso da Leonardo Giustinian in *O donne inamorate*, vv. 10-11: *poy che me vedo tolto / el zentil volto* e in *Anzoleta bella*, vv. 18-19: *poy che me vedo tolto / el tuo bel vuolto*.

v. 4 *cum pianti e cum sospiri*: già attestato nei provenzali (da Cercamon a Giraut de Bornelh e Bernart de Ventadorn) e nei contemporanei di Giacomo da Lentini²⁶³, il binomio è frequente nel Notaro, come nota Coluccia 1975 p. 85. P. es. *Madonna, dir vo voglio*: «getto... li miei sospiri e pianti»; la medesima locuzione ricorre in *Madonna mia, a voi mando*, e risulta poi ripresa da alcuni poeti toscani, tra cui Chiaro, Cenne e Boccaccio. Cfr. anche *PSs I*, p. 33, n. v. 14: «[*sospiri e pianti*] è iterazione sinonimica ricca di passato [...] e di futuro (usualmente rovesciata, pianti e sospiri, tranne Chiaro), da Giacomino Pugliese a Betto Mettefuoco, Neri de' Visdomini, Guglielmo Beroardi,

²⁶² *PSs III*, p. 632, n. v. 44.

²⁶³ *PSs I*, p. 290, n. v. 15.

Bondie Dietaiuti, Guittone e Chiaro, in molteplici occasioni: arriverà a Petrarca e per suo tramite all'Europa».

vv. 4-5 *E vo fenir... angosciosa*: il *tòpos* del *cupio dissolvi*, estremamente frequente nel repertorio lirico, è espresso in termini simili nell'altra ballata attestata in **Pad 553**, *Par che la vita mia*, vv. 1-3: *Par che la vita mia / omai debbia finire / con pianti e con sospiri*.

v. 7 *noiosa*: provenzalismo da *enojos* (*DEI* s.v. *noioso*) per 'ostile'. Assai diffuso nella lirica siciliana soprattutto in riferimento ai malparlieri, come attributo della fortuna è attestato solo in Boccaccio, in contesti in parte assimilabili, sotto il profilo semantico o almeno lessicale, alle nostre siciliane: *Filostrato*, V:6 (vv. 6-8: «Ahi, crudel Giove, e Fortuna noiosa, / dove me ne portate contra voglia? / Perché v'aggrada tanto la mia doglia?») e il sonetto *L'alta speranza, che li mia martiri* (vv. 3-4: «in noiosa fortuna ora rivolta / de' dolci mia pensier fact' à sospiri»).

II (56) Con lagreme sospiro

Manoscritti

PR c. 27v, C (vv. 1-6), T (vv. 1-6), *res.* (vv. 7-12); Magl VII 1078 c. 24r (vv. 1-12)

Con lagreme sospiro
per grave dolia ch'al cuor io me sento.
Morirò, discontento,
se 'l vostro amor non ò, el qual desiro.

Io me sento partire 5
dal corpo l'anima per pene assai
che me fate sentire,
onde piango con dolorosi guai.
Partir non voria mai
lontano, dona, dal vostro cospetto. 10
A mor[te] son constretto
se 'l vostro amor non ò, el qual desiro.

1 Con lagreme] con lagreme con lagreme **PR** **2** per] pre **Magl**; grave] greve **Magl**; io me sento] me sento **Magl** **3** discontento] o discontento **PR** **4** qual] quale **PR^C**, qualle **PR^T** **5** sento] scemto **Magl** **6** dal corpo l'anima] lanima dal lanima dal corpo **PR^C**, lanima dal e lanima dal corpo **PR^T**, lanima da lanima dal corpo **Magl**; per] o per **Magl** **10** lontano... cospetto] lontano dal vostro aspeto **Magl** **11** A... constretto] Et amor son constretto **PR^{res.}**, amoroso constreto **Magl** **12** qual] qualle **PR^{res.}**

2 dolia] doya **PR^T**; cuor] cor **PR^T** **Magl** **4** quale] q/a/lle **PR^T** **5** pene assai] pena asay **PR^T**, penasay **Magl** **8** onde] unde **Magl**

Metrica

Ballata grande monostrofica: zYyZ; aB, aB; bCcZ. *RMB* 98: 89.

L'endecasillabo del v. 6, secondo le lezioni di **PR** e **Magl** (condizionate entrambe dalla presenza di ripetizioni, per cui si rinvia all'introduzione [**ins rif**]), presenta una cesura di quinta; tale difformità, probabilmente dovuta all'inversione dei sintagmi *l'anima-dal corpo* per errore d'anticipo, è stata sanata mediante il riposizionamento dei due elementi.

Edizioni

Pirrotta 1982, p. 303; Wilkins 1964, p. 170; Casini 1913, p. 202; Casini 1889, p. 374.

Bibliografia

D'Agostino 1999, p. 424; Jennings 2014, pp. 109-32; Nádas 1998, pp. 208, 275; Pirrotta 1984, p. 175.

Commento

Nel suo contributo del 1982, Pirrotta ha espresso alcune perplessità nell'inserire questo componimento nel novero delle possibili siciliane, sulla base dell'assenza di tracce di «sicilianità o almeno meridionalità» a livello linguistico (eventualità che, come osservato nell'introduzione, non costituisce un dato significativo [**ins rif**]) e per la «forma metrica piuttosto artificiosa di ballata grande di settenari e endecasillabi, pur se infiorati dalle solite zeppe popolesche (qui rappresentate dalla vocale *o*)²⁶⁴». Neanche questa obiezione sembra probante, in quanto l'alternanza di settenari ed endecasillabi — in diverse combinazioni — risulta ben attestata nelle siciliane di **PR**; sono ballate grandi, inoltre, *Ochi, piançete* e, soprattutto, la 'sicura' siciliana *Par che la vita mia*. Dal punto di vista retorico, la ballata è intessuta di simmetrie interne (p. es. *Con lagreme sospiro per grave dolia - Io me sento partire [...] per pene assai: Io me sento partire - partir non voria mai*), che trovano corrispondenza in sede di intonazione.

Entrambi i testimoni, al v. 11, riportano lezioni problematiche per il senso: *Et amor son constretto* (**PR**), *amoroso constreto* (**Magl**). Nella presente edizione è stato accolto l'emendamento proposto da Pirrotta²⁶⁵, che permette di eliminare la sospetta ripetizione di *amor* in versi successivi (*et amor son constretto / sel vostro amor non o*) e contribuisce a ripristinare la probabile simmetria concettuale interna dei distici finali della volta e della ripresa, culminanti nel verso-*refrain*: «morirò, discontento, / se 'l vostro amor non ò, el qual desiro» - «A morte son constretto / se 'l vostro amor non ò, el qual desiro». Invece Casini²⁶⁶, ignaro della concordanza di **PR**, ricostruisce così i versi finali della versione di **Magl**: «lontan dal vostro aspeto / amoroso, constreto, / se l vostr'amor non ò, el qual desiro».

²⁶⁴ Pirrotta 1982, p. 302.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 303.

²⁶⁶ Casini 1913, p. 202.

vv. 1-12: ‘Sospiro piangendo per il dolore gravoso che sento nel cuore. Morirò, sventurato, se non mi concedete il vostro amore, che io desidero. Sento che il soffio vitale abbandona il mio corpo a causa delle dolorose pene che mi infliggete, per le quali piango con lamenti penosi. Non vorrei mai andarmene lontano da voi; sono condannato a morire se non otterrò il vostro amore, che io desidero.’

vv. 4-5 *Io me sento partire / l’anima dal corpo*: l’espressione, già attestata nella Scuola siciliana (cfr. Pier della Vigna, *Amando con fin core e con speranza* [PSs 10.5], v. 30: «ma dipartire l’alma da le membra»), risulta regolarmente presente negli Stilnovisti. Cfr. p. es. Dante, *Spesse fiate* (*Vita Nuova*, XVI, 7), vv. 13-14: «nel cor mi si comincia uno tremoto, / che fa de’ polsi l’anima partire»; Cavalcanti, *Tu m’hai sì piena di dolor la mente*, vv. 1-2 «Tu m’hai sì piena di dolor la mente, / che l’anima si briga di partire²⁶⁷»; Cino da Pistoia, *Quando potrò io dir*, vv. 31-32: «Signor mio, non sofferir ch’amando / da me si parta l’anima mia trista²⁶⁸».

III (61) Troveraço merçé non vego como

Manoscritti

PR cc. 28v-29r, C (vv. 1-4), T (vv. 1-4), *res.* (vv. 5-8)

Troveraço merçé non vego como,
non finirò chiamando to bel nome.

Dolcemente se mose micidia[le]
con so’ bel ochi che cridano amore.
Quelli forno che me passa[r]no ’l core, 5
a primo trato, d’un colpo mortalle.
Va’ dir che per tal donna deo morire:
gli ochi da piançer più non vede lume.

1 Troveraço merçé] troveraço merce o merce C, troveraço merçe merce o merce T **2**
non finirò chiamando] non non finiro chiamando chiamando C, T **3** Dolcemente] E
dolcemente C, T; mose... micidiale] me se mose me mose la micidiana C, me se mose la
micidiana na T **5** Quelli] E quelli C, T; passarno ’l core] passano lo core *res.* **7** deo]
deçio *res.* **8** gli ochi] e gli ochi *res.*

Metrica

Ballata minore monostrofica: ZZ; AB, BA; CZ. *RMB* 166: 1.

²⁶⁷ De Robertis, D. (ed.), Guido Cavalcanti, *Rime*, Torino, Einaudi, 1986, p. 29.

²⁶⁸ Marti, M. (ed.), *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 659-61.

Rima siciliana, vv. 1-2-8: *como, nome, lume*. La terna rimante *come : nome : lume* è attestata in Dante, *If*, X (65, 67, 69)²⁶⁹.

La misura del v. 3, ipermetro, è stata ripristinata mediante l'espunzione della *e* pleonastica (*E dolcemente...*) e del dativo etico *me*.

Edizioni

Pirrotta 1982, p. 304; Wilkins 1964, p. 173.

Bibliografia

Nádas 1985, p. 208; Pirrotta 1984, p. 175.

Commento

La ballata svolge il tema dell'innamoramento causato dallo sguardo della donna, mediante le espressioni riferite alla descrizione del movimento del viso e degli occhi, dai quali partono gli strali mortali d'Amore. Riprendendo la definizione di De Robertis per la canzone di Dante *E' m'incresce di me sì duramente, Troveraço mercé* è una ballata «dell'amore non corrisposto, anzi del venir meno della promessa leggibile (o creduta di leggere) negli occhi dell'amata²⁷⁰».

Il v. 3, problematico sotto il profilo metrico (cfr. *Metrica*), risulta travisato da Wilkins e Marrocco (Wilkins 1964, p. 173: «E dolcemente me s'emose l'amici Diana»; *PMFC* XI, p. 153: «E dolcemente me se mose la mia Diana»), indotti in errore dalla rara forma *micidiana*, in questa sede emendata in *micidiale* al fine di ripristinare la rima con *mortalle* ed evitare l'anomala configurazione AB, BC nello schema delle mutazioni²⁷¹. Si pone una ulteriore questione in riferimento ai tempi verbali del v. 5: *forno* è una forma solidamente attestata in area bolognese (3[^] p. p. del passato remoto del verbo essere), mentre mancano attestazioni di *passano* con funzione di passato remoto; sembra probabile che la lezione derivi da una errata lettura della forma *passarno* o dalla caduta di una *r* soprascritta.

vv. 1-8: 'Non so come potrò trovare salvezza, non cesserò di invocare il tuo bel nome. Si mosse micidiale verso di me, con i suoi begli occhi che gridano amore; furono loro a trapassarmi il cuore, al primo colpo, con una ferita mortale. [Ballata], comunica [a tutti]

²⁶⁹ Grimaldi, M., «Per accomodar la rima». *Note sulle "siciliane" della 'Commedia'*, «Rivista di studi danteschi», X/1 (2010), pp. 40-72: 43.

²⁷⁰ De Robertis, D. (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 136.

²⁷¹ Si veda, a questo proposito, la nota metrica della ballata *O graciososa petra margarita* [§ III, 2, XX].

che mi tocca morire per questa donna, e [che] gli occhi non vedono più nulla a furia di piangere.’

v. 1 *Troveraço*: variante settentrionale di *troveraggio*, attestato in Mazzeo di Ricco, *Madonna, de lo meo ’namoramento* [PSs 19.4], v. 47: «ben so che troveragio in voi pietanza», e in *Id.*, *Lo gran valore e lo pregio amoroso* [PSs 19.6], v. 34: «Or come troveraggio in voi pietanza».

v. 3 *micidiale*: la forma *micidiana* (*micidiani*) è attestata in un unico testo incluso nel *TLIO* (le *Vite dei Santi Padri* del pisano Domenico Cavalca); il codice su cui si basa l’edizione «è caratterizzato dalle più spiccate forme del volgare toscano occidentale, oscillando tra lucchese e pisano²⁷²». L’aggettivo *micidiale* risulta diffuso presso gli stilnovisti (forse mutuato da testi di Scuola siciliana; cfr. Rinaldo d’Aquino, *Amorosa donna fina* [PSs 7.8], v. 34: «li sguardi micidiali») ed è generalmente riferito agli occhi. Si vedano, ad esempio, la canzone di Dante *E’ m’incresce di me sì duramente*, vv. 49-50: «ed alza gli occhi micidiali, e grida / sovra colei che piange il suo partire» e *Lo sottil ladro che negli occhi porti*, vv. 12-13, di Cino: «ma tu se’ micidiale e hai sì pieno / l’animo tuo di pensier’ sì spietati²⁷³».

v. 4 *ochi che cridano amore*: non esistono riscontri per il verbo *gridare* e i suoi sinonimi in associazione agli occhi. Ma gli occhi parlano talvolta in Dante, p. es. nella sopracitata canzone *E’ mi rincresce*, vv. 15-17: «Noi darem pace al core, a voi diletto» / diceano agli occhi miei / quei della bella donna alcuna volta».

vv. 4-6 *quelli forno... mortalle*: si ravvisa l’aderenza al noto *tòpos* provenzale (successivamente siciliano, poi ereditato dallo Stilnovo) del ‘dardo d’Amore’ che, scagliato dagli occhi, trapassa il cuore. Cfr. PSs II, p. 209: Aimeric de Peguilhan, *Si cum l’arbres* [BdT 10.50], v. 32 «que m’aucietz quan vos vei ni·us remir»; Giacomo da Lentini, *Sì come il sol*, v. 8 «passa per gli ochi e lo core diparte»; Rinaldo d’Aquino, *Amorosa donna fina*, vv. 34-6 «che li sguardi micidiali / voi facete tanti e tali / che aucidete la gente»; Pier della Vigna, *Uno piagente sguardo*, vv. 14-15; «cogl’ochi suo’ micidare, / e quegli ochi m’anno conquiso e morto». La formulazione, in questo caso, appare mutuata direttamente da Guido Cavalcanti, *Voi che per li occhi mi passaste ’l core*, vv. 10-12: «da’ vostr’occhi gentil’ presta si mosse: / un dardo mi gittò dentro dal fianco. / Sì giunse ritto ’l colpo al primo tratto²⁷⁴».

v. 7 *va’ dir*: è l’unico caso di *envoi* nel repertorio della siciliana intonata.

IV (62) Dolce mio drudo, e vaiténde!

²⁷² Delcorno, C. (ed.), Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 273.

²⁷³ Marti, M., *op. cit.*, p. 920.

²⁷⁴ De Robertis, D. (ed.), Guido Cavalcanti, *Rime*, *op. cit.*, p. 51.

Manoscritti

PR c. 29v, C (vv. 1-6), T (vv. 1-6); (V= Vat. Lat. 3793 c. 13r: *Re federigo*; V₁= Vat. Lat. 3793, indice, c. 2v, vv. 1-2)

Dolce mio drudo, e vaiténde!
Misere, a Dio t'acomando.

Molto rimango dogliosa
de sì lontano partire.

.
.

5

Non spero çamai guarire
minbrando vui, fior de çoia.

1 Dolce...vaitende] dolce dolce lo mio dru drudo e vay e vaitende **PR^{C, T}**, Dolze meo drudo e vatene **V** **2** Misere...acomando] e misere e misere a dio a dio ta a dio tarecomando **PR^C**, e mesere e misere a dio a dio tarecomando **PR^T**, meo sire adio tacomando **V**, meo sire adeo tacomando **V₁** **3** Molto rimango dogliosa] molto riman rimango dolgiosa **PR^C**, molto reman remango dolio dogliosa **PR^T** **3-4** Molto... partire] che ti diparti da mene / edio tapina rimanno **V** **4** de... partire] de si lonta lontano par e partire **PR^{C, T}** **5-6 om. PR**; lassa la vita me noia / dolze la morte vedere **V** **7** Non... guarire] ma non aspeto spero ça zamay guarire **PR^C**, ma no spero spero ça çamay guarire **PR^T**, chi nom pensai mai guerire **V** **8** Minbrando... çoia] E minbrando. e minbrandome de vuy de vuy fior de çoya **PR^C**, E mibran e mibrandome de vuy de vuy fior de çoıya **PR^T**, menbrando me fuori di noia **V**

2 misere] mesere **PR^T** **3** rimango] remango **PR^T**; dogliosa] dolgiosa **PR^C**

Metrica

Ballata frammentaria?: 8 zz; ab, [...]; by.

Le peculiarità strutturali di *Dolce mio drudo*, oltre al legame con la canzone attribuita a Federico II [*PSs* 14.1], rendono la composizione un *unicum* nel panorama della siciliana polifonica, e dell'Ars Nova in generale, ostacolandone l'inquadramento in una forma regolare e canonizzata come quella della ballata.

Nell'intonazione si riconoscono tre sezioni distinte, che corrispondono agli altrettanti distici del testo (tutti sottoposti alla musica, poiché non vi è *residuum*); oltre alle sezioni A e B, che costituiscono la struttura canonica della ballata intonata, vi è una sezione A' (identica alla A, ad eccezione di minime variazioni melodiche) cui sono sottoposti i due versi conclusivi — ovvero la volta, volendo fare riferimento alla partizione formale della ballata —. In altre parole, vista anche la lunghezza della melodia, sembra possibile ipotizzare che il componimento qui edito (in questa versione anomala, decurtata di due versi rispetto alla stanza federiciana, con una tipologia di rapporto testo/musica inusitata all'altezza cronologica in cui si situa la sezione più antica di **PR**) sia da considerarsi

completo. Naturalmente non è possibile accertare l'attendibilità di tale ipotesi, in mancanza di esempi analoghi nelle sillogi arsnovistiche; né si rivela dirimente, nella valutazione dell'eventuale caduta del *residuum*, il significato del testo, poiché i distici risultano semanticamente in sé conclusi e non si sente la necessità di un distico supplementare.

La questione, tuttavia, resta irrisolta, poiché lo schema rimico zz del distico iniziale, oltre alla *concatenatio pulchra* tra il secondo verso della mutazione residua e il primo dell'eventuale volta, lasciano intravedere la struttura della ballata (pur mancando la corrispondenza rimica tra l'ultimo verso e il distico di apertura). Inoltre, benché non siano mai stati rilevati, nel repertorio arsnovistico, casi analoghi di caduta del secondo piede e trascrizione per esteso, sotto la musica, dei versi della volta (in altre parole, l'eventuale caduta del *residuum* coinvolge sempre questi ultimi e i piedi successivi al primo), è possibile che, a causa dell'anomala struttura musicale di *Dolce mio drudo*, la presenza di una sezione A' abbia contribuito alla conservazione dei versi ad essa sottoposti (ovvero la volta). Nella disposizione dei versi, è stato accolto il suggerimento di Leonardi: «Nell'articolo di Pirrotta [1984:1962] (p. 145) il terzo e il quarto verso del Parigino erano messi a confronto con i vv. 5-6 del Vaticano, come se i versi caduti fossero i vv. 3-4 (e così, per inerzia, si continua a registrare quella testimonianza, ancora nelle edizioni più recenti). In realtà il terzo e il quarto verso del Parigino sono una riscrittura dei vv. 3-4 del Vaticano, che potremmo pensare motivata dall'esigenza di sostituire un lemma come *tapina* con il più aulico *dogliosa*, o meglio di girare il distico in modo da ottenere in fine verso 4 *partire*, da far rimare con 7 *guarire*, contiguo dopo l'eliminazione dei vv. 5-6²⁷⁵».

Degno di nota, infine, è l'utilizzo dell'ottonario (ereditato dal modello federiciano), non altrimenti attestato nel repertorio della lirica trecentesca intonata; i casi di ipermetria, che interessa quattro dei sei versi copiati in **PR**, sono legati alla peculiare modalità di sillabazione del testo sottoposto all'intonazione musicale [§ III, 1, 4].

Edizioni

Da **PR**: Pirrotta 1984, p. 145; Pirrotta 1982, p. 298; Wilkins 1964, p. 174; Corsi 1959, p. 339.

Da **V**: Rapisarda 2008, p. 443; Cassata, L. (ed.), Federico II di Svevia, *Rime*, Roma, Quiritta, 2001, p. 6; Morini, L. (ed.), *Scuola siciliana*, in Segre, C. - Ossola, C. (edd.), *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, I. Duecento, Torino, Einaudi, 1999 [I ed. Torino, Einaudi-Gallimard, 1997], p. 50; Cassata, L. (ed.), *Poesie di Federico II*, «La Parola del Testo», 1 (1997), pp. 7-35: 18; Arveda, A., *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, Salerno, 1992, p. 28; *CLPIO*, p.

²⁷⁵ Leonardi 2017, p. 13.

320; Jensen, F., *The Poetry of the Sicilian School*, New York-London, Garland, 1986, p. 104; Contini, G., *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 51; Panvini, B., *Le rime della scuola siciliana*, Firenze, Olschki, 1962-4, p. 423; *Id.*, *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori non siciliani*, Firenze, Olschki, 1957-58, p. 97; Monaci, E.-Arese, F. (edd.), *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Dante Alighieri, Roma-Napoli-Città di Castello, 1955 [I ed. Città di Castello, Lapi, 1889], p. 104; Vitale, *Poeti della prima scuola*, Arona, Paideia, 1951, p. 251; Guerrieri Crocetti, C., *La Magna Curia (La Scuola poetica siciliana)*, Milano, Bianchi-Giovini, 1947, p. 107; Lazzeri, G., *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano, Hoepli, 1942 [I ed. Torino, Bocca, 1913], p. 491; Riera, C., *I poeti siciliani di casa reale (Re Giovanni, Federico II, Re Enzo). Testo critico*, Palermo, Stella, 1934, p. 96; Thornton, H. H., *The Poems Ascribed to Frederick II and «Rex Fridericus»*, «Speculum», 1 (1926), pp. 87-100: 92; Guerrieri Crocetti, C., *La lirica predantesca*, Firenze, Vallecchi, 1925, p. 142; Torraca, F., *Lezioni di letteratura italiana: anno accademico 1916-17*, Napoli, Cimmaruta, 1917, p. 33; Sabatini, F., *I poeti italiani dalla origine della lingua agli albori del secolo XIV*, con prefazione e note, Roma, Garroni, 1907, p. 35; Carducci, G., *Antica lirica italiana (canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV)*, Firenze, Sansoni, 1907, col. 8; Savj-Lopez, P.-Bartoli, B., *Altitalienische Chrestomathie, mit einer grammatischen Uebersicht und einem Glossar*, Strassburg, Trübner, 1903, p. 156; Casini, T., *Annotazioni critiche intorno alle rime del codice Vaticano 3793*, in D'Ancona-Comparetti 1875-88, V, pp. 307-493: 341; Bilancioni, P., rec. a D'Ancona-Comparetti, «Il Propugnatore», 8 (1875), p. 284; D'Ancona, A.-Comparetti, D., *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, pubblicate per cura di Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti, 5 voll., Bologna, Romagnoli, 1875-88, v. I, p. 142.

Bibliografia

Coluccia-Gualdo 2000, pp. 90-4; Donato 1978, pp. 190-1; Gallo 1977, pp. 43-4; Leonardi 2017, pp. 12-3; Nádas 1985, pp. 194, 207; Pirrotta 1984, pp. 142-53, 158, 162; Rapisarda 2008; Ziino 1984, pp. 94, 104.

Commento

Sul rapporto di *Dolce mio drudo* con il suo diretto antecedente letterario — la canzone *Dolze meo drudo* attribuita a Federico II nel codice **Vat.Lat.3793** — sono state formulate alcune osservazioni nel paragrafo dedicato ai legami del repertorio in esame con la Scuola siciliana. Alla luce delle conclusioni tratte in quella sede, nel commento alla presente edizione sarà preso in esame soltanto il testo di **PR**, in quanto prodotto letterario ‘altro’ rispetto alla canzone federiciana, frutto di ingenti rielaborazioni a livello morfo-sintattico e formale. Il fatto che nella versione di **PR** sia riportata solo la prima delle

cinque stanze di *Dolze meo drudo* implica anche la perdita del contesto originario del componimento, nato come dialogo tra la donna e l'amato che si accinge a partire; resta soltanto la prima parte dell'apostrofe all'amante, intessuta di espressioni ricorrenti nel repertorio della siciliana intonata e fondata sulla canonica opposizione tra stasi (della donna: *rimango, minbrando*) e moto (dell'uomo: *vaiténde, partire*).

vv. 1-5: 'Dolce mio amato, va' pure! Mio signore, ti raccomando a Dio. Rimango in gran pena per la tua partenza verso un luogo remoto. [...] Non ho alcuna speranza di guarire evocando il pensiero di voi, fiore di gioia.'

v. 1 *drudo*: l'appellativo è «quasi sempre usato negli scambi dialogici²⁷⁶».

e: cfr. *PSs* III, p. 443, n. v. 1: «parrebbe semplicemente un grafema enfatico-patetico, per cui cfr. Rohlfs 1966-69, § 759, che osserva la “forte sottolineatura enfatica” di un *e* dopo vocativo e davanti a imperativo (e già Sabbadini 1918²⁷⁷ notava l'uso di *et* come ‘dunque, allora’ in taluni costrutti del latino classico)²⁷⁸».

vaiténde: cfr. in proposito *PSs* II, p. 444: «Cassata preferisce recuperare da PA la forma *vaténde* [*vaitende* nel codice], ritenendola “preziosa” perché, a suo avviso, “vicina all'uso siciliano, e difficilior”». La conservazione del nesso *-nd* intervocalico in area meridionale potrebbe sembrare insolita (cfr. Rohlfs § 605), ma Baldelli sottolinea «la saldezza di *-nd-* nei Siciliani²⁷⁹». Nel *TLIO*, *vatende* risulta attestato solo in testi veneti, e l'insolita forma *vaitende* unicamente nelle *Ingiurie lucchesi*.

v. 2 a Dio t'acomando: l'espressione ricorre al v. 85 della ballata adespota *Perché suspecto non sia* del codice **Magl.VII.1078** (con la variante settentrionale *arecomando*, come nella lezione di **PR**). Cfr. anche «Amor, a Deo t'acomando²⁸⁰» al v. 23 di *Suspirava una pulcela*. La locuzione è comune nel repertorio della Scuola siciliana; cfr. ad esempio *La dolce cera piacente* [*PSs* 17.6] di Giacomino Pugliese, vv. 17-18: «Alotta ch'eo mi partivi / e dissi: 'A Deo v'acomando!'».

v. 8 *mimbrandome*: la forma *minbrando* o *mimbrando* non è presente nel *TLIO* (lemma *membrare*); in generale, l'unica attestazione del verbo con *i* anziché *e* si trova nel Laudario Urbinate («mimbri[Li] lo morire²⁸¹»). L'esito di *e* in sillaba chiusa sembra ricondurre comunque all'area settentrionale (Rohlfs § 56-7).

fior de çoia: Circa la rima identica *noia* ai vv. 5,8 di **V** si rimanda a *PSs* II, p. 439. Non risultano occorrenze del sintagma *fior de çoia* al di fuori del nostro testo. Sulla valenza di *fiore* presso i Siciliani cfr. *Ivi*, p. 465, n. 40.

²⁷⁶ *PSs* II, p. 443.

²⁷⁷ Sabbadini, R., *L'uso pleonastico delle congiunzioni copulative latine*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 46 (1918), pp. 207-15.

²⁷⁸ *Ivi*, v. III, p. 443, n. 1.

²⁷⁹ Baldelli 1971, p. 272.

²⁸⁰ Mölk 1989, p. 128.

²⁸¹ Bettarini, R., *Iacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, lauda 41, v. 38.

V (78) Ochi, piançete, e tu, cor tribulato

Manoscritti

Magl VII 1078 c. 24r (vv. 1-12); PR c. 37v, C (vv. 1-6), T (vv. 1-6)

Ochi, piançet[e], e tu, cor tribulato,
da poi che me convene
cum dolorose pene
da la dona regale eser privato.

Piançete tanto che venga pietate 5
per l'universo a çascuna persona,
poiché la dona de gran nobiltate
me vol privar de soto soa corona;
de tanta fama soa che 'l mondo sona
me vol pur lontanare. 10
Piançete e lagrimate,
mi tristo sagurato.

1 Ochi, piançete] Ochi ochi piançete **PR^C**, Ochi ochi piangete **PR^T** **2** da poi...convene]
Da poy che da po chel me convene **PR^C**, Da poy che da po chel me conviene **PR^T** **3**
cum] et cum **Magl PR^C**, e con **PR^T** **4** eser privato] esser privato oyme privato **PR^C** **5**
che venga pietate] chel vegna piatate **PR^C**, chel vegna pietate **PR^T** **6** per l'universo]
per per universo mondo **PR^C**, per per universo mundo **PR^T** **7** nobiltate] nobiltate **Magl**
7-12 om. PR

1 piançete] piançeti **Magl**; cor] cuor **PR^T** **2** convene] conviene **PR^T** **3** dolorose]
dolorosse **PR^T** **4** dona] donna **PR^T**; regale] reale **PR**; eser] esser **PR** **5** Piançete]
Piangete **PR**

Metrica

Ballata grande monostrofica: ZyyZ; AB, AB; Bccz. *RMB* 98: 25.

Assonanza, vv. 10-11: *lontanare, lagrimate*.

Le due ipermetrie presenti nella versione di **Magl** (vv. 3 e 7) sono state sanate, rispettivamente, mediante l'espunzione della *et* pleonastica («et cum dolorose pene») e la contrazione della forma *nobiltate* > *nobiltate*. Risulta più complessa la risoluzione dell'asimmetria tra il verso conclusivo della ripresa (endecasillabo) e della volta (settenario); Casini propone la seguente integrazione: «Pianzere e lagrimare / [Or convene a] mi tristo sagurato²⁸²».

²⁸² Casini 1889, p. 375.

Edizioni

Wilkins 1964, p. 202; Casini 1913, p. 181; Casini 1889, p. 374.

Bibliografia

D'Agostino 1999, p. 424; Jennings 2014, pp. 109-32; Memelsdorff 2012, pp. 384-5; Nádas 1985, pp. 199, 208; Pirrotta 1982.

Commento

Il testo, che svolge il consueto tema dell'allontanamento forzato dell'amante dalla donna amata a causa del rifiuto di quest'ultima, risulta strutturato su parallelismi sintattici (p. es. *soto soa corona-tanta fama soa*), locuzioni bimembri sostantivo-aggettivo riconducibili al campo semantico del dolore (*grave dolia, pene assai, dolorosi guai*) e ripetizioni (l'imperativo *piançete* ricorre tre volte, il sostantivo *donna* due); si segnala, inoltre, il poliptoto *privar-privato*.

Memelsdorff ravvisa nel testo un possibile riferimento alla morte di Giovanna I (1382), «la cui prigionia fu già deplorata da Filippo da Caserta nel suo *Par le gran senz de Adriane la sage*²⁸³», in virtù di una presunta meridionalità del testo, postulata su basi puramente congetturali²⁸⁴; non sussistono, tuttavia, elementi sufficienti per accogliere tale ipotesi. Oltretutto, nel testo si fa esplicitamente riferimento all'allontanamento del poeta per volontà della donna; non si registrano allusioni a una 'partenza' intesa come morte, a differenza di quanto accade, ad esempio, in *Con lagreme bagnandome el viso* di Leonardo Giustinian.

vv. 1-12: 'Piangete, occhi, e tu, cuore sofferente, poiché mi tocca essere privato, con dolorose pene, della donna regale. Piangete tanto da muovere a compassione ogni persona nell'intero universo, dal momento che la donna di gran nobiltà mi vuole sottrarre alla sua signoria; mi vuole financo tenere lontano dalla sua fama, decantata in tutto il mondo. Piangete e versate lacrime, me misero, sventurato.'

v. 1 *Ochi piançete*: l'espressione rimanda probabilmente a Petrarca, *Rvf LXXXIV*, (*Occhi, piangete: accompagnate il core*), ma è frequente nei testi arsnovistici. Cfr. Nicolò del Preposto: «Mentre che 'l vago viso / occhi dolenti mie', veder potete, / deh rguardate lui, non pur piangete²⁸⁵» e Francesco Landini, «Ochi dolenti mie / ché pur piangete²⁸⁶». Cfr. anche il sonetto di Boccaccio *O miseri occhi miei più ch'altra cosa, / piangete omai, piangete, et non restate*.

²⁸³ Memelsdorff 2015, pp. 385-6.

²⁸⁴ L'unico esempio addotto concerne una ipotetica parentela con un sonetto del napoletano Bartolomeo da Capua, di cui si è discusso nell'introduzione.

²⁸⁵ Calvia 2017, p. 57.

²⁸⁶ Corsi, *PMT*, p. 199.

cor tribulato: sintagma raro. L'aggettivo è utilizzato soprattutto in testi di carattere religioso o devozionale, ma qui sembra una diretta citazione del salmo 33:19: «Juxta est Dominus iis, qui tribulato sunt corde» («Appresso è il Signore a quelli che sono con tribulato cuore» nella *Bibbia volgare*²⁸⁷).

v. 4 *dona regale*: il *tòpos* della donna regale (spesso incoronata di virtù) risulta assai diffuso nella lirica cortese. Si veda ad esempio il sonetto anonimo *Nobile donna, di corona degna* [PSs 49.79] e la relativa nota al testo, nella quale sono segnalati due componimenti di Guittone: *Ahi, lasso, che li boni*, vv. 96-97 («e sed eo pur per reina vo tegno, / e' vi corona onor com'altra regno») e *Com'eo più dico*, vv. 7-12 («Che donna coronata a voi tenere / non se pò par, che per ragion non osa, / poi reina de tutto alto valore»).

privato (e v. 8, *privare*): qui vale 'allontanare' (*DEI* s.v. *privare*).

v. 9 *de tanta fama soa che 'l mondo sona*: espressione frequente in Boccaccio. Cfr. *Decameron*, I, 7:5 («Sì come chiarissima fama quasi per tutto il mondo suona») e IV, 4:5 («Né solamente dentro a' termini di Cicilia stette la sua fama racchiusa ma in varie parti del mondo sonando in Barberia era chiarissima»); *Filocolo*, I, 4 («Suona adunque la gran fama per l'universo della mirabile virtù del possente Iddio occidentale»).

v. 11 *Piançete e lagrimate*: iterazione sinonimica «di ascendenza [...] classico-cristiana²⁸⁸» molto frequente nel repertorio lirico, particolarmente in quello laudistico. Tra le siciliane si trova in *Par che la vita mia*, v. 6 («piangendo e lagremando» in **Pad**; **Magl VII 1040** riporta «piangendo e sospirando»). All'imperativo — come nel caso della ballata qui edita — ricorre al v. 41 nella canzone di Tommaso di Sasso *L'amoroso vedere* [PSs 3.1], affine sotto il profilo tematico a *Ochi, piançete*.

VI (79) Amore a lo to aspetto

Manoscritti

PR c. 38r, C (vv. 1-6), T (vv. 1-6), *res.* (vv. 7-22)

Amore a lo to aspetto
sì benigna se mostra,
intrare' in canpo e çostra,
ca desir'adilletto.

Dona, per me' sospiri
[mai] non trovo mercé.
Non è rason perché

5

²⁸⁷ *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI*, a c. di Carlo Negrone, vol. V, *Iob, i Salmi, e i Proverbi*, Bologna, Romagnoli, 1884 (Coll. di opere ined. e rare, 61).

²⁸⁸ PSs I, p. 490, n. v. 8.

deça cussì finire,
aspetto per sofrire
aver da vui receto. 10

[N]el subito partire
par che l'anima fuça,
e tu sera' s'ì cruda
che non avra' mercede:
fara[i]me morire, 15
dona, per to difetto.

Ma tu, crudel, non pensi
aver de mi pietade,
de tante crudeltade
guarda non si' repressa. 20
Perdon[o] sença offessa
domanda el to soçetto.

2 sì benigna] e si benigna e si benigna C, T; se mostra] me se mostra C 3 Intrare'] in intrare C, T 4 ca... adilletto] e cha per mi desira adilletto C, e che per mi desira ~~dimori~~ /adillet/to T 5 Dona, per me'] e dona per me dona per me C, T 6 mai non trovo mercé] non non trovo C, non e non trovo T 11 Nel] El *res.* 14 avra'] avera *res.* 15 faraïme] farame *res.* 20 guarda] guarda che *res.* 21 Perdono] perdon *res.*

Metrica

Ballata grande? (3 strofe): zyyz; ab, bc; cz. (II: ab, bc; dz)

Assonanza tonica, vv. 12-13: *fuça, cruda*.

Rima siciliana, vv. 5-8: *sospiri, finire*.

Nel repertorio metrico di Linda Pagnotta (78, 26) il testo è classificato come 'ballata frammentaria'; Marrocco (*PMFC* X, p. 169²⁸⁹) e Wilkins rinunciano a fornire l'edizione dei versi copiati nel *residuum*. Il componimento presenta, in effetti, numerose irregolarità sotto il profilo metrico: le *e* pleonastiche dei vv. 2, 4, 5, il *me* del v. 2, il *per mi* del v. 4 e il *che* del v. 20 possono essere espunti senza alterare il senso, mentre l'ipometria del v. 6 (ove *mercede* è stato emendato in *mercé* a beneficio della rima) è stata sanata mediante l'aggiunta congetturale dell'avverbio *mai*.

A parte l'irregolarità metrica, la questione più complessa è di natura strutturale. Volendo ravvisare nel componimento una ballata grande, si dovrebbe ipotizzare una delle seguenti eventualità:

1. mutazioni monostiche e volta di quattro versi;

²⁸⁹ Marrocco scrive: «The remaining text for the Vol, two Pi and Vol is too difficult to reconstruct», e ne fornisce in calce una trascrizione semidiplomatica.

2. caduta di uno dei piedi e volta di quattro versi;

3. volta di due versi.

La seconda ipotesi sembra da escludere, perché l'eziologia della caduta di uno o più piedi, in sede di *residuum* e in presenza della volta, non è spiegabile; oltretutto, l'aggiunta di un distico interverrebbe a guastare lo schema metrico a rima alternata. Pur accettando l'osservazione di Pirrotta 1982, p. 305, n. 21 («Anche in questo caso, come per *E vatende, signor mio*, le due possibili soluzioni non portano sostanziali differenze nell'esecuzione musicale»), a causa del massiccio reimpiego del medesimo materiale musicale tra ripresa e piedi), sembra doveroso esporre (se non dirimere) le possibili ragioni a monte dell'apparente irregolarità formale del componimento.

1. Mutazioni monostiche e volta di quattro versi. Si tratta di una eventualità molto rara (le mutazioni monostiche sono rilevabili soltanto nel 3.39% del totale delle ballate trecentesche analizzate da Capovilla²⁹⁰), generalmente riscontrabile in ballate minime o piccole (ad esempio in Landini, *Ne la tuo luce tien' la vita mia*, schema X; A, A; X). In questo caso, l'ipotesi risulta poco coerente con lo schema rimico, e l'unico esempio di ballata con mutazioni monostiche non rimanti attestato in *RMB* è l'adespota *I' senti matutino* (*RMB* 188:1, schema ZYYZ; A, B; BZ²⁹¹), dalla struttura altrettanto irregolare, come si evince dalla volta dimezzata rispetto alla ripresa.

2. Volta di due versi. L'esemplare appena citato costituisce uno dei rarissimi casi di volta dimezzata nel repertorio della ballata italiana. Due testi di Soldanieri editi da Corsi (*RT*, pp. 748-9), con schema ZZ; AB, AB; B e YZZ; AB, AB; BZ, sono in realtà incompleti, e figurano completi nel *Novelliere* di Sercambi. Tuttavia esistono due ballate adespote, molto irregolari (altrettanto irregolari sono, d'altronde, siciliane come *Sonno fu che me rappe* e *Levati dalla mia porta*), affini allo schema metrico di *Amore a lo to aspetto*, ma con tre mutazioni anziché due: è il caso della mantovana *Bela polcela çoyosa* (*RMB* 68:4, schema XXYZ; XY, XY, XY; YZ) e, soprattutto, della ballata *La mia gravosa pena* (*RMB* 186:1, schema XYYZ; AB, BC, CD; DZ), intessuta di riferimenti linguistici e intertestuali ai siciliani, probabilmente distante dal testo qui edito sotto il profilo cronologico, ma ad esso assimilabile sotto il profilo tematico (oltre che nella ripresa dimezzata e nell'incatenatura delle rime).

In definitiva, *Amore a lo to aspetto* sembra costituire un tipico caso di forma irregolare con tratti arcaizzanti, circostanza non insolita nel repertorio delle siciliane. La soluzione della volta dimezzata, sebbene parzialmente confortata dagli esempi appena elencati, non appare, in ogni caso, dirimente in sede di intonazione; la melodia, infatti, è fondata sulla giustapposizione di segmenti musicali ripetuti e microvariati, pertanto i confini delle sezioni A e B non risultano particolarmente netti²⁹².

²⁹⁰ Capovilla 1987, p. 115.

²⁹¹ Li Gotti 1950, p. 139.

²⁹² Cfr. *Commento* all'edizione dell'intonazione.

Edizioni

Pirrotta 1982, p. 304; Wilkins 1964, p. 182; *PMFC* XI, p. 169.

Bibliografia

Nádas 1985, p. 208; Pirrotta 1982; Pirrotta 1984, p. 175; Ziino 1984, pp. 108, 114-6.

Commento

Il testo si svolge con andamento paratattico, che prevede la giustapposizione di unità semantiche concluse entro i confini del singolo distico (circostanza che complica, come evidenziato nel caso di *Dolce mio drudo*, la formulazione di ipotesi circa la caduta di versi nel *residuum*). Il tema, invece, è il più comune: l'amante invoca la pietà della donna affinché ponga fine alla sofferenza amorosa.

vv. 1-22: 'Amore nel tuo sguardo si mostra così bendisposto [che] combatterei in battaglia e in torneo, perché trovo diletto nel desiderare. Tuttavia, donna, i miei sospiri non incontrano compassione. Non vi è alcuna ragione perché debba morire così, attendo da voi accoglienza in virtù delle mie sofferenze. Nella partenza improvvisa l'anima sembra fuggire [dal corpo], e tu sarai così spietata che non avrai misericordia. Mi porterai alla morte, donna, per la tua assenza. Ma tu, crudele, non pensi di avere pietà di me, guarda di non essere biasimata per tante crudeltà. Il tuo servitore [pur] senza colpa chiede perdono'.

v. 3 *canpo*: metonimia per 'battaglia'.

v. 4 *ca*: forma meridionale (Rohlf's § 786). Lo scriba 'traduce' *ca* in *che* nella seconda voce, poi prosegue istintivamente, e forse con qualche fraintendimento derivante da elementi lessicali poco familiari, con le parole *desira di mori* — sicuramente *morire* — e la lezione corretta (*adilletteo*) sovrascritta.

adilletteo: forma sostantivata del verbo *addilettare*, attestato solo in testi siciliani trecenteschi (cfr. *TLIO*).

v. 10 *receto*: forma settentrionale del lemma *ricetto*. Riferito alla donna, o comunque in contesto amoroso, è presente unicamente in Petrarca (p. es. *Rvf* CCLXXXV, vv. 5-8, «come a me quella che 'l mio grave exiglio / mirando dal suo eterno alto ricetto, / spesso a me torna co l'usato affecto²⁹³»).

v. 20 *repressa*: part. pass. del verbo *riprendere*.

VII (80) Vantende, signor mio, vatene, amore

²⁹³ Contini, G., Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. 157.

Manoscritti

PR c. 38v, C (vv. 1-4), T (vv. 1-4), *res.* (vv. 5-10)

«Vantende, signor mio, vatene, amore;
con ti via se ne vene l'alma e 'l core».

Gli ochi dolenti piangon sença fine,
ca vedêr' paradiso e soa belleça.

«A cui ti lasso, amor? Ché no me meni? 5

L'alma me levi e 'l cor e l'alegreça!»,

boca cridava. Sentiva dolceza

amara lamentarse: «Oimè topina!

Altro signor zamai non voglio [avere],

perch'io non trover[ia] del suo vallore». 10

1 Vantende...amore] e vantende signor mio signor mio e vatene amore C, vatene signor mio signor mio vatene va e vatene amore T **2** l'alma e 'l core] l'alma mia /lalma/ mia elcore C, l'alma l'alma mia el core T **3** piangon sença fine] piango piangon sença fine C, pian piangon sença fine e sença fine T **4** paradiso e soa belleça] el paradisso paradiso e soa e soa belleça C, el paradisso paradiso e soa e soa belleça T **5** amor] amore *res.* **7** boca] la bocha *res.*; Sentiva] che sentiva *res.* **9** voglio avere] voglio *res.* **10** troveria] troveray *res.*

Metrica

Ballata minore monostrofica: ZZ; AB, AB, BA; ZZ. *RMB* 98:6, ZZ; AB, AB; BCCZ.

Pagnotta giustifica lo schema ravvisando un'assonanza tonica ai vv. 8-9; tuttavia, *topina* è in rima imperfetta con *fine* e *meni*.

Consonanza, vv. 3-5: *fine*, *meni*.

Il componimento presenta alcune ipermetrie: le *e* pleonastiche dei vv. 1 e 3, il *mia* del v. 2 e l'articolo *el* al v. 4 possono essere espunti senza alterare il senso, mentre l'ipometria del v. 9 è stata emendata sulla scorta di Pirrotta 1984:1970, p. 159. Il v. 7, ipometro (*la boca cridava che sentiva dolceza*), pone maggiori difficoltà interpretative; l'ipotesi messa a testo tiene conto, nella riduzione dell'articolo *la* di fronte a *boca*, dell'edizione di *Amors, merce, no sia!* in Lannutti 2012, p. 358 (v. 10: «Deus, laxa lo·m veder! Buca [pren] un bel riso»).

Sotto il profilo strutturale, la ballata mostra difformità comparabili a quelle registrate in *Amore a lo to aspetto*; in questo caso, l'eccezione può essere costituita (secondo la soluzione scelta) dalla volta di lunghezza doppia rispetto alla ripresa, oppure dalla presenza di tre piedi con schema rimico irregolare. Né sembra possibile escludere che i vv. 7-8, eccedenti sia sul piano formale sia — con maggior cautela — sotto il profilo semantico (poiché interrompono l'unità del discorso in voce di donna, rendendo il testo

semidialogato), costituiscano un'aggiunta posteriore. Appare probabile, in ultima istanza, che le 'anomalie' formali del testo siano frutto del rimaneggiamento di un testo preesistente, come osservato per *Dolce mio drudo*.

1. Volta irregolare. Osservando lo schema rimico, la soluzione più immediata (che consentirebbe di preservare, peraltro, la *concatenatio pulchra*) consisterebbe nell'ipotizzare una volta di quattro versi. Oltre ai problemi di ordine musicale²⁹⁴, tuttavia, l'ostacolo maggiore è rappresentato dall'estrema rarità delle ballate con la volta più estesa della ripresa. Esistono «casi in cui la volta differisce dalla ripresa nel numero dei versi (ad es., per il Duecento confronta, di Guittone, *Meraviglioso beato* [ripresa di tre versi e volta di quattro]; per il Trecento, di Ser Giovanni Fiorentino, la ballata *Al mio primo amator vo' far tornata* [in cui la ripresa è di due versi e la volta di tre]²⁹⁵», ma l'unico esempio di volta con il doppio dei versi della ripresa (e con schema rimico assai distante dalla nostra ballata) è costituito da *Fòra de la bella bella cabia* (RMB 138:1-2), per cui cfr. Antonelli 2006, pp. 97-9 e Lannutti 2009, p. 361 (schema $y^7x^7 // a^6b^6, a^6b^6; x^6x^6, x^6x^6$).

2. Tre mutazioni. Nel quadro generale della casistica relativa alla ballata italiana, e nell'economia dell'intonazione musicale, ipotizzare la presenza di tre piedi appare la soluzione maggiormente plausibile. Riguardo alla volta, la mancanza di relazione rimica con l'ultimo piede risulta minoritaria nelle ballate del Trecento, ma è comunque attestata²⁹⁶; inoltre, Capovilla segnala un modulo alternativo alla *concatenatio pulchra*, «consistente nel ripetere nella volta esattamente le stesse rime della ripresa» (come nel *virelai*), giustificato in sede trattatistica nella *Summa* di Antonio da Tempo²⁹⁷. Anche le tre mutazioni sono ammesse nei testi teorici, in particolare nell'anonimo *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, nel quale si afferma, «senza possibilità che si tratti di un *lapsus* del copista, che le *ballade* “habent ... plures pedes”. Non è assolutamente giustificata la correzione del passo in *duos pedes* introdotta da Debenedetti, se egli stesso convenne che la pluralità dei piedi fu ammessa, pur come estremamente rara, da Francesco da Barberino, *cum forte tibi occurrerint pedes breves in longa materia*. Essa fu certamente rara nelle ballate letterarie alle quali senza dubbio si riferiva la glossa ai Documenti d'Amore; ma non vi è giustificato motivo per escluderla, contro la positiva affermazione del *Capitulum*, per quelle di fattura meno levigata che accompagnarono le danze popolari²⁹⁸». Sebbene piuttosto raro nel Trecento, il modulo ricorre nei repertori ai quali sembrano riconducibili i modelli poetici delle siciliane — o le siciliane stesse —, come i Memoriali bolognesi. Scrive Berisso a proposito del ms. Firenze, Biblioteca Nazionale

²⁹⁴ Per i quali cfr. note di commento al testo e all'intonazione di *Amore a lo to aspetto*.

²⁹⁵ Capovilla 1987, p. 124.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 121.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Pirrotta 1984:1961, p. 95.

Centrale, Banco rari 217 (ex Palatino 418): «Un primo tratto da sottolineare subito è la presenza di un numero notevole (cinque su ventitré) di testi con strofe formate da tre mutazioni. Il dato assume un particolare rilievo se si considera che in tutto il consistente corpus analizzato da Linda Pagnotta le ballate con tre mutazioni sono solo trentuno. Questa conformazione è stata interpretata come evoluzione della strofa zagialesca e, perciò, come elemento di arcaicità morfologica. Come afferma Pagnotta “L’area di diffusione di tali forme è [...] così ampia da far supporre una presenza originariamente più massiccia di quanto la consistenza numerica degli esemplari superstiti potrebbe indicare” [RMB, p. XI] e difatti se ne trovano attestazioni nei Memoriali, nelle ballate ‘mantovane’ pubblicate dal De Bartholomaeis, in testi di area mediana²⁹⁹». In questa sede, sembra opportuno segnalare almeno due esemplari, tematicamente affini alla siciliana qui edita (si tratta di ‘lamenti di partenza’ in voce di donna): *L’angososa partenza* con schema $xy(y_5)Z$; ab, ab, ab; bc(c₅)Z (+2) e, soprattutto, *Muoviti, Amore, e vattene a messere* (schema $ZYyZ$; AB, AB, AB; BCcZ), intonata a Palermo da un Minuccio d’Arezzo in *Decameron*, X, 7 e ivi attribuita a Mico da Siena. In *Vantende, signor mio*, l’anomalia nella successione delle rime delle mutazioni (AB, AB, BA) potrebbe essere facilmente spiegata come una accidentale inversione dei vv. 7-8 — evidentemente rimaneggiati — sopraggiunta a una altezza imprecisata della tradizione: ma la lezione originaria non sembra ricostruibile, a meno di attuare interventi fortemente invasivi (con conseguente rischio di alterazione del senso).

Edizioni

Pirrotta 1984, p. 159; Pirrotta 1982 p. 301; Corsi, *PMT*, p. 365; *Id.*, *RT*, p. 1086; Wilkins 1964, p. 182; Corsi 1959, p. 339.

Bibliografia

Coluccia-Gualdo 2000, pp. 90-4; Nádas 1985, pp. 193, 207; Pirrotta 1984, pp. 159-62.

Commento

Ballata minore come *Dolce mio drudo*, *Vantende, signor mio* condivide con il testo federiciano alcuni elementi semantici, oltre a peculiarità significative nell’intonazione. Anche in questo caso si tratta di un ‘lamento di partenza’ in voce di donna, e a tale repertorio sono riconducibili — sebbene con un certo grado di originalità — alcune delle espressioni che contrassegnano i passaggi logici del componimento (*Vantende, signor mio*, *vatene, amore*; *Gli ochi dolenti*; *L’alma me levi*; *oimè topina*).

²⁹⁹ Berisso, M., *I fascicoli IX-X dell’ex Palatino 418: gli autori, la metrica, l’ambiente culturale*, «Medioevo letterario d’Italia», 9 (2012), pp. 19-33: 28. Per l’elenco completo delle ballate trecentesche a tre mutazioni si rinvia a Capovilla 1987, p. 142, n. 33.

vv. 1-10: ‘«Vattene, mio signore, vattene, amore. L’anima e il cuore partono insieme a te». Gli occhi addolorati piangono senza fine, perché videro il paradiso e la sua bellezza. «A cosa (a quale destino) ti lascio, amore? Perché non mi porti con te? Mi togli l’anima, il cuore e la felicità!», gridava la bocca. Sentivo l’amara dolcezza lamentarsi: «Ohimè sventurata! Non voglio mai avere altro signore, perché non ne troverei uno di pari valore».’

v. 1 *Vantende... e vatene*: cfr. *Dolce mio drudo*, n. 1. Il *tòpos* dell’esortazione alla partenza risente di numerose influenze letterarie, dalla *chanson de croisade* all’*aube*, fino ai testi della Scuola siciliana; cfr. anche l’alba *Partite, amore, a deo*, attestata nei Memoriali bolognesi (*CLPIO*, p. 8). Più rara risulta la doppia esortazione, per la quale cfr. Dante, *E’ m’incresce di me sì duramente*, v. 51 («Vanne, misera, fuor, vattene omai!»). Appare inevitabile, inoltre, il rimando al contrasto *Lèvati dalla mia porta*, rubricato *cieciliana* in **Magl VII 1040** e interamente giocato su doppi imperativi dei verbi *partire* e *andare* (v. 3: «Lèvati alla mia porta, vattene alla tua via»; vv. 5-6: «parti, valletto, pàrtiti per la tua cortesia, dè vattene oramai³⁰⁰»). Per la poesia intonata, si veda la ballata dialogata *Donna, poss’io sperare?* attribuita a Zacara da Teramo, vv. 2-4 («— Donna, poss’io sperare / meriti de mia fé? / — Messé, non so per che; / deh va in bona ora; va’, lassame stare! —³⁰¹»). Il *tòpos* ricorre nelle formule proprie dell’*envoi*, incipitario o più facilmente conclusivo, nelle quali l’imperativo è rivolto ai versi composti dal poeta: è il caso della già citata ballata *Muoviti, Amore, e vattene a messere*. **v. 3** *ochi dolenti*: «Per il sintagma, cfr. innanzitutto la canzone di Dante, *Gli occhi dolenti*, da cui dipende anche la già citata ballata *Amor, quando fioria* di Petrarca, che riprende da essa tutte le rime e ben cinque rimanti³⁰²»; cfr. anche Petrarca, *Occhi dolenti, accompagnate il core*. Nel repertorio della lirica intonata si segnalano due ballate di Landini: *Ochi dolenti mie, ché pur piangete* e *Partesi con dolore* (v. 3: «Piangon gli ochi dolenti³⁰³»).

v. 4 *ca*: cfr. *Amore a lo to aspetto*, n. v. 4.

vedêr’: *vedero*, Rohlfs § 565.

v. 5 *A cui ti lasso?*: l’espressione ricorre, identica, nell’*incipit* del sonetto *Anima sconsolata, a cui ti lasso?*³⁰⁴.

v. 7 *boca cridava*: il giubilo d’amore che spinge chi lo prova a gridare è un retaggio biblico, poi ripreso dalla letteratura devozionale. Se ne può trovare un saggio nel salmo 65:16-7: «Venite, audite, et narrabo, omnes, qui timetis Deum, / quanta fecit animae

³⁰⁰ Coluccia 1975, p. 127.

³⁰¹ Corsi, *PMT*, p. 104.

³⁰² Calvia 2017, p. 58.

³⁰³ Corsi, *PMT*, p. 205.

³⁰⁴ Solerti, A., *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze, Sansoni, 1909, p. 10 (n. XLIX).

meae. / Ad ipsum ore meo clamavi / et exaltavi in lingua me». Ancora, nei *Fioretti di san Francesco*: «Egli cominciò a crescere in tanto fervore e in tanta soavità l'amore del dolce Gesù, che già non potea più sostenere l'anima sua tanta dolcezza, ma gridava forte e come ebbro di spirito³⁰⁵».

Sentiva: 1^ persona etimologica.

v. 10 *troveria*: la forma trasmessa in **PR** (*troveray*) è un settentrionalismo (testimoniato dalla tonica *a*³⁰⁶), frutto di un tentativo di 'traduzione' del condizionale presente siciliano *troveria*, per cui cfr. Coluccia, R., *Scuola Poetica Siciliana, lingua*, in Bray, M. (ed.), *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, v. II, Roma, 2005-2008, pp. 680-91: 685-6.

VIII (81) Strençi li labri, c'àno

Manoscritti

PR c. 39r, C (vv. 1-6), T (vv. 1-6), *res.* (vv. 7-12); Tr 43, 7r-v. (vv. 1-12)

Strençi li labri, c'àno
d'amor melle ch'a zucaro someglia,
alçi [la] dolci cigli[a] chi m'alcide.

Tu sai cum quant'angosa quanta pena
sosteni per to amore, 5
inançi che vèr mi fossi piatosa.
Poi per pietà solgisti la catena
che me ligasti al core,
che di e note non avea mai posa.
E la vita angososa 10
mi festi ritornare in gran dolçeça,
sì che toa zentileçça vince Amore.

1 Strençi li labri] strençi strenzi li labri **PR^C**, strençi strenzi li labri li labri **PR^T**, Strençi le lapre piano l'amor mio **Tr 2** ch'a zucaro someglia] cha çucharò cha zucharò **PR^T**, cha zucharò sa someglya **Tr 3** alçi... alcide] et alci quel dolci cigli chi malci chi malcide **PR^C**, et al et alçi quey dolci cigli chi malci chi malcide **PR^T**, De alça la dolce ziya che malçidy **Tr 4** Tu] tu tu **PR**; quanta] e quanta **PR^T**; Tu...pena] Tu say benj cum quanta pena e cum quanta angossa **Tr 5** sosteni...amore] sostegno per tova amore **Tr 6** inançi...piatosa] Avanti che per mi fusti piatoxa **Tr 7** Poi...catena] Pero solysti la catena **Tr 8** che...core] che me strecisti al core **Tr 9** che...posa] Che zorne e note non trovo reposito **Tr**; non...posa] e non avea may posso **PR^{res.}** **10-11** E...dolçeça] pero fecisti la mia vita angoxoxa Retornare in gran dolçeça **Tr 12** sì...amore] sì che tova zentilleça vene amore **Tr**

³⁰⁵ Petrocchi, G. (ed.), *I Fioretti di san Francesco*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 215 (c. 53, riga 15).

³⁰⁶ Rohlfs § 597.

4 angosa] angossa **PR**^T 6 fossi] fosse **PR**^C; piatosa] piatossa **PR** 10 angososa] angosossa **PR**^{res.}

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: xY(y)Z; AbC, AbC; cD(d)B. *RMB* 198: 1.

Rima siciliana, vv. 2-3: *someglia, ciglia*.

Rima identica, vv. 5-12: *amore*.

Rima interna, vv. 11-12: *dolçeça, zentileçça*.

Sulla mancata iterazione, nella volta, della rima finale della ripresa, cfr. Capovilla 1987 pp. 124-5: «L'asserto vulgato secondo il quale in ogni stanza di ballata sussiste una volta che ripete la struttura della ripresa e ne riecheggia una o più rime, appare piuttosto relativo qualora si tenga conto [...] di quei casi in cui la volta è costituita da un gruppo di versi che riproduce fedelmente la conformazione della ripresa ma non ne riecheggia le rime (ad es.: *Per fanciullezza tenera, zyyz, ab, ab; baab* [...] int. Andrea da Firenze)».

Edizioni

Pirrotta 1984, p. 167; Corsi, *PMT*, p. 358; Wilkins 1964, p. 183; Corsi 1959, p. 340; Casini 1913, p. 195; Cian 1884, p. 41.

Bibliografia

Carboni 2003, p. 259; Ciliberti 1989, p. 27; Ciliberti 1991, p. 120; Coluccia-Gualdo 2000, pp. 90-4; Debenedetti 1922, p. 174; Nádas 1985, pp. 193, 207, 210; Nádas 1998, p. 35; Pirrotta 1984, pp. 167-70; Ziino 1984, p. 94.

Commento

La ballata svolge l'inusuale tema «dell'invito a baciare³⁰⁷», riscontrabile anche in un testo tràdito in **Magl.VII.1078** (*Deh, basame misere*). Ai tre versi della ripresa, che contengono l'accenno al volto della donna amata, fanno seguito le due mutazioni tristiche, dedicate alla rievocazione dolorosa del tempo trascorso, caratterizzato dal rifiuto della donna nei confronti del 'servo d'Amore'; la volta, infine, costituisce la cesura tra passato e presente.

Per le questioni relative alla lezione di **Tr 43** si rinvia al paragrafo dedicato alla tradizione manoscritta letteraria delle siciliane³⁰⁸.

vv. 1-12: 'Stringi le labbra che, per effetto dell'amore, sono dolci come miele, che somiglia allo zucchero, alza il dolce ciglio (lo sguardo) che mi uccide. Tu sai con quanta

³⁰⁷ Coluccia-Gualdo 2000, p. 94 n. 196.

³⁰⁸ [ins rif].

angoscia quanta pena sostenni per amor tuo, prima che diventassi pietosa nei miei confronti. Poi per pietà sciogliesti la catena che mi legasti al cuore, che non trovava riposo notte né giorno. E tramutasti in dolcezza la vita angosciosa, cosicché la tua gentilezza vince Amore.’

v. 1 *Strençi li labri*: il già citato testo trasmesso in **Magl.VII.1078** (*Deh, basame misere, basame la boca*) include la medesima locuzione al v. 7: «chi basa bela boca e non strenze li lapri / non sa che cosa sia dolze basare»³⁰⁹.

v. 2 *d’amor melle... a zucaro someglia*: una espressione simile si riscontra nel secondo verso della ballata *Brunetta, ch’ài le ruose alle mascielle / le labbre dello zuccharo rosato*³¹⁰. Nella locuzione si ravvisa la probabile eco del *Cantico dei Cantici*, 4:11: «favus distillans labia tua, sponsa; mel et lac sub lingua tua: et odor vestimentorum tuorum sicut odor turis», che diviene *la cera col miele stilla le tue labbra, sposa* nella Bibbia volgare³¹¹.

v. 3 *alçi*: il manoscritto trevigiano trasmette l’imperativo in *-a* (*alça*); nella versione di **PR** (o piuttosto nel suo antigrafo) è stata mantenuta l’originaria forma meridionale dell’imperativo con desinenza *-i* (Rohlf’s § 605).

la dolci ciglia: la lezione di **PR** (*quel dolci cigli, al tenor quey dolci cigli*) lascia intuire la difficoltà interpretativa dello scriba di fronte a una originaria forma siciliana *dulci* (singolare), che ricorre in *Dona fallante* («dolci talentu»). Ne consegue l’irregolarità nell’accordo del numero, evidente nel *quey* del *tenor* e nel plurale *cigli*, cui corrisponde il verbo al singolare (*alcide*); nella presente edizione l’accordo è stato ripristinato anche in virtù dello schema metrico, che include la rima interna nella ripresa (*someglia : ciglia*) e nella volta (*dolçeça : zentileçça*). Al fine di evitare l’ipermetria derivante dalla correzione dell’aggettivo dimostrativo (*quella* in luogo di *quel*), è stato adottato l’articolo determinativo trasmesso nella versione di **Tr** (*la*).

chi: la forma è attestata nei dialetti settentrionali, accanto al più comune *che*, ed è dominante nel meridione (Rohlf’s § 486).

alcide: forma veneta del verbo *aucidere*, per effetto dello sviluppo del dittongo *-au* nell’Italia settentrionale (Rohlf’s § 42).

v. 7 *solgisti*: forma siciliana del perfetto indicativo del verbo *sciogliere* (*solgiri*)³¹².

catena: il *tòpos* della prigionia d’amore risulta attestato nella lirica italiana sin dall’*incipit* di *Quando eu stava in le tu’ cathene*; numerosissimi sono i possibili riscontri, dai

³⁰⁹ Casini 1889, p. 367.

³¹⁰ Coluccia 1975, p. 129.

³¹¹ Natale, S. (ed.), *L’Ecclesiaste in volgare. Edizione critica e studio delle quattro traduzioni medievali*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017 («Archivio Romanzo», 33), Ct 4, 11.

³¹² Cfr. *solgiri* in Mattesini, E. (ed.), *Valeriu Maximu translatatu in vulgar messinisi per Accursu di Cremona*, vol. III (*Indice lessicale*), Palermo, Centro di studi linguistici e filologici siciliani, 1991, p. 143.

Siciliani in avanti. Cfr., ad esempio, Maestro Francesco, *A lo 'stetar* [PSs 42.2], vv. 5-7 «Alora Amor per forza il pinge e mena / i·loco ove se stesso si riprende, / che no lo tien seraglio né catena» e Monte Andrea, *Se, per amor*, vv. 3-4: «c'Amor legato m'à di tal catena, / c'ogn'altro amante n'aggio d'error tratto³¹³».

IX (82) Dona fallante, mira lo to aspetto

Manoscritti

PR c. 39v, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-17)

Dona fallante, mira lo to aspetto.
Ti mostri vergognosa
e sta' rinchiusa 've paria diletto.

Ove paria l'ascossa [c]agio[n]e,
dona de fallo piena, 5
[lo] tuo cuor getta, con falsa ragione,
cridar sera e matina.
Tu, stella fina che mi dai spiandori,
par chi luc[i] or[a]mai:
scuro lo troverai al to soççetto. 10

Non avirò çamai consolamento,
né riso, né speranza:
poi che falçasti tuo dolci talentu,
tornasti falsa amança.
Or donca dança con pianti e rispeti. 15
Par chi luci or[a]mai:
scuro lo troverai al to sogetto.

1 mira] mira mira lo to mira loto aspetto C, T **3** e] e tu tu C, e tu e tu T **4** Ove paria l'ascossa cagione] Diletto ve paria O lascossa maggiore C, Diletto ve paria o lascossa magiory T **6** lo tuo cuor] Tuo cuor *res.* **9** luci] luce *res.*; oramai] ormai *res.* **13** tuo] lo tuo *res.* **16** oramai] ormai *res.*

Metrica

Ballata mezzana (2 strofe): ZY(y)Z; AB, AB; (b)CD(d)Z. La ballata è classificata come frammentaria nel repertorio di Linda Pagnotta (*RMB* 78, 167), che fa riferimento al testo edito — completo, seppur viziato da alcuni errori di trascrizione — in *PMFC* XI, p. 58.

³¹³ Minetti, F. F., Monte Andrea da Fiorenza, *Le Rime*, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, p. 126.

Rima siciliana, vv. 2-3: *vergognosa, rinchiusa*; vv. 11-13: *consolamento, talentu*.

Rima ‘umbra’³¹⁴, vv. 5-7: *piena, matina*.

Il *text underlay* di *Dona fallante* è caratterizzato da numerose ripetizioni e interpolazioni eccedenti sotto il profilo metrico, subordinato alle esigenze dell’intonazione. Tale aspetto risulta evidente soprattutto nei primi due versi della ripresa e in apertura della prima mutazione, ove la ripetizione della parola *dilletto* — funzionale all’avvio dell’enunciato musicale — provoca una ipermetria apparente al v. 4, che include anche la vocale pleonastica *o*; in chiusura del medesimo verso è stata messa a testo la congettura *cagione* in luogo di *magiore* (*magiory* al *tenor*), in virtù della rima con *ragione*.

Edizioni

Pirrotta 1984, p. 164; Berman 1972, p. 271; Wilkins 1964, p. 184.

Bibliografia

Coluccia-Gualdo 2000, pp. 90-4, Donato 1978, pp. 190-2; Nádas 1985, pp. 193, 207; Pirrotta 1984, pp. 164-6.

Commento

La ballata, che sviluppa il tema del tradimento da parte della donna, comprende passaggi di difficile interpretazione. I residui linguistici siciliani, come *dolci talentu*, consentono di ipotizzare che la corruzione di alcuni versi dipenda dall’erronea restituzione di alcune forme da parte dei copisti settentrionali. Alla fitta trama di corrispondenze interne, associate a riferimenti riconducibili alla Scuola siciliana, fa da contraltare un’intonazione musicale abbastanza complessa³¹⁵; l’impianto retorico è imperniato su parallelismi di tipo morfologico (p. es. le figure etimologiche *fallante-fallo* e *falçasti-falsa*). Risulta peculiare anche la presenza del distico-*refrain* «par chi luci oramai? / Scuro lo troverai al to soçetto» in luogo del singolo verso reiterato in *Fenir mia vita* e *Con lagreme sospiro*.

vv. 1-17: ‘Donna traditrice, guarda il tuo aspetto: ti mostri vergognosa e ti neghi dove si manifestava benignità. Dove si manifestava l’origine [della benignità ora] nascosta, donna traditrice, il tuo cuore, in modo ingiusto, lancia grida giorno e notte. Tu, stella perfetta che mi dai splendore, ormai sembra che tu risplenda (il tuo splendore è solo apparente): troverai ostile il tuo servitore. Non avrò mai consolazione, né gioia, né speranza: dopo aver tradito la tua benevola disposizione, hai fatto diventare il tuo amore fallace. Dunque, adesso danza pure [accompagnata da] pianti e gemiti di dolore. Ormai

³¹⁴ Parodi, E. G., *Lingua e letteratura: studi di teoria linguistica e di storia dell’italiano antico*, vol. I, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 175-6.

³¹⁵ Per un’analisi dettagliata si rinvia all’edizione dell’intonazione.

sembra che tu risplenda (il tuo splendore è solo apparente): troverai ostile il tuo servitore’.

v. 1 *fallante*: «che, col suo comportamento, trasgredisce una regola, una legge, una norma di valore etico; colpevole» (*TLIO* s. v. *fallante*). Con riferimento alla donna, si segnala un passo del volgarizzamento del *De Amore*: «Antica sentenza di certi volea che si tenesse quel modo dell’amanza fallante, che del fallante amante³¹⁶».

v. 3 *rinchiusa*: la reclusione delle donne risulta generalmente associata, nella poesia siciliana, al convento o al tetto coniugale. Il rimando più significativo conduce a *Ispendiente* di Giacomino Pugliese [*PSs* 17.8], vv. 47-48: «giamai non entro in gioco né in danza, / ma sto rinchiusa più che romita».

vv. 6-7 *tuo cor getta... cridar*: assimilabile all’espressione «tante lagrime getto» (*Par che la vita mia*, v. 14; sulla ‘sicilianità’ del verbo *gettare* in associazione al pianto cfr. nota relativa).

cridar: forma sostantivata dell’infinito *gridare* (Lam 3, 7: «Non rimuovere la tua orecchia dal mio singulto e dalli miei gridari³¹⁷»).

v. 8 *stella fina*: la locuzione potrebbe conservare l’eco di Rinaldo d’Aquino, «Amorosa donna fina, / stella che levìa la dia / sembran le vostre bellezze» [*PSs* 7.8] e di Giacomino Pugliese, *Ispendiente* / *stella d’albore*. La stella — come la gemma o il fiore — è stabilmente attestata come metafora e attributo simbolico della donna a partire dal repertorio poetico della Scuola siciliana; se ne conserva traccia in un testo dei Memoriali bolognesi, *Io faccio prego all’alto Dio potente* (vv. 3-5: «che ti dia vita e gaudio lungamente, / stella fina; / voi sète la stella mattutina³¹⁸»).

spiandori: il termine (non altrimenti attestato con valore di singolare) deriva, con ogni probabilità, dalla sovrapposizione del veneziano *spiandor* (Rohlf s § 190) all’originaria forma siciliana *splanduri*.

v. 9 *chi*: cfr. *Strençi li labri*, n. v. 3.

v. 10 *scuro*: ‘ostile’ (cfr. *PSs* III, pp. 550 e 685), in opposizione alla luce dell’amore (lo *spiandori*). Si veda, ad esempio, *Nel core ag[g]io un foco* di Monte Andrea, vv. 58-59: «Per bene amare, / Amor m’è scuro³¹⁹».

lo... al: costruzione pleonastica con doppio oggetto (cfr. Pirrotta 1984:1970, p. 164). *Al to sogetto*: accusativo retto da preposizione, tipico dell’area mediano-meridionale (Rohlf s § 632).

v. 13 *falçasti*: «il *falsare* come incumbente intenzione o come azione attribuita all’amata» ricorre, secondo Lannutti 2012, p. 325, soltanto in *Tutor la dolze speranza* di

³¹⁶ Battaglia, S. (ed.), Andrea Capellano, *Trattato d’amore*, Roma, Perrella, 1947, L. 2.

³¹⁷ Negroni, C. (ed.), *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI*, vol. VII, *Ieremia, Baruc ed Ezechiele*, Bologna, Romagnoli, 1885 (Coll. di opere inedite e rare, 63).

³¹⁸ Orlando, S. (ed.), *Rime dei Memoriali bolognesi*, Torino, Einaudi, 1981, Appendice, p. 1.

³¹⁹ Minetti, *Monte Andrea*, op. cit., p. 44.

Giacomino Pugliese [*PSs* 17.2] (vv. 10-12, 19-20: «Donna dolce e piagente, / la vostra gran canoscenza / non falli sì grevemente [...] Oi bella dolzetta mia, / non far sì gran fallimento») e nel componimento siciliano anonimo *Amore, non saccio a cui di voi mi chiami* [*IBAT* 72, 9] (v. 23: «che·lla falsasse certo no 'l credea!³²⁰»), che presenta analogie significative con *Amors, merce no sia*, copiato nel *Cançoneret* di Sant Joan de les Abadesses³²¹ (v. 3: «E no ne crederia qe t'amor me falsasses³²²»).

talentu: sicilianismo. Cfr. in proposito *PSs* III, p. LXXII.

v. 14 *falsa amança*: tòpos provenzale (*fals'Amors*, per cui cfr. p. es. Folchetto, *Sitot me soi*, v. 9) poi siciliano. *amança*: occitanismo per 'amore'.

v. 15: *pianti e sospiri*: la locuzione, variante rara dell'iterazione sinonimica *pianti e sospiri*, è attestata soltanto in *Par che la vita mia* (v. 15).

rispeti: plurale settentrionale per *rispetto* (dal francese *respit*³²³), nell'accezione di 'respiro', estens. 'sospiro'.

X Par che la vita mia

Manoscritti

Magl VII 1040, c. 55r (vv. 1-20): *cieciliana*; PadA c. 6r, C (vv. 1-6), T (vv. 1-6), *res.* (vv. 7-12)

Par che la vita mia
 omai debbia finire
 con pianti e con sospiri,
 ch'a me conviene gire a l'estrانيا.

O me dolente, parto sconsolata, 5
 piangendo e sospirando;
 e, bagnata di pianto,
 dico: quando sarà la mia tornata?
 Partomi sconsolata,
 lo cor mi si tormenta, 10
 partomi discontenta
 e dolorosa vado a l'estrانيا.

Dallo mio corpo l'alma si disranca,
 tante lagrime getto;
 lo cor m'angoscia di pianto e rispetto, 15

³²⁰ *PSs* II, p. XXXIII.

³²¹ Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 3871.

³²² ed. in Lannutti 2012, pp. 357-8.

³²³ *DEI* s.v. *rispetto*.

lo spirito mi manca.
Rimagnio lassa e stanca,
ché vo cuntro a mia voglia;
ben creo che di gran doglia
io moriraggio in mezzo della via.

20

1 Par] E par **Pad** **2** omay... finire] et ormay deogio finire **Pad^C**, et ormay degio finire **Pad^T** **3** con...sospiri] cum legreme cum lagreme sospiri **Pad** **4** che... estrania] ch'a me conviene de zire gire in lonbardia **Pad** **5** O me... sconsolata] oyme dolente partome sconsolata **Pad^C**, oyme dolente par partome sconsolata **Pad^T** **6** piangendo e sospirando] piangendo e la piangendo e lagremando **Pad^C**, piangendo e lagremando **Pad^T** **8** dico... tornata] sera la [...] **Pad^{res.}**; dico] et dico **Magl** **10** el cor... tormenta] lo cor [...] **Pad^{res.}** **11** partomi descontenta] [...] scontenta **Pad^{res.}** **12** e dolorosa... estrania] e dolo[...] **Pad^{res.}** **16** lo] e llo **Magl**

7 bagnata di] bagnata de **Pad res.** **17** Rimagnio] rimagnio **Magl** **18** voglia] volglia **Magl** **19** doglia] dolglia **Magl**

Metrica

Ballata grande (2 strofe): zyy(y)Z; Ab, bA; accZ. *RMB* 150: 4.

Rima siciliana, vv. 2-3: *finire-sospiri*.

Rima identica, vv. 5-9: *sconsolata*, e vv. 4-12: *estrania*.

Edizioni

Gallo 1977, p. 45; Coluccia 1975, p. 125; Corsi 1969, p. 979; Muscetta-Rivalta 1956, p. 837; Sapegno 1952, p. 552; Carducci 1914, p. 129; Levi 1908, p. 235; Trucchi 1846, II, p. 39.

Bibliografia

Cattin 1977, pp. 111-222; De Robertis 1959, pp. 137-205, 169-80; Gallo 1977, pp. 43-50; Jennings 2014 pp. 133-57; Levi 1908, pp. 322, 324-5; Pirrotta 1972, pp. 271-91; Pirrotta 1984, pp. 142-94.

Commento

Par che la vita mia è trasmessa in **Magl** con la rubrica *cieciliana*; in virtù di ciò, è l'unica siciliana con intonazione nota trasmessa come tale nella tradizione manoscritta. Purtroppo, nel testimone musicale si rilevano pesanti lacune, soprattutto a livello dell'intonazione; sul versante del testo verbale, il *residuum* risulta quasi illeggibile, ad eccezione di poche parole che sembrano, comunque, corrispondere alla prima strofa trådita in **Magl.VII.1040**. Quest'ultimo si rivela maggiormente conservativo in

riferimento ai tratti meridionali, che vengono sostituiti (o ‘tradotti’) in **Pad**: si noti, ad esempio, la rima siciliana *finire : sospiri* che nel testimone musicale diventa *fenire : suspire*, oppure l’esito del *mot-refrain* di probabile derivazione meridionale *estrania*, sostituito con *lonbardia* (quest’ultima variante appare significativa, in quanto lascia intendere che il soggetto non si trovi nel nord Italia).

A livello semantico, si registra la reiterazione microvariata di espressioni significative (*pianti e sospiri-pianto e rispetto; gire a l’estrania-vado a l’estrania; parto sconsolata-partomi sconsolata-partomi discontenta; lo cor mi si tormenta-lo cor m’angoscia*), oltre ai tipici casi di iterazione sinonimica con funzione rafforzativa, già evidenziati in *Fenir mia vita* e *Ochi, piançete: con pianti e con sospiri, piangendo e sospirando, pianto e rispetto, lassa e stanca*.

vv. 1-20: ‘Sembra che la mia vita ormai debba finire con pianti e con sospiri, dal momento che mi tocca andare in terra straniera. O me addolorata, parto sconsolata, piangendo e sospirando; e, bagnata di lacrime, dico: Quando potrò tornare? Parto sconsolata con il cuore in tormento, parto con tristezza, e addolorata vado in terra straniera. L’anima si separa con forza dal mio corpo, verso molte lacrime; il cuore mi angoscia con lacrime e gemiti, il mio spirito viene meno. Mi ritrovo stanca e senza forze, perché vado contro il mio volere; sono sicura che morirò lungo il cammino per il gran dolore.’

v. 3 *con pianti e con sospiri*: Cfr. *Fenir mia vita* n. v. 4.

vv. 4, 12 *estrania*: ‘terra straniera’. Il termine deriva dalla forma siciliana sostantivata dell’aggettivo *estraneo*, cfr. il *Libru di Valeriu Maximu translatau in vulgar messinisi*, III, 4: «peregrinau malamenti in estrania citati³²⁴»; Gallo suggerisce, inoltre, un rimando al contrasto di Cielo d’Alcamo [*PSs* 16.1], v. 112: «istrani’ mi so’, càrama, enfra esta bona iente³²⁵».

v. 8 *quando sarà la mia tornata?*: un’espressione simile si trova ne *L’angososa partenza* dei Memoriali bolognesi, vv. 9-11: «Non sazo como né quando / [. - ando] / sarà la retornata³²⁶». Una possibile corrispondenza con il nostro testo, inoltre, è forse ravvisabile nel sonetto di Bartolomeo da Capua, *Amor, tu sai quanto rimedio ò preso*, vv. 12-13: «Oymè, fra tanto exilio dico: — Quando / sarà quel tempo o vederò mai l’ora³²⁷».

³²⁴ Ugolini, Francesco A. (ed.), *Valeriu Maximu translatau in vulgar messinisi per Accursu di Cremona*, 2 voll., Palermo, Mori, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1967, v. I, p. 123.

³²⁵ Gallo 1977, p. 46

³²⁶ Orlando, S., *Memoriali bolognesi, op. cit.*, p. 6.

³²⁷ Memelsdorff 2015, p. 382.

v. 13 *disranca*: ‘strappa’. il provenzalismo è attestato unicamente in *Par che la vita mia* e in *Guiderdone aspetto avere* [PSs 1.3] di Giacomo da Lentini³²⁸.

v. 14 *getto*: Coluccia 1975 p. 85: «se per l’intero settenario *tante lagrime getto* non si può allegare un diretto antecedente lentiniano, colpisce la presenza di *getto* in rima che risulta (come dimostra Antonelli 1977: 59-61) ‘inequivocabilmente legata... proprio al Notaro’ (in Giacomo al verbo si collega preferibilmente il sostantivo *sospiro*: *quanti sospiri getto* in *Madonna mia, a voi mando*; *getto un gran sospiro* in *Meravigliosa-mente* [...]; *getto... li miei sospiri e pianti* in *Madonna dir vo voglio*)».

v. 15 *pianto e rispetto*: cfr. *Dona fallante*, n. v. 15.

v. 20 *moriraggio*: forma siciliana dell’indicativo futuro del verbo *morire*.

³²⁸ Coluccia-Gualdo 2000, p. 81.

Criteri editoriali³²⁹ (testo musicale)

1. La *brevis* dell'*octonaria* e della *senaria imperfecta* è rappresentata da due quarti (con riduzione del valore delle figure di 1:4), come la *longa* della *quaternaria* con *modus* (o *Longanotation*), con riduzione di 1:8.
2. Le travature rispettano di norma le consuetudini della notazione musicale moderna; qualora, tuttavia, la lezione del manoscritto mostri in maniera chiara un raggruppamento grafico differente da quello implicito nella *divisio* o nella *mensura* (come si verifica in *Con lagreme sospiro*, nel momentaneo passaggio in *senaria imperfecta*), si riproduce fedelmente tale raggruppamento.
3. Le chiavi di *do* sono sostituite con chiavi di violino tenore.
4. Per quanto concerne la *musica ficta*, si integrano le alterazioni necessarie a evitare unisoni e ottave diminuiti o aumentati; si suggeriscono altresì, in fase cadenzale, le alterazioni indispensabili per rispettare la successione dalla consonanza imperfetta alla consonanza perfetta più vicina mediante movimento semitonale.
5. Le alterazioni trasmesse nel manoscritto si riportano prima della nota interessata, e si intendono valide soltanto per essa; i diesis e i bemolle suggeriti dall'editore sono posti sopra le note.
6. Le *ligaturae* sono rese con parentesi quadre orizzontali, parallele al rigo musicale.
7. La *ligatura* parigrado viene resa mediante legatura di valore; se congetturale, la legatura è tratteggiata.
8. Si integrano tacitamente le stanghette di battuta e i segni di ritornello.
9. *Longae* o *maximae* finali, notoriamente prive di reale valore mensurale, mantengono il valore corrispondente alla *divisio* in uso, con punto coronato.
10. Le lacune musicali sono rese graficamente mediante spazi bianchi all'interno dei relativi sistemi.

Criteri relativi alla sottoposizione del testo verbale alla musica

La forma del testo sottoposto alla musica fa riferimento all'edizione del testo stesso, con le seguenti eccezioni³³⁰:

³²⁹ I criteri, opportunamente integrati e adattati in funzione del repertorio qui edito, sono desunti da Calvia 2012, pp. 121-3 e da Epifani 2019, pp. 111-2.

³³⁰ Nel caso di *Fenir mia vita* sono state disposte edizioni separate delle intonazioni trasmesse in **PR** e **Pad**, al fine di osservare le varianti musicali e testuali, con particolare riferimento alla divisione delle parole e alle ripetizioni di sillabe; pertanto, il testo intonato corrisponde anche graficamente alla lezione del manoscritto musicale, al netto dei criteri di normalizzazione di seguito elencati. Analogamente, il *text underlay* di *Par che la vita mia* segue la lezione di **Pad**, comprese le lacune: le differenze anche sostanziali rispetto al testo trådito in **Magl.VII.1040**, nonché la fitta trama di ripetizioni (in parte non ricostruibile a causa delle condizioni materiali del frammento), unitamente alla perdita di gran parte del *cantus*, rendono quantomeno rischioso il tentativo di sottoporre all'intonazione i versi del Magliabechiano.

1. si mantengono le ripetizioni di sillabe e parole, nonché eventuali zeppe e vocali pleonastiche presenti nel manoscritto di riferimento;
2. qualora la ripetizione di una sillaba implichi il troncamento di una parola, si integrano i punti di sospensione (ad esempio, *e vai... e vaitende*);
3. la sinalefe è rappresentata mediante il segno [□];
4. rispetto all'edizione del testo poetico, si normalizza ulteriormente la grafia nei seguenti casi: il grafema *ç* si rende con *z* (ma *g* qualora il testimone presenti tale esito grafico in alternativa alla forma con *ç* nel medesimo testo; ad es. nel *residuum* di *Ochi*, *piançete* è attestata la forma *piangete*, pertanto le *ç* sono state rese con *g*); il grafema *x* diviene *s* (*Dona fallante: angussioxa > angussiosa*); il nesso latineggiante *-ct* si rende *-tt*; la congiunzione *et* si riduce a *e* davanti a consonante, *ed* davanti a vocale (ma *e* in caso di sinalefe); consonanti nasali davanti a labiali si uniformano a *m* (es. *Dolce mio drudo: minbrando > mimbrando*); le voci del verbo *avere* acquisiscono l'*h*;
5. la travatura di ottavi e sedicesimi non è subordinata alla sillabazione, ma segue i naturali raggruppamenti della *divisio* utilizzata nella composizione. In presenza di melismi interrotti da pause, si sottintende il proseguimento del medesimo vocalizzo fino alla sillaba successiva;
6. gli interventi volti a ripristinare la corretta misura del verso nell'edizione dei testi sono stati annullati, riportando la lezione dei codici musicali³³¹. Per le siciliane strofiche si integrano i segni di ritornello e si dispone un secondo livello di testo tra parentesi quadre per i versi tramandati in *residuum*; qualora il testo residuale sia desunto da un altro testimone, i versi aggiuntivi sono riportati in corsivo. Le ripetizioni di sillabe e parole assenti nel *residuum* sono state integrate tacitamente seguendo quanto più fedelmente possibile il modello della prima strofa.

Considerata la frequenza e la complessità di tali fenomeni nel repertorio delle siciliane, le questioni correlate sono illustrate, per ciascuna composizione, nella sezione *Sottoposizione del testo*.

*Criteri relativi all'apparato*³³²

1. In apparato si indicano, per ciascun brano: il manoscritto musicale (per la tradizione letteraria si veda l'edizione dei testi); le edizioni della musica; la bibliografia; il numero delle voci e tra di esse quelle dotate di testo secondo il sistema numerico di Kurt von

³³¹ Per rendere la consultazione più agevole, tuttavia, la grafia degli *incipit* menzionati nelle note e nel commento segue l'edizione del testo poetico, comprese le eventuali riduzioni a fini metrici.

³³² I criteri, opportunamente integrati e adattati in funzione del repertorio qui edito, sono desunti da Calvia 2012, p. 123.

Fischer³³³; le *divisiones* o le *mensurae*; la forma musicale; le chiavi presenti nel manoscritto.

2. Nell'unica fascia d'apparato sono registrati gli errori e le lacune, contrassegnate dall'abbreviazione «lac.».

3. Per ogni lezione si indica la battuta o le battute coinvolte, la voce e i numeri corrispondenti alle figure all'interno della battuta (comprese le pause). Per l'indicazione delle altezze si ricorre al sistema guidoniano con $c = do3$ e cambio di ottava in corrispondenza di ogni La ($aa = La3$ e $D = Re2$).

Es.

4-5

T

2-|-1 lig ■ ■

Si legga: dalla seconda nota di battuta 4 alla prima nota di battuta 5 *ligatura* di due *breves*, nel *tenor*.

³³³ Fischer 1990. Nel caso delle siciliane, si tratta di composizioni a due voci con testo, quindi si riporta l'indicazione 2².

1.a Fenir mia vita

[PR c. 26r]

1. 5. Fe - nir mi - a vi - ta me con - vie -
4. che m'ha' ro - ba - ta la gio -

1. 5. Fe - nir mia vi - ta me con -
4. che m'ha' ro - ba - ta la gio -

5

3

3

7

- - ne con gua - - - -
- - ia a - mo-ro - - - -

8

7

vie - ne con gua - - - -
- - ia a - mo-ro - - - -

11

3

7

- - i po - i - ché me ve - zo tol - to el
- - sa che m'a - vea da - to A - mo - re: el

7

- - i poi - ché me ve - zo tol - to più
- - sa che m'a - vea da - to A - mo - re: più

18

più bel vol - to che na - que za - ma - -
 più bel vol - to che na - que za - ma - -
 bel vol - to che na - que za - ma - -
 bel vol - to che na - que za - ma - -

25

i. 2. Deh, vo fe - nir con pian - ti e con so -
 i. 3. poi - ché, For - tu - na, a que - sti mi - e de -
 i. 2. Deh, vo fe - nir con pian - ti e con
 i. 3. poi - ché For - tu - n'a que - sti mi - e

31

spi - ri la mi - a vi - ta
 si - ri hai sta - ta
 so - spi - ri la mi - a vi - ta
 de - si - ri hai sta - ta

39

an - gus - sio - - - sa
 sì no - io - - - sa
 an - gus - sio - - - sa
 sì no - io - - - sa

1.b Fenir mia vita

[Pad 553 c. 6v]

1. 5. Fe - nir [...]ta me me con -
4. che m'ha' [...]ta la la

1. 5. Fe - nir mi - a vi - ta me con - vie -
4. che m'ha' ro - ba - ta la la gio -

5
vie - ne cum gua -
gio - ia a - mo - ro -

- ne cum gua -
- ia a - mo - ro -

11
- i, po - i po - i - ché me ve - gio
- sa che che m'a - ve - a da - to A -

- i, poi - ché me ve - gio
- sa che m'a - ve - a da - to

16

tol - to el più bel vol - to che na - que
 mo - re: el più bel vol - to che na - que

tol - to el più bel vol - to che na -
 A - mo - re: el più bel vol - to che na -

21

gia - ma - - - - i.
 gia - ma - - - - i.]

que gia - mai che si ve - des - se ma - i
 que gia - mai che si ve - des - se ma - i.]

26

2. E vo fe - nir cum pian - ti e cum
 [3. Poi - ché, For - tu - na, a que - sti mi - e

2. E vo fe - nir cum pian - ti e
 [3. Poi - ché, For - tu - na, a que - sti mi -

30

so - spi - ri la mi - a
de - si - ri hai sta -

cum so - spi - ri la mi - a vi -
e de - si - ri hai sta - ta

35

vi - ta
ta sì

ta
sì

40

la mi - a vi - ta an - go - scio - sa.
ha - i sta - ta sì no - io - sa

an - go - scio - sa.
no - io - sa

2. Con lagreme sospiro

[PR c. 27v]

1. 5. Con la - gre - me
4. Par - tir non vo

1. 5. Con la - - - gre - me
4. Par - tir non vo

7 [ip.]

con la - gre - me so - spi - ro per gra - ve do -
par - tir non vo - ri - a ma - i lon - ta - no, do -

.ip.

con la - gre - me so - spi - ro per gra - ve do -
par - tir non vo - ria - ma - i lon - ta - no, do -

13

- lia ch'al cuor io me sen - to, mo -
- na, dal vo - stro co - spet - to. A

.o.

- - - lia ch'al cuor i - o me sen - to, mo -
- - - na, dal vo - stro co - spet - to. A

19

ri - - - rò, o de - scon - ten - -
mor - - - te son con - stret - -

ri - - - rò, o de - scon - ten - -
mor - - - te son con - stret - -

25

- - - 3 3 to se'l vo - stro a - mor non ho, el qua - le
 - - - to, se'l vo - stro a - mor non ho, el qua - le

- - - to se'l vo - stro a - mor non ho, el qua - le
 - - - to, se'l vo - stro a - mor non ho, el qua - le

32

de - si - - - ro. 2. Io me sen - to par - ti -
 de - si - - - ro.] [3. che me fa - te sen - ti -

de - si - - - ro. 2. Io me sen - to par - ti -
 de - si - - - ro.] [3. che me fa - te sen - ti -

40

- - re l'a - ni - ma dal l'a - ni - ma dal
 - - re, on - de pian - go on - de pian - go

- - re l'a - ni - ma dal e l'a - ni - ma
 - - re, on - de pian - go on - de pian - go

47

cor - po o per pe - ne as 3 sa - i
 con do con do - lo - ro - si gua - i.

dal cor - po o per pe - ne as - sa - i
 con do con do - lo - ro - si gua - i.

3. Troverazo mercé

[PR, cc. 28v-29r]

1. 5. Tro - ve - ra - zo mer -
4. Va' dir che per tal

1. 5. Tro - ve - ra - zo mer -
4. Va' dir che per tal

7
- - cé, o mer - cé non ve - go
do... per tal don - na de - z'io mo - - -
cé, mer - cé, o mer - cé non ve - go co -
do... tal do... per tal don - na de - z'io mo - ri -

13
co - me, non
ri - re, e
- - me, non
- - re, e

19
non fi - ni - rò chia - man - do, chia - man - do lo to
e gli o - chi da pian - zer, da pian - zer più non
non fi - ni - rò chia - man - do, chia - man - do lo to
e gli o - chi da pian - zer, da pian - zer più non

25

bel no - - - me. 2. E dol - ce - men -
ve - de lu - - - me.] [3. E quel - li for -

32

te me se mo - se mo-se la mi - ci-dia - - -
no che me pas - sar - no lo co-re a

41

- - le, con so' bel o - chi che
pri a pri - mo a pri-mo tra -

49

cri - da - no a - mo - - - re.
to, d'un col - po mor-ta - - - le.

4. Dolce lo mio drudo

[PR c. 29v]

Dol - ce dol - ce lo mi-o dru... dru - do

Dol - ce dol - ce lo mi - o dru... dru - do

8 e vai... e va-i - ten - - -

e va - i... e va-i - ten - - -

15 - - de, e mi - - - se -

- - de, e mi - - - se -

22 re e mi - se-re a Di - o a Di - o t'a... a Di-o t'a-

re e mi - se - re a Di - o a Di - o a Di-o t'a-

31

re - co - man - - - do. Mol - to

re - co - man - - - do. Mol - to

38

ri - man... ri - man - go do - glio - sa

ri - man... ri - man - go do - glio...

46

e do - glio - sa de sì lon - ta lon-

do - glio - sa de sì lon - ta lon-

55

ta - no par... e par - ti -

ta - no par... e par ti -

62



re. Ma non spe - ro spe -

70



ro za... za - ma - i gua -

77



ri - - - re e mim - - -

84



bran - do e mim-bran - do - me de vu -

92



i de vu - i for de zo - - - ia.

5. Ochi, piangete

[PR, c. 37v]



1. 5. O - chi, o - chi, pian - ge - te,
4. de tan - ta fa - ma so - a

1. 5. O - chi, o - chi, pian - ge - - -
4. de tan - ta fa - ma so - - -



7
e tu, cor tri - bu - la - to, da
ch'el mon-do so - na me vol pur

te, e tu, cor tri - bu - la - to, da
a ch'el mon-do so - na me vol pur



13
po - i che da poi che me con - ve ³ - ne e cum
lon - ta - na... me vol pur lon - ta - na - re. Pian - ge -

po - i che da poi che me con - ve - ne e cum
lon - ta - na... me vol pur lon - ta - na - re. Pian - ge -



19
do-lo-ro-se pe - - - ne da la do-na re -
te e la-gri-ma - - - te, mi tri - sto, mi

do - lo - ro - se pe - - - ne da la do - na re -
te e la - gri - ma - - - te, mi tri - sto, mi

25

ga-l'e-ser-pri - va - to oi - mè pri - va - to.
 tri-sto sa - gu - ra - to mi sa - gu - ra - to.

ga-l'e-ser pri - va - - - - to.
 tri-sto sa - gu - ra - - - - to

31

2. Pian-ge-te tan-to che ven - ga pie-ta - - - te per
 3. poi - ché la do - na de gran no-bil-ta - - - te me

2. Pian-ge-te tan-to che ven - ga pie-ta - - - te per
 3. poi - ché la do - na de gran no-bil-ta - - - te me

37

per u - ni - ver-so__ mon - do
 me vol pri - var de

per u - ni - ver-so__ mon - do
 me vol pri - var de

43

a za-scu - na per - so - - - na
 de so - to soa co - ro - - - na;

a za-scu - na per - so - - - na
 de so - to soa co - ro - - - na;

6. Amore a lo to aspetto

[PR, c. 38r]



1. 4. 7. 10. A - mo - - - re a
 [3. Non è ra - - - son non
 6. e tu se - - - ra' tu
 9. de tan - - - te de



1. 4. 7. 10. A - mo - - - re a
 [3. Non è ra - - - son non
 6. e tu se - - - ra' tu
 9. de tan - - - te de



lo to a - spet - - - to e sì be - ni -
 è ra - son per - - - ché e de - za cus -
 se - ra' sì cru - - - da ch'i' non a - ve -
 tan-te cru - del - ta - - - de e guar - da che

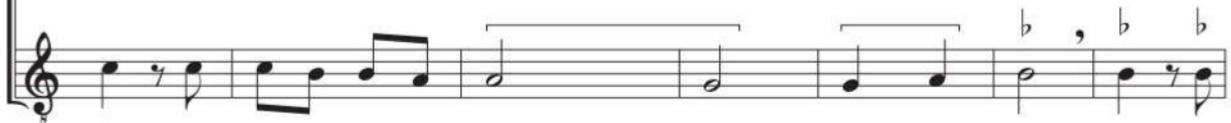


lo to a - spet - - - to e sì be - ni -
 è ra - son per - - - ché e de - za cus -
 se - ra' sì cru - - - da ch'i' non a - ve -
 tan-te cru - del - ta - - - de e guar - da che

14



gna e sì be - ni - gna me se mo - - - - - stra, in...
 sì e de - za cus - sì fi - ni - - - - - re, a...
 rà ch'i' non a - ve - rà mer - ce - - - - - de: fa...
 non e guar - da che non si' re - pres - - - - - sa. Per...



gna e sì be - ni - gna se mo - - - - - stra, in...
 sì e de - za cus - sì fi - ni - - - - - re, a...
 rà ch'i' non a - ve - rà mer - ce - - - - - de: fa...
 non e guar - da che non si' re - pres - - - - - sa. Per...

21



in - tra - - - re' in cam - po e
 a - spet - - - to a - spet - to per
 fa - ra - - - me fa - ra - me mo -
 Per - do - - - no per - do - no sen - za



in - tra - - - re' in cam - po e
 a - spet - - - to a - spet - to per
 fa - ra - - - me fa - ra - me mo -
 Per - do - - - no per - do - no sen - za

29



zo - - - - - stra, e ca per mi de-
 so - fri - - - re a - ver da vui a -
 ri - - - - re, e do - na, per, do-
 of - fes - - sa e do - man - da do-



zo - - - - - stra, e ca per mi de-
 so - fri - re a - ver da vu - i a -
 - - ri - re, e do - na, per, do-
 of - fes - sa e do-man - da do-

37



si - ra adil - let - - - to. 2. E, do - na,
 ver da vui re - ce - - - to. 5. Nel su - bi -
 na, per to di - fet - - - to. 8. Ma tu, cru-
 man-da el to so - zet - - - to.]



si - ra adil - let - - - to. 2. E, do - na,
 ver da vui re - ce - - - to. 5. Nel su - bi -
 na, per to di - fet - - - to. 8. Ma tu, cru-
 man-da el to so - zet - - - to.]

44

per me' do - na per me' so - spi - - - ri non
 to par... nel su - bi - to par - ti - - - re par
 del, non ma tu, cru-del, non pen - - - si a

per me' do - na per me' so - spi - ri non
 to par... nel su - bi - to par - ti - re par
 del, non ma tu, cru-del, non pen - si a

52

59

non tro - vo mer - ce - - - de.
 par che l'a - ni - ma fu - - - za,
 a - ver de mi pie - ta - - - de,

e non tro - vo mer - ce - - - de.
 par che l'a - ni - ma fu - - - za,
 a - ver de mi pie - ta - - - de,

7. E vantende, signor mio

[PR, c. 38v]

1. 6. «E van-ten-de, se - gnor mi -
 4. la bo-ca cri - da - va, cri - da -
 5. E al-tro si - gno - re za - ma -

1. 6. «E van-ten-de se - gnor mi -
 4. la bo-ca cri - da - va, cri - da -
 5. E al-tro si - gno - re za - ma -

7

- - o si - gnor mi - o, e va - te -
 - - va ché sen - ti - va sen - ti - va
 - - i za - ma - i non vo - glio

o si - gnor mi - o va - te - ne va... e va - te - ne
 va ché sen - ti - va dol - ce - za sen - ti - va
 i za - ma - i non vo - glio non vo - gli - o

13

ne, a - mo - - - re; con ti
 dol - ce - - - za a -
 a - ve - - - re, per - ch'i'

a - mo - - - re; con ti
 dol - ce - - - za a -
 a - ve - - - re, per - ch'i'

20

vi - a se ne ve - ne l'al - ma l'al-ma mi -
 ma - ra la - men - tar - se: «Oi - mè oi-mè to...
 non tro - ve - ri - a del suo del su -

28

a e 'l co - - - - re».
 to - pi - - - - na!
 o val - lo - - - - re».]

34

2. E gli o-chi do - len - ti pian - go... pian - gon
 [3. «A cu - i ti las - so, A - mor, A - mor?

42

sen - za fi - - - - -
 Ché no me me - - - - -

sen - za fi - ne e sen - za fi - - - - -
 Ché no me me - ni? Ché no me me - - - - -

49

ne, ca ve - der' el pa - ra - di - so pa - ra - di - so e
 ni? L'al - ma me le - vi e 'l co - re e 'l co - re e

ne, ca ve - der' pa - ra - di - so pa - ra - di - so e
 ni? L'al - ma me le - e 'l co - re e 'l co - re e

57

soa e soa bel - lez - - - - - za.
 l'a e l'a - le - grez - - - - - za!»,

soa e so - a bel - lez - - - - - za.
 l'a e l'a - le - grez - - - - - za!»,

8. Strenzi li labri

[PR c. 39r]

1.5. Stren zi
4. E la

1. Stren - - - - - zi
4. E la

7

stren - zi li la - bri li la - bri c'ha - no d'a -
e la mia vi - ta la mia vi - ta mi fe - sti ri -

stren - zi li la - bri li la - bri c'ha - no d'a - mor
e la mia vi - ta la mia vi - ta mi fe - sti

13

mor mel - - - le ch'a zu - ca - ro ch'a zu - ca -
tor - na - - re in gran do... in gran

mel - - - le ch'a zu - ca - ro ch'a zu - ca -
ri - tor - na - - re in gran do... in gran

19

ro so - me - glia, ed al... ed al - zi la dol - ci
 dol - cez - za, sì che sì che to - a zen - ti -

ro so - me - glia, ed al... ed al - zi la dol - ci
 dol - cez - za, sì che sì che to - a zen - ti -

26

ci - glia chi m'al - ci... chi m'al - ci -
 lez - za vin - ce vin - ce A - mo -

ci - glia chi m'al - ci... chi m'al - ci -
 lez - za vin - ce vin - ce A -

32

- - - - de. 2. Tu
 - - - - re. 3. Poi

- - - - de. 2. Tu
 mo - - - - re. 3. Poi

38

tu sai cum
 poi per pie -

tu sai cum
 poi per pie -

44

quan - ta an - gos - sa quan - ta pe - na so -
 tà sol - gi - sti la ca - te - na che
 quan - t'an - gos - sa quan - ta pe - na so -
 tà sol - gi - sti la ca - te - na che

49

ste - ni per to a - mo - re, i - nan - zi che ver
 me li - ga - sti al co - re, che di e not - te
 ste - ni per to a - mo - re, i - nan - zi che ver
 me li - ga - sti al co - re, che di e not - te

53

mi fos - si pia - to - - - sa.
 non a - ve - a ma - i po - - - sa.
 mi fos - si pia - to - - - sa.
 non a - ve - a mai po - - - sa.

9. Dona fallante

[PR c. 39v]

1. 5. 9. Do - na fal - lan - te, mi -
4. Tu, tu stel - la fi -
8. Or don - ca dan - za con

7 ra mi-ra lo to mi - ra lo to a - spet - to. Ti
na che mi dai che mi da - i spian - do - ri, par
pia... con pian - ti con pian - ti e ri - spet - ti. Par

15



mo - stri ver - go - gno - - - - sa,
chi lu... par chi lu - ci or - ma - i:
chi lu... par chi lu - ci or - ma - i?



mo - stri ver - go - gno - - - - sa,
chi lu... par chi lu - ci or - mai:
chi lu... par chi lu - ci or - mai?

23



e tu tu sta' rin - chiu - sa 've
scu - ro scu-ro lo tro - ve - ra - i
Scu - ro scu-ro lo tro - ve - ra - i



e tu e tu sta rin - chiu - sa 've
scu - ro scu-ro lo tro - ve - ra - i
Scu - ro scu-ro lo tro - ve - ra - i

31



've pa - ri - a dil - let - - - to. 2. Dil - let - t'o - ve
tro-ve - rai al tuo sog - get - - to. [3. tu - o cor get -
tro-ve - rai al tuo' sog - get - - to.] 6. Non a - vi - rò
7. Poi che fal - za -



pa - ri - a dil - let - - - to. 2. Dil - let - t'o - ve
tro-ve - rai al tuo sog - get - - to. [3. tu - o cor get -
tro-ve - rai al tuo sog - get - - to.] 6. Non a - vi - rò
7. Poi che fal - za -

40

pa - ri - a o l'a - scos - sa ca - gio - -
 ta, con con fal - sa ra - gio - -
 zo - ma - i con - so - la - men - -
 sti lo tuo dol - ci ta - len - -

pa - ri - a o l'a - scos - sa ca - gio -
 - ta, con con fal - sa ra - gio -
 zo - ma - i con - so - la - men - -
 sti lo tuo dol - ci ta - len - -

48

ne, do - na de de fal - lo pie - na,
 ne, cri - - dar cri - dar se - ra e ma - ti - na.
 to, né ri - so né ri - so né spe - ran - za.
 tu, tor - na - sti tor - na - sti fal - s'a - man - za.

ne, do - na de fal - lo pie - - na,
 ne, cri - - dar cri - dar se - ra e ma - ti - na.
 to, né ri - so né ri - so né spe - ran - za.
 tu, tor - na - sti tor - na - sti fal - s'a - man - za.

10. Par che la vita mia

[Pad 553 c. 6r]

E par che la vita m [...]
E par che vit[...] vita mi - a ed

The first system of music is in 2/4 time and features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics 'E par che la vita m [...]' are aligned with this melody. Below, the piano accompaniment starts with a bass clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The lyrics 'E par che vit[...] vita mi - a ed' are aligned with this accompaniment.

8
ormai deogio re cum la - gre - me
or - ma-i de - gio fe - ni - re cum la - gre - me

The second system of music starts at measure 8. The melody (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics 'ormai deogio re cum la - gre - me' are aligned with this melody. The piano accompaniment (bass clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The lyrics 'or - ma-i de - gio fe - ni - re cum la - gre - me' are aligned with this accompaniment.

17
cum la - gre-m'e su - spi - - - re ch'a
cum la - gre-m'e su - spi - - - re ch'a

The third system of music starts at measure 17. The melody (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics 'cum la - gre-m'e su - spi - - - re ch'a' are aligned with this melody. The piano accompaniment (bass clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The lyrics 'cum la - gre-m'e su - spi - - - re ch'a' are aligned with this accompaniment.

24

me [...] ve ne de zi - re... [zi -re] in

me cun - ve - ne de zi - re... zi - re in

33

Lom - bar - di - a. Oi - mè do - len - te [par...] par -

Lom - bar - di - a. Oi - mè do - len - te par... par -

42

to - me scon [...] - la - ta pian - gen -

to - me scon - so - la - ta pian - gen -

50

do [e] la... pian - gen - do e la - gre - man - - - do.

do e la... pian - gen - do e la - gre - man - - - do.

1.a Fenir mia vita

Manoscritto

PR, c. 26r

Ballata 2²: adespota.

Divisio: [.o.]; ■ = \downarrow

Forma musicale: **A** (bb. 1-25, vv. 1-3) **B** (bb. 26-45, vv. 4-5) **B'** (bb. 26-45, vv. 6-7) **A'** (bb. 1-25, vv. 8-10); **A** (bb. 1-25, vv. 1-3).

Chiavi: c3/c4, bb. 1-32; c2/c4, bb. 33-45.

2 T 2-4 . f e

Edizioni

PMFC XI, p. 74; Wilkins 1964, p. 76.

Sottoposizione del testo

Si è scelto, per completezza, di aggiungere i versi mancanti in **PR** secondo la lezione di **Pad**. In fase di sottoposizione del testo, è stata mantenuta la maggiore uniformità possibile rispetto alla disposizione dei versi presenti in **PR**, facendo in modo, soprattutto, che il verso-*refrain* della volta cadesse nello stesso luogo musicale della ripresa (bb. 17-25), con la medesima differenziazione tra le voci a causa del diverso numero di note (cfr. b. 17). Poiché le voci, in **PR**, cantano i versi simultaneamente, e non vi sono ripetizioni di parole o sillabe, non sono state incontrate particolari difficoltà nell'aggiunta della porzione di testo rimanente. Alcuni passaggi (p. es. b. 7), addirittura, sembrano 'calzare' in maniera più coerente la scansione sillabica musicale della volta; tale circostanza potrebbe suggerire la possibile discendenza della versione di **PR** da un codice con testo completo, o comunque copiato con coscienza del testo del *residuum* ora perduto.

1.b Fenir mia vita

Manoscritto

Pad553, c. 6v

Ballata 22: adespota.

Divisio: [2.q.]; ■ = \downarrow

Forma musicale: **A** (bb. 1-25, vv. 1-3) **B** (bb. 26-45, vv. 4-5) **B'** (bb. 26-45, vv. 6-7) **A'** (bb. 1-25, vv. 8-10); **A** (bb. 1-25, vv. 1-3).

Chiavi: c2/c3.

2 C lac.
10 C lac.

11	C	3- lac.
37	C	4- lac.
38	C	lac.

Bibliografia

Cuthbert 2006, p. 226; D'Agostino 1999, p. 424; D'Agostino 2000, p. 46; Debenedetti 1922, p. 177; Gallo 1977, pp. 47-9; Jennings 2014, pp. 109-32; Nádas 1985, p. 207; Nádas 1998, p. 36.

Sottoposizione del testo

La simultaneità della declamazione del testo non è sempre rispettata, soprattutto in sede di reiterazione. Le ripetizioni sono appannaggio quasi esclusivo del *cantus*, con una vistosa eccezione nel verso finale della sezione A (bb. 19-25), in cui il *tenor*, analogamente a quanto si registra in altre siciliane (p. es. *Dolce mio drudo*), introduce una variante testuale significativa (*che naque giamai che si vedesse mai*). Il fenomeno è stato riproposto in sede di edizione perché costituisce una peculiarità assoluta del genere: pur mancando studi specifici sulle diffrizioni testuali sostanziali tra le voci nelle composizioni polifoniche arsnovistiche, la ricognizione condotta sulle principali sillogi italiane (**FP, Lo, Lu, Mo, Pit, Rs, SL, Sq**) non ha evidenziato casi analoghi al di fuori delle siciliane. Le ripetizioni registrate nel *cantus* sono di tipologia più comune: *me-me conviene* (bb. 3-4), *poi-poiché* (bb. 13-14), *la mia vita-la mia vita angosciosa* (bb. 33-45). Nel trascrivere il testo del *residuum* sono state riprodotte le ripetizioni nei medesimi luoghi (*la-la gioia; che-che m'avea; hai stata sì-hai stata sì noiosa*); è stata conservata, in conclusione, la variante testuale della ripresa al *tenor*, poiché corrisponde al verso-*refrain* riproposto alla fine della volta.

Commento

Entrambe le versioni di *Fenir mia vita* corrispondono alle caratteristiche ricorrenti delle siciliane (*CPPSS*, presenza di *pattern* reiterati, attacchi all'unisono con andamento omoritmico cui succedono frasi melismatiche del *cantus*, frequenti cadenze all'unisono e soprattutto sul *mi*, andamento melodico per intervalli vicini), pur mancando in B una significativa ripresa del materiale musicale della sezione A. Il tratto più caratteristico, ovvero la frammentazione del testo, risulta tuttavia assente nella versione di **PR**, mentre in **Pad 553** ricorre in tre casi (due nella sezione musicale A, uno nella B); in più, in **PR** le due voci cantano il testo simultaneamente, mentre nella versione del frammento padovano si registrano alcuni sfasamenti tra le voci. Al di là del differente trattamento del *text underlay*, sotto il profilo musicale lo scheletro contrappuntistico risulta sostanzialmente immutato nelle due versioni; le uniche varianti significative riguardano la b. 20 (*a-g* in luogo di *g-a* al T, *e* in luogo di *d* nel primo tempo di C, con la conseguente formazione di una *CPPSS* in **Pad**: *a-e / g-d*) e la prima battuta della sezione B (b. 26

Pad: *a* Sb - *b* Sb, senza l'attacco omoritmico e all'unisono tra le voci che caratterizza l'*incipit* del piede in **PR** e con conseguente formazione di un'altrettanto caratteristica figurazione contrappuntistica delle siciliane, ovvero il 'soffietto' V-III-u). In **Pad 553** si registrano notevoli variazioni a livello dell'ornamentazione, che risulta più complessa di quella di **PR** e tende a privilegiare figure puntate, sincopi e terzine (si osservi, ad esempio, la cadenza finale della prima sezione, bb. 22-25).

A proposito della notazione, Gallo osserva quanto segue: «Nel codice parigino la notazione segue la tipica misura *octonaria* [...] Alcune di queste caratteristiche non si ritrovano più nel rifacimento padovano. Qui il pezzo è notato in misure dimezzate che si prestano a essere interpretate come t.i.p.min; il risultato della modificazione sarebbe quindi l'abbandono del sistema di notazione italiano in favore di quello francese. È esattamente ciò che il padovano Prosdocimo de Beldemandis lamentava nel 1412: *Italici... propriam negligunt artem, et Gallicam exaltant*; in quest'epoca appunto, cioè una decina d'anni più tardi del codice parigino ma nello stesso ambiente veneto, dovrebbe essere stato scritto il frammento padovano³³⁴». In breve, Prosdocimo tenta di dimostrare la necessità del sistema notazionale italiano (testimoniato, nella versione di **PR**, dall'uso della *divisio octonaria*), che egli stesso dichiara non più in uso; in questo senso, secondo Gallo, la versione del frammento padovano (in quaternaria rinnovata, ovvero in *Longanotation*³³⁵) sarebbe più recente rispetto a quella di Reina. Tuttavia, come sottolinea Cuthbert³³⁶, occorre una maggiore cautela nel formulare ipotesi sulla successione cronologica delle due versioni; in generale, il sistema notazionale non costituisce un indicatore cronologico del tutto affidabile: è possibile, infatti, che una composizione in notazione francese venga successivamente 'italianizzata' in un altro testimone, come spesso avviene, ad esempio, nella produzione musicale di Landini³³⁷.

2. Con lagreme sospiro

Manoscritto

PR, c. 27v

Ballata 22: adespota.

Divisiones: [.o.], bb. 1-10 (■ = ♩); .ip., T bb. 11-13 (■ = ♩); [.ip.], C bb. 11-13 (■ = ♩);

.o., bb. 14-55 (■ = ♩).

³³⁴ Gallo 1977, p. 49.

³³⁵ Sull'ammmodernamento in *Longanotation* di composizioni probabilmente trascritte, in origine, secondo le *divisiones* del sistema italiano 'puro', di si veda Gozzi, M., *La cosiddetta "Longanotation": Nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, «Musica Disciplina», 49 (1995), pp. 121-49.

³³⁶ Cuthbert 2006, p. 226.

³³⁷ Epifani 2014, pp. 96-7.

Forma musicale: **A** (bb. 1-35, vv. 1-4) **B** (bb. 36-52, vv. 5-6) **B'** (bb. 36-52, vv. 7-8) **A'** (bb. 1-35, vv. 9-12); **A** (bb. 1-35, vv. 1-4).

Chiavi: c3 [b^b]/c4 [b^b], bb. 1-37; c2 [b^b]/c4 [b^b], bb. 36-52.

25

C

8-9 ♯ con seconda *cauda obliqua* ↓

Edizioni

PMFC XI, p. 34; Wilkins 1964, p. 80.

Bibliografia

D'Agostino 1999, p. 424; Jennings 2014, pp. 109-32; Nádas 1998, pp. 208, 275; Pirrotta 1984, p. 175.

Sottoposizione del testo

La declamazione del testo da parte delle due voci non è sempre perfettamente simultanea, secondo la tendenza allo 'sfasamento' tipica delle siciliane di **PR**. Le ripetizioni ricorrono identiche nelle due voci (*con lagreme-con lagreme sospiro; l'anima dall'anima dal corpo*), ma il differente profilo melodico rende necessarie alcune vocali pleonastiche d'appoggio (p. es. bb. 44-46, *tenor: l'anima dal e l'anima dal*), mantenute nell'edizione. La regolarità metrica del testo copiato nel *residuum* ha permesso di sottoporre con facilità all'intonazione i versi rimanenti, mantenendo i luoghi di ripetizione proposti in **PR** per la ripresa e il primo piede.

Commento

L'errore segnalato in apparato deriva, con ogni probabilità, dal posizionamento della banderuola sul gambo della nota con *cauda obliqua* anziché sulla figura successiva; la soluzione congetturale proposta consente di ripristinare la configurazione *minima caudata-semiminima*.

La ballata qui edita presenta quasi tutte le caratteristiche individuate per le siciliane, talvolta in maniera meno netta rispetto al resto del *corpus*. Ad esempio, gli *incipit* in omoritmia seguiti da frasi melismatiche si verificano di rado e risultano più brevi (p. es. bb. 7, 30-31, 36-37); gli unisoni e le *CPPSS* sono piuttosto frequenti; le frasi sono brevi e inframmezzate da pause, ma le peculiari ripetizioni di parole si registrano solo in apertura del brano (*con lagreme... con lagreme sospiro*) e nel secondo verso del piede (*l'anima dal... l'anima dal corpo*). Non vi è autentica ripresa di materiale musicale tra le due sezioni, ma si notano alcuni *pattern* ricorrenti, come i frammenti melodici di bb. 19-20 e 34. Ricorre, sebbene con variazioni interne, l'andamento 'a soffietto' (ad es. bb. 27-30). In generale, si rileva una maggiore libertà di movimento, arricchita anche

dall'implicito cambiamento momentaneo di *divisio* (unico caso tra le siciliane qui presentate) alle bb. 11-13.

3. Troverazo mercé

Manoscritto

PR, c. 28v-29r

Ballata 22: adespota.

Divisiones: [.o.]; ■ = \downarrow

Forma musicale: **A** (bb. 1-28, vv. 1-2) **B** (bb. 29-55, vv. 3-4) **B'** (bb. 29-55, vv. 5-6) **A'** (bb. 1-28, vv. 7-8); **A** (bb. 1-28, vv. 1-2).

Chiavi: c2/c3, bb. 1-37; c1/c3, bb. 38-58.

19

T

3 d

Edizioni

PMFC XI, p. 153; Wilkins 1964, p. 85.

Bibliografia

Nádas 1985, p. 208; Pirrotta 1982, p. 304; Pirrotta 1984, p. 175.

Sottoposizione del testo

La declamazione del testo è sostanzialmente simultanea, ad eccezione del v. 1, nel quale il T canta una volta in più la parola *mercé* (*mercé mercé o mercé*, mentre il C intona *mercé o mercé*). Le ripetizioni risultano piuttosto frequenti; oltre a *mercé* si rilevano *non-non finirò*, *chiamando-chiamando lo to bel nome*, *mose-mose la micidiale* (solo al C), *con-con so bel ochi* (solo al C). Nel sottoporre il testo del *residuum*, l'unico passaggio critico è stato riscontrato, prevedibilmente, nella sezione A, in concomitanza con la tripla ripetizione di *mercé*; essendo il sintagma metricamente corrispondente a *mercé* un trisillabo (*tal donna*), si è resa necessaria la frammentazione della parola *donna*, secondo un procedimento solidamente attestato nel repertorio. L'ipermetria del testo ha reso superflua la vocale d'appoggio *o* a b. 9. Tra l'altro, le ipermetrie evidenziate in sede di edizione del testo poetico (su tutti il v. 3) risultano giustificate nell'intonazione, cadendo in sezioni sillabiche con movimento melodico (non su note ribattute; in sostanza, non è ravvisabile un'aggiunta musicale da parte dello scriba per sopperire alle sillabe in eccesso), e sono state pertanto mantenute.

Commento

Troveraço mercé è l'unica siciliana di **PR** collocata in posizione secondaria, a riempire, rispettivamente con *tenor* e *cantus*, il margine inferiore delle carte 28v e 29r (occupate

da *Lasso, per ben servir me trovo offeso e Dona, se 'l cor m'aperçi*). Pirrotta evidenzia alcune affinità con lo stile musicale di *Dolce mio drudo*, pur senza riscontrare casi di riutilizzo di materiale musicale tra le due sezioni³³⁸. Al contrario di quest'ultima, *Troveraço mercé* presenta una struttura regolare; riecheggiamenti di *Dolce mio drudo* si possono cogliere, piuttosto, nell'andamento delle frasi, molto brevi e inframmezzate da pause, nonché nel peculiare attacco omoritmico tra le voci cui fa seguito il dispiegarsi melismatico del *cantus* su un *tenor* estremamente essenziale, a tratti pressoché immobile, con un gran numero di note lunghe o ribattute. Tipico del genere siciliano è l'andamento 'a soffietto', qui particolarmente insistito (ad es. bb. 19-22), nonché la frequente formazione di *CPPSS*. Si discosta dal 'canone' (se così può essere definito), invece, per l'estensione anomala delle voci, che raggiunge l'ampiezza di una decima (*do₃-mi₄*). Più usuale risulta la reiterazione di un *pattern* ritmico-melodico caratterizzante (in questo caso, tre ♯ seguite da due ♭), nonché le tipiche cadenze in unisono.

4. Dolce lo mio drudo

Manoscritto

PR, c. 29v

Ballata irregolare 22: adespota.

Divisiones: [.o.]; ■ = ♩

Forma musicale: **A** (bb. 1-35, vv. 1-2) **B** (bb. 36-64, vv. 3-4) **A'** (bb. 65-98, vv. 7-8).

Chiavi: c2/c3.

33
80

C
T

3-4 *ligatura* parigrado
om. in trascrizione

Edizioni

PMFC XI, p. 53; Wilkins 1964, p. 86.

Bibliografia

Gallo 1977, pp. 43-4; Nádas 1985, pp. 194, 207; Pirrotta 1984, pp. 142-53, 158, 162; Ziino 1984, pp. 94, 104.

Sottoposizione del testo

³³⁸ Pirrotta 1982, p. 304.

Assai peculiare risulta il *text underlay*, puntualmente analizzato da Pirrotta in due occasioni³³⁹. La tipica frammentazione delle parole e dei versi è esercitata al massimo grado: si osservano brevi sezioni sillabiche in omoritmia tra *cantus* e *tenor*, infarcite di zeppe (vocali pleonastiche come *e partire*, *e minbrando*), intervallate da lunghi melismi del *cantus*, supportato da un *tenor* a note lunghe con mera funzione di appoggio. Si riporta lo schema offerto nei saggi pirrottiani, con piccole modifiche.

Dol - ce dol - ce lo mi-o dru... dru - do

re - co - man - do. Mol - to

e vai... e va-i - ten -

ri - man... ri - man - go do - glio - sa

- de, e mi - se -

e do - glio - sa de si lon - ta lon - do - glio - sa de si lon - ta lon -

re e mi - se - re a Di - o a Di - o t'á... a Di - o t'á -

ta - no par... e par - ti -

re. Ma non spe - ro spe - re. k Ma non spe - ro spe -

bran - do e mim - bran - do - me de vu - bran... e mim - bran - do - me de vu -

- ro za... za - ma - i gua - ro za... za - ma -

i de vu - i fior de zo - - - ia. i de vu - i fior de zo - - - ia.

ri - re e mim - i gua - ri - re e mim -

p. 3

³³⁹ Pirrotta 1984:1962 pp. 147-8; *Id.* 1982, pp. 299-300

La suddivisione delle sillabe e le sedi di ripetizione sono state conservate nell'edizione; l'unica correzione riguarda le bb. 67-68, nelle quali al C si legge *aspeto-spero*, in luogo della ripetizione *spero-spero çamai*. Si tratta di un caso ben diverso rispetto a quanto registrato nell'edizione di *Fenir mia vita* (versione di **Pad**), nella quale il T introduce una vera e propria 'variazione' testuale, di natura analoga a quanto accade spesso nella musica; qui la forte somiglianza grafica tra le due parole lascia piuttosto ipotizzare un errore.

Commento

La ballata (se di ballata si tratta) occupa l'intero *verso* della carta 29 di **PR**: come da consuetudine, il *cantus* è copiato per esteso prima del *tenor*. Nel margine inferiore della pagina si nota, vuoto, lo spazio solitamente riservato all'eventuale *residuum*.

Dolce mio drudo è un esempio 'estremo' delle difficoltà incontrate dai copisti delle sillogi come **PR** nel trascrivere forme poetico-musicali che si presentano irregolari nell'antigrafo; la nostra ballata, infatti, presenta anomalie formali sia nella struttura musicale sia nella struttura poetica. Al contrario del testo poetico, tuttavia, l'intonazione non solo appare completa, ma contiene una sezione A' eccedente (quella dedicata alla volta, normalmente identica alla musica della ripresa). La sezione e la sua omologa microvariata sono identiche, ad eccezione dell'*incipit* (risultano diverse tra loro soltanto le bb. 1-5 — segmento *h* — e 65-68 — segmento *k* —); anche la B è suddivisibile in due sottosezioni, che variano soltanto in sede di cadenza finale, in una sorta di *ouvert* (*j*, bb. 46-49) e *clos* (bb. 60-64). Il gioco di iterazioni e microvariazioni coinvolge l'intero brano, con una intensa riutilizzazione del medesimo materiale musicale tra A e B: si ripete il segmento *q* delle bb. 6-10 alle bb. 41-45, 55-59 e 69-73; il segmento *w* delle bb. 11-16 alle bb. 75-80; quello *x* delle bb. 17-22 alle bb. 60-64 e bb. 81-86; la cadenza finale di A (bb. 30-35, segmento *z*) è identica a quella di A (bb. 93-98). Il segmento *q*₁ (bb. 23-26 e 87-89) riprende, con leggere variazioni, il *pattern* delle bb. 9-10 del segmento *q*. Il segmento *y* (bb. 27-29) ricorre a bb. 40-42, 51-53, 90-92. Gli *incipit* delle 'due' B (*y*₁), identici, sono costituiti da una forma microvariata del segmento *y*. In definitiva, gli unici segmenti melodici che non vengono mai reiterati sono i già menzionati *incipit* delle sezioni A e A' e la formula cadenzale di B. In questo senso, *Dolce mio drudo* rappresenta un caso unico nel panorama della polifonia trecentesca. Naturalmente, nella ballata risultano individuabili tutte le caratteristiche elencate nell'introduzione al repertorio delle siciliane: il contrappunto si muove quasi sempre per *CPPSS*, complici le cadenze all'unisono (spesso sul *mi*); lo stridore della dissonanza giunge solo in sede di cadenza; quasi tutte le frasi restituiscono il tipico andamento 'a soffiutto', che contribuisce ad accrescere il senso di cesura tra i vari frammenti di verso e di frase musicale. Le pause sembrano disposte *ad hoc* al fine di creare l'effetto di una esecuzione improvvisata,

grazie alle lievi diffrazioni nei silenzi ‘di passaggio’ tra *cantus* e *tenor* (p. es. bb. 13 e 77, e ancor più bb. 68 e 89): restituiscono l’impressione, appunto, di respiri ‘naturali’ tra un singhiozzo e l’altro, e non di pause con un valore musicale intrinseco.

5. Ochi, piangete

Manoscritto

PR, c. 37

Ballata 22: adespota.

Divisiones: [2.q.]; ■ = \downarrow

Forma musicale: **A** (bb. 1-30, vv. 1-4) **B** (bb. 31-47, vv. 5-6) **B'** (bb. 31-47, vv. 7-8) **A'** (bb. 1-30, vv. 9-12); **A** (bb. 1-30, vv. 1-4).

Chiavi: c3 b^b/c4.

19-20

T

3-|-1 ■ (divisa, in sede di edizione, in due *breves* per esigenze di sillabazione del testo sottoposto alla musica)

Edizioni

PMFC XI, p. 111; Wilkins 1964, p. 107.

Bibliografia

Nádas 1985, pp. 199, 208; Pirrotta 1982.

Sottoposizione del testo

Si è riflettuto a lungo sull’opportunità o meno di includere, nell’edizione della musica, i versi tràditi esclusivamente in **Magl.VII.1078**, per le difficoltà connesse alla forte ipometria del verso conclusivo della volta e per le numerose ripetizioni di parole rilevabili in **PR**. Il risultato finale costituisce una mera congettura, funzionale all’esecuzione, condotta sulla base della maggiore aderenza possibile alle modalità di reiterazione dei sintagmi evidenziate in **PR**. Similmente, la soluzione adottata per l’ultimo verso — mediante la riproposizione di *mi tristo* e di *sagurato* — mira, in sostanza, a raggiungere il medesimo computo sillabico del corrispondente verso della ripresa, comprese le ripetizioni (v. 4: 11+5), al fine di preservare una (seppure non definitiva, né incontrovertibile) forma di simmetria intera.

Commento

La ballata è copiata in *Longanotation*, come *Fenir mia vita* nella versione del frammento padovano. In maniera analoga a *Con lagreme sospiro*, le caratteristiche individuate come criteri di massima per il riconoscimento delle probabili siciliane sono presenti in maniera

meno marcata rispetto alla media delle ballate qui edite. Si distacca dal resto del repertorio, in particolare, il diverso sviluppo delle frasi musicali: sebbene sia riconoscibile, soprattutto nella sezione B, la tipica sequenza costituita dall'attacco della frase in omoritmia, seguito dall'inciso melismatico del *cantus*, le differenze di condotta tra le due voci appaiono più sfumate (i melismi del *cantus* risultano più contratti e piuttosto elementari). Il contrappunto presenta, invece, le caratteristiche proprie del genere: preferenza per le cadenze in unisono, condotta delle voci 'a soffietto' o per concatenamento di terze, presenza di *CPPSS*, *pattern* reiterati. Si notino, in particolare, il segmento musicale costituito dalle bb. 15 (secondo tempo)-18 (primo tempo), che viene riproposto, con microvariazioni ritmiche, alle bb. 23 (secondo tempo)-27, e il segmento melodico delle bb. 6-7, con ulteriori variazioni ritmiche alle bb. 20-21 e, ancora ampliato, alle bb. 28-30, che ricorre, variato e trasposto all'acuto di una quarta, alle bb. 34-35 della sezione B. Decisiva per l'ammissione della composizione nel novero delle siciliane risulta la disposizione del testo sotto le note, che comprende ripetizioni di parole e l'interpolazione della zeppa 'oimè' alla fine della sezione A.

6. Amore a lo to aspetto

Manoscritto

PR, c. 38r

Ballata irregolare 2²: adespota.

Divisiones: [.o.]; ■ = \downarrow

Forma musicale: **A** (bb. 1-42, vv. 1-4) **B** (bb. 43-65, vv. 5-6; 11-12; 17-18) **A'** (bb. 1-42, vv. 7-10; 13-16; 19-22); **A** (bb. 1-42, vv. 1-4).

Chiavi: c4 b^b/f3.

Edizioni

Pirrotta 1982, p. 306; *PMFC* XI, p. 5; Wilkins 1964, p. 113.

Bibliografia

Nádas 1985, p. 208; Pirrotta 1982; Pirrotta 1984, p. 175; Ziino 1984, pp. 108, 114-6.

Sottoposizione del testo

Il testo si presenta insolitamente lungo, per gli standard dei fascicoli italiani di **PR**: ben tre stanze, con una distribuzione non chiara dei versi della strofa tra piedi e volta. Per le questioni relative alla versificazione si rimanda all'edizione del testo poetico. Sotto il profilo strettamente musicale, si pone il medesimo problema della ballata copiata sul verso della stessa carta, *Vantende signor mio*: non è chiaro se i versi 3-6 di ciascuna strofa debbano essere intonati con la musica di A o di B. Pirrotta formula la questione nei seguenti termini: «Anche in questo caso, come per *E vatende*, le due possibili

soluzioni non portano sostanziali differenze nell'esecuzione musicale: se si opta per un unico piede, i quattro versi finali di ogni stanza saranno cantati con la musica della ripresa (segmenti A, B, C, D, E) [qui *h, j, k, w, x*]; se si opta per due piedi, il secondo piede sarà cantato come il primo sui segmenti B, C, F, DE [qui *j, k, y, wx*], e gli ultimi due versi sui segmenti finali, C, A, D, E [*k, h, w, x*] della musica della ripresa³⁴⁰». Come nel caso di *Vantende* — sebbene con uno stile più frammentato, simile a quello di *Dolce mio drudo* — la rigida divisione in sezione A e B risulta smussata dall'intenso reimpiego di segmenti musicali microvariati, ovvero sostanzialmente identici ad eccezione di rare microvariazioni nell'ornamentazione (comunque mai capaci di influire sulla struttura contrappuntistica) nel corso della composizione.

h: bb. 1-11; rip. bb. 24-32.

j: bb. 12-19; rip. bb. 43-50.

k: bb. 20-23; rip. bb. 51-54.

w: bb. 33-36.

x: bb. 36-42.

y: bb. 55-56.

wx: bb. 59-65.

Si fornisce, per maggior chiarezza, una rappresentazione schematica dei segmenti musicali in associazione ai relativi versi del testo (ripresa e primo piede), secondo la lezione del *cantus*, con le maiuscole e la punteggiatura trasmesse nel codice:

³⁴⁰ Pirrotta 1982, p. 305, n. 21.

Amore a lo to aspetto	h	} Ripresa
E si benigna e si benigna me se mostra	j	
In	k	
Intrare in canpo e çostra	h	
e cha per mi	w	
desira a diletto.	x	
E dona per me dona per me sospiri	j	} Piede
Non	k	
(...)	y	
non trovo mercede.	wx	

Nella presente edizione è stata adottata la prima delle due soluzioni suggerite da Pirrotta. In nessun caso, infatti, l'ipotesi più economica riguardo alla struttura metrica del testo verbale (ripresa di quattro versi, piedi e volta di due versi) risulta attuabile in maniera coerente in sede di intonazione, a meno che non si scelga di intonare il distico della volta sulla più breve sezione musicale B — generando così il seguente schema: A B B B; A B B B; A B B B; A e rinunciando, in sostanza, a una 'volta' in senso stretto — o, al contrario, sulla melodia della A, integrando mediante zeppe e ripetizioni l'evidente ipometria rispetto alla ripresa. Entrambe le ipotesi risultano antieconomiche, come d'altronde la seconda soluzione proposta da Pirrotta, che imporrebbe di collocare l'attacco della volta in corrispondenza della sezione in *hocquetus* (circostanza inusitata non solo nel repertorio della siciliana, ma in generale nel panorama arsnovistico).

Commento

Il materiale musicale risponde ai criteri segnalati nell'introduzione: si rileva la tipica alternanza tra incisi sillabici, caratterizzati da omoritmia, in apertura di verso, e sviluppo della frase con dispiegamento melismatico del *cantus*, la preferenza per le cadenze in unisono, spesso sul *mi*, la frequente formazione di *CPPSS*, nonché la peculiare frammentazione delle parole e dei versi nella sottoposizione del testo. Pirrotta definisce «meno usuali», a ragione, «l'andamento in *hocquetus* del segmento C [*k*], ripetuto nei piedi, e il breve scambio di posizione tra le due voci nel segmento F [*y*] associato all'andamento in terze parallele³⁴¹»: i medesimi tratti stilistici si segnalano in *Strençi li labri* e *Dona fallante*, copiate rispettivamente sul *recto* e il *verso* della carta successiva.

7. E vantende, signor mio

Manoscritto

³⁴¹ Pirrotta 1982 p. 305.

PR, c. 38v

Ballata 22: adespota.

Divisiones: [.o.]; ■ = \downarrow

Forma musicale: **A** (bb. 1-33, vv. 1-2) **B** (bb. 34-63, vv. 3-4) **B'** (bb. 34-63, vv. 5-6) **B''** (bb. 34-63, vv. 7-8) **A'** (bb. 1-33, vv. 9-10); **A** (bb. 1-33, vv. 1-2).

Chiavi: c4 b^b/c5 b^b.

40

T

b. mancante (integrata sulla scorta della b. 40, che al C presenta un segmento musicale identico a quello della misura in esame)

Edizioni

PMFC XI, p. 67; Wilkins 1964, p. 115.

Bibliografia

Pirrotta 1984, pp. 159-62.

Sottoposizione del testo

Anche in questo caso, la ballata si presenta in una forma atipica. Sotto il profilo musicale, come chiarisce Pirrotta 1984:1970 p. 159, «il problema dell'interpretazione dei due versi ridondanti consiste nel decidere se essi debbano essere cantati con la musica dei piedi (seconda sezione) o con quella della ripresa (prima sezione). Una rapida occhiata alla musica [...] rende la decisione scarsamente rilevante, poiché le due sezioni sono due versioni della stessa musica [...]». La soluzione ammessa in sede di edizione del testo verbale risulta essere la più economica sul versante dell'intonazione, in quanto prevede la declamazione, nelle due sezioni, di porzioni di testo egualmente estese. Non sono state evidenziate criticità nella sottoposizione dei versi, in virtù della generale coerenza e regolarità delle ripetizioni proposte nel codice (*signor mio-signor mio, l'alma-l'alma mia, piango-piangon, paradiso-paradiso, e soa-e soa*) e della simultaneità nella declamazione dei versi da parte delle due voci (con una sola eccezione alle bb. 44-49).

Commento

L'intonazione presenta alcune analogie stilistiche con *Dolce mio drudo*, benché il gioco di riproposizioni microvariate di frasi e *pattern* musicali appaia molto meno elaborato rispetto a quanto riscontrato nell'altra siciliana. Sotto il profilo strutturale, le bb. 1-17 della sezione A si rivelano quasi identiche alle bb. 34-39 della B, come accade per la formula cadenzale finale (bb. 29-33 per la A, bb. 59-63 per la B); i soli segmenti 'originali' sono, pertanto, le bb. 18-28 per la prima sezione, bb. 40-58 per la seconda. In generale, la tecnica compositiva corrisponde appieno alle caratteristiche presentate

nell'introduzione: si registra una spiccata preferenza per il contrappunto semplice (per moto parallelo o contrario), con conseguente formazione di passaggi 'a soffietto' e *CPPSS*; le cadenze forti cadono sempre all'unisono, con il caratteristico intervallo di seconda in corrispondenza della penultima nota. Sul versante della sintassi musicale, si evidenzia la consueta frammentazione del verso e delle frasi musicali in brevi segmenti separati da pause; il periodo risulta fondato sullo schema *incipit* omoritmico-sviluppo melismatico del *cantus*.

8. Strenzi li labri

Manoscritti
PR, c. 39r

Ballata 22: adespota.

Divisiones: [.o.]; ■ = \downarrow

Forma musicale: **A** (bb. 1-34, vv. 1-3) **B** (bb. 35-58, vv. 4-6) **B'** (bb. 35-58, vv. 7-9) **A'** (bb. 1-34, vv. 10-12); **A** (bb. 1-34, vv. 1-3).

Chiavi: c2/c3.

Edizioni

Pirrotta 1984, p. 168; *PMFC* XI, p. 148; Wilkins 1964, p. 116.

Bibliografia

Nádas 1985, pp. 193, 207; Pirrotta 1984, pp. 164-6.

Sottoposizione del testo

Si rilevano, nel *text underlay*, numerosi casi di ripetizione — concentrati nella prima sezione — condivisi dalle due voci, che declamano il testo in maniera sempre simultanea: *Strenzi-strenzi, li labri-li labri, ch'a zucaro-ch'a zucaro, al... alzi, chi m'alci... chi m'alcide* nella sezione A, *Tu-tu*, nella B. La regolarità nelle ripetizioni, unita all'analoga condotta delle due voci nella sillabazione, ha senz'altro agevolato l'operazione di sottoposizione del *residuum*, realizzata nel rispetto dei luoghi di ripetizione registrati nella ripresa e nel primo piede.

Commento

La ballata è probabilmente imparentata con la sua omologa copiata sul *verso* della medesima carta, *Dona fallante*; pur nella sostanziale aderenza alle caratteristiche musicali proprie delle siciliane, infatti, l'intonazione presenta alcune peculiarità condivise soltanto con quest'ultima. Risultano degni di nota, in particolare, i brevi passaggi dialogici (es. bb. 54-55) e gli occasionali scambi di registro tra le due voci, che

si accavallano dando luogo a brevi segmenti in *Stimmtausch* (es. bb. 7, 54). Si rileva, inoltre, la mancanza di un puntuale recupero di materiale musicale della prima sezione nella seconda, in parte compensata dalla reiterazione di un *pattern* caratteristico (esposto per prima volta, in questo caso, dal *cantus* a b. 14, e ripetuto a bb. 26, 33, 41, 50); è peculiare anche lo sviluppo della seconda sezione in un registro più acuto rispetto alla prima, per quanto riguarda il *cantus* (nella fattispecie, la nota più acuta del *cantus* passa dal *si*³ della A al *re*⁴ della B). In ogni caso, la ballata presenta, sotto il profilo contrappuntistico e sintattico, le caratteristiche di base rilevabili in tutte le siciliane: l'alternanza tra incisi sillabici, caratterizzati da omoritmia, in apertura di verso, e sviluppo della frase con dispiegamento melismatico del *cantus*, la prevalenza delle cadenze in unisono, spesso sul *mi*, numerose *CPPSS*, la tipica frammentazione delle parole e dei versi.

Si segnala, inoltre, un breve segmento (bb. 48-49) caratterizzato da un ribattuto sillabico sulle note *la*³ (*cantus*) e *re*³ (*tenor*), che si ritrova identico in *Dolce mio drudo* (b. 30) e, sempre a distanza di quinta, ma con le note *sol*³ e *do*³, in *Vantende, signor mio*. Non sussistono elementi sufficienti per ravvisare una autentica citazione: piuttosto, sembra possibile supporre che si tratti di un *pattern* stilisticamente significativo, riconducibile allo stesso compositore o — più probabilmente — al genere di appartenenza.

9. Dona fallante

Manoscritti

PR, c. 39v

Ballata 22: adespota.

Divisiones: [.o.]; ■ = \downarrow

Forma musicale: **A** (bb. 1-36, vv. 1-3) **B** (bb. 37-55, vv. 4-5; 11-12) **B'** (bb. 37-55, vv. 6-7; 13-14) **A'** (bb. 1-36, vv. 8-10; 15-17); **A** (bb. 1-36, vv. 1-3).

Chiavi: c2/c3.

Edizioni

Pirrotta 1984, p. 165; *PMFC* XI, p. 58; Wilkins 1964, p. 117.

Bibliografia

Nádas 1985, pp. 193, 207; Pirrotta 1984, pp. 164-6.

Sottoposizione del testo

Gli unici, lievi casi di divergenza tra *cantus* e *tenor* nella declamazione del testo sono limitati alla sezione A dell'intonazione, nella quale si rileva anche una maggiore densità di ripetizioni, identiche nelle due voci (*mira-mira lo to-mira lo to aspetto, e tu-tu sta', 've- 've*; nella sezione B si registra una sola ripetizione: *de-de*, circoscritta al *cantus*). Come nel caso di *Strençi li labri*, la regolarità delle reiterazioni ha contribuito ad agevolare la sottoposizione del lungo *residuum* all'intonazione.

Commento

La ballata, musicalmente regolare, sembra tradire un più elevato livello di elaborazione degli stilemi compositivi comunemente utilizzati nelle siciliane, come è stato rilevato a proposito di *Strençi li labri*. Le frasi, sempre ben delimitate da pause, appaiono più distese e meno frammentate rispetto alla media del repertorio; il *tenor* è più movimentato, e in alcuni casi (bb. 31-33, 49-50) dà luogo a brevi inserti dialogici in *Stimmtausch*. Ciò detto, restano evidenti tutte le caratteristiche delle siciliane individuate nell'introduzione: l'alternanza di frasi melismatiche del *cantus* e passaggi in omoritmia tra le voci, le cadenze all'unisono, le *CPPSS*, la formazione di intervalli di seconda in prossimità delle cadenze, il *text underlay* ricco di ripetizioni.

L'attacco risulta particolarmente elaborato: a una sorta di lunga introduzione (bb. 1-7), caratterizzata dalla doppia proposizione di un breve segmento melodico, diverso per le due voci, segue l'incontro del *cantus* e del *tenor* in omoritmia (con successione intervallare u III III u). L'*incipit* è solo apparentemente avulso dal resto della composizione: in realtà, custodisce in sé l'anticipazione dello sviluppo della composizione, in particolare la sequenza di unisoni e terze concatenate che costituirà la condotta contrappuntistica prevalente. Un ulteriore elemento di contatto con *Strençi li labri* risiede nel vistoso innalzamento della tessitura nella sezione B (nella A, la nota più acuta del *cantus* è il *si*³, nella B il *re*⁴; per il *tenor*, si tratta addirittura di una quinta di differenza, da *fa*³ a *do*⁴). Pirrotta osserva che è un procedimento tipico della lauda monofonica, «e riechieggia l'alternarsi tra coro e solista delle canzoni a ballo originarie³⁴²»; in effetti, la medesima caratteristica ricorre nel repertorio della ballata monodica.

10. Par che la vita mia

Manoscritti

PadA c. 6r

Ballata 2²: adespota.

Divisiones: [.o.]; ■ = \downarrow

³⁴² Pirrotta 1984:1970, p. 164.

Forma musicale: **A** (bb. 1-35, vv. 1-4) **B** (bb. 36-56, vv. 5-6) **B'** (bb. 26-46, *res. lac.*) **A'** (bb. 1-35, *res. lac.*); **A** (bb. 1-25, vv. 1-4).
 Chiavi: c3/c3.

2	C	lac.
2	T	2- lac.
3-4	C T	lac.
5-6	C	lac.
7	C	lac.
7	T	I tempo lac.
8-11	C	lac.
12	C T	lac.
14-15	C	lac.
24-25	C	lac.
31	C	lac.
43	C	2- lac.

Edizioni

Gallo 1977, tav. 1.

Bibliografia

Gallo 1977.

Sottoposizione del testo

La declamazione del testo, simultanea tra le voci, mostra un carattere fortemente sillabico rispetto alle siciliane sinora analizzate. Egualmente simultanee risultano, prevedibilmente, le ripetizioni di parole e sillabe (*cum lagreme-cum lagrem'e suspire, de zire-zire, par...partome, piangendo e la...piangendo e lagremando*). A causa delle ingenti lacune nell'intonazione e — in parte — nel *text underlay*, si è scelto di non avanzare congetture circa la sottoposizione dei versi rimanenti, compresa la strofa attestata unicamente nel Magliabechiano, anche in considerazione delle notevoli differenze testuali che intercorrono tra due versioni.

Commento

Par che la vita mia si inserisce con certezza nel novero delle siciliane 'autentiche', in virtù della rubrica riportata in **Magl.VII.1040**. A proposito delle caratteristiche musicali della ballata, Gallo osserva quanto segue: «I passi in cui le due voci intonano il testo all'unisono sono particolarmente frequenti: l'inizio della prima parte (m. 1), l'inizio della seconda parte (mm. 29-31), le due sezioni centrali (mm. 7-9 e 45-7). L'utilizzazione dello stesso materiale musicale per entrambe le parti risulta evidente dal confronto tra le mm. 3-13 e 41-51: la sezione centrale della ripresa è identica alla sezione finale del piede. Il

tipo particolare di procedimento polifonico [l'andamento 'a soffietto'] appare nelle mm. 5-10 e 43-8, e ancora alle mm. 29-32. Le frasi musicali sono molto brevi e nettamente separate da pause. Alla frammentazione della musica corrisponde quella del testo, articolato con ripetizioni di parole o singole sillabe³⁴³».

In conclusione, l'unica peculiarità significativa rispetto alle altre ballate qui edite risiede nell'andamento più sillabico che melismatico del *cantus*, con conseguente maggiore uniformità nella condotta delle due voci. Non è dato sapere se questa caratteristica sia riconducibile a ragioni cronologiche, ovvero se la siciliana possa essere ritenuta più antica — o, al contrario, più recente — delle altre, considerata anche la notevole melismaticità rilevabile in *Fenir mia vita*, l'altra siciliana trasmessa nel frammento padovano.

³⁴³ Gallo 1977, pp. 48-9.

2. *Unica italiani*

Criteri editoriali³⁴⁴

L'ordinamento corrisponde a quello di **PR**; per ciascun componimento è indicato, tra parentesi, il relativo numero d'ordine registrato nella tavola del manoscritto [§ I, 3]. Ogni testo è preceduto da un cappello introduttivo nel quale si indicano i versi trascritti sotto ciascuna voce (C₁, C₂, C, T) e nel *residuum*, oltre alle eventuali rubriche attributive della musica, ed è seguito da una nota metrica (che comprende il numero assegnato allo schema di riferimento nei repertori metrici di Capovilla, per i madrigali, e di Pagnotta, per le ballate) e dai paragrafi relativi alle edizioni precedenti, alla bibliografia e alle note di commento³⁴⁵. Il testo critico segue la lezione del *cantus* 1; nel caso di lezioni divergenti tra le voci, le varianti sono riportate in apparato, seguite dall'abbreviazione della voce corrispondente. Si introduce la punteggiatura secondo l'uso moderno; non si segnalano le espunzioni, mentre le integrazioni e sostituzioni congetturali vengono indicate tra parentesi quadre.

Da **PR** sono mutate forme e grafie secondo i seguenti criteri di trascrizione:

- si mantiene la grafia <x> per <s> e <z>;
- l'arcigrafema <u> si distingue in <u> e <v> secondo l'uso moderno;
- le grafie <y> e <j> si uniformano in <i>;
- si elimina il segno <h> nei nessi <ch> e <gh> davanti ad <a> e a vocali posteriori;
- le grafie delle consonanti palatali laterale (<gl>) e nasale (<ng> e <ngn>) sono rese secondo l'uso moderno;
- in sede di rima, si interviene solo in caso di opposizione tra consonante sorda e sonora uniformando alla sonora. In tutti gli altri casi si rispettano le forme del manoscritto, e le eventuali difformità vengono segnalate nella nota metrica;
- si sciolgono tacitamente le abbreviature (la nota tironiana è trascritta *et*, a meno che ad essa non corrisponda, in una delle altre voci, *e* anziché *et* nel medesimo luogo);
- si introducono i segni diacritici indispensabili alla comprensione del testo;
- le maiuscole seguono l'uso moderno;
- le voci del verbo avere *ho*, *ha*, *hai*, *hanno* si trascrivono *ò*, *à*, *ài*, *ànno*;
- *ai* con valore esclamativo si differenzia dalla preposizione articolata adottando la grafia *ahi*.

Criteri relativi all'apparato

³⁴⁴ I criteri, opportunamente integrati e adattati in funzione del repertorio qui edito, sono desunti da Calvia 2017, p. 3 e da Epifani 2019, pp. 3-4.

³⁴⁵ Le edizioni di riferimento per le opere citate nella sezione *Commento* sono sempre segnalate in nota; per i *Disticha Catonis* e per le opere di Dante, Boccaccio, Petrarca e dei Siciliani, si sottintende il rinvio alle rispettive edizioni (con relative abbreviazioni) elencate in *Bibliografia*.

L'apparato critico è di tipo negativo, diviso in due fasce: la prima è dedicata alle varianti sostanziali (errori, omissioni, reiterazioni e varianti che generano alterazioni metriche o modificano lo schema rimico; integrazioni, espunzioni e sostituzioni introdotte dai copisti), la seconda alle varianti formali (morfologiche e fonetiche non aventi ripercussioni a livello metrico); non vengono registrate le varianti esclusivamente grafiche.

Per l'apparato si osservano i seguenti criteri:

- le lezioni sono riportate diplomaticamente, rispettando *distinctio*, abbreviature e cassature così come nel manoscritto;
- le varianti riferite a una lezione del testo critico sono separate dalla virgola, le varianti che riguardano diverse lezioni dello stesso verso sono separate dal punto e virgola;
- le ripetizioni di parole o sillabe vengono segnalate integralmente in prima fascia;
- le integrazioni ad opera dei copisti si segnalano tra barre (/integrazione/);
- il *titulus* si scioglie tacitamente; nel caso di abbreviazioni ambigue o rare nel contesto di **PR** (es. *oǵ* per *ogni*), la grafia viene registrata in seconda fascia.

I (17)

Cc. 9v-10r, C1 (vv. 1-3, 7), C2 (vv. 1-3, 7), T (vv. 1-3, 7), *res.* (vv. 4-6, 8)

Nel prato pien de fior de più collori,
con du brachiti e con un bon sparviero,
«Brut! Cit! Té, té!» – trovai un †bernabero†;

tosto fo prexo, e l[o] sparvier passuto,
unde e' brachi glamai per far lor festa: 5
«Stie bel!» – bof bof – «Torna, piglia la testa!».

Tornando a casa disse: «'L tempo è chiaro»;
respondé 'l vegio: «Spend'el ben, ch'è caro».

1 fior] fiori C1, T, C2 2 Brut] *om.* C1, C2 3 Cit! Té, té! – trovai] tro trovay te te te te trovay C1, cit tro te te trovay C2, tro te te trovay T 4 e lo] el *res.* 7 disse: «'L tempo è chiaro»] disse che el tempo e chiaro C1, C2, T

2 brachiti] brachiti C2, bracheti T; con] com T; sparviero] sparvero T 7 casa] cassa C1; tempo] tempo C2

Metrica

Madrigale: ABB, CDD; EE. Capovilla 1982, XLVIII.

Edizioni

Epifani 2019, p. XXXVI; Wilkins 1964, p. 152; Pirrotta, *CMM*, 8, II, p. XI; Li Gotti 1945, p. 35; Sesini, p. 227.

Bibliografia

Epifani 2019, pp. XXXV-VII, CXL, 47, 39, 284; Fischer 1958-61.

Commento

Il testo del madrigale, copiato nel fascicolo dedicato a Jacopo da Bologna (cui, secondo Kurt von Fischer, può essere attribuita l'intonazione, su basi stilistiche e in virtù della posizione all'interno del codice³⁴⁶) si inserisce nel filone tematico della caccia, con la quale condivide l'impianto narrativo dei terzetti e la presenza di alcuni stilemi caratteristici del genere (i richiami rivolti ai cani, nonché le onomatopee³⁴⁷); l'intonazione, tuttavia, presenta elementi propri del madrigale canonico — con alcuni

³⁴⁶ Fischer 1958-61, pp. 269-76.

³⁴⁷ Epifani 2019, p. XXXVI.

rimandi alle tecniche compositive del mottetto — piuttosto che della caccia, come osserva Michele Epifani³⁴⁸. Insolito, sotto il profilo testuale, il distico finale di carattere gnomico; un esempio analogo è rilevato da Epifani nei versi finali (vv. 29-30) della seconda strofa della caccia *Per sparverare tolsi el mio sparviero*, la cui intonazione è attribuita in **FP** allo stesso Jacopo: «E però faça l'uomo al mondo bene / e segua la ventura che gli vene³⁴⁹». Un ulteriore nesso con tale testo si instaura «per via dell'onomatopea *fiù* (o *fiù*, secondo **Fp**), che è certamente rappresentativa dell'atto di fischiare, e che trova un parallelo nel paratesto “suflo” (‘fischio’ o ‘zufolo’), presente nel *cantus* e nel *tenor* del madrigale³⁵⁰».

vv. 1-8: ‘Nel prato pieno di fiori di tutti i colori, accompagnato da due bracchi e un abile sparviero — «Brut! Cit! Té, té!³⁵¹» — trovai un bernabero. E esso fu subito catturato e lo sparviero nutrito, poi richiamai i cani per ricompensarli: «Stai buono!» — bof bof (l'autore simula l'abbaiare dei cani) — «Vieni qui, prendi la testa!». Tornando a casa, [il cacciatore] osservò che il cielo (il tempo meteorologico) era sereno; il vecchio rispose: «impiegalo bene (il bel tempo), perché è prezioso?».

v. 1 *Nel prato pien de fior*: il contesto bucolico, tipico del madrigale trecentesco³⁵², è qui rappresentato mediante un'espressione che ricorre, simile, in *Cavalcando con un giovine acorto*, intonato da Piero (v. 3): «giugnemo in un bel prato pien de fiore³⁵³».

v. 3 *Brut! Cit! Té, té*: si tratta di richiami rivolti ai cani, caratteristici del genere caccia. *Cit*, in particolare, ricorda l'*eit* attestato nella già citata *Per sparverare tolsi el mio sparvero*: come osserva Epifani, potrebbe trattarsi di un errore paleografico, innescato dalla somiglianza tra le lettere *c* ed *e*³⁵⁴. *Té té* ricorre nel testo appena menzionato e in altre cacce, tra cui *O tu, di qua, o tu, di là, lasciate* (trasmessa adespota in **SL**), *Tosto che*

³⁴⁸ «Paradossalmente, l'uso del canone è relegato al ritornello, dove il carattere rappresentativo dei terzetti fa posto a una componente gnomica di difficile interpretazione. Ma il dato rilevante è che i passi più vivaci dei terzetti (vv. 3/6) sono intonati in imitazione a 3 voci, avvicinandosi, ancora una volta, più al mottetto che alla caccia. Del tutto estranee alle cacce sono le imitazioni ‘in eco’ esordiali, per giunta tra *cantus* e *tenor*, mentre la funzione del *secundus* è chiaramente subordinata; lo si vede bene nell'*hoquetus* iniziale (miss. 6-9), dove il *secundus* si limita a seguire il *tenor*, inanellando sequenze di consonanze perfette parallele. Nella conclusione del terzetto, in corrispondenza dei richiami «té, té» (nella seconda strofa tramutati in onomatopee dell'abbaio), si nota un altro caso di imitazione a tre voci (miss. 63-65), dove è evidente che non è il duetto di voci superiori a essere prioritario nel processo compositivo. In effetti, persino nella breve sezione canonica offerta dal ritornello, *primus* e *tenor* sono del tutto autosufficienti, suggerendo una concezione di base a due voci, che, a differenza della maggior parte delle cacce, non coincidono con i due *cantus* in canone, bensì con *primus* e *tenor*, secondo le tipiche modalità del madrigale» (*Ivi*, pp. XXXVI-VII).

³⁴⁹ *Ivi*, p. CXL.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Cfr. n. v. 3.

³⁵² Capovilla 1982, p. 193 ss.

³⁵³ Corsi, *PMT*, p. 3.

³⁵⁴ Epifani 2019, p. 39, n. 3.

l'alba di Gherardello, *A poste messe* di Lorenzo da Firenze, *Chi caccia e chi è cacciato* di Niccolò Soldanieri.

bernabero: il sostantivo sembra corrispondere a una forma dialettale di *berna* (*DEI*: «pernice bianca»), forse storpiata al fine di suggerire il nome Bernabò — chiara allusione al Visconti —. Come osserva Epifani, «dato il contesto, il termine «bernabero», forse, sta a indicare un uccello; e d'altro canto bernare è indicato nel TLIO (s.v.) con significato 'cantare (detto propriamente di uccelli e per estensione di persone)'. Non si può escludere, tuttavia, l'allusione a un nome proprio (Bernabò?)³⁵⁵».

v. 6 *piglia la testa*: l'autore si riferisce all'abitudine di premiare i cani da caccia con una ricompensa di tipo alimentare, talvolta costituita dalle parti di scarto della preda. Se ne trova traccia nei trattati di cinegetica come *Le livre de la chasse* di Gastone III detto Fébus, conte di Foix e Béarnes (c. XLI): «Après quant il hara escorchié et deffet son cerf en la manière que j'ay dit : il doit prendre la teste du cerf, et fere la tirier à son limier en fesant li grant feste et disant li de biaux motz»³⁵⁶.

v. 8 *respondé 'l vegio*: il distico finale, di difficile interpretazione, rimanda al repertorio proverbiale. In questa direzione, la figura del 'vegio', dell'anziano saggio, costituirebbe simbolicamente la fonte di tale patrimonio culturale, la saggezza dei padri.

II (20)

C. 11r, C (vv. 1-3, 7-8), T (vv. 1-3, 7-8), *res.* (vv. 4-6)

Cridavan tuti: «Viva! Sacomano!»
dereto a mi corendo per ferire:
qual era Italian, qual Allamano.

Vedendo ch'io pur non potea fugire,
el dito levai, umil[e] dicendo
«Per Dio, mercé, no mi fati morire!».

5

Non fo en loro fede né liança,
che tal me de' de friça e tal de lança.

5 dito levai] ditto chio levay *res.*; umile] humil *res.*

3 Italian] ytallian T

Metrica

³⁵⁵ *Ivi*, p. XL.

³⁵⁶ Lavallée, J. (ed.), *La chasse de Gaston Phoebus comte de Foix*, Paris, Maison Lafauchaux, 1854, p. 163.

Madrigale: ABA, BCB; DD. Capovilla 1982, XI.

Lo schema, relativamente raro, ricorre in altri due madrigali (*Perduto avea ogni albuscel la fronda* di Franco Sacchetti e *Ventila con tumulto la gran fama*, intonato da Paolo da Firenze³⁵⁷).

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 335; Wilkins 1964, p. 153; Pirrotta, *CMM*, 8, II, p. 11; Corsi, 1959, p. 330.

Bibliografia

Fischer 1958-61; Marrocco 1970, p. 422.

Commento

Il madrigale — la cui intonazione è attribuita a Jacopo da Bologna³⁵⁸ — si discosta sensibilmente rispetto alle principali linee tematiche associate al genere³⁵⁹, descrivendo una scena di battaglia apparentemente priva di significati allegorici. Il testo, adespoto, non offre elementi utili per individuarne l'occasione di composizione. La compresenza di combattenti italiani e tedeschi tra le schiere nemiche non appare dirimente, in quanto l'impiego di compagnie di mercenari in ausilio alle milizie cittadine risulta ben attestato in tutta la penisola nel corso del Trecento³⁶⁰; in considerazione di tale fenomeno, il madrigale potrebbe essere letto come testo di condanna rispetto all'imperversare delle suddette compagnie nei territori dell'Italia settentrionale.

vv. 1-8: 'Tutti gridavano: «Evviva!», «Saccheggio!», correndomi dietro per colpirmi. Alcuni erano italiani, altri tedeschi. Rendendomi conto che non sarei riuscito a fuggire, alzai il dito [in segno di resa], dicendo umilmente «Pietà, per Dio, non uccidetemi!». Ma loro non mostrarono fede né lealtà: infatti alcuni mi ferirono a colpi di frecce, altri di lancia.'

v. 1 *Sacomano*: saccheggio, razzia. Dall'altotedesco *sackman* (*TLIO* s. v. *sacomanno*). L'unica occorrenza con *c* e *n* scempie è attestata nel madrigale in esame.

v. 3 *allamano*: tedesco (*TLIO* s. v. *alemanno*). L'autore potrebbe, forse, alludere ai mercenari tedeschi — noti per i saccheggi e le devastazioni — al soldo dei Visconti sin dai tempi di Lodrisio (fondatore, nel 1339, della prima Compagnia di San Giorgio), il

³⁵⁷ Capovilla 1982, p. 235.

³⁵⁸ Fischer 1958-61, pp. 1-4. Cfr. anche Gozzi 2004, p. 190.

³⁵⁹ Capovilla 1982, pp. 192-201.

³⁶⁰ Mallett, M., *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 33-59.

quale, rifugiatosi alla corte di Mastino II della Scala, tentò in seguito a più riprese di sottrarre la signoria milanese ai cugini Azzone e Luchino³⁶¹.

v. 5 *el dito levai*: segno di preghiera (cfr. Petrarca, *Rvf* CXXVIII, v. 67) o di resa (*Rvf* CCCXXXI, v. 7³⁶²).

v. 7 *lianza*: francesismo per 'lealtà' (*DEI* s. v. *leanza*).

III (39)

C. 19v, C (vv. 1-3, 10-11), T (vv. 1-3, 10-11), *res.* (vv. 4-9)

La bianca selva, Amor, che sì verdeça
d'adorni gigli per toa gran virtute,
d'ogn' altro raçço i ochi mi ombreça.

Sempre me spechio en lei per mia salute,
però che questa dona entro respira 5
che fa sentir el ben de toe ferute.

Çà fo çardino; è fata selva pura
poi che naque costei de questo fiore,
che sempre ogni virtù vageça e giura.

Tu m'ài lì sì fermato, alto signore, 10
che piacer novo ognor me sent'al core.

3 altro] alto C 10 fermato] fermata C

2 toa] tua T 9 ogni] oğ *res.*; virtù] ùtu *res.*; giura] gĩa *res.*

Metrica

Madrigale: ABA, BCB, DED; EE. Capovilla 1982, XII.

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 262; Wilkins 1964, p. 162; Pirrotta, *CMM*, 8, II p. XI.

Bibliografia

Capovilla 1982, p. 194; Caraci Vela 2014, p. 16; Carleton 2009, pp. 107-8; Fischer 1958-61; Hallmark 1984; Paganuzzi 1988.

³⁶¹ *Ivi*, pp. 37-9.

³⁶² Entrambi segnalati in Corsi, *PMT*, p. 335.

Commento

Posto nel secondo fascicolo, interamente dedicato a Bartolino, il madrigale qui edito è l'unico brano privo di concordanze dirimenti sotto il profilo autoriale; l'attribuzione dell'intonazione al compositore padovano è giustificata da Kurt von Fischer sulla base di principi stilistici, che sembrano ricondurre, secondo lo studioso, alla sua produzione 'giovanile' (o comunque anteriore rispetto a *Imperial sedendo* e *La douce cere*³⁶³).

La maggiore o minore solidità dell'ipotesi attributiva della musica è un elemento particolarmente rilevante nell'analisi del testo qui edito, che si presta a differenti interpretazioni sul piano storico. Enrico Paganuzzi, infatti, in uno dei suoi contributi sulla musica alla corte scaligera³⁶⁴, accosta *La bianca selva* ai madrigali intonati da Giovanni *La bella stella* e *Quando la stella presso l'alba spira*³⁶⁵, ai quali aggiunge, in un articolo successivo³⁶⁶, il madrigale *Suso quel monte, che fiorise l'erba*³⁶⁷ (trasmesso adespoto e frammentario in **Rs**), in quanto condividerebbero il riferimento allusivo ad Agnese degli Angiò di Durazzo, e in particolare alle sue nozze con Cansignorio della Scala (1363). Il contributo di Paganuzzi, tuttavia, non fornisce elementi a sostegno della ipotetica 'parentela' tra i suddetti brani: se i due madrigali intonati da Giovanni, oltre all'autore della musica, hanno in comune la situazione rappresentata e l'accenno all'accostamento dei colori bianco e vermiglio, risulta difficile ravvisare indizi altrettanto forti di possibile intertestualità tra *Quando la stella* e il testo copiato in **PR** (assenti anche nelle rispettive intonazioni), che condivide con *Suso quel monte* soltanto il riferimento alla donna-giglio e al colore bianco. Sotto il profilo strutturale, l'unico punto di contatto evidente tra *La bianca selva* e *La bella stella* sembra risiedere nell'*incipit*, basato sul costrutto — riconosciuto da Capovilla come frequente nel repertorio madrigalistico di argomento

³⁶³ Fischer 1958-61, pp. 277-81.

³⁶⁴ Paganuzzi 1988, pp. 530-1.

³⁶⁵ «La bella stella che sua fiamma tene / accesa sempre ne la mente mia, / lucida, chiara già del monte uscia, / quando mi parve in sogno esser poluto / per un gran sire in bel giardino adorno / di bianchi gigli di sotto e d'intorno. / E poi per un che sopra biancheggiava / fisso mirai: mutossi in una rosa / bianca e vermiglia sopra ogni altra cosa. / Maraviglia'mi assai; ma 'l signor grande / disse — Nostra virtù tal'acqua spande. —» (Corsi, *PMT*, p. 14). *La bella stella*, trasmesso in otto testimoni, è l'unico brano di **Rs** a tradizione pluritestimoniale (ad eccezione di *Vaguza vaga*, copiato anche nel Frammento Mischiati), circostanza che ne attesta la fama e, presumibilmente, una destinazione 'ufficiale' di una certa rilevanza; cfr. Gallo, F.A., *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, «Acta Musicologica», 59/1 (gennaio-aprile 1987), pp. 36-45: 37; Gehring-Huck 2004, pp. 238-9. *Quando la stella*, invece, risulta attestato soltanto in **FP** (c. 54v): «Quando la stella presso l'alba spira / e 'l sol si mostra in verso l'oriente, / Amor gentil m'aparse ne la mente: / la vaga donna col benigno aspetto / tenea ne le brazza per diletto. / Poi la coperse di perfetta luce / e del suo raggio li fece vestita / vermiglio e bianco di color partita. / Una ghirlanda 'n su le trezze bionde / di foglie verdi pose con le fronde» (*Ivi*, pp. 20-1).

³⁶⁶ Paganuzzi 1997.

³⁶⁷ «Suso quel monte, che fiorise l'erba / zentile e bella quanto vertù vole, / naque quel fior, ch'è d'ogni vertù bianco. / Iust'è 'l voler, che me trafrinze 'l fianco, / en danno me content'oni to bene» (Corsi, *PMT*, p. 364).

politico-allegorico³⁶⁸ — articolo femminile + attributo + sostantivo seguito da una relativa. Al contrario di alcuni testi caratterizzati da questa tipologia di attacco, come *La fiera testa che d'uman si ciba*³⁶⁹ (anch'esso intonato da Bartolino), nessuno dei due madrigali appena citati rivela indizi inconfutabili di rappresentazioni araldiche³⁷⁰, il che non esclude ovviamente un possibile piano di significato allegorico³⁷¹, del quale resta comunque oscura l'occasione e la destinazione. Il lessico di entrambi i testi è quello convenzionale della lirica amorosa (*amor, raçço, ochi, spechio, ferute, salute, vageça, novo, core*), e risultano altrettanto canonici l'incontro con l'*alto signore*, Amore, nel suo accecante fulgore, e il rimando al giglio come emblema di purezza. In questa prospettiva, l'identificazione del giglio con Agnese di Durazzo risulta non adeguatamente giustificata: nelle parole di Paganuzzi a proposito de *La bella stella*, «lo sposo sogna all'alba. Il bel giardino è l'Italia (Dante), circondata di gigli, cioè di domini delle dinastie francesi; a ovest i Valois, nel sud gli Angioini di Napoli e quelli di Puglia, i quali estendevano a est il loro potere (Durazzo e Ungheria). Il “gran sire” è Amore. Un giglio (Agnese) che biancheggia “di sopra” (a Verona, al nord dei domini angioini) ne ha attratto l'attenzione e, mentre è amorosamente mirato, si muta in rosa supremamente bianca e vermiglia (colori dello stemma scaligero)³⁷²». Senza entrare nel merito dell'interpretazione araldica del giglio — anche volendo riconoscervi un'indicazione di questo tipo, l'estrema diffusione di tale figura rende quantomeno rischiosa l'identificazione con un personaggio preciso, in mancanza di ulteriori elementi —, il solo ‘indizio’ effettivamente valido (peraltro assente ne *La bianca selva*) sembra essere costituito dall'accostamento del bianco e del vermiglio³⁷³; tuttavia, neppure questa caratteristica appare dirimente, poiché la ‘descrizione’ si adatterebbe anche allo stemma di Firenze: «I Fiorentini per lo nome di Fiorino e della Città vi aggiunsono (allo scudo vermiglio dei Romani) per intrasegna il giglio bianco³⁷⁴». Infine, l'occasione storica individuata da Paganuzzi risulta in evidente contrasto con il *terminus ante quem* fornito

³⁶⁸ Capovilla 1982, p. 194.

³⁶⁹ Cfr. Lannutti 2015 e Calvia 2017, p. 95-8.

³⁷⁰ Cfr. anche Carleton 2009, pp. 107-8: «based on Gallo's research concerning *La bella stella*, I do not agree that it is heraldic [...] neither *La bianca selva* nor *Suso quel monte* mention heraldry in unequivocal terms».

³⁷¹ Cfr. Caraci Vela 2014, p. 16.

³⁷² Paganuzzi 1988 p. 530.

³⁷³ Anche in questo caso, tuttavia, occorre una certa cautela, poiché la ‘rosa bianca e vermiglia’ è attributo canonico della Vergine (cfr. ad esempio la lauda cortonese *Ave, Vergene gaudente*, vv. 5-6: «rosa biamch'e vermegla / sovr'ogl'altro fiore aulente»), e la medesima combinazione cromatica trova numerosi riscontri nella lirica amorosa (cfr. Dante, *Pg*, II, vv. 7-9: «sì che le bianche e le vermiglie guance, / là dov' i' era, de la bella Aurora / per troppa etate divenivan rance»; dalle *Disperse* di Petrarca, *Passa per via la bella giovinetta*, v. 9: «bianca e vermiglia da ciascuna guancia»), pertanto il suo significato simbolico potrebbe prescindere dall'intento di rappresentazione araldica.

³⁷⁴ Giovanni Villani, *Cronica*, I, 40, cit. in Corsi, *PMT*, p. 264.

dal sonetto *La dolce passion che ve martella*, composto probabilmente a Padova da Antonio da Ferrara nel 1354, in cui il poeta si rivolge a Lancillotto Anguissola menzionando «il vostro madrial *La bella stella*»³⁷⁵; a meno di non voler ipotizzare la presenza di un altro madrigale con il medesimo *incipit*, sembra impossibile far risalire al 1363 la composizione del testo intonato da Giovanni. La questione si complica ulteriormente nel caso del componimento qui edito, poiché il tentativo di formulare qualunque considerazione di carattere storico — stante l'assenza di chiari indizi interni — non può prescindere dall'accoglimento dell'ipotesi attributiva formulata da Fischer e suffragata dalla collocazione del madrigale all'interno del fascicolo di Bartolino. In tale direzione, poiché i dati certi riguardanti la biografia del compositore padovano risultano tuttora esigui³⁷⁶, sarà utile ricordare brevemente i madrigali da lui intonati contenenti probabili indicazioni araldiche, indicando tra parentesi il personaggio cui si allude: *Imperial sedendo fra più stelle* (Francesco I da Carrara³⁷⁷), *Le aurate chiome nodose ed avolte* (nozze di Gian Galeazzo con Caterina Visconti, 1380³⁷⁸), *Alba colomba con sua verde rama* (Gian Galeazzo Visconti³⁷⁹), *La fiera testa che d'uman si ciba* (contro Bernabò Visconti³⁸⁰), *La douce cere d'un fier animal* (Francesco Novello da Carrara³⁸¹). Sebbene il legame di Bartolino con la corte viscontea non sia stato ancora chiarito, e vi siano, d'altro canto, validi indizi a favore della città carrarese come base principale della sua vita artistica³⁸², non sono stati sinora rilevati elementi che lascino ipotizzare contatti del compositore padovano con gli Scaligeri; tale circostanza costituisce un ulteriore punto a sfavore dell'ipotesi di Paganuzzi. Supponendo di voler riconoscere un effettivo riferimento araldico ne *La bianca selva*, gli indizi sembrano suggerire l'allusione a un altro matrimonio illustre, nella fattispecie quello tra Gian Galeazzo Visconti e Isabella di Valois (1360). In quell'occasione Petrarca coniò il motto *à bon droit* e il futuro Duca di Milano ottenne in dote dalla moglie (sul cui stemma figuravano, naturalmente, i gigli di Francia) la contea di Vertus³⁸³; allo stesso evento sembra risalire la creazione

³⁷⁵ Gallo 1987, p. 37.

³⁷⁶ [§ II, 4.1].

³⁷⁷ Carleton 2009, pp. 184-9.

³⁷⁸ Carleton 2009, pp. 95-8.

³⁷⁹ *Ivi*, pp. 98-100.

³⁸⁰ Carleton 2009, pp. 107-8.

³⁸¹ Lannutti 2015, p. 87: il madrigale «potrebbe allora far riferimento al periodo dell'esilio fiorentino di Francesco Novello, che ebbe inizio nel marzo 1389».

³⁸² Cfr. Petrobelli 1968 e Carleton 2009, p. 96: «Unfortunately, there is no evidence of any kind linking Bartolino to the Visconti court, and the only time a Paduan composer could safely praise the Visconti was during their period of domination over Padua from 1388 to 1390».

³⁸³ «Ora esso Giovanni, per sodisfare alli secento migliaia di scudi promessi di pagare in Calese a re d'Inghilterra per li patti della pace, si condusse a vendere al tiranno di Milano messer Galeasso Visconti per vf migliaia di fiorini la figliuola per giugnerla in matrimonio con messer Giovanni figliuolo di messer Galeasso, allora d'età di undici anni, Io quale per lo titolo della dote titolato fu conte di Virtù» (Porta, G. (ed.), Matteo Villani, *Cronica con la continuazione di Filippo Villani*, 2 voll., Parma, Guanda, 1995, IX, CIII, p. 43).

dell'insegna comunemente associata a Gian Galeazzo, ovvero la tortora circondata dai raggi del sole. I gigli, la virtù, i raggi del sole: tutti gli elementi araldici sono concentrati nella prima terzina, mentre nell'ultima viene ribadito l'apporto di colei che nacque *de questo fiore* (ovvero la figlia della casata del giglio) nell'accrescere la purezza e lo splendore della corte («Çà fo çardino³⁸⁴; è fata selva pura») con la sua promessa di virtù (si tratterebbe, appunto, di una possibile allusione al titolo di Conte di Virtù acquisito dallo sposo); la suggestione è rafforzata dalla presenza dell'anagramma di *Isabella* nell'*incipit* — LA BIANca SELva —, ma la mancanza di una *ratio* evidente nella disposizione delle lettere non consente di escludere con sicurezza una mera coincidenza³⁸⁵. In definitiva, come già accennato a proposito dei madrigali di Giovanni, i rimandi allusivi all'araldica (o, quantomeno, i simboli interpretabili come tali) risultano troppo generici e non consentono una identificazione plausibile dei personaggi e, conseguentemente, degli eventi, ai quali fanno riferimento. Qualora venissero individuati ulteriori elementi a sostegno dell'ipotesi appena esposta, e assumendo per certa l'attribuzione dell'intonazione a Bartolino, resterebbe da risolvere il problema cronologico: il 1360 costituirebbe, infatti, l'indicatore cronologico sicuro più antico per un testo intonato dal compositore padovano — e quindi per la sua biografia —, poiché il testo de *La fiera testa* (intonato anche da Nicolò del Preposto) appare collocabile nella metà degli anni Sessanta³⁸⁶, e l'intonazione di Bartolino, «fortemente arcaizzante³⁸⁷», sarebbe immediatamente successiva. Tale dato risulterebbe, d'altro canto, coerente con le osservazioni stilistiche di Fischer, che tende a far risalire la composizione de *La bianca selva*, come evidenziato in apertura, alla produzione bartoliniana più antica.

vv. 1-11: 'La bianca foresta, Amore, tanto adorna di gigli lussureggianti per merito della tua virtù, schermo i miei occhi da qualsiasi altra luce. Lei prendo a esempio per la mia salvezza (per raggiungere la redenzione divina), poiché questa donna infonde in me ciò che mi permette di gioire delle tue ferite (la speranza di redenzione, appunto). Questo bosco un tempo era un giardino: ora è divenuto una foresta pura, dal momento in cui lei (la donna) nacque da questo fiore (il giglio), che costituisce sempre speranza e promessa

³⁸⁴ Il «bel zardino che l'Atice cenge», nell'*incipit* dell'omonimo madrigale di Giovanni, indica i territori assoggettati dai Visconti.

³⁸⁵ Tuttavia Antonio da Tempo, nella sezione del suo trattato dedicata alle tecniche finalizzate alla composizione di figure di lettere, non esclude nessuna possibile combinazione, lasciando all'autore totale libertà nella disposizione delle singole sillabe o lettere: «LXXVI De compositione nominis in capoversibus: Potest etiam fieri alia compositio, ut ponere nomen vel sententiam in capoversibus, aut per litteras aut per sillabas. Quae potest fieri etiam literaliter, licet alia verba sint vulgaria; et posset fieri etiam in medio versuum sicut in principio et in qualibet parte rithmi. [...] Et etiam alia sententia possit componi per modum supraproxime scriptum, componendo in principio et medio vel pluribus locis, ut comprehenditur per supra significata.» (Andrews 1977, pp. 96-7, cit. in Lannutti 2015, pp. 58-9).

³⁸⁶ Lannutti 2015, pp. 75-6.

³⁸⁷ Caraci Vela 2015, p. 128.

di virtù. A tal punto mi hai legato a costei, glorioso signore, che in ogni momento sento rinnovare in me la gioia amorosa.’

vv. 1-2 *La bianca selva... d’adorni gigli*: cfr. Giovanni da Firenze, *La bella stella*, vv. 5-6: «in bel giardino adorno / di bianchi gigli di sotto e d’intorno» (Corsi, *PMT*, p. 14) e la ballata adespota *Fili paion di fin or lavorati*, v. 5: «Nel bel giardin di bianchi gigli adorno» (*Ivi*, p. 297). Ma la selva richiama in primo luogo il giardino dell’Eden dantesco, «la divina foresta spessa e viva, / ch’a li occhi temperava il novo giorno» (Dante, *Pg*, XXVIII, vv. 2-3). Ancora, l’Empireo è descritto da Beatrice come il «bel giardino / che sotto i raggi di Cristo s’infiora» (*Pd*, XXIII, vv. 71-2), ove i gigli simboleggiano gli apostoli: «quivi son li gigli / al cui odor si prese il buon cammino».

d’ogn’ altro raçço i ochi mi ombreça: prosegue la reminiscenza dantesca (*Pd*, XXIII, vv. 81-82): «già prato di fiori / vider, coverti d’ombra, li occhi miei».

v. 4 *Sempre me spechio en lei per mia salute*: la donna celebrata nel madrigale, in linea di coerenza con il *tòpos* della ‘donna angelicata’, possiede gli attributi salvifici della Vergine, «il bel zaffiro / del quale il ciel più alto s’inzaffira» (come la donna cantata in un altro madrigale intonato da Bartolino, *Donna lizadra de zafir vestita*); cfr. la ballata adespota, copiata in **Rs**, *Lucente stella, ch’el mio cor desfai*: «I ati toi dolce prometton salute / a chi se spechia ne lo to bel viso» (Corsi, *PMT*, p. 353, vv. 4-5).

v. 6 *poi che naque costei de questo fiore*: il ‘de’ può costituire un riferimento al casato (caratterizzato da uno stemma gigliato) o, genericamente, alla purezza; in quest’ultimo senso, risulta immediato il rimando cristologico, ovvero al Figlio della Vergine nato dalla *Rosa mistica*, che ricorre nel repertorio laudistico: ad es. *Gloria ’n cielo e pace ’n terra*, v. 10 («puer nato de la fiore³⁸⁸»). Volendo interpretare l’espressione in senso araldico, il repertorio arsnovistico fornisce una occorrenza simile ai vv. 1-3 del madrigale *Suso quel monte, che fiorise l’erba* (secondo Paganuzzi appartenente al medesimo ‘ciclo’ dedicato ad Agnese di Durazzo³⁸⁹): «Suso quel monte, che fiorise l’erba / zentile e bella quanto vertù vole, / naque quel fior, ch’è d’onni vertù bianco³⁹⁰».

³⁸⁸ *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a c. di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, Firenze, Olschki, 1981, vol. I, n. 20.

³⁸⁹ Paganuzzi 1997.

³⁹⁰ Corsi, *PMT*, p. 364.

IV (49)

C. 25r, C (vv. 1-6): *Dompni pauli*.

Perch'i' non sepi passar ch'a un tal varco
dov'Amor tende l'arco,
lasso!, sento 'l suo stral quanto martira.

Non dico «lasso!» sol perch'i' duol senta,
ma perché l'arc'alenta
verso l'oggetto ond' entrass'al core.

5

. [enta]
. [enta]
. [ore]
. [ore?]
. [ore?]
. [ira.]

3 sento 'l suo stral quanto martira] sento qantol suo stral martira C

3 quanto] q/a/nto C

Metrica

Ballata mezzana: YyZ, AaB, [AaB; BbZ?].

La struttura della ballata, mutila del secondo piede e della volta per la caduta del *residuum* (e non inclusa, pertanto, nel repertorio di Linda Pagnotta), sembra ricondurre a uno schema rimico affine a *Pregoti, donna* di Soldanieri (*RMB*, 20: 1), da cui differisce, tuttavia, per l'estensione dei versi (11 7 5, 11 7 7, 11 7 7, 11 7 5). L'endecasillabo del v. 3, secondo la lezione di **PR**, presenta una cesura di quinta; tale anomalia è stata sanata mediante l'inversione della congiunzione e del soggetto della subordinata (*quanto- 'l suo stral*).

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 285; Wilkins 1964, p. 167.

Bibliografia

Col dolce suon, p. 331; Cuthbert 2006, pp. 363-4; Nádas 1985, pp. 193, 332; Nádas 1989, pp. 47, 60; Corsi, *PMT*, pp. XLIX, 285.

Commento

L'intonazione della ballata è preceduta dalla rubrica *Dompni Pauli*: l'identificazione di tale compositore con Paolo da Firenze è tuttora dibattuta, ma la maggioranza degli studiosi la ritiene improbabile³⁹¹ [§ II, 4.1]. Il testo verbale, adespoto, svolge il tema canonico del ferimento dell'amante per mano di Amore.

vv. 1-6: 'Ahimè, sento l'intensità della ferita provocata dalla freccia di Amore, poiché non seppi far altro che passare dalla stretta via dove egli sta in agguato con il suo arco. Non dico «Ahimè» solo per il dolore, ma anche perché egli allenta l'arco verso l'oggetto attraverso il quale penetra nel mio cuore (non colpisce l'oggetto del mio amore)'.

vv. 1-2 *varco... arco*: la coppia rimante risulta saldamente attestata nella lirica trecentesca. Si vedano, in particolare, il sonetto delle *Disperse* petrarchesche *Vòto di speme e d'ogni dubbio carco*, vv. 4-6 («Per prenderla, e condurla a mortal varco. / Lasso, Amor arma a una parte l'arco / Di quelle luci, che mmi mosser guerra»³⁹²) e l'ottava 98 del *Ninfale fiesolano* (vv. 7-8: «e com' piacque ad Amor, giunse ad un varco / dov'ella gli era presso ad un trar d'arco»). Nel repertorio della poesia intonata, cfr. la ballata di Paolo da Firenze *Una fera gentil più ch'altra fera*, vv. 5-6: «cacciator vidi stare attenti al varco, / seguendola con lor saette ed arco»³⁹³.

vv. 5-6 *ma perché l'arc'alenta / verso l'oggetto ond' entrass'al core*: l'espressione sembra ricondurre a un'immagine di ascendenza petrarchesca (*RvfXC*, v. 14: «piaga per allentar d'arco non sana»); in questo caso, tuttavia, l'autore accusa Amore di aver risparmiato l'amata (ovvero di non aver favorito la reciprocità del sentimento).

³⁹¹ Cfr. Cuthbert 2006, p. 363; Nádas 1989, p. 44, n. 6; Nádas 1985, p. 193; Fischer 1956, p. 95, che si oppone alla tesi espressa in Pirrotta 1952, p. 578.

³⁹² Debenedetti, S., *Per le Disperse di Francesco Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», 56 (1910), pp. 98-106: 104.

³⁹³ Corsi, *PMT*, pp. 271-2.

V (51)

Cc. 25v-26r, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-10): *Jacobeli bianchy.*

Chi ama ne la lengua e chi nel petto;
m'a mi per certo piace
colui che tace amando con effetto.

Colui che ama de bon cuor con fede
e çela nel so dire 5
d'amar l'amico, mentre che non vede
de poterlo servire,
costui mi piace, ché, con bon dexeire,
sença parlar mençogne,
a le besogne se mostra perfetto. 10

3 tace] taçe T

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: Zy(y⁵)Z; Ab, Ab; Bc(c⁵)Z. *RMB* 100: 13.

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. LXIX; Wilkins 1964, p. 168.

Bibliografia

Carboni 2003, p. 258; Gehring-Huck 2004, p. 256; Nádas 1998, p. 35; Pirrotta 1983, p. 95; Corsi, *PMT*, pp. LXIX-XX.

Commento

Le intonazioni della ballata qui edita e di *L'ochi mie piagne* (c. 26v, anch'essa trådita unicamente in **PR**) costituiscono le sole opere note dell'altrimenti sconosciuto compositore Jacobello Bianco; tale circostanza rende particolarmente interessante l'accenno all'*incipit* della suddetta ballata nel sonetto 24 del *Saporetto*³⁹⁴, al v. 4 («se fatto avesse *Chi ama e 'L diletto*»).

Nel testo, di argomento moraleggiante, è sottolineata l'importanza delle azioni rispetto alle parole nel dimostrare la propria fedeltà e la propria amicizia. Il concetto del mettersi al servizio dell'altro senza farne pubblicamente menzione è espresso nei *Disticha Catonis* (I, 15: «Officium alterius multis narrare memento, Atque aliis cum tu bene feceris ipse, silet»); fingere l'amicizia a parole è considerato un vizio esecrabile (I, 26:

³⁹⁴ Nádas 1998, p. 35.

«Qui simulat verbis nec corde est fidus amicus, Tu quoque fac simules: sic ars deluditur arte»). Il tema è saldamente attestato nel repertorio arsnovistico, in particolare nel *corpus* di Nicolò del Preposto (si veda, ad esempio, la ballata *Molto mi piace chi non dic'e face*); al motivo specifico si intreccia il vasto patrimonio gnomico didascalico relativo alla necessità di tacere, anziché abbandonarsi alla maldicenza e alla menzogna (altro tema caro agli intonatori del Trecento: cfr. Lorenzo da Firenze, *Prima virtut'è costringer la lingua*, Landini, *La mala lingua*, e ancora Nicolò, *Il megli'è pur tacere* e *Tal sotto l'acqua pesca*). *Chi ama ne la lengua* condivide con le ballate e i madrigali di argomento moraleggiante la struttura del periodo, imperniata su parallelismi sintattici, figure di ripetizione e, in generale, strumenti retorici finalizzati alla produzione di un ritmo sostenuto, intensificato dalla rima interna nella ripresa e nella volta (*piace-tace, mençogne-besogne*). Si noti, in proposito, l'ingente presenza di forme verbali (tredici in dieci versi), frequentemente disposte in parallelismo (*colui che tace-colui che ama; çela-vedel/dire-servire*) o ripetute (*a mi per certo piace-costui mi piace*); risulta altrettanto caratterizzante la scelta di un registro lessicale medio, privo di orpelli e forme ricercate.

vv. 1-10: 'Alcuni amano a parole, altri custodiscono il sentimento dentro di sé; io preferisco senz'altro colui che dimostra il proprio affetto attraverso i fatti, e non con le parole. Apprezzo colui che ama di buon cuore e con lealtà, e che evita di manifestare verbalmente la propria amicizia se allo stesso tempo non può essere concretamente d'aiuto all'amico, poiché egli, dimostrando buone intenzioni e non dicendo bugie, al momento del bisogno si rivela ineccepibile.'

vv. 2-3 *m'a mi per certo piace / colui che tace amando con effetto*: il medesimo concetto è espresso nei primi tre versi della già citata ballata intonata da Nicolò del Preposto, anch'essa caratterizzata dall'uso della rima interna: «Molto mi piace chi non dic'e face. / Chi vuol servir faccia 'l servizio tosto / con fatti et non parole³⁹⁵». Come sottolinea Calvia, la stessa norma morale è espressa nell'attacco di una ballata di Niccolò Soldanieri, vv. 1-2³⁹⁶: «Chi vuol fatti non dica parole, / stringa la bocca e lassi dir chi vuole³⁹⁷».

VI (53)

C. 26v, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5): *Jacobeli bianchi*.

L'ochi mie piagne, sença algun rispetto
chiamo donna cruda che me consuma,

³⁹⁵ Calvia 2017, p. 20.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 21.

³⁹⁷ Pasquinucci 2007, pp. 112-3.

e pur li sun soçeto.

Quanto de fede più servo costei,
tanto se mostra me salvaça e nova.

. [ei]
. [ova]
.
.
. [eto].

3 sun] son T

Metrica

Ballata mezzana: ZYz, AB, [AB; ... z].

Lo schema metrico parziale desumibile a partire dai cinque versi residui della ballata, mutila del secondo piede e della volta a causa della caduta del *residuum*, trova riscontro in sei componimenti registrati nel *RMB*³⁹⁸; tuttavia, in nessun altro caso il verso più breve (nella fattispecie, il settenario) è posto in chiusura della ripresa.

Edizioni

Wilkins 1964, p. 169.

Bibliografia

Pirrotta 1983, p. 95.

Commento

La ballata, la cui intonazione è attribuita a Jacobello Bianco, svolge il tema — piuttosto comune — del rifiuto, da parte della donna, del *servitium amoris* offerto dall'amante. I cinque versi residui sono intessuti di immagini canoniche, espresse mediante locuzioni ricorrenti nel repertorio landiniano: *l'ochi mie piagne* ricorda l'*incipit* della ballata *L'alma mie piange*, e l'endiadi *salvaça e nova* si trova soltanto in *Quanto più caro fai*.

vv. 1-5: 'I miei occhi piangono. Supplico senza alcuna risposta (invano) la mia amata crudele, alla quale sono assoggettato sebbene logori le mie forze. Quanto più la servo fedelmente, tanto più lei mi si mostra spietata ed estranea.'

v. 1 *L'ochi mie piagne*: il sintagma ricorda l'attacco della ballata *L'alma mie piange*, intonata da Landini. L'immagine degli 'occhi dolenti' risulta assai diffusa nel repertorio arsnovistico; restringendo il campo di indagine agli *incipit*, tuttavia, essa ricorre soltanto

³⁹⁸ *RMB* 86: 1 (ZYZ, AB, AB; AZZ), 103: 13 (ZYZ, AB, AB, BcZ), 110: 1 (ZYZ, AB, AB, BYZ), 115: 18, 29 (ZYZ, AB, AB; BZZ), 135: 1 (ZYZ, AB, AB; ZYZ).

in ballate del *corpus* landiniano (*Gran piant'agl'ochi, Ochi dolenti mie, ché pur piangete, Ne la partita pianson gli occhi miei*), con l'unica eccezione della siciliana *Ochi, piançete*.

v. 5 *salvaça e nova*: la dittologia sinonimica ricorre nel v. 5 della ballata *Quanto più caro fai*, intonata da Landini («Se per mostrarti a me selvaggia e nova³⁹⁹»).

VII (55)

C. 27r, C (vv. 1-4), T (vv. 1-4)

Non per mio fallo, manco ni difetto,
abandonar mi sento ogni diletto.

Non fu l'aspetto così en vista acorto
che in prim' al mio talento tanto piaque,

.
.
.
.

4 l'aspetto] la laspeto C

Metrica

Ballata minore: ZZ, AB, [...].

Come rilevato a proposito del testo precedente, la ballata risulta mutila del secondo piede e della volta a causa della caduta del *residuum*; per questo motivo non è inclusa nel repertorio di Linda Pagnotta. Lo schema rimico desumibile dai versi residui risulta estremamente diffuso (circa 250 occorrenze registrate nel *RMB*⁴⁰⁰), e la varietà delle soluzioni metriche attestate per la seconda mutazione e la volta non consente di formulare un'ipotesi di integrazione univoca per il testo qui edito.

Edizioni

Wilkins 1964, p. 170.

Bibliografia

Pirrotta 1983, p. 95.

Commento

³⁹⁹ Corsi, *PMT*, p. 214.

⁴⁰⁰ *RMB*, p. 196.

Pur tenendo conto della frammentarietà del testo, è possibile notare un impianto strutturale non ingenuo, realizzato attraverso le tecniche del parallelismo (*Non per mio fallo-Non fu l'aspetto*) e del chiasmo (*non fu-piacque; vista-talento*); le risposdenze interne risultano enfatizzate dalla presenza della rima interna *diletto-aspetto*.

vv. 1-4: 'Sento che ogni gioia mi abbandona, non per mio errore né per mia mancanza. Non fu l'aspetto esteriore, così leggiadro a vedersi, a colpire per primo il mio desiderio...'

v. 1 *Non per mio fallo*: un *incipit* analogo si trova nella ballata «Non per fallir di me tuo vista pia / m'ha tolto il bel mirare⁴⁰¹», intonata da Francesco Landini e riecheggiata in un testo messo in musica da Andrea da Firenze: «Non già per mie fallir, leggiadra donna, / mi togli el bel mirar da gli occhi tuoi⁴⁰²».

v. 3 *acorto*: leggiadro (*TLIO* s. v. *accorto*).

⁴⁰¹ Corsi, *PMT*, p. 199.

⁴⁰² *Ivi*, p. 289.

VIII (59)

C. 28v, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-10)

Lasso! Per ben servir me trovo offeso
la clara stella che mia vita duce,
de tute done spechio e vera luce.

Amor, e' vego e parme che tu porçi,
per ben servire a te, mal guidardone. 5
Lui lusengando in pene sempre scorçi
privando l'intelletto de raxione,
ond'io me trovo posto in toa prixone.
Cusì constretto, a suspirar me 'nduce,
ma el valor d'esta dona me conduce. 10

1 servir] servire C, T

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: YZZ; AB, AB; BZZ. *RMB* 154: 7.

Edizioni

Wilkins 1964, p. 172.

Bibliografia

Nádas 1985, p. 213.

Commento

La ballata è trasmessa adespota nel terzo fascicolo, collocata all'interno di una serie ininterrotta di 13 ballate a due voci, tutte — tranne due, vale a dire *Chi ama ne la lengua* e *Io son un pellegrin* — dedicate al tema della sofferenza amorosa; il medesimo argomento è sviluppato nel componimento qui edito, che si fonda sull'apostrofe ad Amore, colpevole di non ricompensare adeguatamente il fedele servizio reso dal soggetto lirico.

vv. 1-10: 'Ahimè! Mi ritrovo a soffrire a causa del mio leale servizio d'amore nei confronti della stella luminosa che guida la mia vita, luce autentica ed esempio per tutte le donne. Amore, mi sembra che il mio buon servizio venga ricambiato con una ricompensa malevola. Ingannando l'intelletto, [cioè] privandolo della ragione, lo

conduci sempre alla sofferenza, quindi mi trovo imprigionato nel tuo carcere. Così legato, mi spingi a sospirare, ma il valore di questa donna guida le mie azioni.’

v. 1 *ben servir*: la locuzione, saldamente attestata nella lirica cortese per indicare il servizio leale, ricorre con frequenza nel repertorio arsnovistico, cfr. la ballata di Bartolino *Amor, che nel pensier mio viv’è regna* (vv. 3-4: «Amor, Amor ogni pensier m’enduce / con dolce affanno ben servire amore⁴⁰³») e le ballate, intonate da Nicolò del Preposto, *Non so che di me fia* (vv. 2-3: «Servirò sempre, ché, per ben servire, / aquistar desi onore»), *Ciascun faccia per sé* (v. 10: «po’ che per ben servire ò rotto ’l cò») e *Molto mi piace* (v. 4: «ché ’l buon servir giammai non sta nascosto»⁴⁰⁴).

v. 2 *la clara stella che mia vita duce*: la rappresentazione simbolica della donna come stella che governa la vita dell’amante è piuttosto frequente nei componimenti arsnovistici, secondo un *tòpos* ben attestato nella lirica italiana sin dai Siciliani, nonché in tutto il repertorio devozionale europeo come attributo mariano. Cfr. ad esempio Andrea da Firenze, *Dolce speranza d’amoroso foco*, v. 10: «Volsemi a una stella che riluce» (Corsi, *PMT*, p. 294); Landini, *Gran pianto a gli ochi*, vv. 7-8: «Ma, ben ch’i viva, mai non vo’ seguire / se non voi, chiara stella e dolze amore» (Corsi, *PMT*, p. 179).

v. 3 *de tute done spechio e vera luce*: si ravvisa forse un’eco della canzone *Amore, or m’accorgh’io* (vv. 40-1: «Ahi! donna, del mio cuore specchio e luce, / sì che sopr’ogni splendore riluce⁴⁰⁵»), nella quale manca, tuttavia, il riferimento all’amata come *speculum*, ovvero *exemplum*, per tutte le altre donne; cfr. anche la ballata adespota *Fatto m’ha sdegno partir via d’Amore*, v. 6: «Tra mie pensier tu fosti spechio e luce» (Corsi, *PMT*, p. 234).

v. 5 *per ben servire a te, mal guidardone*: il medesimo costruito fondato sull’antitesi si rileva nel *Filocolo* di Boccaccio (2, 6 e 4, 35): «acciò che noi per ben servire mal guidardone non riceviamo» e «Non ricevo io mal guidardone per ben servire?».

v. 6 *scorçi*: v. *scorgere* nell’accezione di matrice dantesca (‘guidare’, ‘accompagnare’).

⁴⁰³ Corsi, *PMT*, p. 245.

⁴⁰⁴ Calvia 2017, pp. 41, 65, 20.

⁴⁰⁵ Solerti, A. (ed.), *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze, Sansoni, 1909, p. 151.

IX (61)

C. 29r, C (vv. 1-6), T (vv. 1-6), *res.* (vv. 7-20)

Dona, se 'l cor m'aperçi,
ché l'anima diffidi?
Amor, perché m'alçidi?
Quando retroverai tal servitore?

Fostime ça benigna, 5
dolce gentil mi' amança,
or te mostri madrečna,
non so per qual falança.
Dov'è l'alta speranza,
Amor, che me donasti, 10
quando me prometesti
apirme l'orto e darne 'l primo fiore?

Dona mia, s' el te piace
che l'anima si' amorta,
dame piacer verace 15
che la mente conforta.
Apri a me la porta
del çardin de la poma;
el to' piacer me doma
sì che pensoso vo sempre nel core. 20

7 madrečna] madreča *res.* 15 verace] verarce *res.*

5 fostime ça benigna] fusti me ça beniga T 6 dolce] dolçe T; gentil] çentil T

Metrica

Ballata grande (2 strofe): xyyZ; ab, ab; bccZ. *RMB* 98: 102.

Rima siciliana, vv. 5-7: *benigna, madrečna.*

Consonanza, vv. 10-11: *donasti, prometesti.*

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 349; Wilkins 1964, p. 172.

Bibliografia

Pirrotta 1983, p. 93.

Commento

Il componimento fa parte della serie di ballate a due voci che costituisce il nucleo centrale del terzo fascicolo. Il testo, uno dei più estesi tra quelli copiati nella sezione italiana di **PR** (insieme a *Deh non me far languire, Sempre, dona, t'amai* e *Già perch' i' penso ne la tua partita*), risulta strutturato secondo la modalità espressiva dell'apostrofe alla donna, assai diffusa nel repertorio arsnovistico⁴⁰⁶. La peculiarità della ballata risiede nell'immagine del giardino, introdotta alla fine della prima strofa e sviluppata nella seconda, che riecheggia un celebre passo del *Cantico dei Cantici* (5, 1-2): «Veniat dilectus meus in hortum suum / et comedat fructus eius optimos [...] Vox dilecti mei pulsantis: / Aperi mihi, soror mea, amica mea».

vv. 1-20: 'Donna, perché rifiuti la mia anima, avendomi aperto il cuore? Amore, perché mi uccidi? Quando potrai ritrovare un servitore come me? Mio dolce e gentile amore, in passato mi hai concesso la tua benevolenza; ora ti mostri ostile, non so per quale mio errore. Dov'è finita la fiduciosa aspettativa che mi offrì, amore, quando promettesti di aprire per me il giardino e donarmi il primo fiore? Donna, se vuoi che il mio animo sia placato, donami il vero piacere che dà sollievo alla mente. Aprimi la porta del giardino del melo (l'Eden); mi sottometto alla tua volontà, cosicché vago assorto nei miei pensieri.'

v. 1 *Donna, se 'l cor m'aperçi:* un *incipit* simile ricorre nella ballata *Dona, se 'l cor t'ho dato*, intonata da Landini.

v. 2 *ché l'anima diffidi?:* il riferimento è sicuramente Dante, *Pg*, III (v. 22): «e 'l mio conforto: "Perché pur diffidi?"», ma cfr. anche Boccaccio, *Filostrato*, pt. 12, ott. 4, v. 5: «Deh, ben mio dolce, perché sì diffidi?».

v. 12 *'l primo fiore:* metafora della verginità. Non a caso, 'primo fiore' è uno degli attributi canonici della Vergine; cfr. i vv. 3-4 di *Laude novella sia cantata*: «Fresca vergene donçela, / primo fior, rosa novella⁴⁰⁷».

v. 20 *pensoso vo sempre nel core:* l'immagine, di stampo petrarchesco (cfr. *Rvf XXXV, Solo e pensoso i più deserti campi*), ricorre nell'opera di Landini (*Così pensoso com'Amor mi guida*) e nella ballata, intonata da Paolo, *Po' c'hanno di mirar gli ochi mie stanchi*, v. 3: «pensoso vo cercando 'l vago viso⁴⁰⁸».

X (63)

C. 30r, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5)

⁴⁰⁶ Si vedano, a tale proposito, le ballate *Donna, poss'io sperare*, la cui intonazione è attribuibile a Zacara, e *Donna, s'amor m'invita*, attribuita in **Sq** a Egidio e Guglielmo di Francia.

⁴⁰⁷ *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a c. di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, Firenze, Olschki, 1981, vol. I, n. 2.

⁴⁰⁸ Corsi, *PMT*, p. 282.

Avendo me' falcon tanto seguito
per gran pallude, che calar lo vidi
de fin in terra pur traendo gridi,

.
.
.

Pascisce alocta cum pocheta LENA,
però che nel volar porta gran pena.

4 Pascisce] pasesse T

2 pallude] palude T

Metrica

Madrigale: ABB, [...]; MM. Capovilla 1982, LVIII.

Edizioni

Wilkins 1964, p. 174; Pirrotta, *CMM*, 8, II, p. X.

Bibliografia

Caraci Vela 2014, p. 16; Gehring-Huck 2004, p. 254; Toliver 1992, p. 175.

Commento

Il madrigale, mutilo del secondo terzetto a causa della caduta del *residuum*, è copiato in una sezione del terzo fascicolo (cc. 30r-33v) che comprende alcuni madrigali attribuiti (in manoscritti concordanti) a Giovanni da Firenze e Jacopo da Bologna, entrambi operanti in area settentrionale.

Lo stato frammentario del testo non consente di afferrarne appieno il senso, soprattutto perché manca l'oggetto dell'inseguimento da parte del falcone; il confronto con componimenti simili sotto il profilo tematico, tuttavia, permette di ipotizzare la presenza di un livello di significato allegorico⁴⁰⁹. Il componimento, infatti, rimanda al repertorio del madrigale allusivo con metafora ornitologica, assiduamente frequentato dai compositori dell'Ars Nova; per un elenco esaustivo si rimanda allo studio di Capovilla⁴¹⁰,

⁴⁰⁹ Caraci Vela 2014, p. 16.

⁴¹⁰ Capovilla 1982, pp. 193-5.

ma sarà opportuno ricordare almeno *Seguendo un me' sparver, che me menava*, per la prossimità lessicale e morfologica con l'attacco di *Avendo me' falcon tanto seguito* — con il quale condivide, peraltro, l'apertura gerundiale⁴¹¹ — e soprattutto il madrigale *Girand'un bel falcon*⁴¹², intonato da Paolo da Firenze e trasmesso in **Pit**: simile è la parabola del volatile, che, anche in questo caso, termina stanco il proprio volo («lento s'artenne / e com'uman in pugno mi rivenne») e si lamenta a gran voce («cro cro grachiando⁴¹³»).

vv. 1-5: 'Dopo che il mio falcone mi ebbe seguito tanto a lungo, attraverso una vasta palude, che alla fine lo vidi crollare a terra addirittura lanciando strida [...] Dunque si nutre con scarso vigore, poiché nel volare prova una grande sofferenza.'

v. 1 *Avendo me' falcon tanto seguito*: l'*incipit* ripropone una situazione tipica della falconeria, entrata stabilmente, forse tramite Dante (*Pd*, XVIII, v. 45: «com'occhio segue suo falcon volando»), nel repertorio lirico e specificamente poetico-musicale — declinato secondo vari significati allegorici, incarnati da diverse specie di rapaci da preda —. Al falcone del madrigale in esame si sostituisce lo sparviero in Paolo da Firenze (*Un pellegrin uccel gentil e bello*, vv. 2-3 «segue uno sparver di pugno uscito / a una donna⁴¹⁴») e nel madrigale di Jacopo *Un bel sparver zentil de pena bianca* (vv. 4-5: «Amor, che de servirmi non s'asconde, me dice: — Va seguendo quel sparviero⁴¹⁵»), nonché nel sopracitato *Seguendo un me' sparver, che me menava*, trasmesso adespoto in **Rs**. Nel nostro caso, tuttavia, al trinomio cacciatore-rapace-preda (probabile allegoria della ricerca del piacere erotico) manca, per la caduta del secondo terzetto, il terzo elemento, ovvero l'oggetto dell'inseguimento.

v. 4 *Lena*: considerando il carattere allegorico-allusivo del madrigale in esame, è possibile ipotizzare la presenza del *senhal* *Lena*. Il nome Elena, talvolta nella variante ridotta per aferesi (*Lena*) risulta abbastanza diffuso nel repertorio poetico-musicale. Se ne riscontrano due occorrenze in Lorenzo (nei madrigali *Di riv'a riva* — nel quale, peraltro, ricorre l'immagine del cacciatore che segue lo sparviero — e *Povero çappator*, il cui distico finale riecheggia curiosamente, nel lessico, *Avendo me' falcon*: «Nell'aspettar ognor mi manca Lena, / pascendo doglia et rinnovando pena») e una nel madrigale di Jacopo *In verde prato a padiglion tenduti*: «Con tanta chiarità / donna

⁴¹¹ Per l'elenco dei madrigali con *incipit* gerundiale cfr. *Ivi*, p. 195.

⁴¹² Il madrigale alluderebbe all'ostilità di Firenze nei confronti di Papa Gregorio XII, uno dei protagonisti del Concilio di Pisa, qualificato come eretico e scismatico in seguito a una delibera della Signoria risalente al febbraio 1409; la vicenda è narrata nella *Cronaca* di Anonimo Fiorentino (Günther-Nádas-Stinson 1987, pp. 205, 233).

⁴¹³ *Ivi*, p. 205; cfr. anche Corsi, *PMT*, p. 334.

⁴¹⁴ Corsi, *PMT*, p. 272.

⁴¹⁵ *Ivi*, pp. 49-50.

m'aparve / ch'i' presi Lena⁴¹⁶». Infine, il *senhal* Lena ricorre in tre testi intonati da Paolo da Firenze: si tratta di *Lena, virtù e speranza ogni cor duro* («pietosa Lena», v. 7; «Len'amorosa», v. 10), *Se le' n'ara pietà* (v. 8: «S'ella porgesse una sol picciol Lena» e v. 22: «da poi che per seguir non ho più Lena»), *Deh, dolze morte, cavami di pena* (v. 2: «per seguir non ho più Lena»⁴¹⁷).

XI (66)

C. 31v, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-10)

Che pensi di me far, donna, che vidi
mio cor che 'n foco giacie?
E' veço ch'a bel'ochi tuo' dispiacie.

Mercè, per Dio, pon fin al mio tormento
che per te porto 'n pacie, né scovrire 5
volsi çamai né volio, ançi consento
di volermi così prima morire.
Segua 'l cor tuo con i ochi il mio desire
e pon mia vita en pacie,
ch' i' veço, il mio fedel servir te piace. 10

3 E' veço ch'a bel'ochi tuo'] e veço cha beli ochi tuo e veço cha beli ochi tuo T 5 che
per te porto 'n pacie, né scovrire] che per te porton pace ne scovri che per te porton pace
ne scovrire T

3 dispiacie] dispiace T 6 ançi] anci *res.*

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: YzZ; AB, AB; BzZ. *RMB* 115: 67.

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 343; Wilkins 1964, p. 175.

Bibliografia

Gehring-Huck 2004, pp. 251, 254; Pirrotta 1983, p. 93.

Commento

⁴¹⁶ Corsi, *PMT*, p. 36, vv. 4-7.

⁴¹⁷ *Ivi*, pp. 287-88.

La ballata è trasmessa nel terzo fascicolo, caratterizzato da una notevole densità di *unica* (10 su 23 composizioni totali) e dalla compresenza di brani intonati da numerosi autori più o meno noti, tra i quali figurano Giovanni, Jacopo, Landini e Jacobello Bianco. La collocazione all'interno del codice, pertanto, non costituisce un indizio utile alla formulazione di ipotesi attributive; neppure il testo — in cui viene trattato il tema canonico della pena amorosa e della necessità di celarla agli sguardi estranei — offre in tale direzione elementi degni di nota. Il medesimo argomento viene sviluppato in una ballata di Landini, *Per seguir la speranza*⁴¹⁸, che con quella qui edita condivide anche lo schema metrico; si rileva una possibile eco landiniana anche nell'*incipit*, che ricorda l'attacco della ballata «Che fa'? che pensi? ché cercando vai / quel che non c'è, né fu, né sarà mai?⁴¹⁹», debitrice del sonetto di Petrarca *Che fai? che pensi? che pur dietro guardi* (RvfCCLXXIII).

Sotto il profilo retorico, si registra la presenza di ripetizioni (*veço, en pacie*), parallelismi (*e veço-dispiacie / ch'i' veço-te piacie*) e il poliptoto *volsi-volio-volermi*.

vv. 1-10: vv. 1-10: 'Cosa pensi di fare di me, donna, vedendo che il mio cuore è arso dal fuoco? Mi accorgo che ti dispiace. Pietà, in nome di Dio, poni fine al tormento che, per amor tuo, sopporto senza lamentarmi, né l'ho mai reso manifesto e non voglio farlo, anzi sono disposto a lasciarmi morire in questo modo [piuttosto che rivelarlo]. Guarda al mio desiderio con il cuore, e dona serenità alla mia vita, poiché mi sembra che il mio fedele servizio ti sia gradito'.

v. 5 *porto in pacie*: la silenziosa e pudica sopportazione della pena amorosa è un *tòpos* diffuso sin dalle origini della lirica volgare (cfr. ad esempio il sonetto di Rinaldo d'Aquino *Un oseletto che canta d'amore* [PSs 7D.1], v. 11: «la mia gravosa pena porto in pace», con la coppia rimante *piace : pace* ai vv. 11-14). Nel repertorio arsnovistico si veda la ballata, intonata da Andrea da Firenze, *Donna, se per te moro*, v. 2: «porto la morte in pace⁴²⁰».

scovrire: entro i confini della lirica intonata, il verbo è attestato soltanto nella ballata *Dolze mie donna, grazios'e pia* (Paolo da Firenze), al v. 8: «Né di scoprirlo ad altri sare' oso⁴²¹»; ma cfr. anche il *discovrire* al v. 5. della sopracitata ballata *Per seguir la speranza*.

⁴¹⁸ «Per seguir la speranza che m'ancide, / donna, vo cerchand'io / di celato tenere 'l mie disio. / Né vogli'a te, cagion di tanta pena, / el mio grieve tormento discovrire, / pero che la ragion pur mi rafrena, / ond'io disposto son così morire. / Ma ben ti priego, Amor, dè, non soffrire / ch'i' pèra in tale oblio, / falle palese tu il voler mio» (Epifani 2014, p. 203).

⁴¹⁹ Corsi, *PMT*, p. 145.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 295.

⁴²¹ *Ivi*, p. 286.

v. 6 *volsi çamai né volio*: il poliptoto ricorda il congedo della canzone di Chiaro Davanzati *Talento ag[g]io di dire* (vv. 76-8): «ma son fedel com' soglio, / e sempre volsi e voglio / compiuto suo disire».

v. 9 *pon mia vita en pacie*: l'espressione ricorre nel *Filostrato* di Boccaccio (pt. IV ott. 57, vv. 7-8): «Perché non hai altra donna seguita, / ch'avesse in pace posta la tua vita?».

XII (67)

C. 32r, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-10)

Donna, nascosa dentr'al cor me stai,
con quel disio che mai
Amor, per so' virtù, cor n[o]n acese.

Seguita t'ò, ben mio, con tal effeto
che da me, donna, né d'altru' amata 5
fo né serà già mai con gran dilleto;
†sì de mirar te l'amar fir amato,
che spesse volte more né sente già,
tanto a che me dai
sostegno piace sença far difesa. † 10

3 n[o]n acese] nanacese C, T 7 sì] asi *res.* 8 già] çia *res.*

3 so'] soa T 4 effeto] effetto C 10 difesa] difessa *res.*

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: ZzY; AB, AB; XzY.

Il componimento è classificato come frammentario nel repertorio di Linda Pagnotta (*RMB* 78, 176), che fa riferimento all'edizione musicale di Marrocco in *PMFC* XI (p. 60), scorretta sotto il profilo testuale.

Edizioni

Wilkins 1964, p. 176.

Bibliografia

Nádas 1985, p. 213; Pirrotta 1983, p. 93.

Commento

I versi copiati nel *residuum* risultano corrotti a tal punto da impedire la ricostruzione del senso della seconda mutazione e della volta. La ripresa e la prima mutazione, tuttavia, consentono di desumere la linea tematica principale sviluppata nella ballata, costituita da una canonica descrizione del potere di Amore, formulata sotto forma di apostrofe alla donna.

vv. 1-10: ‘Donna, sei nel mio cuore, insieme a quel desiderio che mai Amore, per il suo potere, mancò di accendere nel petto. Ti ho seguito con tale dedizione, mio bene, che nessuna donna è stata, né sarà mai, amata altrettanto con gioia da me né da altri [...].’

vv. 2-3 con *quel disio che mai... non acese*: la costruzione sintattica ricorda la ballata *Gli occhi che 'n prima tanto bel piacere*, intonata da Landini (vv. 4-7): «Vana speranz'amor che nel passato / tempo mostrommi con suo vaga vista, / m'ha ne le forze sue tanto legato, / che già mai donna per suo non m'aquista⁴²²». La doppia negazione potrebbe essere interpretata anche in funzione intensiva: ‘insieme a quel desiderio che mai Amore, per il suo potere, accese nel petto [con altrettanta intensità].’

XIII (73)

C. 35r, C (vv. 1-3, 7-8), T (vv. 1-3, 7-8), *res.* (vv. 4-6)

Spesse fiate à preso un sotil laço
cum poco d'artesela un gran [s]degnoso,
et à più volte 'l sol desfatto el giaço.

Ogni futuro tempo è dubïoxo:
non pensi, donqua, alcun cun forte braço
stato segur tegnir e glorïoxo,

5

ché, volvendose, 'l ciel senpre revolve
gli stati e gli gran saxi torna en polve.

2 sdegnoso] desgnoso C, T

2 poco] pocha T 3 desfatto el] desfatel T.

Metrica

Madrigale: ABA, BAB; CC. Capovilla 1982, IV.

Edizioni

⁴²² Corsi, *PMT*, p. 178.

Corsi, *PMT*, p. 340; Wilkins 1964, p. 179; Pirrotta, *CMM*, 8, II, p. XI.

Bibliografia

Gehring-Huck 2004, p. 254; Nádas 1985, p. 195.

Commento

Il madrigale è trasmesso in apertura del quarto fascicolo, caratterizzato dalla compresenza di 14 composizioni adespote e alcune intonazioni di Landini, Bartolino e Antonello da Caserta. Il testo svolge il tema dell'instabilità della sorte e il conseguente monito a rifuggire la superbia, che nulla può contro di essa: nelle parole dei *Disticha Catonis* (I, 18), «Cum fueris felix, quae sunt adversa, caveto; / Non eodem cursu respondent ultima primis⁴²³». Trattano il medesimo argomento numerosi componimenti intonati dai polifonisti del Trecento, tra cui sarà opportuno ricordare almeno il madrigale *Qual lege move la volubel rota*, posto in musica da Bartolino, la ballata dello stesso autore *Per figura del cielo* e *Stato nessun ferm' à* di Nicolò. La particolarità tematica del testo qui edito è espressa nella figura etimologica del distico finale (*volvendose-revolve*), e risiede nella intersezione tra la concezione astronomica tolemaica dei cieli concentrici (le «superne rote⁴²⁴» dantesche) e la circolarità della *rota Fortunae*, ereditata dalla cultura classica attraverso la mediazione del *De consolatione philosophiae* di Boezio. La scelta del verbo non è casuale: *volvere* rimanda «all'etimologia del concetto di *volubilitas*, che deriva da *volvo* in quanto girare⁴²⁵». Ma la dea Fortuna non è menzionata esplicitamente; si ravvisa piuttosto il riferimento alla visione dantesca, debitrice del pensiero boeziano, per cui (come esplicitato in *Inf*, VII, 67-96) la Fortuna fa parte delle intelligenze angeliche, e in quanto tale il suo operato è in accordo con la volontà divina (qui definita metaforicamente «'l ciel»), quindi con la Provvidenza. In definitiva, le forze in gioco sono tre, tutte rappresentate simbolicamente come movimenti circolari: la sorte, il tempo, il moto dei corpi celesti⁴²⁶. La medesima concezione si manifesta nella già citata ballata di Bartolino *Per figura del cielo*: «Per figura del cielo / questa spera mortal a

⁴²³ Secondo il volgarizzamento di Catenaccio Catenacci: «Qua(n)do i(n) prosperitate trovite e grande statu, / no sallire in sup(er)bia, na(n)zi si' amesuratu, / sempre lo male splacate e lo ben te sia a gratu, / c' a poca de hora lu te(m)pu vidutu aiu ca(m)biatu. / Si ày gra(n)de statu co(n)vertilo i(n) ben(e), / cha no say qua(n)to tempo ti se tene» (Paradisi, P., *I Disticha Catonis di Catenaccio da Anagni. Testo in volgare laziale (secc. XIII ex.-XIV in.)*, Utrecht, LOT, 2005).

⁴²⁴ Dante, *Pg*, VIII, v. 18.

⁴²⁵ Forte, A., «*Volve sua spera e beata si gode*». *Sull'iconografia della Fortuna nei manoscritti miniati della Commedia*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n.s., 48 (2016), pp. 17-35: 41.

⁴²⁶ *Ibid.*: «Certamente, il movimento rotatorio attorno a un cerchio è espressione di una concezione in origine ciclica del cosmo; il ciclo della Fortuna è altresì simbolo della vicenda del tempo, un tempo inteso come cammino circolare che segue gli astri e congiunge il proprio inizio alla propria fine».

nullo celo, / ma mostr'a tutti el suo corso celeste / con grande spoglie ed ora in picciol veste, / e muta doglia in feste / e così occulta a tutti el suo bel velo⁴²⁷».

vv. 1-8: 'Molte volte è bastata una trappola astuta architettata con un poco di abilità per catturare un uomo assai altero, e il sole ha sciolto il ghiaccio in numerose occasioni. Il futuro è incerto: nessuno, per quanto forte, può confidare in una sorte stabile e gloriosa poiché le sfere celesti, compiendo il proprio moto rotatorio, rovesciano continuamente i destini, e le grandi rocce tornano polvere.'

v. 1 *sotil laço*: il 'laccio', generalmente metafora della trappola tesa da Amore (cfr. ad esempio Boccaccio, *Filostrato*, pt. 1, ott. 50: «Or se' nel laccio preso, il qual biasmavi / tanto negli altri ed a te non guardavi»), è privo, in questo caso, di connotazioni specifiche.

v. 8 *gli gran saxi torna en polve*: l'autore si riferisce al celebre passo di *Genesi* 3, 19: «Pulvis es et in pulverem reverteris».

XIV (74)

Cc. 35v-36r, C (vv. 1-3, 10-11), T (vv. 1-3, 10-11), *res.* (vv. 4-9)

Du' ançoliti del vago tesoro
vidi fra bel ciel bianco
scoprime 'l sol del desioso branco,

fra gli qual rahi, con sagite d'oro
et arco in man, Amore
conubi en l'atto de quanto valore:

5

de ch'io, devoto, tua figura adoro
ond'aisì ch'el me trase
soa sita d'oro, con fronde qual nasse.

Piagòmi lo[c]o e sanòm'el a stonde:
vertù d'amor dai so' mai no s'asconde.

10

10 loco] loto C, T

10 Piagòmi] piagome T

Metrica

Madrigale: AbB, AcC, AdD; EE. Capovilla 1982, XXVIII¹.

⁴²⁷ Corsi, *PMT*, p. 253.

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 333; Wilkins 1964, p. 179; Pirrotta, *CMM*, 8, II, p. XI.

Bibliografia

Caraci Vela 2014, p. 16; Carboni 2003, p. 267; Ciliberti 1989, p. 25; Ciliberti 1991, p. 118; Nádas 1998, p. 34.

Commento

Secondo Pirrotta, la varietà del ritmo e la trama contrappuntistica che caratterizzano l'intonazione del madrigale qui edito richiamerebbero lo stile maturo di Jacopo da Bologna⁴²⁸; l'*incipit* del componimento, tuttavia, è menzionato nei primi versi del sonetto 28 del *Saporetto* tra due madrigali intonati da Bartolino (*Alba colomba* e *Le aurate chiome*)⁴²⁹.

Sotto il profilo tematico, *Du' ançoliti* si inserisce nel filone della *visio Amoris*, variamente declinata nelle opere dei compositori arsnovisti: tra i numerosi esempi, è opportuno ricordare almeno i madrigali di Lorenzo da Firenze *Vidi, ne l'ombra d'una bella luce* e *I' credo ch'i' dormia*, insieme ai madrigali, intonati da Nicolò del Preposto, *It'a veder ciascun, per meraviglia* e *Vidi, com'[a] Amor piacque di mostrarmi*⁴³⁰. La peculiarità del testo qui edito risiede nell'impostazione metaforica dell'intera scena: la rappresentazione, collocabile a una prima lettura in una sorta di empireo dantesco, scaturisce in realtà dagli occhi della donna (i due angeli dell'*incipit*, ove il *bel ciel bianco* è il canonico velo candido che li cela⁴³¹), che costituiscono — come da tradizione stilnovistica — il mezzo attraverso il quale Amore colpisce la propria vittima. La medesima scena è descritta, fuor di metafora, nella ballata di Francesco Landini *Giovine vaga, non senti' già mai* (vv. 5-8, 11-12): «Quando ne gli ochi tuo primeramente / si spechiarono <i> miei, / vi vidi dentro Amor e puramente / in vèr di lui mi fei [...] poi, cercandomi el petto, / lo stral dorato dentro vi trovai⁴³²». Oltre i confini della lirica

⁴²⁸ Pirrotta, *CMM* 8, II, p. II.

⁴²⁹ Simone Prodenzani, *Rime*, II, 28, vv. 1-3: «come quel che si chiama *Alba colonna*. / Di puoi vi fecie su *Due angilette*, / *L'aurate chiome* ancor vi mette» (Carboni 2003, p. 265).

⁴³⁰ A tale proposito cfr. anche le note al testo di *It'a veder ciascun, per meraviglia* in Calvia 2017, pp. 78-9.

⁴³¹ Cfr. il madrigale intonato da Nicolò, «Vidi, com'[a] Amor piacque di mostrarmi, / venir da lungi la virtù celesta / sott'un candido velo in bruna vesta» (Calvia 2017, p. 86); la ballata composta da Paolo da Firenze, *Chi vuol veder l'angelica bellezza*, vv. 10-12: «Per Dio, mirate el suo sacro riso / sotto candido velo, / che d'ora in ora ne fa invidi' al cielo» (Corsi, *PMT*, p. 275) e quella intonata da Andrea da Firenze, *Sotto candido vel dolce risguardo*. L'origine dell'immagine è petrarchesca (cfr. *Rvf* XI, *Lassare il velo o per sole o per ombra*).

⁴³² Corsi, *PMT*, p. 177.

intonata, un artificio analogo è rilevabile in *Rvf* CCXLV, nel cui *incipit* gli occhi della donna sono rappresentati come *Due rose fresche, et colte in paradiso*⁴³³.

vv. 1-11: ‘Nel cielo luminoso vidi due angeli del dolce tesoro (il dio d’amore) che mi mostrarono il sole (il lume più brillante) della schiera desiderosa, tra i cui raggi [del sole] riconobbi Amore nell’atto di cotanta prodezza, con l’arco in pugno e le frecce d’oro: da ciò, essendo divenuto suo seguace, amo la tua figura, dacché in questo modo egli scagliò il suo dardo aureo con fionde simili a nasse. In quel momento mi ferì e immediatamente mi guarì: il potere di Amore non si cela mai ai suoi (a coloro che gli sono fedeli)’.

v. 3 *scoprirme ’l sol*: gli occhi costituiscono la sineddoche della «‘donna-luce’/‘donna-sole’⁴³⁴» descritta nel madrigale, debitrice dello stilema di stampo petrarchesco rilevabile nel madrigale *Nova angeletta sovra l’ale accorta* (*Rvf* CVI, vv. 7-8: «Allor fui preso; e non mi spiacque poi, / sì dolce lume uscia degli occhi suoi»). Simili rappresentazioni di Amore sono ricorrenti nella lirica arsnovistica; tra gli esempi di maggiore rilevanza si veda la ballata *Sofrir m’estuet*, intonata da Paolo da Firenze, che presenta alcune affinità semantiche con il testo qui edito (vv. 4-7): «Vidor gli ochi mortal di razi accesa / fiammegiar una stella al modo un sole; / la vista mia non potè far difesa: / passò el razo al core, onde si dole⁴³⁵». Cfr. anche la ballata *Quel sol che raggia sempre nel cor mio*, intonata da Landini, e *Quel sole che nutrica ’l gentil fiore*, posta in musica da Bartolino, nel cui distico finale è raffigurata una *visio* celeste con angeli (vv. 7-8: «Or sol in alto ciel di tuo biltate / laudan gli angioi la somm’onestate⁴³⁶»). Per ulteriori esempi si rinvia a Calvia 2017, p. 79 e Lanza, A., *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell’autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis, 1994, pp. 426-41.

v. 8 *aisì*: gallicismo per ‘così’ (cfr. *PSs* II, p. 531, n. v. 12).

v. 9 *qual nasse*: il canonico laccio d’amore viene sostituito, in questo caso, dalla nassa (una trappola per pesci). Cfr. Cecco Nuccoli, *Tre anni e più fa mo’, ch’Amor mi prese*, vv. 6-8: «Diteme, dunque, Amor se mai s’abbassa. / Non vede tu ch’io sto co’ pesce in nassa, / nì po’ fugir da lui né far defese?⁴³⁷».

sita: forma contratta per *saetta* (cfr. *TLIO*), sinonimo di *sagitta* (cfr. v. 4: *sagite*), ovvero freccia, dardo.

v. 10 *Piagòme lo[c]jo e sanòmel’a stonde*: Amore è causa e cura della ferita sin dai siciliani: cfr. il sonetto di Giacomo da Lentini *A l’aire claro ò visto ploggia dare*, vv. 9-11: «Ed ò vista d’Amor - cosa più forte, / ch’era feruto e sanòmi ferendo, / lo foco donde

⁴³³ Cfr. anche i vv. 4-9: «con sí dolce parlar et con un riso / da far innamorare un huom selvaggio, / di sfavillante et amoroso raggio / et l’un et l’altro fe’ cangiare il viso. / - Non vede un simil par d’amanti il sole -».

⁴³⁴ Calvia 2017, p. 79.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 287.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 243.

⁴³⁷ Marti, M. (ed.), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956, p. 697.

ardea stutò con foco» (*PSs* 1. 26). Tale caratteristica è attributo canonico di Amore, ma innanzitutto di Dio; cfr. *Giobbe*, 5:18: «Quia ipse vulnerat et medetur, / percutit, et manus eius sanabunt».

a stonde: forma avverbiale derivata dal sostantivo *stonda* (dal gotico *stunda*), ‘breve spazio di tempo’, tuttora utilizzato in Corsica e in alcune aree della Garfagnana (Rohlf, G., *Studi e ricerche su lingua e dialetti d’Italia*, Firenze, Sansoni, 1997, pp. 189 - 190); cfr. anche Pfister, M., *Le superstrat germanique dans les langues romanes*, in Varvaro, A. (ed.), *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza: atti (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, vol. I, Napoli, G. Macchiaroli, 1981, pp. 49-97: 78 e Corsi, *PMT*, p. 333, n. 10.

XV (83)

Cc. 39v-40r, C (vv. 1-4), T (vv. 1-4), *res.* (vv. 5-8)

Senpre serva chi vol eser servito,
ché per mal dir nesun fo ma’ gradito.

Tal[e] deserve e crede star secreto,
coprendo sé soto le verde fronde;
non s’arecorda ma’ che per decreto 5
al fin del verno sun[o] sech’e munde.
Or dunca chi mal dice e poi s’asconde
speso in palese trovase mentito.

3 Tale] tal C, T 5 non s’arecorda ma’] ma non sarecorda *res.* 6 suno] sun *res.*

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: ZZ; AB, AB; BZ. *RMB* 111: 175.

Rima siciliana, vv. 4, 6, 7: *fronde, munde, asconde*.

L’endecasillabo del v. 5, secondo la lezione di **PR**, presenta la cesura in quinta sede (come il verso corrispondente nella prima mutazione, tuttavia ipometro); sanate le ipometrie dei vv. 3 e 6, è sembrato opportuno regolarizzare la cesura del v. 5 posponendo l’avverbio *ma’*.

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 263; Wilkins 1964, p. 185.

Bibliografia

Corsi, *PMT*, p. 262.

Commento

La ballata, il cui *tenor* è copiato nella stessa carta di *Fa se 'l bon servo soto al bon signore* (intonata, forse, da Bartolino⁴³⁸), svolge, come quest'ultima, il tema — assai diffuso nella letteratura didattica e moraleggiante — del servizio, includendo un'aspra condanna della maldicenza. Si tratta di un argomento tipicamente cortese e 'cortigiano', frequente nei testi posti in musica dai compositori arsnovisti, in particolare quelli operanti presso le signorie del lombardo-veneto; nel solo codice Reina se ne trovano numerosi esempi, tra i quali si può menzionare l'appena citata *Fa se 'l bon servo soto al bon signore* (la cui frammentarietà non impedisce di cogliere il tema di fondo), i madrigali *Prima virtut'è costringer la lingua*⁴³⁹ e *Non è virtù che cortesia non passi*, e la ballata *Ama chi t'ama e sempre a buona fé* di Bartolino. Come spesso si verifica in testi a carattere gnomico, la ballata presenta un corredo retorico volto a generare un ritmo incalzante, sostenuto dall'andamento paratattico e dalla profusione di verbi al presente indicativo (dieci in otto versi, ai quali si sommano l'infinito *esser servito* e il gerundio *coprendo*); i verbi *servire* e (*mal*) *dire* sono posti in evidenza mediante il poliptoto (*serva-esser servito*, in figura etimologica con *deserve*; *dir-dice*). Inoltre, quattro versi su otto risultano idealmente divisi in due parti da altrettanti predicati, analogamente a quanto avviene nel distico della ripresa (*serva-esser servito*; *dir-fo gradito*), secondo un impianto retorico proprio delle sentenze morali, come i *Disticha Catonis*; tale cura per le simmetrie strutturali trova corrispondenza nel principio di reciprocità del bene e del male che costituisce il fondamento 'filosofico' del testo.

vv. 1-8: 'Chi aspira a ricevere servigi si metta sempre al servizio degli altri, poiché nessuno fu mai apprezzato per la maldicenza. Taluno arreca danno e crede di non essere visto, nascondendosi sotto le fronde verdi; costui non si ricorda mai che, per la legge naturale, alla fine dell'inverno esse diventano secche e spoglie. Dunque, chi parla e poi si nasconde spesso viene colto in flagrante.'

v. 2 *per mal dir nesun fo ma' gradito*: il tema della maldicenza viene trattato in numerosi testi intonati nel Trecento, per esempio il madrigale *Prima virtut'è costringer la lingua* (il cui *incipit* ricalca il primo verso di *Disticha Catonis*, I, 3⁴⁴⁰: «Virtutem primam esse puto compescere linguam: Proximus ille deo est, qui scit ratione tacere») di Jacopo, oltre alle ballate *Il megli'è pur tacere*, posta in musica da Nicolò del Preposto, e *La mala lingua è d'ogni mal radice*, intonata da Francesco Landini.

⁴³⁸ Cfr. *PMFC* XI, p. 172; Wilkins 1963, p. 64; Nádas 1985, p. 197.

⁴³⁹ Intonata da Jacopo da Bologna. Cfr. anche le note di commento relative al madrigale *Non è virtù che cortesia non passi*.

⁴⁴⁰ Corsi, *PMT*, p. 44.

v. 3 *deserve*: è il contrario di *servire*, dal francese *desservir* (*DEI* s.v. *deservire*). Da non confondere con l'omologo di derivazione latina (*deservire*), che ha valore di rafforzativo del verbo *servire* (*TLIO* s.v. *deservire*).

v. 4 *coprendo sé soto le verde fronde*: la metafora può essere messa in rapporto con il repertorio del madrigale di argomento erotico-venatorio, in cui si osserva sovente la figura del cacciatore nascosto tra la vegetazione (in attesa della preda oppure in contemplazione di donne o ninfe); per citare un esempio celebre, si può ricordare il madrigale di Jacopo *Nascoso el viso stava tra le fronde*. Oltre i confini del *corpus* poetico-musicale, la fonte letteraria di riferimento è senz'altro la *Caccia di Diana* di Boccaccio; si veda il canto IX, vv. 1-3: «mentre con gli occhi fra le verdi fronde / mirando giva la caccia, che 'n esse / talor si mostra e talor si nasconde». L'immagine delle *verdi fronde*, in questo caso, potrebbe costituire un riferimento alla primavera, intesa come un tempo della vita felice e fortunato, in opposizione al *verno*, ovvero a una condizione di miseria e disgrazia (che renderebbe necessario il 'servizio', vale a dire l'aiuto, di coloro che sono stati 'deserviti' in precedenza); il medesimo valore è attribuito al *verno* nel madrigale *Fenice fu', e vissi pura e morbida*, intonato da Jacopo e copiato anche in **PR** (c. 11v): «Arbore seco [mai né] aqua torbida / no me deleta; mai per questo dubito: / vane la state, 'l verno ven de subito⁴⁴¹».

⁴⁴¹ Corsi, *PMT*, p. 33, vv. 4-6.

XVI (84)

C. 40r, C (vv. 1-3), T (vv. 1-3)

Fase 'l bon servo soto al bon signore.

Crese valor e força
nel cuor del servo, che mai non se sacia.

.
.
. [ore.]

Metrica

Ballata minima: Z, aB, [...; Z].

Tra le ballate minime di schema affine alla presente, si segnala *Qual novità cor duro* (RMB 168: 2, Z, Ab, Ab; Z), intonata da Bartolino; in questo caso, tuttavia, il distico della mutazione presenta la successione settenario-endecasillabo.

Edizioni

Wilkins, p. 185.

Bibliografia

Gehring-Huck 2004, p. 250; Nádas 1985, p. 197.

Commento

Il senso della ballata, la cui intonazione è stata attribuita a Bartolino da Padova su basi stilistiche⁴⁴², risulta irrimediabilmente compromesso dalla caduta del *residuum*, ovvero della seconda mutazione e della volta. Dai versi residui, tuttavia, si evince che il testo sviluppa il tema moraleggiante del servizio leale, assai diffuso nel repertorio poetico; restringendo il campo alla lirica intonata, e in particolare al *corpus* bartoliniano, sarà opportuno citare almeno *Chi può servir a suo possanza serva* e *Sempre se trova in alta dona amore*⁴⁴³.

vv. 1-3: 'Il buon servitore si sottomette al buon signore. Il valore e il coraggio crescono nel cuore del servitore, che non è mai sazio.'

⁴⁴² Cfr. *PMFC* XI, p. 172; Wilkins 1963, p. 64; Nádas 1985, p. 197.

⁴⁴³ Le due ballate sono inserite da Lanza (1978, pp. 160-2) nel novero dei componimenti incentrati sul tema del 'servire' (di cui lo studioso ricorda l'origine siciliana), insieme a *Non so che di me fia* di Nicolò del Preposto, *Se merzé, donna, merita il servire* di Landini e *Amor, deh, dimmi se sperar merzede* di Paolo da Firenze.

XVII (85)

Cc. 40v-41r, C1 (vv. 1-5), C2 (vv. 1-5)

La nobil scala, che 'l signor lombardo
sovra Vicença e 'l Veronese spiega,
ai gradi suoi l'ascender non à tardo

.
.
.

Siegue per l'orme del bon Can[e] vechio,
el mie signor, che fu de gloria spechio. 5

2 Vicença] viçenca C₁, C₂ 3 tardo] tar tar tar tar tardo C₁, tar ta tardo C₂ 4 Siegue]
Se sieghue C₁, Se seghue C₂; Cane] can C₁, C₂ 5 spechio] spe spe spechio C₁

1 nobil] nobel C₂ 3 gradi] grradi C₁, suoi] suo C₂ 4 siegue] seghue C₂; l'orme] l
orma C₁ 5 signor] sigor C₁

Metrica

Madrigale: ABA, [...]; MM. Capovilla 1982, XXIII.

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 365; Wilkins 1964, p. 185; Pirrotta, *CMM*, 8, II, p. XI.

Bibliografia

Caraci Vela 2014, p. 16; Carleton 2009, pp. 109-11; Corsi, *PMT*, p. LXXI; Corsi 1959a, p. 77; Pirrotta 1983, pp. 83, 99; Pizzaiola 1993, pp. 2442-3; Wilkins 1965; Wilkins 1979, pp. 65-6.

Commento

Il madrigale, la cui intonazione presenta, secondo Wilkins, alcune caratteristiche stilistiche compatibili con la produzione di Bartolino⁴⁴⁴, risulta mutilo del secondo terzetto a causa della caduta del *residuum*. I versi rimanenti non consentono di ricostruire l'eventuale avvenimento all'origine della redazione del testo, di evidente valore encomiastico; ignoto è anche l'autore del componimento, circostanza che impedisce di stabilire con certezza l'identità del dedicatario. Il tono apertamente filo-scaligero del

⁴⁴⁴ Wilkins 1963, p. 64; Pirrotta, tuttavia, scrive che «unfortunately, the piece is unascrived and at present we have no way of knowing the identity of the composer» (Pirrotta 1983, p. 94).

madrigale, tuttavia, permette di collocare la composizione del madrigale a una data anteriore al 1387, anno della sconfitta definitiva della signoria veronese ad opera dei Visconti; il contenuto dei versi, peraltro, rende assai improbabile l'attribuzione a Bartolino, operante in seno alla corte carrarese⁴⁴⁵.

Sotto il profilo strutturale, nell'*incipit* si evidenzia la combinazione sintattica «articolo femminile + attributo + sostantivo + relativa⁴⁴⁶», che costituisce una tipologia di attacco abbastanza frequente nel repertorio della lirica intonata (entro i confini di **PR** cfr. *La bianca selva*, *Amor, che sì verdeza* e *La dolce vista, che dagli ochi move*).

vv. 1-3, 4-5: 'La nobile scala che il signore lombardo dispiega sopra Vicenza e il Veronese, non rallenta la salita ai suoi gradini [...] Il mio signore segue il percorso intrapreso dal nobile Cangrande, che fu esempio di gloria.'

v. 1 *La nobil scala*: la signoria scaligera. Il medesimo simbolo ricorre nel madrigale *Dal cielo scese per iscala d'oro*, intonato da Donato da Firenze⁴⁴⁷. In entrambi i casi, l'omaggio agli Scaligeri cela anche l'allusione letteraria all'aurea scala del *Paradiso* dantesco (XXI, vv. 28-30): «di color d'oro in che raggio traluce / vid' io uno scaleo eretto in suso / tanto, che nol seguiva la mia luce». Nel testo trasmesso in **PR** si riscontra un ulteriore punto di contatto con i versi di Dante: la locuzione presente al v. 31 dello stesso canto («Vidi anche per li gradi scender giuso / tanti splendor») riecheggia, cambiata di segno, nel v. 3 del madrigale («ai gradi suoi l'ascender non à tardo»).

v. 4 *Can vechio*: Cangrande I della Scala (1291-1329). La data di morte costituisce il termine *post quem* per la composizione del testo, dato che del condottiero si parla al passato. Questo elemento non è stato preso in considerazione, apparentemente, da Alberto Pizzai⁴⁴⁸ e Nigel Wilkins⁴⁴⁹; il primo ipotizza che il testo sia stato redatto per lo stesso Cangrande, mentre il secondo suggerisce che la composizione sia avvenuta in seno alla sua corte (in entrambi i casi, quindi, prima del 1329).

v. 5 *el mie signor*: secondo Pirrotta, l'appellativo potrebbe alludere a uno tra i discendenti di Mastino e Alberto della Scala, probabilmente Cansignorio (al potere tra il 1359 e il 1375⁴⁵⁰).

XVIII (87)

C. 43v, C (vv. 1-3, 7-8), T (vv. 1-3, 7-8), *res.* (vv. 4-6)

⁴⁴⁵ Corsi, *PMT*, p. XLIV ss. Cfr. anche le note al testo del madrigale *La bianca selva* [n. III (39)].

⁴⁴⁶ Capovilla 1982, p. 194.

⁴⁴⁷ Sul probabile contenuto filo-scaligero del testo cfr. Corsi 1959a, p. 81; *Id.*, *PMT*, p. XLVIII.

⁴⁴⁸ Pizzai 1993, p. 2442.

⁴⁴⁹ Wilkins 1965, p. 82.

⁴⁵⁰ Pirrotta 1983, p. 94; *Id.*, *CMM* 8, II, p. II.

Non è virtù che cortesia non passi,
però ch'[a] altru' servir s'acquista onore
e talor prò, com dice Cato autore.

In terra son doe cosse vane e folle
le qual no lassa l'om esser valente:
richeça oculuta col saper ascosso.

5

Adonca servi e non guardar a cui:
non pur per ti voller, ma per altrui.

3 com dice] com di dice T

7 non] no C

Metrica

Madrigale: ABB, CDE; FF. Capovilla 1982, LVII.

Lo schema metrico presenta una apparente anomalia: i versi del secondo terzetto sono irrelati, circostanza che rende il testo un *unicum* nel repertorio madrigalesco. Tuttavia, la 'deviazione' rispetto all'usuale schema ABB, CDD; EE risiede nella rima in -osso al v. 6; tenendo in considerazione gli elementi di contatto con il madrigale *Prima virtut'è costringer la lingua* (intonato da Jacopo da Bologna), per i quali si rinvia alle note di commento, è possibile che vi sia un riferimento ai due distici conclusivi del testo appena menzionato, rimanti, appunto, in -osso⁴⁵¹.

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 262; Wilkins 1964, p. 186; Pirrotta, *CMM*, 8, II p. XI.

Bibliografia

Caraci Vela 2014, p. 16; Abramov 2011, pp. 17-23; Gehring-Huck 2004, p. 256.

Commento

Il madrigale, di argomento moraleggiante e carattere gnomico, è copiato nel quarto fascicolo di **PR**, all'interno di un gruppo di composizioni attribuite o attribuibili a Bartolino. Il tema del «servire senza aspettare o sollecitare ricompensa⁴⁵²» è frequente nel *corpus* del compositore padovano: si vedano, in particolare, le ballate *Ama chi t'ama e sempre a buona fé*, *Chi può servir a suo possanza serva*, *Serva chi può a fede com'el sa*. Il medesimo argomento è sviluppato in altri due testi trasmessi in *unicum* nello stesso

⁴⁵¹ Abramov 2011, p. 19.

⁴⁵² Corsi, *PMT*, p. 263.

fascicolo di **PR** (cc. 39v-40r): *Sempre serva chi vòl esser servito e Fa sé 'l bon servo soto al bon signore*.

Al di là della linea tematica generale, l'aspetto più interessante del componimento risiede nel riferimento esplicito ai *Disticha Catonis*, e nelle implicazioni intertestuali che sembrano conseguirne. La raccolta di sentenze e proverbi, ben nota nel Trecento e sovente celata tra i versi intonati dai compositori arsnovisti, è citata anche nel madrigale *Prima virtut'è costringer la lingua*⁴⁵³ di Jacopo da Bologna; il componimento (trasmesso in sei manoscritti, compreso **PR**), secondo l'analisi comparativa condotta da Elena Abramov-van Rijk⁴⁵⁴, presenta alcuni elementi di contatto con il madrigale qui edito, che sembra rapportarsi al primo in una sorta di tenzone. Il primo parallelismo risiede nel terzetto esordiale dei due testi, che contiene la menzione dell'*auctor* Catone: nel madrigale di Jacopo si dichiara il primato, tra le virtù, della discrezione e dell'astensione dalla maldicenza («costringer la lingua»), mentre nell'adespoto di Reina la virtù più importante è la cortesia, nel senso di generosità e magnanimità. Simmetrico (per antitesi) è anche il contenuto del secondo terzetto: nel primo testo vengono esaltate due qualità positive che rendono l'uomo virtuoso («ben fare e ben dire»), mentre il secondo deplora due entità negative, che ostacolano il raggiungimento della virtù («richeça oculata col saper ascosso»). Nel distico finale (doppio, nel caso del madrigale intonato da Jacopo), entrambi i componimenti includono un proverbio («La lingua non ha osso, / ma spesse volte fa romper lo dosso»; «servi e non guardare a cui»).

vv. 1-8: 'Non esiste virtù più importante della cortesia, poiché mettendosi al servizio degli altri si guadagnano onore e, talvolta, favori, come scrive Catone. Vi sono due cose al mondo inutili e insensate che impediscono all'uomo di comportarsi virtuosamente, ossia le ricchezze occultate e la sapienza nascosta. Dunque mettiti al servizio degli altri, chiunque essi siano, per assecondare non la tua volontà ma quella altrui.'

v. 1 *Non è virtù che cortesia non passi*: la supremazia della cortesia tra le virtù, in quanto *summa* di esse, è un concetto piuttosto diffuso nella letteratura didattica e moraleggiante; se ne trova menzione anche nel *De regimine principum* di Egidio Romano (L. II, pt. 3, cap. XVIII): «Est dicitur curialitas quodammodo omnis virtus per comparationem ad nobilitatem morum, sicut legalis iustitia est tota virtus per respectum ad impletionem legis⁴⁵⁵». Un *incipit* simile è rilevabile nel sonetto *Non è virtù dov'è la fede rara* di Francesco di Vannozzo.

⁴⁵³ Si fa riferimento all'edizione Corsi, *PMT*, p. 44.

⁴⁵⁴ Abramov 2011, pp. 17-23.

⁴⁵⁵ Aegidii Columnae Romani, *De regimine principum*, Lib. 3, Romae, apud Bartholomaeum Zannettum, 1607, p. 391 [*Archivio della Latinità Italiana del Medioevo*].

vv. 2-3 *però ch'altru' servir... prò*: il concetto di servizio disinteressato nei confronti dell'altro, che sia un amico o uno sconosciuto, costituisce un tema centrale nei *Disticha Catonis*; cfr. II, 1: «Si potes, ignotis etiam prodesse memento; Utilius regno est meritis acquirere amicos».

v. 3 *Cato autore*: il nome dell'autore dei *Disticha Catonis* è esplicitamente menzionato in qualità di *auctoritas* (nell'ambito del repertorio arsnovistico) soltanto nel madrigale in esame e in *Prima virtut'è costringer la lingua*⁴⁵⁶ (v. 2: «cantase in Cato ch'è perfeto autore⁴⁵⁷»).

v. 6 *richeça oculta col saper ascosso*: il monito espresso nel verso in esame ('è un male non mettere a disposizione ciò che si ha e ciò che si sa') riecheggia, come evidenziato da Elena Abramov-van Rijk⁴⁵⁸, un passo del Libro del Siracide (1'*Ecclesiasticus*), 20:30: «Sapientia absconsa et thesaurus absconditus, quae utilitas in utrisque?».

v. 7 *Adonca servi e non guardar a cui*: il «consiglio proverbiale⁴⁵⁹» «Servi a ciascuno e non guardare a chi⁴⁶⁰» è attestato anche nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (CII): «Servi, e non guardare a cui, e averai de' migliacci⁴⁶¹». Il medesimo concetto è espresso nella ballata *Ama chi t'ama*, intonata da Bartolino (vv. 1-2): «Ama chi t'ama e sempre a buona fè / servi qualunque e non guardar perché»; infatti (vv. 9-10), «Un grave error è fra noi gente mo / di servir sol a chi pur serve a nu⁴⁶²».

XIX (99)

C. 49v, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *residuum* (vv. 6-10)

Come 'n fra l'altre done tua chiareça
risplende, dona, e diventa pietosa
di me, che sento la pen'amorosa!

Nascosso porto 'l fuoco che m'incende
l'anim'aflita, che non trova luoco,
d'un piacer vago, tanto 'l cor m'incende.
Quando vèr me giran quel'ochi un puoco,
più m'arde alor lo 'namorato fuoco,

5

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 15.

⁴⁵⁷ Corsi, *PMT*, p. 44.

⁴⁵⁸ Abramov 2011, p. 18.

⁴⁵⁹ Ageno, F., *Ispirazione proverbiale del "Trecentonovelle"*, «Lettere Italiane», 10/3 (luglio-settembre 1958), pp. 288-305: 291.

⁴⁶⁰ Novati, F., *Le serie alfabetiche proverbiali*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 15 (1890), pp. 337-401: 384.

⁴⁶¹ Zaccarello, M. (ed.), Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014, p. 231.

⁴⁶² Corsi, *PMT*, pp. 244-5.

che vaga fami la vista gioiosa:
la pena manca a l'anima dogliosa.

10

1 chiareça] chiareçça T 3 pena] penna T 9 gioiosa] gioiossa *res.* 10 dogliosa] dogliossa *res.*

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: YZZ; AB, AB; BZZ. *RMB* 115: 25.

Rima identica, vv. 4-6: *incende*

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 344; Wilkins 1964, p. 193.

Bibliografia

Fiori 2004, p. 144; Ziino 2015 pp. 7-8.

Commento

La ballata è copiata nel *verso* della prima carta del quinto fascicolo di **PR**, e si colloca in una serie di 13 composizioni attribuite (10) o attribuibili (3) a Landini; per il dibattito intorno all'attribuzione dei brani adespoti si rinvia al contributo di Agostino Ziino sulla ballata *Po' che veder non posso*⁴⁶³.

Il testo risulta incentrato sul canonico motivo del fuoco d'amore, particolarmente diffuso nel repertorio della poesia intonata. L'impianto retorico — in maniera analoga a quanto avviene nella ballata *O graciossa petra margarita*, trasmessa in *unicum* nella carta successiva e caratterizzata dalla presenza di una rima identica — si fonda su ripetizioni (*incende, fuoco, pena*), poliptoti (*vago-vaga*) e parallelismi sintattici (con antitesi, come *vista gioiosa-anima dogliosa*, o in disposizione chiastica: *'l fuoco che m'incende - m'arde lo 'namorato fuoco*).

vv. 1-10: 'Come risplende, donna, la tua virtù rispetto alle altre donne, e ti rende pietosa nei riguardi di me, che soffro per amore! Porto nascosta in me la fiamma che accende di un piacere amabile la mia anima afflitta, che non trova pace, tanto potente è l'ardore del mio cuore. Quando i suoi occhi si voltano appena verso di me, allora la fiamma d'amore, che mi rende cara la gioiosa visione, brucia più intensamente, e il dolore abbandona la mia anima sofferente.'

v. 1 *Come 'n fra l'altre done:* l'incipit ricorda l'attacco di *Rvf XIII* (*Quando fra l'altre donne ad ora ad ora*).

⁴⁶³ Ziino 2015.

vv. 1-2 *tua chiareça risplende*: l'immagine è attestata nella ballata *Ognor mi trovo più d'amor costretto*, intonata da Landini, ai vv. 8-10: «E più che altra bella in suo figura / risplende sì, che concede chiareza / a chi com'a lei tra' gentileza⁴⁶⁴».

v. 4 *'l fuoco che m'incende*: il motivo del fuoco d'amore che *incende* il cuore del soggetto lirico risulta piuttosto diffuso nel *corpus* della ballata arsnovistica. Si veda almeno «Donna, tu prendi sdegno / a torto contra me, che vivo in foco⁴⁶⁵» e *Oimè 'l core!* (vv. 3-6: «Tu pur ferisci con l'arco mortale / e con la face del sagrato foco, / e poi mi lasci e di me non ti cale, / né a costei, per cui non trovo loco⁴⁶⁶»), entrambe intonate da Landini, «Se per virtù amor, donna, m'accese / del dolce sguardo de' belli ochi tuoi, / voglio in tal foco arder senza difese⁴⁶⁷» (Paolo da Firenze) e *Questa legiadra luce arde 'l mie core* (v. 4: «più s'accende la mente del suo foco⁴⁶⁸») di Andrea da Firenze.

Per *luoco-incende-foco* in sede di rima cfr. la ballata *Già non biasimo amor*, intonata da Landini, vv. 5-7: «chi 'l segue volentier in ciascun loco / e costei, che nol cura, non incende, / ma fredda lascia e celale 'l suo foco⁴⁶⁹».

XX (101)

C. 50v, C (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-10)

O graciososa petra margarita,
dè, per la tua virtute,
dami confort'e lume di salute.

La mia sperança è ferma più che mai
a quel disio ch'è ne la mente acceso, 5
però ch'Amor l'à fata gracioxa
e spero che 'l farà, sì 'l vego accesso.
Dunque, perché da lei mi vega preso,
li torno cum ragione,
la qual ne l'alma sempre sta fiorita. 10

5 acceso] accesa C

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: YzZ; AB, CB; BxY.

Rima identica, vv. 5-7: *accesso* (v. 7 *accesso*).

⁴⁶⁴ Corsi, *PMT*, p. 201.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 166.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 202.

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 283.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 305.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 174.

Il componimento risulta frammentario nel repertorio di Linda Pagnotta (*RMB* 78, 371), che fa riferimento al testo edito — completo, seppur viziato da errori di lettura — in *PMFC* XI, p. 111. Lo schema rimico evidenzia un’anomalia nelle mutazioni, che hanno il primo verso irrelato; secondo i rilievi statistici di Capovilla, basati su un campione di 696 ballate trecentesche, i componimenti con schema rimico delle mutazioni distiche diverso dal consueto AB, AB (73.9%) e dal più raro AB, BA (2.6%) corrispondono allo 0.8% del totale (il restante 15.2% è composto da ballate con mutazioni tristiche)⁴⁷⁰. In considerazione di tale dato, si impone una certa cautela nel valutare la correttezza del testo trasmesso in **PR** (messa in discussione anche dal possibile errore d’anticipo ravvisabile nella forma *acesso* al v. 5, forse sostitutiva di un originario *appreso*), pur non escludendo del tutto l’ammissibilità della combinazione AB, CB.

Edizioni

Wilkins 1964, p. 194.

Bibliografia

Carboni 2003, p. 262; Fiori 2004, p. 144; Corsi, *PMT*, pp. XXXI ss., 59; Ziino 2015, p. 7 ss.

Commento

La ballata è trasmessa, adespota, nel *verso* della seconda delle quattro carte che costituiscono la sezione italiana del fascicolo V, contenente una serie di composizioni intonate da Landini (o a lui attribuite⁴⁷¹); i dubbi circa l’attribuzione dei brani adespoti al compositore fiorentino, espressi da Alessandra Fiori su basi stilistiche⁴⁷² (e confutati da Ziino, soprattutto in riferimento alla ballata *Po’ che veder non posso*), risultano almeno in parte invalidati dalla «posizione [di tali composizioni] all’interno del codice, presumibilmente non casuale e legata ad un progetto organizzativo ben preciso e pianificato già in precedenza»⁴⁷³.

Per quanto concerne il testo poetico, il motivo incipitario riprende le teorie classiche sulle virtù del sole e delle pietre preziose, attraverso il filtro dell’elaborazione stilnovistica (il

⁴⁷⁰ Capovilla 1987, p. 118.

⁴⁷¹ Cfr. n. XXI (104).

⁴⁷² Fiori 2004, p. 144: «Di queste intonazioni, tutte prive di attribuzione, 7 appartengono a Landini. Le rimanenti – *Come ’n fra l’altre donne*, *O graziosa Petra* e *Po’ che veder non posso* – sono *unica*. Ad un primo sguardo i brani parrebbero assai simili a quelli del compositore per l’assetto di testo e voci e per la scelta del ritmo; uno di essi racchiude, inoltre, il *senhal* “Petra”, contenuto anche nella ballata landiniana *Orsù gentili spirti*. Un esame poco più approfondito del tessuto armonico e contrappuntistico smentisce però tale apparenza, facendo tutt’al più pensare ad un modesto epigono: impacciano il trattamento delle dissonanze, poco interessante la linea melodica, troppo simili fra loro le due sezioni delle ballate». Sul presunto *senhal* Petra si veda la n. al v. 1.

⁴⁷³ Ziino 2015, p. 8.

cui modello di riferimento è *Al cor gentil reppaira sempre amore* di Guinizelli; cfr. vv. 11-14: «Foco d'amore in gentil cor s'apprende / come vertute in pietra preziosa, / che da la stella valor no i discende / anti che 'l sol la faccia gentil cosa⁴⁷⁴»). Nulla rimane di quell'impianto filosofico: il *tòpos*, ormai cristallizzato, funge da pretesto per sostanziare la metafora della donna come gemma preziosa che dona salvezza attraverso l'amore, senza suggerire, peraltro, il riferimento a una persona in particolare. Nel panorama arsnovistico, lo stilema è presente nei madrigali *Lucida petra o margarita cara* e *Sì come al canto de la bella Iguana* (vv. 7-8: «però che se' d'ogni virtute unita / tu se' perfetta gemma margherita⁴⁷⁵»), intonati rispettivamente da Jacopo da Bologna e Maestro Piero, nonché in una ballata di Niccolò Soldanieri della quale non è pervenuta l'eventuale intonazione (*Questa ch'è 'l cor di pietra margarita*). Sotto il profilo retorico, degna di nota è la densità di ripetizioni (le quali, tuttavia, potrebbero essere state determinate da innovazioni nella tradizione) e poliptoti (*fata-farà; vego-vega*).

vv. 1-10: 'O graziosa gemma margherita (perla), donami conforto e luce di salvezza attraverso la tua virtù. La mia speranza è più che mai ancorata a quel desiderio che arde nella mia mente, perché Amore l'ha resa bendisposta nei miei confronti, e spero che continuerà a farlo, tanto esso (il desiderio) è vivo, ai miei occhi. Dunque, per essere da lei accolto, con la mente torno a lei, che dimora sempre rigogliosa nella mia anima.'

v. 1 *petra margarita*: «Lo stesso che perla» (*TLIO* s. v. *margherita*). I due sostantivi, che si presentano sovente come sintagma indivisibile⁴⁷⁶, sono stati variamente interpretati, in virtù della possibilità di attribuire valore di *senhal* sia a *petra* sia a *margarita*. Nell'opera di Landini non compare mai il nome Margherita; non sembra possibile trarre considerazioni definitive neppure a proposito di Petra, di cui risultano due sole occorrenze, nelle ballate «Amor in uom gentil è una luce / qual d'ogni virtù accende» (vv. 5-6: «ma come ferma petra / perman sicuro e in se stesso gode»⁴⁷⁷) e in una parte della tradizione di *Orsù gentili spirti*⁴⁷⁸, caratterizzata da un «cambio di *senhal*, che Sq

⁴⁷⁴ Contini 1960, p. 461.

⁴⁷⁵ Corsi, *PMT*, p. 8.

⁴⁷⁶ Cfr. Dante, *Convivio*, IV, 20 («se una pietra margarita è male disposta»); Boccaccio, *Teseida*, 9, 49, v. 4 («bella più che gemma margherita»), nonché il sopracitato madrigale *Sì come al canto*, v. 8 («tu se' perfetta gemma margherita»).

⁴⁷⁷ Corsi, *PMT*, p. 140.

⁴⁷⁸ Corsi, *PMT*, p. 205: «Il Wesselofsky [Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, a c. di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867] ritenne che la variante «petra» fosse stata messa “per allontanare quel troppo di preciso e di individuale che il doppio senso di cosa e Cosa portava seco; se non si vuole ammettere piuttosto che il cambiamento succedesse coll'intenzione di alludere, come nella canzone attribuita a Dante, ad una Madonna Petra” (vol. I, p. 1, n. 6). Il cambiamento potrebbe essere una restituzione dotta; ma va tenuto presente che la musica diffondeva le ballate e la sostituzione di una donna ad un'altra era spiegabilissima e fors'anche voluta».

riporta come PETRA (con inevitabile allusione a Dante), mentre **R₂** riconduce al gruppo di ballate dedicate a COSA⁴⁷⁹».

Interessante, sotto il profilo linguistico, è anche la considerazione di Corsi a proposito della forma *petra*: «i non dittongati [...] innanzi a muta + liquida, *petra*, [...] sono forme latineggianti, che compaiono specialmente nelle rime intonate dal Landini, ricche di latinismi (e cfr. Rohlfs, I, 85-7, pp. 103-9)»⁴⁸⁰.

Quanto al secondo elemento del sintagma, *margarita*, è opportuno sottolineare la rarità delle occorrenze in ambito arsnovistico (due in totale, nei già citati madrigali di Jacopo e Piero); a proposito di *Lucida petra*, Corsi osserva che «“o margarita cara” non è vocativo di nome proprio [...] ma, insieme con “lucida petra”, è soggetto del verbo “rende” e significa “perla preziosa”, senza allusione specifica⁴⁸¹». In entrambi i casi — come avviene nel testo qui edito — si fa riferimento al potere positivo della gemma, che è spesso associata alla purezza, in virtù del colore candido; si veda, a tale proposito, la lauda su s. Margherita trasmessa nel Laudario Magliabechiano, *A tutta gente faccio prego e dico*, vv. 21-22: «Sì fosti piena e di virtù ornata, / o gemma Margarita molto cara» e vv. 28-29: «laudate quella vergine beata / ch'è Margarita decta per colore⁴⁸²». Oltre i confini della tradizione manoscritta musicale, si può menzionare la ballata adespota *Chi fiso guarda in questa margarita*, trasmessa in **Magl.VII.1078**: «Chi fiso guarda in questa margarita / L'enmazene d'Amor vedrà scolpita. / Stassi co' l'arco atenta e ponderosa / Per dar nei cuer zentil dolze ferute; / E questo io provo con tanta vertute / Che tien la vita mia sempre gioiosa: / Onde non so qual pietra preciosa / Tra nui più de l'anel degna gradita⁴⁸³».

XXI (104)

C. 51v, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-10)

Po' che veder non posso la mie dona,
che d'onestat'è luce,
a morte duro m'è che sia mia duce,

ché minor pena mi serà 'l morire
che non veder costei,
per cui se struge 'l cor con dur languire,
ché mirar non pò lei.

5

⁴⁷⁹ Epifani 2014, p. 195.

⁴⁸⁰ Corsi *PMT*, p. LXXXVI.

⁴⁸¹ Corsi, *PMT*, p. XXXII.

⁴⁸² Liuzzi, F., *La lauda e i primordi della melodia italiana*, II, Firenze, Libreria dello Stato, 1935, p. 379.

⁴⁸³ Casini 1889, p. 372.

Lasso, dolente sempre dic'omei!
Po' ch'a l'amar m'induce,
pegio ch'a morte ognora mi aduce.

10

1 Po' che] po che po che C, po po che T.

4 pena] penna T.

Metrica

Ballata mezzana monostrofica: YzZ; Ab, Ab; BzZ. *RMB* 115: 92.

Rima equivoca contraffatta, vv. 3-10: *mia duce-mi aduce*.

Edizioni

Corsi, *PMT*, p. 355; Wilkins 1964, p. 196.

Bibliografia

Fiori 2004, p. 144; Guerrero 2014, p. 352; Ziino 2015.

Commento

Pur essendo collocata in una serie di ballate attribuite o attribuibili a Landini, la paternità dell'intonazione di *Po' che veder non posso* è tuttora oggetto di dibattito nel panorama musicologico⁴⁸⁴; per gli argomenti a sostegno e a detrimento di tale tesi si rinvia a Ziino 2015, la cui approfondita analisi musicale e testuale dell'opera prende le mosse dalla proposta di attribuzione a Paolo da Firenze, formulata da Jeannie Ma. Guerrero. Il testo poetico non presenta caratteristiche (*senhal*, stilemi ricorrenti, sintagmi peculiari) tali da suggerirne l'appartenenza al *corpus* di uno dei due compositori.

Il componimento si fonda su una fitta trama di simmetrie strutturali e di suono: si vedano la serie di infiniti retti da congiunzione subordinante (*che veder, ché mirar, ch'a l'amar*), il parallelismo semantico e sintattico tra il secondo verso del primo e del secondo piede (*che non veder costei-che mirar non pò lei*) e il parallelismo fonico tra i versi del distico conclusivo (*po' ch'a l'amar m'induce-pegio ch'a morte m'aduce*). Sotto il profilo lessicale, assumono particolare risalto i termini derivati dalla radice *duc-*, che danno luogo a figura etimologica (*duce, induce, aduce*).

vv. 1-10: 'È difficile da sopportare che la mia amata, specchio di bontà, mi conduca alla morte a causa dell'impossibilità di vederla (lett. Poiché non posso vedere la mia donna, che è specchio d'onestà, mi è difficile sopportare che mi conduca a morire), perché sarà meno gravoso morire che non vedere colei per la quale il mio cuore si strugge di sofferto

⁴⁸⁴ Cfr. Fiori 2004, p. 144.

languore, non potendo vederla. Sventurato, sofferente mi lamento di continuo! Dopo avermi indotto ad amarla, mi riduce sempre [più] in uno stato peggiore della morte.’

v. 1 *Po' che veder*: come sottolinea Ziino, nel repertorio arsnovistico si registrano soltanto quattro *incipit* analoghi, «tre in Landini (*Po' ch'amor ne' begli occhi più non vedo, Po' che partir convienmi, donna cara e Poi che da te mi convien partir via*) e uno in Paolo (*Po' ch'anno di mirar gli ochi mie stanchi*)⁴⁸⁵». Cfr. anche l'attacco, semanticamente analogo, della ballata *Perché veder non posso 'l vostr'aspetto*, intonata da Andrea da Firenze.

v. 4 *minor pena mi serà 'l morire*: il medesimo concetto è espresso nel primo distico della ballata di Boccaccio, messa in musica da Lorenzo da Firenze, «Non so qual i' mi voglia, / o viver o morir per minor doglia», e nella ballata *Lagrimando dimostro* (*Decameron*, IV), v. 35: «che per minor martir la morte bramo».

v. 8 *dolente sempre dic'omei*: secondo Ziino, «pur nella genericità del linguaggio poetico adottato», l'espressione iniziale della volta («Lasso, dolente sempre dic'omei») ricorre soltanto in tre ballate: *La vaga luce, che fa invidia al sole* (v. 3: «I' tremo di dolceza e dico oimei»⁴⁸⁶), intonata da Paolo, *Amor in te spera' già lungo tempo* (v. 6: «né anchor trova' piatà per dire oimei»⁴⁸⁷) e *Per servar umiltà la mente spera* (v. 4: «Ferm'e costante, senza dir oimei»⁴⁸⁸), entrambe appartenenti al *corpus* landiniano⁴⁸⁹.

XXII (208)

Cc. 105v-106r, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *res.* (vv. 6-10): *d. B. de Bono(nia)*.

Mersì chiamando, adiuto no m'è porto;
morir me sento e sminuir la LENA,
et crescermi tut'ora l'aspra pena
et lontanarsi dal desiato porto.

Bella columba, se mi don conforto, 5
revivirà ogni mio polso et vena.
Mersì [chiamando adiuto no me porto;
morir me sento e sminuir la lena].
Ahilas! Perché me occidi a sì gran torto?
L'ardente face amorta, et reaserena
la turbidata faça et poi refrena
gli ati di cui, spesso, per te me ha[n] morto. 10

⁴⁸⁵ Ziino 2015, p. 9.

⁴⁸⁶ Corsi, *PMT*, p. 278.

⁴⁸⁷ Epifani 2014, pp. 137-8.

⁴⁸⁸ Corsi, *PMT*, p. 210.

⁴⁸⁹ Ziino 2015, p. 9.

1 Mersi] mersi mersi C 5 don] done *res.* 10 han] ha *res.*

2 sminuir] smenuir T 3 crescermi] cresermi T

Metrica

Rondeau: ABBA; ABAB; ABBA.

Rima equivoca, vv. 1-4: *porto, porto*.

Il testo è composto secondo una struttura metrica classificabile entro il genere formale del *rondeau*. Tale circostanza rende il componimento degno di nota, poiché è probabile che si tratti del più antico *rondeau* intonato su testo italiano, tra quelli attualmente conosciuti; ed è anche il più simile ai modelli francesi coevi, alcuni dei quali sono trasmessi nel medesimo fascicolo di **PR** (l'ottavo).

Bartolomeo da Bologna, autore dell'intonazione, opera entro il primo trentennio del Quattrocento, e a questa altezza cronologica non è possibile definire uno *standard* per il *rondeau* su testo italiano, a causa dell'esiguità quantitativa e della eterogeneità formale degli esempi sinora noti⁴⁹⁰; il *corpus*, infatti, comprende, oltre a *Mersi chiamando*, altre due composizioni, entrambe copiate in **Ox** (*O celestial lume agli occhi mei*⁴⁹¹, intonato da Bartolomeo Brollo, e *Biancha nel bruno aquilino aspecto*, che è a tutti gli effetti una ballata intonata come un *rondeau*⁴⁹²), alle quali si potrebbe aggiungere — con le dovute cautele, a causa della caduta del *residuum* — *Mirar non posso*⁴⁹³ (Hugo de Lantins), trasmesso nel medesimo manoscritto, oltre a tre brani, più recenti, di Dufay: *Quel fronte signorille in paradiso*, *Dona, i ardenti ray* e *Dona gentile, bella come l'oro*⁴⁹⁴.

Secondo David Fallows, le anomalie testuali e metriche presenti in alcuni dei componimenti appena elencati potrebbero essere dovute a un tentativo — non pienamente riuscito — di 'traduzione' in italiano di modelli francesi⁴⁹⁵. Senz'altro nessuno di essi corrisponde pienamente alle tipologie metrico-strutturali dei *rotundelli*

⁴⁹⁰ Cfr. i contributi di D'Agostino (1995, 2003, 2016), oltre a Fallows 1989, p. 433.

⁴⁹¹ **Ox**, c. 69v, schema AB; AA; AB.

⁴⁹² **Ox**, c. 127r, schema ABBA; ABAB; BCCA. A proposito della forma ibrida ballata-*rondeau* cfr. D'Agostino 2016, p. 365.

⁴⁹³ **Ox**, c. 26r, schema ABBA; «perhaps the first stanza of an Italian *rondeau*» (D'Agostino 2003, p. 314). Inoltre, «several others [in **Ox**] may also be in *rondeau* form but lack the full text» (D'Agostino 1995, p. 65).

⁴⁹⁴ *Quel fronte signorille in paradiso* e *Dona, i ardenti ray*: **Ox**, c. 73r, schema ABBA ripetuto 3 volte. *Dona gentile, bella come l'oro*: Paris, Bibl. Nat., Ms. Rothschild 2973 (*Chansonnier Cordiforme*), cc. 2v-3r; Pavia, Bibl. Universitaria, Ms. Aldini 362, cc. 52v-53r; New Haven, Yale University, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, Ms. 91 ("Mellon Chansonnier"), cc. 43v-44r, simile nello schema a *Mersi chiamando*: ABBA; BABA; ABBA.

⁴⁹⁵ Fallows 1989, p. 433.

descritti da Antonio da Tempo⁴⁹⁶, delle quali conservano soltanto l'endecasillabo (corrispondente alla quarta specie⁴⁹⁷) e i due fondamenti strutturali caratteristici del genere, ovvero la ripetizione del verso (in questo caso del distico) iniziale in maniera circolare, nonché l'utilizzo della medesima melodia per ogni parte: secondo la 'traduzione' di Gidino da Sommacampagna (in questa circostanza estremamente fedele al modello latino), «lo rotondello è a modo de una ballata, ma fi ditto rotondello perché ello è a modo de una rotonditade, imperçoché, come la represa è formata in canto et in consonancie, cossì sono tutte le altre parte delo dicto rotondello. E lo primo verso della represa, osia dela prima parte delo rotondello, sempre fi repilogato e cantato per li respondententi delo canto quando è cantato lo primo verso dela seconda parte e de tutte le altre seguente parte delo dicto rotondello⁴⁹⁸». Nel caso di *Mersì chiamando*, la 'terza parte' risulta raddoppiata rispetto alla seconda, e lo schema rimico ricorda piuttosto la volta di una ballata grande (e la 'ripresa' del *rotondello* è posizionata, secondo l'indicazione presente nel *residuum*, in maniera tale da costituire una sorta di seconda mutazione — essendo la prima formata dai vv. 5-6 —); si riscontra una maggiore affinità con tipologie particolari di *rondeau* descritte nella trattatistica francese, nella fattispecie il *rondeau double*⁴⁹⁹ menzionato da Deschamps nell'*Art de dictier* (ABAB abAB ababABAB⁵⁰⁰), pur nelle evidenti differenze metriche.

Edizioni

Wilkins 1964, p. 269.

Bibliografia

Cavicchi 1975; D'Agostino 1995, p. 65; D'Agostino 2016 p. 365; Fallows 1989, p. 433; Zimei 2014, p. 257.

Commento

Il componimento è copiato nel fascicolo VIII, completo di rubrica attributiva dell'intonazione a *d. B. de Bono(nia)* (Bartolomeo da Bologna); la collocazione risulta doppiamente interessante, perché *Mersì chiamando* è l'unico testo italiano presente nella sezione francese di **PR** e perché non vi sono prove documentarie che consentano di

⁴⁹⁶ *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, XLVII *De rotundellis et eorum forma* (Andrews 1977, pp. 66-70). *Ivi*, p. 66: «Dicitur autem *rotundellus* quia totus est uniformis sicut rotunditas. Nam sicur est facta prima pars in rithmis et cantu, ita et omnes aliae; et sic cantatur una pars quemadmodum et alia, et non diversificant sonum. Et primus versus primae partis semper repilogatur in cantu quando est cantatus primus versus secundae partis».

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 67: «Quattuor sunt species: [...] quidam undernarii toti».

⁴⁹⁸ *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*, cap. 4, parr. 2-8 (Caprettini 1993, p. 128).

⁴⁹⁹ Raynaud, G. (ed.), Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*, Paris, Firmin-Didot, 1891, v. VII, p. 285.

⁵⁰⁰ Lote 1991, p. 195.

ipotizzare eventuali soggiorni del compositore oltre i confini della penisola. L'ottavo fascicolo è interamente copiato da uno scriba francese⁵⁰¹; l'influenza transalpina si palesa nel *mersi* dell'*incipit*⁵⁰², nell'interiezione *ahilas* (v. 7) e nella forma *reaserena* al v. 8, ma il testo risulta generalmente corretto.

Il *rondeau* qui edito costituisce una significativa testimonianza della rilevanza storica dell'opera musicale di Bartolomeo da Bologna, già precursore della messa parodia, con il suo *Gloria Vince con lena* (che cita l'omonima ballata)⁵⁰³, in quanto esponente di una fase di passaggio e di intenso interscambio tra compositori italiani e 'ultramontani'. All'innovazione sul piano formale non corrispondono particolari tratti di originalità sotto il profilo contenutistico: nel testo, infatti, è sviluppato il tema canonico della pena amorosa, con la supplica alla donna affinché ponga fine alle sofferenze dell'amante.

Tuttavia, non sembra peregrino ipotizzare la presenza di un secondo livello di significato; senza la pretesa di giungere a una identificazione precisa (già ipotizzata da Francesco Zimei, che propone come possibile dedicatario Galeazzo Malatesta, figlio del capitano generale della Repubblica di Firenze Malatesta dei Sonetti⁵⁰⁴), sarà utile sottolineare che il *senhal Lena* (presente anche nella ballata sopracitata) costituisce il possibile indizio di un legame intertestuale con l'opera di Paolo da Firenze, nella quale sono state rilevate allusioni alle vicende che precedettero il Concilio di Pisa⁵⁰⁵. Come evidenziato da Zimei, un «Frater Bartholomaeus de Bononia professor» risulta tra i firmatari della delibera fiorentina contro Gregorio XII⁵⁰⁶: sembra probabile che si tratti del compositore di *Mersi chiamando*, anche in considerazione della sua posizione nell'*entourage* di Baldassarre Cossa, il futuro antipapa Giovanni XXIII, e della sua partecipazione al Concilio, ipotizzata da Anne Stone⁵⁰⁷. Postulare l'esistenza di un dialogo intertestuale e, quindi, di una prossimità anche biografica tra Bartolomeo e Paolo necessiterebbe di ulteriori e ben più solidi elementi: per il momento, sarà utile ribadire la rilevanza del *rondeau* qui edito nella definizione del rapporto di continuità che intercorre tra le diverse sezioni di **PR** e, soprattutto, tra i compositori italiani e franco-fiamminghi operanti a cavallo tra i secoli XIV e XV.

vv. 1-10: 'Nonostante chiedo pietà, non mi si dà aiuto: mi sento morire e mancare le forze, aumentare sempre di più l'aspro dolore e allontanarsi il desiderato porto. Bella

⁵⁰¹ Cfr. anche Nadas 1985, p. 127.

⁵⁰² Cfr. Corsi, *PMT*, p. 353, nota al v. 8 della ballata *Lucente stella* («mercì mostrando de le mie ferute»).

⁵⁰³ Cuthbert, M. S., *Zacara's D'amor languire and strategies for borrowing in the early fifteenth-century Italian Mass*, in Zimei, F. (ed.), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, pp. 348-51.

⁵⁰⁴ Zimei 2014, p. 257.

⁵⁰⁵ Cfr. *Commento* n. X (63).

⁵⁰⁶ Zimei 2014, p. 257.

⁵⁰⁷ Stone 2005, p. 71.

colomba, se mi doni conforto, torneranno a essere vitali vene e arterie. Ahi, sventurato, perché mi uccidi senza motivo? Smorza la fiamma ardente, rasserena il viso rabbuiato e smetti di compiere le azioni che in molte occasioni mi hanno ferito a morte.’

v. 1 *Mersì chiamando*: lo stilema della supplica ad Amore risulta diffuso, in questa forma, sin dal Duecento, passando per gli stilnovisti e Petrarca. Cfr. Pier della Vigna, *Amando con fin core e con speranza* (PSs 10.5), v. 51: «merzé chiamando a Amore che mi vaglia»; Dante, *Così nel mio parlar vogli’esser aspro*, vv. 40-1: «Amore, a cu’ io grido ‘merzé!’, chiamando, e umilmente il priego»; Petrarca, *Amor m’à posto come segno a strale* (Rvf CXXXIII), vv. 3-4: «[...] et son già roco, / donna, mercé chiamando, et voi non cale».

v. 2 *Lena*: cfr. *Avendo un me’ falcon*, n. v. 4.

v. 5 *Bella columba*: la colomba rientra nel novero dei volatili attestati nella lirica trecentesca, intonata e non, talvolta in qualità di allusione all’insegna di Gian Galeazzo Visconti⁵⁰⁸. Cfr. i madrigali *Una colomba più che neve bianca* (Gherardello), *Alba colomba con sua verde rama* (Bartolino) e *Volgeno i suo’ begli occhi inver le fiamme* di Franco Sacchetti (*Rime*, 87, vv: «le quali una colomba avea acc[ese], / vidi colei, da cui amor discese»), oltre alla ballata *Una colomba candida e gentile* (Landini). In questo caso il riferimento a Gian Galeazzo appare quantomeno improbabile, benché i dati cronologici non escludano del tutto tale possibilità (la morte del Conte di Virtù risale al 1405, la prima attestazione documentaria della presenza di Bartolomeo come cappellano della Cattedrale di Ferrara al 1389⁵⁰⁹).

v. 6 *ogni mio polso et vena*: il riferimento è probabilmente Dante, *If*, I, vv. 89-90: «aiutami da lei, famoso saggio, ch’ella mi fa tremar le vene e i polsi»; ma cfr. anche Francesco di Vannozzo, *Ben ch’io non sia degno, i’ ve respondo* (tenzone con Marsilio da Carrara), vv. 12-13: «e al presente non ò polso o vena / che pensi di spinar cotal vassello⁵¹⁰».

⁵⁰⁸ Carleton 2009, p. 85.

⁵⁰⁹ Stone 2005, p. 71.

⁵¹⁰ Manetti, R. (ed.), *Le rime di Francesco di Vannozzo*, tesi dottorale, Università degli Studi di Padova, 1994, p. 114.

Bibliografia

ABRAHAM, G., *The History of Music in Sound*, III, London, Oxford University Press, 1953.

ABRAMOV-VAN RIJK, E., *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009.

_, *Corresponding through Music: Three Examples from the Trecento*, «Acta Musicologica», 83/1 (2011), pp. 3-37.

ADLER, G., KOLLER, O. (edd.), *Trienter Codices, I*, in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. VII, Wien, Artaria, 1904.

_, *Trienter Codices, II*, in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. XI/1, Wien, Artaria, 1904.

AGENO, F., *Rime estravaganti del Sacchetti*, «Lettere Italiane», 13/1 (1961), pp. 1-19. **(Ageno 1961a)**

_, *Particolarità grafiche di manoscritti volgari*, «Italia medioevale e umanistica», 4 (1961), pp. 175-80. **(Ageno 1961b)**

ANDREWS, R. (ed.), Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

ALLORTO, *Antologia di storia della Musica*, I, Milano, Ricordi, 1959.

ANTONELLI, A., *Tracce poetiche dal 13. al 15. secolo provenienti dall'Archivio di Stato di Bologna*, tesi dottorale, Università degli Studi di Siena, 2006.

_, *Tracce di ballate e madrigali a Bologna tra XIV e XV secolo (con una nota sul meccanismo di copia delle ballate estemporanee)*, in F. Zimei (ed.), *L'Ars Nova italiana del Trecento VII. «Dolci e nuove note»: atti del quinto convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), (Certaldo, 17-18 dicembre 2005)*, Lucca, LIM, 2009, pp. 19-44.

ANTONELLI, R., GLESSGEN, M., VIDESOTT, P. (edd.), *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, vol. 2, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2018.

APEL, W., *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Second corrected edition, Cambridge, Mass., The Mediaeval Academy of America, 1944.

_ (ed.), *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Edition of the Literary Texts by R. W. Linker and U. T. Holmes, Jr., Cambridge, Mass., Mediaeval Academy of America, 1950.

_ (ed.), *French Secular Music of the Fourteenth Century*, Edition of the Literary Texts by S. N. Rosenberg, 3 voll., Cambridge, Mass., Corpus Mensurabilis Musicae, 53, 1970.

BAILEY, J. A. - LEE-DE AMICI, B. A., *Bridging the Medial Caesura: The Wraparound Rondeau*, in A. Kirkman - D. Slavin (edd.), *Binchois Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 181-98.

BALDELLI, I., *Rime siculo-umbre del Duecento in id.*, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Adriatica, Bari, 1971, pp. 255,94.

- _, *Sulla lingua della poesia cortese settentrionale*, Ivi, pp. 307-22.
- BARILLARI, S. M., *La «coppia d'Arimino» fra il Triumphus cupidinis e il Purgatorio di san Patrizio. (Una ballata per Viola Novella dal codice Magliabechiano VII, 1078)*, in P. Canettieri - A. Punzi (edd.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014, pp. 89-114.
- BARTHA, D., *A Zenetörtenet Antologiaja*, Budapest, Magyar Korus, 1948.
- BAUMANN, D., *Some Extraordinary Forms in the Italian Secular Trecento Repertoire*, in A. Ziino (ed.), *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 45-59.
- BECHERINI, B., *L'Ars nova italiana del Trecento. Strumenti ed espressione musicale*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, I, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1962, pp. 40-56.
- _, *Le insegne viscontee e i testi poetici dell'Ars nova*, in *Liber Amicorum Charles van den Borren*, Anvers, Impr. de Lloyd anversois, 1964, pp. 17-25.
- BENT, M., *Some Criteria for Establishing Relationships Between Sources of Late-Medieval Polyphony*, in Fenlon, I. (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts (Papers from a Conference Held at King's College, Cambridge, in 1979)*, Cambridge University Press, 1981, pp. 295-317.
- _, *A note on the dating of the Trémoille manuscript*, in Gillingham, B. R., Merkley, P. A. (edd.), *Beyond the moon: Festschrift Luther Dittmer*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1990, pp. 217-42.
- _, *Editing Early Music: The Dilemma of Translation*, «Early Music», 22/3 (1994), pp. 373-94.
- _, *Music and the early Veneto humanists*, «Proceedings of the British Academy», 101 (1999), pp. 101-30.
- _, *Continuity and transformation of repertory and transmission in early 15th-century Italy: the two cultures*, in Dieckmann, S., Huck, O., Rotter-Broman, S., Scotti, A. (edd.), *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento (Musica mensurabilis, 3)*, Hildesheim, Olms, 2007, pp. 225-46.
- _, *Indexes in Late Medieval Polyphonic Music Manuscripts: A Brief Tour*. in Marrow, J. H., Linenthal, R. A., Noel, M. (edd.), *The Medieval Book: Glosses from Friends & Colleagues to Christopher de Hamel*, Houten, Hes & De Graaf, 2010, pp. 196-207.
- Catalogue des livres de la bibliothèque du feu M. Reina (de Milan)*, Paris, Maison Silvestre, 1834.
- BERGER, C., *Hexachord, Mensur und Textstruktur*, Stuttgart, Franz Steiner, 1992.
- BERMAN, L., *Words and Music: The Scholar's View*, Compiled in honor of A. Tillman Merrit, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1972.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *Testamento in francese di un mercante veneziano (Famagosta, gennaio 1294)*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, Vol. 18, No. 3 (1988), pp. 1011-1033.

- BERTONI, G., *Poesie musicali francesi nel cod. Estense lat. 568*, in *Archivum Romanicum*, 1917, pp. 27-57.
- 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. Nachtrag zu Studie I*, «Archiv für Musikwissenschaft», 8/2 (1927), pp. 233-41.
- _, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H., 1931.
- BIADENE, L., *Varietà letterarie e linguistiche*, Padova, Tip. Fratelli Gallina, 1896.
- BILANCIONI, P., *Madrigali adespoti per nozze Cesare dalla Torre - Vittorina Ginanni Fantuzzi*, Ravenna, G. Angeletti, 1867.
- BOAS, M. (ed.), *Disticha Catonis recensuit et apparatu critico instruxit Marcus Boas. Opus post Marci Boas mortem edendum curavit Henricus Johannes Botschuyver*, Amstelodami, North-Holland Publishing Company, 1952.
- BOCCACCIO, G., *Caccia di Diana*, ed. V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967.
- _, *Decameron*, ed. V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. 4, Milano, Mondadori, 1976.
- _, *Filocolo*, ed. A. E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967.
- _, *Ninfale fiesolano*, ed. A. Balduino, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. 3, Milano, Mondadori, 1974.
- BONACCORSI, A., *Un nuovo codice dell'Ars nova. Il codice Lucchese*, in *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei*, S. VIII, vol. I, fasc. 12, Roma, 1948, 539-615.
- BONDA, J. W., *De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw*, Hilversum, Verloren Publishing Company, 1996.
- BOONE, G. M., *Patterns in play: a model for text setting in the early French songs of Guillaume Dufay*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.
- BORREN, C. VAN DEN, *Le manuscrit musical 222 C. 22 de la bibliothèque de Strasbourg (XVe siècle) brûlé en 1870, et reconstitué d'après une copie d'Edmond de Cousse-maker*, Antwerp, E. Secelle, 1924.
- _, *Dufay and His School*, in *New Oxford History of Music, vol. III. Ars nova and the Renaissance 1300-1540*, ed. by D. A. Hughes and G. Abraham, London, Oxford University Press, 1960, pp. 214-35.
- BREWER, C. E., *A Fourteenth-Century Polyphonic Manuscript Rediscovered*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 24/1-2 (1982), pp. 5-19.
- BRUGNOLO, F., «Eu ò la plu fina druderia». Nuovi orientamenti sulla lirica italiana settentrionale del Duecento, «Romanische Forschungen», 107, 1/2 (1995), pp. 22-52.
- BRUNETTI, G., *Il frammento inedito «Resplendente stella de albur» di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2000.

- CALVIA, A. (ed.), *Nicolò del Preposto. Opera completa*, edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche a c. di Antonio Calvia, Firenze-Venezia, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2017.
- _, *Nuove tracce arsnovistiche dal Fondo Datini: la più antica testimonianza databile dell'opera di Francesco degli Organi (Landini)*, «Textus & Musica», 2 (2020).
- CAMBONI, M. C., *Contesti: intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS, 2011.
- CAMPAGNOLO, S., *Petrarca e la musica del suo tempo*, in A. Chegai - C. Luzzi (edd.), *Petrarca in musica: atti del Convegno internazionale di studi (Arezzo, 18-20 marzo 2004)*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, pp. 3-42.
- _, *Petrarca non scrisse Non al suo amante più Diana piacque (RVF 52.) per Jacopo da Bologna*, in *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela*, Vol. 2, Pisa, ETS, 2018, pp. 967-90.
- CAPOVILLA, G., *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in A. Ziino (ed.), *L'ars nova italiana del Trecento. Atti del III Congresso internazionale sul tema: «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975)*, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1987.
- _, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico" dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, p. 159-252.
- CAPPELLI, A. (ed.), *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici*, Bologna, Romagnoli, 1868.
- CAPRETTINI, G. P., *Gidino da Sommacampagna, Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*, introd. e comm. di G. Milan, Vago di Lavagno (VR), La Grafica Editrice, 1993.
- CARACI VELA, M., *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on line», 13/1 (2014), pp. 1-58.
- _, *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa»*, in M. S. Lannutti - A. Calvia (edd.), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 93-141.
- CARAPEZZA, F., *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2 (1999), pp. 321-54.
- CARBONI, F. (ed.), *Simone de' Prodenzani, Rime*, Manziana, Vecchiarelli, 2003.
- CARBONI, F. - ZIINO, A., *Una fonte trecentesca della ballata 'Deh, no me fare languire'*, «Studi medievali», serie 3, 23/1 (1982), pp. 303-09.
- CARDUCCI, G., _, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, 1914.
- _, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, Ediz. Naz. delle Opere vol. IX (*I trovatori e la cavalleria*), Bologna, N. Zanichelli Ed., 1936, pp. 295-391.
- CARLETON, S., *Heraldry in the Trecento Madrigal*, tesi dottorale, University of Toronto, 2009.
- CARRARA, M., *Gli Scaligeri*, Milano, Dall'Oglio, 1966.

- CASINI, T., *Rime dei poeti bolognesi del secolo XIII*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1881.
- _, *Notizie e documenti per la storia della poesia italiana nei secoli XIII e XIV, 2: Due antichi repertori poetici*, «Il Propugnatore», nuova serie, 2/1 (1889), pp. 197-271, 356-405.
- _, *Studi di poesia antica*, Città di Castello, Casa editrice S. Lapi, 1913.
- CATTIN, G., *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. Il copista Rolando da Casale. Nuovi frammenti musicali nell'Archivio di Stato*, «Annales Musicologiques», 7 (1977), pp. 17-41.
- _, *L'«Ars Nova» musicale a Padova*, in *I Dondi dall'Orologio e la Padova dei Carraresi: Padua sidus preclarum. Catalogo della mostra (Padova, 1989)*, Brugine (PD), Edizioni 1+1, 1989, pp. 107-22-
- CAVICCHI, A., *Sacro e profano: documenti e note su Bartolomeo da Bologna e gli organisti della cattedrale di Ferrara nel primo Quattrocento*, «Rivista italiana di musicologia», 10 (1975), pp. 46-71.
- _, *Altri documenti per Bartolomeo da Bologna*, «Rivista Italiana di Musicologia», 1976, 11/2 (1976), pp. 178-181.
- CHECCHI, D., *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'«Ars nova» italiana*, in M. S. Lannutti - A. Calvia (edd.), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 19-44.
- _, *La lingua dei testi settentrionali dell'Ars nova italiana: koinè e tradizione manoscritta*, in R. Antonelli, M. Glessgen, P. Videsott (edd.), *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, Strasbourg, EliPhi (Éditions de linguistique et de philologie), 2018, pp. 1098-107.
- CHECCHI, D. - EPIFANI, M., *Remarks on some realistic virelais of the Reina codex*, in A. Calvia - S. Campagnolo - A. Janke - M. S. Lannutti - J. Nádas (edd.), *The End of the Ars Nova in Italy. The San Lorenzo Palimpsest and Related Repertories*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020, pp. 163-215.
- CHICHMAREF, V., *G. de Machaut, Poésies lyriques*, vol. I, Paris, Champion, 1909, rist. Genève, Slaktine, 1973.
- CIAN, V., *Ballate e strambotti del sec. XV: tratti da un codice trevisano*, «Giornale storico della letteratura italiana», 4 (1884), pp. 1-55.
- CILIBERTI, G., *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo Medioevo*, Perugia, Centro di studi musicali in Umbria, 1989.
- _, *Fonti musicali per poeti e scelte poetiche di musicisti a Firenze nel tardo Medioevo*, «Archivio Storico Italiano», CXLVIII (1990), vol. 148, fasc. 4, pp. 770-82.
- _, *Produzione libraria e contesto musicale ad Orvieto nei secoli XI-XV (materiali per uno studio)*, in *La civiltà del libro in Orvieto. Materiali per uno studio della decorazione dei codici nei secoli XI-XV. Catalogo della mostra (Orvieto, Chiostro di San Giovanni, 27 marzo-30 aprile 1991)*, Perugia, Protagon-Regione

dell'Umbria, 1991, pp. 107-71.

CIRESE, A. M., *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988.

CLERCX, S., *Propos sur l'Ars Nova*, «Revue belge de Musicologie», 10 (1956), pp. 154-60.

_, *Johannes Ciconia et la chronologie des manuscrits italiens, Mod. 568 et Lucca (Mn)*, in *Les Colloques de Wégimont II, 1955. L'Ars nova: Recueil d'études sur la musique du XIVe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, pp. 110-30.

CLERCX, S. - HOPPIN, R. H., *Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIVe siècle*, in *Les Colloques de Wégimont II, 1955. L'Ars nova: Recueil d'études sur la musique du XIVe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, pp. 63-92.

COGNASSO, F., *I Visconti*, Milano, Dall'Oglio, 1966.

Col dolce suon: vedi DELFINO, A - ROSA-BAREZZANI, M. T.

COLUCCIA, R., *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli in età angioina*, «Medioevo Romano», 2/1 (1975), pp. 44-153.

_, *L'edizione dei «poeti della scuola siciliana». Questioni vecchie e nuove*, «Studi di filologia italiana», 72 (2014), pp. 11-36.

_, *Boccaccio angioino tra centro e periferia del regno*, in Alfano, G. (ed.), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento. Atti del Convegno «Boccaccio Angioino. Per il settimo centenario della nascita di Giovanni Boccaccio» (Napoli-Salerno, 21-25 ottobre 2013)*, 2015, pp. 45-70.

COLUCCIA, R. - GUALDO, R., *Sondaggi sull'eredità del Notaro*, in R. Arqués (ed.), *La poesia di Giacomo da Lentini: scienza e filosofia nel 13. secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale. Atti del Convegno tenutosi all'Università Autonoma di Barcellona (16-18, 23-24 ottobre 1997)*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, pp. 59-104.

CONTINI, G. (ed.), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

_, *La poesia rusticale come caso di bilinguismo*, in *Atti del convegno sul tema: La poesia rusticana nel Rinascimento (Roma, 10-13 ottobre 1968)*, Roma, 1969, pp. 43-55.

CORSI, G. (ed.), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970. (PMT)

_ *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969 (RT).

_, *Madrigali inediti del Trecento*, «Belfagor», 14/3 (31 gennaio 1959), pp. 72-82.

(Corsi 1959 a)

_, *Madrigali e ballate inedite del Trecento*, «Belfagor», 14/3 (31 maggio 1959), pp. 329-340. **(Corsi 1959 b)**

COUSSEMAKER, C. E. H. de, *Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai*, XVIII, 1841.

_, *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, 1843.

- CUTHBERT, M. S., *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex*, tesi dottorale, Cambridge, Mass., Harvard University, 2006.
- _, *Esperance and the French song in Foreign Sources*, «Studi Musicali», 36/1 (2007), pp. 1-19.
- _, *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, «Musica Disciplina», 54 (2009), pp. 39-74.
- _, *Groups and Projects among the Paduan Polyphonic Sources*, in F. Facchin - P. Gnan (edd.), *I frammenti padovani tra «Santa Giustina» e la diffusione della musica in Europa. Giornata di studio, Padova, Abbazia di S. Giustina-Biblioteca Universitaria, 15 giugno 2006*, Padova, Biblioteca Universitaria, 2011, pp. 183-214.
- D'AGOSTINO, G., «Più glie delectano canzone veneciane che francese»: *Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*, «Musica Disciplina», 49 (1995), pp. 47-77.
- _, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi. (L'area toscana)*, in A. Delfino - M. T. Rosa Barezzi (edd.), «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, (La Tradizione Musicale, 4), Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 389-428.
- _, *La tradizione letteraria delle poesie musicali dell'Ars nova*, in Campagnolo, S. (ed.), *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, Lucca, LIM, 2000, pp. 43-52.
- _, *On the Ballata Form(s) of Fifteenth-Century Italy: A Case of Historical Misunderstanding*, in B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese (edd.), «*Et facciam dolci canti*»: *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, pp. 295-330.
- _, *Some musical data from literary sources of the late middle ages*, in F. Zimei (ed.), *L'Ars Nova italiana del Trecento VII. «Dolci e nuove note»: atti del quinto convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), (Certaldo, 17-18 dicembre 2005)*, Lucca, LIM, 2009, pp. 209-36.
- _, *Transitional forms, conservative tendencies, Florentine pride and classical echoes in the Italian poetry set to music in the first half of the 15th century*, «Studi musicali», Nuova serie, 7 (2016), pp. 287-360.
- D'ANCONA, A., *La poesia popolare italiana: studj*, Livorno, R. Giusti, 1906.
- DANIELE, A., *Nota su Giovanni Dondi poeta*, in *I Dondi dall'Orologio e la Padova dei Carraresi: Padua sidus preclarum. Catalogo della mostra (Padova, 1989)*, Brugine (PD), Edizioni 1+1, 1989, pp. 163-66.
- DANNEMANN, E., *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays*, Strasbourg, Heitz, 1936.
- DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1994. (**If: Inferno; Pg: Purgatorio; Pd: Paradiso**)
- _, *Convivio*, a c. di F. Brambilla Ageno, vol. 3, Firenze, Le Lettere (Società Dantesca italiana. Edizione Nazionale), 1995.
- _, *Rime*, ed. D. De Robertis, 3 voll., I/1-2 I documenti; II/1-2 Introduzione; III Testi, Firenze, Le Lettere, 2002.

- DAVISON, A. T. - APEL, W., *Historical Anthology of Music*, I, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950.
- DE ANGELIS, A., *Due canti d'amore in grafia greca dal Salento medievale e alcune glosse greco-romanze*, «Cultura neolatina», 3-4 (2010), pp. 371-413.
- DE ROBERTIS, D., *Un codice di rime dantesche ora ricostituito (Strozzi 620)*, «Studi danteschi» (1959), pp. 137-205 (pp. 169-80: Appendice I. Tavola del codice Magliabechiano VII 1040, già Strozzi 1394).
- DE VAN, G., *Les Monuments de l'ars nova : la musique polyphonique de 1320 à 1400 environ*, Paris, Éditions de l'Oiseau Lyre, 1938.
- DEBENEDETTI, S., *Il «Sollazzo» e il «Saporetto» con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Suppl. 15, Torino, 1913.
- _, *Il «Sollazzo». Contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume del Trecento*, Torino, 1922.
- DEFORD, R. I., *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- DELFINO, A., ROSA-BAREZZANI, M. T. (edd.), «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, (La Tradizione Musicale, 4), Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999. **(Col dolce suon)**
- DELLA TORRE, A., *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Pubblicazioni del R. Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento, Firenze, Tipografia G. Carnesecchi e Figli, 1902.
- Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang IX, 1 (Wolkenstein)*, Vienna, 1902; *Jahrgang VII (Trienter Codices I)*, Vienna 1900; *Jahrgang XI, 1 (Trienter Codices II)*, Vienna 1904. **(DT)**
- DESCHAMPS, E., *Oeuvres complètes*, ed. Q. de St. Hilaire et G. Raynaus, vol. X, Parigi, 1901.
- DÈZES, K., *Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 10 (1927-8), pp. 65-105.
- DI BACCO, G., *Jacopo da Bologna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62 (2004). **(Di Bacco DBI)**
- DI BACCO, G. – NÁDAS, J., *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, in *Arte psallentes. John Nádas: studies in music of the Tre- and Quattrocento, collected in honor of his 70th birthday*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2017, pp. 319-72 (orig. in R. Sherr (ed.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 44-92).
- DONATO, G., *Contributo alla storia delle siciliane*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 183-209.
- DROZ, E. – PIAGET, A., *Le jardin de Plaisance*, Paris, 1924.

- DROZ, E. – THIBAUT, G., *Poètes et musiciens du 15e siècle*, Paris, 1924.
- EARP, L., *Declamation as Expression in Machaut's Music*, in Deborah McGrady - Jennifer Bain (edd.), *A Companion to Guillaume de Machaut*, Leiden–Boston, Brill, 2012, pp. 209–238.
- EINSTEIN, *Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, Leipzig-Berlin, 1930.
- ELLINWOOD, L., *Francesco Landini and his music*, «Musical Quarterly», XXII (1936), pp. 190-216.
- __ (ed.), *The works of F. Landini*, Cambridge, Mass., 1945.
- __, *The fourteenth Century in Italy in New Oxford History of Music, vol. III. Ars nova and the Renaissance 1300-1540*, ed. by D. A. Hughes and G. Abraham, London, Oxford University Press, 1960, pp. 31-81; nella traduzione it. (*Ars nova e Umanesimo: 1300-1450*, Milano, Feltrinelli, 1964), pp. 37-89. (NOHM)
- EPIFANI, M., *Le ballate a tre voci di Francesco Landini: edizione critica e commentata dei testi poetici e delle musiche*, tesi dottorale, Cremona, Università degli Studi di Pavia, 2014.
- __, *La caccia nell'Ars Nova italiana: edizione critica e commentata dei testi e delle intonazioni*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Elio Franceschini, 2019.
- EPIFANI, M. – LANNUTTI, M. S. (edd.), *La douce çere d'un fier animal*, in M. S. Lannutti - A. Calvia (edd.), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 307-44.
- FACCHIN, F. - GNAN, P. (edd.), *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), Padova, Biblioteca Universitaria, 2011.
- FALLOWS, D., *French as a courtly language in fifteenth-century Italy: the musical evidence*, «Renaissance Studies», 3/4 (dicembre 1989), pp. 429-441.
- __, *Leonardo Giustinian and Quattrocento Polyphonic Song* in Borghi, R, Zappalà, P. (edd.), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, atti del Convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992)*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1995, pp. 247-261.
- FANTUZZI, G., *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1784, vol. IV, pp. 297-301.
- FELLIN, E., *A Study of Superius Variants in the Sources of Italian Trecento Music: Madrigals and Cacce*, tesi dottorale, University of Wisconsin, 1970.
- __, *The notation-types of Trecento music*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 211-224.
- FERRARI, S., *Madrigali e ballate del secolo decimoquarto, per nozze Farina-Trigona*, Bologna, Tip. della ditta N. Zanichelli, 1903.
- FERRATO, P., *Poesie musicali inedite ed anonime del sec. XIV, per nozze G. Contin - I. Arcari*, Padova, Tip. del Seminario, 1870.
- __, *Frottola di Lapo Gianni degli Uberti ed alcune poesie musicali del sec. XIV*, Padova, Tip. del Seminario, 1870.

- FICKER, R. VON, *The Transition on the Continent*, in D. A. Hughes - G. Abraham (edd.), *New Oxford History of Music, vol. III. Ars nova and the Renaissance 1300-1540*, London, Oxford University Press, 1960, pp. 134-60. **(NOHM)**
- FILIPPINI, E., *Sedici poesie erotiche italiane*, per nozze Filippini-Scarpelli, Fabriano, Stab. tip. Gentile, 1893.
- FIORI, A., *Francesco Landini*, Palermo, l'Epos, 2004.
- FISCHER, K. VON, *Studien zur Italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Verlag Paul Haupt, Bern, 1956.
- _, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., nouv. Acq. fr. 6771 (Codex Reina = PR)*, «Musica Disciplina», 10 (1957), pp. 37-78.
- _, *Addendum to "The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)"*, «Musica Disciplina», 12 (1958).
- _, *Drei unbekannte Werke von Jacopo da Bologna und Bartolino da Padua?*, in *Miscelanea en homenaje a monsenor Higinio Angles*, I, Barcelona, 1958-61, pp. 265-81.
- _, *Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation*, «Archiv für Musikwissenschaft», 16/1-2 (1959), pp. 87-99.
- _, *Les compositions à trois voix chez les compositeurs du Trecento.*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, vol. I, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1962, pp. 75-82.
- _, *Reply to N. E. Wilkins' Article on the Codex Reina*, «Musica Disciplina», 17 (1963), pp. 75-7.
- , *Ein Versuch zur Chronologie von Landinis Werken*, «Musica Disciplina», 20 (1966), pp. 31-46.
- _, *Ein neues Trecentofragment*, in L. Finscher - C. H. Mahling (edd.), *Festschrift für Walter Wiora*, Basel-New York, Bärenreiter, 1967, pp. 264-8.
- _, *Musica e società nel Trecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 11-28.
- _, *Zum Wort-Ton Problem in der Musik des italienischen Trecento*, in *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag*, Bern-Stuttgart, P. Haupt, 1972, pp. 53-62.
- _, *Das Madrigal 'Si com'al canto della bella Iguana' von Magister Piero und Jacopo da Bologna*, in *Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens: Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, «Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», 23 (1984), 46-56.
- _, *Text underlay in Landini's ballate for three voices*, «Current Musicology», 45-47 (1990), pp. 44-7.
- FORMENTIN, V., *La «scripta» dei mercanti veneziani del Medioevo (secoli XII e XIII)*, «Medioevo Romano», 36 (2012), pp. 62-97.
- FRATI, L., *Frammento di un codice musicale del sec. XIV*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XVIII (1891), pp. 438-39.
- _(ed.), *Epistolario di Pellegrino Zambecari*, Roma 1929, pp. 272 ss.

- GALLO, F. A., *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova. Il copista Rolando da Casale. Nuovi frammenti musicali nell'Archivio di Stato e Due "siciliane" del Trecento*, «Annales musicologiques», 7 (1964-77), pp. 17-50.
- GAMBINO, F., *Trentatré liriche franco-italiane trascritte nel codice Strozzi-Magliabecchiano Cl. VII (1040) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, nuova edizione per il RIALFrI, 2015: <<https://www.rialfri.eu/texts/canzoniFrancesi|001>>.
- GARFORTH, C. C., *The «Lo» Manuscript: A Trecento Collection*, Ph.D. diss., Northwestern University, 1983.
- GASTOUÉ, A., *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, Paris, 1924.
- GEHRING, J., *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis in Musikhandschriften des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, (Musica Mensurabilis, 5), Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms, 2012.
- GEHRING, J. - HUCK, O., *La notazione 'italiana' del Trecento*, «Rivista italiana di Musicologia», 39/2 (2004), pp. 235-70.
- GOLDINE, N., *Fra Bartolino da Padova, musicien de cour*, «Acta Musicologica», 34 (1962), pp. 142-55.
- GÖLLNER, T., *Landinis «Questa fanciulla» bei Oswald von Wolkenstein*, «Die Musikforschung», 17 (1964), pp. 393-8.
- GOMEZ, M. C., *La musique à la maison royale de Navarre à la fin du moyen âge et le chantre Johan Robert*, «Musica Disciplina», 41 (1987), pp. 109-51.
- GOZZI, M., *Il manoscritto London, British Library, Additional 29987*, Tesi di laurea, Scuola di paleografia e filologia musicale dell'Università degli studi di Pavia, Cremona, 1985.
- _, *New light on Trecento notation: Part 1: sections I-IV.1*, «Recercare», 13 (2001), pp. 5-78.
- _, *Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco Non al so amante intonato da Jacopo da Bologna*, «Polifonie», IV/3 (2004), pp. 165-222.
- GREENE, G. K. (ed.), *French Secular Music, Part 1: Manuscript Chantilly, Musée Condé 564, Nos 1-50*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XVIII, Monaco, Oiseau-Lyre, 1980.
- _ (ed.), *French Secular Music, Part 2: Manuscript Chantilly, Musée Condé 564, Nos 51-100*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XIX, Monaco, Oiseau-Lyre, 1981.
- _ (ed.), *French Secular Music, Part 3: Ballades and Canons*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XX, Monaco, Oiseau-Lyre, 1982.
- _ (ed.), *French Secular Music, Part 4: Virelais*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XXI, Monaco, Oiseau-Lyre, 1987.
- _ (ed.), *French Secular Music, Part 5: Rondeaux and Miscellaneous Pieces*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XXII, Monaco, Oiseau-Lyre, 1989.
- GRION, G. (ed.), *Delle rime volgari, trattato di Antonio da Tempo composto nel 1332*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1869, pp. 358-362.

GUERRERO, J. MA., *Musical Analysis and the Characterization of Compositional Identity: New Evidence for the Anonymous «Checc'a tte piaccia»*, in M. Gozzi, A. Ziino, F. Zimei (edd.), *Beyond 50 years of Ars Nova Studies at Certaldo, 1959–2009. Atti del Convegno internazionale di Studi Certaldo, Palazzo Pretorio, (12-14 giugno 2009), L'Ars nova italiana del Trecento*, vol. VIII, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 325-352.

GUIDOBALDI, N. (ed.), *Regards croisés : musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au 15. siècle*, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Paris, Minerve, 2002.

GÜNTHER, U., *Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dargestellt an Virelais, Balladen und Rondeaux von Guillaume de Machaut sowie datierbaren Kantilenensätzen seiner Zeitgenossen und dierekten Nachfolger*, tesi dottorale, Universität Hamburg, 1957.

_, *Zehn datierbare Kompositionen der Ars Nova*, Hamburg, Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, Heft II, 1959.

_, *Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 104*, «Archiv für Musikwissenschaft», 17/4 (1960), pp. 277-97.

_, *Datierbare Balladen des späten 14. Jahrhunderts*, «Musica Disciplina», 15 (1961), pp. 39-61 e 16 (1962), pp. 151-74.

_, *Die Musiker des Herzogs von Berry*, «Musica Disciplina», 17 (1963), pp. 79-95.

_, *Zur Biographie einiger Komponisten der Ars Subtilior*, «Archiv für Musikwissenschaft», 21 (1964), pp. 172-99.

_, *Bemerkungen zum älteren französischen Repertoire des Codex Reine (PR)*, «Archiv für Musikwissenschaft», 24/4 (1967), pp. 237-52.

_, *Zwei Balladen auf Bertrand und Olivier du Guesclin*, «Musica Disciplina», 22 (1968), pp. 15-21, 23-45.

_, *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, a.m.5,24 (Olim Lat. 568 = Mod)*, «Musica Disciplina», 24 (1970), pp. 17-50, 52-67.

_, *Zitaten in französischen Liedsätzen der Ars Nova und der Ars Subtilior*, «Musica Disciplina», 26 (1972), pp. 53-68.

_, *Problems of dating in Ars nova and Ars subtilior*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, vol. IV, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 289-301.

_, *Fourteenth-century music with text revealing performance practice*, in *Studies in the performance of late medieval music*, Cambridge University Press, 1983, pp. 253-70.

_, *Sinnbezüge zwischen Text und Musik in ars nova und ars subtilior*, in U. Günther - L. Finscher (edd.), *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, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 229-68.

_, *Unusual Phenomena in the Transmission of Late 14th Century Polyphonic Music*, «Musica Disciplina», 38 (1984), pp. 87-118. (**Günther 1984b**)

GÜNTHER, U. - NÁDAS, J. L. - STINSON, J. A., *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia: New Documentary Evidence*, «Musica Disciplina», 41 (1987), pp. 203-46.

- HALLMARK, A., *Some evidence for French influence in northern Italy, c. 1400*, in *Studies in the performance of late medieval music*, Cambridge University Press, 1983, pp. 193-225.
- HARTMANN, S., *Von Petrarca bis Pisanello: zur rezeption italienischer kultur im werk Oswalds von Wolkenstein (1376/77-1445)*, «Aevum», 75/3 (2001), pp. 577-99.
- HASSELMAN, M. P., *The French Chanson of the Mid-Fourteenth Century*, 2 voll., tesi dottorale, Berkley, University of California, 1970.
- HEHRER, K. F., *A History of the Virelai from Its Origin to the Mid-Fifteenth Century*, tesi dottorale, Ohio State University, 1975.
- HERTEL, C., *Chansonvertونungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Reina*, Musikwissenschaftliche Publikationen, hrsg. von H. Schneider, Bd. 17, Hildesheim - Zurich - New York, Olms, 2002.
- HIRSHBERG, J., *The Music of the Late Fourteenth Century: A Study in Musical Style*, tesi dottorale, University of Pennsylvania, 1971.
- HUGES, D. A. - ABRAHAM, G., *New Oxford Dictionary of Music*, vol. III. *Ars Nova e Umanesimo 1300-1540*, Feltrinelli, Milano, 1964 (orig. *New Oxford Dictionary of Music*, vol. III. *Ars Nova and the Renaissance 1300-1540*, ed. by D. Anselm Hughes e G. Abraham, Oxford University Press, 1960). (**NODM**)
- HUSMANN, H., *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, Beispielsammlung, Das Musikwerk*, Köln, 1955.
- JENNINGS, L., *Senza vestimenta: the literary tradition of Trecento song*, Farnham – Burlington (VT), Ashgate, 2014.
- _, *New Observations on the Literary Transmission of "poesia per musica" from the Italian Trecento*, in M. S. Lannutti - A. Calvia (edd.), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 3-18.
- JOSEPHSON, N. S., *Vier Beispiele der Ars subtilior*, «Archiv für Musikwissenschaft», 27 (1970), pp. 41-58.
- _, *Die Konkordanz zu "En nul estat" und "La harpe de melodie"*, *Die Musikforschung*, 25 (1972), pp. 292-300.
- KAMMERER, F., *Die Musikstücke des Prager Kodex XI.E.9*, Brno, Rudolf M. Rohrer, 1931.
- KIESEWETTER, R. G., *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper*, Lipsia, 1841.
- _, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, seconda ed., 1846.
- KIRKMAN, A.-SLAVIN, D. (edd.), *Binchois Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- KOHL, B. G., *Padua under the Carrara*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1998.

- LA CORTE CAILLER, G., *Note storiche Siciliane: Un barbiere... maestro di musica*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», 4/1 (1907), p. 150.
- LANNUTTI, M. S., *L'ultimo canto: musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del Cançoneret di Sant Joan de les Abadesses)*, «Romance Philology», 66 (2012), pp. 310-63.
- _, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in M. S. Lannutti - A. Calvia (edd.), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 45-92.
- LANZA, A., *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978.
- LEACH, E. E., *Fortune's Demesne: The Interrelation of Text and Music in Machaut's 'Il mest avis' (B22), 'De fortune' (B23) and Two Related Anonymous Balades*, «Early Music History», 19 (2000), pp. 47-79.
- _, *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, 2007.
- _, *Guillaume de Machaut: Secretary, Poet, Musician*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2011.
- LECLERCQ, F., *Questions à propos d'un fragment récemment découvert d'une chanson du XIV siècle: une autre version de "Par maintes fois"*, in U. Günther - L. Finscher (edd.), *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, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 197-228.
- LENAERTS, R. B., *Het Nederlands Polifonies Lied in de 16de Eeuw*, Mechelen-Amsterdam, 1933.
- LEONARDI, L., *Due rilievi per un atlante lirico italiano (sec. XIII-XIV)*, in «Critica del testo», 7 (2004), pp. 447-61.
- _, «*Quicquid poetantur ytali sicilianum vocatur*»: appunti sui confini della lirica italiana del Duecento, in A. Decaria, C. Lagomarsini (edd.), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017, pp. 4-31.
- LEVI, E., *Lirica italiana antica*, Firenze, Bemporad, 1908.
- _, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze, Galletti e Cocci, 1908.
- LI GOTTI, E., *La poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo, G. B. Palumbo editore, 1944. **(Li Gotti 1944a)**
- _, *L' "Ars Nova" e il madrigale* (estr. da Atti della R. Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, S. IV, vol. IV, Parte II), Palermo, 1944. **(Li Gotti 1944 b)**
- _, *Anna, o dell'amor segreto*, «Accademia: Rivista italiana di lettere, arti, scienze», Palermo, 1 (1945), pp. 1-11.
- _, *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, Palermo, Tipi della Scuola Tipografica «Boccone del Povero», 1945.
- _, *Madrigali del Trecento*, «Poesia», 3-4 (1946), 44 ss.; 9 (1948), 40 ss.

- _, *Il Cod. di Lucca, Testi letterari*, «Musica Disciplina», 4 (1950).
- LIUZZI, F., *Musica e poesia del Trecento nel codice Vaticano Rossiano 215*, «Rendiconti della pontificia Accademia Romana di archeologia», 13/1-2 (1937), pp. 59-71.
- LOCKWOOD, L., *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical centre in the fifteenth century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984.
- LOTE, G., *Histoire du vers français*, voll. I-III, *Le Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991.
- LUDWIG, F., Ludwig, F., *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 4/1 (novembre 1902), pp. 16-69
- _, *Musik des Mittelalters in der badischen Kunsthalle Karlsruhe*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 5 (1922-3), pp. 434-60.
- _, *Die geistliche nicht liturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, in Adler, G. (ed.), *Handbuch*, I, Berlin, 1924 (2^a ed., 1930).
- _, *G. de Machaut, Musikalische Werke*, Leipzig, 4 voll., 1926-29 (rist. 1954).
- MAGRINI, T., «*Dolce lo mio drudo*»: *la prospettiva etnomusicologica*, «Rivista Italiana di Musicologia», 21 (1986), pp. 215-235.
- MANETTI, R., *Vannozzo e il Conte di Virtù: una relazione virtuale?*, in S. Albonico, M. Limongelli, B. Pagliari (edd.), *Valorosa vipera gentile: poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, Roma, Viella, 2014, pp. 57-84.
- _, *Francesco di Vannozzo e la corte scaligera (la calandra rara avis nella tradizione lirica toscovo-veneta)*, in G. Peron (ed.), *L'ornato parlare: studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, 2008, pp. 613-42.
- MANGANI, M., *Aspetti della trasmissione dei testi poetici nella tradizione delle ballate di Landini*, in A. Delfino - M.T. Rosa Barezzani (edd.), «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, (La Tradizione Musicale, 4), Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 15-35.
- MARCHI, L., *La musica in Italia durante il grande scisma (1378-1417): il codice Torino*, *Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2*, tesi dottorale, Cremona, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1999-2000.
- MARCON, G., *Matteo Griffoni poeta: percorsi etico-politici e cortesi*, in G. Marcon, S. Piana, R. Rinaldi, G. Tamba (edd.), *Matteo Griffoni nello scenario politico-culturale della città (secoli XIV-XV). Documenti e studi*, Deputazione di storia patria per le province di Romagna (33), presso la Deputazione di storia patria, Bologna, 2004, pp. 99-140.
- _, *Per una nuova edizione delle "Rime" di Matteo Griffoni*, «Medioevo letterario d'Italia», n. 1 (2004).
- MARIX, J., *Les musiciens de la cour de Bourgogne au 15e siècle*, Paris, Oiseau-Lyre, 1937.

- MARROCCO, T., *The Fourteenth-Century Madrigal: Its Form and Contents*, «Speculum», vol. 26 n. 3 (July 1951), pp. 449-57.
- _, *The music of Jacopo da Bologna*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954.
- _, *Integrative devices in the music of the Italian Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 411-30.
- _(ed.), *Italian Secular Music, Teil 3: Anonymous Madrigals and Cacce, and the Works of Niccolò da Perugia*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. VIII, Monaco, Oiseau-Lyre, 1972.
- _(ed.), *Italian Secular Music, Teil 1: Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. VI, Monaco, Oiseau-Lyre, 1974.
- _(ed.), *Italian Secular Music, Teil 4: Bartolino da Padova, Egidius de Francia, Guilielmus de Francia, Don Paolo da Firenze*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. IX, Monaco, Oiseau-Lyre, 1975.
- _(ed.), *Italian Secular Music, Teil 5*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. X, Monaco, Oiseau-Lyre, 1977.
- _(ed.), *Italian Secular Music, Teil 6*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XI, Monaco, Oiseau-Lyre, 1978.
- MAZZONI, G., *Tre ballate e due sonetti antichi*, (per nozze Salvioni-Taveggia), Padova, Gallina, 1892.
- MEDIN, A. (ed.), *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1928.
- MEMELSDORFF, P., «Occhi piangete»: note sull'ars nova a Napoli, in G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese (edd.), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 369-386.
- _, *The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy*, 2 voll., Libreria Musicale Italiana, 2013.
- MEYER, P., *Fragments d'anciennes chansons françaises tirées d'un ancien ms. de Berne*, «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», 12/1 (1886), pp. 82-91.
- MILETTE, G., *New data on the Reina Codex & its contents*, Thesis (M.A.), University of Calgary, 1995.
- MINETTI, F. F., *Autobiografico, o autobiograficamente rivisitato, il madrigale «Mostrò-mmi Amor» intonato da Francesco Landini (A proposito, altresì, del falcone come simbolo d'angelo incarnato, fra compassione cristiana e nostalgia platonica)*, in A. Delfino - M. T. Rosa Barezzani (edd.), «Col dolce suon che da te piove». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, (La Tradizione Musicale, 4), Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 429-52.
- _, *Appunti sul francese dei mss. musicali quattrocenteschi presumibilmente redatti in Italia: la settentrionale, in particolare*, in M. T. Barezzani - R. Tibaldi (edd.), *Musica e liturgia nel medioevo bresciano: secoli 11. - 15., atti dell'incontro nazionale di studio (Brescia, 3-4 aprile 2008)*, Brescia, Fondazione Civiltà bresciana, 2009, pp. 367-79.
- MÖLK, U., *Romanische Frauenlieder*, Munich, Wilhelm Fink, 1989.

MORSANUTO, T., «*Poi che da te mi convien partir via*»: una ballata di Landini nelle edizioni di Leo Schrade e John Nadas-Agostino Ziino, in M. Toffetti (ed.), *Edizioni moderne di musica antica. Sei letture critiche*, Lucca, LIM, 1997 (Una Cosa Rara-Didattica della Filologia Musicale, 1), pp. 81-119.

MUSCETTA, C. - RIVALTA, P., *Poesia italiana del Duecento e del Trecento*, Torino, 1956, p. 837.

NÁDAS, J., *The structure of MS Panciatichi 26 and the transmission of Trecento polyphony*, «*Journal of the American Musicological Society*», 34/3 (1981), pp. 393-427.

_, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal*

Practices in Italy at the End of the Middle Ages, tesi dottorale, New York University, 1985.

_, *The Reina Codex revisited*, in *Arte psallentes: studies in music of the Tre- and Quattrocento, collected in honor of his 70th birthday*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2017, pp. 17-54 (orig. in S. Spector (ed.), *Essays in Paper Analysis*, 1987, pp. 78-112).

_, *The Songs of Don Paolo Tenorista: The Manuscript Tradition*, in F. Della Seta - F. Piperno (edd.), *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 41-64.

_, *Il codice Squarcialupi: una «edizione» della musica del Trecento (ca. 1410-1415)*, in F. A. Gallo (ed.), *Il codice Squarcialupi, ms. Med. Pal. 87, Biblioteca Medicea Laurenziana*, 2 voll., Firenze-Lucca, Giunti Barbera-LIM, 1992, II, pp. 21- 83.

_, *A Cautious reading of Simone Prodenzani's "Il Saporetto"*, «*Recercare*», X, 1998, pp. 23-38.

_, *New biographical documentation on Paolo da Firenze's early career*, in A. Calvia - S. Campagnolo - A. Janke - M. S. Lannutti - J. Nádas (edd.), *The End of the Ars Nova in Italy. The San Lorenzo Palimpsest and Related Repertories*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020, pp. 13-42.

NÁDAS, J. - ZIINO, A., *The Lucca codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Perugia, Biblioteca comunale "Augusta", MS 3065. Introductory study and facsimile edition*, (Ars Nova, 1), Lucca, LIM, 1990.

—, *Two newly discovered leaves of the Lucca codex*, «*Studi Musicali*», 34/1 (2005), pp. 3-23.

NEWES, V. E., *Imitation in the Ars Nova and Ars Subtilior*, «*Revue Belge de Musicologie*», 31 (1977), pp. 38-59.

_, *The relationship of text to imitative technique in 14th century polyphony*, in U. Günther - L. Finscher (edd.), *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, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 121-154.

_, *Writing, reading and memorizing: the transmission and resolution of retrograde canons from the 14th and early 15th centuries*, «*Early Music*», 18/2 (1990), pp. 218-234.

- _, *Dialogue and Dispute in Some Polytextual Songs by Machaut and His Successors*, «Sonus», 12 (1991), pp. 66-86.
- NOSOW, R., *The perlaro Cycle Reconsidered*, «Studi musicali», nuova serie, 2/2 (2011), pp. 253-81.
- OSTHOFF, W., *Petrarca in der Musik des Abendlandes*, «Castrum Peregrini», 20 (1954).
- PAGANUZZI, E., *Il Trecento*, in *La musica a Verona*, Verona, Banca mutua popolare di Verona, 1976, pp. 33-70.
- _, *La musica alla corte scaligera*, in Varanini, G. M. (ed.), *Gli Scaligeri: 1277-1387: saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria allestita dal Museo di Castelvecchio di Verona, giugno-novembre 1988*, Verona, Mondadori, 1988, pp. 527-32.
- _, *Nota sul Madrigale «Suso quel monte che fiorisce l'erba» (Vat. Rossi 215)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1/4 (1997), pp. 337-42.
- PAGNOTTA, L., *Repertorio metrico della ballata italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995 (RMB).
- PANTI, C., *Il madrigale «Non al suo amante» (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale*, in A. Chegai - C. Luzzi, *Petrarca in musica: atti del Convegno internazionale di studi (Arezzo, 18-20 marzo 2004)*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, pp. 43-64.
- PASQUINUCCI, E., *La poesia musicale di Niccolò Soldanieri*, «Studi di filologia italiana», 65 (2007), pp. 65-193.
- PELNAR, I. (ed.), *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein*, 2 vols., Tutzing: 1982.
- PERKINS, *Toward a rational approach to text placement in the secular music of Dufay's time*, in A. W. Atlas (ed.), *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference*, New York: Brooklyn College, City University of New York, 1976, pp. 103-14.
- PERLE, G., *Integrative Devices in the Music of Machaut*, «The Musical Quarterly», Volume 34/2 (1948), pp. 169-176.
- PERSICO, T., *Color e intertestualità nella ballade Beauté parfaite et bonté souveraine: l'intonazione di Antonello da Caserta*, «Philomusica on-line», 15 (2015), pp. 125-45.
- PERZ, M., *Zur Textunterlegungspraxis in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, in U. Günther - L. Finscher (edd.), *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*, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 327-49.
- PETRARCA, F., *Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005. (RVF)
- PETROBELLI, P., *Some dates for Bartolino da Padova*, in H. Powers (ed.), *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1968, pp. 105-109.
- _, *'Un leggiadretto velo' e altre cose petrarchesche*, «Rivista italiana di musicologia», 10 (1975), pp. 32-45.

- PEVERADA, E., *Vita musicale nella chiesa ferrarese del Quattrocento*, Ferrara, Capitolo Cattedrale, 1991.
- PIANA, S., *Il Griffoni in musica. Alcune considerazioni su due ballate polifoniche del secondo Trecento di Andrea dei Servi e Bartolino da Padova*, in G. Marcon, S. Piana, R. Rinaldi, G. Tamba (edd.), *Matteo Griffoni nello scenario politico-culturale della città (secoli XIV-XV). Documenti e studi*, Deputazione di storia patria per le province di Romagna (33), presso la Deputazione di storia patria, Bologna, 2004, pp. 141-59.
- PIRRO, A., *La musique à Paris sous le règne de Charles VI (1380-1422)*, Strasbourg, Heitz, 1930.
- PIRROTTA, N., *Note ad "Anna" o dei dispetti amorosi*, «Accademia: Rivista italiana di lettere, arti, scienze», I/2 (1945).
- _, *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*, «Rivista Musicale Italiana», 48 e 49 (1947-8), pp. 305-23; 121-42.
- _, *“Dulcedo” e “subtilitas” nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400*, in *Id.*, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 130-41 (orig. in «Revue belge de Musicologie», 2/3-4, 1948, pp. 125-132).
- _, *Paolo tenorista fiorentino “extra moenia”*, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, v. III, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1952, pp. 577-606.
- _ (ed.), *Bartholus de Florentia, Johannes de Florentia, Gherardellus de Florentia*, Corpus Mensurabilis Musicae, 8/1, American Institute of Musicology, 1954.
- _, *Marchettus de Padua and the Italian Ars nova*, «Musica Disciplina», 9 (1955), pp. 57-71.
- _ (ed.), *Anonymous Madrigals and Cacce from other Manuscripts*, Corpus Mensurabilis Musicae, 8/2, American Institute of Musicology, 1960.
- _ (ed.), *Jacobus de Bononia*, Corpus Mensurabilis Musicae, 8/4, American Institute of Musicology, 1963.
- _, *Ballate e soni secondo un grammatico del Trecento*, in *Id.*, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 90-102 (orig. Palermo, G. Mori, 1961).
- _, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in *Id.*, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-114 (orig. in *L'Ars nova italiana del Trecento*, I, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1962, pp. 57-74).
- _, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *Id.*, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 154-176 (orig. in *L'Ars nova italiana del Trecento*, II, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1968, pp. 97-112).
- _, *Tradizione orale e tradizione scritta nella musica*, *Ibid.*, pp. 177-94 (orig. in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 431-441).
- _, *Nuova luce su una tradizione non scritta*, *Ibid.*, pp. 154-176 (orig. *New Glimpses of an unwritten Tradition*, in *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of*

- Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merrit*, ed. L. Berman, Cambridge, Harvard University Press, 1972, pp. 271-91).
- _, *La siciliana trecentesca*, «Schede medievali», 3 (1982), 297-308.
- _, *Rhapsodic elements in north-Italian polyphony*, *Musica Disciplina*, 37 (1983), pp. 83-99 (*Elementi rapsodici nella polifonia italiana del Trecento*, «*Recercare*», 1 (1989), pp. 7-21).
- _, *Contemplando la musa assente: minima personalia*, «*Belfagor*», 47/6 (1992), pp. 717-24.
- _, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in *Id.*, *Musica e poesia e altri saggi*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1994, pp. 13-22 (orig. in «*Yearbook of Italian Studies*», 4, 1980, pp. 5-12).
- _, *Echi di arie veneziane del Quattrocento*, in *Id.*, *Musica e poesia e altri saggi*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1994, pp. 23-34 (orig. in M. Muraro, D. Rosand (edd.), *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, Arsenale, 1984, pp. 99-108).
- PIZZAIA, A., *Closer correspondence between works of trecento music and their political and cultural environment*, «*Revista de Musicología*», 16/4 (1993), pp. 2437-51.
- PLAMENAC, D., *Keyboard Music of the 14th Century in Cod. Faenza 117*, «*Journal of the American Musicological Society*», 4 (1951), pp. 179-202.
- _, *Another Paduan Fragment of Trecento Music*, «*Journal of the American Musicological Society*», 8/3 (1955), pp. 165-81.
- _, *Faventina*, in *Liber Amicorum Charles van den Borren*, Anvers, Impr. de Lloyd anversois, 1964, pp. 145-64.
- _ (ed.), *Keyboard Music of the late Middle Ages in Codex Faenza 117*, *Corpus mensurabilis musicae*, 57, 1972.
- PLANCHART, A. E., *Guillaume Du Fay: the life and works*, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- PLUMLEY, Y., *Citation and Allusion in the Late Ars Nova: The Case of 'Esperance' and the 'En attendant' Songs*, «*Early Music History*», 18 (1999), pp. 282-363.
- _, *An 'Episode in the South'? Ars subtilior and Patronage of French Princes*, «*Early Music History*», 22 (2003), pp. 103-68. **(Plumley 2003a)**
- _, *Intertextuality in the Fourteenth-Century Chanson*, «*Music and Letters*», 84/3 (Aug. 2003), 355-377. **(Plumley 2003b)**
- _, *Playing the citation game in the late 14th-century chanson*, «*Early Music*», 31/1 (2003), pp. 20-40. **(Plumley 2003c)**
- _, *Crossing Borderlines: Points of Contact between the Late-Fourteenth Century French Lyric and Chanson Repertories*, «*Acta Musicologica*», 76/1 (2004), pp. 3-23.
- _, *The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- PLUMLEY, Y. - CONNOLLY, M., *Crossing the Channel: John Shirley and the Circulation of French Lyric Poetry in England in the early Fifteenth Century*, in P.

Ainsworth, G. Croenen (edd.), *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris circa 1400*, Leuven, Peeters, 2006, pp. 311-32.

Poeti della Scuola siciliana: I poeti della Scuola siciliana, 3 voll. (I: Antonelli, R. (ed.), *Giacomo da Lentini*; II: Di Girolamo, C. (ed.), *Poeti della corte di Federico II*; III: Coluccia, R., *Poeti Siculo-toscani*), Bologna, Einaudi (I Meridiani), 2008. (PSS)

POIRION, D., *Le poète et le prince; L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

PORTA, G. (ed.), Matteo Villani, *Cronica con la continuazione di Filippo Villani*, 2 voll., Parma, Guanda, 1995.

RAGNARD, I., *Étude et édition critique de quatre chansonniers de la première moitié du XVe siècle : manuscrits Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouvelles acquisitions françaises 4379 (deuxième et troisième sections), Nouv. acq. fr. 6771 (troisième section) et Nouv. acq. fr. 4917*, tesi dottorale, Université de Tours, 2000.

RAPISARDA, S., (ed.), *Federico II*, in C. Di Girolamo (ed.), *I poeti della scuola siciliana*, vol. II (*Poeti della corte di Federico II*), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2008, pp. 437-94.

RAYNAUD, G., *Oeuvres complètes de E. Deschamps*, vol. X, Paris, SATF, 1901.

REANEY, G., *Fourteenth-century harmony and the ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut*, «Musica Disciplina», 7 (1953), pp. 129-46.

_, *The Manuscript Chantilly, Musée Condé, 1047*, «Musica Disciplina», 8 (1954), pp. 59-113.

_, *The ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut: melody, rhythm and form*, «Acta Musicologica», 27 (1955), pp. 40-58.

_, *Voices and instruments in the music of Guillaume de Machaut*, «Revue belge de musicologie», 10 (1956), pp. 3-17.

_, *Ars Nova in France*, in D. A. Hughes - G. Abraham (edd.), *New Oxford History of Music, vol. III. Ars nova and the Renaissance 1300-1540*, London, Oxford University Press, 1960, pp. 1-29.

_, *Guillaume de Machaut: Lyric Poet*, «Music & Letters», 39/1 (1958), pp. 38-51.

_, *La tonalité des ballades et des rondeaux de Guillaume de Machaut*, in *Guillaume de Machaut, poète et compositeur. Colloque-Table Ronde organisé par l'Université de Reims, Reims, 19-22 avril 1978*, Paris, 1982, pp. 295-300.

_, *A Consideration of the Relative Importance of Words and Music in Composition from the 13th to the 15th Century*, in ed. by U. Günther - L. Finscher (edd.), *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*, *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 175-98.

REESE, G., *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.

_, *La musica nel medioevo*, Firenze, Sansoni, 1960.

REHM, W., *Die Chansons von Gilles Binchois*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.

RICCI, T., *VI Madrigali, per nozze Cesarina Gamberini - Giovanni Barbanti-Bródano*, Bologna, Società tip. Azzoguidi, 1887.

RIEMANN, H., *Hausmusik aus alter Zeit*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.

_, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901-1913.

RMB: vedi PAGNOTTA, L.

ROHLFS, G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-9.

ROTTER-BROMAN, S., *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia*, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms, 2012.

SAPEGNO, N., *Poeti minori del Trecento*, a c. di N. Sapegno, Riccardo Ricciardi Ed., Milano-Napoli, 1952.

SARGENI, V., *Una nuova fonte di polifonia trecentesca in lingua francese conservata nell'Archivio Storico Comunale di Todi*, «Esercizi: musica e spettacolo», nuova serie 4, 13 (1994), pp. 5-16.

SCHATZ, J., KOLLER, O. (edd.), *Oswald von Volkenstein, Geistliche und weltliche Lieder*, in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. IX/1, Wien, Artaria, 1902.

SCHERING, A., *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.

_, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931.

SCHRADE, L (ed.), *The Works of Francesco Landini, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. IV, Monaco, Oiseau-Lyre, 1958.

SCHWOB, M., *Le Parnasse satyrique du quinzième siècle*, Paris, H. Welter, 1905.

SESINI, U., *Il canzoniere musicale trecentesco del cod. Vaticano Rossiano 215*, «Studi Medievali», XVI (1943-50), pp. 212-36.

SEWRIGHT, K. F., *Poetic Anthologies of Fifteenth-Century France and Their Relationship to Collections of the French Secular Polyphonic Chanson*, tesi dottorale, Chapel Hill, 2008.

SLAVIN, D., *Questions of Authority in Some Songs by Binchois*, «Journal of the Royal Musical Association», 117/1 (1992), pp. 22-61.

SLEIDERINK, R., *Pykini's Parrot: Music at the Court of Brabant*, in B. Haggh, F. Daelemans, A. Vanrie (edd.), *Musicology and Archival Research / Musicologie et Recherches en Archives / Musicologie en Archiefonderzoek*, Brussels, Algemeen Rijksarchief / Archives générales du Royaume, 1994, pp. 358-91.

SORBELLI, A., *Poesie di Matteo Griffoni cronista bolognese tratte di su gli autografi*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», s. 3, 19 (1901), pp. 417-49.

STAINER, J. F. R., STAINER, C. (edd.), *Dufay and his contemporaries; fifty compositions ranging from about A.D. 1400 to 1440, transcribed from MS. Canonici misc. 213, in the Bodleian Library, Oxford*, London, Novello, 1898.

STINSON, J., *I manoscritti musicali del Trecento*, in Fiore, C. (ed.), *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, Palermo, L'Epos, 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*, tesi dottorale, University of New England, 2003.

_, *French-Texted Songs at the Council of Constance: Influences, Paths of Transmission, and Trends*, in S. Morent - S. Leopold - J. Steinheuer (edd.), *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2017, pp. 205-22.

STONE, A. (ed.), *The manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24, with an essay on the illumination by F. Toniolo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

_, *Machaut sighted in Modena*, in Y. Plumley, G. Di Bacco, S. Jossa (edd.), *Citation, Intertextuality and Memory*, vol., 2011, Exeter Studies in Medieval Europe, Liverpool, Liverpool University Press, 2011, pp. 170-89.

STONE, A.-BESUTTI, P., *Cosa c'è di più sottile riguardo l'Ars subtilior?*, «Rivista Italiana di Musicologia», 31/1 (1996), pp. 3-31.

STROHM, R., *Die Missa super „Nos amis“ von Johannes Tinctoris*, «Die Musikforschung», 32/1 (1979), pp. 34-51.

_, *The Ars Nova Fragments of Gent*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 34/2 (1984), pp. 109-131.

_, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

_, *Filippotto da Caserta, ovvero i francesi in Lombardia*, in F. Della Seta - F. Piperno (edd.), *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 65-74.

_, *Magister Egardus and Other Flemish Contacts*, in *Atti del Convegno internazionale di Studi Certaldo, Palazzo Pretorio, (18-21 luglio 1984), L'Ars nova italiana del Trecento*, VI, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1993, pp. 41-84.

_, *The Rise of European Music (1380-1500)*, Cambridge University Press, 1993.

SUCATO, T., *I modi dell'espressività in Piero. I madrigali Si come al canto della bella Iguana e Quando l'aere comença a farse bruno*, in M. Gozzi, A. Ziino, F. Zimei (edd.), *Beyond 50 years of Ars Nova Studies at Certaldo, 1959–2009. Atti del Convegno internazionale di Studi Certaldo, Palazzo Pretorio, (12-14 giugno 2009), L'Ars nova italiana del Trecento*, vol. VIII, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 217-39.

SWARTZ, A., *A new chronology of the ballades of Machaut*, «Acta Musicologica», 46/2 (1974), pp. 192-207.

THIBAUT, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 131-60.

TIBY, O., *L'origine popolare della Siciliana e la sua evoluzione dal Trecento a Bach e ad Haendel*, Kassel, Bärenreiter, 1953.

_, *Il problema della "Siciliana" dal Trecento al Settecento*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 2 (1954), pp. 245-70.

- TOLIVER, B., *Improvisation in the madrigals of the Rossi codex*, «Acta Musicologica», 64 (1992), pp. 165-76.
- TOMASIN, L., *La cultura testuale volgare nella Padova trecentesca*, «Textual Cultures», 4/1 (2009), pp. 84-112.
- TORCHI, L., *L'arte musicale in Italia*, vol. 1, Milano-Roma, 1897.
- TRUCCHI, F., *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al sec. decimosettimo*, raccolte e illustrate da F. Trucchi, Prato, Guasti, 1846, vol. II.
- TUCOO-CHALA, P., *Origine et signification du surnom de Gaston III de Foix dit « Fébus »*, «Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», Tome 66, n°25 (1954), pp. 61-69.
- VAN, G. DE, *Monuments de l'Ars nova*, Paris, 1936.
- VECCHI, G., *Letteratura e musica nel Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 485-504.
- VITALE-BROVARONE, A., *Recueil de galanteries*, Montréal, Ceres, 1980.
- VIVARELLI, C., *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tradite nel Codice estense a.M.5.24*, ETS, Pisa (Diverse voci..., 6), 2005.
- WALLIS, N. H., *Anonymous French Verse*, London, University of London Press, 1929.
- WELKER, L., *New light on Oswald von Wolkenstein: central European traditions and Burgundian polyphony*, «Early Music History», 7 (1987), pp. 187-226.
- _, *Soit tart temple und seine Familie*, in H. Danuser - T. Plebuch (edd.), *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1998, vol. 1, pp. 322-34.
- WESSELY, O., *Über den Hoquetus in der Musik zu Madrigalen des Trecento*, in *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel, Bärenreiter, 1975, pp. 10-28.
- WILKINS, N., *The Codex Reina: A Revised Description (Paris, Bibl. Nat., ms. n.a.fr. 6771)*, «Musica Disciplina», 17 (1963), pp. 57-73.
- _, *A critical edition of the French and Italian texts and music contained in the Codex Reina*, tesi dottorale, University of Nottingham, 1964. **(W1964)**
- _, *A Madrigal in Praise of the Della Scala Family*, «Revue Belge de Musicologie», 19/1-4 (1965), pp. 82-8.
- _(ed.), *A 14th Century Repertory from the Codex Reina*, Corpus Mensurabilis Musicae, 36, American Institute of Musicology, 1966.
- _(ed.), *A 15th Century Repertory from the Codex Reina*, Corpus Mensurabilis Musicae, 37, American Institute of Musicology, 1966.
- _, *The post-Machaut generation of poet-musicians*, «Nottingham Medieval Studies», 12 (1968), pp. 40-84.

_, *Guillaume de Machaut. La Louange des dames*, Edinburgh, Scottish Academic Press and London, Chatto and Windus, 1972.

_, *Music in the Age of Chaucer*, Cambridge, D. S. Brewer, 1979.

_, *The late mediaeval French lyric: with music and without*, in U. Günther - L. Finscher (edd.), *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*, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 155-74.

_, *The Lyric Art of Medieval France*, Fulbourn, New Press, 1989.

WILSON, B., *Dante's Forge: Poetic Modeling and Musical Borrowing in late Trecento Florence*, in M. Gozzi, A. Ziino, F. Zimei (edd.), *Beyond 50 years of Ars Nova Studies at Certaldo, 1959–2009. Atti del Convegno internazionale di Studi Certaldo, Palazzo Pretorio, (12-14 giugno 2009), L'Ars nova italiana del Trecento*, vol. VIII, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 25-56.

WOLF, J., *Musica Fiorentina nel secolo XIV*, in *La nuova musica*, 3 voll., Firenze, 1896-1919.

_, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 3 (1901), pp. 599-646.

_, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, Bd. II-III.

_, *Handbuch der Notationskunde*, vol. I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913.

_, *Musikalische Schrifttafeln*, Bückeburg-Leipzig, 1923. (MS)

_, *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XLV (1938), pp. 53 ss. (RH)

_, *Der Squarcialupi Codex Pal. 87 der Bibl. Medicea Laurenziana zu Florenz*, Lippstadt, Fr. Kistner et C. F. Siegel e Co., 1955. (SC)

WRIGHT, C., *Johannes Legrant*, *Grove Music Online* (GMO):
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16312>>.

ZIINO, A., *Un antico "Kyrie" a due voci per strumento a tastiera*, «Nuova rivista musicale italiana», 15/4 (1981), pp. 628-33.

_, *Guillaume de Machaut, fondateur d'école?*, in *Guillaume de Machaut, poète et compositeur. Colloque-Table Ronde organisé par l'Université de Reims, Reims, 19-22 avril 1978*, Paris, 1982, pp. 329-55.

_, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento*, in U. Günther - L. Finscher (edd.), *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*, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 93-120.

_, *Rime per musica e per danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, vol. II, *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 455-529.

_, *Gli "ultramontani" in Italia e la nascita dello "stile internazionale": un primo bilancio*, in Lacché, M. (ed.), *Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale*, Roma, Aracne, 2008, p. 15-28.

_, *Sulla tradizione musicale della ballata «Per seguir la speranza che m'ancide» di Francesco Landini*, in Zimei, F. (ed.), *L'Ars Nova italiana del Trecento VII. «Dolci e nuove note»: atti del quinto convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), (Certaldo, 17-18 dicembre 2005)*, Lucca, LIM, 2009, pp. 45-55.

_, *Po' che veder non posso la mie donna: una ballata adespota tra Francesco Landini e Paolo da Firenze?*, in *Atti e memorie dell'Arcadia*, 4, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015.

ZIMEI, F., *Sulle tracce di Zacara a Firenze*, in M. Gozzi, A. Ziino, F. Zimei (edd.), *Beyond 50 years of Ars Nova Studies at Certaldo, 1959–2009. Atti del Convegno internazionale di Studi Certaldo, Palazzo Pretorio, (12-14 giugno 2009)*, *L'Ars nova italiana del Trecento*, vol. VIII, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 255-64.

Résumé substantiel

Introduction

Au numéro 1350 du *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. Reina (de Milan)*, établi à l'occasion de la vente aux enchères qui s'est tenue à Paris à partir du 27 novembre 1834, nous lisons le libellé suivant : « Chanson italiennes, provençales et françaises, mises en musique. Petit. in-fol. cart. de 119 feuillets. Manuscrit du XVe siècle, très curieux ». Il s'agit de la plus ancienne trace de l'existence du manuscrit F-Pn6771, qui a appartenu au bibliophile Francesco Reina (1772-1826), élève de Parini et membre du Grand Conseil de la République cisalpine. À sa mort, la bibliothèque (qui comptait plus de 50 000 volumes) est achetée par le libraire Paolo Antonio Tosi, pour être vendue aux enchères. Le codex est vendu le 15 décembre pour 230 francs, mais l'acheteur est inconnu. On ne sait pas non plus ce qu'il est advenu du manuscrit au cours des décennies suivantes, jusqu'à son acquisition par la Bibliothèque nationale de France en octobre 1897 : les hypothèses sur les propriétaires possibles du manuscrit avant cette date, jamais confirmées, incluent Auguste Boutté de Toulmont (bibliothécaire du Conservatoire de Paris à partir de 1831), Edmond de Cousse-maker et le bibliophile Guillaume Libri.

Le passage à la *BNF* a favorisé le début des études sur le 'Codex Reina', qui a immédiatement suscité l'intérêt des musicologues en raison de son caractère exceptionnel : il s'agit d'un recueil quantitativement impressionnant, qui n'est devancé - parmi les collections de polyphonie sûrement compilées en Italie aux XIVe et XVe siècles - que par le Codex Squarcialupi (**Sq**), et qui est le premier si l'on ne considère que le répertoire français, copié dans une section séparée. Aux 185 compositions du XIVe siècle transmises dans l'unité d'origine (fascicules I-VII) s'ajoutent les 35 contenues dans les fascicules VIII et IX, annexées avant le milieu du XVe siècle, qui constituent, en fait, un *chansonnier* franco-flamand à part entière : Les 220 pièces - dont une en double - comprennent des madrigaux et des ballades sur un texte italien (104), des *ballades*, des *rondeaux* et des *virelais* en français (112), une *ballade* flamande et une ballade multilingue (en français, latin et flamand), deux diminutions instrumentales intabulées. Le nombre de pièces *unica* est également pertinent : 75, qui atteignent 86 en incluant les pièces attestées en **PR** et dans un ou plusieurs manuscrits littéraires (c'est-à-dire sans notation). Le manuscrit est presque dépourvu de rubriques attributives (à de rares exceptions près), mais la comparaison avec les témoins concordants permet de retrouver les compositeurs inclus dans la collection : parmi les Italiens, Antonello da Caserta, Arrigo, Bartolino da Padova, Bartolomeo da Bologna, Filippotto da Caserta, Francesco Landini, Giovanni Bazzo Correggiaio, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna, Jacobello Bianco et un Paolo difficile à identifier avec Paolo da Firenze ; parmi les Français, Alanus, Egidius, Magister Franciscus, Grimace, Guillaume de Machaut,

Jacob Senleches, Petrus de Goscalch, Petrus de Vigiliis, Pierre des Molins, Pykini. L'appendice du XVe siècle comprend les œuvres des principaux compositeurs de l'école franco-flamande : Gilles Binchois, Nicolas Grenon, Guillaume Dufay, Johannes Legrant, Pierre Fontaine. Dans de rares cas - limités au répertoire italien - il a été possible d'identifier l'auteur du texte verbal : Bindo d'Alesso Donati (n. 105 de la Table du manuscrit), Francesco Petrarca (5), Franco Sacchetti (23), Giovanni da Ravenna (45), Giovanni Dondi dall'Orologio (27, 89), Matteo Griffoni (31, 69).

Le premier à tracer une ébauche du répertoire, en 1902, fut Friederich Ludwig, dont les recherches se concentrèrent surtout sur la section française ; l'inventaire partiel du manuscrit fut réalisé par Johannes Wolf (1904). Un pas supplémentaire a été franchi par Heinrich Bessler, auteur, dans les années 1920, d'une étude globale des sources de l'Ars Nova alors connues ; pour une étude systématique du codex, et pour une première réflexion au niveau codicologique et paléographique, il faut cependant attendre les années 1950. En 1957, Kurt von Fischer reprend et complète l'inventaire de Wolf, et avance les premières hypothèses de datation du manuscrit ; les principales contributions de Nigel Wilkins, en revanche, datent des premières années de la décennie suivante (1963 et 1964), lorsqu'il fournit une transcription complète des intonations et des textes verbaux transmis en **RP**. Déjà à l'époque de la thèse de doctorat de John Nádas (1985), dans laquelle sont reprises certaines questions de nature codicologique et paléographique abordées dans les études susmentionnées, l'ensemble du répertoire musical est complètement édité ; cependant, une édition critique adéquate des textes verbaux fait défaut. L'activité descriptive du manuscrit n'a pas été suivie jusqu'à présent d'une opération d'étude approfondie et de reconnaissance de son contenu, surtout en ce qui concerne les nombreuses pièces *unica* et anonymes. Le répertoire italien, en particulier, est resté en marge du débat critique : les études d'Ursula Günther (1967) et de Carola Hertel (2002) se concentrent sur les compositions transmises dans les fascicules français, et les thèses de Gerald Milette (1995) et d'Isabelle Ragnard (2000) explorent certains aspects de l'appendice franco-flamand du XVe siècle.

Compte tenu des innombrables indices offerts par un codex aussi vaste, riche en matériel poético-musical hétérogène, il a fallu circonscrire le champ de la recherche, en renonçant à traiter certaines questions pertinentes. La première partie du travail est consacrée à l'étude structurelle du manuscrit, dans ses aspects codicologiques et paléographiques, et au contexte de diffusion du répertoire qu'il contient, à travers la reconnaissance de témoins concordants ; les recherches préliminaires ont fusionné dans la Table du manuscrit, à travers lequel nous entendons fournir une vision globale de l'artefact. Dans la deuxième partie, les questions relatives aux auteurs et aux genres poétiques et musicaux inclus dans le noyau original du recueil (fascicules I-VII) sont explorées, avec une référence particulière au sous-genre de la *siciliana*, choisi comme cas d'étude pour ses particularités textuelles et musicales ; en outre, les références internes aux textes

verbaux sont analysées, ce qui permet, dans certains cas, de retracer le contexte de composition des intonations (et, par extension, de réfléchir sur les raisons de leur transmission en **RP**). La troisième partie consiste en une édition critique et annotée des textes verbaux des *unica* italiens et des *siciliane* (dont l'édition des intonations est également fournie), accompagnée d'une note linguistique ; le travail d'édition permet de s'attarder sur le répertoire jusqu'ici moins étudié du codex, caractérisé par une diffusion limitée au nord-est de l'Italie et exclu, par conséquent, des grandes recueils toscanes.

La perspective adoptée ici, nécessairement limitée, n'est qu'une des possibles, et ne prétend pas être autre chose qu'un premier pas pour l'étude globale du codex. Le point de vue, tout d'abord, est nettement textuel, ce qui tient certes compte de la nature de l'objet (destiné *avant tout* à la transmission du répertoire musical) mais n'entre pas dans le fond des questions spécifiquement notationales ; l'accent principal, en outre, porte sur le répertoire du XIV^e siècle, en l'occurrence le répertoire italien. Le cadre méthodologique fourni permet cependant de poursuivre, à l'avenir, de multiples lignes de recherche : une perspective rarement abordée dans les travaux sur les anthologies arsnovistiques, par exemple, concerne l'étude de sous-genres et de formes particulières qui montrent avoir un poids prépondérant dans un certain codex par rapport aux sources contemporaines (en **PR** la sicilienne, le *virelai* réaliste et le *rondeau-refrain*). En définitive, le type d'investigation effectué ici pour la première section du manuscrit peut également être appliqué aux deux unités françaises, en tenant compte des problèmes spécifiques à ces répertoires (dans ce cas, l'état de la tradition littéraire des textes français intonés et le manque d'éditions à jour) ; il s'agit d'une tâche complexe et de grande envergure, mais qui mérite d'être abordée, compte tenu de l'importance des **PR** pour la connaissance et la compréhension du patrimoine musical qui circulait en Italie du Nord au tournant des XIV^e et XV^e siècles.

Caractéristiques codicologiques et paléographiques

Le codex Reina est un manuscrit en papier de mm 271x233 composé de 127 folia, avec une garde antérieure moderne et sept gardes postérieures (trois originales et quatre modernes). Relié en cuir noir au dix-huitième ou dix-neuvième siècle, le codex est actuellement protégé par une couverture en cuir brun, suite à une restauration au début des années 1990.

Les feuilles sont regroupées en neuf fascicules de longueurs différentes, avec l'insertion de deux bifolia entre les fascicules VII et VIII. Il y a une numérotation ancienne en chiffres romains au *verso* de chaque papier, de 1v à 29v, tandis que de 30v à 84v il y a une numérotation en chiffres arabes ; la numérotation moderne se trouve dans le coin supérieur droit des ff. 1-131 (les ff. 120-124 manquent). Les ff. 126v-127r contiennent l'index ancien partiel de la collection, tandis que l'index moderne occupe les ff. 130-131. Le miroir d'écriture est d'environ mm 194-6x174-5 dans les ff. 1-62 (fascicules I-V), mm 213x180 dans les ff. 63-88 (fascicules VI et VII), et mm 202x150 dans les fascicules VIII-IX. La notation musicale est copiée en systèmes de six lignes, caractéristiques des codex musicaux italiens constitués entre les XIVe et XVe siècles (huit hexagrammes par page dans les ff. 1-88, sept hexagrammes dans les ff. 89-119) ; les lignes sont rouges dans les fascicules II et III (ff. 13-34). L'encre est sombre (brune ou noire) ; les lettres initiales des textes chantés sont copiées en rouge dans les ff. 1v, 2r et 77v, et dans les fascicules VIII-IX.

Les questions codicologiques et paléographiques relatives à **PR** ont été abordées pour la première fois par Kurt von Fischer ; les objections de Nigel Wilkins à ses hypothèses sont traitées dans un article de 1963 et dans sa thèse de doctorat, tandis que les contributions les plus récentes sur le sujet sont celles de John Nádas (1985) et de Gerald Milette (1995). Les conclusions des quatre chercheurs divergent parfois de manière substantielle - par exemple dans la classification des scribes - alors qu'il n'y a pas de différences irréconciliables dans la lecture de la structure du manuscrit. Dans cette perspective, l'étude des filigranes réalisée par Nádas (suite à la première classification effectuée par Fischer en 1957) à l'aide de la technique de la bêtaradiographie est particulièrement significative ; cette recherche s'est avérée utile pour étayer les hypothèses qui avaient été émises jusqu'alors concernant la structure constitutive des fascicules (puisque chaque bifolium ne contient qu'un seul filigrane), et pour retrouver, lorsque cela était possible, la date approximative du papier utilisé dans le codex en le comparant au répertoire des filigranes de Briquet.

La structure des huit premiers fascicules est bien définie et, à ce titre, ne pose pas de problèmes particuliers d'interprétation ; en revanche, la composition du neuvième fascicule et la présence éventuelle d'un dixième méritent réflexion. À cette fin, nous avons tenu compte de la position des bandes de renforcement en parchemin (dont le

positionnement a été étudié par Milette), qui ont été détachées des ff. 13, 17, 19, 25, 30, 35, 12, 19, 56, 63, 67, 73, 79, 85, 89 et collées, lors de la récente restauration du codex, dans les feuilles de garde antérieures. Les bandes originales sont encore présentes sur les folia 98-99 et entre les ff. 112 et 117 ; il y a aussi une marque de colle sur le folio 118-119. Les fragments proviennent de trois manuscrits : le premier contient des passages de Prospero d'Aquitaine, le second présente des traces de notation blanche (avec une probable rubrique attributive, 'Johannes'), le troisième transmet une grammaire latine anonyme du XIII^e siècle.

Avant de procéder à la description de la structure des fascicules, nous proposons un profil paléographique des scribes qui se sont relayés pour copier le manuscrit ; de manière générale, dans tout le codex, l'intonation et, plus tard, le texte verbal (comme en témoigne la contraction occasionnelle de longs segments de texte contre un nombre plus restreint de notes) sont copiés par la même main.

Les questions paléographiques ont été largement débattues par les chercheurs mentionnés au début (Fischer, Wilkins et Nádas), qui parviennent à des conclusions sensiblement différentes ; par souci de clarté, il sera utile de résumer brièvement leurs positions.

Selon Fischer (1957 p. 39 et suiv.), les scribes impliqués dans la rédaction de la **RP** sont au nombre de six au total, marqués par les lettres A à F :

- les morceaux italiens (fascicules I-IV et la première partie du V) sont copiés de A (ff. 1r-39v, 43-44, 47v-52v), B et C (39v-41r, 44v-46r).
- D copie le répertoire français du fascicule V (ff. 44v-46r) et des ajouts ultérieurs dans les ff. 46v-47r, 65v-66r, 72v-73r, le texte de *A discort*, la deuxième strophe de *Gais et jolis*.
- Et copie les fascicules VI et VII.
- F copie les fascicules VIII et IX.
- L'index original (ff. 126v-127r) est copié de E et D, dont l'encre, selon Fischer, est nettement plus foncée que celle utilisée par les autres mains.

Wilkins réduit les scribes à quatre (numérotés en chiffres romains), en assumant l'identité des mains A-E (I) et C-D (III) identifiées par Fischer : selon le savant, c'est I qui a assemblé les sept premiers fascicules du codex, en renforçant la reliure avec les bandes de parchemin mentionnées ci-dessus. La main qui copie l'index (scribe IV, dans l'étude de Wilkins) serait la même que celle des fascicules VIII et IX, et non D (c'est-à-dire III), car il y a des divergences évidentes d'écriture (lettres minuscules *l*, *v* et *d*) et surtout parce que le copiste de l'index commet des erreurs flagrantes en lisant des incipits que, selon Fischer, il aurait lui-même copiés dans les fascicules précédents (par exemple *Phiton Phiton beste très veneneuse* devient *Phiton Phiton este etre*).

Nádas propose une troisième solution, reconnaissant huit scribes (identifiés par les lettres de l'alphabet de S à Z) et réfutant, en partie, les thèses de Fischer et Wilkins ; ses conclusions peuvent être résumées dans les points suivants.

1. L'identité des mains A et E (correspondant au scribe I, italien) est établie par Wilkins en vertu de la décoration des dernières notes (cf. *La douce cere* f. 13v et *En nul estat* f. 79v), des dernières mesures des hexagrammes et des capitales ; le scribe I serait également responsable des lignes à l'encre rouge des fascicules II et VI. Cette identité présumée semble peu plausible, car la forme des *touches F* diffère sensiblement (E, c'est-à-dire T dans l'étude de Nádas, laisse un espace entre la marge gauche de l'hexagramme et la touche, tandis que A - ou S - reste proche de la marge), de même que certaines majuscules et minuscules initiales ; les petites décorations à la fin des systèmes, ainsi que la forme de la *longae* finale, ne peuvent pas être considérées comme concluantes, car l'analyse de l'ensemble du manuscrit révèle une tendance imitative chez les scribes dans les composantes « ornementales » de l'écriture musicale ; enfin, les ratures à l'encre rouge ne peuvent pas être prises comme un élément probant car elles sont le résultat d'un travail préparatoire, par rapport auquel l'action de A et E est indépendante et postérieure. En outre, les morceaux dans lesquels l'encre rouge est utilisée sont situés dans une position circonscrite (au milieu des fascicules VI et VII), et semblent constituer un niveau de copie bien défini, inséré dans la collection comme un bloc unitaire.

2. Le scribe nommé B par Fischer, qui est également italien, correspond au scribe II de Wilkins et au copiste X de Nádas.

3. L'identité des mains C et D (scribe III Wilkins = W Nádas), supposée par Wilkins sur la base de la couleur de l'encre, plus foncée que les autres, est confirmée par Nádas.

Dans la présente étude, nous proposons des hypothèses pour la résolution de certains nœuds problématiques, tels que l'identification de la main responsable de l'index et des pièces instrumentales. Suit une description des mains identifiées, sur la base de l'étude croisée des caractéristiques du texte verbal et musical ; de nombreuses particularités rapportées correspondent à celles signalées par Nádas, dont l'opération d'identification est basée sur l'hypothèse que les traits distinctifs des mains résident dans les aspects les plus « mécaniques », tels que les touches ou les marques d'altération, plutôt que dans les aspects décoratifs, qui sont le résultat de l'intentionnalité (c'est-à-dire de la réflexion) et se prêtent, par conséquent, à l'imitation par d'autres copistes.

Structure et ordre des fascicules

Sur la base des filigranes et des mains, on peut identifier quatre unités dans le manuscrit, qui ne correspondent que partiellement à la division interne du répertoire : la première est constituée des fascicules I-III, la deuxième des fascicules IV-V, la troisième des fascicules VI-VII ; les deux dernières forment une sorte de carnet de chansonnier autonome du XVe siècle, ajouté plus tard aux trois autres unités. En ce qui concerne le

contenu, il y a trois parties reconnaissables : la première (ff. 1r-52v) est consacrée à la transmission du répertoire italien du XIVe siècle ; la deuxième (ff. 53r-85r) contient le répertoire français du XIVe siècle et deux diminutions instrumentales ; la troisième (ff. 89r-119r) est une collection de compositions franco-flamandes du XVe siècle.

Les deux premiers fascicules se composent chacun de six bifolia, le troisième de cinq ; le facteur unificateur est le type de papier, marqué par le filigrane 1a, et la prépondérance du copiste A, qui alterne avec B au début des fascicules II et III ; s'y ajoutent les mains C et E pour deux pièces (respectivement *Poi che da te* et *S'en vous pour moy pitié*) ajoutées en position secondaire, ou avec la fonction de remplir les hexagrammes laissés en blanc en bas de page. Les fascicules I et II sont consacrés, respectivement, aux œuvres de Jacopo da Bologna et de Bartolino da Padova, à la seule exception des deux compositions que nous venons de mentionner ; dans le III, on trouve un ensemble de pièces attribuées à des compositeurs travaillant dans la zone septentrionale (comme Jacobello Bianco et Matteo Correggiaio) et d'autres madrigaux et ballades anonymes, ainsi que des œuvres de Landini, Jacopo et Giovanni da Firenze.

Dans la deuxième unité (fascicules IV et V), un plus grand nombre de mains collaborent, utilisant au moins quatre types d'encre ; différents types de papier sont utilisés (1a, 2a et 2b, 3), et le répertoire devient également plus hétérogène. Le fascicule IV (copié par les scribes A, C, D, E et F) se compose de sept bifolia ; il transmet neuf compositions adespotes, cinq ballades de Landini, six madrigaux et ballades de Bartolino (mais le nombre pourrait être plus élevé, étant donné que certaines des ballades anonymes présentent des caractéristiques similaires au style de Bartolino) et deux *ballades* d'Antonello da Caserta. Le fascicule V (sept folia) était initialement conçu, peut-être, pour être entièrement dédié à Landini : en fait, cependant, seuls les quatre premiers folia - copiés par la main C - transmettent des pièces du compositeur florentin, tandis qu'à partir du folio 53 commence le recueil français du XIVe siècle, transcrit presque entièrement par E — à l'exception de *Fuions de ci* et des quatre premiers vers de *A gré d'Amors*, copiés par C —.

La dernière unité est constituée des fascicules VI et VII (composés respectivement de cinq et six bifolia), qui partagent le même type de papier et le même scribe de base (G), avec l'ajout occasionnel de E (quatre compositions insérées ultérieurement en position secondaire) et les contributions isolées d'une autre main (I) au niveau du texte verbal uniquement. Le seul lien avec les fascicules italiens réside, outre les ajouts de E (responsable du remplissage des ff. 12v-13r), dans la présence du scribe B, qui complète les derniers papiers du septième fascicule (81v-84v). Ces deux fascicules, comme la deuxième partie du quatrième, contiennent des compositions françaises anonymes du XIVe siècle, ainsi que huit pièces de Machaut et des œuvres de Grimace, Pykini et autres ; on y trouve également une ballade anonyme sur un texte flamand (*En wyflic beeldt*

ghestadt van sinne) et une ballade multilingue (*En tiés, en latin, en romans*), ainsi qu'une *ballata* de Landini.

Le fascicule VII est suivi de deux bifolia du même type de papier des ff. 37-46, 50-61 (fascicules IV et V), qui contiennent des diminutions instrumentales (*Questa fanciulla* et *Je voy le bon tens venir*) copiées par une autre main (J) : selon Milette, il pourrait s'agir du noyau original d'un dixième fascicule qui a été détaché ou abandonné par la suite, peut-être destiné à contenir une collection de tablatures similaires.

Le recueil est complété par les fascicules VIII et IX (tous deux composés de dix bifolia de papier uniforme), qui constituent une unité codicologique à part entière, ajoutée ultérieurement et préparée uniformément par le même scribe qui copie les textes et les intonations. Selon Nádas, deux questions restent à résoudre : pourquoi le f. 119v n'a-t-il pas reçu les rayures (ce qui suggère que le manuscrit se termine au f. 119r), et pourquoi le folio 125 - vierge - a-t-il été conservé et non occupé par l'index ?

La seconde question impose la formulation d'une hypothèse sur la structure du neuvième fascicule, alors que la première semble plus facile à résoudre (et pourrait contribuer à résoudre la seconde question également). Il semble probable, en effet, que les hexagrammes de la partie III aient été préparés au moment où l'on en avait besoin, sur la base des constatations suivantes :

- Le scribe H utilise la même encre pour les hexagrammes, la musique et le texte de toute la partie III ;
- Comme le note Milette, l'indentation pour la majuscule initiale - présente dans la première composition du fascicule VIII - manque dans l'ouverture du fascicule IX (contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, si la préparation des systèmes avait eu lieu *ab origine*) ;
- On note également la présence de différents jeux de trous pour les rayures (comme si le scribe les avait dessinés selon les besoins du moment, en ignorant ceux qui avaient été préparés auparavant).

En substance, le scribe H n'a pas préparé la notation au *verso* du f. 119 parce qu'il n'en avait pas besoin ; son absence, en outre, suggère que les ff. 120-124 étaient déjà tombés au moment où les dernières pièces ont été copiées sur les ff. 118v-119r (puisque H, comme nous l'avons noté plus haut, ne prépare la notation des hexagrammes que lorsqu'ils sont réellement nécessaires). Puisque la majorité de la musique copiée dans cette section de **PR** nécessite deux côtés - habituellement un ou deux éléments sur le *verso* suivi d'un sur le *recto* suivant, comme c'est le cas pour 25 des 35 compositions - il n'y avait pas de *recto* disponible en raison de l'absence du f. 120, il n'y avait donc aucune raison d'apposer la notation au *verso* du f. 119.

Cette hypothèse est liée à la solution proposée par Milette pour la deuxième question posée par Nádas, qui soutient que les ff. 109-127 constituent le neuvième et le début du dixième fascicule, puisque la disposition des faces internes (côté de l'impression) montre

que les feuillets 125-127 ne peuvent pas s'adapter aux joints présumés entre les feuillets 109-119. Nádas suppose en outre que les bandes de renfort ajoutées entre les ff. 112 et 117 témoignent de la fragilité du fascicule, résultant de la suppression des ff. 125-128 (sans expliquer toutefois pourquoi les bandes ne s'étendent pas jusqu'aux ff. 109-111). Si l'unité composée des ff. 125-127 avait représenté le début d'un nouveau fascicule, elle aurait été placée immédiatement après le dernier papier du IXe (119) : dans ce cas, les ff. 125-127 auraient été numérotés comme 120-122, et il n'aurait pas été possible de détecter l'absence des ff. 120-124. Milette souligne également qu'il n'y a aucune preuve de l'existence d'une bande de renfort sur le f. 125, qui aurait été indispensable s'il avait été utilisé comme feuille extérieure d'un nouveau fascicule.

La solution proposée par Milette concernant la survie du f. 125, et la localisation de l'index dans les ff. 126v-127r, est également acceptable. En bref, les ff. 126-127 originaux ont probablement été supprimés en même temps que les ff. 120-124, et le f. 125 a peut-être été laissé pour compiler l'index de la partie III avant qu'elle ne soit jointe aux deux premières parties. Cependant, après la jonction de la partie III avec les deux premières parties, le besoin d'un index pour ces dernières a dû apparaître, et à ce moment-là, les ff. 126 et 127 ont été ajoutés à cette fin ; un autre scribe (K) a décidé de compiler l'index de l'ancien répertoire français transcrit dans la partie II (avec lequel il n'était pas familier, comme le montrent les incohérences entre certains incipits), laissant un espace sur les ff. 125v-126r pour l'index de la partie I et sur 127v pour l'index de la partie III. En résumé, le fascicule IX est composé de dix bifolia comme celui qui le précède, et comprend les ff. 125-127.

Manuscrits concordants

L'identification de certaines relations stemmatiques entre les anthologies musicales de l'Ars Nova est notoirement complexe (avec quelques exceptions dues à des circonstances éditoriales particulières, comme dans le cas des manuscrits idiographiques de Machaut), pour des raisons décrites par Margaret Bent dans une contribution de 1981, découlant de la contextualisation dans le contexte de l'Ars Nova de certains principes déjà exprimés par Avallé à propos des recueils de chansons des troubadours. Pour résumer une question débattue, la raison principale réside dans la manière dont la tradition musicale a été transmise, se déplaçant en petites unités (telles que des *rotuli* et des feuilles volantes), pour se fondre occasionnellement dans des collections plus importantes, ou dans des syllogies qui à leur tour tiraient leur matériel de manière hétérogène de carnets de chants plus importants ; d'autres facteurs de complexité découlent du rôle de la dictée mnémorique dans le processus de copie de la polyphonie, ainsi que du poids considérable des choix éditoriaux des copistes et de leurs habitudes notatives (par exemple dans l'utilisation des *couleurs*) et esthétiques (par exemple dans

l'ornementation mélodique) - ou choix délibérés - qui donnent lieu à des leçons tout aussi correctes et légitimes. Ces processus influencent évidemment aussi le texte copié sous la musique, qui est fréquemment adaptée à l'intonation, ajoutant ou répétant des syllabes et des mots, éliminant des vers entiers ou, au contraire, les intégrant. Ces hypothèses impliquent que la définition des relations de filiation d'un certain témoin musical ne peut être tentée qu'après la reconstruction des *stemmata* des compositions individuelles qui y sont transmises, ou en tenant compte de la *varia lectio* des textes littéraires et musicaux. Par conséquent, notre intention n'est pas de tenter de placer le codex Reina dans une relation stématique avec un ou plusieurs témoins concordants ; nous proposons plutôt d'identifier la position de **PR** dans le réseau dense des manuscrits musicaux européens compilés avant le XVe siècle, en mettant à jour la liste des concordances. En ce sens, l'étude la plus récente est celle de Carola Hertel (2002) - particulièrement significative en ce qui concerne le répertoire français -, tandis que les premiers tableaux de concordances de **PR** remontent aux inventaires compilés par Fischer (1957) et Wilkins (1964), qui en recensent 69 au total ; l'intégration ultérieure proposée dans le présent travail tient compte des recherches menées par Lauren Jennings sur la tradition littéraire des textes italiens entonnés (2014) et par Michael Cuthbert sur les fragments de l'Ars Nova (2006), des nouvelles découvertes au sein de la tradition manuscrite non musicale (Calvia 2020) et des études sur les témoins transmettant la production poétique d'auteurs mineurs (cf. par exemple, Marcon 2004 sur Matteo Griffoni).

Le tableau qui se dessine est particulièrement significatif : le répertoire transmis en **PR** lie notre manuscrit à un nombre élevé de témoins musicaux (72) et littéraires (42), provenant de toute l'Europe ; le total de ces derniers est appelé à augmenter, puisque la tradition littéraire des textes chantés français n'a pas encore fait l'objet d'une traitement systématique. Il convient toutefois de souligner une fois de plus que le « réseau » de concordances concerne la composition unique ou un groupe de compositions, et non le recueil dans son ensemble : lorsque nous parlons de tradition commune, nous nous référons donc simplement au répertoire commun, un fait significatif dans la mesure où il révèle les préférences culturelles et les 'modes' musicales, ainsi que le niveau de diffusion d'un genre formel ou de l'œuvre d'un compositeur donné dans un contexte géographique et politique particulier.

S'il est important, d'une part, de souligner le dense réseau de relations de la **PR**, il est tout aussi important de rappeler que cette considération ne concerne guère plus de la moitié du répertoire qu'elle contient : les *unica* occupent 41% du codex, ce qui en fait un témoin particulièrement important. Le problème de la catégorisation et de la contextualisation (au sens chronologique et géographique) du répertoire transmis comme *unicum* dépend avant tout de l'absence de rubriques attributives : à l'exception de quelques compositions, attribuables avec un certain degré de certitude à Bartolino et Jacopo (pour des raisons stylistiques et en vertu de leur emplacement dans les fascicules

respectivement dédiés aux deux compositeurs), la question reste ouverte quant aux pièces présentes dans les sept autres fascicules.

Le pourcentage d'*unica* qui vient d'être mentionné concerne les compositions qui répondent à l'un des critères suivants :

1. **PR** est le seul témoin ;
2. **PR** est le seul témoin du texte verbal (c'est-à-dire que la même composition est transmise dans un autre témoin avec un texte totalement différent - c'est le cas des *contrafacta* de **Str** - ou dans une version instrumentale, comme dans les diminutions de **Fa**) ;
3. **PR** est le seul témoin de la musique (c'est-à-dire que les témoins concordants sont sans notation musicale).

Les trois circonstances sont résumées dans le tableau suivant. On se réfère à la numérotation utilisée dans la Table du manuscrit [§ I, 3] ; la distinction entre les trois répertoires transmis dans le codex (Trecento italien, Trecento français, Quattrocento franco-flamand) est maintenue par le signe /.

1. **PR** est le seul témoin : 17, 20, 39, 49, 51, 53, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 73, 74, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 99, 101, 104, 208 / 108, 112, 114, 115, 116, 118, 122, 123, 124, 127, 129, 133, 140, 141, 153, 157, 160, 161, 163, 166, 167, 170, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 187 / 188, 189, 192, 193, 194, 201, 202, 205, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 221, 222 (Total : 75).

2. **PR** est le seul témoin du texte verbal : 126, 137, 155, 156, 173 (Total : 5).

3. **PR** est le seul témoin de la musique : 56, 69, 78, 81, 89, 186 / 144, 158, 184, 200, 203 (Total : 11).

Si l'on examine les témoins concordants (répartis entre ceux avec notation et ceux sans), et en particulier le nombre de concordances pour chaque manuscrit, le tableau est plutôt fragmenté : dans 75 des 114 témoins, il n'y a qu'une ou deux concordances avec **PR**, tandis qu'aucun codex ne peut être considéré comme véritablement similaire à **PR** sur la base du répertoire partagé. La seule véritable exception dans ce sens est **Sq**, qui transmet 65% des compositions italiennes copiées de **PR** ; suivi - toujours en tenant compte uniquement du répertoire italien - par **FP** (36%), **Pit** (30%) et **SL** (30%). Les affinités entre la **RP** et les syllogies arsnovistiques toscanes se limitent au niveau du contenu, car les différences, au niveau ecdotique, sont multiples et évidentes : sans entrer dans les mérites, il suffira de considérer l'histoire de cas des lacunes et des leçons isolées trouvées dans la **RP** par rapport au reste de la tradition, ou, du côté musical, les solutions particulières en matière de *Textierung* et de format notationnel, qui reflète une forte tendance conservatrice vers la typologie italienne contre l'avancement du système français.

En examinant les compositions françaises du XIV^e siècle, **PR** est clairement isolé, au niveau des choix de répertoire, par rapport aux autres témoins compilés en Italie : sur 78 pièces (y compris les *ballades* composées par des auteurs italiens), seules dix sont copiées dans **Pit**, neuf dans **Mo**, quatre dans **SL** et une dans **Lo** et dans **T.III.2**. La situation est sensiblement différente du côté franco-flamand du XV^e siècle : le nombre de compositions *unica* augmente proportionnellement (19 sur 35), le nombre de témoins concordants diminue et une affinité de répertoire apparaît avec **Ox**, qui transmet 11 des 15 compositions restantes (et dans quatre cas est le seul manuscrit concordant).

Bien entendu, les données numériques absolues n'épuisent pas les réflexions sur le répertoire partagé entre **PR** et les autres témoins : en l'absence de séries ordonnées de textes concordants, il faut considérer la quantité de concordances par rapport au nombre total de pièces transmises par chaque manuscrit, ainsi que le nombre de témoins pour chaque composition. Dans ce cas, un passage présent dans le **PR** et dans un seul autre témoin (s'il ne s'agit pas d'un cas isolé) peut assumer un poids spécifique différent, fournissant un premier indice permettant d'émettre l'hypothèse d'un lien possible entre les deux témoins, à confirmer ou à infirmer dans l'édition ; pour cette raison, dans les fichiers des manuscrits concordants, les numéros correspondant aux passages qui tombent dans le cas susmentionné sont mis en évidence en gras et soulignés. Dans d'autres circonstances, il est utile de mettre en évidence des concordances significatives pour comprendre la diffusion de l'œuvre d'un certain auteur ou d'un certain genre poético-musical dans des zones géographiques circonscrites (c'est le cas de la tradition des ballades du notaire bolonais Matteo Griffoni, ou du fragment **Pad553** et des mss. **Magl.VII.1078** et **Tr43** pour les *siciliane*) : les réflexions sur ces cas et d'autres cas spécifiques sont exposées dans les notes qui accompagnent chaque entrée de la liste des témoins. Moins de place a été réservée aux concordances concernant des textes et des intonations de très grande diffusion, dans lesquelles le codex Reina occupe une position nettement périphérique : c'est la situation qui se présente pour les compositions de Machaut sur le plan musical, et pour le madrigal *Non al suo amante* [**PR 5**] de Pétrarque (*Rvf*LII) dans le domaine littéraire. Outre les rubriques que nous venons de mentionner (concordances et notes), nous donnons pour chaque témoin des informations essentielles sur les données matérielles (nature du support et dimensions), sur la zone géographique de compilation et sur la datation ; pour les témoins musicaux, nous indiquons également l'abréviation correspondante dans le *RISM*. La bibliographie essentielle est structurée par ordre chronologique décroissant : l'élément surligné correspond à l'étude à laquelle il est fait référence pour les données matérielles, chronologiques et géographiques.

Table du manuscrit

Pour chaque morceau, numéroté progressivement selon l'ordre des **RP**, les informations suivantes sont enregistrées : le fascicule, le folio, l'*incipit* en transcription diplomatique et selon l'édition *PMT* (pour les textes italiens) ou l'édition *CMM* plus récente (pour les textes français et flamands), l'attribution éventuelle du texte musical et poétique, le genre formel auquel il appartient avec le nombre de voix, les concordances, les éditions du texte et de l'intonation, ainsi que des notes sur le texte poétique et musical et quelques indications bibliographiques.

Attribution

L'auteur de l'intonation est indiqué entre parenthèses, en romain, si l'attribution est obtenue à partir de témoins concordants ; s'il existe une rubrique attributive en **PR**, la transcription diplomatique est enregistrée. Le nom de l'auteur du texte entonné (s'il est connu) est indiqué entre parenthèses, en italique.

Concordances

Les abréviations des manuscrits concordants sont classées par ordre alphabétique, les sources incomplètes, fragmentaires ou sans texte (p. ex. **Fa**) étant placées en position secondaire. Après le signe / suivent les concordances liées uniquement au texte poétique.

Les éditions du texte poétique et musical

Parmi les éditions du texte poétique, enregistrées par ordre chronologique décroissant, les volumes de *PMFC* et *CMM* ne sont pas signalés, à moins qu'ils ne rapportent une édition (ou transcription) du texte séparée de l'intonation.

Texte poétique

Dans la section consacrée au texte poétique sont enregistrés les vers présents dans les **PR**, sur la base de l'édition rapportée dans la présente étude, pour les *unica* et pour les *siciliane*, de l'édition *PMT* pour les textes italiens, de l'édition *CMM* pour les textes français ; dans les autres cas, on a utilisé l'édition la plus récente, c'est-à-dire la première enregistrée dans la colonne appropriée. Pour les madrigaux et les *ballate*, la référence aux répertoires métriques de Capovilla et de Pagnotta respectivement est incluse ; dans les cas de *ballate* fragmentaires, ou considérées comme telles par Pagnotta, le numéro d'identification de l'*incipit* du *RMB* est donné. Le sujet du texte poétique est indiqué sous forme d'acronyme, et toute information supplémentaire est consignée : *le senhal* et les événements ou personnages historiques explicitement cités ou auxquels il est fait allusion dans le texte, les intonations du même texte par d'autres compositeurs, la mention de la composition dans les sonnets de *Saporetto* de Simone Prodenzani, l'attestation de la pièce dans un ou plusieurs manuscrits avec un texte différent (par exemple sous forme de *contrafactum*). Si elles sont présentes, les corrections apportées par le copiste sont reportées dans la transcription diplomatique après le signe //.

Texte musical

Dans la colonne dédiée au texte musical, on enregistre les *divisiones* et les *mensurae*, en distinguant les différentes sections de l'intonation (A, B) : l'édition de référence, en l'absence de *PMFC* pour les compositions italiennes (à l'exception des *siciliane* publiées dans la présente étude) et de *CMM* pour les françaises, a été sélectionnée sur la base des mêmes critères utilisés pour le texte poétique. Les indications de *divisio* ou de *mensura* fournies par l'éditeur sont consignées entre crochets, tandis que les éventuelles indications présentes dans le manuscrit sont données en italique, dans l'orthographe exacte. Les informations supplémentaires suivantes, séparées par le signe /, sont notées (si nécessaire) : artifices et particularités rythmiques (par exemple, isorythmie), utilisation de la composition en fonction de 'cantasi come', présence d'une notation autre que noire (*color*). Enfin, tous les paratextes se référant aux différentes voix sont transcrits de manière diplomatique.

Bibliographie

Les références aux volumes déjà inclus dans les colonnes relatives aux éditions ne sont pas répétées dans la bibliographie, sauf dans des cas particuliers (lorsque, par exemple, le passage en question est mentionné dans d'autres pages que celles de l'édition). Les études citées sont classées par ordre alphabétique.

Répertoire

Les pièces italiennes copiées en **PR** proviennent pour la plupart d'une zone géographique identifiable au nord-est de l'Italie, une 'macro-région' polarisée sur les centres lombardo-vénitiens sous domination des Scaligeri, Carrara et Visconti (en particulier Padoue, Vérone, Milan) et sur la ville de Bologne en Émilie-Romagne. Contrairement aux anthologies toscanes, qui comprennent également des compositeurs actifs dans les cours du nord - comme Jacopo et Bartolino -, Reina ne contient que du répertoire d'origine nordique (il n'y a aucune certitude pour certains *unica* anonymes, bien qu'il y ait souvent, même dans ce cas, des indications en faveur de leur provenance de la même région). La seule exception est le Florentin Landini, mais sa présence est justifiée par la large diffusion de ses compositions dans toute la péninsule et au-delà (de manière similaire à ce qui se passe en France avec Machaut) : comme l'observe Epifani 2014, pp. 57-8, Landini en **PR** est le premier parmi les compositeurs de l'arrière-plan ; *mutatis mutandis*, c'est exactement ce qui se passe avec Bartolino en **Sq**. En effet, Reina transmet neuf madrigaux et 17 *ballate* de Bartolino (plus deux *ballate* et un madrigal qui lui sont attribuables), 20 madrigaux de Jacopo (dont un - *Oselletto salvazo* - copié dans deux versions différentes, et deux attribuables, à savoir *Cridavan tutti* et *Nel prato pien de fior*) et 18 *ballate* de Landini ; l'importance des autres auteurs, en termes quantitatifs, n'est pas comparable, puisque seuls trois madrigaux ont été copiés en **PR** par Giovanni

da Firenze - d'origine toscane mais actif en Vénétie -, deux *ballate* de Jacobello Bianco (*L'ochi mie piagne* et *Chi ama ne la lengua, unicum*), une *ballata* chacun pour Arrigo, le Bolognais Giovanni Bazzo Correggiaio et un « Domnus » Paolo (respectivement *El capo biondo*, *Se questa dea*, sur un texte de Matteo Griffoni, et *Perch'i' non seppi passar*). Parmi les *unica*, il y a encore 16 *ballata* et huit madrigaux anonymes.

En ce qui concerne la disposition des compositions dans la section italienne (fascicules I-IV et la première moitié du V), suite à l'abandon du critère d'auteur dans les deux premiers fascicules (dédiés respectivement à Jacopo et Bartolino), on ne reconnaît aucune logique liée aux genres formels.

Le fascicule I contient exclusivement des madrigaux de Jacopo, et les seuls facteurs hétérogènes sont les ajouts ultérieurs, dans ce cas deux ballades et un *virelai* ; déjà à partir du folio de Bartolino la *ballata* devient prépondérante par rapport au madrigal (15 à 9), et la tendance se confirme de manière encore plus évidente dans les suivants. Les deux fascicules 'd'auteur' sont introduits par des madrigaux à sujet politique et à caractère allégorique-allusif, selon une tendance assez commune dans les anthologies de l'Ars Nova, qui présentent généralement en ouverture du fascicule les compositions ayant un statut de genre plus élevé ; au f. 13v, il y a un espace laissé en blanc pour une miniature initiale qui n'a jamais été achevée, reflétant l'importance que l'on voulait manifestement donner au madrigal *La douce cere*, mis en musique par Bartolino (mais le projet a dû être annulé, puisque le fascicule II n'est introduit que par le *cantus* du madrigal *Imperial sedendo*, pièce copiée ensuite dans son intégralité sur les ff. 22v-23r). À cet égard, il convient de mentionner brièvement les catégories thématiques développées dans les madrigaux copiés en **PR**. Comme on le sait, à partir de la quatrième décennie du XIVe siècle environ et jusqu'à la première décennie du XVe siècle, le madrigal est le genre poétique et musical le plus utilisé pour traiter de sujets de cour, en particulier à des fins encomiastiques à l'égard de personnages importants, pour célébrer des événements historiques et pour transmettre des messages à caractère moralisateur ou polémique artistique. Au niveau structurel, elle se caractérise par une plus grande stabilité formelle que la *ballata*, également en raison de la brièveté de la parabole historique, et prévoit un ensemble à deux voix ou, plus rarement, à trois. Selon la classification illustrée par Maria Caraci dans sa contribution sur *Aquila altera* de Jacopo da Bologna (Caraci Vela 2014), les madrigaux expriment différents niveaux de registre selon le thème traité et la densité rhétorique du texte (allégories, références intertextuelles). En appliquant cette classification aux madrigaux copiés en **PR**, on obtient les regroupements thématiques suivants :

(1) Thème amoureux : *Non al suo amante* (Ja / Petrarca ; *senhal* LAURA), *O dolze apres'un bel parlaro* (Ja ; *senhal* ANNA), *I' senti' zà* (Ja ; *senhal* SPINA), *Le aurate*

chiome (Ba ; *senhal* CATARINA), *Si come al canto* (Ja ; *senhal* MARGHERITA) ; *Du' ançoliti* (Anon.) [Tot. : 6].

Thème de chasse : *Un bel sparver zentil* (Ja) ; *Nel prato pien de fior* (Ja ?) ; *Avendo me' falcon* (Anon. ; *senhal* LENA) [Tot : 3].

(2) Caractère moralisateur / gnomique : *Tanto che sit'* (Ja), *O cieco mondo* (Ja), *Prima virtute* (Ja), *Qual lege move* (Ba), *Spesse fiate* (Anon.), *Quel digno de memoria* (Ba), *Non è virtù che cortesia* (Anon.), *Se premio de virtù* (Ba), *Omai zascun se doglia* (Anon. / Giovanni Dondi dall'Orologio), *I bei sembianti* (Ba) [Tot. : 10].

Controverse artistique : *Oselletto salvazo* (Ja ; copié en deux versions), *Io me sun un* (Ja), *O tu, cara scienza* (GF), *Vestìse la cornachia* (Ja), *Nel mezo a sei paon* (GF) [Tot : 5].

(3) Fonction politique (célébration ou dénigrement) : *Lo lume vostro* (Ja ; *senhal* LVCHINUS - ESIBELLA), *Soto l'imperio* (Ja), *Aquila altera* (Ja), *Nel bel zardino* (Ja), *O in Italia* (Ja), *Posando sopra un'acqua* (Ja), *Cridavan tutti* (Ja ?), *Fenice fu'* (Ja), *Agnel son bianco* (GF / Sacchetti), *Imperial sedendo* (Ba / Giovanni da Ravenna), *La douce cere* (Ba), *La sacrosanta carità* (Ba), *Donna lizadra* (Ba), *La bianca selva* (Ba ?), *La nobil scala* (Anon.) [Tot : 15].

Caractère allégorique : *Di novo è giunto* (Ja), *Quando la terra parturisse* (Ba ; *reverdìe*) [Tot. : 2].

Naturellement, le schéma tient compte du thème dominant et tend à aplanir les nuances de sens présentes dans chaque composition : par exemple, les madrigaux du groupe (1) dissimulent, dans de nombreux cas, des références probables à des personnages historiques (c'est le cas de la Margherita célébrée dans *Si come al canto*, identifiable à Margherita Pusterla ou à la fille illégitime de Mastino II, abbesse de S. Maria da Zevio), tout comme les allégories ornithologiques qui dominent les madrigaux sur des sujets de chasse (voir, à cet égard, l'identification possible à Bernabò Visconti du *bernabero* décrit dans *Nel prato pien de fior*, publié parmi les *unica*). En outre, le phénomène de l'intertextualité ou, plus généralement, de la citation - intentionnelle ou 'physiologique' - est caractéristique de tous les niveaux de madrigaux et, bien que dans une moindre mesure, également des *ballate* ; étant donné qu'il est impossible d'illustrer les références croisées et les allusions dissimulées dans tous les textes de PR (et considérant que les voies de l'intertextualité sont souvent entrelacées avec du matériel musical, que nous ne traiterons pas spécifiquement), pour l'analyse de cas individuels nous nous référons à l'édition des *unica* et des *siciliane*⁵¹¹. Pour l'instant, il suffira d'observer les orientations dominantes dans le groupe de madrigaux de Reina, en se référant en particulier aux trois principaux représentants de ce genre dans le codex, afin de mieux comprendre le contexte géographique, politique et culturel dans lequel s'est développé le répertoire du trådito.

⁵¹¹ [§ III, 1-2].

Le premier, comme déjà mentionné, est Jacopo da Bologna, avec 21 madrigaux (*Oselletto salvazo* dans une version double, pour deux et trois voix), dont un - *Non al suo amante* - sur un texte de Pétrarque. Avec Giovanni da Firenze, Jacopo est l'un des premiers compositeurs de la phase 'classique' de l'Ars Nova, qui s'est épanouie vers 1340. A son sujet (contrairement à la grande majorité des musiciens de la même époque), il existe des témoignages historico-littéraires et documentaires : selon Filippo Villani, « Johannes de Cascia, cum Mastini della Scala tiranni veronensis atria questus gratia frequentaret et cum magistro Jacobo bononiensi artis musice peritissimo de artis excellentia contenderet, tiranno eos muneribus irritante, mandralia plura sonosque multos et ballatas intonuit mire dulcedinis et artificiosissime melodie, in quibus quam magne quam suavis doctrine fuerit in arte manifestavit ». La référence à la Spina chantée dans le madrigal *I' senti' zà* pourrait en effet être insérée dans le contexte de La Scala. Après son expérience à Vérone à la cour de Mastino II della Scala (qui meurt en 1351), et peut-être d'Alberto II, qui meurt l'année suivante, Jacopo se rend à la cour milanaise de Luchino Visconti : cette phase de la carrière artistique du compositeur se reflète dans les textes de plusieurs madrigaux encomiastiques, dont *Lo lume vostro* et *O in Italia*, qui sont également joués en **PR**. Le premier est caractérisé par la présence des acrostiches LVCHINUS et ESIBELLA faisant référence à Isabella Fieschi, l'épouse de Luchino, tandis que le second célèbre la naissance de leurs fils, les jumeaux Giovanni et Luchino Novello, en mentionnant la date et le lieu (Milan, 4 août 1346). Ces allusions 'explicites' sont toutefois l'exception : certaines compositions - comme dans le cas de *Soto l'imperio del posente prince* - se prêtent de manière tout aussi problématique à une interprétation pro-ou anti-viscontienne, et il est tout aussi complexe de placer sur l'axe chronologique de la production de Jacopo les intonations de madrigaux ouvertement polémiques envers les seigneurs de Milan (allusion à la femme « biscia velenosa » dans *Posando sopra un'acqua* et *Nel bel zardino*). *Soto l'imperio* introduit en outre le thème de l'empire, développé dans toute sa complexité dans le madrigal polytextuel *Aquila altera / Creatura gentil / Uccel di Dio*, qui l'accompagne en **PR**, en **Pit** et en **Sq** et est entrelacé de références intertextuelles à la *Commedia*.

Un autre axe thématique fréquenté par Jacopo est celui de la polémique musicale, connu également de Giovanni, dont l'œuvre révèle de fréquentes citations et points de contact avec le compositeur bolonais ; parmi les madrigaux copiés en **PR**, il y a *Oselletto salvazo* (contre les musiciens incompetents qui se considèrent comme de grands maîtres), *I' me sun un* et *Vestise la cornachia* (contre le plagiat) de Jacopo, *O tu, cara scienza* (en défense de l'art musical) et *Nel mezo a sei paon* (contre le plagiat) de Giovanni.

Enfin, les textes de réflexion morale, de nature gnomique, sont largement diffusés dans le répertoire arsnoviste : chez Jacopo, on peut lire des exhortations à la rectitude (*Tanto che sit'*, *O cieco mondo*) et à ne pas parler en vain (*Prima virtute*), tandis que Bartolino souligne la primauté de la vertu sur la vanité (*Se premio de virtù*) et sur les soubresauts

de la Fortune aveugle (*Qual lege move la volubel rota*), tout en déplorant les commérages (*I bei sembianti con busiardi effetti*). **PR** transmet six autres madrigaux du compositeur padouan, dont certains (en particulier *La douce cere*, *Imperial sedendo*, *Alba colomba*) recèlent des indices utiles pour la contextualisation de sa biographie artistique ; contrairement à ce qui est évident dans la production ‘historico-politique’ de Jacopo, les allusions disséminées dans les textes chantés par Bartolino semblent ramener à la seigneurie de Carrara de manière substantiellement cohérente. *Imperial sedendo* décrit les armoiries héraldiques des Carraresi (un char surmonté d’un Sarrasin ailé), qui peuvent être attribuées à Francesco il Vecchio ou Francesco Novello ; *Alba colomba* ferait référence à la paix de Gênes (1392), grâce à laquelle Padoue a échappé - momentanément - à la domination de Gian Galeazzo Visconti ; *La douce cere* (le seul madrigal entièrement en français transmis dans le répertoire arsnoviste, riche en références à Dante et en éléments héraldiques) pourrait faire allusion à l’exil de Francesco Novello dans la ville de Florence (à partir de mars 1389), qui l’a soutenu dans le processus de reconquête de Padoue contre Gian Galeazzo.

Sont également copiées dans **PR** 17 ballades de Bartolino, dont huit traitent de thèmes non amoureux (*La sacrosanta carità* et *Omai zascun se doglia*, sur un texte de Giovanni Dondi dall’Orologio, dans lequel la décadence morale du temps présent est déplorée ; *Chi tempo ha e per viltà*, sur un texte de Matteo Griffoni, dans lequel le thème du temps qui passe est développé ; *Per figura del cielo*, sur la Fortune ; *Ama chi t’ama*, fondé sur le thème stylistique du ‘servir’ ; *Perché canzato è ‘l mondo da l’antico*, contre les faux amis ; *Non corer troppo e tien la mano al freno*, sur la vertu de prudence, et *Quel digno de memoria*, sur la valeur de la vertu en général ; à cela s’ajoute la fragmentaire *Fase ‘l bon servo soto al bon signore*, peut-être attribuable au compositeur padouan), en contraste évident avec le répertoire de la *ballata* chantée du XIV^e siècle et, dans ce cas, avec les autres *ballate* transmises dans le codex : sur les 48 restants, dont 18 ont été mises en musique par Landini, en fait, seuls deux s’écarterent du thème de l’amour.

En ce qui concerne les *ballate*, il sera opportun de mentionner brièvement les auteurs cités dans les rubriques attributives présentes dans le troisième fascicule. Sur Henricus (Arrigo, selon la rubrique présente en **Pit**), Pirrotta 1989, p. 15, écrit : «A giudicare dal testo della sua unica ballata, *Il capo biondo, li capelli d’oro* (f. 25v), Henricus era un settentrionale. [...] Che tale pezzo fosse pure incluso nel manoscritto fiorentino Parigi, Bibl Nationale, fonds ital. 568 [**Pit**] (benché come una aggiunta, per riempire uno spazio vuoto) solleva il problema di quanto di questo repertorio e dei suoi autori fosse noto a Firenze ». En réalité, à la lecture de la version de **Pit**⁵¹² - copiée, en fait, en Toscane - le

⁵¹² El capo biondo e li capelli d’oro, / e’ sì mi consuman l’anima ond’è ch’i’ moro. / Consumato son per vostr’amore / sentendom’essere abbandonato. / Quelle treççe di fin or colore / che m’è d’amor el cor tutto braxato. / Per Dio, aiutami a questo tratto, / se non ch’innamorato, o Dio, ch’i’ moro (*PMFC*, X, p. 150).

seul résidu de nordique est la forme *braxato* (en **PR** *abraxato*) au v. 6 : cette constatation n'invalide pas la théorie de Pirrotta, surtout si l'on considère l'origine nordique du répertoire transmis à Reina, mais elle ne peut constituer un indicateur fiable pour déterminer l'origine du compositeur (en supposant qu'il soit l'auteur du texte). Entre autres, la ballade contient un écho landinien évident : dans la deuxième mutation, l'*incipit* de *La bionda treccia di fin or colore* est cité sans équivoque.

Il n'existe aucune information sur Jacobello Bianco, tandis que le lieu de naissance de Giovanni Bazzo Correggiaio est au moins connu, grâce à une rubrique attributive dans **PaDA** - *Johannes Baçus Correçarius de Bononia* - ; on peut donc supposer qu'il a connu directement le notaire bolonais Matteo Griffoni, dont il chante la *ballata Se questa dea*. La rubrique la plus problématique est celle qui attribue la *ballata Perch'i' non seppi passar*, transmise en *unicum*, à *Dompni Pauli*. Pirrotta (1952, p. 578) soutient que le compositeur est bien Paolo da Firenze, et que le morceau en **PR** est la seule attestation de production musicale dans un témoin non toscan ; d'un avis opposé est Kurt von Fischer (1956, p. 95), qui conteste l'hypothèse de Pirrotta pour des raisons stylistiques. Plus récemment, Nádas (1989, p. 44, n. 6) a lui aussi exprimé sa perplexité quant à l'identification de Paolo di **PR** avec le compositeur florentin, formulant également une réflexion sur le scribe qui transmet la rubrique et la ballade : la main B, en effet, ne copie aucune pièce d'origine toscane certaine.

En conclusion, d'un point de vue formel, les *ballate* de **PR** s'inscrivent de manière cohérente dans les statistiques calculées par Capovilla concernant la *ballata* du XIV^e siècle, d'où ressort la prévalence de la *minore* (25 textes) sur la *mezzana* (21), qui à son tour est majoritaire sur la *maggiore* (11) ; les *ballate piccole* ou *minime* sont beaucoup plus rares (3). Certaines des pièces copiées dans les fascicules III et IV présentent cependant des irrégularités plus ou moins marquées, tout en étant unies par de nombreux traits poético-musicaux communs, qui nécessitent une étude plus approfondie dans le paragraphe suivant.

Siciliane

A la fin des années soixante, Nino Pirrotta présente à la conférence de Certaldo une communication intitulée *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*. L'article, publié en 1968, marque le début des études sur la *siciliana* polyphonique du XIV^e siècle, un genre dont la ballade à deux voix *Dolce mio drudo* (copiée au verso du f. 26 de **PR**) serait, selon le savant, le modèle formel. L'intuition de Pirrotta vient de l'étude des particularités musicales de *Dolce mio drudo*, dont le texte poétique (probablement incomplet) est une reprise de la première strophe d'une chanson attribuée à Frédéric II dans le codex **Vat. Lat. 3793**, *Dolze meo drudo*. L'innovation de Pirrotta réside dans la même proposition d'appliquer l'étiquette '*siciliana*' à une composition polyphonique datable de la fin du XIV^e siècle ou du début du XV^e siècle (bien qu'il ne

soit pas facile de fournir un cadre chronologique définitif) ; avant lui, seul l'ethnomusicologue Ottavio Tiby avait mené des études sur la musique sicilienne, ignorant toutefois le lien avec le codex Reina et illustrant des exemples de musique sicilienne beaucoup plus tardifs (à partir des *strambotti* du XVI^e siècle) : c'est au XVII^e siècle, en effet, que l'on trouve les premières attestations d'« arie alla siciliana » mises en musique. Les limites quantitatives du répertoire attribuable au sous-groupe de la *siciliana* médiévale, ainsi que la difficulté de délimiter un cadre de genre incontestable, ont sans doute découragé la production d'études systématiques : à part les articles de Pirrotta déjà mentionnés, les contributions à signaler sont rares et reléguées dans le passé proche de la musicologie, sans développements significatifs, en substance, par rapport aux propositions de l'illustre savant.

Le versant des études littéraires est considérablement plus riche, mais il se concentre sur les textes siciliens transmis en manuscrites sans notation musicale. Dans ce cas également, l'horizon restreint découle de la situation matérielle des sources : la rubrique « cieciliana » (ou « ciciliana ») n'apparaît explicitement que dans un seul codex littéraire, **Magl.VII.1040**, qui est en référence à des textes assimilables à *Dolce mio drudo* plus pour l'ambiance thématique que pour les aspects purement formels, une circonstance qui se répète dans les textes rubriqués « napolitana » dans le même codex et dans le « calavrese » copié dans le codex C 35 sup. de la Bibliothèque Ambrosienne (désormais **Am**).

Afin d'étayer la légitimité de son hypothèse concernant l'existence d'un véritable genre poétique et musical appelé *siciliana*, Pirrotta s'appuie sur la littérature du XV^e siècle, qui suggère la présence d'un tel genre beaucoup plus répandu que ce qui est documenté par les sources manuscrites ; cependant, comme on souligne dans le paragraphe correspondant, les passages littéraires identifiés (Pirrotta, et avec lui les chercheurs ultérieurs, se concentrent principalement sur *Il Paradiso degli Alberti* et le *Dialogus* de Giannozzo Manetti) ne sont pas décisifs pour définir le genre, mais contribuent plutôt à brouiller les pistes. La solidité des hypothèses du savant est, au contraire, étayée par la contribution fondamentale de 1977 d'Alberto Gallo, qui identifie dans un fragment padouan (**Pad 553**) la seule concordance musicale d'un probable *siciliana* de **PR** (*Fenir mia vita*, défini comme 'di Cicilia' dans le sonnet XLI du *Saporetto* de Simone Prodenzani) et - surtout - le seul exemple mis en musique d'une « cieciliana » rubriquée comme telle dans **Magl.VII.1040** : *Par che la vita mia*. Bien que quantitativement faible, cette découverte est fondamentale pour légitimer la recherche de compositions similaires et probablement attribuables au même genre. Cependant, le tableau se complique : toutes les *ballate* stylistiquement cohérentes avec les *siciliane* du **Pad 553** (assimilables à la première composition avec 'licence de sicilianité' identifiée, c'est-à-dire *Dolce mio drudo*) se trouvent dans **PR**. Les seules exceptions possibles sont certaines *ballate* d'Antonello da Caserta et de Johannes Ciconia : ces compositions, certainement plus

tardives que les siciliennes en **PR** et caractérisées par un degré différent d'élaboration contrapuntique, ne contribuent pas à trancher la question, et ne présentent pas non plus de concordances, qui plus est dans des syllogies d'origine non nordique. La comparaison systématique avec des pièces textuellement et/ou musicalement similaires (c'est-à-dire des *ballate* à deux voix avec un thème amoureux) copiées dans les principaux recueils polyphoniques italiens (**FP, Lo, Lu, Mo, Pit, Rs, SL, Sq**) n'a pas donné de résultats significatifs ; il n'est donc pas possible d'exclure que les caractéristiques musicales des *ballate siciliane* médiévales, identifiées en premier lieu par Pirrotta et confirmées par Gallo, se réfèrent surtout, sinon exclusivement, à la zone de provenance de nos deux manuscrits (**PR** et **Pad553**).

Les points énumérés ci-dessus, sous une forme synthétique, constituent les principaux obstacles à la définition du genre de la *siciliana* dans ses manifestations musicales les plus anciennes, c'est-à-dire entre la fin du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle ; ils sont contrebalancés par quelques preuves qui, si elles ne peuvent être considérées comme suffisantes pour formuler des considérations concluantes sur la question, sont toutefois trop significatives pour être évaluées comme de simples exceptions. Il sera utile de les résumer brièvement ci-dessous :

- à partir de la moitié du XIV^e siècle, il existe de nombreux témoignages littéraires de chants siciliens (toujours en association avec la musique, jamais avec une spécification formelle : dans presque tous les cas, on parle génériquement de *canzoni*, ou *cantilene*) ;
- la rubrique « *ciciliana* » (ou *ciciliana*, ou *canzona ciciliana*) n'est explicitée que dans le codex **Magl.VII.1040**, et se réfère à des textes poétiques identifiables comme des *ballate* (souvent irrégulières) ; l'une d'entre elles, *Par che la vita mia*, est transmise avec notation musicale dans le fragment **Pad 553** ;
- l'autre *ballata* copiée dans **Pad 553**, *Fenir mia vita*, est également copiée dans **PR** (f. 26r) et est citée dans *Saporetto* avec l'attribut « di Cicilia » ;
- les *ballate* susmentionnées présentent des caractéristiques musicales particulières, facilement identifiables, qui se reflètent dans l'intonation de *Dolce mio drudo*, une composition transmise en **PR** (f. 29v) ; le texte poétique correspond, bien qu'avec des variations considérables, à la première strophe de la chanson *Dolze meo drudo*, attribuée à « Re Federigo » dans le cod. **Vat. Lat. 3793** ;
- dans le même fascicule de *Dolce mio drudo* (le troisième de **PR**) et dans le suivant, d'autres *ballate* formellement et stylistiquement similaires aux compositions mentionnées jusqu'ici sont copiées.

Ces *ballate* sont : *Con lagreme sospiro* (f. 27v), *Troveraço merçé non vego como* (ff. 28v-29r), *Ochi, piançete* (f. 37v), *Amore a lo to aspetto* (f. 38r), *Vantende, signor mio* (f. 38v), *Strençi li labri* (39r), *Dona fallante* (f. 39v). *Deh, non me fare languire*, ajouté par Nadás à la liste des *siciliane* probables identifiées par Pirrotta, n'a pas été inclus dans la présente édition, car ses caractéristiques textuelles et surtout musicales semblent

suggérer qu'il appartient au répertoire des *ballate* à deux voix définies - avec un terme impropre mais conventionnel - comme « populaires », plutôt qu'à la liste des *siciliane* ; il a été inclus, cependant, *Par che la vita mia*, bien que non copié en **PR**, en tenant compte de la rubrique du codex **Magl.VII.1040**, qui est le seul témoin toscan d'un texte se référant au genre de la *siciliana*. Les textes poétiques de trois *siciliane* de **PR** (*Con lagreme sospiro*, *Ochi, piançete*, *Fenir mia vita*) sont transmis dans un codex d'origine émilienne, le **Magl.VII.1078** ; *Strençi li labri*, enfin, résulte maladroitement copiée dans le codex vénitien **Tr 43**.

Critères d'édition⁵¹³

L'ordre correspond à celui de **PR** ; pour chaque composition, le numéro d'ordre relatif enregistré dans la table du manuscrit est indiqué entre parenthèses [§ I, 3]. Chaque texte est précédé d'un chapeau introductif indiquant les témoins (le manuscrit de référence est mis en évidence en gras) et les vers transcrits sous chaque voix (C, T) et dans le *residuum*, et est suivi d'une note métrique (incluant le numéro attribué au schéma de référence dans le répertoire métrique de Linda Pagnotta) et d'informations sur les éditions précédentes, d'une bibliographie et de notes de commentaires⁵¹⁴. Le texte critique suit la leçon du *cantus* ; en cas de leçons divergentes entre les entrées, les variantes sont indiquées dans l'apparat, suivies de l'abréviation de l'entrée correspondante. La ponctuation est introduite selon l'usage moderne ; les expunctuations ne sont pas indiquées, tandis que les ajouts et substitutions conjecturaux sont indiqués entre crochets.

Les formes et les orthographes sont empruntées au manuscrit de référence selon les critères de transcription suivants :

- le graphème <x> est retenu pour <s> et <z> ;
- l'archigraphème <u> se distingue en <u> et <v> selon l'usage moderne ;
- les graphies <y> et <j> s'unifient en <i> ;
- le signe <h> est supprimé de <ch> et <gh> devant <a> et les voyelles postérieures ;
- les graphies des consonnes palatales (<gl>) et nasales (<ng> et <ngn>) latérales sont rendues selon l'usage moderne ;
- en rime, en cas d'opposition entre consonnes sourdes et sonores, il se conforme aux sonores. Dans tous les autres cas, les formes du manuscrit sont respectées, et les divergences éventuelles sont indiquées dans la note métrique ;
- les abréviations sont tacitement dissoutes ;

⁵¹³ Les critères, opportunément intégrés et adaptés au répertoire édité ici, sont tirés de Calvia 2017, p. 3 et Epifani 2019, p. 3-4.

⁵¹⁴ Les éditions de référence des œuvres citées dans la section *Commentaire* sont toujours indiquées dans la note de bas de page ; pour les œuvres de Dante, Boccace, Pétrarque et les Siciliens, on se réfère aux éditions respectives (avec leurs abréviations) figurant dans la *Bibliographie*.

- les signes diacritiques indispensables à la compréhension du texte sont introduites ;
- les lettres majuscules suivent l'usage moderne ;
- les voix du verbe avere (avoir) *ho, ha, hai, hanno* sont transcrites *ò, à, ài, ànno* ;
- *ai* avec valeur exclamative se distingue de la préposition articulée en adoptant l'orthographe *ahi*.

Apparat

L'apparat critique est de type négatif, divisé en deux bandes : la première est consacrée aux variantes substantielles (erreurs, omissions, répétitions et variantes morphologiques qui génèrent des altérations métriques ou modifient le schéma rimique ; ajouts, expunctuations et substitutions introduits par les copistes), la seconde aux variantes formelles (variantes morphologiques et phonétiques qui n'ont pas de répercussions métriques) ; les variantes exclusivement graphiques ne sont pas enregistrées.

Les critères suivants doivent être respectés pour l'apparat :

- les leçons sont rapportées en forme diplomatique, en respectant la *distinctio*, les abréviations et les cassatures comme dans le manuscrit ;
- les variantes se rapportant à une leçon du texte critique sont séparées par des virgules, les variantes concernant plusieurs leçons du même vers sont séparées par des points-virgules ;
- les répétitions de mots ou de syllabes sont rapportées intégralement dans la première bande ;
- les ajouts effectués par les copistes sont indiqués entre les barres obliques (/intégration/)
- ;
- les lacunes sont représentés par des points de suspension entre crochets ([...]) ;
- le *titulus* est tacitement résolu ;
- la répétition d'une partie de vers, un seul mot ou une seule syllabe est toujours rapporté dans son intégralité dans la première bande.