

I.

LA CACCIA NEL SISTEMA DEI GENERI POETICO-MUSICALI DEL TRECENTO

I.1. *Stilemi e moduli espressivi dei testi poetici*

Le invarianti stilistiche che permettono l'individuazione della caccia a livello letterario dovranno essere definite necessariamente per via induttiva, dato che l'ausilio delle fonti teoriche, di cui si tratterà in dettaglio più avanti, è praticamente nullo.¹ In assenza di vincoli metrici prestabiliti,² l'attenzione dovrà necessariamente volgersi ai contenuti, dove l'argomento venatorio, benché maggioritario, risulta essere un tratto sì caratterizzante ma non essenziale, come d'altronde dimostra l'enorme diffusione di tale tematica nella letteratura medievale. Gli argomenti trattati nelle cacce, che affiancano alla pratica venatoria temi come il mercato, la pesca, l'incendio, la navigazione, la battaglia, mostrano una notevole omogeneità, riassumibile nella descrizione di un'azione che, implicitamente o per una specifica eventualità, comporti movimento e concitazione. A titolo esemplificativo, la scena di pesca, che potrebbe ragionevolmente pensarsi in termini di assoluta quiete, è solo un pretesto per descrivere una catena di imprevisti, come l'arrivo di un gruppo di cani molesti in *Mirando i pessi*, oppure fornisce semplicemente lo sfondo su cui si muove una chiassosa brigata di «donne ed amanti», come in *Così pensoso*, intonata da Landini. Una caccia appartenente al gruppo più antico e intonata da Piero, *Con dolce brama*, riprende il tema non molto frequentato della *navigatio* (poco importa ora appurarne il valore allegorico), in cui la vivacità rappresentativa è garantita dal susseguirsi delle manovre e degli ordini impartiti ai marinai. Ecco il testo, che per praticità si riproduce integralmente:

Con dolce brama e con gran disio
dissi al còmito quando fu' in galìa:
«Andiamo al porto della donna mia».
Et egli tosto prese 'l suo fraschetto:
«Su, su; a banco, a banco; piglia voga!», 5
e da la pope mola via la sogà.
«Lo vento è buon!», e tutti alçôr l'antenna,
«Aiòs, aiòs!», e l'arboro driçando,
chinal e quadernal tutti tirando.
«Saya la vela! Say', investi gomene! 10

1. Il che non sorprende, se si considera che anche i trattati di *musica practica*, dove si fissano precetti contrappuntistici o notazionali, non forniscono mai indicazioni specifiche su 'come' comporre; in altri termini non esiste una vera e propria *Kompositionslehre* nel medioevo. Sul caso eccezionale di Egidio di Murino in relazione al mottetto, cfr. D. Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*, 2 voll., New York-London, Garland, 1989 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities), I, pp. 15-24. Sui rapporti tra caccia e teoria musicale, cfr. infra, § 3.

2. Ma è bene chiarire sin d'ora che per quanto riguarda la caccia non si è in presenza né di testi in prosa o prosa rimata, né di pura 'anarchia' metrica, bensì di strutture sì libere sul piano morfologico, ma comunque dotate di una loro coerenza interna.

Issa, issa pur ben di mano 'n mano!»
 «La vela è su; dà volta, che si' sano!»
 «Ado' le fonde; cala l'ançolelo!»
 «Adentr' a poçça!» «Mola, della sosta!»;
 a l'orçapope ciaschedun s'acosta.

15

Lo schema metrico, lungi dall'essere irregolare, è quello di un madrigale in cinque terzetti di endecasillabi senza ritornello.³ Si tratta di un caso peculiare in cui si verifica la piena coincidenza con una forma codificata, a dimostrazione dell'irrelevanza del parametro metrico nell'individuazione dei tratti caratterizzanti, tanto che lo stesso Pirrotta attribuì a questo testo la qualifica di «caccia vera e propria».⁴ Vi è, oltretutto, una notevole differenza tra forme irregolari e forme non regolate: nel primo caso esiste un termine di paragone con valore normativo che viene disatteso, nel secondo caso la forma metrica è semplicemente irrilevante. A conferma di ciò, basterebbe ricordare come accanto a forme simmetriche (più che regolari) si trovano, già negli esempi più antichi, schemi molto più vari e complessi, che accolgono misure le più svariate (si veda, ad esempio, *Or qua compagni* dal *Codice Rossi*). Pensare a *Con dolce brama* come a un madrigale, dunque, equivarrebbe a ridurre il fatto poetico al solo schema metrico.

Entro una cornice metrica come quella della caccia appena riportata, è evidente un impianto narrativo che prevede l'alternanza tra fasi diegetiche e mimetiche: l'azione è narrata al passato (*dissi, fu', prese, alzô*) e in prima persona, ma rievocata mediante la drammatizzazione. Tale meccanismo narrativo risulta essere costante nell'intero *corpus*, e a ragione può dirsi un tratto istituzionale per il genere. Inoltre, il contrasto tra questi due modi di enunciazione è marcato anche dal registro linguistico, poiché a un'impostazione genericamente aulica della cornice narrativa si oppone, nella fase mimetica, un registro basso e ostentatamente gergale (*comito, sogà, chinal, quadernal, sosta, ançolelo, orçapope, poçça* ecc., sono tutti termini marineschi). Questa tendenza alla drammatizzazione, innegabilmente legata al genere, è così sistematica e al contempo efficace da far ritenere a Carducci che «alcune almeno di queste *cacce* fossero rappresentative in effetto, o, per dir meglio, quasi rappresentate (...)».⁵

Il medesimo impianto narrativo si può rilevare in testi d'argomento venatorio, come l'unica caccia trasmessa in due diverse intonazioni, attribuite a Piero e a Giovanni, di cui questi sono i primi versi:

Con bracchi assai e con molti sparveri
 uccellavam su per la riva d'Ada;
 et qual dicea: «Dà, dà!»
 e qual: «Va qua, Varin! Torna, Picciolo!»
 ...

o in quest'altra, anch'essa adespota, intonata da Vincenzo da Rimini:

3. Nel repertorio metrico del madrigale tale schema è tuttavia un *unicum*; cfr. G. Capovilla, *Materiali per la morfologia del madrigale «antico», dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», III 1982, pp. 159-202.

4. Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., p. 61.

5. Carducci, *Cacce in rima* cit., p. 11. Si ricordi che lo studioso era totalmente all'oscuro delle caratteristiche musicali delle intonazioni relative ai testi di cui si stava occupando.

Nell'aqua chiara e dolce pescando
 co· rete et amo,
 e' stav' atento;
 «Vé, vé, che·l sento!
 Adu' qua 'l cesto!»
 ...

5

In alcuni casi, come in *A poste messe* di Soldanieri (intonata da Lorenzo), diegesi e mimesi si avvicendano all'interno dell'unità sintattica, e i due livelli si avviluppano, impartendo ulteriore movimento alla descrizione:

A poste messe, veltri e gran mastini,
 «Té té, Villan! Té té, Baril!», chiamando,
 «Ciof, ciof; qui, qui; ciof!»,
 bracchi e segugi per lo bosco aizando,
 ...

Situazione analoga in una caccia adespota appartenente alla produzione settentrionale più antica:

Nella foresta, «Al cervo, chaciatori!»
 «Qua, qua, Lion! Qua, qua, Dragon!», chiamava,
 «Té, té, té!»;
 dintorno al riço i cani pur baiava,
 ...

Non mancano, infine, esordi *in medias res*, in cui la fase diegetica è del tutto assente, come dimostrano gli stessi *incipit* *Or qua, compagni, qua, cum gran piacere!*, *State su, donne! Che debiàn noi fare?* e *O tu, di qua, o tu, di là, lasciate*. Assicurata all'azione la giusta dose di movimento, non si pongono limiti relativamente al tema specifico da adottare per i singoli casi; questa azione, tuttavia, è indelibilmente corale, e di fatto i testi delle cacce sono già letteralmente 'polifonici'. Il numero di personaggi implicati è assai variabile, da un unico cacciatore, comunque accompagnato dai cani che dovrà incitare e richiamare a dovere, alla moltitudine indefinita della scena di mercato. Va detto che questa indeterminazione interna alle scene con più personaggi, evidentemente non caratterizzabili nel poco spazio a disposizione, può essere problematica per la restituzione del testo, specialmente in quei casi dove si prospettano più possibilità equamente plausibili.

Già nei pochi passi riportati, che spaziano dagli esempi più antichi a Soldanieri, si rileva agilmente la coerenza dei moduli espressivi; una coerenza che fornisce alle cacce, anche se appartenenti a contesti storici e geografici lontani, un'innegabile compattezza. Un tratto immediatamente percepibile è l'uso di sintagmi e locuzioni caratteristiche, spesso costituite da sequenze di monosillabi reiterati, che soprattutto nelle cacce d'argomento venatorio mostrano una notevole omogeneità lessicale, persino nella ricorrenza di certi nomi propri (oltre alle inevitabili convergenze dovute all'uso di un gergo tecnico che codificava finanche i richiami per i cani). In un certo senso, la scena di caccia è come se trasmutasse in altre situazioni, mantenendone inalterato il dinamismo originario. Il modello dei cacciatori che si incitano a vicenda si adatta alla perfezione agli ordini necessari a domare un incendio (*Dappoi che 'l sole*, intonata da Nicolò):

... «Al fuoco, al fuoc', al fuoco!»;
 et poi, stando un poco: 5
 «Ov'è? Dov'è?»
 «È qua; su, su, ogn'uom, su,
 fuor le lucerne!
 Lumiere con lanterne!»
 ...

così come alla compravendita nella confusione del mercato (*Nell'aqua chiara*, intonata da Vincenzo):

«Parol' e chiav' e laviçi! Paroli,
 chiav', a la chiavatura!»
 «Vien qua, vien qua;
 che val una?»
 «Se' dinari!». 15
 Ancor udi' gridare:
 «Chi à remolo?...

o agli schiamazzi di giovinette a diporto per la campagna toscana evocate da Sacchetti, a cui Nicolò del Preposto fornì la veste musicale:

Passando con pensier per un boschetto
 donne per quello givan, fior cogliendo,
 «Tò quel, tò quel!», dicendo,
 «Eccolo, eccolo!»
 «Che è, che è?» 5
 «È fior alliso»
 «Va là, per le viole»
 «Omè, che 'l prun mi punge!»
 ...

Se nel repertorio più antico l'argomento venatorio è dominante, e lo è ancora per Soldanieri, sembra che il mutato contesto, dalla corte all'oligarchia mercantile fiorentina, abbia condotto al suo progressivo abbandono, tanto che nelle ultime cacce (Sacchetti, Nicolò, Landini) è sistematicamente evitato. Carducci interpretò questo dato come un valido indice cronologico,⁶ ma la documentazione oggi disponibile dimostra che già nel gruppo di cacce più antiche erano in atto significative variazioni tematiche (si vedano *Con dolce brama*, *Chiama il bel papagallo* e *Mirando i pessi*). È comunque certo che gli stessi autori (e il caso dell'autografo sacchettiano ne è prova di rara autorevolezza) riconobbero a questi componimenti lo *status* di 'caccia', persino quando il tema è quello altrettanto archetipico della battaglia:

«A prender la battaglia giuso al piano,
 ardita gente, tosto, a l'arme, a l'arme!
 Ciascun sia prode et fèro!

6. «La forma poetica, determinata e fissata che si fu, probabilmente col Soldanieri, serbò il nome di *caccia*, per fedeltà all'argomento onde prima fu materiata; ma variò, moltiplicò, scapricciò anche, nella contenenza»; Carducci, *Cacce in rima* cit., p. 8.

Giù, trombe et trombettini,
 sveglioni et nacherini, 5
 vèr li nemici, corni et tamburelli!
 ...

A questo punto, credo sia del tutto lecito considerare la caccia un genere poetico, dal momento che il *corpus* dimostra assoluta coerenza rispetto ad almeno tre categorie fondamentali:

1. tema (descrizione di una scena carica di movimento);
2. forma (poesia 'non regolata');
3. schema narrativo / modi di enunciazione (combinazione tra diegesi e mimesi / narrazione in prima persona alternata a discorso diretto).

Benché sia del tutto probabile un ampliamento della sfera semantica del termine 'caccia' dall'ambito musicale a quello poetico, sarebbe un errore pensare che i testi non avessero alcuna autonomia; eventualità contraddetta dall'esistenza stessa di una tradizione letteraria parallela alle intonazioni. Il caso di Sacchetti è esemplare: anche ammettendo un'originaria destinazione musicale, verso la quale l'autore si dimostra comunque assai attento,⁷ è indiscutibile che a tutti i testi raccolti nel suo canzoniere, intonati o meno, l'autore riconobbe eguale dignità letteraria. Ciò vale, indirettamente, anche per Soldanieri, del quale si non possediamo autografi, ma è significativo il fatto che il suo canzoniere, nella forma presentata dai codici più autorevoli, sia organizzato per genere, prevedendo nell'ordine: canzoni, sonetti, ballate, madrigali e cacce. Inoltre, possiamo dedurre un sicuro apprezzamento letterario di una sua caccia dalle citazioni di Giovanni Sercambi nelle *Croniche* e nel *Novelliere*.⁸ Se poi si amplia la prospettiva in chiave intertestuale, l'esistenza della caccia come genere letterario è garantita dalle evidenti contaminazioni condotte con sicura consapevolezza almeno da Francesco di Vannozzo e Simone de' Prodenzani.⁹ Nel primo caso si assiste a un vero e proprio innesto all'interno di una frottola d'argomento politico, *Ciascun sofista*,¹⁰ probabilmente anche facilitato dalla libertà metrica e dalla tendenza alla frammentazione intrinseca alla caccia. Questa duttilità permise anche operazioni apparentemente più ardite, come nel *Saporetto* di Prodenzani, dove la caccia, in uno dei testimoni opportunamente rubricata *Descriptio venationis*, si sviluppa lungo una corona di sonetti, senza che la rigida griglia metrica ne ostacoli minimamente la fluidità.¹¹

7. Sacchetti distingue sistematicamente le rime «intonate» mediante rubricazione, dotandole di una numerazione propria e indicando sempre i nomi dei compositori; in tutti i casi per cui è stato possibile effettuare un riscontro con la tradizione musicale, le rubricazioni hanno trovato conferma.

8. Tra le rime di Soldanieri confluite nelle opere di Sercambi figura *Chi caccia e chi è cacciato*, che introduce l'*exemplo CXXXVI* del *Novelliere* e il § 592 della prima parte delle *Croniche*. Cfr. G. Sercambi, *Il novelliere*, ed. L. Rossi, 3 voll., Roma, Salerno, 1974, III, pp. 73-4, e Id., *Le croniche*, ed. S. Bonghi, 3 voll., Lucca, Giusti, 1892 (Fonti per la storia d'Italia, 19-21), II, p. 238.

9. Argomento di cui ho discusso in *Forme di intertestualità nelle composizioni canoniche del Trecento*, relazione presentata in occasione dell'*VIII Seminario internazionale «Clemente Terni»*. *L'intertestualità nell'Ars Nova europea tra musica e poesia*, Fondazione Ezio Franceschini, in collaborazione con il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali Università di Pavia, Sede di Cremona, Firenze, 14-15 dicembre 2015.

10. Edizione in A. Medin (ed.), *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1928, pp. 232-7; la pubblicazione di una nuova edizione (già impiegata nel *database* dell'OVI) è annunciata in R. Manetti, *Per una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo (ovvero: Perché una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo)*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, a cura di F. Brugnolo e Z. L. Verlatto, Padova, Il Poligrafo, 2006 (Il Carrubio, 5), pp. 403-17. Sui rapporti tra la caccia e la frottola si veda S. Verhulst, *La caccia nella frottola. L'esempio in Franco Sacchetti e Francesco di Vannozzo*, in *Studi in onore di Giovanni Montagna per il suo 80° compleanno*, a cura di D. Gardella et al., Leuven, Leuven University Press, 1985, pp. 167-78.

11. Simone de' Prodenzani, *Rime*, ed. F. Carboni, 2 voll., Manziana (RM), Vecchiarelli, 2003 (Dal codice al libro, 25); so-

Si può dunque affermare che, almeno in Toscana a partire dalla seconda metà del Trecento, per la caccia l'intonazione non corrispose a un vincolo di necessità. L'autonomia letteraria costituisce una delle differenze più significative tra la produzione settentrionale e quella toscana, che, stando alla cronologia desumibile dalle scarse notizie sui compositori e dallo stile, seguirono corsi indipendenti, sovrapponendosi solo per un breve periodo. La caccia, infatti, tanto nelle corti del Nord quanto a Firenze, benché in tempi leggermente diversi, pare seguire un percorso coincidente *grosso modo* con l'attività di una sola generazione di compositori all'interno della singola area geografica, beninteso con la naturale elasticità che ammette possibili anticipazioni (di cui nulla è noto) e sicure propaggini (forse già Landini, certamente Zacara). Queste due generazioni sono fondamentalmente rappresentate da Piero, Jacopo e Giovanni in area lombardo-veneta; Gherardello, Vincenzo, Lorenzo e Niccolò a Firenze. La caccia di Landini, *Così pensoso*, concordemente reputata una prova giovanile,¹² chiude simbolicamente l'epoca delle cacce, inaugurando quella delle ballate polifoniche.

Se gli ultimi polifonisti fiorentini (Andrea, Paolo, Giovanni Mazzuoli) non mostrarono alcun interesse verso la caccia, nelle corti settentrionali l'abbandono fu probabilmente ancor più precoce, tanto che il genere sembra scomparire con gli stessi compositori che avevano verosimilmente partecipato alla sua codificazione. Questa osservazione è ulteriormente avvalorata dalla tradizione manoscritta settentrionale: nelle due carte che costituiscono il *Frammento Mischianti* (Reg), probabilmente coevo al *Codice Rossi* (Rs), si sono conservate ben tre cacce, a fronte dell'assenza totale nel più tardo e integro *Codice Reina* (R). Ad ogni buon conto, pur nella varietà di temi e situazioni, resta il fatto che la ragion d'essere di questi testi, dove un'eventuale lettura allegorica – quando effettivamente plausibile – raramente conduce al di là del *topos* della 'caccia d'amore', sembra ridursi alla descrizione stessa; il ruolo della musica, dunque, non poteva che essere volto a incrementarne l'efficacia descrittiva.

1.2. La funzione della tecnica canonica nella caccia

Il merito di aver chiarito che l'uso del canone nella caccia servì a «rendere con maggior efficacia la descrizione di una scena concitata» spetta a Pirrotta;¹³ restano da comprendere le ragioni e le modalità con cui questa correlazione si manifesti concretamente. Per cominciare, si dovrà tener conto del fatto che il canone produce almeno due ordini di effetti, uno propriamente musicale, l'altro relativo al testo poetico. Per quanto riguarda la musica, occorre in primo luogo tentare di formalizzare il concetto piuttosto vago di 'concitazione', che più volte è stato messo in campo. Si può pensare a una serie di eventi sonori ravvicinati e che non seguano alcuno schema prevedibile, dove per evento sonoro dovrà intendersi un preciso gesto musicale associato a un inciso testuale autosufficiente. La

netti XXXVII-XLIV. Sui rapporti tra l'opera di Prodenzani e l'Ars Nova italiana, cfr. J. Nádas, *A Cautious Reading of Simone Prodenzani's «Il Saporetto»*, in «Recercare», X 1998, pp. 23-37. Sulla sopravvivenza della caccia nel Quattrocento e oltre si vedano alcuni testi editi da Carducci (*Cacce in rima* cit., rime XVII-XX), nonché gli influssi rilevabili in alcune frottole del primo Cinquecento (F. Luisi, *La frottola antica e la caccia. Indizi di un recupero formale nella prima metà del Cinquecento*, in «Recevez ce mien petit labeur», *Studies in Renaissance and Medieval Music in Honour of Ignace Bossuyt*, a cura di M. Delaere e P. Bergé, Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 149-62).

12. Erano di questo avviso sia Pirrotta sia Fischer; cfr. K. von Fischer, *Ein Versuch zur Chronologie von Landinis Werken*, in «Musica Disciplina», XX 1966, pp. 31-46, a p. 34. Pur essendo del tutto plausibile che *Così pensoso* sia una prova giovanile, il distacco stilistico rispetto alle durezza delle cacce più antiche è enorme, e il magistero tecnico di Landini è già compiutamente espresso e pronto a essere recepito dalla generazione di Paolo e Andrea.

13. Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., p. 63.

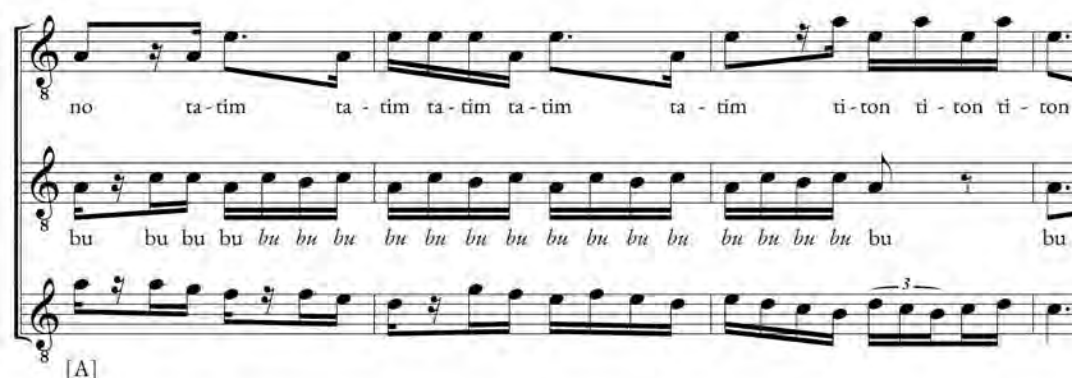
musica, quindi, nei limiti dell'estetica e delle convenzioni in vigore, dovrebbe tendere a restituire il senso di una molteplicità di eventi; ne consegue che il primo elemento davvero essenziale per la caccia sul piano musicale sia l'indipendenza delle parti vocali. Laddove, come nei madrigali più antichi, le voci procedevano per lo più nota contro nota, osservando una declamazione sincrona del testo e inducendo alla percezione di un unico evento complesso, ora è necessario che l'ascoltatore sia in grado di percepire più eventi sonori indipendenti e parzialmente sovrapposti. Per ottenere un simile effetto il canone è senza dubbio il mezzo più semplice ed efficace: esso 'moltiplica' una data sequenza di eventi, proiettandoli orizzontalmente, nel tempo, ma anche verticalmente, nello spazio sonoro. Quanto più le singole parti saranno munite di una coerenza melodica interna, tanto più, quando si sovrapporranno sfasate nel tempo, esse saranno percepibili come indipendenti.

Ma se tutto ciò permette di comprendere perché il canone fu sistematicamente impiegato nelle cacce, al tempo stesso non dà ragione delle peculiarità del genere, dato che i fenomeni sopra descritti, in linea teorica, sono propri di ogni canone per moto retto. Non si capirebbe, in altri termini, su quali basi è possibile distinguere a livello musicale una caccia da una composizione genericamente canonica (sia essa un madrigale o una ballata). A tal proposito si osservano due aspetti sufficientemente ricorrenti da essere considerati, se non normativi, almeno preferenziali: (1) la distanza tra le voci in canone deve essere abbastanza ampia da eludere un eventuale 'effetto eco'; (2) strutture ricorsive o circolari dovranno tendenzialmente essere evitate, o per lo meno non enfatizzate, poiché gli effetti di stasi e prevedibilità che caratterizzano simili forme di canone sarebbero in totale controtendenza rispetto ai contenuti del testo. Di fatto, nessuna caccia si presenta come canone circolare, salvo rilevare tracce dell'inevitabile tendenza alla ricorsività propria di ogni forma canonica,¹⁴ mentre la distanza tra le voci è nelle cacce decisamente maggiore rispetto alla media ricavabile dai canoni presenti in altri generi coevi. Quest'ultima caratteristica era già chiara a Willi Apel, quando osservò che nel caso delle cacce e delle *chaces* la distanza tra *dux* e *comes* è tale da rendere il procedimento canonico «a purely structural and practically inaudible device».¹⁵

È possibile affermare che nell'intonare passi testuali particolarmente significativi i compositori non persero occasione per orientarsi verso una dimensione propriamente rappresentativa; ne offrono chiari esempi le realistiche restituzioni delle *cornures* (i segnali acustici che scandiscono le varie fasi della caccia), così come lo sfruttamento degli estremi del registro vocale per onomatopée, grida e richiami, spesso associati a declamati *recto tono* o a brevi formule reiterate. Emblematico il ritornello di *A poste messe*, «A·rricolta – bu bu bu – sança corno / – tatim tatim – sonamo per iscorno»: l'abbaiato è da intendersi reiterato quasi 50 volte ed è associato a una rapida successione di *minimae* nel registro grave, mentre il *tatim* del corno è reso con intervallo di quinta ascendente ed è addirittura integrato (dal compositore) con un *titon* associato a una quarta discendente.

14. Resta però all'interpretazione di chi analizza stabilire quando eventuali strutture ricorsive siano il prodotto intrinseco del procedimento canonico e quando siano invece frutto di un effetto deliberatamente ricercato. Sull'argomento, cfr. M. Lopatin, *Canonic Techniques in the «Caccia»: Compositional Strategies and Historical Development*, in «Plainsong and Medieval Music», XXIII/2 2014, pp. 179-200.

15. Apel, *Imitation* cit., p. 27.

Es. 1. Lorenzo, *A poste messe*, miss. 78-80

L'obbiettivo, cioè la restituzione della scena a livello sonoro, può dirsi pienamente realizzato: la *cornure* di richiamo è realisticamente sovrapposta agli abbaì. Appare in questo esempio, forse più chiaramente che altrove, quale funzione svolga il canone rispetto al testo poetico: sovrapporre eventi sonori distinti, con l'intento di restituire un vero e proprio 'affresco sonoro'. Tale funzione, che definisco 'mimetica', è un tratto normativo e fondante della caccia: musica e poesia convergono in una rappresentazione sonora dell'azione descritta nei testi. Si potrà certamente discutere della minore o maggiore efficacia dei singoli componimenti, ma sono fermamente convinto che la distinzione tra una caccia e un generico canone coincida con la funzione che esso svolge nei confronti del testo. Ne fornisce conferma l'attenzione agli effetti del canone sul testo verbale, per cui converrà puntualizzare almeno due aspetti. In primo luogo, le modalità della declamazione, con la sovrapposizione delle diverse parti che compongono il testo, si avvicineranno nettamente al mottetto politestuale, e in questo la distanza tra la caccia e il madrigale e la ballata, ossia gli altri due generi maggiormente praticati dai polifonisti, è netta. Ma il fenomeno più rilevante è dato dalla comune attitudine a far sì che frammenti di testo distanti tra loro, percepiti come adiacenti per effetto del canone, producano un vero e proprio meta-testo, spesso interpretabile in chiave rappresentativa. Si veda, a titolo d'esempio, *Con bracchi assai*, in entrambe le intonazioni di Piero e Giovanni, dove – rivelando un chiaro nesso intertestuale – all'esortazione *dà dà* corrisponde, equivocamente, la «riva d'Ada».

Es. 2. Giovanni, *Con bracchi assai*, miss. 27-28Es. 3. Piero, *Con bracchi assai*, miss. 33-36

Nell'intonazione di Giovanni, la situazione si ripresenta poco dopo, con un gusto per l'*aequivocus* ancor maggiore; nella seconda strofa, la sequenza di fonemi percepita produce: *dammi 'l cappello qua dammi 'l mantel*, dove *qua* è solo la prima sillaba di *quando*, interrotta da una pausa prima di pronunciare la nasale.

«Va cià, man - tel!» Va - rin! Tor - na Pic - cio - lo!» e [do]

«Dà, dà!» e «Dà qua! Da...» e qual: «Va cià, man - tel!»

«Dam - mi 'l cap - pel - lo!» quan - - - - -

Es. 4. Giovanni, *Con bracci assai*, miss. 36-39

Sono procedimenti certamente previsti dai compositori, come dimostra la stessa frequenza con cui ricorrono nel repertorio; se ne scorgono tracce già nelle cacce tramandate dai manoscritti più antichi, dove grida e richiami sono soggetti a sovrapposizioni che inevitabilmente tradiscono intenti rappresentativi e che non possono ritenersi fortuite (Ess. 5-6).

«na!» «Qua - la vòl?» «Non fa, no!»

«sol!» «Che vòl, che vòl?» «Va de qua!» «fa!» «Va là s'tu vòl!» «Za - fa là!»

«Za - fa là!»

Es. 5. Anon., *Or qua compagni*, miss. 52-54

«Pa - pa - gà!» «Cor - na - chià!» «Pa - pa - gà!»
 «Che di' tu?» «Qua si - gnor!» «Che di' tu?»

de: «Pa - pa - gà, pa - pa - gà, pa - pa - gà!»
 lo: «Qua si - gnor, qua si - gnor, qua si - gnor!»

Es. 6. Anon., *Chiamata il bel papagallo*, miss. 63-68

E non mancano ulteriori esempi nelle cacce più tarde, quelle di Nicolò e Landini (Ess. 7-8), dove questa tecnica è ormai dominata con mano sicura (in *Così pensoso*, mediante opportuni salti di registro, la successione dei frammenti di testo *che ài? – l'ò!* emerge con assoluta naturalezza).

lo!» «Che è, che è?» «Il lu - po se ne va

O La - pi - no! O Van - nel - lo! O

Es. 7. Nicolò, *State su donne*, miss. 163-167

[fug] ge!» «I' l'ò, i' l'ò!»

«Che ài, che à - i?» «I' son

«I' son

Es. 8. Landini, *Così pensoso*, miss. 56-59

La riuscita dell'artificio dipende dall'isolamento di brevi incisi corrispondenti a unità minime di senso compiuto associate a precisi eventi sonori; esse derivano certamente da una disposizione metrica incline alla frammentazione, che forse la stessa efficacia a livello musicale ha contribuito ad affermare. Resta comunque assodato che moduli espressivi come quelli appena descritti ricorrono sistematicamente, accomunando scelte di compositori che, sul piano tecnico e stilistico, si collocano anche a grande distanza l'uno dall'altro, come Piero, Landini e Zacara.¹⁶ Forse era proprio questa coerenza stilistica che Pirrotta leggeva come un tratto 'accademico', e che maturò in un giudizio critico complessivo – «nulla più che un *tour de force* contrappuntistico»¹⁷ – oltremodo ingeneroso nei confronti di un genere come la caccia, orientato in direzione diametralmente opposta all'ostentazione del virtuosismo compositivo, che invece connota senz'altro alcuni madrigali canonici.

1.3. *Le funzioni della tecnica canonica nel madrigale*

L'utilità di un'indagine sulla funzione del canone nel madrigale può essere colta in negativo, nella misura in cui, mostrando una sostanziale diversità, fornisce ulteriore conferma di quanto appena esposto riguardo alla caccia. Inoltre, l'incertezza terminologica e le posizioni di importanti e influenti musicologi del passato impongono di procedere gradualmente, vagliando ogni possibilità. Un qualche rapporto tra madrigale e caccia è certamente esistito e se ne discuterà in dettaglio nel capitolo successivo; conta in questa sede osservare in primo luogo che la distinzione fondamentale tra i due generi, tenendo per il momento da parte questioni prettamente metriche, dovrà essere valutata soprattutto sul piano dei contenuti e dell'urgenza descrittiva. Nella tradizione del madrigale sarebbe inutile tentare di rinvenire il dinamismo delle cacce, neanche là dove sarebbe lecito aspettarselo, ovvero nei madrigali d'argomento venatorio. Eccone un esempio tratto dalla produzione di Gherardello da Firenze, dove è sviluppato il tema abbastanza frequente della 'doppia caccia' (prima un'orsa, poi l'altra preda), con allegoria erotica esplicitata nel ritornello (*pigliarla 'ntendo*):¹⁸

Cacciando un giorno a la vaga foresta,
seguendo danii e cervi in lunga traccia,
rivolse un'orsa a sé tutta mie caccia.

La qual vegendo giovinile e bella,
col pel lucente, vago seguitai 5
e l'altra preda al tutto abandonai.

Ma o la folta selva o 'l mie difetto
dinanzi la mi tolse; ond'io bramoso
più di lài cercai senza riposo.

Po' per caso trovai, nevato essendo, IO
suo tana e lei: onde pigliarla 'ntendo.

16. La caccia di Zacara da Teramo, *Gaciando per gustar*, merita di essere qui menzionata in quanto caso limite: il testo stesso, come lo si ricava dalle singole voci, risulta pressoché incomprensibile finché, con l'intonazione, tutto si chiarifica nella percezione dei frammenti distribuiti tra le voci (cfr. *infra*, § 5.6).

17. Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., p. 69.

18. Cinque madrigali, su nove pervenuti con intonazione attribuita a Gherardello da Firenze, descrivono, pur con il consueto intento allegorico, una scena di caccia. Il testo è riportato seguendo G. Corsi (ed.), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, p. 62.

Nell'intonazione di Gherardello non v'è il minimo accenno a procedimenti imitativi;¹⁹ laddove la tecnica canonica è impiegata nell'intonazione di un madrigale, questa assolve una funzione diversa rispetto alla caccia. In via preliminare, sarà bene resistere alla tentazione di accogliere la tesi di Pirrotta, che vedeva nei madrigali un uso 'ornamentale' del canone;²⁰ ciò per il semplice fatto che, se così fosse, il suo impiego sarebbe del tutto gratuito e cadrebbe proprio quel rapporto funzionale tra tecnica compositiva e testo poetico su cui si è tanto insistito.

La situazione, tuttavia, è complessa e non può ridursi a un unico modello; le cause, ancora una volta, risiedono nei testi, che accolgono una grande varietà tematica e stilistica, rispetto alla quale la funzione del canone è parsa essere duplice: simbolica e retorica. Nel primo caso, il canone instaura un rapporto con ciò che il testo rappresenta, con il suo significato, anche allegorico; ad esempio, quando Machaut impiegò il canone nel *Lay de la fonteinne*, intese rappresentare in termini musicali il mistero trinitario (da una voce se ne ricavano tre).²¹ Analogamente, Piero intonò in canone a due voci il madrigale *Cavalcando con un giovine acorto*, poiché il testo prevede un io narrante costantemente accompagnato da «un giovine», e il canone si prestava perfettamente a rappresentare i due personaggi come *dux* e *comes*. Il testo è il seguente:²²

Cavalcando con un giovine acorto,
qual io bramoso di trovare Amore,
giugnemo in un bel prato pien di fiore.

Guardando in mezo di questa verdura,
vedemo Amor in forma d'una dea,

che due donzelle in suo braccio tenea,
l'una biondella, co' gli occhi leggiadri,
l'altra col viso benigno e umile
e di coraggio ciascuna gentile.

Quando ci vide, Amor le braccia aperse: IO
allor queste col raggio di sua vista
cinsono intrambi d'amorosa lista.

Ciascuna prese 'l suo per sua vaghezza,
l'una co' gli occhi, l'altra co' la trezza.

Ed ecco come Piero sviluppa il canone, dove si noti sia il profilo melodico relativamente sobrio sia il punto di imitazione a soli quattro *tempora* di distanza.

19. Edizione in PFMC 7.

20. Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., p. 63.

21. Cfr. Dulong, *Canons, palindromes musicaux* cit., p. 62.

22. Seguo Corsi, *Poesie musicali* cit., pp. 3-4.

Es. 9. Piero, *Cavalcando con un giovine acorto*, miss. 1-8

Se si osserva l'intonazione della caccia *Con dolce brama*, di cui si è già fornito il testo, il diverso atteggiamento assunto da Piero sarà tangibile: a parte la presenza del *tenor*, che è peraltro contrappuntisticamente inessenziale rispetto al canone delle voci superiori, il punto di imitazione sale a quattordici *tempora* e il profilo melodico si fa nettamente più mosso, con tanto di cesura interna in corrispondenza del primo emistichio.

Es. 10. Piero, *Con dolce brama*, miss. 1-25

Già dal raffronto tra questi due esempi credo sia abbastanza chiaro che non c'è nulla di inconsapevole, né di ornamentale nell'uso del canone in *Cavalcando*; il compositore ha deliberatamente declinato la medesima tecnica compositiva in funzione di testi di diverso stile e contenuto. Ciò conferma che il rapporto testo-musica in questo repertorio è assai più profondo di quanto generalmente non si immagini; e conferma anche come la tecnica canonica non comporti *a priori* scelte stilistiche precise: tutto dipende delle caratteristiche del testo veicolato dall'intonazione.

Come si è accennato, non tutti i madrigali canonici possono essere interpretati implicando una funzione simbolica, poiché i testi a volte non offrono alcun appiglio per una simile interpretazione. È il caso dei madrigali canonici a tre voci, ossia con assetto identico a quello delle cacce (canone su

tenor), sistematicamente caratterizzati da un notevole innalzamento dei contenuti e un alto grado di elaborazione. Si tratta di un esiguo gruppo di madrigali su cui converrà soffermarsi brevemente, apportando descrizioni sommarie, ma sufficienti a illustrare l'enorme distanza che li separa dalle cacce: (1) *La fiera testa* (intonato da Nicolò del Preposto) è un complesso madrigale politico trilingue, senza dubbio tra i testi più difficili della cosiddetta poesia per musica;²³ (2) *Oselletto salvazo* (intonato da Jacopo da Bologna in due versioni, di cui una canonica) appartiene a un filone ben individuabile, in cui si lamenta una certa degenerazione dell'arte, giungendo a menzionare *auctoritates* come Philippe de Vitry e Marchetto da Padova;²⁴ (3) *Dè, dimmi tu* (intonato da Landini) è una vera e propria invettiva contro ignoto, che a livello musicale si distanzia da tutte le composizioni canoniche del Trecento italiano, superando il vincolo pressoché inviolabile dell'imitazione all'unisono;²⁵ (4) *Faccia chi de'* (intonato da Donato da Cascia) è una riflessione filosofica sullo scorrere del tempo, non estranea a certa poesia gnomica coeva.²⁶

Il fatto che i compositori, di fronte a testi letteralmente agli antipodi rispetto alle cacce, abbiano impiegato gli stessi mezzi tecnici potrà forse apparire contraddittorio, ma anche in questo caso è possibile trovare una spiegazione nel rapporto testo-musica. Se in tutti questi casi, infatti, non potrà mettersi in campo né una funzione simbolica, né tanto meno una funzione mimetica, la questione resta in ogni caso saldamente ancorata al terreno della retorica. Il canone può essere considerato alla stregua di una figura di parola, la *repetitio*. Il sistema medievale dei *genera elocutiones*, esemplificato da Johannes de Garlandia con la celebre *rota Vergili*,²⁷ impone che testi dai contenuti 'alti' non solo implicino un interlocutore di rango elevato, ma dispongano di un adeguato impianto retorico, a cui ben si confanno l'*amplificatio* e la *repetitio*.²⁸ Non sorprende, dunque, osservare come il termine *color* passi dal dominio della grammatica e della retorica a quello della teoria musicale: con *color*, ad esempio, Johannes de Muris definisce la ripetizione delle *voces* (le altezze) nei *tenores* dei mottetti isoritmici, distinta dalla *talea*, che invece designa la ripetizione delle *figurae* (le

23. Il testo, attribuito a Petrarca in un codice letterario (**Par**), fu intonato anche da Bartolino da Padova nella consueta disposizione a due voci senza l'ausilio del canone; edizione del testo in M. S. Lannutti, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di M. S. Lannutti e A. Calvia, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 16), pp. 45-92, che avalla la paternità petrarchesca; le intonazioni de *La fiera testa* possono ora contare sull'edizione congiunta di M. S. Lannutti (testo), M. Caraci Vela (intonazione di Bartolino) e A. Calvia (intonazione di Nicolò), in appendice a *Musica e poesia nel Trecento italiano cit.*, pp. 289-306. Per *La fiera testa* cfr. anche A. Calvia (ed.), *Nicolò del Preposto. Opera completa. Edizione critica e commentata dei testi intonati e delle musiche*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2017 (La tradizione musicale. Studi e testi, 18), pp. 95-8 e 225-8.

24. Edizione in Corsi, *Poesie musicali cit.*, p. 42-3.

25. Edizione in Corsi, *Poesie musicali cit.*, p. 127. Sull'eccezionale componimento cfr. anche V. Newes, *Landini's Madrigal «De dinmi tu»: A Canon Experiment in the French Manner?*, in «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di A. Delfino e M. T. Rosa Barezzani, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 4), pp. 223-39. Il testo è stato recentemente oggetto di studio in E. Abramov-Van Rijk, *Who was Francesco Landini's antagonist in his defense of Ockham?*, in «*Philomusica online*», XIV 2015, pp. 1-24.

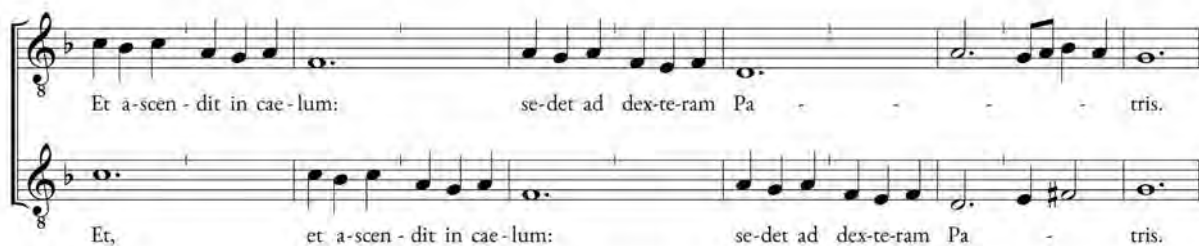
26. Edizione del testo in Corsi, *Poesie musicali cit.*, p. 119.

27. Cfr. G. Mari, *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, in «*Romanische Forschungen*», XIII 1902, pp. 883-965, a pp. 900-1. Si vedano anche J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1974, pp. 177-93 e H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München, Max Hueber, 1949, 1990¹⁰, §§ 465-468.

28. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik cit.*, §§ 71-83 e 241-292; sui rapporti tra retorica e musica nel primo Quattrocento cfr. W. Elders, *Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay*, in «*Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*», XXVII/2 1977, pp. 65-101, in particolare pp. 78-83.

durate).²⁹ Ma soprattutto, il termine *color* è associato alla tecnica canonica nelle sue prime manifestazioni, denotando la ripetizione di un inciso in cui le voci si scambiano reciprocamente i ruoli, secondo il procedimento noto come *Stimmtausch* o *voice-exchange*. Così, l'Anonimo IV ci informa che il celebre *Viderunt omnes* attribuito a Perotinus presenta *colores* in abbondanza,³⁰ e non è difficile, persino al semplice ascolto dell'esordio, ricondurre tali *colores* alle insistenti ripetizioni con scambio di parti: la funzione retorica di simili artifici, oltre a essere esplicita nella terminologia stessa, è palese anche sul piano aurale.

Riavvicinandoci al repertorio trecentesco italiano, nel Credo a due voci di Bartolo,³¹ dove generalmente si osserva la declamazione sincrona del testo, compare un unico passo in imitazione che, in relazione alla funzione retorica che assolve e per la sua efficacia didascalica, può dirsi 'da manuale' (Es. 11).



Es. 11. Bartolo, *Credo*, miss. 183-193

Nei madrigali canonici, affinché l'*amplificatio* abbia effetto, è necessario che la *repetitio* del testo sia chiaramente percepibile; se nelle cacce, come si è visto, la giustapposizione dei segmenti è sfruttata allo scopo di produrre situazioni di tipo 'rappresentativo', nei madrigali summenzionati la disposizione del testo procede tendenzialmente in modo 'antifonale', ossia limitando le sovrapposizioni onde compromettere il meno possibile l'intelligibilità del testo ed enfatizzare la reiterazione. In altre parole, il compositore si muove in una direzione diametralmente opposta rispetto alle cacce, persino quando i profili melodici (accomunati dal gusto per il melisma iniziale) presentino caratteristiche simili. Nel madrigale canonico *Faccia chi de'*, ad esempio, è evidente che Donato ha deliberatamente imbastito una *repetitio*, dove *primus*, *tenor* e *secundus* si avvicinano, triplicando ogni porzione di testo e limitando al minimo le sovrapposizioni (Es. 12).

29. Johannes de Muris, *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten «Libellus practice cantus mensurabilis»*, ed. C. Berkold, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1999: «Unde color in musica vocatur similium figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu. Pro quo nota, quod nonnulli cantores ponunt differentiam inter colorem et tallam: nam vocant colorem, quando repetuntur eedem voces, tallam vero, quando repetuntur similes figure et sic fiunt diversarum vocum» (p. 78).

30. «Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut *Viderunt*, *Sederunt* cum habundantia colorum armonicae artis»; cfr. F. Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 voll., Wiesbaden, F. Steiner, 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 4-5), I, p. 46.

31. Trasmesso in *unicum* all'interno dell'*Oridinarium missae* polifonico assemblato dai compilatori dell'ultimo fascicolo del codice Pit; si tratta quasi sicuramente del Bartolo di cui parla Villani nel *De origine civitatis Florentie*, e forse addirittura del medesimo Credo polifonico (ed. in PMFC 12, n. 12), che secondo lo storico fiorentino avrebbe sancito l'inizio di una prassi interamente vocale, sostituendo la pratica dell'*alternatim*: «[Bartolus,] cum alternatim organo et modulatis vocibus in nostra maiori ecclesia symbolum caneretur, tam suavi dulcique concentu diligentia artis ipsum intonuit, ut, relicta consueta organi interpositione, magno concursu populi, vocalem sequentibus armoniam deinceps vivis vocibus caneretur primusque omnium antiquam consuetudinem virilis chori organique abolere coegit» (F. Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, ed. G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997, p. 408).

[Fac] cia chi de', se'l pò, ché pas - sa l'o

Fac

[Fac] cia chi de', se'l pò, ché pas - sa l'o

ra

cia - scun cor-re al

cia chi de', se'l pò, ché pas - sa l'o ra

ra

suo ul - ti - mo fi ne.

cia - scun cor-re al

cia - scun cor-re al suo ul - ti - mo fi ne.

Es. 12. Donato, *Faccia chi de'*, miss. 6-22

Non può esservi dubbio sul fatto che tra i punti di riferimento più prossimi a questa particolare veste polifonica del madrigale figurino il mottetto. D'altronde, il madrigale fu il genere che più si prestò a celare, dietro lo schermo del livello letterale, pulsioni e allusioni morali, filosofiche, politiche, encomiastiche e satiriche;³² in alcuni casi, in sostanza, pare possibile affermare che in Italia il madrigale costituisse una valida alternativa al mottetto.³³

32. L'unico studio sistematico sull'argomento è S. M. Carleton, *Heraldry in the Trecento Madrigal*, Ph.D. Diss., University of Toronto, 2009.

33. Indicativi i casi di politestualità, *Aquila altera* (Jacopo) e *Musica son* (Landini), e l'impiego di procedimenti isoritmici, *Povero cappator* (Lorenzo) e *Sì dolce non sonò* (Landini). Caso emblematico, poi, il madrigale propriamente celebrativo *Godi, Firenze* (Paolo).

A riprova dell'efficacia retorica del canone, non sorprende rinvenire, più tardi (1410-1420), il suo utilizzo in un intero Gloria di Matteo da Perugia,³⁴ o in una composizione come *Tout par compas* di Baude Cordier, tramandata nel bifoglio aggiunto al *corpus* di Ch, e ben nota proprio perché l'apparato retorico addirittura sconfina nell'impostazione grafica (i righi musicali concentrici) e nel paratesto in versi, che costituisce allo stesso tempo una dedica («Seigneurs ie vous pri chierement ...»), una rubrica attributiva e una qualifica di genere («... Maistre Baude Cordier se nomme / Cilz qui composa ceste rode ...»).³⁵ In quest'ultima composizione è palese l'intento di porre in risalto l'ingegnosità dell'autore, un attributo a cui evidentemente il canone era associato; tale associazione, in madrigali come *Oselletto salvazo* o *Dè, dimmi tu*, è soltanto meno evidente per l'assenza di un apparato dedicatorio, ma i contenuti dei testi e la tecnica compositiva lasciano supporre un'eguale tendenza all'ostentazione. Credo siano da porre sulla stessa linea i canoni di Ciconia, *Quod jactatur* e *Le ray au soleil*, dove l'ingegnosità raggiunge un livello tale da porre tutt'ora problemi per la loro realizzazione;³⁶ e se nel primo caso il testo parrebbe ridursi a un gioco enigmistico finalizzato alla soluzione del canone, nel secondo compare l'encomio, mediante l'allusione allo stemma (la tortora nel sole radiante) e alla divisa araldica («à bon droyt») di Gian Galeazzo Visconti.³⁷

In conclusione, dunque, l'impiego della tecnica canonica anche nel madrigale resta saldamente ancorato ai contenuti del testo poetico, ma, di contro alla funzione principalmente mimetica rilevata nella caccia, assumerà, a seconda dei casi, una funzione simbolica o retorica.³⁸ Ovviamente, questa schematizzazione non dovrà essere intesa in termini mutuamente esclusivi: il riconoscimento della funzione mimetica nella caccia, ad esempio, non implica automaticamente l'assenza di una funzione simbolica, che si connette all'immagine stessa dell'inseguimento delle voci.

1.4. *Casi problematici*

La classificazione delle composizioni canoniche dell'Ars Nova italiana in funzione del rapporto testo-musica è senza dubbio corroborata dall'analisi del repertorio, ma, come prevedibile, all'astrazione del modello fa da contrappeso la situazione reale, dove inevitabilmente si presentano casi dai contorni più sfumati, che mettono alla prova la sistematizzazione che si è proposta. I casi in questione sono per la verità pochissimi e il più interessante è senza dubbio *Per larghi prati* di Giovanni da Firenze. Si tratta di un componimento che pone questioni di varia natura, a cominciare dal testo, che fu interpretato da Li Gotti come madrigale-rispetto con un verso aggiunto (ABA BCc DD; e), mentre Corsi propendeva per una strofa di caccia,³⁹ dove l'ultimo settenario irrelato avrebbe trovato

34. Ed. in PMFC 13, n. 12.

35. Cfr. J. Stoessel, *The Captive Scribe. The Context and Culture of Scribal and Notational Process in the Music of the Ars Subtilior*, Ph.D. Diss., 2 voll., University of New England, Armidale, 2002, I, pp. 306-16 e II, pp. 300-1.

36. Ed. in PMFC 24, nn. 46 e 47. *Le ray au soleil* è un caso limite, tanto che si contano almeno cinque diverse realizzazioni, proposte da S. Clercx, R. Hoppin, W. Apel (in CMM 53/3, nn. 288a-c), M. Bukofzer e M. Bent (cfr. PMFC 24, p. 218).

37. Cfr. G. Thibault, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento II*, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 131-60.

38. Si è posta in evidenza la distinzione tra caccia e madrigale, tacendo l'impiego del canone entro il genere della ballata, poiché è noto un unico caso, *Dal traditor non si può l'uom guardare*, intonata in canone su *tenor* da Andrea da Firenze, dove è comunque evidente una funzione simbolica: le due voci in canone possono agilmente interpretarsi come l'io narrante (*dux*) e il «traditore» (*comes*), che in apparenza si mostra «servidor fedele». Edizione del testo in Corsi, *Poesie musicali* cit., p. 292, mentre per l'intonazione cfr. PMFC 10, n. 6.

39. Cfr. E. Li Gotti, *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, in «Atti della reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo (Parte II, lettere)», ser. 4, vol. V/2 1944, pp. 99-167, a p. 139; Corsi, *Poesie musicali* cit., p. 23 e segg. Dei madrigali-rispetto parlano sia Marrocco, *FCIC* cit., p. 74, sia Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., p. 123. Ma la questione dei rispetti

un verso rimante in una presunta seconda strofa (perduta), come quasi tutte le cacce strofiche provenienti dal medesimo ambiente.⁴⁰

Per larghi prati e per gran boschi folti,
leggiadre donne e vaghe donzellette,
vestite strette coi capelli sciolti,
con archi e con turcassi e con saette
e con levrieri a man, correat cacciando, 5
uccidendo e pigliando
cervi, caprioli, cinghiali e lupi,
entrando sole ne' luoghi più cupi,
per riposarsi all'ombra.

Il testo, d'argomento venatorio e con evidenti debiti verso la *Caccia di Diana* di Boccaccio (cfr. infra, § 2.1), non presenta alcuna traccia di quella fase mimetica che si è detta fondamentale per il genere: manca il discorso diretto; nessun accenno all'onomatopea; buona parte del componimento è addirittura costituita dalla descrizione fisica delle cacciatrici (vv. 1-4). Quando poi si arriva all'azione, cioè al fulcro strutturale della caccia, tutto si riduce a neutre forme verbali: «correat cacciando, / uccidendo e pigliando», per chiudere con l'elenco – tutto letterario – della selvaggina e l'inevitabile riposo «all'ombra».

È chiaro che un testo simile condivide con le cacce appena l'ambientazione, in maniera non dissimile dai tanti madrigali d'argomento venatorio del periodo. Eppure Giovanni decise di intonare la composizione in canone, e in tal senso ritengo plausibile che sia entrata in gioco non solo una funzione simbolica, quasi scontata in una scena di caccia, ma anche e soprattutto una funzione retorica. L'intonazione, infatti, presenta dei tratti eccezionali, quasi a fornire un saggio di tecnica compositiva, per cui non sarebbe azzardato ipotizzare motivazioni legate a una committenza particolare, di cui purtroppo nulla è noto. Nello specifico si registrano i seguenti tratti notevoli: (1) interruzione del canone al v. 7, riprendendo un accenno di imitazione libera per la sezione conclusiva corrispondente al v. 9; (2) cambio di *divisio* (si passa da *senaria imperfecta* a *senaria perfecta*), in corrispondenza del v. 8; (3) un passaggio in *hoquetus* tra i più estesi dell'intero repertorio italiano (14 *tempora*), vocalizzato sulla *u* di *cupi* (Es. 13).



Es. 13. Giovanni, *Per larghi prati*, miss. 102-115

ante litteram è oramai stata chiarita definitivamente da Capovilla, che individuò nell'asimmetria dei terzetti l'influenza di uno schema preferenziale della sirma del sonetto (CDC DEE), caratteristico di testi prodotti in area settentrionale (Fazio degli Uberti, Antonio da Ferrara e soprattutto Nicolò de' Rossi); cfr. Capovilla, *Materiali* cit., pp. 172-5.

40. Gli ultimi versi delle strofe sono rimanti in *Mirando i pessi*, *Chiama il bel pappagallo*, *Segugi a corta*, *Con bracchi assai*. Era quasi certamente strofica anche *Nella foresta*, che presenta, come nel caso di *Per larghi prati*, l'ultimo verso irrelato.

Passaggi simili si trovano per lo più nei mottetti, ad esempio nella parte conclusiva di *Lux purpurata* / *Diligite iustitiam* di Jacopo, dove in luogo dell'aumentazione presentata da Giovanni si rileva un processo opposto, per diminuzione (Es. 14); va comunque osservata la medesima partecipazione del *tenor* al primo segmento in *boquetus*.



Es. 14. Jacopo, *Lux purpurata* / *Diligite iustitiam*, miss. 54-64

Se poi si osserva l'intonazione dei primi 6 versi, ossia la sezione in canone, non solo il profilo melodico non presenta i consueti salti di registro impiegati per porre in evidenza i richiami o le onomatopee (che nel testo mancano), ma la struttura creata da Giovanni prevede che ben 60 *tempora* su 97, cioè quasi due terzi della composizione, siano in realtà a due voci. La sovrapposizione dei due *cantus* non è protratta per più di 9 *tempora*, poiché a ogni frase melodica, per lo più coincidente con il singolo verso, segue un periodo d'aspetto più o meno lungo. In altri termini, in netta controtendenza rispetto a tutte le cacce pervenute, la trama della composizione, proprio nella sezione canonica, tende alla rarefazione. Questo modo di procedere, che garantisce la chiara percezione della *repetitio* del testo e della musica, è certamente estraneo alla caccia, ma si è già visto in atto nei madrigali canonici (si veda il caso di Donato, Es. 12).

Per larghi prati, quindi, è un componimento anomalo in quanto senz'altro non riconducibile alla caccia per l'assenza dei moduli espressivi che di norma la denotano, ma al tempo stesso inquadrabile non senza difficoltà nell'ambito del madrigale; l'unico dato che ritengo certo è che Giovanni intese stabilire connessioni esplicite con forme 'alte' e in particolare con il mottetto. Le stesse connessioni che sono a mio avviso localizzabili in un altro caso singolare, il madrigale adespoto *Nel prato pien de fior*. Trasmeso in *unicum* nella sezione di **R** dedicata a Jacopo (cc. 9v-10r), per cui è stata anche avanzata un'ipotesi attributiva,⁴¹ questo madrigale presenta notevoli difficoltà di interpretazione, forse anche perché corrotto in più punti, ma è comunque palese una qualche parentela con la caccia:⁴²

41. K. von Fischer, *Drei unbekannte Werke von Jacopo da Bologna und Bartolino da Padua?*, in *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, 2 voll., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958-1961, I, pp. 265-81 [rist. in «Studi musicali», XVII 1988, pp. 1-14], (le pagine indicate si riferiranno alla ristampa). Di questo madrigale non esiste un'edizione del testo poetico; per la musica cfr. CMM 8/2, n. 39 e PMFC 8, n. 27, entrambe poco attendibili sia per il testo (Pirrotta, inespiegabilmente, considera mancanti i versi in *residuum*) sia per la trascrizione in notazione moderna, opinabile in alcuni punti in cui le due edizioni, non a caso, divergono.

42. L'edizione qui proposta è provvisoria ed è finalizzata quanto più possibile all'immediata comprensibilità del testo; integrazioni ed emendamenti sono indicati in corsivo, le espunzioni (numerose, ma per lo più provenienti da vocali apocopabili, come al v. 1 *fior*] fiori; o ipercorrettismi, colori] collori) sono state effettuate tacitamente, così come lo scioglimento delle abbreviature. 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 est[ensione] di persone)'. Non si può escludere, tuttavia, l'allusione a un nome proprio (Bernabò?).

Nel prato pien de fior de più colori,
 con du' brachiti e con un bon sparviero,
 «Brut! Cit! Té, té!», trovai un †bernabero;†
 tosto fo preso e 'l sparvier passato,
 unde e' brachi clamai per far lor festa: 5
 «Stie bel!» – bof bof – «Torna, piglia la testa!».

Tornando a casa disse: «El tempo è chiaro»;
 risponde': †«El vegio spende 'l ben ch'è caro»†

Lo schema metrico (ABB CDD EE) è tra i più comuni;⁴³ colpisce, tuttavia, tanto l'impianto narrativo quanto la presenza di tipiche espressioni caratteristiche delle cacce (i richiami e le onomatopee ai vv. 3 e 6), che nell'intonazione danno adito a brevi passaggi imitativi. 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.

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, Bass) in 2/4 time. It consists of two systems of three staves each. The lyrics are written below the staves, and onomatopoeic sounds like 'bof bof bof bof' are written below the lyrics. The score includes triplets and a 'suflo' (sufflation) mark. The lyrics are: 'Nel To - [sto]', '«Té, té, té, té!» bof bof bof bof, Tro - [vai] «Tor - [na]', and 'Tro - [vai] «Tor - [na]'.

Es. 15. Anon. (Jacopo?), *Nel prato pien de fior*, miss. 1-9 e 60-68

43. Il testo non fu repertoriato da Capovilla poiché, essendo stato escluso dall'edizione di Corsi, la consultazione fu limitata all'edizione curata da Pirrotta (CMM, 8/2), che manca del *residuum*; cfr. Capovilla, *Materiali* cit., p. 232.

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.⁴⁴ Nella conclusione del terzetto, in corrispondenza dei richiami «té, té» (nella seconda strofa tramutati in onomatopée 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.

La datazione di *Per larghi prati* e *Nel prato pien de fior*, viste le attribuzioni esplicite (Giovanni) e ipotetiche (Jacopo), sembra ricondurre a una fase iniziale in cui la codificazione della caccia era probabilmente ancora in atto; ed è parimenti significativo che in entrambi i casi si intraveda il modello offerto dal mottetto, in cui negli stessi anni si registra un progressivo incremento di procedimenti imitativi (cfr. infra, § 2.2).

Da ultimo, è necessario accennare brevemente a un altro caso, relativo a un lacerto dall'evidente patina linguistica settentrionale, che è stato interpretato come un frammento di caccia, ma che potrebbe intonato senza l'ausilio della tecnica canonica:⁴⁵

...
chi cava 'l morso fuore, chi la cinia,
chi soglie qua, chi là, cum mano presta;
cropera e petorale, sopracinia
de li sporun, che, mesi ad una sexta,
l'un toca per ...⁴⁶

Come si vede, il testo sembra alludere al dissellare di cavalli (*morso*, *cinia* 'cinghia', *cropera* 'grop-piera', *petorale*, *sporun* 'speroni'), ma lo stato frammentario non permette di esprimersi con sicurezza né per il testo, né per la musica. Da quel che resta, si può solo affermare che, se da un lato la paratassi incalzante ricorda la caccia, stridono sia l'evidente presenza di una quartina di endecasillabi (attestata solo nei versi esordiali della tarda caccia di Zacara) sia l'uso di artifici notazionali come il *color* rovesciato ($2 \blacklozenge = 3 \blacklozenge$) con cui è notato gran parte del frammento, per il quale, come si è già detto, nessuna combinazione canonica pare funzionare.⁴⁷

44. Probabilmente per via degli incroci piuttosto frequenti, Pirrotta e Marrocco individuarono il *cantus primus* nella parte che ho invece indicato come *secundus*, poiché non essenziale rispetto alla diade *primus-tenor* (R non reca alcun paratesto per la denominazione delle voci). La subalternità del *secundus* sembra trovare ulteriore conferma dalla mancanza dell'inconsueta indicazione «suflo» ('zufolo' o 'fischio', come già osservato in Fischer, *Drei unbekannte Werke* cit., pp. 11-3), che si trova più volte soltanto nelle parti estreme, entrambe copiate a c. 9v.

45. Cfr. M. Gozzi, *Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo Quattrocento*, in «Studi Musicali», XXI/2 1992, pp. 237-51, a cui si rimanda per la trascrizione della musica. Il frammento corrisponde ai fogli di guardia (riciclati) dell'incunabolo Trento, Biblioteca di S. Bernardino, Inc. 60.

46. Il testo è riportato in edizione diplomatico-interpretativa, con integrazioni congetturali in corsivo e abbreviature sciolte tacitamente; a mio avviso, con la rifilatura della pergamena è probabile siano caduti un paio di endecasillabi conclusivi, mentre è impossibile stabilire l'entità della lacuna iniziale.

47. Come d'altronde si osserva in Cuthbert, *Tipping the Iceberg* cit., p. 45, nota 10, «since neither Gozzi nor I have been able to find a satisfactory canonic solution, it may be a madrigal».

2.1. *I testi poetici*

Le cacce, e con esse il complesso di elementi grazie al quale si determinano nella forma che conosciamo, sono senza dubbio il prodotto dell'elaborazione di tratti già presenti nella tradizione letteraria; e in tal senso non si può che partire dalla *Commedia*, la cui influenza è sensibile in varia misura in tutta la poesia trecentesca. Lasciando riscontri puntuali al commento dei singoli testi, mi limiterò qui a ricordare un paio di passi ben noti in cui Dante ricorre a immagini venatorie e che ben si prestano all'esemplificazione generale: la fine di *Inf.* XIII, dove gli scialacquatori sono preda di cagne feroci, ma soprattutto *Inf.* XXI e XXII, in cui Dante e Virgilio attraversano la quinta bolgia, dove penano i barattieri immersi nella pece. In questi due canti, in luogo dei grandi personaggi che fanno capolino lungo il percorso dantesco, la scena è praticamente dominata da una schiera di diavoli, i Malebranche, raffigurati secondo quei canoni della tradizione popolare di cui i critici hanno spesso sottolineato la comicità. A mio parere, sia il movimento sia la coralità di questi canti, dove ogni singolo diavolo è caratterizzato nel poco spazio che gli è riservato, ricorda (e certamente anticipa) la tipica impostazione narrativa delle cacce. Già l'esordio del canto XXI, nell'analogia che Dante instaura tra la pozza di pece bollente colma di dannati e il movimento frenetico dei cantieri navali veneziani sembra rivelare un'affinità notevole con le cacce (si veda, peraltro, l'uso di termini tecnici e l'andamento paratattico):

chi fa suo legno novo e chi ristoppa	
le coste a quel che più viaggi fece;	12
chi ribatte da proda e chi da poppa;	
altri fa remi e altri volge sarte;	
chi terzeruolo e artimon rintoppa:	15

Anche l'*amplificatio* per ripetizione, quasi normativa nei passi dialogici delle cacce, sembra impiegata con gli stessi scopi da Dante (XXI, 23, «lo duca mio, dicendo, "Guarda, guarda!"»; 105, «e disse: "Posa, posa, Scarmiglione!"»). Analogamente, quel procedere serrato in cui si avvicinano diegesi e mimesi è difficile pensare non avesse costituito un punto di riferimento per i primi rimatori che si cimentarono col genere:

Ei chinavan li raffi e «Vuo' che 'l tocchi»,	
diceva l'un con l'altro, «in sul groppone?»	
E rispondien: «Sì, fa che gliel' accocchi».	102

Un nesso ulteriore è poi quello dei nomi propri della decuria (Malacoda, Barbariccia, Scarmiglione, Cagnazzo, Darghignazzo, Graffiacane, ecc.); benché i commentatori oscillino nelle interpreta-

zioni, una delle quali prevede storpiature di cognomi noti,¹ è certo che essi tendono a caratterizzare i singoli diavoli esaltandone alcune qualità esteriori, sono cioè nomi parlanti. Si tratta di un procedimento ancora una volta analogo a quanto si riscontra nelle cacce per i nomi propri dei cani (in qualche caso forse addirittura dei cacciatori), che evito qui di elencare.²

Rilevante e forse ancor più prossima è poi la relazione con la *Caccia di Diana* di Giovanni Boccaccio, che, datandosi al 1334-35, sembrerebbe di poco anteriore alle prime cacce a noi giunte.³ Lo aveva già notato a suo tempo Vittore Branca:

Sia l'ambiente letterario, sia l'originaria materia sembrano indicare che tra le «cacce» e la *Caccia di Diana* esiste un qualche rapporto. E tale rapporto è sottolineato dal comparire – già nel poemetto boccacciano – di note che poi diverranno atteggiamenti di maniera, caratteristici al linguaggio delle «cacce» (basti rileggere certi versi: quelli per esempio di incitamento ai cani (...); o le grida reciproche di esortazione (...); o le enumerazioni della selvaggina (...); o le vaghe scene di pesca che si intrecciano alla caccia).⁴

Si considerino, ad esempio, i soli versi 5-6 del canto XIV: «Ciuffa! – gridava – piglial, buon Pezzuolo, / piglial, Dragone, e piglial, Graffiacani!»; l'affinità con i passi più intensi e al tempo stesso caratterizzanti delle cacce è evidente. Inoltre, i nomi propri, due dei quali rimandano evidentemente alla *Commedia* (Draghignazzo e Graffiacani), ricorrono anche in alcune cacce: Dragone in *Mirando i pessi*, *Nella foresta* e *Segugi a corta*; Pezzuolo (Picciolo) in *Con bracchi assai*. Tutti questi componimenti, per alcuni dei quali conosciamo i nomi dei compositori (Jacopo, Giovanni e Piero), provengono dalla produzione più antica di area settentrionale, per cui non sarebbe azzardato pensare a un nesso intertestuale.⁵ Comunque sia, i rapporti tra questi testi e la *Caccia di Diana* possono estendersi ben oltre la ricorrenza di certi nomi. Di seguito un paio di casi inequivocabili:

CACCIA DI DIANA

IX, 13-15

E 'l suon de' corni e de' can l'abbaiare
e 'l romor loro facean quella valle
tutta mirabilmente risonare

IX, 1-3

Mentre con gli occhi fra le verdi fronde
mirando giva la caccia, che 'n esse
talor si mostra e talor si nasconde

CACCE

Segugi a corta, vv. 11-12

Al suon de' corni e della gran tempesta,
d'una vallèa uscì la villanella

Mirando i pessi, vv. 1-3

Mirando i pessi nella chiara fonte,
si stavan donne all'ombra delle fronde
e dicëan: «Vél, vé, alcun s'asconde!»

1. Sulla connotazione dei nomi propri dei Malebranche, si vedano, tra gli altri, il commento e la *Nota integrativa* di *Inf.* XXI, in Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1994 (I Meridiani), e il commento e la *Nota conclusiva* al canto XXI in Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 22).

2. Si veda l'apposita sezione in appendice al *Glossario*.

3. La circolazione dell'opera rende del tutto plausibile una conoscenza del poema da parte dei rimatori delle corti settentrionali: negli inventari della biblioteca viscontea del castello di Pavia del 1429 e 1451 è citato un codice, oggi perduto, contenente opere di Boccaccio tra cui la *Caccia di Diana* (cfr. V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1958, p. 17); inoltre, è noto che nel 1345 Boccaccio fu a Ravenna, alla corte di Ostasio da Polenta, e nel 1347 fu al servizio di Francesco Ordelaffi, a Forlì.

4. G. Boccaccio, *Caccia di Diana*, ed. V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967, p. 8.

5. Sul contesto di queste cacce, cfr. S. Dieckmann, «*Con bracchi assai*», «*Segugi a corda*», «*Per sparverare*»: *The Caccia at the Court of the Visconti*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, a cura di S.

L'influenza della *Caccia* è ancor più evidente in *Per larghi prati*, componimento di cui già si è discusso (§ 1.4):

XIII, 25-36

Alto nel bosco al mio parer vedea
due leggiadre e belle giovinette,

...

vestite strette – sì belle e piacenti

...

d'archi e di saette bene armate,

II, 38

col corno al collo e col turcasso allato

II, 19-20

caprii, lupi ed ogni altro animale

orsi e leon si trovano in quel loco

Per larghi prati Per larghi prati e per gran boschi folti,
leggiadre donne e vaghe donzellette,
vestite strette – coi capelli sciolti,
con archi e con turcassi e con saette
e con levrieri a man, correat cacciando,
uccidendo e pigliando
cervi, caprioli, cinghiali e lupi,
entrando sole ne' luoghi più cupi
per riposarsi all'ombra

Questi rapporti con il modello boccacciano hanno implicazioni notevoli per la datazione, *post* 1335, che collima con quanto si evince dalle intonazioni. Per questo non ritengo plausibile pensare di invertire la direzione dell'influenza, ossia supporre che queste cacce fossero note a Boccaccio e avessero quindi goduto di una qualche diffusione a Firenze o addirittura a Napoli:⁶ le intonazioni, che sono certamente contemporanee ai testi, non sono compatibili con una datazione così alta; senza contare, poi, che si resterebbe inesorabilmente nel campo della congettura a causa della totale assenza di documentazione relativa alla produzione polifonica napoletana del Trecento.⁷ Tuttavia, il ruolo di Napoli per la diffusione della caccia resta un'incognita di grande interesse, soprattutto qualora si accogliesse l'ipotesi di un'importazione francese, vista la naturale disposizione francofila della corte angioina.

Non mancavano, comunque, a parte la *Commedia*, esempi precedenti alla *Caccia di Diana*; tra i *Sonetti de la semana* di Folgore da San Gimignano, il *Venerdie* presenta una delle prime attestazioni di richiamo dei cani, con le tipiche interiezioni e i nomi parlanti (Belluccia, Serpente e Picciuolo, quest'ultimo nome già visto sia in Boccaccio sia in *Con bracchi assai*).⁸

Dieckmann *et al.*, Hildesheim, Georg Olms, 2007, pp. 259-272, che riconduce il contesto all'ambito visconteo, ma non riconosce la *Caccia di Diana* quale probabile modello. Circa i nessi intertestuali, è opportuno essere cauti, poiché è evidente che i nomi ricorrenti nelle cacce d'argomento venatorio, come i diavoli della *Commedia*, sono per lo più nomi parlanti, ma al tempo stesso non si può escludere che alcuni di questi fossero – nella realtà – così comuni da divenire stereotipi, rendendo così eventuali nessi molto meno significativi di quanto sembrano.

6. Ipotesi posta in via dubitativa in S. Campagnolo, *Contributo del Boccaccio a un genere poetico-musicale del Trecento: la caccia*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXXVI-LXXVII 2014, pp. 481-92: «Alla lettura integrale [della *Caccia di Diana*], si ha l'impressione di essere davanti all'amplificazione di una caccia per musica» (p. 488), che ovviamente si presta al rovesciamento, pensando alle cacce come a una riduzione del poema boccacciano ai suoi elementi più caratteristici. Sull'annosa questione di Napoli quale centro di produzione di polifonia nel Trecento, rimando a C. Vivarelli, «Di una pretesa scuola napoletana». *Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou*, in «The Journal of Musicology», XXIV/2 2007, pp. 272-96.

7. Come osserva Campagnolo, l'ipotesi avrebbe «come importante conseguenza sul piano musicologico che l'evoluzione della forma musicale debba essere stata per quell'epoca pressoché compiuta con i caratteri che già conosciamo» (Campagnolo, *Contributo del Boccaccio* cit., p. 491); un dato che stride con la testimonianza teorica del *Capitulum*, che per quanto si voglia collocare in alto, difficilmente si potrà datare prima del 1330 (cfr. *infra*, § 3).

8. Seguo M. Marti (ed.), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956, p. 379.

Ed ogni venerdì gran caccia e forte:
 veltri, bracchetti, mastin e stivori,
 e bosco basso miglia di staiori,
 là 've si troven molte bestie accorte,
 che possano veder, cacciando, scorte; 5
 e rampognar ensieme i cacciatori,
 cornando a caccia presa i cornatori:
 ed allor vegnan molte bestie morte.

E po' recoglier i cani e la gente,
 e dicer: «L'amor meo manda a cotale.» 10
 «A le guagnèle, serà bel presente!»
 «El par ch' i nostri cani avesser ale!»
 «Tè tè, Belluccia, Picciuolo e Serpente,
 ché oggi è 'l dì de la caccia reale!»

Occorre osservare che Folgore non solo evoca la caccia mediante il discorso diretto, dove i personaggi non sono definiti (*la gente*), ma non lesina descrizioni 'sonore', tanto che il v. 7, oltre a implicare un segnale acustico ben preciso («a caccia presa»), accoglie anche una delle prime attestazioni nella lirica italiana del verbo *cornare* (probabilmente *ante* 1310).⁹ Di qualche interesse, inoltre, il sintagma *caccia reale*, che non mi risulta avere altre attestazioni e che a mio avviso non può che spiegarsi come calco di *chace royale*, di cui tanto si parla nei trattati cinegetici francesi del Trecento.

Né mancavano esempi in area settentrionale, come il famoso componimento di Immanuel Romano,¹⁰ *Del mondo ho cercato*, altrimenti noto come *Bisbidis* (onomatopeico per 'bisbiglio', da intendere come 'vociare diffuso'); si tratta di un cantare costituito da quartine di senari composte da un tristico monorimo più un verso a rima fissa. Immanuel descrive la vita di corte nella Verona di Cangrande Della Scala («ché pur la corona / ne porta Verona / per quel che suona / del dire e del fare», vv. 9-10), verosimilmente intorno al 1312. Il testo è ben noto per la massiccia presenza di onomatopee, impiegate per rappresentare le più disparate attività di corte, tra cui non potevano mancare né la musica («cantori», «intonatori» e «trovatori»), né la pratica venatoria, dando così adito a imitazioni di strumenti musicali e versi di falchi e cani da caccia. Ne forniscono un'esemplificazione questi stralci:¹¹

9. Cfr. TLIO, s.v. *cornare*². La voce verbale si ritroverà soltanto nella caccia adespota *O tu, di qua* e in *Per un boschetto* di Soldanieri.

10. Su Immanuel, cfr. DBI, s.v. *Manuel, da Roma* (S. Foà). Si veda anche F. Alfie, *Immanuel of Rome, Alias Manoello Giudeo: The Poetics of Jewish Identity in Fourteenth-Century Italy*, in «Italice», LXXV/3 1998, pp. 307-29.

11. Seguo Marti, *Poeti giocosi* cit., pp. 332-7, che annota: «Nell'esaltazione ritmicamente rapida della vita nella corte di Cangrande della Scala a Verona, l'onomatopea, che solo nello stile mezzano e umile poteva aver cittadinanza, raggiunge una vivacità così nuova e suggestiva da divenire veramente esemplare» (p. 332, mio corsivo). Si veda anche M. Vitale (ed.), *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1956 (Classici italiani, 9), pp. 551-60. Il componimento è rievocato anche da Flamini: «Le onomatopee dovevano piacere moltissimo a chi ascoltava nelle piazze o per le corti queste ed altre così fatte tantafere (...)», e poi annota che il componimento «è metricamente un serventese della forma aaab cccb dddb ecc. (la più antica forma delle laudi), ed ha pure alcun carattere delle frottole popolari»; F. Flamini, *Per la storia d'alcune antiche forme poetiche italiane e romanze*, in Id., *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895, pp. 109-96, a pp. 163-4. Novati, dal canto suo, per confutare la tesi di Carducci che poneva Soldanieri tra i primissimi autori di cacce, addusse come prova proprio il componimento di Immanuel, «spettante a periodo assai più antico, dettato fuor d'ogni dubbio per essere musicato, il quale agli occhi nostri avrebbe pieno diritto di venire considerato come il più antico esempio di *Caccia che l'Italia possiega*»; Novati, *Per l'origine e la storia delle Cacce* cit., p. 307, nota 1 (mio corsivo).

Chitarre e liüte – vïole e flaüte,	41
voci alt'ed agute – qui s'odon cantare.	
<i>Stututù ifiù ifiù ifiù – stututù ifiù ifiù ifiù</i>	43
<i>Stututù ifiù ifiù ifiù – tamburar, zuffolare.</i>	
E qui bon cantori – con intonatori	45
E qui trovatori – udrai concordare.	
Quivi si ritrova – magiatori a prova,	47
che par cosa nova – a vederli golare.	
<i>Intralatìn – Intralatìn</i>	49
<i>Intralatìn – ghiribare e danzare.</i>	
Li falconi <i>cui cui</i> – li bracchetti <i>gu gu</i>	51
Li levrieri <i>guuu uu</i> – per volersi sfugare.	
...	
<i>Tatìm tatìm – tatìm tatìm</i>	63
<i>Tatìm tatìm – senti trombettare</i>	
...	
<i>Dududù dududù – dududù dududù</i>	69
<i>Dududù dududù – sentirai naccherare</i>	
...	
<i>Bobobò bobobò – bottombò bobobò</i>	75
<i>Bobottobò bobobottombò – le trombe trombare</i>	
...	
<i>Tatàm tatàm – tatàm tatàm</i>	95
<i>Tatàm tatàm – e' liuti tubare</i>	

Il punto di contatto più profondo con la caccia risiede certamente nella mimesi, nell'identica volontà di restituire il paesaggio sonoro della vita di corte nelle sue varie manifestazioni: l'attenzione è tutta rivolta al suono, da cui deriva l'inevitabile preponderanza dell'onomatopea. È di qualche interesse notare come l'attività musicale doveva essere ben radicata a corte, dove *cantori* e *intonatori* (v. 45) non escludono la possibilità di un riferimento alla polifonia; ipotesi avvalorata dall'uso del verbo *concordare* (v. 46).¹² Non sorprende, quindi, che sia ancora Verona, qualche decennio più tardi, il contesto del presunto certame tra Jacopo e Giovanni menzionato da Filippo Villani nel *De origine civitatis Florentie*.¹³

Fin qui si è tracciata una rete di possibili suggestioni e modelli sufficientemente sicuri, nel complesso provenienti da un'area piuttosto estesa (Napoli, Verona, la Toscana), ma sostanzialmente 'esterni' alla poesia intonata.¹⁴ Nell'alveo dei generi propriamente arsnovistici la caccia instaura rapporti abbastanza stretti con il madrigale; rapporti che nella produzione più antica si registrano soprattutto sul piano della struttura metrica. La questione, quindi, non è tanto stabilire se esista una relazione tra i due generi, ma se questa sia da interpretare o meno in termini di derivazione. Carducci fu notoriamente di questo avviso:

12. Cfr. LmL, s.v. *concordare*.

13. Cfr. Villani, *De origine civitatis Florentie* cit., pp. 149-52.

14. La sicurezza di Novati rispetto alla destinazione musicale del componimento di Immanuel Romano non compensa l'assenza di documenti.

Il seme della breve fioritura idillica rappresentativa che è la *caccia* io credo sia ne' madrigali, piccole rappresentazioni idilliche pur essi, che di selve e d'acque, d'uccelli e cani, di cacce e pèsche cantavano, ed erano fatti pure per la musica.¹⁵

Ma in studi immediatamente successivi, la tesi carducciana fu oggetto di revisioni e contestazioni più o meno profonde, che, se non altro, dimostrano l'assenza di argomenti incontrovertibili a favore dell'ipotesi derivativa. Lovarini, che, come Carducci, giova ricordare non aveva alcuna contezza del dato musicale, così si esprime:

(...) la loro [delle cacce] fisionomia idillica, non è sufficiente a spiegare un altro aspetto non certo senza importanza, che tutte le distingue e parte ne allontana da' madrigali veri e propri. Voglio accennare a tutto quel frastuono di voci e di suoni, a tutta quella confusione e tumulto di azioni, che pare proprio non possano mancare mai a tal poesia e forse anche alla musica relativa. (...) Codesto contenuto inseparabile delle cacce, con tutte le sue varietà: cacce, battaglie, pèsche, mercati ecc., meglio che nel breve e misurato giro del madrigale, dove s'impaccia, si trova a suo agio nella frottola, dentro alla quale può aggirarsi in lungo e in largo (...).¹⁶

Nel contesto dei rapporti tra caccia e frottola, Lovarini portò per la prima volta all'attenzione il caso di *Ciascun sofista* del Vannozzo, di cui già si è accennato. Tale ipotesi fu poi confortata da Debenedetti in occasione dell'edizione del *Capitulum* (cfr. § 3):

Il nostro *Capitulum* offre l'unica testimonianza contemporanea che si conosca intorno alle Cacce ed avvertendoci che esse «formantur ut motteti», rinalza fortemente l'opinione abbandonata dal Carducci che le Cacce siano da avvicinare alle Frottole.¹⁷

L'osservazione presupponeva un duplice accostamento: quello del mottetto al «*motus confectus*» descritto da Antonio da Tempo, e di questo alla frottola;¹⁸ di conseguenza, l'esplicita relazione tra caccia e mottetto nel *Capitulum* forniva, per proprietà transitiva, la prova indiretta dell'affinità con la frottola.

Fu poi la volta di Novati, che sostenne vivamente la tesi dell'importazione francese; l'argomentazione poggiava su una testimonianza indiretta presente in un volgarizzamento francese dell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla, uno dei più importanti e diffusi poemi dottrinali prodotti sullo scorcio del XII secolo. Benché, come giustamente osservò Pirrotta, frutto di un'interpolazione seriore, in un passo elogiativo rivolto alla Musica (intesa come arte liberale), e all'interno di un elenco di strumenti, generi e forme, si legge: «Y sont aussi et estampies, / Caches et balades jolies». Il commento di Novati fu il seguente:

Il veder dato qui luogo, fra quante composizioni musicali ebbero care gli armonisti francesi della fine del Dugento, i Mottetti, gli Ochetti, i Rondelli, le Ballate, le Stampite, anche alle Cacce, ci dispensa, pensiamo,

15. Carducci, *Cacce in rima* cit., pp. 6-7.

16. Lovarini, rec. a G. Carducci, «*Cacce in rima*» cit., pp. 133-4.

17. S. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II 1906-7, pp. 59-82, p. 73.

18. «Se adunque alle convenienze ideali e formali si aggiunga l'affinità dei nomi [*motetus* e *motus confectus*], come non ammettere che il mottetto, piccola serie di versi sentenziosi, non legati da alcuna legge metrica, ma preferibilmente brevi, ci rappresenti il nucleo primitivo della Frottola? (...) Intenderemo il Mottetto come una delle rarissime forme della vecchia nostra lirica, libera dalle leggi del periodo, il che è molto significativo quando si pensi al rigore metrico che dominava nell'età di mezzo»; Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 72.

dall'insistere maggiormente sulla vera origine e primitiva natura di queste. Solo rileveremo come sia troppo naturale che il pensiero di descrivere dapprima col sussidio della polifonia, e quindi anche con quello della voce umana, le peripezie d'una caccia, sorgesse in Francia, dove fin dai primi del secolo XIII i poeti s'erano sbizzarriti a trarre materia di versi dai più umili episodi della vita giornaliera.¹⁹

Si è indugiato sulle interpretazioni dei filologi italiani a cavallo tra Otto e Novecento non solo perché, di fatto, costituiscono le varie posizioni assunte nella prima e ultima seria discussione sulla caccia in ambito letterario, ma anche perché nessuna di esse può davvero essere accolta o scartata nella sua totalità. Il limite maggiore, dovuto ovviamente all'arretratezza degli studi musicologici del tempo, stava nell'aver condotto l'indagine su un unico livello, muovendosi per lo più a tentoni in relazione al dato musicale. Ciò non toglie che gli accostamenti tra la caccia e la *chace*, il mottetto, il madrigale e la frottola siano tutti, in varia misura, leciti e degni di attenzione, benché destinati a necessaria verifica (ma è innegabile che alcune intuizioni si siano rivelate esatte, come il sopracitato passo di Lovarini: «quella confusione e tumulto di azioni, che pare proprio non possano mancare mai a tal poesia e forse anche alla musica relativa...»; e così Novati, quando afferma un'analogia, assolutamente pertinente, con i mottetti più 'realistici' dell'Ars Antiqua, a cui probabilmente pensava, alludendo «ai più umili episodi della vita giornaliera»).

Dell'intervento dei musicologi, che si manifestò con circa quarant'anni di ritardo, si è già detto nella *Premessa* e vi si tornerà più avanti; prima converrà osservare nel dettaglio le affinità col madrigale, anche alla luce del successivo rinfoltimento del *corpus*. La produzione che possiamo riferire all'area settentrionale costituisce un gruppo di 8 cacce (che salgono a 9, per la duplice intonazione di *Con bracchi assai*). Il primo elemento da sottolineare è la presenza di versi interamente onomatopeici, tendenzialmente brevi e nella maggioranza dei casi parisillabi, che, osservati nel loro contesto, hanno un inconfondibile sapore d'interpolazione. Di seguito gli esordi di alcune cacce, dove si evidenziano in corsivo i versi in questione:

Nella foresta, «Al cervo, cacciatori!»	A
«Qua, qua, Lion! Qua, qua, Dragon!», chiamava,	B
«té, té, té!»;	
dintorno al riço i cani pur baiava,	B
<i>bauff bauff bauff.</i>	
...	

Se si estrapolano i vv. 3 e 5, ben distinguibili dagli altri per qualità (reiterazione di monosillabi coincidenti con il richiamo dei cacciatori e la risposta dei cani) e quantità (quadrisillabi tronchi), non resta che un terzetto di endecasillabi. In *Segugi a corta*, l'interpolazione è costituita da un solo verso, pressoché identico al v. 5 della caccia precedente, e il terzetto è ancora il medesimo:

Segugi a corta e can per la foresta,	A
in su, in giù, in qua, in là abbaiando,	B
<i>bauf bauf bauf,</i>	
e cacciator chiamare, confortando:	B
...	

19. Novati, *Per l'origine e la storia delle Cacce* cit., p. 310. Lo studioso tornò presto sull'argomento, pubblicando l'edizione della *chace Se je chante* (Id., *Una «caccia» francese del sec. XIV*, in «Studi medievali», III 1908-11, pp. 145-8).

Ancor più evidente, con inversione delle proporzioni, quel che avviene in *Chiama il bel papagallo*, dove le interpolazioni hanno misura maggiore dei versi 'ordinari'; espungendo i decasillabi tronchi, costituiti dai 'versi' dei due personaggi, si ottengono due terzetti $a_7b_3b_7$ $c_5c_7d_7$.

Chiama il bel papagallo:	a_7
«Cornachia; cornachia; cornachia!»,	
l'altro risponde	b_3
dal bruolo infra le fronde:	b_7
«Papagà; papagà; papagà!»,	
con sì bei versi,	c_5
tanto dolci e diversi,	c_7
– «Papagà!» «Cornachia!» «Papagà!» –	
ch'Amor quivi s'aombra.	d_7

Tralascio il caso limite di *Con dolce brama*, che si è già visto, e aggiungo le cacce *Mirando i pessi* e *Con bracchi assai*, anch'esse con strofe inequivocabilmente costituite da serie di terzetti. E ancora, se si espungessero i versi dialogici a *Per sparverare*, si otterrebbero due terzetti ABc CDD, che è schema non attestato nel repertorio metrico del madrigale, comprensibilmente per la presenza di un settenario isolato, ma che la sintassi induce a preferire rispetto alle coppie AB cC DD.

Ma, come è noto, il madrigale presenta un secondo elemento morfologico fondamentale, il ritornello, generalmente formato da una coppia di versi in rima baciata. La sua funzione, è bene precisarlo, non è solo metrica; a riguardo, non credo esista illustrazione migliore di quella fornita da Capovilla, che mantiene tutta la sua validità anche quando rapportata alle cacce, venendosi tutt'al più a ridurre leggermente la casistica:

Nell'economia complessiva del pur breve testo (...) il segmento del ritornello funziona quale insorgenza dialettica, o catartica, essendo di consuetudine riservato ad un rapido aforisma, una chiosa ammiccante, un elegante auspicio, un richiamo a qualche celebre *exemplum* mitologico, una chiave interpretativa ecc. (ed è lecito presumere che, all'atto dell'esecuzione, la consequenzialità del testo verbale ricevesse ulteriore significanza da parallele tensioni interne al testo musicale).²⁰

Quattro cacce su otto hanno un vero e proprio ritornello nel testo, ma, in alcuni casi, nell'intonazione si tende a replicare la forma strofica del madrigale (AAB), ricavando la sezione B anche da un unico verso breve, che in nessun modo può definirsi 'ritornello'. *Segugi a corta* e *Nella foresta* ne sono esempi indicativi: oltre a presentare uno schema metrico quasi identico, sono infatti accomunate nell'intonazione dalla presenza di una sezione B, indicata espressamente come «ritornello» o «tornello», corrispondente all'ultimo verso della strofa. Ecco gli ultimi tre versi delle due cacce, con il verso corrispondente alla sezione B in corsivo:

Segugi a corta ...	Nella foresta ...
«Vien qua, ché qui son gli orsi!»,	li can rendendo baglio.
sentiva, quando ad altra caccia corsi IO	E 'l riço, vigoroso in ogni taglio, IO
<i>poco lungi dal bosco.</i>	<i>rimase sença innoia e sença tedio.</i>

20. Capovilla, *Materiali* cit., p. 197.

Da ultimo, è necessario evidenziare all'interno di questo gruppo di cacce la netta prevalenza di componimenti strofici (a cui si sottrae solo *Con dolce brama*, con i 5 terzetti intonati *durchkomponiert*), in cui pare pressoché istituzionale la presenza di rime fisse, generalmente in relazione al primo e all'ultimo verso, che all'interno della singola strofa appariranno irrelati.²¹ Per queste otto cacce più antiche, quindi, possiamo riassumere quanto sinora esposto nelle seguenti tre caratteristiche: (1) conformazione strofica predominante (7 casi su 8);²² (2) netta predilezione per il terzetto (6 su 8); (3) presenza di ritornello non trascurabile (4 su 8, più 2 casi in cui i compositori non rinunciano a una sezione musicale autonoma). Ora, componimenti strofici che prediligono il terzetto e possono essere muniti di ritornello corrispondono a una definizione pressoché perfetta del madrigale, al punto che in questa prima fase – la prima di cui possediamo una documentazione – la caccia si configura sul piano metrico come una sorta di madrigale 'tropato', quando non gli si avvicini al punto da coinciderci. A *latere*, si noti come l'argomento venatorio sia maggioritario (5 casi su 8).

Tabella 2.1 Cacce afferenti alla produzione settentrionale (ca. 1340-60); per la formalizzazione dello schema metrico si rimanda ai *Criteri editoriali* che introducono la presente edizione e alla nota metrica ai singoli testi. Nella colonna RIT. si indica con T la presenza del ritornello nel testo, con M la presenza di una bipartizione nella musica.

	SCHEMA METRICO	STROFE	RIT.	TEMA
<i>Or qua compagni</i>	I. (1-9) Ab ₇ c ₇ d ₈ Ad ₅ d ₅ E (10-18) f ₅ g ₅ h ₆ c ₅ d ₄ Ic ₄ l ₇ II. (19-27) Ab ₇ c ₇ d ₈ Ae ₅ f ₅ g ₅ H (28-36) i ₅ l ₅ m ₆ c ₅ d ₄ Nf ₄ o ₇ o ₇	2		Caccia
<i>Mirando i pessi</i>	ABBcdcdEef; ZZ	2	T+M	Pesca
<i>Nella foresta</i>	ABc ₄ Bd ₄ e ₇ Ef ₇ g ₇ GH	2?	M	Caccia
<i>Chiama il bel papagallo</i>	a ₇ b ₁₀ c ₅ c ₇ b ₁₀ d ₅ d ₇ b ₁₀ e ₇ ; ZZ	2	T+M	Satira
<i>Segugi a corta</i>	ABc ₄ Bd ₇ e ₇ d ₇ e ₇ f ₇ Fg ₇	2	M	Caccia
<i>Con dolce brama</i>	ABB CDD EFF GHH ILL	1		Navigazione
<i>Con bracchi assai</i>	ABbCCD; ZZ	2	T+M	Caccia
<i>Per sparverare</i>	Ab ₇ c ₆ d ₆ e ₇ Ef ₈ f ₈ g ₈ g ₈ HH; YYZZ	2	T+M	Caccia

Se ne deduce che l'intuizione di Carducci era fondamentalmente corretta, benché poggiasse soprattutto su affinità contenutistiche e sulla comune destinazione musicale,²³ mentre, da ciò che emerge analizzando i testi, è molto probabile che siano stati gli stessi temi e i modi di enunciazione

21. Un dato di cui tener conto nel caso in cui, per una caccia apparentemente monostrofica, si postulasse la caduta di una strofa; nel caso di *Nella foresta*, tale eventualità è pressoché certa per l'evidente affinità metrica con *Segugi a corta* e per la presenza del primo e ultimo verso irrelati.

22. Ho incluso anche il caso di *Per sparverare*, per il quale è lecito nutrire dubbi circa l'autenticità della seconda strofa (cfr. infra, § 5.3), poiché, pur ammettendo che la struttura strofica sia in questo caso il risultato di un'interpolazione, resterebbe comunque la testimonianza della percezione della caccia come componimento strofico.

23. Pirrotta non era di questo avviso, ritenendo inaccettabile la prospettiva cronologica «che al Carducci fece ritenere come necessariamente più antiche le cacce strofiche e dotate di ritornello perché meno si discostano dal madrigale tipico, e più recenti quelle, maggiormente divergenti dallo schema tipico madrigalesco, i cui testi mancano dell'uno o dell'altro di quegli attributi»; Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., p. 125. Ma è chiaro che, una volta analizzato il repertorio e ricondotti i testi ai nomi dei compositori e alle relative tradizioni manoscritte, lo scenario che si presenta è innegabilmente quello prefigurato da Carducci.

a indurre all'infrazione di schemi 'regolati'. Un'infrazione che peraltro risultava assai funzionale all'intonazione polifonica, dato che non è certo nei versi di cornice che gli effetti del canone sul testo si fanno più sensibili. Fu probabilmente proprio questa caratteristica a favorire il definitivo distacco dal modello madrigalesco e il contestuale avvicinamento alla frottola; e in tal senso aveva certamente ragione Lovarini. Credo che l'elemento chiave per comprendere questo processo di trasformazione sia il progressivo abbandono della forma strofica. Lo si può constatare chiaramente nelle cacce intonate da Vincenzo da Rimini e in quelle di Niccolò Soldanieri, per le quali è purtroppo impossibile stabilire un ordine cronologico. Nelle prime, *Nell'aqua chiara* e *In forma quasi*, il processo è già compiuto, e sebbene siano entrambe munite di ritornello, Vincenzo lo ignora e intona il testo *durchkomponiert*, mostrando un atteggiamento diametralmente opposto agli anonimi compositori di *Segugi a corta* e *Nella foresta*. Quanto a Soldanieri e al ruolo centrale che assume rispetto alla storia e all'evoluzione della caccia, si rende necessaria una breve digressione.

Le innovazioni introdotte da Soldanieri riguardano solo parzialmente i contenuti, dal momento che tutte le sue cacce non esulano dall'argomento venatorio, benché la presenza di un tema come quello dell'imprevedibilità della Fortuna in *Chi caccia e chi è cacciato* rappresenti ad oggi un *unicum* nel repertorio. È invece sul piano metrico che la produzione di Soldanieri acquista un interesse particolare, perché documenta in maniera esemplare l'abbandono di strutture regolari a favore della giustapposizione di sovra-unità versali di differente costituzione. A *poste messe*, l'unica caccia pervenuta con intonazione, presenta due strofe, ognuna costituita da un terzetto e un distico interpolati da versi onomatopeici e dialogici, rimanendo quindi nell'ambito del madrigale 'tropato'. In questo, Soldanieri si inserisce perfettamente nella tradizione settentrionale, innalzandone notevolmente il livello qualitativo. Se ne può avere conferma dal confronto con *Per sparverare* (adespota, e intonata da Jacopo): i due testi mostrano analogie (evidenziate in grassetto) che non mi sembrano frutto di casualità e che credo accertino una frequentazione con la tradizione precedente:

Per sparverare tolsi el mio sparvero;
bracchi e brache chiamando,
 «Eit, eit, **Baratera!**
 Té, **Varin**, té, té!»,
 çonçemo a la campagna. 5
 Vidi cercar e renfrescar la cagna;
 «Burla qui! Té, Varin, fuì!
 Vélla, Baratera, fuì!
 Amorosa, boca, fuì!
 Leva, leva, leva là! 10
Guarda, guarda, guarda là!.
 Per la mia donna presi quaglie assai,
 poi de redire non me dubitai.

A poste messe, veltri e gran mastini,
 «Té, té, **Villan!** Té, té, **Baril!**», chiamando,
 «Ciof, ciof; qui, qui; ciof!»,
bracchi e segugi per lo bosco aizando, 5
 «Ecco, ecco là!»
 «**Guarda, guarda qua!**»
 «Lassa, lassa, lassa!»
 «O tu, o tu, o tu,
 passa, passa, passa!»,
 la cerbia uscì al grido e all'abbaio, 10
 bianca lattata com' color di vaio.

I nomi dei cani sono stati evidenziati poiché ritengo plausibile che Soldanieri abbia deformato in chiave parodica Varino e Barattiera con Villano e Barile; un'operazione che mi sembra in linea con il contesto, che è quello di una battuta di caccia che non va a buon fine e che, nel ritornello, addirittura costringe i cacciatori a mimare la 'cornata' («sonamo ... senza corno»). L'ironia, se non la comicità vera e propria che traspare da almeno due delle cacce di Soldanieri,²⁴ è probabilmente l'in-

24. Si veda il secondo gruppo metrico di *Chi caccia e chi è cacciato*.

dice più esplicito del nuovo contesto in cui il genere stava prendendo piede, e forse anche la cifra del contributo personale del poeta (ma non si dimentichi la 'comicità' di *Inf.* XXI e XXII). L'atto di cacciare per la donna amata, centrale in *Per sparverare*, è ancora legato a un trito immaginario cavalleresco ed è lontanissimo dai cacciatori 'uccellati' di *A poste messe*.²⁵ Soldanieri potrebbe aver assunto un ruolo nodale come punto di contatto tra la produzione settentrionale e quella fiorentina,²⁶ entro la quale fu probabilmente l'ultimo autore di cacce d'argomento venatorio (condiviso solo dalle coeve *Tosto che l'alba*, intonata da Gherardello e *O tu, di qua*, adespota).²⁷

Le due cacce a tradizione esclusivamente letteraria, *Chi caccia e chi è cacciato* e *Per un boschetto*, testimoniano una ricerca formale che si manifesta soprattutto a livello metrico, anche se, come si è detto, l'inserimento del tema morale nella prima caccia resta un esperimento sì isolato, ma comunque notevole per il tentativo di trascendere la dimensione descrittiva caratteristica del genere. In primo luogo, Soldanieri rinuncia alla stroficità, o per lo meno a una struttura strofica regolare: *Chi caccia e chi è cacciato* presenta una suddivisione in due gruppi etero-metrici (il termine 'strofa' è in questo caso improprio) nettamente distinti a livello dei contenuti, con tutte le implicazioni relative ai modi di enunciazione e al registro linguistico.²⁸ I due gruppi presentano evidenti tracce di periodicità interna, risultando composti da quartine e terzetti secondo la seguente struttura: I. 4+4+4; II. 3+3+4+4+3, a cui si aggiunge un ritornello distico. Per quel che concerne *Per un boschetto*, la tradizione manoscritta oscilla nel presentare la caccia come una sequenza ininterrotta di versi (**Red Ch**₁, che derivano dal medesimo esemplare) e in due gruppi di diversa struttura metrica (**Rn**). Le due testimonianze, a livello stemmatico, hanno lo stesso peso; in ogni caso, pur ammettendo un'originaria bipartizione, non c'è modo di ricondurre le due unità alla medesima struttura sillabica, poiché la seconda sezione presenta un verso in più, e anche ipotizzando la caduta di un verso nella prima, rimarrebbero divergenze irrisolvibili per la misura dei singoli versi. Ma tenendo da parte il problema ecdotico (per cui si rimanda alla relativa nota metrica), si dovrà aggiungere che in questo caso Soldanieri rinuncia anche al ritornello, perseguendo così un ulteriore allontanamento dal madrigale, dal cui modello la caccia può ormai dirsi svincolata; non sarà un caso che tale processo si compia in testi che tutto porta a ritenere affrancati da una qualche subordinazione alla musica. È quindi lecito pensare che le cacce di Soldanieri, oltre a figurare a buon diritto tra gli esiti più felici dell'intera produzione, siano le prime per cui si possa legittimamente parlare di completa autonomia letteraria, fornendo così le basi per gli ulteriori sviluppi operati da Franco Sacchetti.

A questo punto non può sorprendere appurare che, nella sua ultima fase di esistenza, la caccia veda scemare, sino perderli del tutto, i due elementi che sino a quel momento l'avevano caratterizzata: la forma strofica e l'argomento venatorio. Come si è detto, le cacce intonate e molto probabilmente anche composte da Vincenzo da Rimini, che ebbe sicuri rapporti con Firenze ma che si era verosimilmente formato altrove, sono testimonianze altamente significative, poiché da un lato si

25. Nella seconda strofa infatti si legge: «Che è, che è, che è? / L'uccel, l'uccel, l'uccel / Che-mme, che-mme, che-mme / uccella, e stassi in su un appio melo, / perch'ella in mano a me lasciò del pelo».

26. Ruolo che non passò inosservato neanche a Carducci, il quale, tuttavia, per motivi legati allo stato delle conoscenze del suo tempo, gli attribuì anche un primato cronologico, oggi non più tenibile («Primo o de' primi io penso abbia a tenersi Niccolò Soldanieri (...）」, Carducci, *Cacce in rima* cit., p. 6).

27. In queste due cacce, verosimilmente tra i primi esempi pervenuti della produzione fiorentina, si ravvisano affinità metriche e lessicali con le cacce di Soldanieri, che sembrano collocarle nell'orbita della sua influenza. Si possono ad esempio confrontare la regolarità metrica di *Tosto che l'alba* con *Per un boschetto*, mentre per *O tu, di qua*, cfr. M. Epifani, *Una caccia inedita dal «codice di S. Lorenzo»: problemi e proposte esegetiche*, in «Il Saggiatore musicale», XXIV/2 2017, pp. 155-87.

28. Tale suddivisione è chiaramente indicata dalla *mise-en-page* dei manoscritti più autorevoli.

possono ritenere *grosso modo* coeve alle cacce di Soldanieri,²⁹ dall'altro risultano anticipare tendenze riscontrabili in Sacchetti, Nicolò, Landini e addirittura Zacara. La caccia tende ora a configurarsi come un flusso ininterrotto di versi; resistono alcuni elementi, per lo più manifestati nella tendenza a prediligere il terzetto (palese negli esordi) e a mantenere il ritornello, ma nel complesso è evidente la tendenza a costituire il testo per accumulo, per giustapposizione di sovra-unità versali e sintattiche autosufficienti, che sembrano anche funzionali a un impianto narrativo sostanzialmente episodico. In questo, probabilmente, è possibile trovare un astratto punto di convergenza con il genere della frottola, che nel caso di Sacchetti può essere riscontrato anche in una *mise-en-page* che prevede per i due generi la disposizione 'a mo' di prosa' con demarcatori metrici.³⁰

Nella tabella che segue, analoga alla precedente, la produzione fiorentina è suddivisa in due sottogruppi corrispondenti alle due fasi appena descritte, a cui si è aggiunta per completezza la caccia di Zacara, che costituisce caso a sé per geografia (forse Roma) e datazione (1390-1400).

Tabella 2.2 Cacce afferenti alla produzione fiorentina (ca. 1350-70); come per la tabella precedente si rimanda per ulteriori dettagli ai *Criteri editoriali* e alla nota metrica nell'edizione dei testi; per la caccia di Zacara è impossibile fornire uno schema metrico (per cui cfr. § 5.6); nella colonna RIT. si indica con T la presenza del ritornello nel testo, con M la presenza di una bipartizione musicale. I gruppi etero-metrici delle cacce di Soldanieri sono indicati nella colonna STROFE seguiti da asterisco.

	SCHEMA METRICO	STROFE	RIT.	TEMA
<i>O tu, di qua</i>	ABACd ₇ e ₇ f ₇ GHc ₇ i ₅ l ₇ m ₆ (l ₅)M; Z	I	T+M	Caccia
<i>Tosto che l'alba</i>	AbCDEeFfGgHII; ZZ	I	T+M	Caccia
<i>A poste messe</i> [Soldanieri]	I. ABc ₆ Bd ₆ d ₆ e ₆ f ₆ e ₆ GG II. ABc ₆ Bd ₆ d ₆ e ₆ c ₆ (f ₃)G(f ₃)G; ZZ	2	T+M	Caccia
<i>Chi caccia e chi è cacciato</i> [Soldanieri]	I. aBbC ADdC eFfE II. AbbCcD dEEF fGGH hII; ZZ	2*	T+M	Caccia
<i>Per un boschetto</i> [Soldanieri]	(1-12) ABCDCEBCEffG (13-25) GH(i ₃)iiLmLMm(m ₅)NnOO	I (2*?)		Caccia
<i>Nell'acqua chiara</i>	(1-10) Ab ₅ c ₅ d ₅ d ₇ e ₇ f ₇ b ₄ E (11-16) Gh ₇ f ₅ b ₄ e ₄ e ₇ (17-24) GIIl ₅ l ₅ g ₈ Mm ₈ (25-31) Gn ₇ n ₇ Op ₅ p ₅ ; ZZ	I	T	Mercato
<i>In forma quasi</i>	ABBC ₅ d ₅ e ₄ f ₈ g ₅ f ₄ g ₈ h ₉ l ₇ m ₇ n ₅ n ₇ ; ZZ	I	T	Navigazione / Mercato
<i>A prender la battaglia</i> [Sacchetti]	(1-6) ABc ₇ d ₇ d ₇ E (7-18) a ₇ BBCd ₆ e ₅ f ₉ g ₅ f ₇ e ₅ h ₅ i ₇ (19-28) Ab ₇ b ₇ b ₇ c ₇ d ₇ Ef ₇ g ₇ F; y ₇ ZZ	I	T	Battaglia
<i>Passando con pensier</i> [Sacchetti]	(1-9) ABb ₇ c ₅ d ₅ e ₅ f ₇ g ₇ (10-14) a ₈ b ₃ c ₇ c ₈ d ₈	I	T+M	Donne a diporto

29. *A poste messe* è intonata da Lorenzo, il quale condivise il testo del madrigale *Ita se n'era a star nel paradiso* con Vincenzo, il che lascia pensare che Vincenzo e Soldanieri operassero più o meno negli stessi anni.

30. Cfr. L. Battaglia Ricci, *Autografi «antichi» e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in «Filologia e critica», XX/2 1995, pp. 386-457, a pp. 448-54. Si veda anche, benché relativa alle frottole sacchettiane, la discussione sui demarcatori in M. Berisso, *Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, in «Studi di filologia italiana», LVII 1999, pp. 201-33.

	(15-19) $a_7b_3c_3b_5d_5$ (20-24) $a_5b_6c_7c_7c_7$ (25-30) $a_4b_7c_7c_7d_4e_5$ (31-35) $a_7b_7b_7c_7d_3$ (36-43) $Aa_7b_3c_3d_7c_7EE; ZZ$			
<i>State su, donne</i> [Sacchetti]	(1-10) $ABb_7c_7c_5d_6e_5d_5f_7F$ (11-23) $a_5b_7b_4c_6d_7e_6e_6f_7g_6g_7h_7h_7$ (24-31) $a_7b_7Bc_7d_5Ef_5E; y_7YZZ$ [ma Lo (32-35) $a_7A; ZZ$]	I	T	Donne a diporto
<i>Dappoi che 'l sole</i>	(1-9) $ABb_7Cc_7d_5e_5f_5f_7$ (10-21) $a_7b_7c_5d_7d_7Ee_7FGg_7h_7h_5$ (22-32) $a_7b_7c_7d_7d_7Aa_5Ee_7FF; ZZ$	I	T+M	Incendio
<i>Così pensoso</i>	$A(m_7)Bb_7(d_5)Cc_7Ad_5e_5f_7g_7h_5i_7l_5m_7MNN$	I	M	Pesca
<i>Caciando per gustar</i>	$ABAB CdC \dots; ZZ$	I	T	Mercato

Appurato che la caccia è un genere che si è evoluto nel tempo, come dimostra la notevole distanza sul piano metrico tra i due blocchi, è ora possibile tornare alla questione delle origini e al rapporto con il madrigale, con cui il repertorio più antico mostra evidenti affinità. Se non può esserci dubbio sul fatto che il madrigale offra un modello sul piano metrico, resta in campo una differenza di fondo: il madrigale si configura come un 'contenitore' formale definito, in grado di accogliere le più svariate istanze espressive; al contrario, la caccia punta inderogabilmente alla descrizione della scena concitata, impiegando di volta in volta la forma che scaturisce dal contenuto stesso.³¹ Ciò dà luogo a una sorta di paradosso: la scelta del madrigale come punto di riferimento da cui prendere le mosse per successivi sviluppi sembra dovuta più a ragioni musicali che letterarie; l'affinità tra i due generi si spiega, cioè, tenendo conto della specifica destinazione polifonica – non genericamente musicale – di entrambi. Non può sorprendere, allora, appurare che l'emancipazione della caccia dal modello madrigalesco avvenga contestualmente alla conquista di una dimensione genuinamente letteraria (ed è per questo che sarebbe di grande utilità poter stabilire la datazione e i rapporti tra Soldanieri e Vincenzo).

Dunque, più che di 'derivazione', credo si possa parlare di 'attrazione'. I rimatori e i compositori, quando non coincisero nella stessa persona, trovandosi di fronte al problema di rendere in termini concreti l'idea di fondo della caccia, ossia un testo descrittivo intonato con l'ausilio del canone, adottarono la soluzione più semplice nonché più economica: 'tropare' un madrigale, che in concreto significava piegare allo scopo l'unico modello esistente nell'ambito della lirica italiana che instaurasse una solida relazione con la polifonia. Che la scelta fosse pressoché obbligata, credo lo confermi indirettamente Antonio da Tempo, essendo il madrigale il solo genere che nella *Summa* (1332) è ricondotto espressamente al canto polifonico.³² Il madrigale, dunque, può considerarsi un modello

31. Non sono note, infatti, due cacce che presentino schemi metrici identici, persino nel caso di *Segugi a corta* e *Nella foresta*, che sono sì molto simili, ma che differiscono proprio nella sezione centrale della strofa, dove ha luogo la fase mimetica e più caratteristica del genere. D'altronde, la scelta di determinate strutture metriche non risponde a un reale vincolo di necessità rispetto ai contenuti, tanto è vero che, tolte rare eccezioni, il modello madrigalesco fu costantemente messo alla prova da tutte quelle variazioni *ad hoc*, che determineranno la stessa libertà metrica che – in negativo – contraddistingue la caccia dagli altri generi della cosiddetta 'poesia per musica'.

32. «Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive

per la caccia nella misura in cui esso è all'origine del rapporto stesso tra la polifonia e la poesia lirica in volgare; ma le reali origini della caccia devono necessariamente ricercarsi altrove, e cioè in un'analoga associazione funzionale tra testi descrittivi e tecnica compositiva. Ed è qui che rientra in gioco – ma con altri argomenti – la tesi di Novati rispetto al ruolo svolto dal modello francese, che inevitabilmente implica l'ampliamento della prospettiva alle intonazioni.

2.2. *Le intonazioni*

2.2.1. Una 'caccia arcaica'?

La conoscenza dell'Ars Nova italiana è ovviamente condizionata dalla tradizione manoscritta, che trasmette un repertorio già filtrato e selezionato all'interno di sillogi, la più antica delle quali, **Rs**, si data intorno al 1370. Il contenuto del codice offre pochi spunti per la datazione del repertorio tramandato, che tuttavia non dovrebbe collocarsi prima del 1330.³³ La distanza che separa l'unica caccia trasmessa in questo codice da alcuni madrigali, la prima perfettamente in linea con il modello che si imporrà, i secondi talvolta più eterofonici che polifonici, è troppo ampia perché si possa supporre una datazione comune; è infatti unanimemente accolta la coesistenza di composizioni più antiche accanto ad altre più vicine ai tempi di redazione. Nella tradizione italiana come noi la conosciamo, manca – e non significa che non sia esistito – un repertorio precedente, un'Ars Antiqua nostrana, che dia la misura della portata innovativa della caccia; essa appare come d'improvviso, già perfettamente formata e stabile nei suoi tratti essenziali.³⁴ Resta assodato che le origini della caccia non coincidono con le origini della tecnica canonica: che il canone facesse parte di un patrimonio comune e non fosse stato prerogativa di una particolare scuola o area geografica è indiscutibile. Inoltre, la compresenza di madrigali canonici e cacce già nelle testimonianze più antiche in nostro possesso suggerisce che la tecnica canonica, al tempo della codificazione della caccia, fosse già acquisita e soggetta a varie declinazioni. In questa situazione, a cui è bene aggiungere un enorme vuoto documentario sui compositori, soprattutto i più antichi,³⁵ è chiaro che converrà rinunciare a velleità ricostruttive basate su fonti teoriche come il *Capitulum*, notoriamente incompatibile, a livello musicale come a livello testuale, con il repertorio conosciuto (cfr. § 3), o su una prassi esecutiva che –

mandriales, ut cantus consonet cum verbis. Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest per plures cantari, secundum quod quotidie videmus, et etiam per unum; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures», Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 70-1. Come è noto, la menzione al madrigale monodico è problematica, a meno che «cantari ... per unum» non indichi altro, ad esempio il canto a una sola voce accompagnata, che testimoniarebbe semplicemente la preferenza per una particolare *Textierung* (2²), che è poi quella effettivamente più comune per i madrigali antichi.

33. Sulla datazione del codice e su eventuali circostanze storiche rievocate in alcuni testi, cfr. N. Pirrotta, *Il Codice Rossi* 215. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ostiglia, Fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati, Lucca, LIM, 1992 (Ars Nova, 2), pp. 39-42.

34. È ben nota la suggestiva metafora di Pirrotta, che paragonava l'Ars Nova italiana a «un'isola che compare all'orizzonte dopo un lungo viaggio attraverso secoli di silenzio e oscurità»; N. Pirrotta, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, in «Musica Disciplina», IX 1955, pp. 57-71, trad. it. in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Einaudi, 1984, pp. 63-79, a p. 63.

35. Di Piero, Jacopo e Giovanni non possediamo alcun documento biografico, fuorché la già ricordata testimonianza di Villani, che colloca due di loro nel contesto scaligero, intorno al 1350; c'è inoltre un improbabile ritratto dei tre compositori (cfr. § 5.2), in una miniatura di un codice universitario bolognese, su cui una mano seriore ha aggiunto le didascalie «ser o fra piero», «yacommo» e «maestro zovane», dove Piero è visibilmente più anziano (cfr. K. von Fischer, «Portraits» von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser Handschrift des 14. Jahrhunderts?, in «Musica Disciplina», XXVII 1973, pp. 61-74).

in particolar modo per le cacce – non ha lasciato la benché minima traccia, neanche nelle testimonianze indirette.³⁶

Negli studi musicologici tendenzialmente si affrontò il problema dell'origine della caccia sul piano della tecnica compositiva, con analisi che tentavano di stabilire indici cronologici e punti di contatto con altri generi e forme. Questo approccio portò alla formulazione di varie ipotesi; Kurt von Fischer, ad esempio, in seguito all'analisi dei rari casi in cui il *tenor* si rivela essenziale a livello contrappuntistico, concluse: «the caccia (as opposed to the chace) was not canonic at all to begin with, (...) it originated, not from a canon with the addition of a lower part, but rather from a two-part setting with an added canonic part».³⁷ Forse troppo incline alla tesi della composizione successiva delle parti (in opposizione alla composizione simultanea), l'ipotesi di Fischer escludeva in via pregiudiziale la possibilità che il compositore avesse previsto sin dal principio una composizione a tre voci; ma d'altro canto il modello proposto era funzionale a una linea evolutiva più generale che partiva dalla monodia, giungendo alla scrittura a tre voci per addizione. Ad ogni modo, la questione del ruolo del *tenor* sarebbe stata formalizzata successivamente negli studi di Maria Luise Martinez e Dorothea Baumann,³⁸ dimostrando che i casi in cui esso è essenziale a livello contrappuntistico sono nettamente minoritari e – aggiungo – irrilevanti per la cronologia (basterebbe ricordare che le due cacce di Piero mostrano entrambe le possibilità, *Con dolce brama* è un canone autosufficiente accompagnato dal *tenor*, *Con bracchi assai* è stata concepita a tre voci *ab origine*).

Un'altra ipotesi è stata formulata da John Griffiths, che ha ricondotto la caccia a una «species of theme and variations, or divisions on a ground»;³⁹ in questo caso l'attenzione è rivolta alla 'verticalità', alla ripetizione di una precisa sequenza di sonorità, definita «ostinato».⁴⁰ Il percorso evolutivo è quindi abbastanza chiaro: dato che le forme più antiche di imitazione canonica pervenute sono innegabilmente legate a strutture circolari (*color*, *rondellus*, *rota*), rinvenire residui di tali strutture nelle cacce confermerebbe una linea di continuità e quindi di derivazione.⁴¹ L'ipotesi poggia essenzialmente sulla staticità armonica riscontrabile in gran parte dei madrigali canonici a due voci,

36. Tentativi di sorta non sono mancati, ma partendo sempre dal presupposto che fossero 'cacce' tutti i canoni del repertorio, sottovalutando così il rapporto testo-musica che si è rivelato essenziale. Nell'intento di far convergere la descrizione del *Capitulum* con alcuni canoni pervenuti, Toguchi propose improbabili realizzazioni a più voci di alcuni madrigali e una caccia (K. Toguchi, *Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III*, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970, pp. 67-81).

37. K. von Fischer, *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, in «The Musical Quarterly», XLVII/1 1961, pp. 41-57, a p. 43.

38. M. L. Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing, H. Schneider, 1963 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 9), *passim* (l'importante classificazione dei *tenores* a pp. 49-52); D. Baumann, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden, Koerner, 1979, *passim* (la trattazione delle cacce a pp. 40-9).

39. J. Griffiths, *Hunting the Origins of the Trecento Caccia* Armidale, University of New England, 1996 (Gordon Athol Anderson Memorial Lectures, 12), p. 5 e *passim*. Lo studioso ricorda che strutture basate sulla ripetizione non mancano nel repertorio francese più antico, e in ultima analisi potrebbero rientrare in questa categoria molti mottetti che prevedono *tenores* ripetuti integralmente.

40. Va detto che, per le composizioni trecentesche, identificare la categoria di 'ostinato' con uno schema armonico fisso comporta l'inevitabile rischio di ragionare in termini anacronistici: in questo repertorio sequenze di sonorità che si ripresentano regolarmente sono sempre e comunque il prodotto di moti orizzontali, non concatenazioni di verticalità astratte, che esistono solo in termini di intervalli armonici costruiti a partire da un profilo melodico concreto. Ad esempio, per il *virelai* di Borlet *Hé tres doulz roussignol joly / Roussignolet du bois* si potrebbe anche parlare di 'ostinato', nella misura in cui il riferimento resti limitato alla struttura ciclica del *tenor*, reiterato due volte per il *refrain* e la *tierce*, e due volte per i *vers* (ed. in CMM 53/1, nn. 12 e 12a; PMFC 19, nn. 89 e 89a).

41. Riguardo alla caccia *Or qua compagni*, infatti, si rileva: «No two segments show the same harmonic pattern and, vertically, there is no single bar of the nine-bar segment [il punto di imitazione è a 9 *tempora*] that shows itself to be harmonically consistent or stable throughout the duration of the work»; Griffiths, *Hunting the Origins* cit., pp. 28-9.

considerati ‘cacce’ a tutti gli effetti; ma proprio quando si arriva all’analisi dei componenti che sono rilevanti, cioè le cacce, l’argomentazione perde inesorabilmente efficacia e lo studioso è costretto a introdurre la categoria di «mutable ostinato», cioè un modello che non si ripete identico, ma che mantiene alcuni punti fermi della struttura.⁴²

In via preliminare, sarà bene chiarire la differenza sostanziale tra canone continuo e forme canoniche circolari. Ogni composizione in cui si preveda imitazione rigorosa per moto retto all’unisono può essere prefigurata come reiterazione di un modulo, costituito dai segmenti melodici di durata pari alla distanza tra le voci; ogni segmento deve risultare sovrapponibile a tanti segmenti quante sono le voci implicate. Indicando ogni modulo con un numero romano, la differenza tra *rondellus*,⁴³ qui preso come esempio di struttura circolare, e canone continuo (categoria a cui appartengono *chaces* e *cacce*) si può rappresentare in questo modo:

Canone continuo					<i>Rondellus</i>				
I	II	III	IV	...	I	II	III	IV	...
	I	II	III	...	II	III	I	V	...
		I	II	...	III	I	II	VI	...

La differenza sostanziale risiede nella struttura complessiva risultante: nel *rondellus* ogni gruppo di moduli produrrà un pannello autosufficiente, costituito dalla reiterazione (in questo caso triplice) della medesima struttura con scambio di parti (*Stimmtausch*); nel canone continuo ogni reiterazione può produrre, in linea teorica, una nuova successione di sonorità, e il profilo melodico si rinnova costantemente. La *rota*, ossia il canone circolare, rivela tutta la sua vicinanza al *rondellus* (già evidente a livello etimologico), poiché, dopo l’ingresso di tutte le voci, ci si troverà sostanzialmente entro una struttura ciclica, il cui unico movimento e fonte di variazione sarà prodotto dallo scambio di parti al suo interno.

Tuttavia, la presenza di strutture ricorsive è un effetto collaterale difficilmente arginabile anche all’interno di un canone continuo, soprattutto considerando l’esiguo ventaglio di possibilità offerte dal contrappunto; in tal senso l’impressione è che Griffiths abbia invertito i rapporti di causa-effetto. Un esempio utile a illustrare la situazione è ancora una volta offerto dalla caccia *Con dolce brama*;⁴⁴ nell’esempio che segue (Es. 16), si riproduce il profilo melodico del *cantus* al netto dell’ornamentazione, dove ogni rigo corrisponde al modulo di 14 *tempora*, mentre l’incolonnamento delle misure permette il controllo delle sonorità (moduli I-II; II-III; III-IV ecc.). Non si è volutamente introdotto il *tenor*, sia per rendere più agevole la lettura sia perché esso modifica le sonorità prodotte dal canone in pochissimi punti, per lo più trovandosi alla quinta o alla terza inferiore, senza mai interferire con i profili cadenzali.

42. Per comprendere meglio il concetto, vale quanto si afferma per la *caça O Virgo splendens* del *Llibre Vermell*, a commento della formalizzazione in matrice: «It is impossible to reduce the harmonies shown on this grid to a single pattern or ostinato. There are, however, certain notes of the melody that remain rather more stable than others in the course of the work, above all, the last note of each segment which is either D or A, that is, belonging to a D consonance»; Griffiths, *Hunting the Origins* cit., p. 18.

43. Seguo W. Odington, *Summa de speculatione musicae*, ed. F. Hammond, Rome, American Institute of Musicology, 1970 (Corpus Scriptorum de Musica, 14), p. 141.

44. Ovviamente non è l’unico caso in cui si presentino strutture di questo tipo, per cui rimando a Lopatin, *Canonic Techniques* cit., che riprende e sviluppa l’impostazione di Griffiths e su cui mi sento di avanzare le medesime riserve. Si segnala inoltre un importante articolo di taglio analitico sulle forme canoniche trecentesche, inerente principalmente al repertorio francese e pubblicato quando il presente volume era già in stampa: J. Stoessel - D. Collins, *New Light on the Mid-Fourteenth-Century «Chace»: Canons Hidden in the Tournai Manuscript*, in «Music Analysis», XXXVIII (in corso di stampa).

Es. 16. Piero, *Con dolce brama*, riduzione del canone con misure incolonnate; ogni nota ha durata valida sino alla successiva; le note vuote nel modulo x indicano una deviazione rispetto al modulo ix per la cadenza conclusiva; le misure mancanti corrispondono a pause strutturali.

Si osserva che: (1) la cadenza interna al modulo mantiene una posizione fissa (nono *tempus*) e, tolto l'esordio, risolve sempre su *G*; (2) diversi i casi di 'riciclo' parziale, evidenti se si osservano le affinità entro i moduli pari e dispari tra il secondo e il nono; (3) le pause strutturali (tre casi da 2 *tempora* e sempre dopo una cadenza) suggeriscono che il *tenor*, permettendo di mantenere l'assetto polifonico, fu tenuto in considerazione sin dal principio, nonostante l'autosufficienza del canone.⁴⁵ Piero ha chiaramente organizzato lo spazio sonoro su un modello che prevedeva un modulo di 8+6 *tempora*,

45. Conclusione a cui giunge per altre vie anche Lopatin, che osserva diversi casi in cui tra *cantus* e *tenor* si verificano scambi di materiale melodico, tali per cui è lecito concludere che «the tenor is integrated into the canonic texture to such an extent that it cannot be regarded as an 'additional' part, or simply harmonic 'filler' attached to the upper duo. The three-part texture functions as one undivided unit rather than the sum of 'two plus one'»; Lopatin, *Canonic Techniques* cit., p. 188.

seguido spesso delle 'scorciatoie', per cui si finisce per riproporre, con minime variazioni, il profilo melodico di alcuni moduli (si vedano ad esempio gli esordi dei moduli III-V e IV-VI, quasi identici). Tutto ciò non offre particolari spunti di riflessione, potendosi inferire che: (1) la composizione di un canone implica una pianificazione, non dissimile dall'impostazione di un mottetto isoritmico; (2) i profili cadenzali possiedono una notevole forza centripeta, e una volta innescati, sfuggire alla loro riproposizione richiede uno sforzo che probabilmente Piero non ha nemmeno preso in considerazione;⁴⁶ (3) il riciclo di materiale melodico, più che dimostrare l'esistenza di un modello soggiacente al canone, è a mio avviso il prodotto di una sorta di 'inerzia compositiva', la stessa che ha indotto a non modificare l'assetto cadenzale nel corso della composizione. Riguardo quest'ultimo punto devo precisare che ho parlato di riciclo e non di *Stimmtausch*, a cui innegabilmente si avvicina nella sua fenomenologia,⁴⁷ sia perché l'ornamentazione produce profili melodici non identici sia perché, quando il *tenor* modifica le sonorità risultanti dal canone, di fatto viene a mancare proprio un elemento fondamentale di tale tecnica, che consiste in una variazione esclusivamente timbrica nell'identità sostanziale della ripetizione.

Come controesempio, valga la caccia di Landini; composta probabilmente una trentina d'anni dopo, essa è frutto di una tecnica compositiva che è ormai così matura e raffinata da inibire qualsiasi confronto con la produzione più antica. Basterà osservare come qui si giochi con l'ambiguità prodotta dall'ornamentazione, riuscendo a reinterpretare il profilo melodico del *comes* (Es. 17).

Es. 17. Landini, *Così pensoso*, miss. 8-II e 19-22

Ora, per quanto l'esistenza di una 'caccia arcaica' forgiata sul modello offerto da *rotae* e *rondelli* sia certamente una possibilità che non può essere dismessa *a priori*, la presenza di strutture ricorsive nelle cacce, come si è visto connaturate alla tecnica canonica, non può esserne una prova.⁴⁸ Inoltre, poiché per la gran parte delle cacce l'analisi delle sonorità produce risultati che contraddicono la presenza di una struttura ciclica, Griffiths ipotizza che il canone sia inizialmente costruito su una sorta di *tenor* 'ausiliario' che funge da modello per la costruzione del canone, successivamente neu-

46. Credo che sia dovuto proprio a questa attrazione cadenzale la «tonal stability» tipica delle cacce, a cui si fa riferimento in M. Bent, *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in *L'ars Nova italiana del Trecento VI*, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Certaldo, Polis, 1992, pp. 65-125, a p. 104.

47. Cfr. Lopatin, *Canonic Techniques* cit., p. 187 e *passim*.

48. Si anticipa che nella fonte teorica che spesso si adduce come argomento probante, cioè il *Capitulum*, non c'è alcuna menzione esplicita a forme circolari, né allo *Stimmtausch* (cfr. infra, § 3). Sulla ricorsività nelle composizioni canoniche di veda ora Stoessel-Collins, *New Light on the Mid-Fourteenth-Century «Chace»* cit.

tralizzato da quello 'ufficiale'.⁴⁹ Questa ipotesi ha però un grave limite, poiché è evidentemente più economico individuare questo presunto *tenor* 'ausiliario' con i segmenti dello stesso *dux* del canone che di volta in volta si producono, e che sono all'origine delle strutture ricorsive presenti nell'Es. 16 e sapientemente evitate nell'Es. 17.

Resta da vagliare la tesi più solida, quella esposta da Pirrotta, forse nell'unico tentativo in ambito musicologico in cui si siano presi in seria considerazione anche i testi poetici, per i quali lo studioso accolse sostanzialmente la tesi carducciana,⁵⁰ estendendola anche alla musica. L'origine della caccia è infatti individuata nel momento in cui si applicò la tecnica canonica al madrigale, mentre i testi, totalmente subordinati alle intonazioni, acquisivano gradualmente la forma e le caratteristiche proprie delle cacce come oggi le conosciamo. La forma più arcaica di caccia coinciderebbe, quindi, con il madrigale canonico. Il problema di questa ipotesi è che non vi sono elementi concreti per ipotizzare una precedenza cronologica dei madrigali canonici rispetto alle cacce;⁵¹ e anche qualora se ne accertasse l'antiorità, resterebbe da capire perché i madrigali canonici dovrebbero costituire un'esperienza imprescindibile per la codificazione della caccia come genere. Il rapporto testo-musica suggerisce che i madrigali canonici si configurino rispetto alle cacce come un'applicazione parallela e alternativa della stessa tecnica (con evidente differenza nel rapporto funzionale tra il canone e il testo poetico veicolato dalla musica). L'obiezione mantiene validità anche per la revisione operata da Pirrotta, che affina l'argomentazione attribuendo a Piero un ruolo di primo piano nel processo di diversificazione tra caccia e madrigale canonico: il passaggio dal canone come puro ornamento musicale alla sua applicazione «consapevole». Piero si cimentò con entrambi i generi, e nulla autorizza a considerare più antichi i madrigali canonici, né tanto meno manifestazioni «primitive» dell'uso del canone: si tratta semplicemente di due diverse funzioni che la stessa tecnica assunse rispetto a testi differenti.

In conclusione, per l'origine della caccia sarà forse più proficua la ricerca di un'analoga sinergia tra testo e tecnica compositiva. Dal momento che qualunque cosa si intendesse per 'caccia' prima del repertorio conosciuto rappresenta attualmente un'incognita, sarà bene tenere in debito conto la possibilità che l'idea di associare il canone a testi descrittivi potesse essere giunta dall'esterno; a maggior ragione quando si appura che il medesimo principio estetico che soggiace alle cacce si riscontra nelle *chaces* francesi. È però necessario affrontare un'ultima questione, per così dire endogena al repertorio italiano, ovvero tentare di far luce sui rapporti tra caccia e mottetto.

49. «Two factors lead me to this conclusion. One is stylistic: *caccia* tenors frequently include long and irregular periods of silence that have no mathematical or text-related congruence. The second reason is that my experiments at *segmenting tenors in the same way as cantus parts have usually produced vastly differing harmonic schemes* to those resulting from the segmentation of the cantus parts of the same *cacce*. From such analyses, I can only conclude that, once the *caccia's* cantus complex was composed and laid out, it was harmonised with a *tenor* that either ignored or consciously avoided reference to any model that may have been used in the composition of the cantus»; Griffiths, *Hunting the Origins* cit., pp. 24-5 (mio corsivo).

50. Pur riconoscendo che nella tradizione manoscritta «i differenti tipi di intonazione polifonica – madrigale semplice, madrigale canonico e caccia – sono già largamente rappresentati e distinti; sicché il parlare di derivazione dell'uno dall'altro presuppone necessariamente che la differenziazione rimonti ad una fase anteriore della quale non ci è pervenuto alcun documento»; Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., p. 125.

51. Lo stesso Pirrotta, peraltro, ne era ben consapevole, tanto che la precedenza del madrigale canonico viene spostata, in maniera un po' funambolica, dal piano cronologico al piano estetico, se non propriamente ontologico: «I madrigali *All'ombra d'un perlaro* e *Sì come al canto* [canonici solo nel ritornello] rappresentano una fase relativamente primitiva nell'uso del canone (...) non tanto in senso cronologico quanto in rapporto all'ordine di pensieri e di esperienze artistiche che determinò il passaggio dal madrigale alla caccia»; Piero e l'impressionismo musicale cit., p. 59.

2.2.2. Caccia e mottetto

I mottetti italiani, analogamente alle cacce, sono pervenuti in quantità assai esigua, ma è fondamentale rimarcare una notevole differenza: mentre la produzione delle cacce appare circoscritta a un periodo relativamente breve (*grosso modo* tra il 1340 e il 1380), la gran parte dei mottetti pervenuti è più tarda e rimonta all'opera di Johannes Ciconia. Secondo Margaret Bent, benché l'origine del mottetto debba collocarsi in Francia,⁵² è evidente che in Italia e in particolare nel Veneto, da cui provengono le prime testimonianze relative all'Ars Nova italiana, il mottetto acquisì caratteristiche peculiari, che inducono a riflettere su possibili relazioni con la caccia.⁵³ Tali caratteristiche possono riassumersi nei seguenti punti: (1) l'impianto vocale a due *cantus* di identica estensione (con implicazioni anche sulle formule cadenzali);⁵⁴ (2) la presenza di un *tenor* d'accompagnamento, che, contrariamente al mottetto francese, risulta in genere non preesistente; (3) l'uso intensivo della tecnica canonica, ancorché nella forma non rigorosa e per lo più riservata alle sezioni esordiali delle voci superiori. A ciò si aggiungano le esplicite connessioni tra i due generi testimoniate dalla teoria coeva, con particolare riferimento al *Capitulum*, di cui vale la pena ricordare l'esordio del paragrafo sulla caccia: «Cacie (sive incalci) a simili per omnia formantur ut motteti».⁵⁵ Questo accostamento, tuttavia, non è particolarmente carico di implicazioni: tolta la comune assenza di schemi metrici preordinati per i testi («non habent ordinem»), l'affinità tra caccia e mottetto nel *Capitulum* mi pare possa ridursi a generici precetti contrappuntistici, sostanzialmente validi per ogni composizione polifonica a più di due voci. Vale la pena sottolineare come, almeno fino alla piena affermazione della ballata polifonica, la caccia e il mottetto siano gli unici generi sistematicamente destinati a un organico a tre voci; ciò è sufficiente a distinguerli, come un gruppo a sé, dal madrigale e dalla ballata, il primo di norma a due voci, la seconda prevalentemente tramandata ancora in forma monodica.

I pochissimi esempi di mottetti anteriori agli anni Quaranta non presentano nessuna delle caratteristiche tipicamente italiane di cui si è detto,⁵⁶ che iniziano a manifestarsi solo a partire da *Lux purpurata* / *Diligite iusticiam* di Jacopo da Bologna. Composto per Luchino Visconti, dunque non oltre il 1349,⁵⁷ *Lux purpurata* presenta un *tenor* di libera invenzione e una coppia di voci superiori

52. «Studies of the fourteenth-century motet must necessarily consider the cultivation of French motet in Italy», Bent, *The Fourteenth-Century Italian Motet* cit., p. 88; ritengo che tale premessa, *mutatis mutandis*, possa valere anche per la caccia.

53. «We might thus look to the caccia for parallels and precedents for this disposition of voices. (...) Just as caccia techniques were used in madrigal and ballata settings, so they left their mark on the motet»; Bent, *The Fourteenth-Century Italian Motet* cit., p. 104. Inoltre, nel mottetto italiano «chant tenors are the exception» (p. 99).

54. È un dato di fatto che le parti superiori di molti mottetti italiani furono tendenzialmente «of equal or nearly equal range and activity», in opposizione all'impiego di un «true *contratenor* in the French manner»; Bent, *The Fourteenth-Century Italian Motet* cit., p. 100.

55. T. Burkard - O. Huck, *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert. (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*, in «Acta Musicologica», LXXIV/1 2002, pp. 1-34, p. 16. (cfr. anche § 3).

56. Databili con una certa sicurezza sono solo due mottetti: *Ave Mater* / *Mater innocencie* (ed. PMFC 12, n. 37), attribuito a Marchetto da Padova (il testo reca l'acrostico MARCUM PADUANUM) e forse databile al 1305 (cfr. F. A. Gallo, *Marchetus in Padua und die «franco-venetische» Musik des frühen Trecento*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI/1 1974, pp. 42-56), sebbene ritenuto da altri studiosi più tardo (cfr. Bent, *The Fourteenth-Century Italian Motet* cit., p. 95); *Ave corpus* / *Adolescens* (ed. PMFC 12, n. 38), che nomina nel testo il doge Francesco Dandolo e quindi collocabile entro gli anni 1332-39. Bisogna arrivare agli anni 1365-68, con il mottetto adespoto *Marce, Marcum imitatis* (ed. PMFC 13, n. 44), dedicato al doge Marco Cornaro, per riscontrare, chiaramente definiti, quei tratti stilistici che caratterizzano molta della produzione di Ciconia. Per questo mottetto è stata ventilata un'attribuzione a Jacopo in U. Günther, *Quelques remarques sur des feuillets récemment découvertes à Grottaferrata*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III* cit., pp. 315-97, a p. 334 e segg.

57. Il dedicatario è svelato dall'acrostico LUCHINUS VUCECOMES (= vicecomes). Cfr. CMM 8/3, p. III. Il mottetto è edito anche in PMFC 13, n. 43.

d'*ambitus* quasi identico con esordio in imitazione libera (Es. 18). Il profilo melodico del *primus* disegna due arcate di quinta discendente riprese dal *secundus*, mostrando quel procedere per moto contrario su sonorità fissa che è assai frequente nelle composizioni canoniche del periodo.⁵⁸ È inoltre degno di nota l'andamento quasi isomelico del *tenor*, conseguenza diretta del ruolo di supporto al gioco imitativo delle voci superiori (fenomeno frequente anche nelle cacce).⁵⁹



Es. 18. Jacopo, *Lux purpurata / Diligite iusticiam*, miss. 1-8

Se, al di là della testimonianza del *Capitulum*, si riconoscono in questo mottetto le prime prove concrete di un qualche rapporto con la caccia, è necessario tenere a mente che la documentazione non permette di stabilire se vi fu davvero un'interazione tra i due generi, né in quale direzione si sia effettivamente manifestata. La datazione del mottetto in questione, infatti, può ritenersi pressoché coincidente con la codificazione della caccia, che si è ipotizzato essere compiuta negli anni Quaranta. Ritengo quindi più prudente limitarsi a constatare che la predilezione per i procedimenti imitativi nel mottetto, più che successiva, sia stata parallela all'affermazione della caccia. Dal momento che nei mottetti, per spiegare l'assetto vocale a due *cantus* e *tenor* (a fronte della tipica impostazione francese con *contratenor*) non si vedono altre ragioni se non l'abbondanza di procedimenti imitativi all'unisono, si potrebbe ipotizzare una generale propensione per la tecnica canonica a monte di entrambi i generi. D'altronde, va ricordato che queste innovazioni stilistiche finiscono per ricondurre ai medesimi compositori; il caso di Jacopo è in tal senso emblematico: egli sperimenta l'imitazione rigorosa in madrigali canonici a due e a tre voci (*Giunge 'l bel tempo* e *Oselletto selvazo*) e in una caccia (*Per sparverare*), mentre, come si è appena visto, non disconosce l'imitazione libera nel mottetto e nel madrigale celebrativo.⁶⁰ Si dovrà inoltre tener conto del fatto che l'uso pressoché

58. Baumann, *Die dreistimmige* cit., p. 42; Newes, *Fuga* cit., p. 390.

59. Si veda, a titolo d'esempio, il frammento trasmesso in SI, posto in appendice all'edizione, dove dal profilo melodico del *tenor* è possibile dedurre con sufficiente sicurezza la distanza tra le voci in canone.

60. Mi riferisco ad *Aquila altera*, anch'esso con voci superiori di identica estensione e con passaggi in imitazione; cfr. M. Caraci Vela, *Per una nuova lettura del madrigale «Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio» di Jacopo da Bologna*, in «Philomusica online», XIII 2014, pp. 1-57; E. Abramov-Van Rijk, *The Madrigal «Aquila altera» by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the Musical Repertory of the Italian Trecento*, in «Early Music History», XXVIII 2009, pp. 1-37. Per i rapporti con il mottetto cfr. anche M. Lopatin, *Echoes of the Caccia? Canonic Openings in Early Quattrocento Italian Motets and their Historical Background*, in «Studi Musicali», VI n.s. 2015, pp. 215-62.

normativo della tecnica canonica nel mottetto pare imporsi in concomitanza col declino della caccia, un genere verso il quale un compositore al pari di Johannes Ciconia, alla stregua di quasi tutti i suoi contemporanei con la singolare eccezione di Zacara, non sembra manifestare alcun interesse. Per Ciconia, e ancor più per le generazioni successive (basterebbe pensare al ruolo svolto dalla tecnica canonica nell'opera di un compositore come Ockeghem), il canone è già il luogo del virtuosismo compositivo.

Tale prospettiva è in perfetto accordo con la pluralità di forme assunte dalla tecnica imitativa nel Quattrocento, che in virtù della stessa varietà con cui si presenta, difficilmente potrà spiegarsi come esclusiva emanazione della caccia.⁶¹ Nel Trecento, seguendo una tendenza che perdurerà nel secolo successivo, il principio dell'imitazione fu oggetto di interesse nel complesso delle sue declinazioni, non solo nella sua forma più rigorosa;⁶² se ne possono cogliere sentori già in quei madrigali del *Codice Rossi* che impiegano il canone in almeno una delle due sezioni,⁶³ o fanno un uso strutturale dell'imitazione non rigorosa.⁶⁴ È inoltre probabile che la portata del fenomeno si estenda oltre l'area italiana. Uno degli ultimi mottetti di Philippe de Vitry, *Petre clemens / Lugentium*,⁶⁵ composto tra il 1342 e il 1343 in onore di papa Clemente VI (dunque *grosso modo* coevo a *Lux purpurata*), presenta caratteristiche per nulla dissimili (Es. 19): il principio imitativo svolge un ruolo di grande rilievo, a partire dal rigore dell'esordio, per poi procedere con un avvicinarsi di brevi frammenti che, a causa dell'isoritmia applicata quasi integralmente anche alle voci superiori, abbondano nel proseguo della composizione.



(segue)

61. «Although the use of imitation cannot yet be called extensive or systematic in the music of the *Ars nova* and the *Ars subtilior*, there is enough variety in imitative procedures during this period to demonstrate that the *caccia* was not alone responsible for the rise of imitative and canonic writing in the early fifteenth century»; V. Newes, *Imitation in the Ars nova and Ars subtilior*, in «Revue belge de Musicologie», XXXI 1977, pp. 38-59, a p. 58.

62. Rimarcando quanto già affermato nello studio citato nella nota precedente (*Imitation in the Ars nova*), Newes adduce anche una varietà di applicazioni parallela alla caccia: «In attempting to trace the development of imitation in the Italian Trecento, the picturesque quality of the *caccia* may lead to an exaggeration of its contribution to 14th century and early 15th century contrapuntal technique. Far more numerous than the strict canons in the Trecento repertory are those madrigals and ballatas in which free imitation plays an important structural and expressive role»; V. Newes, *The Relationship of Text to Imitative Techniques in 14th Century Polyphony*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, a cura di U. Günther e L. Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 121-54 a p. 140.

63. *Lavandose le mane* (c. 1v), *Involta d'un bel velo* (c. 7r), e *Ogni diletto* (c. 8v), attribuito in **Fp** a Piero.

64. Il caso più interessante è *Cum altre uccelle* (c. 20v), una delle prime attestazioni di imitazione strutturale nel repertorio italiano; cfr. Apel, *Imitation* cit., pp. 32-3.

65. Edizione in PMFC 1, n. 12. Sulle circostanze storiche e i testi poetici cfr. A. Wathey, *The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance*, in «Early Music History», XII 1993, pp. 119-50.



Es. 19. Philippe de Vitry, *Petre clemens / Lugentium*, miss. 1-18

Viene così a delinearci un quadro apparentemente paradossale, del tutto analogo a quanto già visto in relazione ai madrigali canonici a tre voci, perché la medesima tecnica, pur declinata diversamente, si applica a testi molto distanti tra loro: la retorica celebrativa ed encomiastica che pervade il mottetto (e in qualche caso anche il madrigale) non potrebbe essere più lontana dal realismo descrittivo della caccia. Una connessione meramente tecnica è in definitiva assai debole, se non può essere suffragata anche da un'identità di funzioni. Come per i madrigali canonici a tre voci, l'imitazione nel mottetto credo abbia una funzione eminentemente retorica, sembra cioè obbedire alla volontà di amplificare il messaggio contenuto nel testo tramite la figura della *repetitio*. L'imitazione canonica, infatti, tolte le sezioni esordiali, si risolve per lo più in reiterazioni di passi brevi e ravvicinati, ben distribuiti tra le voci e chiaramente percepibili.

Vi è però un aspetto che ritengo meriti di essere evidenziato: l'affinità relativa alla destinazione esecutiva e in particolare la presenza di due *cantus*, intesi non come generiche parti superiori rispetto a un *tenor*, ma come due cantori a cui sono affidate parti vocali di identico *ambitus*. È altresì evidente che entrambi i generi prevedano un certo grado di interazione tra i testi o tra i frammenti dello stesso testo: alla politestualità dei mottetti si riflette l'attenzione mostrata dai compositori rispetto al 'canone verbale' nelle cacce. Il punto di contatto stabilito in base all'organico dà corpo all'ipotesi per cui cacce e mottetti, nonostante la funzione svolta dai due generi sia molto diversa, potessero essere destinati a formazioni, per così dire, 'specializzate'. Si potrebbe quindi pensare che i due generi fossero associati a eventi o ricorrenze importanti, mantenendo ovviamente ruoli ben distinti: il mottetto appropriato al momento celebrativo, la caccia indubbiamente più adatta alla dimensione conviviale dei festeggiamenti.⁶⁶ La destinazione esecutiva potrebbe inoltre spiegare anche un'altra affinità tra i due generi, ovvero la trasmissione congiunta di cacce e mottetti nella tradizione manoscritta. Essa è particolarmente evidente per la *chace* (cfr. infra), mentre per la caccia, a causa dell'assenza generalizzata dei mottetti nelle antologie italiane e soprattutto fiorentine (con la relativa eccezione degli ultimi fascicoli di SI), è necessario procedere su basi prevalentemente indiziarie.

66. Si dovrà mettere in conto che l'unica testimonianza indiretta di un'esecuzione di una caccia proviene da un'opera letteraria, il *Novelliere* di Sercambi, a cui sarebbe arduo attribuire valore documentario: «E perché le vivande non erano ancora ben cotte e anco perché non era l'ora della cena, piacque al proposto che' religiosi con belle melodie una cosa morale dire debbano» (Sercambi, *Il novelliere* cit., III, p. 73). La caccia in questione, *Chi caccia e chi è cacciato* di Soldanieri, non risulta pervenuta con intonazione ed è anche un caso più unico che raro di caccia esplicitamente connotata in chiave morale. Resta, in ogni caso, di qualche interesse la connessione instaurata tra la caccia e i «religiosi», nonché il momento esplicitamente conviviale.

Benché esista il rischio che l'accostamento nella tradizione manoscritta non riveli null'altro che le scelte dei compilatori delle antologie, varrà la pena ricordare che: (1) il frammento **Eg** tramandava *Caciando per gustar* di Zacara insieme a tre mottetti; (2) il fascicolo x di **Fp**, di fondamentale importanza per la caccia, nel suo complesso può essere inteso come una piccola collezione di opere dedicate a un *ensemble* a 2 *cantus* (con o senza *tenor*), con il madrigale politestuale *Musica son* di Landini a chiudere il fascicolo ix, mentre tra le composizioni del fascicolo x figura *Aquila altera* di Jacopo; (3) la serie di quattro cacce contigue in **Lo** è preceduta dal mottetto *Cantano gl'angiol lieti / Sanctus*.⁶⁷ Mottetti, madrigali celebrativi e cacce: l'unico aspetto che oggettivamente accomuna questi generi è la destinazione esecutiva.

2.2.3. Caccia e *chace*

La questione dei rapporti tra *chace* e caccia – se e quale delle due abbia fornito un modello per l'altra – è assai dibattuta, ma gli studi che affrontano il problema oscillano tra due posizioni di fondo: la poligenesi e l'importazione del modello francese.⁶⁸ La possibilità di una derivazione dalla *chace* fu recisamente negata da Pirrotta: nella convinzione che la caccia fosse «nata dal ceppo preistorico del madrigale»,⁶⁹ lo studioso sostenne che tra caccia e *chace* vi fosse «una sostanziale diversità di forma e di procedimenti, tali da escludere ogni rapporto di interdipendenza».⁷⁰ A conforto di tale tesi, Pirrotta indicò, oltre alla diversa realizzazione del principio tecnico (canone a 3 voci *vs.* canone a 2 su *tenor*), l'assenza dei tipici melismi iniziali e finali nelle *chaces*, l'assenza di passi estesi in *boquetus* nelle cacce e, infine, la regolarità metrica dei testi francesi a fronte della libertà esibita dai testi italiani.⁷¹ A simili conclusioni, presentate con un corredo analitico più puntuale,⁷² giunse trent'anni dopo Virginia Newes:

Contrasting not only in texture and poetic structure but also in melodic style and rhythmic organization, *chace* and caccia appear to have developed *independently of one another*, and it has not been possible to establish chronological priority for either canonic form.⁷³

La distanza tra caccia e *chace* sembrerebbe incolmabile. Tuttavia questo approccio comparatistico, nel valutare singoli aspetti tecnico-formali, esalta le divergenze mettendo in ombra i tratti comuni; inoltre, anche l'impossibilità di stabilire una priorità cronologica necessita di essere sottoposta ad adeguata verifica, data l'importanza di questo parametro nella valutazione di ciò che invece accomuna i due generi. In realtà lo stesso Pirrotta aveva proposto per le *chaces* una datazione, anche se

67. Per ulteriori dettagli sui codici cfr. §§ 4.1 e 4.3. Edizione del mottetto, *unicum* di **Lo**, in PMFC 12, n. 40.

68. Andrà ricordato che tra i sostenitori della derivazione francese figura Willi Apel; nell'introduzione alla pionieristica edizione del 1950, in relazione ai *virelais* 'realistici', lo studioso affermava che «realistic characterization is common in the Italian caccias, but these show a general character of dramatic vividness which is quite different from the playful ease of the virelais. Moreover, the caccias are derived from northern French 'chaces' of the early fourteenth century (...)» (W. Apel (ed.), *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, edition of the Literary Texts by Robert W. Linger and Urban T. Holmes Jr., foreword by Paul Hindemith, Cambridge (Mass.), Mediaeval Academy of America, 1950, p. 20, mio corsivo).

69. Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., p. 141.

70. Ivi, pp. 322-3.

71. Ivi, p. 323.

72. Va ricordato anche che nel frattempo erano stati pubblicati gli importanti studi di M. L. Martinez e D. Baumann, citati a nota 38.

73. V. Newes, *Chace, Caccia, Fuga: The Convergence of French and Italian Traditions*, in «Musica Disciplina», XLI 1987, pp. 27-57, a pp. 27-8 (mio corsivo).

decisamente bassa (*post* 1350) e muovendo da considerazioni stilistiche discutibili.⁷⁴ Non sorprende, quindi, che sia ben diverso lo scenario emerso dalle indagini sulla *chace* contenute nello studio di Karl Kügle sul codice di Ivrea (Iv),⁷⁵ che è il principale manoscritto nella tradizione di questo repertorio. Le conclusioni a cui lo studioso è giunto sono riassumibili in tre punti principali: (1) la produzione delle *chaces* risale probabilmente agli anni Venti,⁷⁶ nell'ambito di un circolo ristretto e vicino all'alta nobiltà francese; un dato avvalorato anche dall'attribuzione di *Se je chant* a Denis Le Grant, maestro della cappella reale, morto nel 1352;⁷⁷ (2) l'indicazione *chace*, nonostante i riferimenti letterari lascino pensare a un genere autonomo, sarebbe da intendere come prescrizione esecutiva e principio compositivo;⁷⁸ (3) stando ai modelli di trasmissione, che mostrano le *chaces* annesse al repertorio di mottetti e di polifonia liturgica, è lecito supporre che la *chace* fosse percepita come una particolare tipologia di mottetto.⁷⁹

Ai fini del discorso che qui si sta affrontando la fondatezza degli ultimi due punti ha un'importanza relativa, poiché ha implicazioni sull'autonomia della *chace* come genere e le relazioni intessute con il mottetto,⁸⁰ ma è evidente che il primo punto, ossia la datazione, è cruciale per impostare correttamente il problema dei rapporti tra *chace* e caccia, che lo stesso Kügle pone in questi termini:

74. Nelle *chaces* lo studioso colse una polifonia «intessuta di triadi di 3^a e 5^a e di 3^a e 6^a, spesso in disposizione lata, e di dissonanze abilmente introdotte e giustificate come ritardi, appoggiature o anticipazioni. Una tecnica così varia e matura non può essere fatta risalire ad epoca più remota della metà del secolo XIV; prelude anzi al lavoro minuto di armonizzazione di ogni singola frazione della misura che sarà caratteristico delle composizioni della fine di quello stesso secolo (...)» (Pirrota, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., p. 319). È evidente che simili argomentazioni, in linea con lo stato degli studi negli anni Quaranta, avrebbero necessitato di opportuni termini di confronto con composizioni sicuramente databili alla seconda metà del secolo; ma è proprio operando un simile confronto che emerge la fragilità degli assunti di Pirrota, e basterebbe pensare allo scarto tra la notazione impiegata nelle *chaces* e le opere di Machaut, per non parlare della generazione successiva.

75. K. Kügle, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115. Studies in the Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1997 (Musicological Studies, 69), pp. 150-63.

76. Indizi a favore di una datazione alla prima metà del Trecento erano stati già puntualmente indicati in M. P. Hasselman, *The French Chanson in the Mid-Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., 2 voll., University of California at Berkeley, 1970, I, pp. 101-2 e 137-42. Inoltre, è interessante osservare come alcune caratteristiche tecniche comuni alle *chaces* di Iv siano state spiegate come il prodotto di nessi intertestuali: «The presumption of a close-knit repertory is bolstered by the fact that three of the five known chaces share the same period (fifteen breves). Since no inherent advantage can be seen in choosing the number 15 for the length of the canonic period as opposed to any other, this may well indicate that the three chaces were modelled on each other», Kügle, *The Manuscript Ivrea 115* cit., p. 158. L'idea di un nesso intertestuale fra le tre *chaces* di Iv si deve a Virginia Newes: «The fact that the time interval is the same for all three of the longer Ivrea chaces suggests a process of emulation among them, at least at this level of structure»; Newes, *Fuga* cit., p. 99.

77. Cfr. Kügle, *The Manuscript Ivrea 115* cit., p. 159; su Denis Le Grant cfr. NG, s.v. *Le Grant, Denis* (K. Kügle). L'attribuzione è contenuta in un passo del *Roman des Deduis* (Gace de la Buigne, *Le Roman des Deduis*, ed. Å. Blomqvist, Stockholm-Paris, Almqvist & Wiksell - J. Thiebaud, 1951 (Studia Romanica Holmiensia 3); sul passo in questione cfr. anche E. E. Leach, *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2007, p. 311).

78. «The word "chace" in the manuscripts may indeed be best understood as an indication of a compositional technique, or as a performance instruction, rather than as a genre in its own right. The time may have come to revise our textbooks accordingly», Kügle, *The Manuscript Ivrea 115* cit., p. 163. Beninteso, questa posizione, ammesso che sia condivisibile per la *chace*, di certo non è tenibile per la caccia italiana.

79. Oltre alla collocazione in Iv, nei frammentari Pic e Roch le *chaces* sono tramandate insieme a 4 mottetti nel primo, e a sezioni di messa nel secondo (cfr. H. Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», VII 1925, pp. 167-252, a p. 195 e segg.); nell'indice di Trem, tramandato nell'unico bifoglio che resta del codice, 3 *chaces* sono inserite nella sezione rubricata «motetz ordenez et escriz ci apres».

80. Data la diffusione di alcune di queste *chaces* in codici ben più tardi, credo sia azzardato ritenere che il genere ebbe una diffusione e una frequentazione così limitata da potersi considerare una sorta di 'esperimento' legato ad ambienti circoscritti e destinato a non essere ripreso. Nel *Victorial* di Díaz de Games (ca. 1400) si menziona la *chaza* all'interno di un elenco di forme e generi polifonici («chanzonas de toda el arte que trovan los françeses, en bozes diversas muy bien acordadas»), stabilendo una connessione tra la *chace* e le intonazioni polifoniche di poesia lirica; cfr. G. Díaz de Games, *El Victorial*, Estudio, edición crítica, anotación y glosario de Rafael Beltrán Llavador, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, §§

If the *chace* is indeed another product of the musical fermentation of the early decades of the fourteenth century, it would hardly be surprising, in light of the state of motet composition during the same period, to find accomplished works like *Se je chant* by the early 1320s, and such a dating would fit in well with the appearance of Italianized versions of the *chace* in northern Italy by the 1330s and 1340s.⁸¹

I più recenti studi sulla *chace* si sono occupati per lo più di *Se je chant* e della fitta rete di nessi intertestuali in cui si inserisce, che include un mottetto dal codice di Montpellier (*Coument se poet nul tenir / Se je chante mains que ne suell / Qui prendroit a son cuer*, Mo n. 277), la *ballade* 12 di Machaut, che cita l'*incipit* testuale e musicale della *chace* con funzione di *refrain*,⁸² e un testo (*Se je chans moin ke ne suel*) contenuto nel ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 308, databile al secondo decennio del Trecento.⁸³ In ultima analisi ne è emerso un quadro complesso e certamente non privo di interesse, ma che non offre nuovi spunti di riflessione per quanto concerne la datazione delle *chaces*.⁸⁴ Quel che è certo è che la forbice cronologica si colloca tra l'introduzione del sistema notazionale dell'Ars Nova e la metà del Trecento, e poiché Le Grant appartiene alla generazione precedente a quella di Machaut, pensare che le *chaces* di Iv risalgano agli anni Venti o agli anni Trenta non incontra particolari difficoltà. Di conseguenza, gli argomenti addotti a favore di una poligenesi dovranno porsi in una diversa prospettiva, e si impone il tentativo di interpretare punti di contatto e divergenze per mettere al vaglio l'ipotesi di un modello importato dalla Francia.

Per cominciare, la possibilità che le *chaces* avessero raggiunto l'Italia è altamente probabile, soprattutto considerando i modelli di trasmissione che le vedono affiancate ai mottetti; è infatti pacifico che il mottetto fu importato dalla Francia, e la sua diffusione credo che abbia costituito un'esperienza necessaria alla formazione di un repertorio autoctono.⁸⁵ Ora, in Italia negli anni Trenta

34 e 78, pp. 361 e 552-3 (ringrazio Yolanda Plumley per la segnalazione). Questa testimonianza indiretta, ancorché da accogliere con cautela (gli elenchi in cui figura la *chaza* potrebbero risultare da un'eshaustività volutamente ricercata), induce a considerare avventata la conclusione per cui la *chace* non sarebbe altro che una specie particolare di mottetto.

81. Kügle, *The Manuscript Ivrea* 115 cit., p. 162.

82. *Status quaestionis* in Y. Plumley, *The Art of Grafted Song. Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013, pp. 299-305; tra gli studi sull'argomento indicati da Plumley, merita una menzione particolare A. Stone, *Music Writing and Poetic Voice in Machaut: Some Remarks on B12 and R14*, in *Machaut's Music: New Interpretations*, a cura di E. E. Leach, Woodbridge, The Boydell Press, 2003, pp. 125-38. In questo saggio si evidenzia il fatto che Machaut, nel citare l'*incipit* della *chace*, abbia impiegato i valori della notazione originaria (*longae* e *breves*) rinunciando ad adattamenti di sorta, sicché la citazione non è solo chiaramente percepibile, ma assume anche un'immediata visibilità: «The quotation literally leaps out because those note shapes don't belong there; they belong either in a tenor part, or else in a cantus part of an older generation of composition. Visually, the effect I imagine is something like reading a German text in which a quotation is inserted using Gothic typeface: the elongated note values announce the antiquity of the quoted song that they transmit» (p. 130).

83. Il riferimento al ms. Douce 308 è stato evidenziato per la prima volta in G. Reaney, *The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form*, in «Acta Musicologica», XXVII 1957, pp. 40-58, a p. 52. In D. Maw, *Machaut and the «Critical» Phase of Medieval Polyphony*, in «Music & Letters», LXXXVII 2006, pp. 262-94, a pp. 290-1, non solo si osserva come l'ultimo verso della *chace* riproduca il secondo verso della più antica *ballete*, ma si ipotizza anche che questa potrebbe essere stata citata direttamente da Machaut. Sui rapporti tra il manoscritto Douce 308 (privo di notazione) e gli altri manoscritti notati, cfr. Plumley, *The Art of Grafted Song* cit., pp. 24-55 e *passim*.

84. A mio avviso non ha ripercussioni dirette sulla datazione delle *chaces* l'ipotesi avanzata in via dubitativa da Plumley, per cui la *ballade* 12 di Machaut e *Se je chant* sarebbero state eseguite per la medesima occasione, rivolte a un pubblico in grado di coglierne appieno l'ampia portata allusiva: «The innovative Ars nova style and multiple resonances of B 12 must surely have impressed and stimulated Machaut's courtly audience every bit as much as the exciting *chace* by Denis le Grant. Could it be that the two songs were performed together on some occasion for the refined and informed courtly audiences for which both were surely intended?»; Plumley, *The Art of Grafted Song* cit., p. 305. Se si accetta la validità del nesso intertestuale tra la *ballade* e la *chace*, quest'ultima doveva essere necessariamente nota a Machaut, ma in assenza di ulteriori elementi è impossibile spingersi oltre.

85. Si aggiunga che, oltre a quanto già detto circa il caso di *Se je chant*, dei nessi tra la *chace* e i mottetti dell'Ars Antiqua

una tradizione polifonica si era certamente già formata, quindi, se la *chace* costituì un modello per la caccia, bisognerà pensare a un vero e proprio innesto in una tradizione preesistente.⁸⁶ Ne consegue che il complesso di elementi tecnici e stilistici che allontana la caccia dalla *chace* potrebbe spiegarsi agilmente presupponendo un adattamento al diverso contesto. Dalla ricerca di lunghi passi in *boquetus* nelle cacce o dei tipici melismi iniziali e conclusivi (di certa derivazione madrigalesca) nelle *chaces* è arduo, se non del tutto inutile, pretendere risultati positivi: si tratta di stilemi che, o non appartengono affatto al repertorio in cui si stanno cercando (i melismi), o difficilmente saranno percepiti e impiegati allo stesso modo (l'*boquetus*). Analogamente, non si oppone all'ipotesi di un'importazione francese la distanza riscontrabile nei testi, che è sostanzialmente limitata al dato metrico: il punto di riferimento per un'intonazione polifonica, in un contesto come quello offerto dalle corti italiane tra il 1330 e il 1340, non poteva che essere il madrigale, con cui si spiegano le convergenze di alcuni tratti stilistici comuni a livello metrico (cfr. supra, § 2.1) e anche musicale (i melismi sulla prima e la penultima sillaba o la ricerca di strutture bipartite in contraddizione con la struttura metrica del testo).

Indubbiamente più complessa la questione dell'organico; i compositori italiani mostrano di prediligere una struttura che riduce il numero di voci in canone, introducendo contestualmente il supporto di un *tenor* svincolato dal meccanismo imitativo, passando, quindi, da tre *cantus* a due *cantus* su *tenor*. La scrittura a tre voci appare una caratteristica essenziale tanto della *chace* quanto della caccia, ma a differenza del repertorio francese, dove certamente non costituiva una novità (come dimostrano i mottetti del secolo precedente), in Italia, nel terzo e quarto decennio del Trecento, l'organico consueto del repertorio profano risulta sostanzialmente limitato a due voci. Inoltre, nel repertorio italiano i canoni a tre voci sono talmente sporadici da potersi ritenere eccezionali,⁸⁷ mentre in Francia, oltre alle *chaces* e alle composizioni canoniche di Machaut, tutte realizzate a tre voci,⁸⁸ si registra la diffusione di canoni che interessano il *tenor* e il *contratenor* con voce superiore libera, assenti in area italiana, a parte un'unica eccezione di Landini.⁸⁹ Anche questa divergenza, dunque, può essere spiegata alla luce di un processo di adattamento e di consuetudini legate alla prassi esecutiva, come si è già avuto modo di osservare in chiusura del paragrafo precedente, in relazione alle analogie con il mottetto. La questione, tuttavia, non è stabilire perché in Italia si preferì un assetto diverso da quello del presunto modello; piuttosto, bisognerà chiedersi se questa differenza sia sufficiente a escludere una relazione tra la caccia e la *chace*. La risposta non può che essere negativa: la presenza/assenza di una parte libera non ha influenza alcuna sulla funzione svolta dal canone rispetto ai testi. Resta da dimostrare, quindi, l'argomento principale di questa ipotesi, ovvero la natura delle affinità profonde tra i due generi, che possono riassumersi in due punti fondamentali: (1) come per le cacce, anche i testi delle *chaces*, pur esibendo una notevole regolarità metrica, si propongono di

sono stati individuati da tempo e fondati su precisi rimandi testuali: i mottetti *Je ne chant pas / Talens m'est pris de chanter / Ap-tatur / Omnes* (Ba n. 92) e *De chanter me vien talens / Bien doi / Chose Tassin* (Mo n. 292) esibiscono un nesso testuale con *Talent m'est pris*; e anche in questo caso esiste una connessine con il ms. Douce 308 (cfr. Plumley, *The Art of Grafted Song* cit., pp. 304-5).

86. L'esistenza di una tradizione costituita da madrigali e mottetti si desume in primo luogo dalle testimonianze teoriche, principalmente il *Pomerium* di Marchetto (forse 1319, comunque prima del 1324) e la *Summa* di Antonio da Tempo (1332).

87. Tra le cacce, solo *A poste messe* di Lorenzo; tra i madrigali canonici si rileva una breve sezione conclusiva in *Nel bosco senza foglie* di Giovanni e *Dè, dimmi tu* di Landini, a cui si aggiunge l'ulteriore deroga rispetto all'intervallo dell'imitazione, che risulta all'ottava e alla quarta inferiori. Edd., rispettivamente in PMFC 6, n. 10 e PMFC 4, n. 153.

88. La *ballade* 17 (*Sanz cuer*), i *lais* 16 e 17 (*Lay de la fonteinne* e *Lay de confort*), ed. PMFC 2-3. Il *rondeau* *Ma fin est mon commencement* è un caso di canone retrogrado a 2 voci su *tenor* e appartiene a una categoria a sé.

89. L'eccezione è il summenzionato madrigale canonico, *Dè, dimmi tu*, per cui cfr. Newes, *Landini's Madrigal* cit.

descrivere un'azione carica di movimento, impiegando gli stessi moduli espressivi (tra cui il discorso diretto e l'onomatopea); (2) l'uso del canone nella *chace* assolve la stessa funzione individuata per le cacce (funzione mimetica).

Occorre dunque procedere a un'analisi, benché necessariamente sommaria, del repertorio pervenuto. Si è a conoscenza di sole sei *chaces* (per i dettagli cfr. infra, Tab. 2.3), due delle quali trasmesse in forma frammentaria e/o illeggibile: *Hareu, hareu, je le voy*, contenuta in due codici oggi perduti,⁹⁰ mentre l'altra, trasmessa in due frammenti,⁹¹ è priva di *incipit* ed è repertoriata con la conclusione *...et belle mon amie a mon talent*.⁹² Le restanti quattro sono tramandate integre unicamente in **Iv**, che svolge dunque un ruolo prezioso per la trasmissione di questo repertorio. Alcune *chaces* godono anche di una tradizione estravagante di area germanica, costituita per lo più da *contrafacta*,⁹³ mostrando un livello di rielaborazione spinto ben al di là dei consueti adattamenti in funzione del nuovo testo.⁹⁴ Delle quattro *chaces* di **Iv**, una, *Talent m'est pris de chanter*, è sostanzialmente una *rota* (curiosamente anche l'unica a essere esplicitamente rubricata come *chace*) ed è qui di scarso interesse; non restano quindi che i tre canoni continui, *Umblemens vos pri merchi*, *Se je chant* e *Tres dous compains*, accomunati da un'eguale distanza tra le voci, pari a 15 *tempora*.⁹⁵

Per valutare l'affinità a livello testuale, si potrebbe partire da *Se je chant*, testo d'argomento venatorio che, a differenza dei testi italiani non è di tipo cinegetico, ma descrive una battuta di caccia con i rapaci. È tuttavia importante sottolineare che la caccia è condotta in gruppo, così da non precludere la presenza di sezioni dialogiche; dallo stralcio che segue si noti in particolare la cornice diegetica (vv. 1-10) e la conseguente fase mimetica, con l'uso del discorso diretto e le consuete grida d'incitamento:⁹⁶

Se je chant mais que ne suelh
De la simple sans orguelh
Ou j'ay mis toute ma cure
En yver par la froidure,
C'est pour l'amour des faucons

5

90. Si tratta dei codici **Stra** e **Trem**; del primo esiste un incipitario completo e una trascrizione parziale ad opera di Coussemaker, riprodotta in facsimile in A. Van der Linden (ed.), *Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, XV^e siècle*, Bruxelles, Office international de librairie, 1975 (Thesaurus Musicus, 2), del secondo si conserva un solo bifoglio, che però include l'indice (cfr. M. Bent, *A Note on the Dating of the Trémoille Manuscript*, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, a cura di B. Gillingham e P. Merkley, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1990 (Musicological Studies, 53), pp. 217-42).

91. Il frammento di *rotulus Pic* (per cui oltre a Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters I* cit., p. 195, cfr. R. H. Hoppin, *Some Remarks a Propos of Pic*, in «Revue belge de Musicologie», X 1956, pp. 105-11, e la discussione della datazione in Newes, *Fuga* cit., pp. 76-82), e i due fogli, un tempo congiunti, che costituiscono **Roch**, anche noto come «Fleischer fragment».

92. Tralascio il caso di una composizione canonica priva di testo trasmessa nel ms. Chartres, Bibliothèque Municipale, Ms. 130, c. 50v, rubricata «C'est une chace qui ce chante a .ii. Et le fit frere . Jehan Lebuef d'Abeuille en Pontieu . l'an MCCCCLXII» (ed. Hasselman, *The French Chanson* cit., II, p. 19).

93. Per i *contrafacta* di Oswald von Wolkenstein e del Monaco di Salisburgo cfr., rispettivamente, I. Pelnar (ed.), *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein*, 2 voll., I *Edition*; II *Textband*, Tutzing, Schneider, 1981-82, pp. 56-7 e C. März (ed.), *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Texte und Melodien*, Tübingen, Niemeyer, 1999 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 114).

94. Ad esempio, a livello ritmico, dove la *prolatio* è talvolta invertita; nel caso di *Talent m'est pris*, si passa da *c* a *C* in due codici (**Prh** e **VB**), mentre il processo inverso si registra per *Umblemens*, nel *contrafactum* del Monaco di Salisburgo trasmesso nel «Mondsee Liederhandschrift» (**Wn**₁), che parrebbe essere stato sottoposto a una vera e propria riscrittura.

95. Sulla possibilità che questa non sia una coincidenza, ma un caso di intertestualità, cfr. supra, nota 76.

96. Traggo il testo dall'edizione di S. Rosenberg (CMM 53/3, p. LI), con lievi modifiche all'interpunzione, in particolare introducendo le virgolette basse in corrispondenza del discorso diretto.

Que j'ay si biaux e si bons
 A voler par la riviere;
 Que riens nulle n'ay si chier
 Cume d'aler y sovent
 Quant l'air est cler, sans grous vent. 10
 «Alons y, compains tres dous,
 Les oysiaus sont si de sous!»
 «Ho, or tôt coy!»
 «Ho, je les voy!»
 «Ho, getés, getés, 15
 Ou vous les perdés!»
 «Huo, huo, houp,
 Huo, huo, houp,
 Huo, huo, houp!»,
 «Hareu! Il s'en va!». 20
 «Hau, ha hau, ha hau, hau,
 Hau, ha hau, ha hau!»
 ...

Analoga situazione in *Tres dous compains*, dove l'argomento è una *matinée* colma di onomatopee di strumenti musicali, che in qualche misura ricordano quelle del *Bisbidis* di Immanuel Romano; qui la dimensione rappresentativa, come accade in alcune cacce, è predominante, tanto che si rinuncia alla cornice diegetica. Il testo è sin dal principio caratterizzato dal discorso diretto, che si interrompe solo per dare spazio ai passi onomatopeici:⁹⁷

«Tres dous compains, levés sus!
 Car je ne puis dormir plus
 Et ne fas qu'imaginer;
 Pour quoy pri qu'alons soner
 Maintenant une estampie 5
 Pour devant l'ostel m'amie.
 ...
 Or avant, bonne compaignie,
 Sans faire nulle vilainie!
 Biaux compains, premiers dansés
 Et nos toutz yroms après; 20
 Belement vos assemblés.
 Or sus, trompaours, trompés!»
 Po po po po po po
 «Alegramant!»
 ...
 «Les nachares sont venus: 30
 Or sus!»
 Ton tititon tititon ton tititont ton

97. L'edizione è ancora quella di Rosenberg (CMM 53/3, p. LIII), a cui mi sono limitato ad aggiungere le virgolette basse.

Tititon tititon ton ton tititon tititon
 «Or avant, la cournamuse!»
 Ture lure ture lure 35
 Ture lure ture ture lure
 «Li estrument sont atemprés:
 Or firés, firés, frapés!»
 Lirili lirilido dirililido lirilido
 Lirili lirili lirili lirili lirili 40
 Dirilidon lidon lidon lidon
 ...

Umblemens vos pris merchi ruota attorno a un'impresa eroicomica del protagonista, un pastore di nome Robin, che si vanta con l'amata Sarre di aver avuto la meglio in una zuffa con un vassallo. Anche in questo caso l'intero componimento prevede il discorso diretto: l'impresa è narrata dal pastore, e le uniche voci che si alternano al protagonista sono quelle del vassallo e dell'amata.⁹⁸

...
 «Sarre, enquieres a Tournay 15
 si je sai danse mener,
 et tous instrumens soner,
 et l'art de la bergerie,
 ne quelle bachelerie
 je fis l'autrier en bataille 20
 au vasal de craisse taille
 qui lez un bos m'espia
 et a haute vois cria:
 "Le bos, le bos à ce donzel!
 Le bos, le bos!" 25
 Et lors quant j'oÿ ces mous
 je respondi par revel:
 "Les chans, les chans au pastereus!
 Les chans, les chans!"
 Lors vint a mi en boffant 30
 et dis[t]: "Bouf! A! Ja au maille!"
 De quoy j'ou paour sanz faille,
 et de paour m'en fuy
 mez errament me sieuvi
 et telement me hurta 35
 qu'en .i. fosse m'en versa.
 Et lors me sovint de vous
 et d'Amours a cui suy tous,
 par qui errant suis sailli
 et ja au maille assailli, 40
 et pour fester le vassal

98. Per il testo faccio qui affidamento all'edizione di D. Checchi in D. Checchi - M. Epifani, *Filologia e interpretazione: un esercizio interdisciplinare su una «chace» e due cacce trecentesche*, in «Philomusica online», XIV 2015, pp. 24-124, a pp. 34-35.

a mon chاوز .i. estival
 prins, dont telle hoquemelle
 li donnai sus sa servelle,
 que chevaus ni demora, 45
 et a ce coup trebuch
 et cria: "Ahors, ahors!"
 Las, je suy mors! Ahors, ahors!"
 Et lors sailli sus sa panse,
 si ot de la mort douptance 50
 et cria: "Ranson, ranson!"
 Merci, merci! Ranson, ranson!"
 ...

Ora, è evidente che testi siffatti non avrebbero costituito una novità assoluta per i rimatori e i compositori italiani; ma i risultati ottenuti con l'impiego del canone nelle relative intonazioni – che mantengono ancora oggi un indiscutibile fascino – furono certamente percepiti come un'innovazione; non vi sarebbe nulla di strano se simili composizioni avessero suscitato un processo di emulazione e rielaborazione. È infatti allargando la prospettiva al dato musicale che cacce e *chaces* mostrano analogie ancor più stringenti. Nelle sezioni del testo più concitate si rivela pienamente la portata innovativa della *chace*: è qui che la frammentazione e l'incremento dell'attività ritmica contribuiscono a realizzare un vero e proprio 'affresco sonoro',⁹⁹ ed è innegabilmente questo il vero punto di intersezione con la caccia. Per quanto si possa obiettare che la vivacità rappresentativa fosse espressione di un atteggiamento «generico e diffuso»,¹⁰⁰ resta il fatto che non si conoscono altre composizioni nel Trecento, fuorché *chaces* e cacce, in cui il canone rigoroso svolga una funzione mimetica rispetto a testi descrittivi.¹⁰¹

In passi come quello offerto dalla sezione finale di *Tres dous compains* (Es. 20), è impossibile non notare come l'effetto complessivo, e quindi l'intento del compositore, sia sostanzialmente identico a quanto già visto, ad esempio, nel ritornello di *A poste messe* (cfr. Es. 1), dove non sfugga l'uso della stessa onomatopea (*titon*), a rappresentare lì il suono del corno, qui il suono dei *naquerons* ('naccheri', ossia quei tamburi, solitamente d'impiego militare, menzionati anche nella caccia sacchettiana *A prender la battaglia*).

99. L'essenza descrittiva di questi componimenti è stata già ampiamente riconosciuta, cfr. Hasselman, *The French Chanson* cit., I, pp. 101-2 e 137-43; U. Günther, *Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., pp. 229-68, a pp. 236-7; il rapporto con il testo è oggetto di analisi anche in Leach, *Sung Birds* cit.: «The *chaces* represent a scene sonically, making the actual performance of music more visual not in its medium but in its effect. Sound is used to conjure up highly dramatic scenes described by the texts of these songs, as their musical techniques force the performers to become visibly animated in order to execute properly the quick notes of minim-level declamation and hockets representing nonmusical sounds» (pp. 177-8).

100. «Le affinità restano dunque limitate, oltre al comune procedimento canonico, (...) alla vivacità poetica, carattere anch'esso generico e diffuso»; Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., p. 323. Mi pare tuttavia opinabile che un'affinità di questa natura possa essere liquidata con tanta facilità, soprattutto se si tiene conto del risultato ottenuto sommando i due dati salienti (cioè il canone e il testo descrittivo).

101. Anche la *chace*, come la caccia, elabora elementi già presenti nella tradizione; d'altro canto, la prima connessione tra l'onomatopea e la tecnica canonica si instaura già nella celebre *rota* inglese *Sumer is icumen in* («Sing *cuccu*»). A riguardo cfr. R. W. Duffin, *The Sumer Canon: A New Revision*, in «Speculum», LXIII/1 1988, pp. 1-21. Il testo, tradizionalmente interpretato come una *reverdie*, viene visto in una prospettiva ben diversa, quando si riconosce nell'onomatopea *cuccu* un chiaro riferimento all'adulterio; cfr. G. H. Roscow, *What is «Sumer is icumen in»?*, in «Review of English Studies», L 1999, pp. 188-95.

ton ton ti-ti-ton [ti-ti] - ton [ti-ti] - ton ti-ti-ton ti-ti-ton ti-ti

Tu - re lu - re tu - re tu-re lu-re Les - tru-ments sont

li-ri-li li-ri-li li-ri-li li-ri-li don li-don li-don li-don [li-ri-li-don li-ri-li-don li-

Es. 20. Anon., *Tres dous compains*, miss. 187-192

Nelle *chaces l'hoquetus* sembra assumere un ruolo fondamentale e complementare al canone; esso è impiegato in *Se je chant* con estensioni ineguagliate nel repertorio, tanto da formare una zona centrale chiaramente distinta. Nella sezione del testo costituita dalle tipiche grida di caccia, ora con valenza puramente fonica (*ho, houp, hau*) ora di senso compiuto (*getés; levés li; je le voy; hareu, il s'en va*), si manifesta pienamente quella molteplicità di eventi sonori ravvicinati e imprevedibili che si sono già additati come principale ragione per l'impiego del canone (Es. 21).

The image displays a musical score for the song 'Hau' by Jean Sibelius. It consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in French and Chinese. The first staff begins with 'Hau!' and 'Hau ha-hau ha-hau'. The second staff continues with 'Il va an chan-ge? bon gré Dieu!'. The third staff has 'huop hu-o hu-o huop hu-o hu-o huop He-reu, il s'en va!'. The fourth staff starts with 'Ho, or tot coy. Ho, je le voy Ho, ge-tés ge-tés Ou vous les per -'. The fifth staff continues with 'ha-hau ha-hau Hou hou ha-hau ha-hau'. The sixth staff ends with 'Hau ha-hau ha-hau Hau hau ha-hau ha-hau'. The lyrics are written in French and Chinese.

Hau! Hau ha-hau ha-hau Il va an chan-ge? bon gré Dieu!

huop hu-o hu-o huop hu-o hu-o huop He-reu, il s'en va!

Ho, or tot coy. Ho, je le voy Ho, ge-tés ge-tés Ou vous les per -

ha-hau ha-hau Hou hou ha-hau ha-hau

Hau ha-hau ha-hau Hau hau ha-hau ha-hau

dés, Hu-o hu-o houp hu-o hu-o houp hu-o hu-o

Es. 21. [Denis Le Grant], *Se je chant*, miss. 151-171

Passi in *hoquetus* di simile ampiezza sono estranei al repertorio italiano, ma la predominanza dell'*hoquetus* nella *chace*, dove si manifesta di fatto la convergenza di due tecniche compositive,¹⁰² è

102. È evidente che l'*hoquetus* in un canone non può che essere prodotto mediante l'inserimento accuratamente calcolato di pause, poste in posizioni strategiche.

anche un tratto che isola queste composizioni entro lo stesso repertorio francese. Un impiego dell'*hoquetus* molto interessante, che potrebbe definirsi 'rappresentativo', prevede di sfruttare la frammentazione come mezzo per evidenziare un contrasto dialogico. È una tecnica che si riscontra già nei mottetti, quando le voci superiori procedono in modo 'antifonale', esponendo brevi frasi una dopo l'altra, senza che si verifichi sovrapposizione. *Umblemens* ne offre numerosi esempi, dove occorre notare soprattutto il meta-testo prodotto dall'artificio, che si è già visto in atto nelle cacce. Si prendano, ad esempio, le miss. 224-231 (Es. 22): la sequenza percepibile, *Ahors, ahors, – Ranson, ranson, – Las, je suy mors! – Merci, merci!*, è prodotta da due versi che nel testo sono posti a notevole distanza; eppure essa dà senso compiuto e soprattutto non contraddice, bensì amplifica la situazione descritta, giustapponendo le richieste di pietà del vassallo assalito dal pastore. Tutto ciò mentre la terza voce riassume la dinamica dello scontro (...*dont telle hoquemelle, / li donnai sus sa servelle, / que chevaus ni demora ...*). È superfluo ribadire che passaggi in *hoquetus* 'rappresentativo', dove cioè i compositori dimostrano di sfruttare appieno le implicazioni della tecnica canonica rispetto al testo verbale, siano caratteristiche anche della tradizione italiana (cfr. supra, § 1.2), e addirittura costituiscono un elemento strutturante della caccia di Zacara da Teramo (cfr. infra, § 5.6, e in particolare l'Es. 43).¹⁰³

Es. 22. Anon., *Umblemens vos pri merci*, miss. 224-231

La connessione tra caccia e *chace*, al netto delle discrepanze superficiali, imputabili come si è detto alle differenti coordinate geografiche e cronologiche, si manifesta a livello profondo: stessi moduli espressivi nel testo, stessa funzione del canone. Più che un modello da seguire pedissequamente, è plausibile che per i compositori italiani la *chace* costituì il punto di partenza di un processo di adattamento a un nuovo contesto, dove il madrigale rappresentava la forma principale di intonazione polifonica di un testo lirico in volgare. Su queste basi, le differenze riscontrabili si rivelano per lo più di superficie e pertanto insufficienti a dimostrare con certezza una poligenesi, soprattutto pensando all'importazione di un modello non come un atto passivo. Il che non dovrebbe destare alcuna sorpresa, se, come è stato già osservato, persino nei confronti di un genere come il mottetto, che a metà Trecento godeva già di una tradizione veneranda, i compositori italiani perseguirono strade autonome, che autorizzano oggi a parlare di un mottetto italiano ben distinto dal modello francese. E si noti che tale indipendenza è riscontrabile persino nella notazione mensurale, che, come noto, in Italia seguì un percorso del tutto peculiare e parallelo a quello francese, da cui comunque deriva.¹⁰⁴

¹⁰³. Per una casistica più completa, rimando a Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione* cit.

¹⁰⁴. Per una visione d'insieme della notazione italiana si veda in particolare F. A. Gallo, *La teoria della notazione in Italia*

Volendosi spingere ancor più indietro (indagine che per ovvi motivi in questa sede si può solo prospettare), si arriverebbe inevitabilmente a prendere in considerazione i mottetti dell'Ars Antiqua, soprattutto quelli che mostrano tratti stilistici interpretabili come chiare anticipazioni; penso ai casi in cui la tecnica canonica è strutturale, come nel gruppo (di probabile origine inglese) costituito da *Alle-psallite* / *Alleluya*, *Balaam inquit* / *Balaam* e *Huic ut placuit* / *Huic* (Mo nn. 339-341),¹⁰⁵ tutti a tre voci e, significativamente, non politestuali. Si potrebbero ricordare anche altri mottetti verosimilmente coevi alle *chaces*, se non più antichi, anch'essi tramandati in Iv, come *Clap, clap* / *Sus, Robin* e *Je comence* / *Et je feray* / *Soules viex* (cc. 60v e 61v), dove, in un caso, l'onomatopea *clap* (non mi è ben chiaro se rappresentativa del rumore dei passi o delle pale di un mulino, ma certamente implica connotazioni oscene) dà luogo a procedimenti imitativi, nell'altro si sviluppa il tema delle grida di mercato (impiegato anche nelle cacce di Vincenzo e Zacara), presentando un unico testo distribuito tra le voci superiori.¹⁰⁶ A ciò si aggiungano alcune categorie tematiche, come la *pastourelle*, che obliquamente attraversa il mottetto duecentesco, la *chace*, il madrigale e la caccia, o il tema della *reverdie*, che evoca una circolarità con cui probabilmente si giustificano non solo le *rotae Sumer is icumen in* e *Talent m'est pris*, ma anche il ricorso al canone nell'intonazione di *Quan je voy le duç tens venir*,¹⁰⁷ per cui si notino le affinità testuali tra i vv. 5-6 «adonques ne me puis tenir / de canter ...» e l'incipit di *Talent m'est pris de chanter*, dove la gioia per il ritorno della primavera conduce irresistibilmente all'atto di cantare. E al medesimo nesso si deve molto probabilmente la scelta di Jacopo di intonare in canone (e in una forma che si direbbe quasi circolare) il madrigale *Giunge 'l bel tempo de la primavera*, dove l'influsso della *reverdie* è evidente sin dal verso incipitario.¹⁰⁸ In buona sostanza, anche se la *chace* non fosse stato l'unico punto di riferimento per i polifonisti italiani della prima metà del Trecento, non si può comunque pensare a una creazione *ex nihilo*, ma si dovrebbero mettere in campo suggestioni provenienti dall'Ars Antiqua, valide per la caccia come per la *chace*, che ricondurrebbero comunque al repertorio francese.

dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo, Bologna, Tamari, 1968, dove per la prima volta si coglie appieno il ruolo svolto dall'attrazione del modello francese su un sistema in continua evoluzione e che era stato concepito come naturale prosecuzione dei sistemi franconiano e petroniano (anch'essi francesi, certo, ma sostanzialmente ancora duecenteschi).

105. Su questi mottetti cfr. W. E. Dalglish, *The Hocket in Medieval Polyphony*, in «The Musical Quarterly», LV 1969, pp. 344-63, a p. 353 e segg. Non andrebbe dimenticato anche *Hare, hare, bye!* / *Balaam goudalier* / *Balaam* trasmesso in **W**₂ (cc. 197r-198r) e **Noa** (c. 180r-v).

106. Edizione di *Clap clap* in PMFC 5, n. 22, mentre per *Je comence* / *Et je feray*, la classificazione come mottetto (che tuttavia è l'unica praticabile) non fu accolta unanimemente (*status quaestionis* in Kügle, *The Manuscript Ivrea* 115 cit., p. 167) e fu pertanto escluso dall'edizione dei mottetti; tuttavia, poiché il testo dà origine a un *virelai* (*Et je feray*), esso si trova trascritto da Greene in PMFC 21, n. 31a. La distribuzione del testo nelle voci superiori si può riscontrare anche in altri mottetti dell'Ars Antiqua, come *Iam nubes dissolvitur* / *Solem* (Mo n. 275), mentre le grida di mercato di *Je comence* citano (con inversioni di poco conto) il testo e la melodia del *tenor* del mottetto *On parole* / *A Paris* / *Fresne nouvelle* (Mo n. 319). Per una trattazione approfondita del realismo nella polifonia francese tra Due e Trecento, cfr. E. Dillon, *The Sense of Sound. Musical Meaning in France, 1260-1330*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012 (*The New Cultural History of Music*), pp. 51-91.

107. Ed. in CMM 53/3, il testo, a cura di S. Rosenberg, a p. LI, precedentemente edito anche in CMM 8/2. Questa composizione in canone su *tenor* impiega un testo desunto dalla prima strofa una *chanson* trovierica (cfr. T. Karp, *The Textual Origin of a Piece of Trecento Polyphony*, in «Journal of American Musicological Society», XX/3 1967, pp. 469-73), presentando al contempo evidenti tratti italiani: *unicum* di **Fp**, è tradito in notazione italiana e presenta due sezioni distinte dal cambio di *divisio* (o. / n.), dove la seconda, indicata come ritornello e non in canone (come alcune cacce settentrionali), intona una coppia di *decayllabes* in rima baciata, assenti nella *chanson* e forse aggiunti dal compositore. Il caso merita indubbiamente un'indagine approfondita, dato che sembra fornire un ulteriore elemento sui complessi rapporti tra i repertori francese e italiano. Quello che qui occorre sottolineare è il fatto che, se la scelta di intonare la prima sezione in canone dovrà imputarsi alla tematica trattata nel testo, per la struttura musicale è evidente che il madrigale ha fornito un punto di riferimento.

108. Edizione del testo in Corsi, *Poesie musicali* cit., p. 34, per l'intonazione cfr. PMFC 6 e CMM 8/4. Per la tecnica canonica impiegata in *Giunge 'l bel tempo*, si veda anche l'analisi condotta in Griffiths, *Hunting the Origins* cit., pp. 23-4.

Tabella 2.3 Prospetto riassuntivo della tradizione della *chace*

INCIPIIT	MSS.	RUBRICHE	CONTENUTO
Se je chant mais que ne suelh [Denis Le Grant]	Iv c. 52v Pic c. 67v *Trem a. 9		Falconeria
Talent m'est pris de chanter	Iv c. 10r Iv c. 52r	Talent <i>etc</i> cassa Chase de 7 <i>temporibus</i> fugando et revertendo <i>prima</i> nota non valet nisi solam brevem	<i>Reverdie</i>
CONTRAFACIA	Prh c. 249v		
<i>Der summer kumt</i> <i>Von frönden stimmen</i> <i>Es ist geporn ain kindlein</i> <i>Die minne füget niemand</i> [Oswald von Wolkenstein]	*Stra c. 59v *Stra c. 88v Vb c. 72r WoA c. 33v WoB c. 30r-v	Fuga Fuga	
Tres dous compains, levés sus!	Iv cc. 51v-52r		<i>Matinée</i>
Umblemens vos pri merchi	Iv cc. 58v-59r *Trem ap. 40		Scontro tra vassallo e pastore
Contrafacta	Wn ₁ cc. 208v-210r Mich (fogli di guardia) Mu ₁₆ cc. 104r-106r Wn ₂ c. 162r (frg.)		
<i>Ja, ich jag</i> [Mönch von Salzburg] <i>O pia Maria sempiterni Patris filia</i>			
Hareu, hareu, je la voy!	*Stra c. 59v *Trem ap. 11	Cantus trium vocum cum fuga 9 temporum	?
...et belle amie e mon talent (<i>explicit</i>)	Pic c. 67v (frg.) Roch c. 1r (frg.)		?

Excursus. *Pratica venatoria, poesia e musica*

Per l'edizione di testi contraddistinti da un uso pressoché costante del lessico gergale, la maggioranza dei quali d'argomento venatorio, la consultazione dei trattati di caccia trecenteschi è parsa ineludibile; ed è proprio in questo particolare ambito letterario che è possibile cogliere un'ulteriore testimonianza del piacere che scaturisce dalla concitazione, del tutto affine a quanto riscontrabile nelle cacce arsnovistiche. È un dato di non secondaria importanza, poiché permette di comprendere meglio il contesto in cui si diffuse un genere come la caccia, che si distanziava sia dal madrigale (canonico e non) sia dalla ballata (monodica o polifonica) proprio in quanto rappresentazione poetico-musicale di un'azione concitata. D'altronde, un genere non può affermarsi se non c'è una risposta sufficientemente positiva da parte della committenza; per le prime cacce, certamente d'ambiente cortese, è verosimile che il pubblico coincidesse con la stessa classe nobiliare per cui si scrivevano i trattati di caccia. Questi testi, che costituiscono solo un segmento di una tradizione che arriva sino alla manualistica moderna, sono opere dalle forme e contenuti molteplici, destinate a una *élite* per cui la caccia costituiva innanzitutto un tratto distintivo a livello sociale.¹⁰⁹

Dopo un silenzio quasi millenario, i trattati di caccia proliferano in Europa a partire dal XII secolo. Fino alla metà del Duecento il predominio assoluto è della falconeria, una tipologia di caccia che ha probabilmente una duplice origine, orientale (arabo-persiana) e germanica; per cui non sorprende che l'Italia meridionale, per ovvi motivi di ordine storico-politico, costituisca il luogo della sintesi.¹¹⁰ L'apice nella teorizzazione è infatti raggiunto con il *De arte venandi cum avibus* di Federico II di Svevia, composto tra 1244 e il 1250, opera monumentale che racchiude al suo interno un vero e proprio trattato di ornitologia.¹¹¹ Contemporaneo alla diffusione della più importante opera sulla falconeria, un breve poema didattico in forma di dialogo, *La chace dou cerf*, ha il primato di inaugurare la trattatistica cinegetica francese.¹¹² A partire dalla metà del Trecento si assiste alla produzione di trattati che promuovono con intensità crescente tale tecnica, culminando in un'opera considerata ancora oggi una delle vette della letteratura venatoria, *Le livre de la chasse* (1387-91) di Gaston III, conte di Foix e Béarn, detto Fébus.¹¹³

109. Va comunque sottolineato che la questione è piuttosto complessa, come precisa Van den Abeele: «un texte comme le *Roman de deduis* de Gace de la Buigne étant manifestement destiné à une lecture de divertissement. Un indice important pour une étude de réception est fourni par la Mitüberlieferung, les textes qui accompagnent les œuvres dans les manuscrits. On note en premier lieu que bien souvent, les traités cynégétiques sont copiés en recueils, offrant de deux à six traités de fauconnerie ou de vénerie – ce qui augmente l'intérêt de toute nouvelle découverte de manuscrit. On peut parfois parler d'une diffusion par corpus. (...) Le problème de la destination et de la nature pratique de cette littérature est plus complexe encore: il passe par la double question de l'intelligibilité des contenus, et de l'efficacité de procédés»; B. Van den Abeele, *La littérature cynégétique*, Turnhout, Brepols, 1996 (Typologie des sources du Moyen Age Occidental, 75), pp. 66-7.

110. A. Strubel - Ch. de Saulnier, *La poésie de la chasse au Moyen Age. Les livres de chasse du XIV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 (Perspective littéraires), pp. 40-7.

111. Rispetto al carattere scientifico di questo e di altri trattati affini, Strubel afferma: «Le Moyen age a cédé à la tentation (...) de recenser la totalité et la multiplicité de leurs connaissances. C'est là que se trouve le point de rencontre entre les encyclopédies et les traités de chasse; tous les fauconniers et veneurs sont unanimes: pour exceller dans l'art de la chasse (...) il faut apprendre les lois qui régissent la vie, les organismes et leurs réactions», Strubel-Saulnier, *La poésie de la chasse* cit., p. 18.

112. G. Tilander (ed.), *Chace dou cerf*, Stockholm, Lito, 1960. Il termine cinegetica, per quanto spesso utilizzato in senso lato, qui indicherà esclusivamente 'caccia con l'ausilio di cani'.

113. Gaston Phébus, *Livre de chasse. Édité avec introduction, glossaire et reproduction des 87 miniatures du manuscrit 616 de la Bibliothèque nationale de Paris*, ed. G. Tilander, Karlshamn, E. G. Johanssons Boktryckeri, 1971 (Cynegetica, 18). Copiato in più di 40 manoscritti (i più importanti dei quali sono Paris, BnF, fr. 616, e Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 27, entrambi splendidamente miniati), il testo fu oggetto di una parziale traduzione che portò al primo trattato di caccia inglese ad opera di Edward of York, cugino di Enrico IV, *The Master of the Game* (1406-1413). Cfr. W. Forsyth, *The Medieval Stag Hunt*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», X/7 1952, pp. 203-10.

Nei circa 150 anni che intercorrono tra le opere – fondamentalmente complementari – di Federico II e Fébus, ebbe luogo una vera e propria disputa tra i sostenitori delle due tecniche,¹¹⁴ che offrì l'occasione per una riflessione sulla caccia, sui suoi scopi ed effetti; ed è proprio all'interno del confronto tra le due fazioni che emergono i dati più interessanti. I due argomenti fondamentali su cui è incentrata la disputa sono il grado di nobiltà degli animali impiegati (i rapaci e i cani) e il piacere che le due tecniche sono in grado di provocare in chi le pratica; *noblesse* e *déduit*,¹¹⁵ valori di difficile quantificazione, che necessitano spesso il ricorso all'*auctoritas* risoltrice di turno (Aristotele, Isidoro, Plinio il Vecchio, Alberto Magno, per citarne alcuni). Sono portate avanti, ovviamente, anche altre argomentazioni: la pericolosità, le qualità culinarie delle prede, il grado di 'convenienza' per le dame, fino alla semplice bellezza esteriore degli animali;¹¹⁶ ma sono i concetti di nobiltà e piacere quelli dirimenti e, in questa sede, di maggior interesse.

L'esordio del *Livre du trésor de vénerie* di Hardouin de Fontaines-Guérin (datato 1394 e dedicato a Luigi d'Angiò) è sufficientemente chiaro: «Tous nobles doyvent estre duit / D'amer et suir le déduit / De chiens de chasse».¹¹⁷ Benché palesemente retorico nella distinzione tra nobiltà e ricchezza, è ancor più chiaro Fébus, quando afferma, in conclusione del prologo del suo trattato, di voler insegnare a tutti poiché la caccia è fonte di «droite noblesce et gentilesce de cuer, de quel que estat que l'omme soit, ou grant seigneur ou petit, ou povre ou riche».¹¹⁸ Il fattore nobilitante è indistintamente valido a prescindere dalla tecnica impiegata;¹¹⁹ se con la cinegetica i nobili «esprimevano la loro funzione sociale di *bellatores*»,¹²⁰ con la falconeria il discrimine si manifestava soprattutto a livello economico.¹²¹ L'esistenza del nobile tardomedievale, che Fébus incarna alla perfezione, si divide tra «amour, armes et chasse»,¹²² in costante equilibrio tra la condizione di guerriero e quella di uomo di corte.¹²³ Ma c'è di più: la classe nobiliare esercita il potere anche attraverso leggi che

114. Tale disputa è presumibilmente latente anche in periodi anteriori al Trecento. D'altronde Federico II elenca nel prologo del *De arte venandi cum avibus* dieci ragioni per dimostrare la superiorità della falconeria su tutte le altre tecniche venatorie. Henri de Ferrières, più di un secolo dopo, ne parla in questi termini alla fine del § 117 del *Roy Modus*: «Il a aucunes fois eu mont grans debas entre cheux qui aiment les chiens et ceulz qui aiment les oisiaus (...)», suggerendo che la questione non fosse affatto nuova.

115. Tradurre *déduit* con 'piacere' probabilmente non rende giustizia a una parola che «réunit les connotations de loisir, de distraction, de charme raffiné et euphorie, que Guillaume de Lorris a représentées dans son verger de Deduit», Strubel-Saulnier, *La poétique de la chasse* cit., p. 144.

116. A riguardo si veda A. Strubel, *Le débat entre fauconniers et veneurs: un témoignage sur l'imaginaire de la chasse à la fin du Moyen Age*, in «Travaux de littérature», X 1997, pp. 49-64.

117. L'unica edizione moderna di questo trattato in versi è Hardouin de Fontaines-Guérin, *Trésor de vénerie composé l'an MCCCLXXXIV par Hardouin, Seigneur de Fontaines-Guérin*, ed. M. H. Michelant, Metz, Rousseau-Paliez, 1856.

118. Gaston Phébus, *Livre de chasse* cit., § 1.

119. La tradizione su cui s'innesta il rapporto nobiltà-caccia ha origini alto-medievali: il sovrano è innanzitutto un eccezionale guerriero; se in tempo di pace l'eccellenza nelle armi non può essere apprezzata sul campo di battaglia, resta la possibilità di esprimerla durante una battuta di caccia. Dall'età carolingia sino a Federico II, è raro imbattersi in un'apologia del potere che trascuri le qualità venatorie del sovrano; cfr. P. Galloni, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1993 (Quadrante, 60), in particolare pp. 72-87. Marcelle Thiébaux ha giustamente definito la caccia come un surrogato della guerra (*The Medieval Chase*, in «Speculum», LXXII/2 1967, pp. 260-74, a p. 261), mentre la sua utilità come esercizio è ribadita da Machiavelli: «E quanto alle opere, oltre al tenere bene ordinati ed esercitati e' suoi, debbe stare sempre in su le cacce: e mediante quelle assuefare il corpo a' disagi» (Machiavelli, *Il principe*, ed. G. Inglese, Torino, Einaudi, 1995, § XIV).

120. H. Zug Tucci, *La caccia da bene comune a privilegio*, in *Storia d'Italia. Annali*, 6. *Economia naturale, economia monetaria*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 399-445, a p. 408.

121. «Gli uccelli rapaci, costosi e praticamente improduttivi, costituiscono un lusso e come tale erano un efficace segno di discriminazione sociale», Zug Tucci, *La caccia* cit., p. 420.

122. Queste le tre «choses» di cui Fébus si dice esperto nel prologo del *Livre*. Cfr. Gaston Phébus, *Livre de chasse* cit., § 1.

123. «L'aristocratie médiévale est à la fois une société de guerriers, (...) et une société d'hommes de Cour»; Strubel-Saulnier, *La poétique de la chasse* cit., p. 138.

tutelano il diritto e il privilegio di caccia mediante norme, corredate da pene severissime in caso di infrazione, fondate sulla separazione tra diritto di proprietà e diritto venatorio.¹²⁴ La necessità di simili provvedimenti dimostra che se da un lato era in atto un processo discriminante, volto a ufficializzare l'esclusività della caccia, dall'altro, pur con tecniche e finalità diverse, anche i ceti meno abbienti la praticavano.¹²⁵ Illuminante, a riguardo, il disprezzo di Fébus verso chi, non potendo permettersi il lusso di cani o falchi, ricorreva all'uso di trappole;¹²⁶ atteggiamento del tutto comprensibile, dato che una simile pratica, puntando esclusivamente al risultato e rifuggendo il confronto diretto con la preda, depurava la caccia da ogni aspetto rituale, riducendosi a mero espediente per la sopravvivenza.

Il *Livre de la chasse* di Fébus è in buona parte modellato sul *Livre du Roy Modus et de la Royne Ratio* di Henri de Ferrières,¹²⁷ composto tra il 1354 e il 1376; è un testo che dà la dimensione della varietà di atmosfere che possono celarsi all'interno di questa letteratura. Così principia l'opera: «Ci commence le livre du roy Modus et de la royne Ratio, qui parle des deduis et de pestilence», dove i *deduis* sono, ovviamente, quelli derivanti dalla caccia, mentre la *pestilence* che gli si oppone si riferisce a una sezione indipendente, intitolata *Songe de Pestilence*, una sorta di psicomachia, con la minaccia della peste sullo sfondo, in cui la caccia è presentata come rifugio e rimedio alla corruzione del mondo. La funzione nobilitante (nel *Roy Modus* addirittura salvifica) è un tratto assolutamente stabile e accomuna, indiscriminatamente, *fouconniers* e *veneurs*. Il titolo, piuttosto curioso, deriva dal fatto che la narrazione è affidata a due entità, ipostasi di Modus e Ratio, che l'autore stesso tiene a chiarire «est a dire en franchois Maniere, et (...) Raison» (§ 119): concordemente, a Modus spetta l'insegnamento tecnico, a Ratio la moralizzazione. Il *débat*, che costituisce un'autonoma sezione in versi, è affidato a due dame che, a turno, elencano i pregi della tecnica venatoria di cui sono rappresentanti, senza indugiare sui presunti difetti dell'altra. La risoluzione è affidata all'autorità del conte di Tancarville, famoso cacciatore dei suoi tempi, il quale, pur riconoscendo la superiore bellezza dei rapaci, decreta (come prevedibile, visto che lo spazio riservato alla trattazione delle due tecniche è chiaramente iniquo) la superiorità della cinegetica, sostenendo in definitiva: «Qu'en chiens a deduis plus plesans / Et de cuer plus resjouissans / Quë il n'a es oisiaus, sans doubte» (§ 118, vv. 1029-31). La motivazione del conte è molto semplice: «Qu'ouïr et v(e)oir fait plus de biens / Que veoir ne fait simplement» (vv. 1040-1).

Dalle argomentazioni delle due dame consegue che, nonostante sulla nobiltà i rapaci siano nettamente in vantaggio (più belli, liberi e indipendenti, senza contare che la falconeria è meno pericolosa e più conveniente a una dama), prevale il duplice piacere – visivo e soprattutto uditivo – che provoca una *chasse à force*:

124. Dagli statuti comunali italiani si evince che la preoccupazione principale è la salvaguardia delle aree destinate all'agricoltura e all'allevamento, ma, in corrispondenza dell'affermazione delle signorie, l'interdizione alla caccia è documentata con sempre maggior frequenza. In un documento relativo alla concessione di una proprietà da parte di Carlo d'Angiò ai monaci di Realvalle si legge: «animalia ipsa non capient neque venabuntur in foresta», Zug Tucci, *La caccia* cit., p. 412.

125. Nel 1385 «il Conte di Virtù [Gian Galeazzo Visconti] vieta senza nessuna restrizione la caccia al cervo nel territorio di Vigevano e nel 1399 in Friuli il conte di Porcia e Brugnera proclama l'interdizione di quella alle pernici, alle lepri, ai caprioli con l'impiego di reti, cioè degli strumenti comunemente adottati dai contadini», Zug Tucci, *La caccia* cit., p. 441.

126. «Aussi puet on prendre les lièvres à diverses menières de cordes; des quelles ceulx qui les y prenent, je voudroye qu'ilz les eussent au coul» Gaston Phébus, *Livre de chasse* cit., § 81.

127. Henri de Ferrières, *Le livres du roy Modus et de la royne Ratio*, ed. G. Tilander, 2 voll., Paris, Société des anciens textes français, 1932. Cfr. anche A. Strubel, *La chasse à la «senefiance»*. Henri de Ferrières et la moralisation du traité cynégétique, in *La Chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, a cura di A. Paravicini Bagliani e B. Van den Abeele, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000 (Micrologus' Library, 5), pp. 211-35.

Se la forest est bele et douche
 et il y a de chiens foison,
 ils donnent molt merveilleus son,
 et si plesant a **escouter**
 que nul ne le pourroit conter. (vv. 500-4)

...
 (...) l'en prent aux chiens grant plesir,
 en regradier et en oïr:
 en ouïr **les chiens** bien chassier,
 a veoir cerfs et chiens passer (vv. 593-6).

Il piacere per la concitazione (elemento connotativo fondamentale della scena di caccia), traslato sul piano sonoro, appare dunque risolutivo nella disputa tra falconeria e cinegetica. Si tenga conto che una *chace à force* implicava, oltre all'ausilio di cani e cavalli, un preciso sistema di segnalazioni acustiche affidate al corno, che scandivano con precisione le varie fasi della caccia. Delle *cornures* fanno menzione tutti i trattati di cinegetica, ma è il *Trésor de venerie* che si distingue per la ricca iconografia, in cui è riprodotta una rudimentale e nondimeno preziosissima notazione ritmica.¹²⁸ È in questo stato ai limiti del parossismo che ha luogo il *déduit royal*, un piacere sommo che nel *Roy Modus* è descritto in questi termini:

Et se le chiens le treuvent, si orrés grans abais et grant chasse et grande noise de heur et de corner et de renforchier la chasse des chiens du hardouer, par quoi la chasse est si grant et la noise telle que l'en n'orroit mie Dieu tonner. (...) adonques orriés a la haie crier, chiens abaier et chassier, cors et trompes sonner et le auters huer, si orriés la meilleur chasse et le meilleur deduit de chiens qui puist estre. (§ 60)

Questa descrizione ritengo sia altamente esemplificativa per comprendere meglio le ragioni dell'affermazione della caccia come genere poetico-musicale: essa andava incontro a un gusto radicato nella stessa committenza. E c'è un termine che occorre evidenziare: *noise*, la «grande noise de heur et de corner», che, congiunta ai «grans abais», manifesta l'esaltazione dell'aspetto puramente aurale della cinegetica. Per tutti questi eventi sonori credo sia superfluo un riscontro con i testi delle cacce arsnovistiche.

Un'ulteriore prova di questa attenzione alla dimensione aurale della caccia proviene nell'opera più letteraria tra quelle viste sinora, il *Roman des deduis* di Gace de la Buigne, composto tra 1359 e il 1377, su commissione di Giovanni il Buono per suo figlio, Filippo l'Ardito. Non si apportano sostanziali modifiche alle argomentazioni presentate da Henri de Ferrières, ma se ne amplificano notevolmente le dimensioni (oltre 12000 versi), in una struttura a tratti labirintica in cui si fa ricorso a un numero di personificazioni allegoriche addirittura superiore al *Roman de la rose* (se ne contano ben 130).¹²⁹ Lo scontro tra le due figure principali, Amour de chiens e Amour d'oyseaulx, si conclude questa volta in un verdetto di equità decretato da Raison in persona (che insieme a Vérité,

128. Riprodotte fedelmente anche nell'edizione curata da Michelant dal ms. Paris, BnF, fr. 855, l'unico manoscritto, fra i tre conosciuti, ritenuto coevo al trattato. A riguardo cfr. H. Kling, *Le cor de chasse*, in «Rivista Musicale Italiana», XVIII 1911, pp. 95-136, a pp. 102-7; M. Bielitz, *Jagdmusik und Jagd in der Musik. Anmerkungen zur Geschichte der kompositorischen Reaktion auf Jagd und Jagdklang und zur Frage von Jagdmusik im Mittelalter*, Neckargemünd, Mänelles, 2000, pp. 49-58, a pp. 56-8; si veda anche J. Brunelliere, *Gaston Fébus et Hardouin de Fontaines-Guérin: deux approches des sonneries de chasse au XIV siècle*, in «Musique. Images. Instruments», VII 2005, pp. 148-62.

129. Elencate in una gigantesca nota in Strubel-Saulnier, *La poétique de la chasse* cit., p. 136.

Justice e Loyauté, assistono anche in questo caso l'ormai noto conte di Tancarville). I rapaci sono più nobili dei cani, in quanto più liberi e indipendenti (concetto probabilmente memore di quanto Isodoro aveva scritto sul cane nelle *Etymologiae*);¹³⁰ tuttavia, essi sono inferiori ai cani quando si tratta di quantificare il piacere che possono provocare nel cacciatore, che è duplice, perché legato ai sensi della vista e dell'udito. E così nel *Roman des deduis* si riscontrano allusioni all'aspetto sonoro della caccia ancor più interessanti che nel *Roy Modus*. Ecco come, in un passo ben noto ai musicologi,¹³¹ Gace descrive l'abbaiare di una muta di cani:¹³²

Les uns vont chantans le motet,
 Le autres font double hoquet.
 Les plus grans chantent la teneur
 Les autres la contrateneur.
 Ceulx qui ont la plus clere gueule
 Chantent la tresble sans demeure,
 Et les plus petis la quadouble
 En faisant la quint sur double.
 Le uns font semithon mineur,
 Les autres semithon majeur,
 Diapenthé, diapazon,
 Les autres dyathessaron. (vv. 8081-92)

Nell'immediatezza del suo significato letterale, questo passaggio, benché necessariamente svolto in forma di enumerazione progressiva, va inteso nella simultaneità, come sovrapposizione di elementi, più che giustapposizione.¹³³ Il ricorso al vocabolario tecnico musicale – espediente che tradisce sicure conoscenze dell'autore in materia – instaura un'analogia molto significativa tra la polifonia e il paesaggio sonoro di una *chasse à force*, e ciò riconduce da un lato alla 'coralità' già posta in evidenza in relazione ai testi delle cacce arsnovistiche, dall'altro alla *noise*, che ovviamente anche Gace non rinuncia a descrivere, sempre ricorrendo a non trascurabili analogie musicali.

Adonques y a telle **noyse**
 Qu'il n'est homs qui sur deux piez vois
 Qui onc oïst tel **melodie**,

130. Dopo averne esaltato le qualità («dominos suos diligunt; dominorum tecta defendunt; pro dominis suis se morti obiciunt»), del cane Isodoro afferma: «Quorum postremo naturae est *extra homines esse non posse*» (XII, II, 26; mio corsivo); cfr. Isodoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, ed. A. Valastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2004, II, p. 34.

131. L'attenzione musicologica al poema di Gace de la Buigne ebbe inizio a partire dalle attribuzioni a Philippe de Vitry ivi contenute; cfr. L. Schrade, *Philippe de Vitry. Some New Discovery*, in «The Musical Quarterly», XLII/3 1956, pp. 330-65. Per una contestualizzazione più recente cfr. Leach, *Sung Birds* cit., pp. 209-37.

132. Riguardo agli esempi addotti dal *Roman des Deduis*, vale la pena soffermarsi sulle osservazioni avanzate in Leach, *Sung Birds* cit.: «various musicologists have concluded from Love of Dogs' approving description of dogs as singers of polyphony that Gace de la Buigne himself is propounding a more modern understanding of music assessed purely within the realms of sensory experience. (...) But other uses of dogs in the two fundamental subjects of medieval education – *grammatica et cantus* – undermine and make comic Love of Dogs' case», (p. 218). Quel che ne consegue ha implicazioni evidenti per un'interpretazione in chiave etica: «Hunting with falcons is nobler, but hunting with dogs is the better pleasure. Read syllogistically, the verdict offers a highly moral conclusion: *the pleasure that most delights is not that which is the most noble*. The young prince Philip is advisee to guard against sensory seduction» (p. 220).

133. Non si dimentichi che Gace conosceva certamente almeno una *chace*, *Se je chant*, che cita, attribuendola a Denis Le Grant; cfr. Kügler, *The Manuscript Ivrea 115* cit., p. 162.

Car n'est respons ne alleluye,
Et feust **chantee** an la chapelle
Du roy (...) (vv. 8073-8)

Questi esempi, ovviamente, dovranno essere interpretati anche alla luce della discussione teorica sulla natura della voce iniziata dai grammatici, a partire dalla quadripartizione della *vox* (*articulata* / *inarticulata*, *litterata* / *illitterata*) istituita da Prisciano, che ha costituito una linea di ricerca già ampiamente percorsa;¹³⁴ ma questa breve ricognizione entro la letteratura cinegetica trecentesca, che per sua natura si presta a un'enorme varietà di prospettive,¹³⁵ è per ovvie ragioni limitata. L'intento, nella consapevolezza di trovarsi di fronte a un contesto assai complesso, è quello di mostrare che la connessione tra la pratica venatoria e la sua rappresentazione sonora non era confinata a un genere poetico-musicale; e non è privo di significato il fatto che un'analogia connessione si rileva in testi come i trattati di cinegetica, concepiti per la medesima classe sociale che fruiva e verosimilmente commissionava intonazioni polifoniche.¹³⁶ Benché, come si è visto, la letteratura cinegetica sia sostanzialmente francese, le immagini contenute nei testi delle cacce arsnovistiche sembrano convergere entro un'identica temperie culturale; basterebbe ricordare l'*Opus ruralium commodorum* di Pietro de' Crescenzi, celebre trattato di agronomia del primo decennio del Trecento, presto volgarizzato in toscano, che nel libro X offre nozioni generali di falconeria e cinegetica.¹³⁷ Né si potrà tacere lo stretto rapporto tra i Visconti e la caccia, e in particolare alle migliaia di cani posseduti da Bernabò e agli atti efferati che la letteratura e la storiografia gli attribuiscono nei confronti di chi avesse osato cacciare nei suoi territori, o non avesse ottemperato al sostentamento dei suoi cani.¹³⁸

In conclusione di questo *excursus*, ritengo di qualche interesse riportare una testimonianza più tarda, il *Trattato cinegetico* di Francesco Birago, scritto nel 1614 e stampato a Milano nel 1626: nel capitolo 14, *Dell'ufficio del Canatiere in campagna*, si descrivono i segnali del corno, distinti per modalità esecutiva e funzione:

Deve primieramente il canatier saper sonar bene il corno in tutti i varij suoni, che nella caccia si suonano; li quali sono cinque, il primo è il suono si fà per cacciar li cani, il quale è un suono *largo & grosso*; il secondo

134. Cfr. Huck, *Die Musik des frühen Trecento* cit., pp. 62-64; Leach, *Sung Birds* cit., *passim*.

135. Se ne può avere un'idea dai saggi raccolti in *La Chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, a cura di A. Paravicini Bagliani e B. Van den Abeele, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000 (Micrologus' Library, 5).

136. Basti citare il caso di Gaston Fébus, il cui patronato in ambito musicale è ben noto, e si desume dai testi di diverse composizioni polifoniche dell'Ars Subtilior. Cfr. Y. Plumley, *An «Episode in the South»? Ars Subtilior and the Patronage of French Princes*, in «Early Music History», XXII 2003, pp. 103-68.

137. Pietro de' Crescenzi, *Trattato della Agricoltura di Piero De' Crescenzi traslatato nella favella fiorentina, rivisto dallo 'Nferigno Accademico della Crusca, ridotto a migliore lezione*, ed. B. Sorio, 3 voll., Verona, Vicentini e Franchini, 1851-52, III, pp. 211-58.

138. Si veda M. Limongelli, *Poeti e istrioni tra Bernabò e Gian Galeazzo*, in *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti tra Trecento e primo Quattrocento*, a cura di S. Albonico et al., Roma, Viella, 2014 (Studi lombardi, 4), pp. 85-119, a p. 101. In quella compilazione di fine Quattrocento conosciuta con il titolo che gli diede Muratori, *Annales Mediolanenses*, si legge che Beranbò si inimicò il popolo «coarctando homines Clericos ac Laicos tenere, nutrire & alimentare canes, & ulterius diebus vel septimanis coarctando personas venerabiles & notabiles personaliter, vel coram se, vel coram vilissimis interdum sequioris vitæ personis exhibere canes interdum in locis & Civitatibus remotis, ad quas accedere erat difficile. Pro quibus exhibentes, qui enutriebant, secundum quod canes videbantur pingues vel macilenti, mulctabantur magnis pœnis & multis», *Annales Mediolanenses*, ed. L. Muratori, in *Rerum Italicarum scriptores. Tomus decimussextus*, Mediolani, Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1730, coll. 641-849, a col. 749. Potrebbe trattarsi di esagerazioni, ma di certo la passione per la cinegetica da parte di Bernabò fu enorme, e infatti rientrò fra gli aspetti leggendari del tiranno, confluiti e sviluppati dalla letteratura contemporanea (ad esempio la novellistica toscana). Si veda a riguardo anche V. Vitale, *Bernabò Visconti nella novella e nella cronaca contemporanea*, in «Archivio storico lombardo», ser. 3 vol. XV 1901, pp. 261-85.

è il *falsetto sottile lungo*, che si fa quando i cani borono, ovvero rimettono la lepre, ò la selvaggina perduta, per cacciarli tutti uniti sotto quella; il terzo è il *falsetto sottile rotto*, che si suona quando si fa cavaliere, per ridurre i cani tutti in quel luogo, accioche unitamente seguano la salvaggina (...). Il quarto è il *falsetto grosso*, & questo si suona quando li cani menano, over seguono la lepre, ò altro animale per incorarli, & per spaventar ne' boschi animal che volesse lor nocere, & per avisar li cani che s'è lor vicino. Il quinto, & ultimo modo di suonar il corno è *suonar à raccolta* per accoppiar li cani, overo per voltargli ad altra parte à cacciare, & questo è un suono della natura del primo; ma questo è interrotto, proferendosi col suono del corno la voce, che si fa con la bocca, dimandando li cani, *tò, tò, tò*.¹³⁹

È chiaro che ben poco ci dicono le opposizioni *largo* / *falsetto*, *grosso* / *sottile*, così come l'aggettivo *rotto*; ma proprio questo 'non detto' induce a ritenere che, a oltre due secoli di distanza dalle nostre cacce, in Italia la pratica venatoria manteneva intatte le sue caratteristiche principali, incluso il piacere provocato dalla concitazione, tanto che il Birago poteva retoricamente chiedere: «non è piacer grande, morta che sia la salvaggina, tutti i cani intorno à quella veder lieti per la vittoria havuta; *gridare, & abbaïar per allegrezza* (...)»?.¹⁴⁰ Nelle intonazioni polifoniche di cacce e *chaces*, mi è parso, in definitiva, di poter cogliere la trasposizione artistica di tutto questo, anche nel caso in cui l'argomento eludesse l'azione venatoria per sviluppare altri temi; una proiezione che non poteva che essere 'polifonica', poiché è proprio attraverso la moltitudine di suoni, grida e abbaï, riassunti in modo esemplare dal termine *noise*, che la caccia veniva identificata con un piacere sensibile.

139. F. Birago, *Trattato cinegetico, overo della caccia*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1626, pp. 36-7 (mio corsivo). Sull'autore cfr. DBI, s.v. *Birago, Francesco* (R. Negri).

140. Ivi, p. 10 (mio corsivo). Benché sia ovviamente impossibile affrontare la questione in questa sede, mi limito a constatare che l'atteggiamento del Birago rispetto alla caccia trova conferma nella persistenza dei principali tratti stilistici delle cacce trecentesche in certa poesia per musica coeva. A titolo esemplificativo si veda la *Caccia d'Amore* a 6 voci inclusa nelle *Veglie di Siena* di Orazio Vecchi, stampate a Venezia da Angelo Gardano nel 1604 (edizione moderna in O. Vecchi, *Le veglie di Siena*, ed. D. Beecher, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2004, testi a pp. XL-XLI e musica a p. 61 e segg.).

Con una sola eccezione, di cui si avrà modo di discutere approfonditamente, sembra che i trattati di teoria musicale non registrino il lemma ‘caccia’;¹ ma è anche vero che, nonostante sia possibile rinvenirne labili tracce già nella teoria musicale del Trecento, una definizione puntuale e astratta della tecnica canonica apparirà solo nel *Terminorum musicae diffinitorium* di Johannes Tinctoris, dove il termine ‘caccia’ ha ormai ceduto il passo al sinonimo ‘fuga’.² Questa carenza è forse connessa alla natura stessa dei trattati di *musica practica*, che il più delle volte si riducono a un insieme di norme e precetti notazionali o contrappuntistici. Testi simili non devono intendersi come moderni trattati di composizione; si tratta per lo più di sussidi, concepiti per integrare un insegnamento svolto oralmente nella sua sostanza, e quindi fondato sul rapporto diretto maestro-discepolo. Nella trattatistica è comunque possibile trovare sezioni o capitoli dedicati alla classificazione di generi e forme, che costituiscono un potenziale punto d’intersezione tra la teoria musicale propriamente detta e la metricologia; una tassonomia dei generi poetico-musicali, infatti, è naturale che susciti interesse tanto nel compositore quanto nel rimatore, a maggior ragione quando le due figure dovessero coincidere nello stesso individuo.

Come prevedibile, è in questa ‘zona di confine’ che si registra l’eccezione di cui si è accennato: nel manoscritto Venezia, BNM, Lat. XII 97, un capitolo dedicato ai generi poetico-musicali è confluito (a cc. 19v-20v) in calce all’opera principale tramandata nel codice, la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332) del giudice padovano Antonio da Tempo: è il già menzionato *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.³ L’iniziativa si deve al copista del piccolo codice, che sappiamo dall’*explicit* rispondere al nome di Antonio di Boemia; l’operazione è probabilmente volta a integrare la *Summa*

1. Sulla testimonianza offerta dai trattati centro-europei della prima metà del Quattrocento, che menzionano un genere denominato *cacetum*, si discuterà nell’*Excursus* in appendice al capitolo.

2. «Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem nomen formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum»; J. Tinctoris, *Diffinitorium musicae: un dizionario di musica per Beatrice d’Aragona. Studio, edizione critica e traduzione italiana*, ed. C. Panti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 8). Nella definizione di Tinctoris non c’è alcun riferimento alla metafora dell’inseguimento, mentre si pone in evidenza l’identità delle parti a livello notazionale. Il termine ‘fuga’ compare per la prima volta, assai corsivamente, e senza che se ne possa trarre alcuna informazione utile, nel settimo libro dello *Speculum musicae* di Jacobus Leodiensis, nella classificazione delle varie tipologie di *discantus*: «Dividitur autem discantus simpliciter in discantum truncatum qui hoketus dicitur, in discantum copulatum qui copula vel velox discantus dicitur, in discantum simpliciter prolatus et hic discantandi modus locum habet in discantibus ecclesiasticis vel organicis in omni sua parte mensuratis, in conductis, in motellis, in fugis, in cantionis vel rondellis»; Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae. Liber septimus*, ed. R. Bragard, Rome, American Institute of Musicology, 1973 (Corpus Scriptorum de Musica, 3/7), p. 24.

3. Edizione in Debenedetti, *Un trattatello* cit.; una nuova edizione è fornita in Burkard-Huck, *Voces applicatae verbis* cit. L’argomento su cui è incentrato il *Capitulum* è tuttavia marginale: per la trattatistica di area italiana, presenta un capitolo su forme e generi, ignorando però la caccia, solo il cosiddetto *Trattato di Vercelli*, per cui cfr. M. Caraci Vela - A. Cornagliotti, *Un inedito trattato musicale del medioevo (Vercelli, Biblioteca Agnesiana, cod. 111)*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1998 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 2).

rispetto alle questioni musicali, che in essa sono appena accennate, ma mai approfondite per via delle scarse conoscenze musicali dell'autore, peraltro esplicitamente dichiarate.⁴

Prima di analizzare il *Capitulum*, unica risorsa teorica trecentesca che attesti la lessicalizzazione del termine 'caccia' in ambito musicale, converrà prendere in considerazione il testo principale del codice: se non il più importante, certamente il più diffuso trattato di metricologia del XIV secolo. I generi trattati nella *Summa* sono nell'ordine: sonetto, ballata, canzone, rotondello, madrigale, sirventese e *motus confectus*; della caccia non si fa alcuna menzione. Sulle ragioni di tale silenzio si possono avanzare solo ipotesi, la più semplice delle quali è che Antonio da Tempo ne ignorasse l'esistenza, o per lo meno che la diffusione del genere, nel 1332, fosse ancora a uno stadio iniziale, tale da impedirne il riconoscimento. Ciò sarebbe coerente con l'arco temporale tracciato per la caccia e costituirebbe un primo indizio per un *terminus post quem*. Tuttavia si dovrà anche tener conto della vicinanza con il madrigale esibita dalle cacce più antiche, che potrebbe aver indotto Antonio a evitare una trattazione separata, che non avrebbe avuto alcun interesse sul piano metrico, se non per l'irregolarità formale.⁵ Ma rispetto all'irregolarità l'atteggiamento dell'autore è quanto meno sospettoso: per il *motus confectus*, la meno regolare tra le forme trattate, è addotto a titolo esemplificativo un componimento che gli studiosi ritengono senza dubbio una frottola,⁶ ma Antonio si preoccupa di mantenere distinte le due forme: «(...) istos motus confectos vulgariter appellant *frotolas*; et male dicunt iudicio meo, quia *frotolae* possent dici verba rusticorum et aliarum personarum nullam perfectam sententiam continentia».⁷

Questa distinzione sembra obbedire a una diffidenza verso l'elemento popolare,⁸ che certamente avrebbe posto un ulteriore ostacolo all'inclusione di una tipologia di testo già intrinsecamente refrattaria alla codificazione metrica. Tali osservazioni mantengono la loro validità anche per i volgarizzamenti della *Summa* susseguitisi nel corso del Trecento e del Quattrocento, che ne incrementarono la diffusione e ne sancirono la fortuna;⁹ in tal senso, è vero che non mancarono innova-

4. Nel capitolo sul madrigale, Antonio afferma: «Et quantum ad sonum sive cantum, musici et cantores melius sciunt praedicta; et sic audivi a pluribus musicis et magistris in cantu, quod etiam auribus meis et intellectui meo parvo satis bene consonat, licet non sim magister in cantu», Antonio da Tempo, *Summa* cit., p. 71.

5. Pirrotta, ad esempio, vide nella menzione al madrigale a 3 voci un riferimento ai madrigali canonici e, indirettamente, alle cacce, dacché alle altezze cronologiche della *Summa* il madrigale è di norma a due voci; Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., pp. 133-6.

6. Sulla frottola e il motto confetto cfr. S. Verhulst, *La frottola (XIV-XV sec.). Aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent, Rijksuniversiteit, 1990; più recentemente, si discute dell'argomento in A. Pancheri, «Col suon chioccio»: per una frottola «dispersa» attribuibile a Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1993, in particolare pp. 23-57; Berisso, *Che cos'è una frottola* cit.; C. Giunta, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 35-72. Sui rapporti con la tradizione musicale si veda anche F. Luisi, «Motti confetti, zòè frottole». *Dal genere letterario alla codificazione musicale: esegesi, trasmissione e ricezione*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. A. Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia e D. Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 143-60.

7. Antonio da Tempo, *Summa* cit., p. 82.

8. Andrews, riguardo al rapporto tra motto confetto e frottola, commenta: «Antonio voleva evitare proprio l'elemento giullaresco, inseparabile per lui dal nome *frottola*. (...) Accetta soltanto fino a un certo punto il caratteristico affastellamento illogicamente associativo di proverbi della frottola popolare: il *nonsense* non deve però scendere fino a produrre frasi grammaticalmente incomplete, ed è probabile che per Antonio l'uso di proverbi debba implicare anche uno scopo serio, didattico, piuttosto che accondiscendere alla buffoneria anarchica che possiamo immaginare». Antonio da Tempo, *Summa* cit., p. 125.

9. I volgarizzamenti della *Summa* oggi conosciuti sono quattro, il primo e più noto è quello compiuto da Gidino intorno al 1380 (l'edizione di riferimento è Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithmi volgari. Riproduzione fotografica del cod. CCCXLIV della Biblioteca capitolare di Verona*, edd. G. P. Caprettini et al., Vago di Lavagno (VR), La Grafica, 1993); vi sono poi due redazioni anonime (per cui cfr. F. A. Gallo, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento V*, a cura di A. Ziino, Palermo, Enchiridion, 1985, pp. 149-57) e infine il *Compendium* di Francesco

zioni, soprattutto nel caso di Gidino da Sommacampagna,¹⁰ ma qui si assiste persino a un inasprimento verso l'irregolarità.¹¹ Oltre a ciò, va anche rilevato che quando Gidino redasse il *Trattato*, intorno al 1380, la caccia era quasi certamente un genere percepito come obsoleto, soprattutto in Veneto. Nessuna caccia, ad esempio, è pervenuta con attribuzione a Bartolino da Padova e men che meno a Ciconia (autore, peraltro, di madrigali d'argomento venatorio); né si conoscono cacce composte in ambiente pavese o milanese durante la signoria di Gian Galeazzo Visconti.

Diverse, dunque, possono essere state le cause dell'esclusione della caccia dalla *Summa* e, conseguentemente, dai volgarizzamenti che la seguirono: (1) cause cronologiche, poiché a quanto pare la caccia nacque e si esaurì proprio nei decenni che intercorrono tra la *Summa* e il *Trattato* (1340-75), dunque né Antonio avrebbe potuto parlarne, né Gidino avrebbe avuto motivo di integrare il modello; (2) cause intrinseche a un genere la cui unica particolarità metrica era valutabile in negativo, nell'assenza di vincoli o strutture predeterminate. È da tenere a mente che l'intento della *Summa* è sistematizzare, ordinare, finendo spesso col presentare casi che non trovano riscontro alcuno nel repertorio, generando così quella «sfasatura fra griglie descrittive e situazione reale» che osservava Capovilla.¹²

L'assenza della caccia nella *Summa*, quali che siano state le ragioni per la sua esclusione, è in qualche misura compensata dal *Capitulum* che il copista del codice marciano decise di copiare di seguito al trattato; qui il termine 'caccia' fa la sua prima e, allo stato attuale delle conoscenze, unica comparsa nella teoria di area italiana. L'esordio del capitolo è particolarmente istruttivo sulla natura dell'opera da cui fu estrapolato:

Postquam in precedenti capitulo dictum est de partibus et consideratione musice plane et mensurate, nunc dicemus de proportionibus, copulacionibus, consonanciis et dissonanciis vocum applicatarum verbis et sine verbis, a faciliiori inchoando, ut earum sententia intellectu pleno et ordinate sit studentis, sicut dicit Philosophus in principio Phisicorum: Cognicio nostra incipitur a notioribus.

Da qui Debenedetti trasse il titolo con il quale il trattatello è tuttora noto; come conferma il «postquam in precedenti capitulo» iniziale, non è che quanto rimane di un compendio («nostro trattatui sive compendio», si legge nell'ultimo paragrafo), di cui si intuisce sia il contesto scolastico sia la funzione, che è quella di fornire i rudimenti della teoria musicale, probabilmente a integrazione

Baratella, figlio del poeta Antonio, datato 1447 (l'edizione è inclusa nella prima edizione moderna della *Summa*, Antonio da Tempo, *Delle rime volgari*, ed. G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1869, pp. 179-240).

10. Oltre a sostituire tutti gli esempi originali con altri composti *ad hoc*, Gidino apporta innovazioni (l'introduzione del sonetto trilingue o la sostituzione di alcuni schemi metrici non più in uso) ascrivibili a un quadro culturale evidentemente diverso rispetto a quello da cui scaturiva la *Summa*, che peraltro Gidino evita di menzionare, anche se resta problematica la contraddizione tra l'integrità dell'unico codice che la tramanda e un inizio *ex abrupto*, che omette il proemio e alcune considerazioni generali presenti nel modello. Cfr. Gabriella Milan, *Gidino da Sommacampagna e le forme della metrica trecentesca*, in Gidino da Sommacampagna, *Trattato* cit., pp. 35-52.

11. Nel commento al capitolo VII del *Trattato*, dedicato ai «moti confetti», Caprettini afferma: «Gidino ripropone anche l'aristocratica distinzione effettuata dal giudice padovano tra *motus confectus* e *frotola*, con l'implicita negazione della dignità letteraria di quest'ultima per il suo carattere vistosamente popolareggiante»; Gidino da Sommacampagna, *Trattato* cit., p. 149, nota 1. Allo stesso modo «per Antonio da Tempo l'irregolarità, vale a dire l'assenza di schema metrico prestabilito e il libero intreccio di versi di varia misura, è il criterio di bellezza "per l'orecchio". Gidino da Sommacampagna, con lo stesso tono categorico e con altrettanta soggettività, vanta la regolarità, "Troppo è più bella forma la regolata, e più magistrevole, che la non regolata"»; Verhulst, *La frottola* cit., p. 37.

12. G. Capovilla, *I primi trattati di metrica italiana* (1332-1518), in «Metrica», IV 1986, pp. 109-46, a p. 121.

degli studi di grammatica.¹³ Inoltre, è degno di nota il fatto che il *Capitulum* stesso sia mutilo, dato che la sezione anticipata come «sine verbis» è omessa, coerentemente con una scelta di fondo che privilegia l'approccio imposto dall'opera principale del codice. È quindi plausibile che, nelle intenzioni del copista, si sia valutato soprattutto il grado di affinità con la *Summa*, rispetto alla quale è innegabile che il *Capitulum* assuma quasi l'aspetto di una glossa, ponendosi così come un raro caso di testo in perfetto equilibrio tra metricologia e teoria musicale.

I generi trattati sono la ballata (minore e minima, ossia con ripresa di due o un solo verso), il mottetto, il rotondello, la caccia, il madrigale e infine i «soni sive sonetti» (con cui si intendono ballate grandi e mezzane, con ripresa da 4 o 3 versi, forse intonate monodicamente, dato che «sunt verba applicata solum uni sono»). L'autore è ignoto,¹⁴ ma certamente italiano, come aveva concluso Debenedetti in base a numerosi indizi lessicali e contenutistici, tra cui la trattazione di forme metriche italiane e l'inequivocabile apposizione «cantiones francigene» ai rotondelli.¹⁵ Sebbene per lo studioso «l'autore del *Capitulum* certamente non conobbe la *Summa* e non fu guidato dallo scopo di completarla»,¹⁶ Elena Abramov ha argomentato la tesi opposta, almeno per quanto riguarda la conoscenza dell'opera;¹⁷ che si accolga o meno tale tesi, che avrebbe un'ovvia ripercussione sulla datazione (*post* 1332), il trattatello difficilmente potrà collocarsi oltre la metà del Trecento. Questo il paragrafo sulla caccia:

Cacie sive incalci, a simili per omnia formantur ut motteti, salvo quod verba cacularum volunt esse aut omnes de septem, aut omnes de quinque sillabis. Volunt etiam esse ad tot quot partes sunt et omnes volunt esse formate supra primam partem, ita quod, si facta fuerit ad quinque partes, omnes quinque cantores cantare possint simul primam partem.

In numero canentium habere vult talis ordo qualis dictus est in mottetis, scilicet quod, quando unus ascendit, alter descendat, tercius firmus stet, quartus pauset, quintus rumpat. Et sic, cambiando officia, fiat diversitas decorata, inveniendō sepiissime in consonantiis. Et pars illorum et omnes in fine, in consonantia se reperiant quis in quinta, quis in octava; et caveant a tritono, ut dictum est supra in mottetis.

13. L'ipotesi di una redazione connessa agli studi di grammatica è stata avanzata da N. Pirrotta, *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, a cura di E. Klemm, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961, pp. 155-61; ripubblicato anche in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 80-9 (da cui derivano le citazioni che seguiranno).

14. Sulla remota ipotesi per cui il trattatello sarebbe in qualche modo collegato a tal Jacopo de Cairo, grammatico genovese attivo a cavallo tra XIV e XV secolo, cfr. Pirrotta, *Una arcaica descrizione* cit., p. 83, nota 14, e Burkard-Huck, *Voces applicatae verbis* cit., p. 4.

15. Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 64.

16. Ivi, p. 63.

17. L'espressione «omnia nova pulchritudine sunt decorata», dal *Corpus iuris civilis* di Giustiniano finisce, con un'inversione di poco conto, dapprima nel proemio della *Summa*, poi nell'*explicit* del *Capitulum*, vale a dire non nel testo del trattatello, ma in un paratesto che fino a prova contraria è da imputare al copista. La conoscenza del *Corpus iuris*, scontata in un giudice come Antonio, è invece esclusa per l'autore del *Capitulum*, poiché altrimenti «he would have noted the source, as he did in the two instances of quotations from Aristotle». Antonio da Tempo è il primo autore a impiegare la suddetta espressione in altro contesto che non sia quello giuridico, secondo una consuetudine per cui «legal maxims did cross over from legal practice and became an integral part of general medieval thought»; E. Abramov-Van Rijk, *Evidence for a Revised Dating of the Anonymous Fourteenth-Century Italian Treatise «Capitulum de vocibus applicatis verbis»*, in «Plainsong and Medieval Music», XVI/1 2007, pp. 19-30, a pp. 23-4. Va tuttavia notato che le prove addotte sono certamente valide per il copista del *Capitulum*, che ovviamente conosceva la *Summa*, ma non hanno lo stesso peso quando riferite all'autore. Purtroppo non conosciamo la reale entità dell'operazione del copista, e con essa lo scarto tra il testo originario del trattatello e quanto ne è stato estrapolato; non è affatto certo, infatti, che il *Capitulum* non sia una forma ulteriormente compendiata, e che l'esclusione dei generi *sine verbis* non abbia implicato una conclusione *ad hoc* (per l'appunto nell'*explicit*), dove la presenza di un'espressione mutuata dalla *Summa* sarebbe più che comprensibile.

Più che i precetti conclusivi sulla condotta delle parti, di certo non esclusivi delle cacce e quindi di minor interesse,¹⁸ è la descrizione iniziale che pone diverse questioni, a partire da quel «sive incalci», altrimenti non attestato, certamente dal latino tardo *incalçare* ('inseguire'), con esplicito riferimento al nesso metaforico dell'inseguimento.¹⁹ Non è da escludere l'intrusione di un termine volgare, dato che 'incalzo' si attesta proprio a metà del XIV secolo;²⁰ e, dati gli intenti pedagogici, la denominazione *incalci* potrebbe anche essere estranea alla pratica musicale del tempo.²¹ Ma c'è un dato che necessita di essere posto in evidenza. L'autore del trattatello ci restituisce un genere caratterizzato non soltanto a livello musicale: alla caccia, infatti, si associa l'assenza di una struttura metrica preordinata, poiché questo sembra il senso della proposizione «a simili per omnia formantur ut motteti», per i quali si precisa nel relativo paragrafo: «non habent ita ordinem in verbis sicut balladae et rotundelli». Ma il riferimento al mottetto potrebbe nascondere anche implicazioni a livello musicale, poiché, come Kügle ha dimostrato per la *chace*,²² la figura della *repetitio* che soggiace a ogni composizione canonica può essere associata ai procedimenti isoritmici, che implicano *repetitiones* di *talee* e *colores*.²³ A ciò si aggiunga quanto già affermato circa i modelli di trasmissione della *chace*, che nei manoscritti attualmente conosciuti sono sistematicamente associate ai mottetti. La prescrizione di versi «aut omnes de septem aut omnes de quinque syllabis» costituisce un primo elemento che stride nettamente con le cacce pervenute, dove una simile regolarità della versificazione, contrariamente a quanto accade per la *chace*, è praticamente sconosciuta.²⁴ Andrà ricordato, tuttavia, che la libertà metrica della caccia implica l'uso di versi dalle misure più svariate, ed è, a conti fatti, il genere che maggiormente accoglie i versi brevi, accanto ai consueti endecasillabi e settenari.

Il passo più problematico, però, pertiene al livello tecnico-musicale, e corrisponde all'intero secondo periodo, che gioverà riproporre:

18. Anche se dalla trattazione del moto delle parti è parso possibile intravedere alcune caratteristiche delle cacce e dei mottetti: «The description of the caccia (...) prescribe that the voices end some on the fifth, some on the octave. This of course would be true not only of motets and *cacce*, but, in conjunction with role alternation between the equal-range parts, it surely implies the widely spaced cadence typical of both forms», Bent, *The Fourteenth-Century Italian Motet* cit., p. 106.

19. Cfr. Du Cange, s.v. *incalçare*.

20. Cfr. GDLI, s.v. *incalzo*. Un fenomeno simile è evidenziato dallo stesso Debenedetti riguardo la locuzione *cambiando officia*, con un «cambiando tolto scio scio dalla nostra lingua»; Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 64.

21. Cfr. Burkard-Huck, *Voces applicatae verbis* cit., pp. 6-7.

22. «From the point of view of the compositional process, each canonic period in a continuous canon can be equated, *mutatis mutandis*, to a *talea* in the motet»; Kügle, *The Manuscript Ivrea 115* cit., p. 155.

23. «Repetitio eiusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus. Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis»; Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslebre*, ed. E. Reimer, 2 voll., Wiesbaden, Steiner, 1972 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 10-11), I, p. 95 (mio corsivo).

24. Il tentativo di normalizzare la versificazione delle cacce privilegiando endecasillabi e settenari è a mio avviso fallimentare; si prenderanno le distanze, quindi, dai tentativi condotti in M. T. Brasolin, *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 83-105. Altrettanto poco convincenti le recenti obiezioni alla tesi di Brasolin, avanzate in S. Dieckmann - O. Huck, *Metrica e musica nel Trecento. Madrigali, ballate e cacce*, 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 cura di F. Zimei, Lucca, LIM, 2009, pp. 237-53, dove si afferma che «nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis* come tipo di verso adatto alla composizione di una caccia non è indicato l'endecasillabo ma vengono menzionati il settenario ed il quinario» (p. 250). È pacifico che il *Capitulum* non possa avere alcun carattere prescrittivo nei confronti di un genere che, nella migliore delle ipotesi, non corrispondeva ancora al modello che conosciamo.

Volunt etiam esse ad tot, quot partes sunt, et omnes volunt esse formate supra primam partem, ita quod, si facta fuerit ad quinque partes, omnes quinque cantores cantare possint simul primam partem.

Indubbiamente la genericità del termine *pars* contribuisce a oscurare il senso del periodo; non a caso le traduzioni di questo passo fornite dagli studiosi divergono sensibilmente.²⁵ Il carattere apparentemente lapalissiano della prima proposizione («ad tot, quot partes sunt») è stato reputato irricevibile da Gallo («a tante voci quanti sono i versi»), come da Newes («as many [verses] as there are *partes* [sections]»). Arrischiando a mia volta una traduzione (non letterale), credo che un'interpretazione sufficientemente lineare possa essere la seguente:

[Le cacce] abbisognano, inoltre, di tanti cantori quante sono le parti vocali [da ricavare dalla prima], le quali devono essere tutte modellate (*formate*) sulla prima, in modo tale che, se fosse a cinque parti, tutti e cinque i cantori possano cantare insieme la prima parte.

Alla base della traduzione proposta stanno alcune scelte di fondo: (1) l'assunzione di *cacie* come soggetto, poiché certamente scelta più economica di *verba*, da intendersi senza dubbio come 'versi', rispetto ai quali la trattazione pare conclusa e destinata a non essere ripresa; (2) l'interpretazione di *ad tot* riferito a persona;²⁶ (3) l'interpretazione univoca di *pars* come 'parte vocale', poiché è vero che altrove *pars* vale inequivocabilmente 'verso', ma ciò avviene solo laddove il contesto non presenti alcuna ambiguità;²⁷ allo stesso tempo ho valutato come un'inutile complicazione introdurre l'accezione di 'sezione musicale', poiché non sembra che il contesto la necessiti, né la giustifichi;²⁸ (4) l'interpretazione di *simul* come 'assieme', ovvero 'in polifonia', potendosi escludere un'esecuzione letteralmente simultanea della *prima pars*, che trasformerebbe un canone in una monodia.

Credo che l'autore abbia voluto focalizzare l'attenzione sull'identità delle parti, ed evidentemente non ha trovato attributo migliore che *prima* per indicare quella *pars* che sulla carta appare come 'unica', ma che in realtà dovrà essere moltiplicata per tanti quanti sono i cantori, fossero anche in cinque. Si noti, infatti, che l'espressione *formare supra* resta l'indizio più rilevante circa il principio dell'imitazione canonica, poiché stabilisce un'identità di *forma* tra le parti, cioè l'identità del profilo

25. «Debbono anche essere a tante voci quanti sono i versi e tutte debbono entrare nel corso del primo verso, cosicché se è costituita da cinque versi tutti i cinque cantori possano cantare insieme il primo verso»; F. A. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1977, 1991² (Storia della musica, 3), p. 137. «Moreover, there should be as many [verses] as there are *partes* [sections], and all [sections] should be formed in relation to the first *pars* [section], so that if it [a caccia] were composed of five *partes* [sections], all five singers would sing as in the first *pars* [section]»; Newes, *Fuga* cit., p. 47. «Sie sind aber für so viele Leute bestimmt, wie es *partes* gibt, und alle *partes* sind aufgebaut nach der ersten *pars*, so dass, wenn die Caccia aus fünf *partes* gemacht ist, alle fünf Sänger zugleich die erste *pars* singen könnten»; Burkard-Huck, *Voces applicatae verbis* cit., p. 17.

26. «Ein substantiviertes Adjektiv oder Pronomen bezeichnet i. d. R. Lebewesen, somit ist also gleichsam als Verständnishilfe homines o. ä. zu ergänzen». Per questo motivo, Burkard e Huck concordano con l'interpretazione di Gallo, che considerano «zwar sinngemäß richtig, nicht jedoch grammatikalisch». Burkard-Huck, *Voces applicatae verbis* cit., p. 30.

27. Ad esempio, per le *balladae* e per i *soni*, *pars* significa 'verso' quando il soggetto è *responsum* o *pedes*; nei madrigali si specifica *partes verborum*; nei *rotundelli* le *partes* hanno 5 o 7 sillabe. Ballate, madrigali e rotondelli sono infatti anche precise forme metriche, a differenza dei mottetti (dove la parola *pars* non compare) e delle cacce, salvate dall'arbitrarietà assoluta solo grazie all'isometria dei versi.

28. Burkard e Huck hanno infatti osservato che la distinzione tra 'parte vocale' (*Stimme*) e 'sezione' (*Abschnitt*) è irrilevante, poiché ciò che nella notazione appare sviluppato orizzontalmente, in un canone, è di necessità proiettato anche verticalmente, per cui a ogni 'sezione' corrisponderanno tante quante sono le parti vocali implicate: «Die Frage, ob *pars* im Caccia-Kapitel ‚Stimme‘ oder ‚Abschnitt‘ bedeutet, ist eine Scheinfrage, da die *partes* einerseits sukzessive als Abschnitte in einer Stimme, andererseits simultan in mehreren Stimmen erklingen»; Burkard-Huck, *Voces applicatae verbis*, cit., p. 23.

melodico.²⁹ Probabilmente si intese anche porre in evidenza un importante aspetto notazionale del canone: il numero di parti è un prerequisito importante per la corretta realizzazione, ma non è desumibile direttamente dalla notazione se non mediante paratesti o disposizioni in partitura (che nel Trecento sono di fatto abbandonate e che avrebbero costituito un inutile spreco del supporto scritto); con questo credo si possa giustificare quell'apparente tautologia iniziale, in cui si ribadisce la corrispondenza tra *partes* e *cantores*.

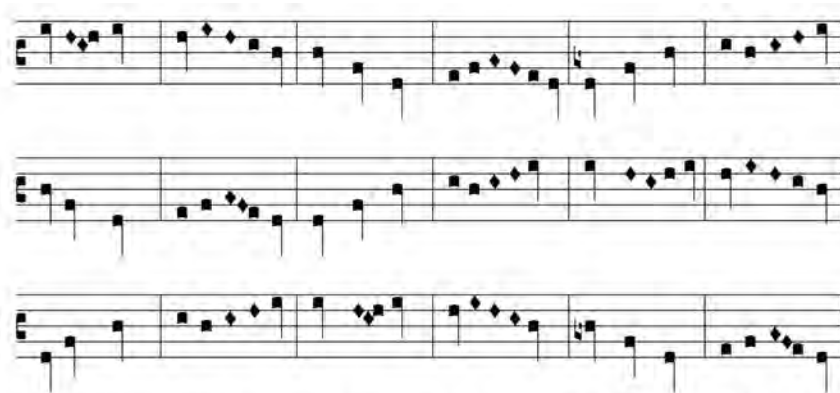
Ora, che l'autore del *Capitulum* intendesse descrivere un canone è fuor di dubbio, ma l'ipotesi che si tratti di una forma circolare, come la *rota* o il *rondellus*, benché dagli studi musicologici si ricavi la netta sensazione che sia passata in giudicato, resta pur sempre un'ipotesi;³⁰ fino a prova contraria, infatti, manca nel testo qualsiasi riferimento esplicito alla circolarità. D'altronde, l'ipotesi del canone circolare nasce soprattutto in relazione al fraintendimento di *pars*, poiché l'egual numero di cantori e *partes* (ora intese come 'versi', ora come 'sezioni') induce a pensare a un modello affine al *rondellus* descritto da Walter Odington agli inizi del Trecento, a cui il *Capitulum* è stato accostato.³¹ In tal caso, «formate supra primam partem» dovrebbe intendersi alla lettera, cioè le parti dovrebbero essere 'composte in modo tale da essere sovrapponibili alla prima'. Ma questa interpretazione a mio avviso pone più problemi di quanti ne risolva: è evidente, infatti, che nei *rondelli* non è affatto necessario che il numero di *partes* coincida con quello dei *cantores*, come si evince osservando uno dei pochi esempi pervenuti nel repertorio continentale, *Crimina tollis*,³² dove le presunte *partes* (6 per 3 cantori) sono ben distinte da una *finis punctorum* (Es. 23). Né si spiegherebbe, qualora il riferimento fosse alla *rota*, l'assenza di una pur minima allusione alla circolarità o al fatto che la *prima pars* debba essere necessariamente ripetuta *ad libitum* (e si vedano, per contro, i riferimenti espliciti nei trattati di cui si discute nell'*excursus* che segue questo capitolo).

29. Ciò coerentemente con quanto si evince in LmL, s.v. *forma*, 1 e 3. Per una disamina ad ampio raggio sul concetto di forma nella teoria medievale, cfr. R. Tibaldi, *Il concetto di forma nella trattatistica musicale del Medioevo*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 153-76.

30. Riguardo l'espressione «formate supra primam partem», Burkard e Huck sostengono che si faccia riferimento a un canone circolare: «Es wird Bezug genommen auf den Kompositionsvorgang eines Zirkelkanons, bei dem über (oder unter) einen *cantus prius factus* eine zweite (dritte, vierte und fünfte) Stimme komponiert wird» (Burkard-Huck, *Voces applicatae verbis* cit., p. 30). E così News: «the descriptions appears to fit the characteristics of a fairly simple round canon rather than of a Trecento caccia»; News, *Fuga*, cit., p. 51. Nessun riferimento alla circolarità è invece riscontrabile nell'interpretazione di Gallo; eppure, pur basandosi esplicitamente sulla traduzione offerta da Gallo, Griffiths giunge alla conclusione che «the writer is clearly describing a kind of *rondellus* or canon in many parts: "there must be as many voices as there are lines". This is interesting because this is what the writer believed the *caccia* to be at the time of writing, but the repertory shows us that it had evolved into something quite different within a short space of time», Griffiths, *Hunting the Origins* cit., p. 10.

31. «A piece of music based on the *rondellus* technique described by Odington is called *caccia* in the Italian *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, giving an example with five voices and evoking the image of a hunt», Huck, *The Early Canon* cit., p. 8. Questa è la descrizione di Odington: «Excogitetur cantus pulchrior qui potest et disponatur secundum aliquem modorum praedictorum cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur cui aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias (...) Et a singulis singulorum cantus recitentur»; l'esempio musicale addotto mostra la tecnica dello *Stimm-tausch* applicata a un componimento a 3 voci in cui si susseguono due gruppi di 3 *partes*; cfr. Odington, *Summa* cit., p. 141.

32. Il testo è un tropo dell'Agnus Dei, *Crimina tollis / Aspera mollis / Agnus honoris* (cfr. C. Blume - H. M. Bannister (edd.), *Tropi Graduales. Tropen des Missale im Mittelalter. I. Tropen zum Ordinarium Missae*, Leipzig, 1905 (Analecta hymnica medii aevi, 47), p. 398), con intonazione polifonica tramandata, sempre in partitura, nei mss. Barcelona, Arxiu de la Corona de Aragón, Ripoll 139, c. 93v; Arxiu Provincial dels Caputxins de Sarrià, Ms. 7.6.10; Orfeo Català, Ms. 1, cc. 9r-v; Burgos, Monasterio de Las Heulgas, s.s., cc. 19r-v; Paris, BnF, Lat. 11411, c. 45v; Fribourg, Bibliothèque de la Maigrange, Ms. 4, cc. 140v-141r; Osnabrück, Archiv des Bischöflichen Generalvikars, s.s., cc. 152v-154r.



Crimina	tollis	aspera	mollis	agnus	amoris
Vulnera	sanas	ardua	planas	agnus	honoris
Sordida	mundas	cuncta	fecundas	agnus	adoris

Es. 23. *Crimina tollis*, trascrizione diplomatica della prima sezione (dal ms. Paris, BnF, Lat. 11411, c. 45v)

C'è poi la questione del numero di parti vocali, eccedente rispetto alla media rilevabile nel repertorio, ma è bene usare la massima cautela con un'espressione che nel testo stesso è posta come ipotesi («si facta fuerit...») e che, peraltro, ho il sospetto sia funzionale all'eshaustività della casistica sulla condotta delle parti che segue («primus ascendit ... quintus rumpat»).³³ Senza dimenticare che persino nell'*Ars cantus mensurabilis* di Franco da Colonia, presumibilmente ben noto a chiunque fosse addentro alla teoria musicale nel Trecento, si trova un accenno – evidentemente inteso come caso limite – a composizioni a cinque voci, proprio in relazione alla condotta delle parti nel *conductus*.³⁴ Anche il numero delle voci implicate ha suggerito la possibilità che si descriva un canone circolare, poiché si suppone che una composizione a 5 voci in canone debba essere particolarmente statica sul piano delle sonorità; ma ancora una volta si tratta di ipotesi costruite a partire da altre ipotesi.

Le divergenze con il modello di caccia che conosciamo, comunque, restano; attenendosi al testo, esse risultano costituite dall'isometria dei versi, dal numero (eccedente) delle parti e dall'assenza del *tenor*, che invece è esplicitamente menzionato per il madrigale. Pur essendo convinto che il *Capitulum* non faccia riferimento a un canone circolare, credo sia comunque possibile che composizioni di questo tipo abbiano avuto una qualche diffusione in Italia, lasciando delle tracce in un'oscura descrizione di Francesco da Barberino, contenuta nelle cosiddette 'glosse metriche' dei *Documenti d'amore* (completati nel 1313), dove l'autore dà notizia di un nuovo genere denominato *collatio*.³⁵

33. Non è ben chiaro cosa si intenda con *rumpere*; personalmente sarei propenso ad accogliere la traduzione di Gallo (*La polifonia nel Medioevo* cit., p. 137), «il quinto usi valori minimi», ossia proceda con l'ornamentazione.

34. «Qui autem quadruplum vel quintuplum facere voluerit, inspicere debet cantus prius factos, ut si cum uno discordet, com aliis in concordantiis habeatur; nec ascendere debet semper vel descendere cum altero ipsorum, sed nunc cum tenore, nunc cum discantu, etc.»; Franco da Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, edd. G. Reaney e A. Gilles, Rome, American Institute of Musicology, 1974 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 18), p. 75.

35. Si tratta della più antica attestazione di una (presunta) forma canonica in area italiana, cfr. Newes, *Fuga* cit., p. 46. Credo sia evidente che Francesco stia descrivendo non tanto una forma metrica, quanto la sua dimensione performativa (*persona, vox, locutio*), che senza dubbio implica la polifonia («trium vel plurium personarum»). Su queste basi, essendo del tutto espliciti dei rimandi a concetti come 'identità delle parti' e 'circularità', non restano che la *rota* o il *rondellus*. Se si accetta questa interpretazione, nonostante la condizione itinerante di Francesco imponga cautela, la testimonianza permetterebbe di estendere la diffusione di canoni circolari e *rondelli* anche in Italia, dove sarebbe stata avvertita come una novità, dacché la *col-*

collatio est trium vel plurium personarum concurrens locutio, in diversis vocibus similes similibus partes habens et completis personis ad circulum se revolvens.³⁶

Non è possibile accertare se la descrizione sibillina di Francesco e quella verbosa dell'autore del *Capitulum* si riferiscano allo stesso genere; di certo l'allusione alla circolarità è chiarissima nella prima e assente nella seconda, come è pure certo che i due autori operarono in un momento storico in cui il modello di caccia che conosciamo non si era ancora imposto. Benché l'assenza di documentazione non permetta di esprimersi con sicurezza, una qualche ricezione dell'Ars Antiqua dovrà necessariamente essere postulata; non v'è ragione di escludere, dunque, la circolazione in Italia di *rotae*, *rondelli* e forse anche di mottetti che impiegavano la tecnica dello *Stimmtausch* (che di fatto potrebbero costituire il precedente diretto delle cacce arsnovistiche per quanto concerne l'organico, benché, se si esclude l'area insulare, composizioni di questo tipo siano estremamente rare).³⁷

Canoni privi di *tenor* e su testi in versi brevi e isometrici non sono attestati nel repertorio arsnovistico italiano; ma allargando la prospettiva al repertorio francese, cioè alla *chace*, la descrizione del *Capitulum* risulterebbe anomala solo in relazione al numero di voci implicate. Le poche *chaces* pervenute mostrano, infatti, molti più punti di contatto con il trattatello rispetto alle cacce italiane; esse, come si è già visto, sono canoni senza *tenor*, con testi generalmente caratterizzati dalla presenza di un'unica misura del verso nettamente predominante (*heptasyllabe*). A ciò si aggiunga l'esplicito riferimento al mottetto, che porta nuovamente in luce un dato già osservato per quanto concerne i modelli di trasmissione. Ciò non significa che il *Capitulum* faccia necessariamente riferimento a un modello francese, ma può interpretarsi come un indizio a favore dell'ipotesi dell'innesto della *chace* nella tradizione italiana, poiché queste affinità potrebbero indicare che *chace* e caccia, almeno in una fase precedente a quella che ha lasciato tracce scritte, si presentassero come tipologie di composizioni tecnicamente più vicine di quanto il repertorio pervenuto lasci intendere. In tal caso, il *Capitulum* restituirebbe un quadro compatibile con una fase iniziale, in cui i compositori italiani si attenero più rigidamente al modello, ponendo contestualmente le basi che avrebbero condotto alla codificazione di un genere autonomo, quando forse in Francia la *chace* rappresentava già un'esperienza in procinto di chiudersi e svilupparsi nel cosiddetto '*virelai* realistico'.³⁸

Resta un ultimo e importante aspetto su cui occorre soffermarsi brevemente, ossia il valore della testimonianza del *Capitulum* in relazione alla caccia come genere poetico-musicale. Se, come si è appena visto, la descrizione offerta è problematica, è comunque sufficiente a stabilire che per l'autore del compendio la caccia non rappresentava affatto soltanto una tecnica compositiva, bensì un genere vero e proprio. La locuzione «verba caciatorum», con quel che segue, non lascia adito a dubbi circa la

latio è il primo dei tre i generi citati che «de novo emergunt»; per gli altri due, il *piccinacum* e il *cursor* (forme particolari di sonetto), cfr. M. C. Camboni, *Il sonetto delle origini e le «glosse metriche» di Francesco da Barberino*, in «Studi di filologia italiana», LXVI 2008, pp. 13-34, a pp. 21-3.

36. Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*, ed. F. Egidi, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana, 1902-27, II, p. 66. Le glosse erano state edite in precedenza da O. Antognoni, *Le glosse ai «Documenti d'amore» di Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana*, in «Giornale di filologia romanza», IV 1881, pp. 78-98.

37. Si può avere un'idea della diffusione della tecnica del *rondellus* nella polifonia inglese già dalle introduzioni alle edizioni del repertorio curate da E. Sanders e F. Ll. Harrison (PMFC 14 e 15).

38. Sugli sviluppi della tecnica canonica in ambito francese cfr. Hasselman, *The French Chanson* cit., I, pp. 137-88. Sui *virelais* realistici, probabilmente la controparte francese realmente coeva alle cacce, si vedano Apel, *French Secular Music* cit., pp. 3, 16 e 20; Leach, *Sung Birds* cit., pp. 108-74; V. Newes, *Patterns of Mimesis and Imitation in French Songs*, in *Borderline Areas in Fourteenth and Fifteenth-century Music*, a cura di K. Kügle e L. Welker, Münster-Middleton, American Institute of Musicology, 2009 (Musicological Studies and Documents 55), pp. 131-55.

doppia natura della caccia, che è sì caratterizzata sul piano della tecnica compositiva, ma che mostra anche peculiarità a livello metrico. Pur nella farraginosità descrittiva, dunque, il *Capitulum* non solo accerta la lessicalizzazione del termine 'caccia' in ambito musicale già nel secondo quarto del Trecento, ma conferma che la sua sfera semantica era sufficientemente ampia da accogliere tanto la musica quanto il testo.

Excursus. *Il cacetum nella teoria musicale centro-europea*

Il termine *cacetum* (attestato anche nelle forme *kacetum* e *katschetum*), latinizzazione che rimanda inevitabilmente alla caccia o alla *chace*, compare all'interno di alcuni trattati di teoria musicale del tutto eccentrici rispetto alle linee di tradizione dell'Ars Nova italiana; bisogna infatti spostarsi in Europa centro-orientale nella prima metà del XV secolo. Si tratta di capitoli che si riducono a una tassonomia di generi e forme non troppo dissimili dallo stesso *Capitulum* di cui si è appena discusso, che in effetti appartiene al medesimo ambito teorico. Menzionano il *cacetum* solo quattro trattati: tre compendi anonimi di musica mensurale e il capitolo sulla musica del *Liber viginti artium* di Paulus Paulirinus, redatti nel corso del Quattrocento in un'area piuttosto vasta, compresa tra l'Austria, la Boemia e la Slesia:³⁹

(1) *Ars compendiosa de cantu mensurabili* (Wr),⁴⁰ conservato nel ms. Breslau, Universitätsbibliothek, IV Qu 16 (cc. 144v-153r), redatto agli inizi del Quattrocento e noto, ormai da tempo, come il trattato dell'Anonimo di Breslavia. Il codice contiene principalmente opere teologiche e filosofiche, e porta una nota di possesso vergata da mano quattrocentesca: «liber monasterij beatae Mariae virginis in Arena Wratisl.», con sicuro riferimento al convento agostiniano di Santa Maria a Breslavia. È possibile che facesse parte di un fondo librario ceduto agli agostiniani nel 1416 da un canonico della cattedrale di Breslavia collegato all'università di Cracovia.⁴¹ Il trattato è un compendio di musica mensurale, al cui interno figura una sezione dedicata alla classificazione delle forme e dei generi compositivi, inserita in maniera poco coerente rispetto al piano espositivo.

(2-3) *De musica mensurali* e *Ars compendiosa de cantu mensurali* (Wa₁ e Wa₂),⁴² tramandati di seguito nel ms. Warszawa, Biblioteka Narodowa, BOZ 61. Il manoscritto contiene opere teologiche, tra cui il vocabolario biblico di Guglielmo Bretonne (che occupa i due terzi del codice), un prontuario epistolografico e, negli ultimi due fascicoli (cc. 278r-296r), tre testi di *musica practica*, presentando, oltre ai due compendi, un trattato di contrappunto. L'*explicit* del vocabolario indica che l'opera è stata redatta a Ciechanów (a nord di Varsavia) nel 1440, mentre su un foglio di guardia c'è un'annotazione datata 1467 che è da considerare *terminus ante quem* per la composizione del codice. Ri-

39. Per comodità di esposizione, i trattati verranno identificati da sigle; per tutte le citazioni a seguire, si farà riferimento alle edizioni indicate di volta in volta per ognuno di essi.

40. Edito in J. Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», I 1918-19, pp. 331-45. Wolf intitola l'opera *Tractatus de musica mensurabili*, ma si è qui preferito il titolo dell'inventario della Biblioteca Universitaria di Breslavia, più coerente, poiché desunto dall'*incipit* del testo: «Quoniam circa artem musicalis sciencie hodiernis temporibus cantando delirant idest deviant, ut ergo ignorancie nubes expellantur de cantu mensurali, ars compendiosa promulgatur».

41. Nicolaus Gleiwitz, che era anche stato scriba presso la curia papale. Cfr. T. R. Ward, *A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274*, in «Early Music History», I 1981, pp. 325-43.

42. Editi in E. Witkowska Zaremba, *Musical Treatises from the Manuscript WaN BOZ 61*, in *Notae Musicae Artis. Musical Notation in Polish Sources, 11th-16th Century*, a cura di E. Witkowska Zaremba, Kraków, Musica Iagellonica, 2001, pp. 487-534.

guardo ai due compendi, nonostante il fatto che siano tramandati nello stesso manoscritto, essi hanno origini diverse: oltre a indizi codicologici (mani e fascicoli diversi), sebbene i contenuti siano molto simili, l'esemplificazione musicale è in larga parte divergente. Questo dato suggerisce la derivazione da una fonte comune e, al tempo stesso, un processo di adattamento del contenuto al repertorio più vicino all'area di redazione.

(4) Paulus Paulirinus de Praga (Pavel Zidek, ca. 1413-71), *Liber viginti artium* (P),⁴³ opera enciclopedica redatta tra il 1459 e il 1463, probabilmente a Plzeň, tramandata in un prezioso codice pergamenaceo di 399 carte di grande formato (ms. Kraków Biblioteka Jagiellońska, Ms. 257). L'opera, ispirata ai modelli (anch'essi in 20 libri) di Isidoro di Siviglia e Bartolomeo Anglico, è incompleta sia nell'impianto generale (solo 15 delle 20 arti previste sono trattate) sia riguardo la sezione dedicata alla musica, per la quale, su cinque parti indicate nel *Prooemium*, sono complete solo le prime due (*musica plana* e *musica mensuralis*), mentre della terza (*musica instrumentalis*) non resta che un frammento ben noto agli organologi per le descrizioni degli strumenti.⁴⁴ Il copista, tale Paulus de Novo Castro, sembra responsabile di numerosi errori, anche grossolani,⁴⁵ che, aggiunti a un latino che di certo non brilla per chiarezza sintattica, non agevolano la lettura. Paulus studiò certamente a Padova e forse anche a Bologna, si laureò a Vienna, e insegnò dal 1443 a Praga e dal 1451 a Cracovia.⁴⁶

Un'indagine approfondita sui testi nel loro complesso permette di collocarli entro uno scenario più ampio che include diversi altri trattati;⁴⁷ i punti di contatto più significativi sono (1) la trattazione della *semi-prolatio*, ossia l'estensione della *prolatio* al livello di *semiminima*; (2) la condivisione del repertorio impiegato per l'esemplificazione; (3) similarità testuali, con saltuarie identità letterali.⁴⁸ Parrebbe quindi abbastanza sicura la comune derivazione da una o più fonti. Nel gruppo di testi in questione hanno mantenuto un capitolo sui generi, che non include il *cacetum*, anche i trattati anonimi conservati a Melk (M) e Sterzing (S).⁴⁹ L'organizzazione dei contenuti rivela che la trasmissione di questo capitolo è particolarmente mobile: differisce notevolmente sia il contenuto sia

43. Non esiste un'edizione complessiva dell'opera enciclopedica di Paulus de Praga. Il capitolo sulla musica è edito parzialmente in J. Reiss, *Paulus Paulirinus de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VII 1925, pp. 259-64 e R. Mužiková, *Pauli Paulirini de Praga Musica Mensuralis*, in «Acta universitatis carolinae Philosophica et historica», II 1965, pp. 57-87. Per la *musica instrumentalis*, l'edizione più attendibile è S. Howell, *Pauli Paulirini of Prague on Musical Instruments*, in «Journal of American Musical Instruments Society», V-VI 1979-80, pp. 9-36.

44. Nel trattato di Paulus Paulirinus, più che in un capitolo, la trattazione dei generi si risolve in una serie di definizioni organizzate in voci senza un ordine apparente. La trattazione di generi e forme è preceduta nella *pausa I* da definizioni generiche come *mensuralis cantus*, *nota mensuralis*, *ptongus*, *pausa*, *distinctio*, *tenor*, *discantus*, *contratenor*, *consonantia* e *cacconsonantia*. Le *pausae II* e *III* riguardano la notazione, mentre la *pausa IV* chiude la *partitio* sulla musica mensurale con le *proportiones*. Per le parti appena menzionate cfr. Mužiková, *Pauli Paulirini de Praga Musica Mensuralis* cit., p. 58 e segg.

45. Cfr. Howell, *Pauli Paulirini* cit., p. 13.

46. Per la biografia di Paulus cfr. NG, s.v. *Paulirinus, Paulus* (M. Velimirović).

47. Cfr. Ward, *A Central European Repertory* cit., *passim*, e Id., *Music and Music Theory in the Universities of Central Europe during the Fifteenth Century*, in *Atti del XIV convegno della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a cura di A. Pompilio et al., Torino, EDT, 1990, I, *Round Tables*, pp. 49-57; si veda anche A. Rausch, *Mensuraltraktate des Spätmittelalters in Österreichischen Bibliotheken*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* 3, a cura di M. Bernhard, München, Verlag der Bayerische Akademie der Wissenschaft, 2001 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15), pp. 273-303.

48. Secondo T. Ward, questo stato di cose suggerisce che il gruppo di trattati sia costituito da compilazioni indipendenti, «probably drawing indirectly (from notes or memory) on the substance of a treatise which is now lost» (*A Central European Repertory* cit., p. 327, nota 5).

49. Editi rispettivamente in *Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis. Anonymus*. MS. Melk, *Stiftsbibliothek* 950, ed. F. A. Gallo, American Institute of Musicology, 1971 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 16); L. Welker, *Ein anonymes Mensuraltraktat in der Sterzinger Miszellen-Handschrift*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XLVII/4 1991, pp. 255-81.

la posizione rispetto al piano espositivo dei singoli trattati, e ciò suggerisce che tale capitolo possa rimontare a una fonte separata. In due codici provenienti dalla medesima area, si tramanda come testo autonomo un brevissimo capitolo su generi e forme (Ph), oggi noto come trattato dell'Anonimo di Philadelphia (dal luogo dove è conservato uno dei manoscritti); il repertorio citato per l'esemplificazione risulta circoscritto all'Ars Nova francese (si citano anche composizioni di Machaut), suggerendo una tradizione separata e verosimilmente più antica rispetto ai compendi summenzionati. Il brevissimo capitolo è in questa sede di particolare interesse perché, accanto alle *formes fixes*, compare un genere denominato *fuga*.⁵⁰ Gli esordi dei capitoli sui generi sono formalmente molto simili (nel trattato di Melk questo periodo introduttivo manca):

Differentia est inter motetos, ballados, vireletos et rondellos et fugae. (Ph)

Item sciendum: differencia est inter mutetum, rondellum, piroletum, baladum, stampaniam sive stampetum, katschetum et rotulum. (Wr)

Ultimo nota differenciam inter rundellum et mutetum. (S)

Nota: differencia est inter mutetum et rundellum, viroletum, baladum, trompetum, stampanium, kacetum, rotulum. (Wa₁)

Quanto accade nell'incipit di Wa₂, che sembra distinguersi a livello formale, è piuttosto curioso: l'*hachetus* (*hoquetus* o errore per *cacetum*?) è sostituito nella trattazione dal *cacetum*, e nel periodo introduttivo non figura il *rotulum*, che trova posto nella trattazione in chiusura di capitolo:

Propter mayorem evidenciam sciendum est, quod de numero canticorum mensuralium unus dicitur mutetus, alius rundellus, alter hachetus, alter viroletum, alter et balada, alter trumpetum vel stampetum. (Wa₂)

I generi trattati, dunque, possono suddividersi in due gruppi: uno che affonda direttamente le radici nel Trecento (mottetto, e forme fisse francesi, *ballade*, *virelai* e *rondeau*), l'altro più vicino all'area e ai tempi di redazione dei trattati (*trumpetum*, *cacetum* e *rotulum*).⁵¹ Per questa ragione è chiaro che Ph, tanto per i generi quanto per il repertorio di riferimento, si colloca in una posizione differente. Ecco come è descritta la *fuga*:

Item de fugis: illae non habent tenorem et cantantur fugando; non habent clausulum nec overtum; cantentur simili modo, sicut ¶honi¶ cantaret rondellum. Sed oportet scire, quod primus incipit et secundus expectat per unum tempus vel per plura, sicut ordinatum est; et sic habetis fugas etc.

Dato che Jacobus Leodiensis aveva accennato alla *fuga* tra i generi di *discantus*, senza però fornire alcun elemento ulteriore, è questa la prima definizione compiuta che ci sia pervenuta; benché per spiegare l'imitazione canonica l'autore sia ricorso alla tautologia «cantantur fugando», essa è nel complesso sufficientemente chiara: la *fuga* è un canone con ingressi successivi, priva di *tenor* e di una

50. Edito in M. Staehelin, *Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen in einem unbeachteten Traktat des frühen 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI/3 1974, pp. 237-42.

51. Per quanto concerne il genere denominato *trumpetum* o *stampania*, dalle descrizioni si desume che faccia riferimento a quelle composizioni che prevedono una o più parti composte a imitazione della tromba 'naturale' (con strenua limitazione nella condotta vocale a livello intervallare). Tra gli esempi più antichi pervenuti si annoverano *Tuba gallicalis* e *Tuba Heinrichi de Libero Castro*, tramandati di seguito in Stra (cc. 80v-81r); ne sono giunti esempi, noti e meno noti, di Dufay, Loqueville, Grossin e Hugo de Lantins; cfr. P. Downey, *The Renaissance Trumpet: Fact or Fiction?*, in «Early Music», XII/1 1984, pp. 26-33.

struttura preordinata come quella delle forme fisse. L'espressione «sicut honi cantaret rondellum» è oscura, poiché oscuro è il significato della parola *boni*; tuttavia è possibile che l'accento al *rondellus* implichi una forma circolare e, in tal caso, una *chace* come *Talent m'est pris* corrisponderebbe perfettamente alla descrizione (una delle rubriche di *Iv*, infatti, reca proprio la locuzione «fugando»; cfr. *supra*, Tab. 2.3).

Assai poco chiare sono invece le definizioni che, negli altri compendi, possono ricondursi a forme canoniche, a cominciare dal *cacetum*:

Sed katschetum est, quod habet tres choros in se cum tenore et suo contratenore sicut *Prorumpamus parvuli*. Similiter *Cluit in empirico*, *Domine ad adiuvandum*, *Petri* etc. (Wr)

Kacetum est quod habet tres choros in se cum tenore et suo contratenore, exemplum ut *prorumpamus parvi*, *nostra salus caudenti*, *Amy ulat tellus*. (Wa₁)

Cacetum autem sic cognoscitur, ubi cantantes seipsum (*sic*) agitant, ut in *etheres*, id est *prorumpamus parvuli*. (Wa₂)

[C]acetum est cantus mensuralis per triplum vadens, in quo tenor et medium et contratenor quilibet habet suum textum sibi coappropriatum, sic comensuratum quod procedunt in modum rote in gravibus sibi decenter obviantes in vocibus, et in omni pausa illius cantilene possunt sistere ubi volunt, nullo eorum in tali cantu silente.⁵² (P)

Manca, ovviamente, una descrizione a livello formale, che è predominante nel caso delle *formes fixes*, ma è anche evidente una certa laconicità, soprattutto rispetto alla tecnica canonica, relegata all'indicazione di Wa₂, «ubi cantantes seipsos agitant», dove *agitare* (così come *agere*) è di necessità impiegato con l'accezione di 'cacciare', 'inseguire' (dunque: «i cantanti si inseguono a vicenda»), mentre in P è notevole l'indicazione «ad modum rote», che parrebbe alludere a una forma circolare *ad infinitum* («possunt sistere ubi volunt», implicando quindi una scelta dell'esecutore). I testi concordano, comunque, sul fatto che il *cacetum* è a 3 voci, con *tenor* e *contratenor* (la menzione al *medium* in P non è molto chiara, essendo per lo più coincidente con *contratenor*,⁵³ a meno che non si intenda evidenziare un *ambitus* eguale per tutte e tre le voci). Le informazioni dei trattati si esauriscono qui; ma si tratta di un'esiguità giustificata dal ricorso all'esemplificazione musicale desunta da un repertorio evidentemente ben noto nelle aree geografiche di redazione.

Soltanto di recente, grazie a uno studio di Martin Staehelin, sono venute alla luce maggiori informazioni sulle composizioni citate nei compendi.⁵⁴ In un manoscritto cartaceo di metà Quattrocento, conservato in forma frammentaria a Göttingen e appartenente al lascito di Friedrich

52. La definizione è più articolata delle precedenti, ma non meno problematica; se ne propone pertanto una traduzione: «Il *cacetum* è una composizione polifonica a tre voci, in cui *tenor*, *medium* e *contratenor* condividono ciascuno il proprio testo, ed è strutturata in modo tale che le voci procedono in maniera circolare, sovrapponendosi elegantemente nelle parti gravi, e al termine di ogni sezione della melodia possono fermarsi dove vogliono, purché nessuna di esse, nella suddetta composizione, sia rimasta in silenzio». Le iniziali di questa sezione del testo sono tutte mancanti, ma è evidente che la congettura di Reiss (finita poi anche nell'edizione della Mužiková), *Facetum*, è inammissibile (cfr. LmL, s.v. *cacetum*). Ho interpretato «quilibet» come soggetto di «habet», con valore di 'ciascuno' (cfr. J. F. Niermeyer - C. Van de Kieft, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, E. J. Brill, 1976, s.v. *quilibet*), dunque: 'ciascuno ha il suo testo'; «sibi coappropriatum» si è inteso come *sibi appropriare*, con l'aggiunta del prefisso cumulativo *co-*; il senso di tutta la proposizione sembra essere: 'ogni voce ha la sua porzione del medesimo testo'. L'ultima prescrizione, «nullo eorum in tali cantu silente», indica molto probabilmente che le entrate sono successive e che il canone non può terminare prima che tutte le voci siano entrate.

53. Cfr. LmL, s.v. *medium*.

54. M. Staehelin, *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001 (Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet, 3).

Ludwig,⁵⁵ è stata individuata una composizione con *incipit Prorumpamus eduli*. Come ha osservato Stehelein, il testo contiene l'acrostico PETRUS, che caratterizza quasi tutte le composizioni note di Petrus Wilhelmi de Grudencz, probabilmente il più importante compositore centro-europeo contemporaneo a Dufay.⁵⁶ La quantità di composizioni di Petrus nel manoscritto (5 già note e ben 11 *unica*, tutti recanti l'acrostico) ha indotto Staehelin a concludere che il codice fu compilato in un ambiente particolarmente vicino al compositore;⁵⁷ tale condizione dovrebbe potersi estendere anche ai compendi (soprattutto Wr), che instaurano molteplici punti di contatto con le composizioni di Petrus, evidentemente ben note ai compilatori.⁵⁸ Inoltre, l'errore *parvuli* / *parvi* per *eduli*, oltre a essere certo, poiché cadrebbe l'acrostico, è certamente monogenetico, confermando così la parentela di questi testimoni, almeno limitatamente al capitolo sui generi.

Prorumpamus eduli, tuttavia, si rivela essere un *virelai* a 3 voci, senza alcuna traccia di imitazione canonica; ma il dato sorprendente, che porta alla luce una connessione particolare tra i compendi, il frammento di Göttingen e le opere di Petrus, è che la stessa carta tramanda di seguito un'altra composizione (anch'essa con l'acrostico), *Pantaleon eleon*, il cui *tenor* reca la seguente rubrica: «[T]enor huius kazheti sine quo non cantantur discantus». Si tratta dell'unica composizione conosciuta qualificata come *cacetum*: essa parrebbe confermare la definizione di Paulus Paulirinus, poiché *Pantaleon eleon* è in effetti un canone circolare a 3 voci su *tenor*. In attesa di un'edizione ufficiale, se ne dà una trascrizione provvisoria finalizzata a mostrarne la sola struttura musicale:⁵⁹



Es. 24. [Petrus Wilhelmi], *Pantaleon eleon* (struttura musicale)

55. Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Nachlaß Friedrich Ludwig, XXX, 1; si tratta di un manoscritto cartaceo *in quarto*, costituito attualmente da 36 carte, risalente alla metà del Quattrocento. Il contenuto è chiaramente bipartito tra polifonia e monodia liturgica.

56. Edizione delle opere note precedentemente allo studio sui frammenti di Göttingen, Petrus Wilhelmi de Grudencz, *Opera Musica*, ed. J. Černý, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993; per un profilo biografico aggiornato cfr. P. Gancarczyk, *Petrus Wilhelmi de Grudencz (b. 1392): A Central European Composer*, in «De musica disserenda», II/1 2006, pp. 103-12.

57. «Die Dominanz der Petrus-Stücke – mit fünf bereits bekannten und vermutlich elf neuen Belegen – ist so groß, (...) die Quelle könnte in unmittelbarer Nähe Wilhelmis auch entstanden sein (...); Staehelin, *Neues zu Werk und Leben* cit., p. 28.

58. Staehelin, *Neues zu Werk und Leben* cit., pp. 30-3. Tali connessioni sono ribadite in Gancarczyk, *Petrus Wilhelmi de Grudencz* cit.: «Some of the solutions used by the composer are reflected in theoretical-musical writings originating from Central Europe. Of particular significance here are the treatises dating from the first half of the fifteenth century from Silesia and Mazovia» (pp. 109-10).

59. Ho interpretato la notazione in *tempus imperfectum cum prolatione minore*, nonostante la presenza anomala di *puncti*, che potrebbero far pensare ad altre *mensurae* (ad esempio la prima *brevis* al *discantus* è seguita da un punto, anche nella ripetizione dei primi due *tempora* prima del segno di ritornello); tale problema mi è stato confermato in una comunicazione privata da Michal Gondko, che sta preparando uno studio sulla composizione; non ci sono dubbi, invece, a livello formale.

Il canone è costruito su 3 moduli di 15 *tempora*, con un *tenor* privo di testo che funge da ostinato; esso è essenziale a livello contrappuntistico, dato che già all'ingresso del secondo *discantus* si produce una quarta (*b-e*) che il *tenor* provvede a neutralizzare (*E-b-e*). È inoltre coerente con l'indicazione di Paulus «in omni pausa illius cantilene possunt sistere ubi volunt»: il numero di ripetizioni è necessariamente arbitrario, dunque le *pausae*, termine che per Paulus vale anche 'sezione',⁶⁰ coincidono con l'ultima misura del modulo, su cui necessariamente almeno due delle voci superiori devono terminare senza poter completare il ciclo. La ripetizione è indicata nel manoscritto su entrambe le voci notate, con il consueto segno :|, posto dopo aver riscritto i primi due *tempora*, in modo da rendere ancor più chiaro l'obbligo della ripresa. Resta aperta la questione del *contratenor* indicato nei trattati: se le espressioni «habet tres choris in se» e «per triplum vadens» si riferissero solo al canone, come si evince da *Pantaleon eleon*, si potrebbe prefigurare un modello che prevede anche un *contratenor* svincolato dal procedimento canonico.

A quanto sembra il *caceturum* non differisce dal *rotulum* se non per la presenza del *tenor* (e forse anche di un *contratenor*) di supporto. Le definizioni del *rotulum* sono le seguenti:

Sed rotulum est quod volvitur ad modum rote sine tenore et contratenore ut *Salve Mater Salvatoris*, similiter *Daz fewir*. (Wr)

Rotulum autem est, quod volvit ad modum rote et sumitur per tres choris etc. (Wa₁)

Rotulum est ex una sola parte et volvitur ad modum rote, ut est *Salve Mater Salvatoris*. (Wa₂)

[R]otulum est cantus mensuralis per dupplum aut triplum cantibilis sine tenore, in quo cantantes ponunt tres choris secundum proporcionatam armoniam; et unusquisque procedit sua differencia generando eciam quasi in infinitum et in se tociens quociens placuerit regenerando textu variato aut non variato, sed per aliquas pausas ac clausulas tamen permutato.⁶¹ (P)

È interessante osservare come tutti i testi concordino sulla discrepanza tra notazione e realizzazione: per Paulus sono gli esecutori che desumono la destinazione polifonica a 3 voci («cantantes ponunt tres choris»); non diversamente, l'espressione «sumitur per tres choris» (Wa₁) sembra potersi tradurre 'si realizza a tre voci', a cui si aggiunga l'esplicita espressione «ex una sola parte» (Wa₂), che inevitabilmente ricorda la *prima pars* del *Capitulum*. È inoltre evidente il comune riferimento alla locuzione «ad modum rote», che Paulus aveva già impiegato per il *caceturum* e che forse per questo motivo preferisce parafrasare con «in se ... regenerando». Per un riscontro nel repertorio bisogna fare riferimento ancora una volta a una composizione di Petrus Wilhelmi, peraltro una della più note, il *rotulum* a 4 voci *Presulem ephebeatum*,⁶² che Isaac pare aver impiegato più tardi come modello per una Messa.⁶³ Si tratta di un canone circolare a 4 voci, privo di *tenor*, con modulo di ben 40 *tempora* in *tempus imperfectum cum prolatione minore*; abbastanza per considerare ogni modulo una parte a sé stante e spiegarne la trasmissione alternativa in forma di mottetto politestuale, sia con il testo

60. Il trattato stesso, infatti, è suddiviso in *partitiones* e *pausae*.

61. Anche in questo caso la definizione di Paulus è estremamente verbosa e richiede una traduzione: «Il *rotulum* è una composizione polifonica a due o tre voci senza *tenor*, che i cantori realizzano a tre voci secondo le giuste proporzioni, ciascuno, generando la sua parte (*sua differencia*), procedendo quasi all'infinito e ripetendola tante volte quanto si vuole, variando o no il testo, sebbene talvolta sia modificato nelle cadenze di alcune sezioni (*aliquas pausas ac clausulas*)».

62. Edizione in Petrus Wilhelmi de Grundencz, *Opera Musica* cit., pp. 73-8. Uno studio approfondito su questa composizione è offerto in P. Gancarczyk, *Presulem ephebeatum by Petrus Wilhelmi de Grundencz and the Musical Identity of Central Europe*, in *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420-1450)*. Prozesse & Praktiken, a cura di A. Rausch e B. R. Tammen, Wien, Böhlau Verlag, 2014 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, 26), pp. 135-50.

63. Cfr. D. J. Burn, *Heinrich Isaac and his Recently Discovered «Missa Presulem ephebeatum»*, in «Recevez ce mien petit labour» cit., pp. 49-60.

originale sia come *contrafactum*.⁶⁴ Non è possibile qui affrontare nel dettaglio lo stile di Petrus, ma è di certo interessante ritrovarvi una strategia compositiva non distante da quanto osservato nelle *chaces* e nelle cacce, ossia l'*hoquetus* 'rappresentativo'; tale tecnica ricompare anche in alcune composizioni politestuali di Petrus, dove i singoli testi interagiscono fino a modificarne radicalmente il significato complessivo.⁶⁵

In conclusione, dal confronto fra le informazioni deducibili dai trattati e dal repertorio, si individuano due tipologie di canone, il *rotulum* e il *cacetus*, che sembrerebbero differire esclusivamente per la presenza del *tenor*, poiché entrambe le forme prevedono canoni circolari a più di 2 voci; dunque la connessione più forte con la caccia italiana, a parte l'etimologia, sembra limitata all'uso del *tenor*. Si tratta di connessioni troppo tenui per poter sostenere una linea di continuità. Gli esempi addotti nei trattati, che pongono il mottetto e le forme fisse francesi accanto ad alcuni generi che sembrano essersi sviluppati *in loco*, risultano nel complesso ben radicati nel cosiddetto 'repertorio internazionale' degli inizi del Quattrocento.⁶⁶ Il codice di Strasburgo (*Stra*), ora perduto, ne è uno dei prodotti più significativi e dimostra che l'apporto dell'*Ars Nova* italiana fu sostanzialmente marginale,⁶⁷ anche se tra le quattro composizioni italiane presenti (due di Landini e due di Zacara) figura anche un *contrafactum* di *Caciando per gustar*. Il contatto più probabile con l'*Ars Nova* italiana avvenne a livello universitario, e ne restano tracce in un trattato di teoria musicale in versi abbastanza diffuso, oggi noto come *Versus de musica*.⁶⁸ L'anonimo autore, che scrive a Praga nel 1369,⁶⁹ in due occasioni accenna esplicitamente alla differenza tra i sistemi notazionali italiano e francese:

Si minimam cernes, fueritque superius uncus,	29
Fit semiminima, velut hic patet ♯, et nisi bin	
Persolvunt minimam ♯♯♯; Lambardi semibrevem sed	
Sepius inferius filant ♯, valet illaque tempus.	
...	
Signorum ponam coniuncturas tibi quasdam,	62
Sed sunt discordes Lambardi Francigeneque,	
Sic alie terre non consentire videntur.	

Ciò lascia supporre che, anche se caccia e *cacetus* appaiono incompatibili a livello pratico, esista la concreta possibilità che all'origine di questa denominazione vi sia la conoscenza della tradizione italiana, che si può spiegare come probabile effetto della circolazione degli intellettuali presso le istituzioni universitarie ed ecclesiastiche.

64. Edizione in Petrus Wilhelmi de Grundencz, *Opera Musica* cit., pp. 119-20. Stessa sorte sembrerebbe toccata al *rotulum Paraneuma eructemus*, che risulta trasmesso solo nella forma di mottetto politestuale (ed. ivi, pp. 78 e 121).

65. A titolo esemplificativo, nel mottetto politestuale *Probitate eminentem / Ploditando exarare*, si trovano giustapposti, in alternanza tra le voci, frammenti di testo che capovolgono radicalmente il significato complessivo, da celebrativo a satirico: «in templo» (*discantus*) – «raro manet» (*tenor*); «est dovotus» (*discantus*) – «in tabernis» (*tenor*). Esempi discussi in Gancarczyk, *Petrus Wilhelmi de Grundencz* cit., p. 109.

66. Cfr. R. Strohm, *Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria*, in «Musica Disciplina», XXXVIII 1984, pp. 205-30.

67. Diversa è la questione delle opere sacre di Zacara e Ciconia trasmesse in manoscritti polacchi, per cui cfr. M. Perz, *Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars Nova in Polen*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III* cit., pp. 465-83.

68. Tra i codici in cui è trasmesso (anche se non integralmente) figurano gli stessi che tramandano i trattati di Melk (M) e Varsavia (in appendice a Wa₂). Edizione tratta dal ms. Michaelbeuern, Man. cart. 95 in R. Federhofer-Königs, *Ein anonymer Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftbibliothek Michaelbeuern / Salzburg*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLVI 1962, pp. 44-54; l'edizione più recente (che seguo per le citazioni) è in Rausch, *Mensuraltraktate* cit., pp. 284-91.

69. L'*explicit* è chiaro: «Vernanti studio propinans pande Pragensi / (...) Post numerum mille c ter sexagintaque nono, / Fortis in adventu Domini, quando Gabrielis / Verbum cantatur, est inceptus liber iste»; Rausch, *Mensuraltraktate* cit., p. 291.

In via preliminare allo studio delle rubricazioni e degli aspetti notazionali che interessano la tecnica canonica, segue l'elenco dei manoscritti con descrizione sintetica e principali rimandi bibliografici; tralascio le edizioni a stampa, anche quelle antiche, poiché non funzionali all'intento di questa introduzione, riservandomi di darne conto nei rimandi bibliografici relativi ai singoli testi.

4.1. *I testimoni*

Manoscritti letterari

Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine (*olim* Municipale), Ms. 393 (*olim* 389, *olim* 536) (= **Cp**)

Cart., mm. 210×150, sec. XV (s. m.); cc. III, 122, III'. Numerazione moderna, 1-122. *Recueil de poésies italiennes*. Miscellanea contenente poesia lirica, un trattato medico e appunti vari, copiata da più mani (tre principali, secondo De Robertis); contiene, tra le altre, numerose rime e i *Trionfi* di Petrarca. A c. 31v, è aggiunta anepigrafa, a mo' di prosa con demarcatori metrici, la caccia di Soldanieri *Chi caccia e chi è cacciato*; nella stessa carta, ma da altra mano e dopo alcune prove di penna (che includono anche gli alfabeti latino e greco in sinossi), si legge la seguente nota di possesso: «ΒΑΠΤΙΣΤΕ ΑΛΒΕΤΑΝΙ ΚΟΔΕΞ ΟΥΜ ΣΙΝΙΒΑΛΔΙ ΜΑΝΙΒΟΥΚ ΚΟΜΜΕΝΔΑΤΟΥΚ». Di tale Battista Albetani non si hanno notizie biografiche, mentre Sinibaldi è da identificare, come suggerito da Pellegrin, con il noto copista fiorentino Antonio Sinibaldi (attivo nella seconda metà del Quattrocento). Descrizione e tavola in Mazzatinti, *Inventario*, III, pp. 24-7; altra descrizione con tavola relativa alle rime petrarchesche in Pellegrin, *Manuscripts de Petrarque*, pp. 131-3; ulteriori descrizioni in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 66-7; Piccini, *Sennuccio*, p. LXX.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.IV.131 (= **Ch₁**)

Cart., composito, mm. 217×149-156, secc. XVI-XVII; cc. XIII, 491, 1'. Numerazione moderna a lapis 1-13 (cc. I-XIII), a macchina 1-491, più numerazione antica, per pagine, 1-973 (salto da 596 a 599). *Poesie antiche diverse*. Miscellanea di rime antiche copiata da due mani principali (cc. 1-62; 63-484), con postille recensioni, tra cui alcune di F. Ubaldini, che fu possessore del manoscritto; elenco degli autori, parrebbe per mano del Crescimbeni, a cc. 485v-486r. Il manoscritto è un'ampia silloge di rime antiche, che include anche parte del canzoniere di Niccolò Soldanieri, derivata dalla stessa fonte del codice Rediano 184 (cfr. *infra*), con le tre cacce, trasmesse di seguito a cc. 257r-259r, anepigrafe, tranne *Per un boschetto*, rubricata «Caccia d'Amore». Fondamentale l'analisi del codice in Barbi, *Studi*, pp. 463-509; descrizione in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 742-5; ulteriori descrizioni in Piccini, *Sennuccio*, pp. LXXV-LXXVI; Id., *Bruzio Visconti. Rime*, pp. 35-6; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 112-3. Per le poesie musicali tramandate dal codice si vedano D'Agostino, *La tradizione letteraria*, pp. 418-20, e Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 237-8.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano M.VII.142 (= **Ch₂**)

Cart., composito, mm. 298×206, sec. XVI; cc. VIII, 99+333, 1'. *Rime di diversi Autori antichi manoscritti*. Numerazione moderna a macchina 1-432. Due mani principali (1-99; 100-432). Alcune rime della prima

unità codicologica derivano da una fonte a cui attinse anche il Vat. lat. 3213 (V), altre dalla *Raccolta Aragonesa*, incluse quaranta rime di Franco Sacchetti (cc. 68v-77r), da cui però sono state escluse le cacce. Queste si ritrovano nella seconda unità codicologica, in un'ulteriore sezione dedicata a Sacchetti (cc. 109r-148r), con diversi duplicati rispetto alla prima. Il che confermerebbe l'estraneità dei due *corpora* messi «insieme per puro accozzo materiale», come ebbe a dire Barbi (*Studi*, p. 266), il quale sostenne anche per questa seconda parte la dipendenza dalla *Raccolta*, ma da un esemplare guasto e incompleto. Le cacce *A prender la battaglia* e *Passando con pensier* sono copiate di seguito a cc. 134v-135v; *State su donne* a cc. 146r-v. Descrizione e tavola parziale in Barbi, *Studi*, pp. 248-69; ulteriori descrizioni in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 763-5; Piccini, *Sennuccio*, pp. LXXVII-LXXVIII; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 115-6. Prospetto delle poesie intonate in Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 242-4.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3213 (= V)

Cart., mm. 285×212, sec. XVI (p. m.); cc. II, 671, 1'. *Varij Poeti antichi in papiro in foglio*. Numerazione antica 2-687 (saltando 544-55, 646-8; mancanti cc. 1, 406-7, 640-1). Miscellanea di poesia lirica, impostata da un copista principale (Antonio Lelli) in cooperazione con altri. Dal manoscritto, appartenuto a Fulvio Orsini, trassero rime Ubaldini e Crescimbeni. Derivato dalla *Raccolta Aragonesa* e da un'altra silloge, da cui dipende anche parte del Chigiano M.VII.142 (Ch₂), interessa per la sezione di Franco Sacchetti, costituita da ottantotto poesie nel medesimo ordine in cui si ritrovano in altri derivati della *Raccolta* (Pal, L, Pr); al suo interno le tre cacce *A prender la battaglia*, cc. 329r-v, *Passando con pensier*, cc. 332r-333r e *State su donne*, cc. 345v-346r. Descrizione, analisi del contenuto e tavola parziale in Barbi, *Studi*, pp. 269-88; descrizione codicologica e tavola completa in Frasso, *Per l'«ordinatore» del Vaticano lat. 3213* e Graffigna, *Il manoscritto Vaticano lat. 3213*; ulteriori descrizioni in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 676-80; Piccini, *Sennuccio*, pp. LXXI-LXXII; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 104-5. Prospetto delle poesie intonate in Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 245-7.

Firenze, Biblioteca Marucelliana, C. 155 (= Mar)

Cart., mm. 297×218, sec. XV (p. m.); cc. 90. *Boccacci il Troilo et Altre Poesie*. Due mani, di cui una principale, responsabile delle prime 83 carte. Annotazioni datate 1417 a c. 66r, relative alla morte di Gregorio XII, avvenuta il 18 ottobre a Recanati, e all'esecuzione capitale del condottiero Martino da Faenza, giustiziato per volere di Carlo Malatesta, il 21 ottobre a Fano. Miscellanea contenente il *Filostrato* di Boccaccio, cantari trecenteschi (*Lo indovinello* e *La ruffianella*), oltre a rime di Bruzio Visconti, Pierozzo Strozzi, e quasi tutto ciò che rimane di Nanni Pegolotti. In una sezione di poesie musicali figura la caccia di Franco Sacchetti *Passando con pensier* (c. 56r), trasmessa adespota e rubricata *S[onetto]*, come avviene in altre rime per musica contenute nel codice, per cui si vedano D'Agostino, *La tradizione letteraria*, pp. 399-403, e Jennings, *Senza Vestimenta*, p. 219. Descrizione e tavola in Ferrari, *Le poesie popolari*, pp. 318-29 (ed. di *Passando* a p. 365); Treves, *L'«Opera» di N. Pegolotti*, pp. 17-21; Piccini, *Bruzio Visconti. Rime*, p. 36.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574 (= A)

Cart., mm. 405×300, 1380-1400; cc. VI, 135, III' (ma in origine almeno cc. 148; le guardie sono moderne). Autografo di Franco Sacchetti. Varie numerazioni: due (forse tre) in numeri romani sul *recto* al margine superiore destro, con tutta probabilità testimonianza di un riciclo di carte destinate ad altro uso; due ulteriori numerazioni in cifre arabe, una antica (forse di Sacchetti) sul margine superiore al centro, l'altra moderna sul margine inferiore destro; queste sono divergenti per l'inclusione in quella moderna delle prime due carte (da Sacchetti lasciate in bianco, e ora recanti note di possesso e un indice parziale delle rime). Tutte le indicazioni nell'edizione seguiranno la numerazione antica in cifre arabe. Delle tre sezioni in cui è organizzato il contenuto, ossia le rime e le lettere, appunti vari e le *Sposizioni sopra i Vangeli*, quella che qui interessa è la prima, contenente le tre cacce *A prender la battaglia*, c. 15r (n. 92), *Passando con pensier*, c. 16r (n. 97), e *State su donne*, c. 26v (n. 155). La condizione di autografo assume una valenza particolare per le cacce, non solo nel merito

delle rubriche, ma per la stessa *mise-en-page* e per l'uso dei demarcatori metrici. Il primo studio sul codice si deve a S. Morpurgo in «Archivio paleografico italiano» 1/2 (1885), poi ristampato in «Bulettno dell'Archivio paleografico italiano» 1 (1904), pp. 28-30; analisi codicologica, bibliografia e discussione sul contenuto in Battaglia Ricci, *Tempi e modi*; Ead., *Comporre il libro*; si vedano inoltre Li Gotti-Pirrotta, *Il Sacchetti e la tecnica musicale*; l'Avvertenza all'edizione delle *Rime* di Sacchetti curata da A. Chiari; Ageno, *Per una nuova edizione*. Sui rapporti con la tradizione musicale si veda Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 54-79. Tra le copie settecentesche si annoverano i mss. Firenze, BNC, Palatino 205 e Città del Vaticano, BAV, Chigiano L.VIII.300.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 90 inf. 37 (= **L**)

Cart., mm. 287×211, sec. XV (ex.) / XVI (in.); cc. III, 239, III', numerazione recenziore da c. III, 1-240). Miscellanea derivata dalla *Raccolta Aragonesa* (cfr. Barbi, *Studi*, p. 228), copiata da una sola mano riconosciuta da De Robertis (*Dante. Rime*, I, p. 122) in quella del copista fiorentino Antonio Sinibaldi; interessa per la produzione di Franco Sacchetti, di cui trasmette le stesse 88 rime e nel medesimo ordine che si rileva in **Pal**, **Pr** e **V**, e al suo interno le tre cacce *A prender la battaglia* (cc. 113r-v), *Passando con pensier* (cc. 115r-v) e *State su donne* (cc. 127r-v). Descrizione e tavola completa in Bandini, *Catalogus*, V, coll. 435-48; ulteriori descrizioni e ampia bibliografia in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 122-4; Piccini, *Sennuccio*, pp. LXXXI-LXXXII; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, p. 50.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184 (*olim* 151, *olim* prov. Redi 402) (= **Red**)

Cart., mm. 290×205-215, sec. XV (m.); cc. III, 205, II'. Varie numerazioni di cui una moderna a macchina che include le cc. I-III e le due ulteriori guardie recenti (1-210). Copiata da varie mani, di cui due principali, è una miscellanea letteraria contenente opere biografiche su Dante e Petrarca di Leonardo Bruni, Paolo Vergerio e Boccaccio, più un'ampia silloge di poesia lirica che si dimostra derivare dalla medesima fonte di **Ch**₁ (cfr. Barbi, *Studi*, pp. 455-509). Interessa qui in particolar modo per la produzione poetica di Niccolò Soldanieri, di cui trasmette quasi l'intera produzione oggi nota, organizzata per genere: canzoni, sonetti, madrigali, ballate, per chiudere con le tre cacce, tramandate di seguito a c. 113v. Descrizione e analisi dei contenuti in Barbi, *Studi*, pp. 461-3; descrizione e tavola completa, con indice dei capoversi (oltre 850 componimenti), in Jacoboni Cioni, *Un manoscritto*; ulteriore descrizione e bibliografia in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 176-82; Piccini, *Sennuccio*, pp. LXXXIII-LXXXIV; Id., *Bruzio Visconti. Rime*, p. 37; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 56-7. Prospetto delle poesie intonate in Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 217-9.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.1041 (*olim* Strozzi in folio n° 1398, *olim* 1474) (= **Mgl**)

Cart., mm. 291×212, sec. XVI (p.m.); cc. III, 104, I', numerate a penna 1-90 con ripetizione di c. 1 (oggi 1bis), 91-99 e, moderna a lapis, 100-104. *Rime di Poeti antichi de seguenti Autori* (segue elenco parziale). Silloge di rime antiche e coeve al tempo di redazione, copiata da almeno cinque copisti, uno dei quali è stato identificato con Lorenzo Strozzi (si veda Decaria, *Dintorni machiavelliani*). Interessa qui per la presenza di una selezione di rime di Franco Sacchetti (cc. 2v-7v), dov'è posta in fine la caccia *State su donne* (cc. 7r-v). Barbi (*Studi*, pp. 455-509) ha dimostrato che buona parte del contenuto (ma non la sezione sacchettiana di nostro interesse) rimonti alla stessa fonte di fine Trecento a cui attinsero anche **Red** e **Ch**₁, che conteneva il canzoniere di Niccolò Soldanieri e anche diversi testi arsnovistici (prospetto in Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 222-4, e si veda anche D'Agostino, *La tradizione letteraria*, pp. 420-2). Descrizione e tavola parziale in Barbi, *Studi*, pp. 489-94; ulteriori descrizioni e bibliografia in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 245-7; Piccini, *Sennuccio*, p. LXXXVIII; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 64-5.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (*olim* E.5.5.43, *olim* 721) (= **Pal**)

Cart., mm. 281×210, sec. XVI (p.m.); cc. III, 312, I', numerate a penna a intervalli irregolari fino a c. 110

(circa ogni cinque carte, completata modernamente a penna e/o a lapis), poi numerazione continua da c. 113 (con altra numerazione antica, 96-293, sempre al margine superiore destro), 1-313 (saltando 164). *Raccolta di rimatori antichi*. Miscellanea derivata dalla *Raccolta Aragonesa*, di cui conserva anche l'*Epistola* proemiale di Lorenzo de' Medici a Federico d'Aragona. La silloge fu esemplata da tre copisti in collaborazione. La sezione sacchettiana è la medesima selezione di 88 rime di V, L, Pn, con le tre cacce *A prender la battaglia*, (cc. 153v-154r), *Passando con pensier* (cc. 156v-157r) e *State su donne* (cc. 173r-174r). Descrizione e tavola completa in Gentile, *I codici palatini*, pp. 219-32, con integrazioni in Barbi, *Studi*, p. 229, nota 2. Ulteriore bibliografia e descrizioni in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 304-7; Piccini, *Sennuccio*, p. xc; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 70-1.

Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1126 (*olim* O.III.11) (= Ric)

Cart., mm. 217×145, sec. XV (s.m.); composito, cc. IV, 206, con numerazione moderna a macchina. Note di possesso quattrocentesche di Zanobi di Benedetto di Carocco degli Strozzi (seguono Piero di Zanobi e Antonio di Zanobi). Ottenuta assemblando codicilli indipendenti, la silloge trasmette diverse rime di Petrarca e i *Trionfi*, accanto a rime varie e testi in prosa (tra cui le chiose all'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio). Delle sezioni di rime di vari autori, qui interessa l'ottava (cc. 142r-152v), costituita da nove componimenti eterogenei, tra cui la caccia di Niccolò Soldanieri *Chi caccia e chi è cacciato* (c. 149v), con vistose corrottele e attribuita a Petrarca (ma successivamente corretta da altra mano che aggiunge «nō·e· uero»). Descrizione e tavola completa in Morpurgo, *I manoscritti della Riccardiana*, pp. 154-8; descrizione e ulteriore bibliografia in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 373-5; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 77-8.

Lucca, Archivio di Stato, Ms. 107 (= Sc)

Pergam., mm. 277×220, circa 1400; cc. III, 361, 1°. Probabilmente autografo della prima parte delle *Croniche* di Giovanni Sercambi. Presenta iniziali filigranate in blu e in rosso e 651 disegni acquerellati. Descrizione e storia bibliografica, con argomenti a sostegno dell'autografia del codice, furono offerti da S. Bongi in Sercambi, *Le Croniche*, I, pp. XXVIII-XXXII. Analisi codicologica in Paoli, *I codici*, pp. 206-11, che ribadisce la plausibilità dell'autografia e la destinazione del codice a uso personale dell'autore. È qui d'interesse per la presenza di *Chi caccia e chi è cacciato* di Niccolò Soldanieri (c. 276r),¹ integrata nella narrazione come *exemplum* all'interno del § DXCII: «Come l'antipapa di Vignone guerreggiò colli anticardinali e col popolo di Vignone e arse il ponte de Rodano».

Milano, Biblioteca Trivulziana, Ms. 193 (= Sn)

Cart., mm. 286×196; sec. XV (m.); cc. VII, 277, VIII'. Contiene il *Novelliere* di Giovanni Sercambi. È un apografo, probabilmente derivato direttamente dall'autografo. Come nelle *Croniche*, l'autore incorpora molte rime di Niccolò Soldanieri, così l'*Exemplo CXXXVI* si trova introdotto da *Chi caccia e chi è cacciato* (c. 223v), disposta in versi su due colonne con iniziali toccate di giallo. Descrizione e analisi filologica nelle edizioni a cura di G. Sinicropi (Sercambi, *Novelle* (1972), pp. 795-810) e L. Rossi (Sercambi, *Il novelliere*, III, p. 250); ulteriore descrizione e ampia bibliografia in Paoli, *I codici*, pp. 200-6.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds italien 554 (*olim* Bibliothèque Royale, 7767) (= Pr)

Cart., mm. 304×200, sec. XVI (in.); cc. III, 251, 1°. Silloge derivata dalla *Raccolta Aragonesa*, esemplata da un unico copista. Tramanda in fine il «Privilegium gloriosissime laureationis domini Francisci Petrarce Flo-

1. La predilezione di Sercambi per Soldanieri è stata spesso ricondotta a un possibile soggiorno lucchese del poeta; ipotesi rigettata da G. Corsi (ed.), *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969, pp. 717-9, fondamentalmente per assenza di prove, ma poi ripresa da L. Rossi in Sercambi, *Il novelliere* cit., I, p. xvi.

rentini laureati Poete». La sezione di Franco Sacchetti (identica nell'ordinamento agli altri derivati, **VL Pal**) include le tre cacce *A prender la battaglia* (cc. 113v-114r), *Passando con pensier* (cc. 116v-117r) e *State su donne* (cc. 129v-130r). Ne è copia ottocentesca il ms. Città del Vaticano, BAV, Patetta 352. Descrizione e tavola completa in Mazzatinti, *Inventario*, II, pp. 130-61, con integrazioni in Barbi, *Studi*, p. 229, nota 3. Ulteriore bibliografia e descrizioni in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 572-4; Pellegrin, *Manuscripts de Petrarque*, pp. 160-1; Piccini, *Sennuccio*, p. CIII-CIV; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, p. 92.

Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081 (*olim* HH.III.113) (= **Par**)

Cart., mm. 275×190, sec. XV (in.); cc. VII, 119, XX', numerazione ottocentesca a penna 1-120 e a lapis 121-142 (incluso cc. 1'-XX'). *Rime del sec. XIV*. Silloge di rime varie messa insieme dal copista principale, forse da identificare con Gaspare Totti, che si firma in varie postille marginali. Contiene un'ampia selezione del canzoniere di Petrarca, nonché rime di vari autori due- e trecenteschi tra cui Dante, Cino, Sacchetti, Soldanieri, Antonio da Ferrara, Jacopo da Montepulciano e una piccola selezione di rime musicali. Come è stato recentemente dimostrato in Checchi, *I versi della musica*, buona parte del codice deriva da una silloge (da cui attinse anche il ms. Firenze, BML, Pl. 41.10), che conteneva rime di poeti fiorentini vicini a Coluccio Salutati, testi arsnovistici e rime di Petrarca, «alcune delle quali in una redazione pre-chigiana e afferenti ad una tradizione riconducibile per vari aspetti (...) ancora all'*entourage* del Salutati» (p. 41). Tra le rime per musica figura la caccia *Tosto che l'alba* (c. 111v), attribuita a Nicolò del Preposto, a cui il codice assegna anche la ballata, rubricata «frottola», *Non più dirò* (effettivamente intonata da Nicolò) e la canzone, trasmessa in *unicum*, *Amore in cui pietà nulla si truova*, che seguono nella sessa apertura 111v-112r. La veridicità delle attribuzioni è questione aperta, per cui si vedano, oltre al già citato studio di Checchi, D'Agostino, *La tradizione letteraria*, pp. 413-5 e Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 77-89. Descrizione e tavola in Costa, *Il codice Parmense*, con ulteriori precisazioni e bibliografia in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 578-81; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 93-4.

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1147 (*olim* Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 34) (= **Rn**)

Cart., mm. 289×220, sec. XV; cc. 48, numerate a macchina 2-49 e a lapis 1-48, con tracce di numerazione antica (delle originali guardie membranacee, 1 e 1', numerate 1 e 50, resta solo quella anteriore, ora controguardia posteriore). *Rime volgari dei secoli XIII e XIV*. Il codice presenta una nota di possesso quattrocentesca di tal Giovanni Guernieri da Firenze; appartenuto alla fine del Settecento ad Annibale degli Abati Olivieri di Pesaro e poi al Perticari,² il codice scomparve dalla circolazione fino all'acquisizione da parte della BNC di Roma nel 1945. Antologia di rime di autori vari con particolare attenzione a Petrarca, interessa qui per la presenza della caccia *Per un boschetto* (c. 23v) di Niccolò Soldanieri, poeta ben rappresentato da un gruppo di 13 canzoni copiate di seguito alla caccia e nelle carte successive. Descrizione e tavola in Guarnaschelli, *Notizia di un codice*; precisazioni e ulteriore bibliografia in Branca, *Tradizione*, p. 266-7; De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 619-22; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 100-1.

Manoscritti musicali

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 215 + Ostiglia, Biblioteca della Fondazione Opera Pia Greggiati, Mus. rari B 35 («codice Rossi») (= **Rs**)

Pergam., mm. 230×170 (con oscillazioni dovute a rifilatura, fino a 218×147); Veneto (Verona?), ca. 1370; cc. 14 + 8, con cartulazione antica in numeri romani sul *recto* al centro del margine superiore, 1-8, 18-23 +

2. Il manoscritto, a lungo irreperibile, era noto in precedenza come «Oliveriano», cfr. Carducci, *Cacce in rima* cit., p. 94.

25-32. Copiato da una sola mano, il codice è smembrato in due frammenti venuti alla luce in tempi diversi, ed è lacunoso per la perdita del secondo fascicolo (cc. 9-16) e del bifoglio esterno del terzo (cc. 17 e 24). Il frammento di Ostiglia parrebbe conclusivo; si hanno infatti otto esagrammi per carta con l'eccezione dell'ultima, che presenta una porzione di rigo musicale posticcia, verosimilmente causata dall'esaurimento delle carte disponibili. La silloge, nota per essere la più antica testimonianza dell'Ars Nova italiana, contiene allo stato attuale 37 composizioni, tutte anepigrafe e in gran parte madrigali a due voci, quattro dei quali attribuiti altrove a Piero (*Ogni diletto; Quando l'aire*) e Giovanni (*Nascoso el viso; La bella stella*). Molti gli *unica*, tra cui la caccia *Or qua compagni* (cc. 19v-20r), che è anche l'unica composizione a 3 voci attualmente tramandata dal codice.

A breve tempo dalla prima segnalazione del 1925 (Borghesio, *Un codice vaticano*), descrizioni e inventari del frammento vaticano comparvero in studi musicologici (Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters II*, pp. 232-3; Wolf, *Die Rossi-Handschrift* 215) e letterari (Liuzzi, *Musica e poesia*; Li Gotti, *Poesie musicali*; Sesini, *Il canzoniere musicale*, prima edizione completa dei testi poetici, pubblicata postuma e in realtà antecedente a quella, pure completa, data alla stampa da Li Gotti). Per quanto riguarda il frammento di Ostiglia si veda Mischiati, *Uno sconosciuto frammento*, pubblicato a ridosso della prima edizione in facsimile (in bianco e nero) che riuniva i due frammenti (Vecchi, *Il canzoniere musicale*). Ulteriori descrizioni, tavole, ipotesi su provenienza e datazione, analisi notazionale e studi sul repertorio in pubblicazioni più recenti: Pirrotta, *Il Codice Rossi* (ed. in facsimile con importante studio introduttivo); Sucato, *Il codice Rossiano* (edizione critica, con accurato studio sulla notazione a pp. 19-54); Huck, *Die Musik des frühen Trecento*.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio Capitolare di S. Lorenzo, Ms. 2211 (= **Sl**)

Pergam., mm. 285×215; Firenze, ca. 1420; palinsesto e lacunoso, attualmente di cc. 111, ma in origine almeno 190, con numerazione originale in numeri romani saltuariamente visibile sul *recto* al margine superiore destro (il valore più alto è CLXXXIX), oltre alla numerazione cinquecentesca continua in cifre arabe sullo stesso margine. Sette esagrammi per carta, eccetto il fascicolo XIX, che presenta carte con nove esagrammi. Riciclato come registro dal Capitolo di San Lorenzo e descritto come *Campione dei beni* 1504, presenta una completa riorganizzazione del materiale, per cui le due numerazioni sono completamente indipendenti e le originali aperture risultano spesso dislocate. Lo stato delle carte ostacola enormemente la lettura, che resta impossibile nei casi di sovrapposizione delle *scriptae*. Si tratta di una silloge sicuramente fiorentina, copiata da un'unica mano, seguendo la tipica impostazione autoriale e di genere: fascicoli I-X (mancano II, VI, VII): Jacopo, Giovanni, Bartolino, Donato, Giovanni Mazzuoli; XI-XIV: Landini e Paolo; XV: repertorio francese; XVI: cacce; XVII: Piero Mazzuoli; XVIII (Ugolino da Orvieto); XIX mottetti (tra gli autori Vitry, Ugolino, Hymbert de Salinis). È un manoscritto d'importanza notevole per la presenza non attestata altrove delle opere di Giovanni e Piero Mazzuoli (cfr. Janke, *Die Kompositionen von G. Mazzuoli, P. Mazzuoli und Ugolino*), e per essere, allo stato attuale delle conoscenze, l'unica silloge fiorentina con una sezione dedicata ai mottetti.

Interessa in particolare per il fascicolo XVI, di cui restano 3 bifogli, che trasmettono le seguenti cacce, tutte anepigrafe: *O tu, di qua*, adespota e in *unicum*; il *tenor* di una caccia ignota, anch'essa in *unicum*, il cui testo conteneva l'endecasillabo «Cacciato sono ognor sança ragione»; *Nell'aqua chiara* di Vincenzo; *Tosto che l'alba* di Gherardello; *Così pensoso* di Landini.

Prima descrizione in D'Accone, *Una nuova fonte*; ricostruzione della struttura originaria in Nádas, *The Transmission*, pp. 459-86 e Id., *Manuscript San Lorenzo* 2211. Lo studio più ampio e recente è Janke-Nádas, *The San Lorenzo Palimpsest*, edizione in facsimile che fa tesoro della tecnologia della fotografia multispettrale, corredata da uno studio introduttivo con inventario aggiornato alle ultime identificazioni, tra cui figurano alcune composizioni di Zacara (per cui si veda Janke-Nádas, *New Insights*).

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87 («codice Squarcialupi») (= **Sq**)

Pergam., mm. 400×285; Firenze, ca. 1415; cc. II, 216 più 3 guardie anteriori e 2 posteriori aggiunte modernamente. Numerazione antica in numeri romani sul margine destro del *recto*; tracce di altre numerazioni

(probabilmente la pergamena aveva in origine altra destinazione). A c. 1r la nota di possesso «Questo libro e di m° antonio | di bartholomeo schuarcialupi | horganisto in sancta | maria del fiore». Un copista per il testo e quattro per la musica (A-D). Undici esagrammi per carta. È la più ampia e lussuosa silloge che tramandi il repertorio trecentesco italiano, organizzata secondo un criterio autoriale congiunto a una generica cronologia. L'ingente decorazione e le miniature con ritratto del compositore entro l'iniziale del testo poetico al principio di ogni sezione autoriale mostrano evidenti affinità con i libri corali del monastero di Santa Maria degli Angeli. Il contenuto è così organizzato: fascicoli I-II: Giovanni (cc. 1-6) e Jacopo (cc. 7-21); III: Gherardello; IV: Vincenzo; V: Lorenzo; VI-VII: Paolo (carte rigate e decorate me lasciate in bianco); VIII: Donato; IX-X: Nicolò; XI: Bartolino; XII-XVI: Landini; XVII: Egidio e Guglielmo di Francia (cc. 173-174), Zacara (cc. 175-177); XVIII: Andrea; XIX: Giovanni Mazzuoli (carte rigate e decorate, ma lasciate in bianco). Contiene in totale 352 composizioni (due copiate due volte, una per errore, l'altra, *Ita se n'era a star* di Lorenzo, volontariamente e con diverso sistema notazionale), tutte su testi italiani con l'eccezione di due composizioni su testo francese di Landini e Bartolino.

Tramanda otto cacce: *Tosto che l'alba* di Gherardello (cc. 25v-26v, in apertura di sezione); *In forma quasi e Nell'aqua chiara* di Vincenzo (di seguito a cc. 36r-37r); *A poste messe* di Lorenzo (cc. 49v-50r); *Dappoi che 'l sole* e *Passando con pensier* di Nicolò (cc. 82v-83r e 85v-86r); *Così pensoso* di Landini (c. 128v); *Caciando per gustar* di Zacara (cc. 176v-177r).

Descrizione e tavola in Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, I, pp. 228-44; ulteriori rilievi in Fischer, *Studien*, pp. 93-5; Becherini, *Antonio Squarcialupi*, dove si ipotizza il coinvolgimento di Paolo da Firenze nella compilazione del codice, ma si veda ora Günther, *Die «anonymen» Kompositionen*, p. 81, nonché Günther-Nádas-Stinson, *Magister Dominus Paulus Abbas*; analisi codicologica in Nádas, *The Transmission*, pp. 362-458; ulteriori approfondimenti nei saggi che compongono lo studio introduttivo dell'edizione in facsimile, *Il Codice Squarcialupi*; per le miniature, oltre al saggio di L. Bellosi nell'edizione appena citata (*Il Maestro del Codice Squarcialupi*), a cui si deve la datazione del manoscritto tutt'ora accolta (ca. 1415), si vedano anche Levi D'Ancona, *The Illuminators*, p. 85, nota 124, e Gibbons, *Illuminating Florence*.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26 (*olim* 23, *olim* III 27) (= **Fp**)

Cart., mm. 296×225; Firenze, ca. 1390-1400; cc. v, 110, più due guardie anteriori e due posteriori. Numerazione moderna a penna in cifre arabe 2-4 (la prima carta non numerata), e numerazione antica in numeri romani sul *recto* al margine superiore destro, 1-109. Sulla guardia settecentesca: *Canzoni di diversi sulle note*. È la più antica silloge arsnovistica fiorentina che ci sia pervenuta; organizzata per autore e genere: fascicoli I-V: Landini; VI-IX: Giovanni, Jacopo, Gherardello, Lorenzo, Donato; X: cacce e madrigali canonici, oltre a madrigali a tre voci (l'organico prevalente è per 2 *cantus*, con o senza *tenor*); XI: repertorio francese più recente. Quattro mani fondamentali (A-D) in cooperazione, con il *ductus* del testo che varia al variare di quello della musica. Aggiunte di varie altre mani, tra cui una che copia composizioni francesi occupando gli spazi lasciati in bianco (E), e un'altra responsabile dell'ultimo fascicolo (F), contenente repertorio *subtilior* (Solage, Filippotto, ma anche *La douce çere* di Bartolino). Otto esagrammi per carta.

Contiene 185 componimenti, di cui 159 italiani, 25 francesi e uno senza testo; il codice è di grande importanza per la caccia, contenendo nel fascicolo X (copiato dal copista D) diversi *unica* provenienti dal repertorio settentrionale più antico, tra cui *Con dolce brama* di Piero (cc. 98v-99r) e le due intonazioni di *Con bracchi assai* (Piero, a c. 92v e Giovanni a cc. 93v-94r), a cui si aggiunge la caccia adespota *Segugi a corta* (c. 99r), in una versione differente da quella di Lo. Nelle relative sezioni si tramandano anche *Così pensoso* di Landini (cc. 45v-46r, mano B), *Per sparverare* di Jacopo (c. 70r, mano B), *A poste messe* di Lorenzo (cc. 76v-77r, mano C) e *Tosto che l'alba* di Gherardello (c. 86r, mano C), per un totale di 8 cacce.

Descrizione e tavola (relativa ai soli testi poetici) in Bartoli, *Catalogo dei mss. Panciatichiani*; tavola completa in Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, I, pp. 244-50; ulteriori elementi in Fischer, *Studien*, pp. 88-90 e nell'introduzione all'edizione in facsimile (in bianco e nero), *Il codice musicale Panciatichi 26*; analisi codicologica in Nádas, *The structure of MS Panciatichi 26*, con ulteriori rilievi in Campagnolo, *Il codice Pan-*

ciaticchi 26; si segnala anche *Brothers, Flats and Chansons*, dove si sostiene la tesi di un'unica mano in luogo dei copisti A-E.

London, British Library, Additional 29987 (= **Lo**)

Pergam., mm. 280×200; Toscana (Firenze?), ca. 1400; cc. 88, più 9 guardie cartacee anteriori (7 moderne + 2 secentesche) e 6 posteriori moderne; sulla prima guardia secentesca si legge «N° 16bis | Musiche Antiche in cartapeccora», a cui segue un elenco dei compositori e la nota di possesso «del ser ^{C(ont)e} Carlo di Tommaso Strozzi | 1670». Due numerazioni in cifre arabe, entrambe sul *recto* al margine superiore destro; una moderna a lapis 1-88 a partire dall'ultima guardia anteriore (ma recuperando con 87 e 87*), l'altra in inchiostro nero, 1-85, ricominciando da 82 dopo 84 (che seguo, correggendo 82-85 in 85-88). Sotto quest'ultima cartulazione ve ne è poi una terza palinsesta in inchiostro bruno, 98-185, in parte erasa, in parte mantenuta o corretta sovrascrivendo. A c. 1r è posto uno stemma mediceo (posticcio?), sotto il quale si intravede, eraso, un Credo in notazione mensurale. Il codice era quindi mutilo di almeno 97 carte già dal Seicento, dato che era già in questo stato nella *Libreria* di Carlo Strozzi. È probabile che la correzione della numerazione originaria sia stata compiuta al tempo dell'acquisizione della British Library per mascherarne lo *status* lacunoso, dato che, dagli appunti di Enrico Molteni precedenti all'acquisto (1876), si evince che la cartulazione era ancora quella originaria.³

Otto pentagrammi per carta. Il codice, dopo cc. 1v-2v, esemplate da mano calligrafica, muta in una sorta di zibaldone, copiato in un lasso di tempo presumibilmente ampio da un copista non professionista, che organizza il contenuto per generi (prima i madrigali, poi le ballate), ma venendo gradualmente a mancare ogni criterio. Tracce di una terza mano a cc. 82r-85r. I risultati estetici della mano principale lasciano a desiderare a causa di un disordine generalizzato (anche se durante il processo di copiatura si verifica un miglioramento costante); l'allineamento sillaba-nota è molto impreciso; è stata rivolta scarsa attenzione ai testi poetici, i quali sono stati certamente copiati dopo la musica, come dimostrano porzioni di testo dislocate ben oltre il pentagramma. L'uso incostante delle abbreviature e una conoscenza approssimativa del latino presuppongono una cultura medio-bassa. L'identificazione delle due mani secondarie con quelle che vergarono il frammento Fc e l'intero Sl,⁴ congiunta alla presenza di *unica* di autori poco noti, ma certamente fiorentini, quali Jacopo Pianellaio e Bonaiuto Corsini (e forse anche Rosso da Collegrana), rafforzano ulteriormente i rapporti del manoscritto con Firenze. Numerosi interventi successivi (di cui non è possibile dare spiegazione) alterano la notazione musicale, e parrebbero condotti da mano edotta sulla notazione; i testi musicali risultano così gravemente corrotti, ma al netto degli interventi del 'guastatore' la quantità di errori 'genuini' rientrerebbe nella norma.

Contiene 119 composizioni (ma 3 copiate due volte, più un abbozzo di forma non chiara), quasi tutte madrigali e ballate, a cui si aggiungono 3 *virelais*, 7 composizioni liturgiche e le 15 danze strumentali in *unicum*, per cui il codice è maggiormente noto (per cui si veda Rosenfeld, *Possible Origins of the Lo Dances*). Trasmette otto cacce: *Per sparverare* di Jacopo (cc. 21v-22r), *Tosto che l'alba* di Gherardello (cc. 25r-24v), *In forma quasi* (due tentativi, entrambi falliti, a c. 31v e 63v), e poi di seguito, a cc. 38v-42r: *Così pensoso* di Landini, *Nell'acqua chiara* di Vincenzo, *Dappoi che 'l sole* e *State su donne* di Nicolò, quest'ultima in *unicum*; più avanti nel codice compare un'ultima caccia, *Segugi a corta* (c. 77v).

Descrizione e tavola in Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, I, pp. 268-73; Fischer, *Studien*, pp. 90-2; studio ed edizione in facsimile (in bianco e nero e invertendo *recto* e *verso* delle carte) in Reaney, *The Manu-*

3. Ne discute ampiamente Corsi in *Poesie musicali* cit., pp. CI-CIV; ma si veda anche G. Di Bacco, *Alcune nuove osservazioni sul Codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, in «Studi Musicali», XX 1991, pp. 181-234, a pp. 187-8.

4. Rispettivamente in M. Long, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions, and Historical Circumstances*, Ph.D. Diss., Princeton University, 1981, pp. 161-77 e J. Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D. Diss., New York University, 1985, p. 461. Anche se le identificazioni esigono la massima cautela, va detto che quanto meno suggeriscono la provenienza da ambienti comuni, e sono dunque funzionali alla provenienza e alla datazione dei codici.

script Lo; importanti rilevazioni in Long, *Musical Tastes*, pp. 161-77; successive analisi e trascrizione completa in Gozzi, *Il manoscritto Lon., BL, Add.* 29987; ulteriori descrizioni e indagini su provenienza e datazione in Di Bacco, *Alcune nuove osservazioni*; Carsaniga, *An Additional Look*; Gozzi, *Alcune postille* e Id., *La notazione del codice Add.* 29987.

Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. $\alpha.5.24$ (*olim* lat. 568, *olim* IV.D.5) (= **Mod**)

Pergam., mm. 260×195; due unità codicologiche riunite anticamente: Italia settentrionale, in ambiente vicino a Pietro Filargo (antipapa Alessandro V) e Baldassarre Cossa (antipapa Giovanni XXIII): ca. 1410 il *corpus* principale (fascicoli II-IV); 1420-1430 i fascicoli esterni (I/V), pressoché interamente dedicati alle opere di Matteo da Perugia; cc. 1, 50, I', più due guardie anteriori e due posteriori cartacee moderne. Una sola mano per ogni unità, con saltuarie annotazioni di mani successive. Varie numerazioni: antica in cifre arabe sul *recto* al margine superiore destro, 11-40 (relativa al *corpus* principale); numerazione moderna a lapis 1-52 sul *recto* al margine inferiore sinistro (include anche le guardie antiche, provenienti dal *corpus* principale e in parte scritte dopo l'aggiunta dei fascicoli esterni). Altra numerazione moderna a inchiostro, sul margine inferiore esterno, per pagine, 2-103 (non numera cc. 1r e I'v). Numero di pentagrammi per carta variabile, da nove a undici. La numerazione antica del *corpus* principale suggerisce la perdita dell'originario fascicolo I (cc. 1-10), mentre l'annotazione lungo il margine esterno di c. I' (indicata come «folio z» da A. Stone), «nota figurare sumite [kar] del çacara», riferita alla *ballade* su testo latino *Sumite karissimi* di Zacara, che figura nell'attuale fascicolo II, suggerisce (seguendo l'ipotesi di Stone) un cambiamento di programma e lo spostamento del fascicolo dalla quarta alla seconda posizione. Iniziali miniate e decorazione presente nei fascicoli II-III, iniziali semplici in rosso e blu al fascicolo IV, solo in rosso nei fascicoli I/V.

Il codice è qui di interesse marginale: l'unità codicologica più antica si presenta come una silloge eterogenea, ma volta principalmente a intonazioni su testo francese dell'*Ars Subtilior* (Filippotto e Antonello da Caserta, Hasprois, Senleches). Tra le poche intonazioni di testi italiani si trovano alcune composizioni di Zacara, inclusa *Caciando per gustar* (cc. 16v-17r, numerazione antica). Descrizione, provenienza, datazione e analisi del contenuto in Pirrotta, *Il codice estense lat.* 568; Günther, *Das Manuskript Modena*; Memelsdorff, *What's in a sign?*; analisi codicologica nel *Commentary* accluso all'edizione in facsimile Stone, *Il codice $\alpha.M.5.24$* . Ulteriori rilievi e nuove ipotesi in Stoessel, *Arms, a Saint and «Imperial sedendo»*; Id., *The Angevin Struggle*.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds italien 568 («codice Pit») (*olim* Bibliothèque Royale, Nouv. Supplément Fr. 535, *olim* 165 du Supplément) (= **Pit**)

Pergam., mm. 265×174; Firenze, ca. 1405-1410; cc. 150, più 4 guardie anteriori e 3 posteriori moderne. Numerazione antica in numeri romani sul *recto* al margine superiore destro 1-140 (salta le prime 9 carte, che costituiscono l'indice, e l'ultima, che reca una mano guidoniana sul *recto*); numerazione moderna sul *recto* al margine superiore destro, A-I per l'indice, 141 in cifre arabe per l'ultima carta. Strutturato in 14 quinioni, tranne il primo (quaternione con foglio aggiunto); i fascicoli VI e VIII, contenuti quasi esclusivamente opere di Paolo, furono inseriti più tardi in corso d'opera, con conseguente correzione della numerazione, chiaramente visibile lungo i fascicoli VII, IX-XIV. Miniatura a tutta pagina (allegoria della musica del cosiddetto «Maestro delle canzoni») a c. 1r, opera di un miniatore proveniente dallo *scriptorium* del monastero di Santa Maria degli Angeli (Levi D'Ancona, *The Illuminators*, pp. 20-5), da cui probabilmente provengono anche le miniature di Sq. Contiene 199 composizioni (ma 201 con 2 copie duplici), secondo la tipica organizzazione delle sillogi fiorentine, per autore e secondariamente per genere. Fascicoli I-V: Jacopo, Giovanni, Donato, Gherardello, Nicolò, Vincenzo e appaiono solo alla fine (nel IV e V fascicolo) anche Paolo e Bartolino; VI-XII: Landini e Paolo; XIII: repertorio francese; XIV: *Ordinarium Missae* polifonico, ottenuto assemblando composizioni di Gherardello, Lorenzo, Bartolo e Paolo.

Tra le sillogi fiorentine, è la meno rappresentativa per la cacce, contenendone solo tre, poste a breve distanza, tra il III e il IV fascicolo: *Tosto che l'alba* di Gherardello (cc. 25v-26r), *Passando con pensier* di Nicolò (cc. 29v-30r) e *Nell'aqua chiara* di Vincenzo (cc. 32v-33r).

Il codice era conosciuto già nell'Ottocento e ne discute Carducci in *Musica e poesia*, pp. 375-6; descrizione e tavola in Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, pp. 250-8; Fischer, *Studien*, pp. 92-3; Reaney, *The Manuscript Pit*; importanti precisazioni in Günther, *Die «anonymen» Kompositionen*; analisi codicologica in Nádás, *The Transmission*, pp. 216-90.

Poznań, Archiwum Archidiecezjalne, Ms. 174a (= **Poz**)

Cart., mm. 278-288×192-195; Italia, ante 1432; cc. 2, nessuna numerazione visibile. Da 8 a 11 pentagrammi per carta. Si tratta di due carte reimpiegate per la legatura di un omeliario risalente agli anni Trenta del Quattrocento, e conservato presso l'Archivio Archidiecezjale di Poznań, con segnatura Ms. 174, da cui sono state staccate e restaurate nel 1989. A c. 1r un'iscrizione datata 1432, coeva al riciclo delle carte, costituisce un sicuro *terminus ante quem*. Di scarsa leggibilità, il frammento tramanda due ballate a c. 1 (*L'angeli ch'alma e Sempre piango*), mentre a c. 2r un frammento di *Caciando per gustar* di Zacara da Teramo nei primi due righi e una composizione sacra non identificata, su testo latino (è possibile leggere «...regina sola uirgo...»); a c. 2v un Sanctus a 4 voci. Occorre osservare che il frammento di caccia trasmesso a c. 2r pare un tentativo di copiatura abbandonato dal copista: il primo rigo, stando a quanto leggibile, contiene all'incirca i primi 25 *tempora* del *tenor*, mentre il secondo rigo, pur tramandando una porzione di testo (si può leggere chiaramente il v. 50), è privo di notazione. Descrizione e inventario parziale (il frammento di Zacara non è identificato) in Leszczynska, *Slady Trecenta w Poznaniu*.⁵

Reggio Emilia, Archivio di Stato, Archivio del Comune di Reggio Emilia, Appendice, Miscellanea storico-letteraria, «Frammento Mischiati» (= **Reg**)

Pergam., mm. 325-305×254-193; Italia settentrionale (Veneto?), sec. XIV (s.m.); cc. 2, nessuna numerazione visibile, ma contrassegnate a lapis sul *recto* A e B da Oscar Mischiati, a cui si deve la scoperta del frammento nel 1990. Non è dato sapere con certezza se le due carte fossero originariamente congiunte a formare il bifoglio di un fascicolo. Probabilmente riciclato come coperta per un volume. Dieci esagrammi per carta.

L'importanza del frammento per la storia della caccia è notevole: nello spazio di un solo bifoglio si trasmettono tre *unica*: *Mirando i pessi* (c. Ar), *Nella foresta* (c. Av) e *Chiama il bel papagallo* (c. Br). Per l'origine e la datazione sono state reputate significative le affinità paleografiche e notazionali con **Rs**, con cui il frammento condivide il madrigale *Vaguza vaga* (c. Bv). La carta Ar è decisamente peggio conservata delle altre, con difficoltà di lettura a tratti insormontabili.

Descrizione e trascrizione del contenuto in Gozzi-Ziino, *The Mischiati Fragment*.

Manoscritti perduti o irreperibili

*Strasbourg, Bibliothèque Municipale, C. 22 (*etiam* 222 C. 22; C. 222)⁶ (= **Stra**)

Cart., mm. 290×210, Germania meridionale, sec. XV (p.m.); composito: cc. 150, numerate 1-11 + 1-143 (c. 12 senza numerazione). Le prime 11 carte contenevano un indice e cinque trattati musicali, mentre le restanti 143 il repertorio musicale (1-119) e ulteriori trattati (120-143). Il codice andò perduto in un incendio nel 1870. Ne resta una descrizione manoscritta, con tavola completa, incipitario e trascrizione diplo-

5. Ringrazio John Nádás per avermi segnalato la presenza del frammento di caccia.

6. Adotto l'unica segnatura certa, dato che non sono chiare le circostanze e le motivazioni dell'aggiunta «222», rilevata da Coussemaker, oltre alla segnatura C. 22 con cui il codice era sino ad allora noto; cfr. L. Welker, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Hs. Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22*, Habilitationsschrift Diss., 2 voll., Univ. Basel, 1993, pp. 25-6.

matica di 52 composizioni per mano di Coussemaker (ed. in facsimile, Van der Linden (ed.), *Le Manuscript musical M 222 C 22*). Il codice non interessa se non per la presenza della caccia di Zacara, *Caciando per gustar*, trasmessa a cc. 2v-3r come *contrafactum* *Salve Mater Jesu*. Dalla descrizione parziale del codice data nel 1850 da P. Tarbé (*Les œuvres de Philippe de Vitry*, p. 56), si possono trarre dettagli ulteriori, dato che l'*incipit* risulta assai più corposo: *Salve Mater Jesu Christi solo verbo concepisti / In hac valle profunda*, confermando che il *tenor*, come nella caccia, era munito di testo (che Tarbé interpretò come composizione a sé stante, ma l'*incipit* successivo, *Patrem*, ossia il Credo di Prunet che seguiva la caccia, conferma che si tratta della stessa composizione). Il codice (o meglio, la sua esistenza) costituisce una delle testimonianze più rappresentative del cosiddetto repertorio 'internazionale', prodottosi in seguito al grande movimento di persone – e codici – in epoca conciliare (si veda Strohm, *Native and Foreign Polyphony*).

Descrizione e riproduzione in facsimile di una carta in Lippmann, *Essai sur un manuscrit*, altra descrizione, quando il ms. era già perduto, in Meyer, *Notice sur un ms.*; lo studio più approfondito sul codice, con ricostruzione codicologica, indici, inventario e analisi del contenuto, è Welker, *Musik am Oberrhein*.

*Montefiore dell'Aso (MC), bibl. priv. Francesco Egidi (= **Eg**)

Pergam., in origine mm. 240×160 ca.; sec. XIV (ex.), *post* 1374; cc. 2 (un bifoglio, pesantemente rifilato); nessuna numerazione visibile; cc. indicate arbitrariamente 1-2. Dieci esagrammi per carta. Riciclato come coperta per atti notarili nell'Archivio di Stato di Macerata, il frammento entrò nella biblioteca di F. Egidi (che ne diede per primo notizia in *Un frammento di codice*) ed è attualmente disperso. Trasmette, accanto a parti dei mottetti adespoti *Leonarde pater inclite*, *Marce Marcum imitatis* e *Florentia mundi speculum*, un frammento del *tenor* di *Caciando per gustar* di Zacara da Teramo (c. 1r, con il *cantus* verosimilmente posto nel *verso* della carta adiacente perduta).

Descrizione in Fischer, *Neue Quellen*, pp. 90-2, che ritenne plausibile un'origine veneta, forse padovana. Ulteriori analisi in Di Bacco-Nádas, *The Papal Chapels*, pp. 65-9, con riproduzione fotografica del frammento nelle tavole fuori testo, risalente ai negativi donati da Egidi a Fischer (di leggibilità scarsa); qui si sostiene, sulla base dei contenuti dei testi dei mottetti, della patina linguistica della caccia e della vecchia collocazione maceratese, la provenienza da un ambiente vicino alla curia romana, spostando quindi le coordinate verso l'Italia centrale.

Considerazioni generali

Dal prospetto dei codici (riassunto nella tabella in appendice al capitolo), la tradizione letteraria si dimostra paradossalmente più ampia dal punto di vista quantitativo, con quasi il doppio dei manoscritti; ma essa è decisamente meno rappresentativa di quella musicale, dato che i 16 codici letterari tramandano in tutto 7 componimenti. Inoltre, è evidente che il fulcro di questa tradizione è costituito dalle cacce 'd'autore': se si tenessero da parte Sacchetti e Soldanieri, tutto si ridurrebbe al caso di *Tosto che l'alba* in **Par**. La presenza della caccia in questo manoscritto è senza dubbio legata a un gruppo di testi intonati da Nicolò del Preposto, a cui è attribuita espressamente;⁷ i rapporti tra il compositore e **Par**, tuttavia, non sono affatto chiari, e l'accertata inattendibilità di alcune rubriche complica ulteriormente il quadro. A mio avviso, è probabile che il copista avesse desunto l'attribuzione da un codice musicale che presentava una selezione di opere di Nicolò; non ne fornisce una prova definitiva, ma ne offre un indizio il fatto che dalla *recensio* di *Tosto che l'alba* si possa ra-

7. Non ci sono dubbi sul fatto che il copista intendesse attribuire a Nicolò la paternità del testo poetico, che la tradizione musicale tramanda adespoto nell'intonazione di Gherardello da Firenze. Sulle rime intonate e/o attribuite a Nicolò in **Par**, cfr. D. Checchi, *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'«Ars Nova» italiana*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 19-44, in particolare pp. 40-1.

gionevolmente concludere che il testo sia stato ricavato da un testimone musicale.⁸ Dunque, la caccia intonata da Gherardello – che sarà bene continuare a considerare adespota – resta l'unico testo poetico che, nell'afferrare a una doppia tradizione, letteraria e musicale, resta svincolato dalla circolazione di canzonieri di autori noti. Ciò conferma la grande diffusione di questa caccia, che è anche l'unica a essere presente in tutte le sillogi musicali fiorentine che siano giunte sufficientemente integre. Non si dimentichi, inoltre, che in **Fp** è presente un unico madrigale di Nicolò, *Nel mezzo già del mar*, posto all'interno della sezione di Gherardello, copiato sul verso di c. 86, che ospita sul recto proprio la caccia in questione. È un dato particolarmente curioso, considerando che questa zona del codice si configura come sequenza di sezioni autoriali distinte, in cui evidentemente non era prevista la presenza di Nicolò; l'inclusione di *Nel mezzo già del mar* potrebbe essere stata causata dalla compresenza di opere di Nicolò e Gherardello nell'antigrafo.

Per tutti gli altri codici ci troviamo di fronte a situazioni assai varie, che comunque rimontano alla tradizione delle opere di Sacchetti e Soldanieri. Diversi manoscritti (**L V Pal Pr** e in parte **Ch₂**) sono derivati della perduta *Raccolta Aragonesa*, che includeva un'ampia selezione di rime di Sacchetti derivata da **A**;⁹ così come è probabile che **Red Ch₁ Mgl** abbiano derivato parte del loro contenuto da una fonte tardo-trecentesca, che conteneva, tra le altre, le rime di Soldanieri.

La sezione sacchettiana inclusa nelle prime carte di **Mgl** (2r-7v) presenta due rime non contenute nella *Raccolta* e credo che anche in questo caso il modello sia stato molto vicino all'autografo; l'inizio maggiore si desume dalla situazione riscontrata per la ballata *Per l'altrui dir* (rima 163), che nel manoscritto (c. 7r) così si presenta:

15 *principio*
 Per l'altrui dir non uuo donna chio tami
 & io non posso poi che il core ma tolto
 stu non mel rendi si chi sia disciolto

 Tutti ipensier col core & con lamente
 soggetti stanno ate seruir con fede
 finis

8. Il copista attribuisce a Nicolò anche i due componimenti successivi: la ballata *Non più dirò*, che risulta effettivamente intonata dal compositore, e la canzone *Amor in cui nulla pietà si truova* (a c. 112r). In questo modo, dato che i sonetti scritti nella colonna b sono stati certamente aggiunti in un secondo tempo, è esistita una fase in cui l'apertura 111v-112r era interamente dedicata a Nicolò. Inoltre, **Par** assegna al compositore anche la ballata *Tal mi fa guerra* (c. 92r), raggiungendo così un totale di quattro componimenti, due dei quali effettivamente intonati da Nicolò, che è certamente il compositore più rappresentato nel codice. Pesano tuttavia sulla questione le attribuzioni a Sacchetti rifiutate da F. Agno (*Rime stravaganti del Sacchetti*, in «Lettere italiane», XIII 1961, pp. 1-19), e le discordanze con **Red**, del quale Barbi lodava proprio la scrupolosità della rubricazione (*Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, p. 479), che assegna *Tal mi fa guerra* a Stefano di Cino. Le opinioni comunque divergono: D'Agostino sostiene la derivazione da un codice musicale e indebita estensione della rubrica attributiva dall'intonazione al testo, benché ciò dovrebbe implicare o un'intonazione di Nicolò perduta o, come ritengo più probabile, la vicinanza di composizioni di Nicolò a quelle di Gherardello (cfr. G. D'Agostino, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento. Una revisione per dati e problemi. (L'area toscana)*, in «Col dolce suon che da te piove» cit., pp. 389-428, a pp. 413-5); propendono per l'attribuzione invece L. Marchi, *Chasing Voices, Hunting Love: The Meaning of the Italian «Caccia»*, in «Essays in Medieval Studies», XXVII 2011, pp. 13-31, a pp. 26-7 (per puro atto di fede verso il copista) e L. M. Jennings, «*Senza Vestimenta*»: *The Literary Tradition of Trecento Song*, Burlington (Vt.), Ashgate, 2014 (Music and Material Culture), pp. 87-8 (in questo caso si sostiene che la canzone *Amor in cui nulla pietà si truova* difficilmente potrebbe provenire da un codice musicale, da cui il copista avrebbe potuto mutuare la rubrica attributiva; ma va anche detto che nulla prova che la canzone provenga dallo stesso codice, sia esso musicale o no).

9. Cfr. L. Battaglia Ricci, *Comporre il libro. Comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, in «Italianistica», XXI 1992, pp. 597-614, p. 613, nota 38.

Dee sempre per consiglio andare asau
 chi nellamente sua adubio alchuno
 16 *Caccia / di f.*
 State su donne che debian noi fare
 (...)

La ballata è mutila del secondo piede e della volta, e che ciò fosse noto al copista lo dimostra la rubrica «principio», che sottintende 'di ballata', come accade più avanti nel codice in altri casi simili (ad esempio per due madrigali e una ballata di Soldanieri, consecutivi a c. 51r, di cui sono copiati solo i primi versi). Il «finis», quindi, sembra posto a delimitare il frammento di ballata dal componimento seguente, di cui è cassata la *D* iniziale con vari tratti di penna, a intendere l'espunzione completa del distico. Ma è questa coppia di versi espunta che interessa particolarmente, poiché si tratta dell'esordio di uno dei tre sonetti che Andrea di Pietro Malavolti «mandò a Franco» (come si legge nella rubrica alla rima 160a); e la vicinanza materiale tra la ballata e il sonetto di Malavolti, che ci è stato tramandato esclusivamente dall'autografo sacchettiano, costituiscono un forte indizio a favore di un antigrafo, probabilmente in cattivo stato,¹⁰ molto vicino ad *A* e che aveva mantenuto anche i sonetti di corrispondenza.¹¹ Le rime in questa sezione di *Mgl* – oltre alla caccia, quasi tutte ballate – sono comprese in *A* tra la 98 e la 192 (numerazione dall'edizione Ageno) e, con un paio di inversioni, la selezione ne segue l'ordine progressivo in due fasi, prima crescente poi decrescente.¹² D'altronde, il testo di *State su donne* tradito da *Mgl*, a parte alcuni errori meccanici, risulta più vicino ad *A* degli altri cinque derivati della *Raccolta Aragonesa*: basterebbe il «debian» dell'*incipit*, mantenuto in *Mgl* e normalizzato in «dobbiam» in tutti gli altri.

Tolto, quindi, il caso di *Par*, le altre 6 cacce erano già presenti nelle raccolte a monte degli apografi, partecipando alla naturale ramificazione e selezione dei canzonieri dei rispettivi autori. Ciò vale anche per codici di Sercambi (*Sc* e *Sn*), dove l'abbondanza di citazioni di rime altrui congiunta alla netta predilezione per Soldanieri fanno sì che tali codici costituiscano un ramo separato della tradizione del poeta fiorentino.¹³ La tradizione delle cacce, come prevedibile, segue i medesimi canali di diffusione degli altri generi letterari che si prestavano all'intonazione: per i madrigali e le ballate, tanto la dipendenza dalla tradizione musicale quanto la completa autonomia rappresentano condizioni del tutto consuete. Va però osservato che per le cacce solo in un caso (*Tosto che l'alba*) si

10. La canzone in morte di Boccaccio, ad esempio, era certamente lacunosa nell'autografo, tanto che il copista ne trae solo il congedo, rubricandolo «fine d'una canzona per la morte d'uno» (*Mgl*, c. 6r).

11. D'altronde parrebbe certo che lo stesso Sacchetti avesse messo in circolazione una selezione di testi, come ha opportunamente evidenziato Battaglia Ricci (*Comporre il libro* cit., pp. 612-14). Sulla tradizione stravagante di Sacchetti si veda anche Ageno, *Rime stravaganti* cit. e R. Ballerini, *Per la fortuna di Franco Sacchetti nel Quattrocento: il caso del «Pataffio»*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXV 1982, pp. 5-17.

12. Le rime contenute in *Mgl*, tutte assenti nella prima sezione sacchettiana di *Red*, rispetto all'ordine di *A* sono le seguenti (la numerazione è desunta dall'edizione Ageno, e sono tutte ballate eccetto ove diversamente indicato; tra parentesi tonde la c. dell'autografo, tra parentesi quadre eventuali annotazioni, in grassetto le rime assenti nella *Raccolta Aragonesa*): 101 (16v), 98 (16v) [madrigale], 130 (21v) [madrigale int. Gherardello], 136 (22v), 143 (24r) [int. Landini, perduta], 146 (24v), 151 (25v) [int. Sacchetti perduta], 152 (25v), 156 (26v) [int. Nicolò, perduta], 192 (35v) [mancano gli ultimi 2 vv. in *A* e *Mgl*], 145 (24v), 179 (32v), congedo di 181 (33r) [«Canzone distesa di Franco Sacchetti per la morte di messer Giovanni Boccacci ...» *A*; «fine duna canzona p(er) la morte duno» *Mgl*], 171 (30v), 163 + 160a (28v e 27v), 155 (26v) [caccia *State su donne*]. Le altre 3 rime che si trovano più avanti nel codice (nn. 211, 205 e 108) provengono invece dalla medesima raccolta di rime trecentesche da cui deriva *Red*, come ha dimostrato Barbi, *Studi* cit., pp. 489-94.

13. La quantità di rime di Soldanieri che Sercambi ha impiegato nelle *Novelle* ammonta a più di due terzi del suo canzoniere (almeno nella forma in cui esso è restituito da *Red* e *Ch*). Cfr. Sercambi, *Il novelliere* cit., pp. XIV-XVI; G. Sercambi, *Novelle. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note*, ed. G. Sinicropi, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1995 (Filologia, 5), p. 10, nota 3.

hanno elementi per ritenere altamente probabile la derivazione da un codice musicale; in tutti gli altri una linea di tradizione genuinamente letteraria può darsi per scontata. Il *corpus* di rime di Soldanieri, ad esempio, si è evidentemente formato a prescindere dall'eventuale presenza di una 'veste musicale'; madrigali, ballate e cacce sono parte integrante del suo canzoniere, e l'intonazione, più che mera 'destinazione' del testo poetico, costituisce un'auspicabile eventualità. Discorso che assume ancor più valore nel caso di Sacchetti e dell'autografo, dove si può eliminare alla radice la possibilità di distorsioni dovute alla ricezione quattrocentesca. Sacchetti separa le rime intonate dalle altre dotandole di un'apposita rubrica e addirittura un'esclusiva numerazione, e di certo opera con la consapevolezza che questo non avrebbe affatto implicato una svalutazione di quelle rime, anzi, forse ne avrebbe innalzato ulteriormente il valore, acquisendo due volte i requisiti per entrare a pieno titolo nel *Libro*. Quanto Sacchetti tenesse all'intonazione lo dimostra il noto madrigale *Ben s'affatica* (n. 147), che si pone all'interno di un filone polemico rilevabile anche altrove:¹⁴ «tal compitar non sa, che fa ballate, / tosto volendo che sien intonate. / Così del canto avièn: senz'alcun' arte / mille Marchetti veggio in ogni parte» (vv. 5-8).

Per quanto concerne la tradizione musicale si distinguono due gruppi principali: **Rs**, **Reg** e alcune cacce del fascicolo x di **Fp** (con tutta probabilità provenienti dalla medesima raccolta, che chiamerò *x*) costituiscono il gruppo più antico, legato agli ambienti delle corti venete e lombarde. L'attestazione in alcuni codici di origine fiorentina, o almeno toscana, come **Fp** e **Lo**, accerta che alcune cacce di questo gruppo conobbero una qualche diffusione al di fuori degli ambienti d'origine.¹⁵ **Sq**, **Lo**, **Sl**, **Pit** e **Fp** (fascicoli VI-IX) rappresentano invece quanto rimane della produzione fiorentina, ed è all'interno di questo gruppo che si verificano le intersezioni con la tradizione letteraria, che va ricondotta *in toto* all'esperienza fiorentina (Sacchetti, Soldanieri, e la caccia adespota intonata da Gherardello). La caccia di Zacara, composta quando il genere non destava più interesse, per ovvie ragioni introduce codici del tutto estranei al blocco principale della tradizione (**Mod**, **Eg** e soprattutto **Stra**). Uno schema orientativo generale può essere il seguente:



Nello schema, le coppie **Fp Lo** e **Sq Sl** sono inserite in un riquadro tratteggiato in quanto la prima accoglie cacce provenienti dalla tradizione settentrionale, la seconda le opere di Zacara. La voce "Tradizione letteraria", con cui si intende l'insieme dei codici letterari che tramandano le cacce, è congiunta alla tradizione musicale fiorentina, poiché con questa stabilisce un rapporto di stretta

14. Si veda il caso di *Oselletto salvazo* di Jacopo (ed. in Corsi, *Poesie musicali* cit., pp. 42-3), con cui il madrigale di Sacchetti condivide il ricorso all'autorità di Marchetto da Padova (v.9, «tut'èn Fioràn, Filipoti e Marcheti»). Per *Ben s'affatica* segue F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, ed. F. Brambilla Agno, Firenze, Olschki, 1990.

15. Ad esempio, *Per sparverare* di Jacopo da Bologna, così come *Segugi a corta*, in **Fp** e **Lo**.

interdipendenza, che allo stato attuale delle conoscenze è anche esclusiva, non essendo noti casi di cacce d'origine non fiorentina per le quali esista una tradizione letteraria, parallela o meno a quella musicale. La direzione è in entrambi i sensi, poiché da un lato le cacce 'd'autore', pur essendo certamente concepite quali componimenti autonomi, una volta intonate finiscono necessariamente nella tradizione musicale, dall'altro non v'è ragione di escludere un processo inverso, per cui testi estrapolati dalla tradizione musicale siano confluiti in sillogi letterarie (come è altamente probabile che sia avvenuto per *Tosto che l'alba* in **Par**).

Ciò che emerge come dato d'immediata visibilità nello schema proposto è uno degli aspetti più importanti per quel che concerne la trasmissione della caccia come genere poetico-musicale: la centralità della produzione manoscritta fiorentina,¹⁶ da cui sostanzialmente dipende l'intero repertorio, con l'eccezione delle quattro cacce trasmesse in **Rs** e **Reg**. In altri termini, i codici fiorentini, posti nello schema in ordine *grosso modo* cronologico, sono soprattutto una testimonianza fondamentale della ricezione della caccia. Se è vero che più di un terzo del *corpus* è a tradizione unitestimoniale, bisogna ricordare che questa condizione riguarda particolarmente la produzione settentrionale, largamente ignorata da codici più tardi, come **R** e **Man**,¹⁷ i quali, come si è già ricordato, non tramandano alcuna caccia. È un dato di fatto che codici come **Fp** e **Lo** hanno preservato dall'oblio componimenti provenienti dalle corti settentrionali e appartenenti al repertorio più antico (tra cui le cacce di Piero, Giovanni e Jacopo).¹⁸ Le sillogi più tarde, **Sq** e **Sl**, testimoniano anche la ricezione fiorentina delle opere di Zacara, non molto anteriori al tempo di redazione dei codici;¹⁹ la sua caccia è tramandata in **Sq**, il codice più formale e selettivo, dove al compositore è dedicata una sezione, inclusa in un fascicolo in condivisione con altri due compositori, non a caso anch'essi 'stranieri', Egidio e Guglielmo di Francia. Dobbiamo dunque all'attitudine antologizzante e già umanistica dei circoli di copisti-musicisti fiorentini buona parte di quanto oggi possiamo inferire sulla caccia. L'attributo 'umanistico' trova la sua ragion d'essere nel fatto che la produzione di queste sillogi si concentra in un periodo (orientativamente dal 1390 al 1420) in cui lo scontro con i Visconti è al suo apice, entrando così a far parte di un progetto politico-culturale più ampio e già proteso verso l'Umanesimo (il punto di riferimento è ovviamente il cancelliere Coluccio Salutati). Lo scontro si sposta dal piano militare a quello culturale; così, uno dei prodotti più caratteristici di questa tem-

16. L'origine fiorentina dei codici è accolta all'unanimità, con l'eccezione di **Lo**, per cui si è pensato, oltre a Firenze, anche all'Italia centrale e all'Umbria (cfr. G. Carsaniga, *An Additional Look at London Additional* 29987, in «Musica Disciplina», XLVIII 1994, pp. 283-97); ritengo in ogni caso che anche se il codice non fosse propriamente fiorentino, il quadro generale che si è proposto non ne soffrirebbe eccessivamente.

17. Su **R** si vedano K. von Fischer, *The manuscript Paris, Bibl. nat., nouv. acq. frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, in «Musica Disciplina», XI 1957, pp. 38-78; N. Wilkins, *The Codex Reina: A Revised Description (Paris, Bibl. Nat., ms. n.a.fr. 6771)*, in «Musica Disciplina», XVII 1963, pp. 57-73; Nádas, *The Transmission* cit., pp. 118-215; su **Man** rimando allo studio introduttivo all'edizione in facsimile, J. Nádas - A. Ziino, *The Lucca Codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Perugia, Biblioteca comunale "Augusta", MS 3065. Introductory Study and Facsimile Edition*, Lucca, LIM, 1990 (Ars Nova, 1), e all'integrazione J. Nádas - A. Ziino, *Two Newly Discovered Leaves of the Lucca Codex*, in «Studi Musicali», XXXIV 2005, pp. 3-23.

18. La ricezione della produzione settentrionale, ovviamente, non va limitata alla caccia, ma dovrà estendersi all'intero repertorio; comunque essa fu veicolata principalmente nelle sezioni degli autori più importanti, cioè Jacopo, onnipresente e già *autoritas* a fine Trecento, e Bartolino, che compare timidamente in **Pit** e guadagna una sezione autonoma in **Sl** e soprattutto **Sq**, che tramanda la raccolta più completa che si conosca di questo compositore. Il caso di Piero già pone il quadro sotto diversa luce, trattandosi di un nome che desumiamo da un unico codice, ancora fiorentino (**Fp**), ma che scompare definitivamente nelle altre sillogi, mettendo ben in evidenza la rarità degli esemplari impiegati in **Fp**.

19. Ulteriori quattro composizioni, oltre a *Dicovi per certanza*, già rilevata a suo tempo da Nádas, sono state recentemente individuate in posizione secondaria in alcune carte di **Sl** con esplicita attribuzione a Zacara; due di queste, *State a Dio* e *Ben lo sa Dio*, trasmesse anepigrafe in altri manoscritti; cfr. A. Janke - J. Nádas, *New Insights into the Florentine Transmission of the Songs of Antonio Zacara da Teramo*, in «Studi Musicali», VI n.s. 2015, pp. 197-214.

perie è proprio il più volte menzionato *Liber de origine* di Filippo Villani, dove sono ricordati i cittadini illustri fiorentini, eccellenti in ogni campo della cultura, inclusa la musica.

4.2. *Paratesti e qualifiche di genere*

La questione della rubricazione avrebbe certamente un interesse minore, se non fosse per il fatto che è generalmente impiegata come argomento a sostegno della tesi per cui il termine ‘caccia’ dovrebbe intendersi esclusivamente in relazione alla tecnica canonica, e non avrebbe validità alcuna per i testi poetici.²⁰ Se il paratesto ‘caccia’ non fosse una qualifica di genere, ma si limitasse ad avvertire l'esecutore della presenza del canone, ci si aspetterebbe di trovarlo anche nelle altre composizioni canoniche del repertorio, se non sistematicamente almeno in una percentuale non dissimile dalle cacce. Ma è evidente che non è così, dato che si registra un solo caso in cui il paratesto compare in una composizione che non presenti i requisiti fondamentali per essere considerata una caccia; mi riferisco al caso del madrigale canonico *Oselletto salvazo* di Jacopo da Bologna, anomalo per più di un aspetto. Dando luogo a una situazione che ad oggi possiamo considerare unica nell'intero repertorio, Jacopo compose due differenti intonazioni del medesimo testo, una a due voci, l'altra in canone su *tenor*, entrambe assai diffuse, visto che sono giunte sino a noi con tradizioni alquanto corpose.²¹ La rubrica, significativamente, compare solo nell'indice di due manoscritti, **Fp** e **Pit**, in una sezione dove di norma non si danno ulteriori indicazioni fuorché l'*incipit* testuale; e già questo singolo dato, ossia la presenza di un paratesto fisicamente separato dal testo vero e proprio, cioè un epitesto, secondo la tassonomia di Gérard Genette,²² per la sua rarità induce alla cautela.

Per quanto riguarda **Fp**, è chiaro che la rubrica ha il preciso scopo di distinguere la versione canonica da quella a due voci: nell'indice, infatti, si trovano elencate di seguito «Oselletto seluaggio per stagione .M^a.» e «Oselletto seluaggio per stagione .C^a.», dove le abbreviature stanno per ‘madrigale’ e ‘caccia’.²³ Trattandosi dello stesso testo, la specificazione pertiene al solo dato musicale e probabilmente, data la presenza del *tenor*, sta anche significare ‘a mo’ di caccia’, con riferimento all'organico (parametro forse più importante a livello pratico, dato che la versione in canone necessita di un esecutore in più). Va inoltre sottolineato il fatto che la compilazione dell'indice avvenne in un momento in cui il codice aveva già la sua forma pressoché definitiva e, seguendo Campagnolo, la sua redazione non sarebbe dovuta al copista D, come ipotizzato da Nádas, anzi, parrebbe «escluso che il copista dell'indice sia identificabile con alcuna delle mani che intervengono nella copia delle

20. Newes, ad esempio, sostiene che «the musical sources appear to have made no distinction between canonic madrigal and caccia per se: the label “caccia” was applied to the technique of canonic imitation, rather than to poetic form»; Newes, *Fuga* cit., p. 56.

21. Edizione delle due versioni in O. Huck - S. Dieckmann (edd.), *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento. Anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna*, unter Mitarbeit von Evelyn Arnrich und Julia Gehring in Verbindung mit Marco Gozzi, 2 voll., I *Übertragungen, Texte, Kommentare*; II *Transkriptionen*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2007 (Musica mensurabilis, 2), I, pp. 100-108; II, pp. 280-310.

22. G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions de Seuil, 1983 (Poétique), trad. it. Id. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (Biblioteca Einaudi, 16).

23. Simili precisazioni si osservano in **Fp** per un altro caso di *incipit* identico, *Sì come al canto della bella iguana*, condiviso da due intonazioni di Piero e Jacopo, distinte dall'indicazione «a 2» e «a 3». Nell'indice, *Sì come al canto* («a 3») segue immediatamente *Segugi a corta*, dove ricompare la rubrica «.C^a.»; essa è coerente con il genere della composizione, ma è impossibile stabilire perché il copista abbia deciso di apporre una specificazione ulteriore all'*incipit* (forse fu indotto a introdurla di riflesso all'indicazione accessoria precedente?). Questi sono gli unici epitesti presenti nell'indice del manoscritto, che è purtroppo giunto incompleto a causa della caduta delle prime carte, cominciando ora dalla lettera F.

musiche».²⁴ Il che starebbe a suggerire che le rubricazioni nell'indice furono apposte successivamente, e quindi senza implicare una consultazione diretta degli antigrafi, che invece nei casi di rubricazione diretta (il peritesto, riprendendo ancora l'utile tassonomia genettiana) dovrà sempre essere presa in considerazione come alternativa equiprobabile all'iniziativa del copista.

Sostanzialmente analoga la situazione nell'indice in **Pit**, che pur non contenendo la versione a due voci (che nulla autorizza a escludere fosse stata preventivata in una fase iniziale), precisa quale delle due si tramanda: «Oselletto seluagio caccia». Nell'indice di questo codice, che è stato redatto durante la fase di copiatura,²⁵ solo in altri 4 casi, su 199 composizioni raccolte, si ricorre alla qualifica di genere: tutti *rondeaux* trasmessi privi di testo e rubricati «rondello».²⁶ Le altre rubriche presenti nell'indice sono attributive e riguardano il ciclo dell'Ordinario assemblato nel fascicolo XIV («Agnus dei di *ser* gherardello», «Benedicamus P[aolo]», «Gloria di *ser* gherardello», «Patrem di Bartolo», «Sanctus di *ser* lorenço»). Le rubricazioni presenti nell'indice aggiungono elementi ulteriori all'*incipit*, allo scopo di migliorarne la riconoscibilità; e in questo non fanno che confermare il valore accordato ai due principali parametri impiegati nell'organizzazione dei contenuti: il genere e l'autore. In tal senso la rubricazione di *Oselletto salvazo* è senza dubbio eccezionale e, analogamente a **Fp**, assume una valenza prettamente tecnica: la versione tramandata è quella canonica, che impiega la stessa tecnica compositiva della caccia e soprattutto ne richiede il medesimo organico (2 *cantus* e *tenor*).

Risolto l'unico caso anomalo, prima di entrare nel merito dei codici musicali, dove è necessario tener conto anche della tipologia di notazione impiegata per il canone, converrà focalizzare l'attenzione sui paratesti della tradizione letteraria. Dalla tabella che segue è possibile verificare agilmente la presenza di eventuali qualifiche di genere per ognuna delle sette cacce tramandate: tutte, almeno in un codice, sono qualificate come tali, ed è chiaro che in un simile contesto non ha alcun senso pensare a una valenza tecnico-musicale del termine. Certamente non si può negare che la qualifica 'caccia' comportasse una forte connotazione in senso musicale, tanto che in **Rn** si appone a *Per un boschetto* la rubrica «Caccia da cantare fatta per Nicolo Soldanieri», che non implica la sicura esistenza di un'intonazione, ma di certo stabilisce una forte connessione con la musica. Ma questa connessione non credo fosse più forte ed esplicita del portato allusivo più immediato di termini come 'madrigale' o 'ballata'. Inoltre, doveva trattarsi di una connotazione diversa da quella, paradossalmente ancor più musicale, di 'sonetto' e 'canzone', poiché termini come 'caccia' e 'madrigale' puntavano a una specifica dimensione della musica, quella della polifonia e della *musica mensurabilis*.

Sacchetti e verosimilmente anche Soldanieri qualificarono espressamente le rispettive cacce; lo si evince ovviamente da **A** per il primo, e da **Red**, il più scrupoloso nella fedeltà al modello rispetto agli altri apografi, per il secondo. In quest'ultimo codice, dovrà notarsi l'organizzazione del canzo-

24. S. Campagnolo, *Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*, in «*Col dolce suon che da te piove*» cit., pp. 77-119, a pp. 109 e 92-3. Aggiunte ulteriori e più tarde (tra cui *Invidia nimica* di Dufay) si riflettono come tali anche nell'indice, che doveva aver già perso la prima sezione, dato che *Bonté bialté* di Cesaris figura nell'ultima carta, mentre *Invidia nimica* è aggiunta regolarmente in calce alla lettera *I* (come già notato in *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile*, a cura di F. A. Gallo, Firenze, Olschki, 1981 (Studi e testi per la storia della musica, 3), p. 8, nota 11).

25. Cfr. Nadas, *The Transmission* cit., p. 257.

26. Si tratta dei *rondeaux* (1) *Amis, tout dous vis* di Pierre des Molins (cc. 3v-4r), che si ritrova alla M, «Mulino Rōdello», con evidente commistione con la rubrica attributiva (il testo del *cantus*, limitato all'*incipit*, legge «Molino Amis dout»); (2) *Esperance qu'en mon cuer* (cc. 6v-7r), elencato alla S, «Sperança Rōdello»; (3) *Fortune* (c. 3r), trasmesso in *unicum*, «Fortune Rondello»; (4) *Loyauté me tient en espoire* (c. 121r), attribuito in **Ch** a Garinus, «Loyaute Rondello». Come in **Fp**, tutte queste composizioni risultano copiate dallo stesso copista («scribe A»), cfr. Nadas, *The Transmission* cit., p. 278 e segg.

niere di Soldanieri (cc. 103v-113v), che procede gerarchicamente dalla canzone alla caccia, passando per il sonetto, il madrigale e la ballata; al di là della rubricazione, è questo già un chiaro indice di riconoscimento della condizione di genere per la caccia. È lecito supporre, inoltre, che la *Raccolta Aragonese*, per qualche ragione, avesse ommesso la rubrica di *Passando con pensier* di Sacchetti, che si ritrova anepigrafa in tutti i suoi derivati (**Pal Pr L V Ch₂**), mentre in **Mar** è indicata come «S[onetto]», qualifica che il copista impiega anche per due ballate che ci sono giunte nelle intonazioni di Gherardello e Lorenzo (*Donna, l'altrui mirar*, cc. 54v-55r, e *Non vedi tu, Amor*, c. 53v), la prima adespota, la seconda attribuita al compositore. Benché 'sonetto' e 'ballata' siano termini per cui è documentata una parziale sovrapposizione (i *soni sive sonetti* del *Capitulum* corrispondono alle ballate grandi descritte da Antonio da Tempo), la rubricazione applicata alla caccia qui non si spiega se non come errore.

Tabella 4.1 Qualifiche di genere nella tradizione letteraria (° = senza rubrica; • = con rubrica; * = rubrica erronea)

	A	Pal	L	Pr	Ch ₂	V	Red	Ch ₁	Mgl	Rn	Mar	Cp	Ric	Sn	Sc	Par
<i>Tosto che l'alba</i>																•
Soldanieri																
<i>A poste messe</i>							•	°								
<i>C'bi caccia</i>							•	°				°	°	•	•	
<i>Per un boschetto</i>							•	•		•						
Sacchetti																
<i>State su donne</i>	•	•	•	•	•	•			•							
<i>Passando con pensier</i>	•	°	°	°	°	°					*					
<i>A prender la battaglia</i>	•	•	•	•	•	•										

La tradizione musicale presenta una dimensione paratestuale decisamente più articolata; vi sono almeno due tipologie di rubrica: (1) qualifica di genere che accompagna l'attribuzione; (2) qualifica di genere apposta, in luogo dell'*incipit* del testo, in principio della parte del *tenor* o in corrispondenza di una nuova sezione, di norma indicata, come nei madrigali, 'ritornello' o 'tornello'. A ciò si aggiungano eventuali rubriche 'accidentali', dovute a problemi inerenti alla copiatura.

La presenza di rubriche del primo tipo è ovviamente connessa ai criteri di ordinamento e alla *mise-en-page* del singolo codice; quelli che seguono un ordinamento autoriale, come **Sq Pit** e **Fp**, di norma non contemplano l'indicazione del genere, e la duplice rubrica «Caccia. lorengo» in **Fp** è probabilmente dovuta all'eccezionalità di *A poste messe*, che risulta l'unica caccia priva di *tenor* nel manoscritto (e nel repertorio). Rubriche di questo tipo parrebbero superflue anche in un codice come **Sl**, che raggruppa le cacce in un apposito fascicolo; in questo caso colpisce più che altro l'assenza di rubriche attributive, che invece sono costanti sui margini superiori delle carte precedenti. Al contrario, **Lo**, che impiega il genere come criterio principale, ne presenta ben tre casi: «Chaccia di ser gherardello» per *Tosto che l'alba*, «Chaccia di ser Nichollo del proposto» per *State su donne* e «Chaccia» per *In forma quasi* di Vincenzo, nel secondo tentativo di copiatura a c. 68v (cfr. infra).

Le rubriche di genere apposte al *tenor* qualificano il componimento in maniera indiretta, ma sono importanti, poiché riaffiorano, per lo più con la locuzione stereotipa *Tenor (supradicte / dicte) caccie*, anche in quei codici che escludono normativamente la rubrica di genere in combinazione con quella attributiva, e che quindi non avrebbero mai qualificato la composizione (basti pensare che 'madrigale' e 'ballata' sono termini del tutto assenti nei paratesti di codici come **Pit** e **Sq**). Un caso inte-

ressante è quello della copiatura di *In forma quasi* in Lo: abbandonata (a circa due terzi del *cantus*) a c. 31r, per un errore di valutazione dello spazio necessario, viene ripresa molto più avanti, a c. 68v, in una zona del codice ormai quasi ‘anarchica’ nell’organizzazione dei contenuti; ma anche in questo caso l’operazione non va a buon fine. L’indicazione «tenore di questa .Chaccia. adietro» posta sul margine superiore della carta adiacente (69r) è infatti errata: ciò che si legge è il ritornello del madrigale *I’ son c’a seguitar* di Nicolò del Preposto, che per giunta nel codice è assente (è invece trasmesso in Sq, a c. 96v).²⁷ Gozzi ha ipotizzato che l’iscrizione fosse stata mutuata direttamente da un antigrafo a cui era caduto un foglio, e che quindi il copista avesse copiato inconsapevolmente un *tenor* che nulla aveva a che fare con la caccia di Vincenzo. La rubrica dell’antigrafo dovrebbe quindi considerarsi del tutto accidentale, dovuta a contingenze legate alla *mise-en-page* dell’antigrafo o a un particolare supporto scrittorio (ad esempio un rotolo). D’altronde, non mancano casi analoghi nello stesso Lo, dove in *Dappoi che ’l sole* compare l’annotazione di servizio con funzione di rimando: «il tenore del ritornello ène eposto a questo segnio di fuori ♀» (c. 41r, riferito al pentagramma posticcio sul margine inferiore di c. 40v).

Quanto appena esposto ha valore solo per le sillogi fiorentine, poiché nei due testimoni di provenienza settentrionale (**Rs** e **Reg**) il termine ‘caccia’ non compare mai; e ciò si riflette anche nelle composizioni del fascicolo x di **Fp**. C’è però un altro aspetto da considerare e da incrociare con la rubricazione, ossia la tipologia di notazione impiegata per il canone, che per definizione implica la presenza di paratesti sotto forma di istruzioni verbali a integrare la notazione musicale. Anche in questo caso si riscontra più di una tipologia: (tipo A) riscrittura parziale dei primi e degli ultimi *tempora* del *cantus secundus*, inframmezzati solitamente dal paratesto *usque* (*ut supra*); (tipo B) inserimento di pause al *primus*, valide per il *secundus* e utili a determinare la distanza tra le voci; (tipo C) uso del *signum congruentiae*, secondo le consuete modalità che si imporranno a partire dal Quattrocento (fig. 1.a-c).



Figura 1. a) **Fp**, c. 93v (tipo A)



Figura 1. b) **Fp**, c. 76v (tipo B)

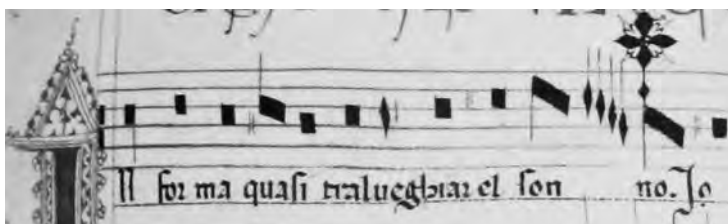


Figura 1. c) **Sq**, c. 36r (tipo C)

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Figg. 1.a / 1.b); Biblioteca Medicea Laurenziana (Fig. 1.c). È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

27. Cfr. M. Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987 di Londra*, in «*Et facciam dolci canti*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B. M. Antolini et al., Lucca, LIM, 2003, pp. 207-61, a p. 247.

Nella tabella che segue si incrociano, per l'intera tradizione musicale, i dati relativi alla tipologia di notazione impiegata per il canone con la presenza di rubriche di genere secondo la classificazione appena proposta. L'assenza di indicazioni relative al punto di imitazione, che sono poi le uniche realmente utili, visto che le cacce contemplano solo il canone all'unisono, non può che considerarsi errore di omissione; ovviamente, esulano da questa considerazione i canoni enigmatici, in cui la soluzione è volutamente celata (ma tali canoni sono estranei al repertorio qui preso in considerazione). L'ipotesi più economica è la caduta di una rubrica o più probabilmente del *signum*; dato che la tipologia in cui è solitamente presente un 'canone', nel senso letterale del termine, non appartiene alla tradizione italiana,²⁸ è più probabile che la notazione nell'antigrafo rimontasse al tipo C. Sembrano confermarlo gli stessi dati relativi ai testimoni privi di ogni indicazione: in tutti i casi a tradizione pluritestimoniale, almeno un testimone nota il canone con il *signum congruentiae*. Ovviamente, benché meno probabili, non si possono escludere *a priori* perdite più ingenti (il rigo contenente il *secundus* nel tipo A, o le pause nel tipo B), e d'altro canto è certo che in alcuni casi (*Segugi a corta*, *Per sparverare*) i copisti intervennero anche su questo aspetto della notazione.

Tabella 4.2 Distribuzione della tipologia di notazione per il canone, valido anche in caso di indicazione limitata a una sola sezione (× = assenza di indicazioni; A = riscrittura parziale; B = pause d'aspetto; C = *signum congruentiae*) e qualifiche di genere (× = assenza di rubrica; INT = qualifica inclusa nell'intitolazione; T / T* = qualifiche apposte al *tenor* in principio, o in corrispondenza del ritornello)

		MSS. SETT.		MSS. FIORENTINI				ZACARA	
		Rs	Reg	Fp	Lo	Pit	Sq	Sl	Eg
PRODUZIONE SETTENTRIONALE	<i>Or qua compagni</i>	A / ×							
	<i>Mirando i pessi</i>		A / ×						
	<i>Nella foresta</i>		A / ×						
	<i>Chiama il bel papagallo</i>		A / ×						
	<i>Con bracchi assai (P.)</i>			A / ×					
	<i>Con bracchi assai (G.)</i>			A / ×					
	<i>Con dolce brama</i>			A / ×					
	<i>Segugi a corta</i>			A / ×	B / ×				
	<i>Per sparverare</i>			B / T	A / ×				
PRODUZIONE FIORENTINA	<i>Tosto che l'alba</i>			C / T	C / INT	C / ×	C / T	× / T	
	<i>Nell'aqua chiara</i>				× / ×	× / ×	C / ×	× / ?	
	<i>In forma quasi</i>				× / INT		C / ×		
	<i>O tu di qua</i>							× / T	
	<i>A poste messe</i>			B / INT			C / ×		
	<i>Dappoi che 'l sole</i>				C / T*		C / T		
	<i>Passando con pensier</i>					C / T*	C / T		
	<i>State su donne</i>				× / INT+T*				
	<i>Così pensoso</i>			B / ×	B / ×		× / ×	B+C / ?	
	<i>...cacciato sono ognor</i>							? / T	
	<i>Caciando per gustar</i>						C / ×	× / ×	?

28. Ciò limitatamente all'Ars Nova; in autori, non necessariamente più tardi, ma vicini all'Ars Subtilior, l'uso dei paratesti verbali è motivato sia dal virtuosismo notazionale sia per continuità rispetto alla tradizione francese, dove il paratesto verbale

Alcune osservazioni in merito ai dati presentati: in primo luogo la notazione del canone di tipo A è evidentemente connessa alle consuetudini scritte dei copisti settentrionali (ca. 1370), ed è sempre accompagnata dall'assenza della qualifica di genere. Probabilmente la riscrittura parziale era sufficientemente chiara da rendere superflua un'eventuale rubrica, ma si dovrà anche ricordare che **Rs** e **Reg** omettono ogni forma di rubricazione, anche quella attributiva (caratteristica che li accomuna al più tardo **R**). Di particolare interesse è il caso di *Per sparverare*, che si presenta in due codici, **Lo** e **Fp**, con differenti tipologie di notazione del canone (rispettivamente di tipo A e B), sistematicamente accompagnate da divergenze notazionali e sostanziali (cfr. infra, § 5.3). Analoga situazione per *Segugi a corta*, dove si invertono i codici, ma il prodotto non cambia: la versione ammodernata (**Lo**) impiega il tipo B, quella nell'originale *quaternaria* (**Fp**) si associa al tipo A (cfr. infra, § 5.1). Particolarità curiosa, inoltre, in *Così pensoso*: in **Sl**, relativamente alla prima sezione, si intravede un *signum congruentiae* oltre alle pause iniziali (impiegate anche per la seconda sezione, mentre sono omesse nel resto della tradizione); la compresenza di pause e *signum* non è inedita, e si riscontra anche in **Pit** per la prima sezione del madrigale di Donato *Faccia chi de'* (c. 45v). Tutto ciò suggerisce che le notazioni di tipo B e C fossero diffuse in Toscana e presumibilmente più recenti rispetto al tipo A; se così fosse, pur rientrando tra gli elementi notazionali su cui i copisti certamente interverrebbero, il sistema per notare il canone potrebbe essere accolto come indice geo-cronologico.²⁹

Si può allora concludere che la presenza di una qualifica di genere, ossia un paratesto verbale contenente il termine 'caccia', non sia realmente indispensabile per indicare all'esecutore che è di fronte a un canone: come si è appena visto, con più sistemi creati *ad hoc*, la notazione è già sufficiente allo scopo, e può fornire anche l'unica indicazione necessaria alla realizzazione corretta, ovvero la distanza tra le voci in canone (l'intervallo è sempre all'unisono e non necessita di indicazioni specifiche). Dunque non c'è alcun elemento che autorizzi a pensare che i paratesti della tradizione musicale pertengano esclusivamente alla musica, quando, non essendo indispensabili, si possono reputare ridondanti rispetto alla notazione. La coincidenza della qualifica di genere e le tipologie di notazione B e C può forse essere ricondotta al fatto che le attestazioni si limitano alle sillogi fiorentine, provengono cioè dallo stesso ambiente in cui la caccia si era sicuramente imposta come genere letterario autonomo. In effetti, per quanto possa sembrare paradossale, la presenza delle rubriche è decisamente più solida in riferimento ai testi poetici: pur rimanendo nell'ambito di valori assoluti esigui, nella tradizione musicale la presenza di rubriche (9 cacce su 20) risulta in percentuale assai inferiore rispetto alla tradizione letteraria, dove invece tutte le cacce sono qualificate come tali in almeno un testimone. Rimangono quindi pochi punti fermi che possono essere così riassunti: (1) le occorrenze del termine 'caccia' non contraddicono, semmai confermano la validità degli argomenti a favore dello statuto di genere, al di là della semplice presenza del canone; (2) la presenza di qualifiche di genere pertiene esclusivamente a manoscritti, compositori e poeti fiorentini, o comunque ben conosciuti in quell'ambiente; (3) tutte le cacce 'd'autore' (Soldanieri e Sacchetti) sono qualificate come tali in almeno un testimone in entrambi i rami della tradizione (letteraria e musicale), benché in alcuni casi con rubriche secondarie, come quelle che affiorano grazie ai paratesti del *tenor*.

era invece ben presente (se ne può avere contezza osservando le rubriche riportate nel prospetto in appendice al § 2.2). Si aggiunge anche che, come si è ricordato, per la caccia la questione è limitata al punto d'imitazione, poiché gli altri parametri sono fissi (unisono / moto retto); *Dè, dimmi tu* di Landini, che è l'unico caso noto nell'*Ars Nova* italiana in cui il canone non sia all'unisono, è tramandato solo in **Sq** notando per esteso tutte le voci.

29. I dati sono ulteriormente confermati dalla tradizione dei madrigali canonici, dove oltre alla notazione per esteso, maggioritaria nei casi in cui solo una delle due sezioni è in canone, il tipo A è impiegato in tutti madrigali di Piero, Giovanni e Jacopo, mentre i sistemi di tipo B e C si presentano soltanto in *Oselletto salvazo* di Jacopo (ma tipo A in **R**), e *Faccia chi de'* di Donato; *La fiera testa* di Nicolò in **Sq** non reca indicazioni, analogamente alla ballata di Andrea, *Dal traditor*. Come si è detto, è probabile che in assenza di indicazioni l'antigrafo recasse il tipo C (meno probabile il tipo B).

4.3. *Modelli di trasmissione*

Come corollario a quanto sinora esposto, ho ritenuto opportuna un'analisi dei modelli di trasmissione della caccia in relazione all'organizzazione generale dei contenuti dei singoli codici; anche da questo ambito, infatti, è possibile ricavare qualche indizio sulla ricezione e sulla diffusione del genere. Per quanto riguarda manoscritti come **Rs** o **Sq** non è possibile alcuna considerazione, nel primo caso per la presenza di un'unica caccia congiunta alla perdita di almeno dieci carte,³⁰ nel secondo perché l'organizzazione del materiale è rigidamente condotta sul criterio autoriale, il che impedisce di avanzare osservazioni fondate su altri parametri. Analogo discorso per **Pit**, il codice fiorentino meno rappresentativo per la caccia, con tre cacce regolarmente inserite entro la sezione 'retrospettiva' tra il III e il IV fascicolo.

Un primo indizio di raggruppamento per genere si deduce da **Reg**, il frammento apparentemente più laconico del repertorio. Secondo Gozzi e Ziino, l'ombra di un'iniziale (una *O* o una *D* onciale in rosso) a c. *Av* prodottasi per contatto prolungato, escluderebbe che il frammento costituisca il bifoglio interno del fascicolo.³¹ Tuttavia, il fatto che questa macchia circolare si trovi all'interno, non sotto il rigo come le restanti iniziali del frammento, induce al sospetto che, ammesso che si tratti davvero di un'iniziale ombra, è arduo che si sia prodotta per contatto con una carta del medesimo codice, poiché è evidentemente improbabile che in apertura di libro i righi fossero così sfalsati da produrre un simile effetto. A mio avviso, dunque, pur rimanendo ignoto il numero di carte che intercorrevano tra *Av* e *Br*, esiste la concreta possibilità che il bifoglio fosse interno. Il prospetto che segue dovrà necessariamente essere inteso con valore ipotetico, ma resta il fatto che la trasmissione di tre cacce consecutive, persino se si trattasse del bifoglio interno, è già indice significativo di raggruppamento; se poi si pensasse anche a un solo bifoglio tra le due carte, allora vi sarebbe la possibilità che il numero di cacce contenute fosse ben più alto (con una media di una per carta, come avviene per quelle effettivamente presenti, già si potrebbero aggiungere 4 unità).

	INCIPI	AUTORE / GENERE
	Mirando i pessi	? / Caccia
	Nella foresta	? / Caccia
	Chiama il bel papagallo	? / Caccia
	Vaguza vaga + Da la somma beltà [C...]	? / M (2 ²) + ? / B (1 ¹ ?)

30. La mancanza del secondo fascicolo e del bifoglio esterno del terzo lascia aperta la possibilità che *Or qua compagni* non fosse l'unica caccia tramandata dal codice; è tuttavia di qualche interesse osservare come il madrigale che segue immediatamente la caccia sia *Cum altre uccelle*, già ricordato come uno dei più antichi esempi di impiego strutturale dell'imitazione libera.

31. «The leaves were probably not contiguous, since the right margin of the fifth stave of fol. *Av* clearly shows the mark of a red capital letter of circular shape (an uncial "O" or "D") that has been impressed owing to prolonged contact; consequently the fragment cannot have formed the inner bifolio of the fascicle»; M. Gozzi - A. Ziino, *The Mischianti Fragment: A New Source of Italian Trecento Music in Reggio Emilia*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, a cura di S. Dieckmann *et al.*, Hildesheim, Georg Olms, 2007 (*Musica mensurabilis*, 3), pp. 281-327, a p. 285.

La testimonianza di **Reg** è molto importante, poiché, pur nei limiti imposti dalla condizione di frammento, suggerisce una circolazione di raccolte di cacce in area settentrionale; ed è possibile, e a mio avviso anche probabile, che una raccolta di questo tipo fosse confluita in **Fp**, tramite il copista D, nel più volte menzionato fascicolo x, che varrà la pena osservare dettagliatamente. L'ultima apertura del fascicolo ix (cc. 89v-90r) contiene il madrigale politestuale *Musica son* di Landini, in una posizione evidentemente anomala rispetto alla sezione dedicata al compositore (i madrigali landiniani sono contenuti nel fascicolo v).³² L'apertura successiva, a cavallo tra il ix e il x fascicolo, è già esemplata dalla mano D e principia a c. 90v con la *reverdie* anepigrafa *Quan je voy le duç tens venir*, in canone a due voci su *tenor* e in due sezioni musicali, come se fosse un madrigale (la seconda indicata come ritornello, con il consueto monogramma **R**). Seguono, al netto delle aggiunte francesi (4 *ballades*, 3 delle quali di Machaut), 11 composizioni italiane: 4 madrigali canonici (includendo anche *Per larghi prati*), 4 cacce, 3 madrigali a tre voci di Jacopo, tra cui *Aquila altera*, contraddistinto dall'esordio imitativo mottettistico. Dunque 9 composizioni su 11 sono a tre voci, e 8 su 11 impiegano la tecnica canonica; di queste, tutte eccetto una sono *unica*. Alle composizioni appena elencate va aggiunto il madrigale canonico a due voci *Ogni diletto* attribuito a Piero (presente in forma frammentaria anche in **Rs**), aggiunto dal medesimo copista a c. 88r. Considerando quindi tutti i componimenti afferenti a questo repertorio inseriti dal copista D, il numero di composizioni sale a 13, di cui 10 sono canoniche e 11 sono a tre voci.

	INCIPI	AUTORE / GENERE
90v	Quan je voy le duç tens venir	? / <i>Reverdie</i> (3 ^{2c}) (<i>unicum</i>)
91r	Cavalcando con un giovine acorto	Piero / Mc (2 ²) (<i>unicum</i>)
91v	Aquila altera (C T	Jacopo / M (3 ³)
92r	↳ Cr)	
92v	Con bracchi assai	Piero / Caccia (<i>unicum</i>)
93r	Giunge 'l bel tempo	Jacopo / Mc (2 ²) (<i>unicum</i>)
93v	Con bracchi assai (C ₁ C ₂	Giovanni / Caccia (<i>unicum</i>)
94r	↳ T) + <i>Qui contre fortune</i>	? / <i>Rondeau</i> ? (2 ^o)
94v	Sì come al canto (C T	Jacopo / M (3 ³)
95r	↳ Cr)	
95v	In verde prato (C T	Jacopo / M (3 ³)
96r	↳ Cr)	
96v	Per larghi prati	Giovanni / Mc? (3 ^{2c}) (<i>unicum</i>)
97r	↳ R) + <i>En amer</i>	[Machaut] / <i>Ballade</i> (2 ^o)
97v	Nel bosco senza foglie	Giovanni / Mc (3 ^{2c} / 3 ³)
98r	↳ R)	
98v	Con dolce brama (C	Piero / Caccia (<i>unicum</i>)
99r	↳ T) + Segugi a corta	? / Caccia
99v	<i>De toutes fleurs</i>	[Machaut] / <i>Ballade</i> (2 ^o)
100r	<i>De petit [po]</i>	[Machaut] / <i>Ballade</i> (2 ^o)
100v	<i>En mon cuer</i>	? / <i>Ballade</i> (3 ¹)

32. Sulla questione della posizione anomala del madrigale landiniano, cfr. Campagnolo, *Il codice Panciatichi* 26 cit., pp. 104-8.

Giovanni e Jacopo sono abbondantemente rappresentati nei fascicoli VI-VIII, al cui interno figurano anche alcuni madrigali di Piero, nome che ci è noto proprio grazie a **Fp**. La dislocazione del fascicolo X rispetto ai compositori che rappresenta non può che essere correlata all'operato del copista D, che sembra non aver lavorato a stretto contatto con i copisti A-C, tanto che inserì una serie di ballate landiniane lungo il codice, nonostante la sezione di Landini presenti tuttora delle carte lasciate in bianco.³³ Dunque restano aperte due possibilità: l'esistenza di una raccolta di provenienza settentrionale già dedicata al repertorio canonico, che il copista introdusse come 'raccolta nella raccolta', oppure si deve al copista stesso l'idea di raggruppare composizioni canoniche che provenivano da sillogi organizzate diversamente o da fogli volanti.

In ogni caso, sarà bene notare che, oltre alla tecnica canonica, un plausibile filo conduttore del raggruppamento può essere individuato nell'organico. Le composizioni a 3 voci nel repertorio più antico costituiscono senza dubbio un'eccezione rispetto alla *Textierung* 2² dominante, e il veder riunite 4 cacce e 3 madrigali a 3 voci pare una scelta abbastanza coerente. In effetti, osservando la sezione di Jacopo, si rileva che i brani a 3 voci sono posti tutti ravvicinati verso la fine della sezione: due madrigali contigui, *Sotto l'imperio* (cc. 71v-72r) e la versione canonica di *Oselletto salvazo* (cc. 72v-73r), mentre saltando un'apertura si trova la ballata (in *unicum*) *Nel mio parlar* (cc. 74v-75r), trasmessa in doppia versione (3^{2c} e 2¹);³⁴ queste composizioni sono precedute, sempre a brevissima distanza, dalla caccia *Per sparverare* (c. 70r). Che l'organico fosse un parametro che i copisti di **Fp** tennero in considerazione lo dimostra il fatto che le ballate di Landini sono rigidamente suddivise proprio in base a questo criterio, con le ballate a 2 voci nei primi due fascicoli e quelle a 3 nei due successivi.

Più complesso è il caso di **Lo**, codice che pare prendere forma come prosecuzione di un lavoro già iniziato da un copista di professione, molto probabilmente per mano di un musicista, che inizialmente imposta un ordinamento per genere. La struttura del codice perde coerenza durante il percorso e il progetto originario diviene sempre più tenue, probabilmente a causa di una acquisizione del materiale diluita nel tempo. Si registra infatti un atteggiamento dinamico da parte del copista, che persegue per i primi due fascicoli e parte del terzo un criterio formale, presentando una sezione composta da 21 madrigali, in cui sono interpolate, in posizione secondaria, 3 ballate a due voci, con l'intento di colmare lo spazio inutilizzato. Questa sezione si chiude a c. 21r con l'ingresso della prima caccia, *Per sparverare*, che è anche l'ultima composizione di Jacopo del codice; essa inaugura una sequenza di ballate a 3 voci di Landini, con la contestuale introduzione della qualifica di genere accanto all'attribuzione, che si chiude con un'altra caccia, *Tosto che l'alba* di Gherardello. Ecco il prospetto della zona interessata (non si riporta la fascicolazione, che non sembra essere stata rilevante per l'organizzazione del codice, mentre, per agevolare l'immediata comprensione del prospetto evito di riportare la rubricazione originale, indicando tra parentesi quadre gli autori di composizioni anepigrafe):

33. Cfr. J. Nádas, *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIV/3 1981, pp. 393-427, a p. 413, nota 23.

34. La composizione è tramandata con due *tenores* alternativi, entrambi privi di testo: il primo «concordat cum tribus», l'altro «cum primo cantu».

CARTULAZIONE		INCIPIT	AUTORE / GENERE
Orig.	Att.		
↑	↑	<i>{madrigali a 2 voci}</i>	
118 ^v	21 ^v	Per sparverare	[Jacopo] / Caccia
119 ^r	22 ^r	↳..T)	
119 ^v	22 ^v	Non avrà ma' pietà (C T Ct..	[Landini] / B (3 ¹)
120 ^r	23 ^r	↳..Ct) + Donna s'i' t'ò fallito	[Landini] / B (2 ²)
120 ^v	23 ^v	Guard' una volta 'n cià (C T Ct..	[Landini] / B (3 ³)
121 ^r	24 ^r	↳..Ct) + I' son un pellegrin	? / B (2 ²)
121 ^v	24 ^v	Perché di novo sdegno	Landini / B (3 ³)
122 ^r	25 ^r	Tosto che l'alba	Gherardello / Caccia
↓	↓	<i>{ballate a 2 voci}</i>	

Anche il primo tentativo di copiatura di *In forma quasi*, iniziato in posizione secondaria rispetto al canto carnascialesco *La manteca*,³⁵ si presenta dopo una breve serie di ballate a 3 voci:

CARTULAZIONE		INCIPIT	AUTORE / GENERE
Orig.	Att.		
↑	↑	<i>{ballate a 2 voci}</i>	
125 ^v	28 ^v	Gran piant'agli ochi (C Ct	Landini / B (3 ²)
126 ^r	29 ^r	↳T) + Adiou adiou	Landini / Virelai (2 ¹)
126 ^v	29 ^v	Partesi con dolore (C T Ct..	Landini / B (3 ¹)
127 ^r	30 ^r	↳..Ct) + I' son tuo donna	Nicolò / B (2 ¹)
127 ^v	30 ^v	La manteca / Cum martelli	? / Canto carnascialesco? (2 ^o o 4 ² ?) (<i>unicum</i>)
128 ^r	31 ^r	↳T) + In forma quasi	[Vincenzo] / Caccia
↓	↓	<i>{ballate a 2 voci}</i>	

Come si è già detto, *In forma quasi* viene interrotta per motivi di spazio e verrà ripresa molto più avanti nel codice, dopo la serie di danze strumentali; il che fornisce due indizi: (1) la c. 31^v, contenente la ballata *Più bella donna* di Landini, era con tutta probabilità già scritta; (2) il fatto che il secondo tentativo si trovi così lontano dal primo suggerisce che *In forma quasi* facesse parte dell'ultimo gruppo di composizioni reperite, tra cui verosimilmente figurava anche *Segugi a corta*. Il copista, quindi, sembrerebbe aver tentato di inserire in posizione secondaria la nuova acquisizione, in una zona che riteneva adeguata al genere, cioè a ridosso delle due ballate a 3 voci, e al contempo non troppo distante dalla serie di cacce che si presenta poco più avanti: *Così pensoso* (Landini), *Nell'aqua chiara* (Vincenzo), *Dappoi che 'l sole* e *State su donne* (Nicolò).³⁶ Così come nel fascicolo x di **Fp** era presente *Aquila altera* di Jacopo, cioè un madrigale che intesse una forte relazione con il mottetto, le 4 cacce di **Lo** sono precedute (cc. 36^v-38^r) da un anomalo mottetto con testo in forma di madri-

35. Sul componimento si veda Carsaniga, *An Additional Look* cit.; edizione in M. Gozzi, *Notazione e testo musicale in una singolare composizione del manoscritto London, British Museum, Add. 29987*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del Convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992)*, a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, LIM, 1995 (Studi e Testi Musicali, nuova serie, 3), pp. 233-46, e ulteriori integrazioni e rettifiche in Id. *La notazione del codice Add. 29987* cit., pp. 256-8.

36. Ciò conforta l'ipotesi di un'acquisizione tarda di *In forma quasi*, priva di attribuzione in entrambi i tentativi, contrariamente a quanto accade per *Nell'aqua chiara*; se le due cacce fossero state tratte dalla stessa raccolta, credo che il copista non avrebbe rinunciato né all'attribuzione, né all'inserimento all'interno del gruppo.

gale a 2 *cantus* e *tenor*, *Cantano gl'angiol lieti / Sanctus*.³⁷ Anche in questo caso ho il sospetto che l'organico a 3 voci (o meglio 2+1) potrebbe aver costituito la *ratio* soggiacente a una piccola raccolta; e che il copista fosse attento a questo parametro, credo lo dimostri il fatto che madrigali e ballate a 3 voci raramente si trovino isolati.

Marco Gozzi, a cui si deve lo studio codicologico più approfondito sul codice, ha osservato una corrispondenza tra gli inchiostri impiegati (due tipi, uno nero e uno marrone) e il contenuto, individuando due 'zone' corrispondenti alle due sezioni iniziali, dedicate ai madrigali e alle ballate; inoltre ha sostenuto che in molti casi è altamente probabile che l'ordine delle composizioni negli antografi, laddove fosse plausibile un raggruppamento a monte, non fu mantenuto.³⁸ È il caso delle tre ballate in *unicum* di Bonaiuto Corsini,³⁹ che quasi sicuramente formavano una piccola raccolta autonoma, ma che risultano interrotte da un madrigale di Lorenzo. Dato che le tre ballate precedono direttamente le quattro cacce, si offre il prospetto anche per questa zona del codice:

CARTULAZIONE		incipit	AUTORE / GENERE
Orig.	Att.		
↑	↑	(ballate a 2 voci)	
129 ^r	32 ^r	Donna non fu già mai	Bonaiuto / B (2 ²) (<i>unicum</i>)
129 ^v	32 ^v	Vidi nell'ombra (C...	Lorenzo / M (2 ²)
130 ^r	33 ^r	↳ ...C, T)	
130 ^v	33 ^v	Pietà ti move	Bonaiuto / B (2 ²) (<i>unicum</i>)
131 ^r	34 ^r	Amor tu vedi	Bonaiuto / B (2 ²) (<i>unicum</i>)
131 ^v	34 ^v	Povero zappator (C	Lorenzo / M (2 ²)
132 ^r	35 ^r	↳ T)	
132 ^v	35 ^v	I' fu' già bian'uccel (C T...	Donato
133 ^r	36 ^r	↳ ... T) + Po' che da te	[Landini] / B (2 ²)
133 ^v	36 ^v	Cantano gl'angiol lieti / Sanctus (C...	? / Mottetto (3 ³) (<i>unicum</i>)
134 ^r	37 ^r	↳ C ₂ ... T...	
134 ^v	37 ^v	↳ ...C ₁ ...T	
135 ^r	38 ^r	↳ ...C ₂) + Io vegio in gran dolor	+ Nicolò / B (2 ¹) (<i>unicum</i>)
135 ^v	38 ^v	Così pensoso (C	[Landini] / Caccia
136 ^r	39 ^r	↳ T) + Chi 'l ben soffrir	+ [Nicolò] / B (2 ¹)
136 ^v	39 ^v	Nell'aqua chiara (C...	Vincenzo / Caccia
137 ^r	40 ^r	↳ ...C, T)	
137 ^v	40 ^v	Dappoi che 'l sole (C... +T(R))	Nicolò / Caccia
138 ^r	41 ^r	↳ ...C T)	
138 ^v	41 ^v	State su donne (C...	Nicolò / Caccia (<i>unicum</i>)
139 ^r	42 ^r	↳ ...C T)	
139 ^v	42 ^v	Ita se n'era a star (C...	Lorenzo / M (2 ²)
140 ^r	43 ^r	↳ ... C T)	
140 ^v	43 ^v	Non dispregiar virtù	Nicolò / M (2 ²)
141 ^r	44 ^r	Ita se n'era a star	Vincenzo / M (2 ²)
↓	↓	(madrigali e ballate)	

37. La composizione è priva di esordio in imitazione canonica, ma è significativo che non si rinunci a un ingresso del *secundus* dopo 14 *tempora* e sulla stessa nota. Edizione in PFMC 12, n. 40.

38. M. Gozzi, *Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library*, in «Studi Musicali», XXII 1993, pp. 249-77, a pp. 256-8.

39. Su Bonaiuto cfr. Di Bacco, *Alcune nuove osservazioni* cit., pp. 200-3; si è addirittura ipotizzato che il copista principale del codice potesse essere lo stesso Bonaiuto, cfr. Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987* cit., pp. 225-6.

Se nelle prime sezioni l'ordinamento per genere progettato dal copista certamente soppiantò quello di eventuali raccolte acquisite da cui trarre esemplari, vanificando in tal modo la formulazione di ipotesi ricostruttive, già a partire dalle ballate di Bonaiuto si ravvisano piccoli gruppi coerenti, che non si può escludere provenissero da unità codicologiche discrete. Le cacce a cc. 38v-42r potrebbero far parte dal materiale raccolto nelle prime sezioni e, forse seguendo una pianificazione successivamente abbandonata, potrebbero essere state volontariamente dislocate in una zona più avanzata del codice.⁴⁰ Inoltre, non è da sottovalutare il fatto che la maggior parte delle opere di Niccolò del Preposto si trovi tra le cc. 38 e 45 (6 su 12, più il già menzionato *tenor* di c. 69r), sebbene questa concentrazione debba molto alla presenza delle due cacce e delle due ballate in posizione secondaria, vale a dire dei raggruppamenti che ammettono anche altre spiegazioni (la sezione dedicata alla caccia e il massimo sfruttamento dello spazio disponibile). Credo sia impossibile, in questo caso, determinare con sicurezza l'ordine della copiatura. Resta comunque interessante la presenza dei tre importanti madrigali di Lorenzo, *Vidi nell'ombra* (32v), *Povero zappator* (36v) e, separato dal gruppo mottetto/cacce, *Ita se n'era a star* (42v), che credo abbia naturalmente richiamato la presenza dell'intonazione del medesimo testo di Vincenzo. In ogni modo, anche se risulta impossibile determinarne l'esatta consistenza, credo sia quasi certa l'acquisizione di materiale già organizzato in piccole raccolte; e su queste basi, diviene altrettanto plausibile che le quattro cacce, da sole o in raccolte leggermente più ampie (magari con il mottetto), circolassero insieme.

La prova definitiva del riconoscimento della caccia come genere viene però da una della sillogi più tarde, il palinsesto SI. Qui, in quel che resta del fascicolo XVI (tre bifogli: cc. 82/88, 94/95, 83/87, originariamente 151/160, 152/159, 155/156, mancano dunque le originali 153/158 e 154/157), si presentano, tutte anepigrafe e interpolate a composizioni francesi collocate in posizione secondaria, cinque cacce: *O tu, di qua* (adespota e in *unicum*), il *tenor* di una caccia il cui testo conteneva l'endecasillabo *cacciato sono ognor sança ragione* (adespota e in *unicum*), *Nell'aqua chiara* (Vincenzo), *Tosto che l'alba* (Gherardello) e *Così pensoso* (Landini). Un elemento che merita di essere evidenziato è la presenza della caccia di Landini, dislocata rispetto alla sezione dedicata al compositore nei fascicoli precedenti (cosa che in **Fp**, ad esempio, non accade). Non possiamo sapere se il copista avesse contezza della paternità landiniana; resta però il fatto che la versione canonica di *Oselletto salvazo* è contenuta nella sezione dedicata a Jacopo (cc. 15v-16r). Ciò avvalorà l'ipotesi di una precisa attenzione alla caccia come genere, piuttosto che a componimenti genericamente canonici, da imputare con tutta probabilità al modello seguito dal copista per redigere il fascicolo XVI. Sia l'assenza di rubriche attributive (presenti nelle sezioni autoriali del codice) sia il raggruppamento di queste cacce (due delle quali non attestate altrove), infatti, inducono a ritenere che il copista abbia tratto il materiale da una raccolta già formata, distinta dal *corpus* principale copiato nei fascicoli I-XIV. Purtroppo la mancanza di alcuni fascicoli (caduti *in toto* probabilmente durante il riciclo del manoscritto), non permette di accertare se anche a Vincenzo e Gherardello (con Lorenzo, i grandi assenti

40. Eventualità che non si può escludere; Gozzi (*Alcune postille* cit., pp. 255-6) afferma che il copista «ha probabilmente copiato alcune composizioni in punti distanti da quello in cui stava lavorando, lasciando in bianco i fogli intermedi», in modo tale che «l'inchiostro si asciugasse nelle parti appena copiate», e cita il caso delle ballate di Bonaiuto, interrotte da *Vidi nell'ombra* di Lorenzo, o quello più eclatante delle due ballate (*Già perch'io penso* di Landini e l'adespota *Benché amar crudel dona amaro sia*) che interrompono la serie di istampide strumentali, costringendo il copista (a c. 58r) all'annotazione di servizio: «Lavanço di questa istampita enne ina[n]çi | acharte 156 a questo segno [segue un cerchio puntato al centro con tre croci, due ai lati e una sotto]», rivelatrice della cartulazione originaria del codice e della caduta di 97 carte.

nella sezione retrospettiva del codice) fosse dedicata una sezione; attualmente la loro presenza è limitata alle cacce. Non si può escludere *a priori*, comunque, che tra i fascicoli dedicati a Bartolino e a Donato (v e viii) vi fosse una selezione di opere di questi compositori, soprattutto Gherardello e Lorenzo, che le altre sillogi fiorentine ci hanno abituato a considerare quali presenze pressoché istituzionali.

CARTULAZIONE		INCIPIT	AUTORE / GENERE
Orig.	Att.		
151r	82r	<i>J'ay grant desespoyr</i>	? / <i>Ballade</i> (3°)
151v	82v	O tu di qua (C...	? / Caccia (<i>unicum</i>)
152r	94r	↳ ...C T)	
152v	94v	Nell'aqua chiara (C...	[Vincenzo] / Caccia
---		[...cacciato sono ognor sanza ragione]	
155r	83r	↳ T + ? [francese]	? / Caccia + ?
155v	83v	Tosto che l'alba (C...	[Gherardello] / Caccia
156r	87r	↳ ...C, T) + <i>Hors suy (je) bien</i>	+ ? / <i>Rondeau</i> (2°)
156v	87v	Così pensoso (C...	[Landini] / Caccia

159r	95r	<i>Qui fault boyt</i>	? / ? (2°) (<i>unicum</i>)
159v	95v	Quanto si può si de' sempre fuggire	? / ? (2°) (<i>unicum</i>)
160r	88r	<i>Fuyans de chi</i>	[Senleches] / <i>Ballade</i> (3°)
160v	88v	?	?

Le cacce mancanti nei due bifogli caduti, considerando lo spazio occupato in media (un'apertura per caccia), dovrebbero ammontare a due: una nell'apertura 153v-154r (della caccia a cc. 154v-155r resta il *tenor*) e un'altra dopo *Così pensoso* (cc. 157v-158r). Le composizioni presenti a partire da c. 159r rendono improbabile che a c. 158v potesse trovarsi un'ulteriore caccia. Il *tenor* presente nei primi tre esagrammi di c. 155r (edito in appendice all'edizione delle musiche, per cui si rimanda anche al relativo apparato critico), mostra evidenti segni di ricorsività nella struttura musicale, consentendo di affermare con sicurezza la funzione di supporto al canone delle voci superiori; ciò conferma quanto già esplicitato dal tipico paratesto «Tenor dicte caccie». Il fascicolo xvi di SI costituisce dunque una preziosa testimonianza per la storia e per la ricezione della caccia, rendendo assai rimarchevole, per quel che si può immaginare circa il loro contenuto, la caduta dei due bifogli.

Tabella 4.3 Prospetto riassuntivo della tradizione della caccia.

INCIPIIT	AUTORI	MSS.	RUBRICHE E QUALIFICHE DI GENERE
A poste messe, veltri e gran mastini	LORENZO	Sq cc. 49v-50r Fp cc. 76v-77r - TESTO -	. Caccia · ser lorenço
	SOLDANIERI	Red c. 113r Ch ₁ c. 257r	Chaccia di Niccholo detto
Caciando, per gustar de quel tesoro	ZACARA	Mod cc. 16v-17r Sq cc. 176v-177r *Eg c. 1r (frg.) *Stra cc. 2v-3r	
Cf. <i>Salve Mater Jesu Christi / In hac valle</i>			
Chiama il bel papagallo		Reg c. Br	
Con bracchi assai e con molti sparveri	PIERO	Fp c. 92v	
Con bracchi assai e con molti sparveri	GIOVANNI	Fp cc. 93v-94r	
Con dolce brama e con gran disio	PIERO	Fp cc. 98v-99r	
Così pensoso, com'Amor mi guida	LANDINI	Sq c. 128v Fp cc. 45v-46r Lo cc. 38v-39r Sl cc. 156v-[157r] (frg.)	
Dappoi che 'l sole i dolci raci asconde	NICOLÒ	Sq cc. 82v-83r Lo cc. 40v-41r	TENOR Caccie tenore deritornello di questa chaccia ⇄
In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno	VINCENZO	Sq c. 36r Lo c. 31r (frg.) Lo c. 68v (frg.)	. Chaccia · + tenore di questa · Chaccia · adietro ⇄
Mirando i pessi nella chiara fonte		Reg c. A (frg)	
Nell'acqua chiara e dolce pescando	VINCENZO	Sq cc. 36v-37r Lo cc. 39v-40r Pit cc. 32v-33r Sl c. 153v-[154r] (frg.)	
Nella foresta, «Al cervo, caciatoril»		Reg c. Av	

INCIPI	AUTORI	MSS.	RUBRICHE E QUALIFICHE DI GENERE
Or qua, compagni, qua, cum gran piacere		Rs cc. 19 ^v -20 ^r	
O tu, di qua, o tu, di là, lasciate		Sl cc. 151 ^v -152 ^r	TENOR DICTE CACCIE
Passando con pensier per un boschetto	NICOLÒ	Sq cc. 85 ^v -86 ^r	Tenor Caccie
	SACCHETTI	Pit cc. 29 ^v -30 ^v - TESTO - A c. 16 ^r Ch ₂ c. 135 ^{r-v} L cc. 115 ^{r-v} Pal c. 156 ^v -157 ^v Pr cc. 116 ^v -117 ^r Mar c. 56 ^r V cc. 332 ^r -333 ^r	Tenof[r] tornelli supradicte caccie Caccia di FRANCO detto / Ser Nicolaus propositi sonum dedit S[onetto]
Per sparverare tolsi el mio sparvero	JACOPO	Fp c. 70 ^r Lo cc. 21 ^v -22 ^r	Tenor dicte chaccie
Segugi a corta e can per la foresta		Fp c. 99 ^r Lo c. 77 ^v	(Indice) Segugi a corta .C. ^a .
State su donne! Che debian noi fare?	NICOLÒ	Lo cc. 41 ^v -42 ^r	Chaccia di ser Nichollo del proposto ~ tenor deritornello di questa chaccia ~
	SACCHETTI	- TESTO - A c. 16 ^r Ch ₂ cc. 147 ^r -148 ^v L cc. 127 ^{r-v} Pr cc. 129 ^v -130 ^r Pal c. 173 ^r -174 ^r V c. 345 ^v -346 ^r Mgl cc. 7 ^{r-v}	Caccia di Franco / Magister Ser Nicolaus propositi sonum dedit Caccia di franco Caccia di Franco detto Caccia di franco decto Caccia di franco detto Caccia di Franco decto Caccia di f.

INCIPIIT	AUTORI	Mss.	RUBRICHE E QUALIFICHE DI GENERE
Tosto che l'alba del bel giorn' apare	GHERARDELLO	Sq cc. 25 ^v -26 ^r Fp c. 86 ^r Lo c. 25 ^r Pit cc. 25 ^v -26 ^r Sl cc. 155 ^v -156 ^r - TESTO - Par c. 111 ^v	Tenor <i>dicte</i> chaccie chaccia di <i>ser</i> Gherardello ÷ Tenor <i>dicte</i> chaccie Chaccia di <i>ser</i> Nicholo del <i>proposto</i>
...cacciato sono ognor sança ragione		Sl cc. [154 ^v]-155 ^r (fig.)	†Enor <i>dicte</i> caccie
A pender la battaglia giuso al piano	SACCHETTI	A c. 16 ^r Ch ₂ cc. 134 ^v -135 ^r L cc. 113 ^r - <i>v</i> Pr cc. 113 ^v -114 ^r Pal cc. 153 ^v -154 ^r V cc. 329 ^r - <i>v</i>	Chaccia di Franco Sacchetti Caccia di Franco Caccia di franco sacchetti <i>predecto</i> Caccia di franco sacchetti <i>predecto</i> Caccia di Franco sacchetti <i>predecto</i> Caccia di Franco Sacchetti <i>predecto</i>
Chi caccia e chi è cacciato	SOLDANIERI	Red c. 113 ^v Ch ₁ c. 258 ^v Ric c. 143 ^v Cp c. 31 ^v Sc c. 276 ^r Sn c. 223 ^v	chaccia del detto [Nicholo] canzona del petrarca <non · e · vero> Exemplo a chi reggie socto spezie di questa caccia qui disignata «Ditta la bella caccia (...), andarono a dormire» [Novelliere, § 137]
Per un boschetto, fra pungenti spine	SOLDANIERI	Red c. 113 ^v Ch ₁ c. 257 ^r Rn c. 23 ^v	chaccia del detto [Nicholo] Caccia d'Amore Caccia da cantare fatta per nicholo soldanieri

La tradizione della caccia, come si è visto nel precedente capitolo, presenta un'elevata quantità di *unica*: ben 9 cacce su 19 trasmesse con intonazione, *Or qua compagni*, *Mirando i pessi*, *Nella foresta*, *Chiama il bel papagallo*, *Con dolce brama*, *Con bracchi assai* (Giovanni e Piero), *State su donne* (Nicolò), *O tu, di qua*; a queste si aggiunga il frammento di caccia tramandato in **SI**, che pareggia i conti arrivando a un totale di 10 su 20. Vi è poi il caso particolare di *In forma quasi* di Vincenzo, che risulta tramandata integra in un solo manoscritto (ma il dato pertiene al solo testo musicale, poiché **Lo** trasmette il testo poetico nella sua interezza, omettendo il *tenor*). Un secondo gruppo di cinque cacce è trasmesso solo in due testimoni: *Segugi a corta*, *Per sparverare* (Jacopo), *A poste messe* (Lorenzo), *Dappoi che 'l sole* (Nicolò), *Passando con pensier* (Nicolò). Tenendo da parte la caccia di Zacara, che annovera quattro testimoni, due dei quali perduti, e che si è detto seguire linee di tradizione estranee a quelle principali, solo *Nell'aqua chiara* (Vincenzo), *Così pensoso* (Landini) e *Tosto che l'alba* (Gherardello) godono di tradizioni costituite da più di due testimoni: per le prime due se ne contano quattro, uno dei quali (**SI**) frammentario per entrambe, mentre per *Tosto che l'alba* si arriva a cinque, più un testimone nella tradizione letteraria (**Par**), presentandosi così come la caccia più diffusa del repertorio.

Le annotazioni che seguono riguardano alcuni casi a tradizione plurima, che ho scelto di non trattare in sede di edizione, in quanto i problemi sollevati, così come le soluzioni proposte, pertengono in egual misura tanto ai testi poetici quanto alle intonazioni. Come si è accennato nella *Premessa*, alla base di questa scelta sta anche un importante assunto di fondo: la tradizione manoscritta del repertorio arsnovistico prevede un'unica linea di trasmissione per testo e musica. Postulare linee di trasmissione indipendenti è in primo luogo antieconomico, poiché l'interesse primario del compilatore di una silloge musicale è senz'altro l'intonazione; basterebbe a dimostrarlo la frequenza con cui cadono i versi in *residuum*, o l'assenza del testo poetico in molte composizioni francesi tramandate nei manoscritti italiani. Inoltre, la collazione sistematica di più esemplari, condotta indipendentemente per testo e musica, non solo è poco verosimile in relazione all'attività dei copisti operanti nella tradizione musicale, ma necessiterebbe di dimostrazioni puntuali: un simile *modus operandi*, infatti, produrrebbe effetti indistinguibili da quelli risultanti dalla contaminazione. In altri termini, si dovrebbero poter accertare casi in cui la *recensio* del testo musicale produca risultati in contraddizione con la *recensio* del testo poetico, ma la fenomenologia delle varianti (almeno entro il *corpus* delle cacce) non offre alcun indizio in tal senso. A livello metodologico tale assunto implica la necessità di una *recensio* 'incrociata', in cui i dati emersi in relazione al testo verbale e al testo musicale devono ritenersi interdipendenti e complementari. L'intonazione, dunque, esige di essere trattata per ciò che effettivamente è: *tertium quid* rispetto a testo e musica, scindibile nelle sue parti in fase operativa, ma da ricondurre all'unità nella valutazione complessiva.

5.1. *Segugi a corta*

Nel repertorio trecentesco italiano, la tradizione di *Segugi a corta* costituisce un caso singolare; per quanto mi è dato sapere, infatti, non sono note altre composizioni tramandate secondo differenti interpretazioni ritmiche del medesimo *tempus imperfectum*: **Lo** trasmette il componimento in *modo Gallico* e segue il sistema francese, mentre **Fp** impiega il *modo Italico*, presentando una *quaternaria* italiana pura. Le divergenze notazionali non investono il *tenor*, che, impiegando valori superiori alla *minima*, non reca divergenze nei due testimoni; basteranno i primi 8 *tempora* del *cantus* per un riscontro esemplificativo di immediata comprensione:¹



Marchetto da Padova, quando nel *Pomerium* tratta il *tempus imperfectum*, non pone distinzioni nette tra le due interpretazioni, tanto che i capitoli sulla *secunda divisio* sono indicati come *uno modo* e *alio modo*, ossia con la *brevis* divisa, rispettivamente, in 4 e in 6 *semibreves aequales*.² Ne consegue che la sequenza ♦♦♦♦ si potrà intendere, a seconda del *modus cantandi* prescelto, come $[2_4]$ (modo Italico) oppure $[6_8]$ (modo Gallico), stante l'equivalenza di *brevis* (gli ottavi in notazione moderna sono in rapporto 2:3). Ma la caccia in questione appartiene a un'epoca successiva, in cui le *divisiones* sono ampiamente connotate da figurazioni ritmiche tipiche, risultando ormai equiparate a *tempora* indipendenti. Ciò induce al sospetto che le due versioni di *Segugi a corta*, per quanto legittime, non siano equipollenti, ma che una delle due sia frutto di un travisamento.


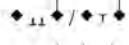











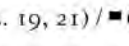
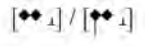

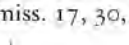


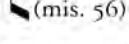


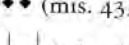


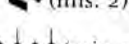


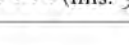
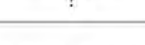

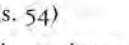

Per spiegare tale fenomeno occorre in primo luogo prefigurare le tre alternative possibili: (1) un testimone perduto in notazione marchettiana, cioè quasi del tutto privo di *semibreves signatae* (♦ e ♯), a monte di entrambi i testimoni; in questo caso si produrrebbero agilmente buona parte dei risultati visibili in **Lo**, ma si dovrebbero valutare innovazioni tutte quelle figurazioni prodotte dalle *semibreves signatae* in **Fp**; (2) un testimone già in *senaria gallica*, che implicherebbe una bipartizione della tradizione molto in alto, ma che, come si vedrà a breve, non convince sia per l'assenza di alcune delle figurazioni più caratteristiche di tale *divisio*, tra cui le combinazioni con più di 4 *semibreves*, sia perché si riproporrebbe, e con forza ancor maggiore, quanto esposto al punto precedente in relazione alle figurazioni tramandate in **Fp**; (3) una riscrittura da parte di un esecutore-copista a partire dalla *quaternaria* così come si presenta in **Fp**, probabilmente contestuale al passaggio in notazione francese, con conseguente banalizzazione di quelle figurazioni ritmiche adattabili con più difficoltà al *modo Gallico*.

Nel prospetto che segue, si forniscono tutte le figurazioni presenti nella versione in *quaternaria* di **Fp**, confrontate con la lezione di **Lo** e con un'ipotetica *senaria gallica*, rappresentata in base a se-

1. Trattandosi di una *quaternaria* scandita 'in uno' i rapporti tra i valori prevedono l'equivalenza tra la *brevis* e il quarto della notazione moderna, costantemente impiegato per rappresentare la pulsazione di riferimento; ne consegue che il *tempus imperfectum cum prolatione maiore* di **Lo** presenti valori dimezzati rispetto ai criteri di trascrizione consueti.

2. Marchetto da Padova, *Pomerium*, ed. G. Vecchi, Roma, American Institute of Musicology, 1961 (Corpus Scriptorum de Musica, 6), pp. 168-80. Il teorico non credo intendesse avallare una qualche libertà esecutiva, tanto che elabora un sistema di indicazioni completo per fornire all'esecutore l'interpretazione corretta di un determinato *cantus*; nel caso del *modus cantandi* prescrive le lettere .G. e .Y. (ivi, p. 182), iniziali di *Gallico* e *Ytalico*, le cui vestigia sono ancora presenti in **Rs** e **Reg** nelle indicazioni .sg. (*senaria gallica*) per *Or qua compagni* e nell'alternanza .q. / .g. in *Chiama il bel papagallo*.

quenze analoghe che si presentano in **Rs** (*Or qua compagni, Suso quel monte, O crudel donna*) e nel *Pomerium* di Marchetto, mentre si pongono tra parentesi quadre figurazioni dedotte in base al sistema, ma non attestate nelle suddette fonti.

Fp [.q.]	Lo [c]	[i.]
Lezioni compatibili		
		
		
		
		
Trivializzazioni		
		
		
		
		
		
		
Varianti		
		
	ma le <i>caudae</i> sembrano aggiunte	

Le conclusioni che possono trarsi dal prospetto portano a ritenere che la *divisio* originaria di questa caccia sia la *quaternaria*: (1) tutte le figurazioni presenti nella versione in **c** sono agilmente traslitterabili in **.q.**, ma è ben più problematico il contrario; il che parrebbe paradossale qualora la *senaria* fosse stata la *divisio* d'origine, dato che, con due *semibreves* in più, molte sarebbero state le combinazioni non traslitterabili in **.q.** senza passare in *octonaria*. Il che conduce ai due punti successivi, (2) mancano totalmente alcune figurazioni caratteristiche della *senaria gallica*: non un solo caso di inversione del modulo trocaico $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$ (che scaturisce dalla successione di quattro *semibreves* 'naturalì'),³ non una sola figurazione con 5 o 6 *semibreves*, tanto che per avere tre *minimae* di seguito bisogna aspettare mis. 54, dove però i gambi sembrano frutto di un ripensamento, tanto sono differenti nella pesantezza del tratto dai segni analoghi che immediatamente seguono e precedono;⁴ (3) **Fp** presenta figurazioni tipiche del *modo Italico*, ad esempio la sincope $\blacklozenge\blacklozenge$ e la figurazione $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$, che solo apparentemente implica un momentaneo passaggio in *octonaria*;⁵ tale varietà di sottigliezze rit-

3. Lo stesso Marchetto ci informa che la *via naturae* nel *modo Gallico* è invertita rispetto al *modo Italico*, che prevede il valore 'alterato' alla fine: «Nam Italici semper attribuunt perfectionem a parte finis, sicut fit proportionando eas ad invicem in modo cantandi de tempore perfecto; Gallici vero attribuunt perfectionem a parte principii», Marchetto da Padova, *Pomerium* (CSM 6) cit., p. 172.

4. Si vedano le cacce di origine settentrionale *Or qua compagni* e *Nella foresta* quali esempi di *senaria gallica* concepita come tale in origine; il caso di *Mirando i pessi*, che impiega sistematicamente le *semiminimae*, è poi illuminante della complessità a cui si poteva giungere all'interno di questa *divisio*.

5. Come si ricorda nelle *Rubricae breves*, la *quaternaria*, o *tempus imperfectum minus*, si divide in «duas partes equales, post hec

miche è improbabile possa attribuirsi al rimaneggiamento di un copista.⁶ E si giunge così all'ultimo punto: (4) il passaggio da .q. a c è accompagnato da una diffusa perdita di informazione. Le combinazioni con le pause in **Fp** sono rese in **Lo** quasi sempre mediante arrotondamenti per eccesso o per difetto, rinunciando a sottigliezze ritmiche che, anche se non strutturali, rappresentano comunque utili indicatori di fraseggio. Dunque, vi sono elementi a sufficienza per ritenere che la versione in c sia frutto di un rimaneggiamento. Oltre alle divergenze appena discusse, i due testimoni presentano anche un diverso sistema di notazione del canone (cfr. supra, § 4.2), che conferma **Fp** in linea con i manoscritti più antichi.

Una volta stabilita la maggior autorevolezza di **Fp**, la questione si complica in relazione al testo poetico. La caccia presenta due strofe, con la seconda posta come di consueto nel cosiddetto *residuum*: qui sembrerebbe che il copista di **Fp** si sia trovato in seria difficoltà con un antigrafo in cattivo stato, e non si può certo dire che la lezione di **Lo** sia esente da problemi. Ecco come si presentano le due strofe poste nel *residuum*, in trascrizione diplomatica, con abbreviature sciolte in corsivo (in grassetto le divergenze macroscopiche):

Fp

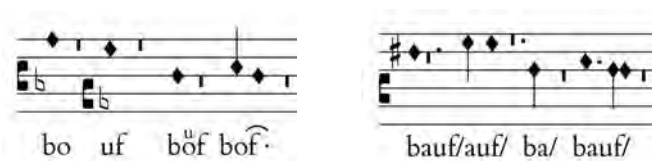
Alsuon decorni edell**altra** tempesta/ duna uallea
 uscì la uillanella/ **ay/ ay/ ay/ da/** | **da** ala uolpe/ allor lapresi
perlaman/ uienqua/ qua/ lasciandar **la uolpe** ·
disse/ deno/ | deno/ pequei nonuoglio/
 purlabracciai che **nozleualse** arghoglio ·//

Lo

Alsuon delchorno edell**agran**tepesta dunaualle |
 uscì la uilanella **da da da da** lauolpe allolapressi. |
ellamadre uinqua uinqua. lasciandare **le be be** |
ei ei ei ei desi dessi dessi denon denon perchenouoglio |
 pur labraciar chenolle ualsse arghoglio ≈

Alcune osservazioni preliminari: (1) lo schema rimico della seconda strofa, desumibile dalla prima (ABc₄Bd₇e₇d₇e₇f₇Fg₇), è disatteso in entrambi i testimoni; (2) la lezione di **Fp** non permette l'esecuzione della seconda strofa, poiché anche la struttura sillabica non corrisponde a quella sottoposta alla notazione, rispetto alla quale i due testimoni sono sostanzialmente concordi; (3) la lezione di **Lo**, al netto degli errori più banali, risulta sì problematica per il senso, ma non presentando lacune è decisamente migliore sul piano complessivo. La situazione credo informi sul diverso atteggiamento dei due copisti: in **Fp** si tenta di recuperare il senso a scapito dell'eseguibilità, laddove **Lo**, notoriamente insensibile al significato del testo, risulta più fedele all'antigrafo.

Comincerò dal primo punto; la prima strofa presenta uno schema esordiale costituito da un terzetto di endecasillabi ABB con un verso onomatopeico interpolato (ABCB), per il quale l'intonazione prevede 5 sedi (Es. 25; in **Fp** i due *aa* sono certamente da intendere in *ligatura* parigrado, come i due *e* successivi).



Es. 25. *Segugi a corta*, C 18-21, da sinistra, **Lo** e **Fp**

in quattuor; et propter suam velocitatem non possunt poni octo, *sed bene partes ipsarum octo aliquando*» (G. Vecchi, *Anonimi Rubricae breves*, in «Quadrivium», X 1966, pp. 125-35, a p. 134, mio corsivo).

6. Gli effetti della versione in .q. sull'ordito polifonico, che accentuano maggiormente il peso di alcune banalizzazioni in **Lo**, sono stati già evidenziati da Gozzi, *La notazione del codice Add.* 29987 cit., pp. 229-31.

La sottoposizione del testo è in questo passaggio alquanto approssimativa, ed è lecito supporre che questa situazione si fosse verificata già a monte di entrambi i testimoni, fornendo così una spiegazione plausibile per un improbabile *bauf* bisillabo. Il problema è che con versi di questo tipo non c'è ragione di prediligere una misura rispetto a un'altra, né si può accertare l'entità dell'intervento del compositore nella reiterazione di sillabe e parole.⁷ L'unico appiglio per considerare il verso come quadrisillabo tronco è fornito da una caccia con schema metrico molto simile, *Nella foresta* (Reg), che presenta la stessa onomatopea interpolata a un terzetto esordiale con schema identico (ABcB). È quindi possibile che la reiterazione di una parola costituita da quattro grafi abbia condotto alla separazione dei suoi elementi.

Tutto ciò è rilevante per la ricostruzione della seconda strofa, dove è chiaro che la lezione di **Fp**, «Ay ay ay», che seguendo Carducci e Corsi è da interpretare come richiesta di aiuto (*ai*), non può essere materialmente sottoposta alle note, senza contare il conflitto di accentazione che ne scaturirebbe.⁸ Nessun problema, invece, per la lezione di **Lo**, che presenta la reiterazione dell'incitamento *dà*, coerente a livello narrativo e che si può tranquillamente accogliere a testo. Converrà per il momento rimandare l'analisi dell'eziologia della lezione di **Fp**, e risolvere innanzitutto il problema dello schema rimico. La seconda strofa così è stampata da Corsi (principalmente da **Fp**) e da Huck-Dieckmann (**Lo**):

Corsi, <i>Poesie musicali</i> , p. 359		Huck-Dieckman, <i>Die mehrfach</i> , I, p. 142	
12	Al suon de' corni e della gran tempesta	Al suon del corno e della gran tempesta	
13	d'una valle uscì la villanella	d'una valle uscì la vilanella	
14	— Aì, aì, aì! —	— Da', da', da', da',	
15	— Da' da' da' da' a la volpe. — Allor la presi.	la volpe. — Allor la presi. E la madre:	
16	E la madre: — Vien qua;	— Vi(e)n qua, vi(e)n qua,	
17	lasci' andar le bebè;	lasci' andar(e) le bebè. —	
18	ci, ci, ci, ci. —	— Ei, ei, ei, ei, de sì,	
19	— Deh, sì; deh, sì; deh, sì! —	de sì, de sì. —	
20	— Deh, no; deh, no, perché non voglio! —	— De nó, perché no voglio. —	
21	Pur l'abbracciai, ché non le valse orgoglio	Pur l'abbraccia(i), che non le valse orgoglio	
22	e porta'la nel bosco.	e porta'lla(ne) nel bosco.	

In entrambe le edizioni si è interpretato «ella» come *e-lla* («e la madre»), con rafforzamento fonosintattico,⁹ ma è chiaro che nessuna delle due soluzioni può considerarsi soddisfacente, soprattutto alla luce del fatto che non pare azzardato pensare a *ella* come pronome, potendo così recuperare la rima *villanella* : *ella*. Per cui, emendando «dell'altra tempesta», quasi sicuramente errore indotto da «l'altra caccia» del v. 10, considerando i vv. 3/14 quadrisillabi tronchi e integrando una congiunzione al v. 4,¹⁰ ne consegue una ricostruzione accettabile, se non altro per il recupero dello schema rimico senza compromettere il senso.

7. Non a caso le cacce sono escluse dall'unica indagine compiuta su tale fenomeno, A. Ziino, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., 1984, pp. 93-119.

8. Le soluzioni degli editori precedenti relativamente al passo in questione non convincono: Pirrotta (CMM 8/2), che scelse **Lo** come manoscritto di riferimento, aggirò il problema evitando di sottoporre la seconda strofa alle note; Marrocco (PMFC 8), che presentava due trascrizioni differenti (nn. 38a e 38b), propose soluzioni che dal punto di vista testuale sono semplicemente irricevibili, per giunta in conflitto d'accentazione pressoché costante con la musica.

9. Si distingue solo Pirrotta, che tuttavia ricostruì il testo in modo assai libero, leggendo i vv. 15-16: «Da' ala volpe! — Alle' la presi: — Bella, / vien qua, viena qua, vien» (Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., p. 66).

10. La caduta di un *et*, considerando la ripetizione di *e*, «etella» o «tella», non è un'ipotesi azzardata, sia come errore paleografico sia come omissione intenzionale, qualora il copista avesse travisato il senso della frase.

vv.	I	II
1/12	Segugi a corta e can per la foresta,	Al suon de' corni e della gran tempesta
2/13	in su, in giù, in qua, in là abbaiano,	d'una valle uscì la villanella;
3/14	bauf bauf bauf,	«Dà, dà, dà!»
4/15	e cacciator chiamare, confortando:	«Dà, a la volpe!». Allor la presi, <i>ed</i> ella:

Procedendo ai vv. 16-19, è chiaro in **Fp** l'intento di recuperare una parvenza di senso compiuto: si sostituisce «le be be» con «la uolpe», si riducono i vv. 18-19 a un semplice «disse». Quel che occorre notare è la notevole somiglianza tra le grida del v. 18 in **Lo** («ei ei ei ei») con quelle presenti al v. 14 in **Fp** («ay ay ay»). Tale somiglianza non può essere fortuita e, considerando l'atteggiamento del copista, è ben possibile che il v. 16 sia stato dislocato, probabilmente perché la richiesta d'aiuto risultava coerente con l'entrata in scena della villanella.

In questa zona dialogica della caccia (vv. 5-9/16-20), la divergenza tra i testimoni è acuita dall'incongruenza tra i versi della prima strofa (sottoposti alle note) e i corrispettivi della seconda (in *residuum*). Per il v. 5 i testimoni convergono nel proporre un senario; il v. 6 è invece ottonario in **Fp** e settenario in **Lo**, con ovvie implicazioni nell'intonazione (Es. 26). Per i vv. 16-17, a causa dello stato del testo, **Fp** non può essere preso in considerazione, mentre **Lo** presenta, rispettivamente, un settenario e un ottonario riducibile a settenario (tenendo conto della natura apocopabile della *e* di «andare»). I vv. 7-8 non presentano divergenze, risultando settenari in entrambi i testimoni e confermando anche la struttura dei corrispettivi vv. 18-19 (il senario di **Fp** al v. 19 accerta che la lezione *la volpe* in luogo di *le bebè* è erronea). La situazione si riassume nel seguente prospetto:

vv.	Fp	Lo
5/16	6 ...	6 7
6/17	8 ...	7 (7)
7/18	7 ...	7 7
8/19	7 (7)	7 7

Dato che non si registrano divergenze per i vv. 7-8 e che il v. 17 impedisce di ridurre a quinari tronchi gli altri versi, sono giunto alla conclusione che la struttura metrica più probabile per i vv. 5-8 sia la quartina di settenari tronchi in rima alternata (xyxy). Il fatto che la struttura sia disattesa nella seconda strofa (xyzz) non costituisce un ostacolo insormontabile (per casi analoghi in altre cacce strofiche, si veda ad esempio la nota metrica a *Or qua compagni*).

vv.	I	II
5/16	«Vé·llà, vé·llà, vé·llà!»	«Madre, vien qua, vien qua!»
6/17	«Dragon, Dragon, <ré> ré, té!»	«Lasci' andar(e) le bebè»
7/18	«O·llà, o·llà, o·llà!»	«Aì, aì, aì!»
8/19	«Qual è, qual è, qual è?»	«Dè sì, dè sì, dè sì!»
9/20	«Vien qua, ché qui son gli orsi!»	«Dè no, perché i' non voglio!»

È lecito chiedersi se il ripristino del settenario al v. 5 non sia troppo oneroso, visto che i testimoni concordano sul senario e che tale ipotesi sembrerebbe implicare l'omissione dell'ultimo monosillabo da parte del compositore, laddove interventi in tal senso sono generalmente intesi in termini di reiterazione, non di omissione. Tuttavia credo sia possibile avanzare un'ipotesi che potrebbe spiegare questa situazione inconsueta: l'ultimo monosillabo del v. 5 si trovava in origine al principio della frase musicale successiva (Es. 26). Poiché la sottoposizione del testo è spesso approssimativa e la ce-

sura tra le due frasi musicali è netta, è possibile che questo monosillabo sia stato eliminato favorendo la coincidenza tra verso e frase musicale. In conseguenza di tale innovazione sorge il problema di una sede scoperta, a cui i due testimoni offrono diverse soluzioni: in un caso la sede in difetto è stata recuperata con la reiterazione di *té* (Fp), nell'altro, più radicalmente, è stata eliminata fondendo due *semibreves* in una *brevis* (Lo).¹¹ In sostanza, sembra di essere di fronte a una diffrazione *in absentia*, dovuta a una lezione originaria equiparabile a una *difficilior* (la discrepanza tra frase musicale e unità versale, inconsueta al punto da apparire erronea).



Es. 26. *Segugi a corta*, C 32-36, in alto da sinistra, Fp e Lo, in basso trascrizione e ipotesi ricostruttiva

Al prezzo dello slittamento in avanti di una sede per i vv. 6/17, si ottengono diversi vantaggi: (1) la coerenza tra il v. 5 sottoposto alle note e il v. 16 in *residuum*, altrimenti di diversa misura; (2) il recupero dello schema metrico e rimico anche nell'edizione musicale, dove si sarebbe dovuta ripristinare l'omissione; (3) l'eliminazione di un'evidente discrepanza ritmica al v. 6, restituendo a *Dragon* la giusta accentazione prosodica (*Dràgon* > *Dragòn*); (4) la possibilità di sottoporre alle note il v. 19 senza dover rinunciare all'apocope su *andare*, con cui si produrrebbe un'apparente ipermetria.

5.2. *Con bracchi assai*

Non sono note le circostanze che indussero Piero e Giovanni a intonare il medesimo testo; l'opinione vulgata è che i due compositori avrebbero sostenuto un certame presso una corte dell'Italia settentrionale, con Milano e Verona tra i luoghi più plausibili.¹² Non si tratta ovviamente di un episodio isolato, poiché sono noti sia altri casi simili (ad esempio *Sì come al canto* di Piero e Jacopo) sia gruppi di madrigali che instaurano dei nessi intertestuali nella condivisione di immagini e *senbal*, come il cosiddetto 'ciclo del perlaro'. Questi dati confermano un'attività poetico-musicale che vedeva coinvolti i tre nomi più importanti del periodo, o per lo meno gli unici nomi che la storia ci abbia consegnato in relazione alle intonazioni polifoniche di metà Trecento: Jacopo, Giovanni e Piero. Tuttavia, si possono porre solo due dati abbastanza sicuri sul piano storico: i rapporti tra

11. Il *tempus* 34 in Lo è stato successivamente guastato da ♦♦♦♦ a ♦♦♦♦♦ mediante l'aggiunta di *caudae* e pause.

12. Credo che l'ipotesi sia stata formulata inizialmente da Pirrotta, nell'introduzione a CMM 8/2, p. 1: «We do not know where he [Piero] was born; but he was active in Northern Italy and entered, toward the middle of the fourteenth century, a competition with Giovanni da Cascia and Jacopo da Bologna at the courts of Luchino Visconti in Milan and Mastino della Scala in Verona». L'idea fu poi sistematicamente ripresa da Corsi, in tutti quei casi per i quali si conservano intonazioni differenti dello stesso testo.

Jacopo e Luchino Visconti,¹³ e la presenza di Giovanni presso la corte di Mastino II Della Scala, dove avrebbe anche avuto luogo un certame con Jacopo.¹⁴ Dunque non sorprende che per il caso di *Con bracchi assai* si siano formulate ipotesi contrastanti, inserendo la composizione ora nell'orbita viscontea ora in quella scaligera.

Secondo Oliver Huck, quasi l'intera produzione di cacce più antiche proverrebbe dalla corte viscontea; una conclusione a cui si giunge incrociando i dati relativi ai nessi intertestuali e i toponimi presenti in vari componimenti, il più preciso dei quali è senza dubbio il fiume Adda, presente proprio nella caccia che qui interessa.¹⁵ Tale ipotesi è ulteriormente circostanziata da Sandra Dieckmann, che ha posto in relazione *Per sparverare* e *Con bracchi assai*, per via della presenza del nome proprio Varino, e quest'ultima caccia in relazione a *Segugi a corta*, per il comune riferimento al personaggio della villanella/pastorella, ricorrendo ancora all'argomento della gara tra i due musicisti per spiegare la doppia intonazione.¹⁶ In effetti, gli indizi sembrerebbero a prima vista convergere verso una comune provenienza; tuttavia è necessario evidenziare almeno due aspetti: (1) i rimandi intertestuali tra le cacce, limitandosi alla presenza di espressioni stereotipe (come l'onomatopea dell'abbaiato) e ai nomi propri dei cani (Varino e Dragone), sono piuttosto flebili, e andrà ricordato che questi nomi rimandano alla *Caccia di Diana*, senza dimenticare il modello offerto dai Malebranche di *Inf.* XXI e XXII; (2) la connessione tra Jacopo e Luchino è in parte neutralizzata dalla stessa menzione di Villani appena ricordata, che lo riconduce con Giovanni alla corte scaligera, confermando una condizione itinerante dei compositori del tutto affine a quella dei poeti di corte. Restano i toponimi, che tuttavia per le cacce si riducono alla sola «riva d'Ada» di *Con bracchi assai*, poiché il distico conclusivo di *Chiama il bel papagallo*, «Questi in Lombardia, Marca e Romagna / cantando vanno, e con Amor si bagna», è troppo generico per poter inferire una sicura provenienza viscontea (che comunque resta plausibile).

D'altro canto, Robert Nosow ha fornito un'interpretazione molto diversa, riconducendo *Con bracchi assai* all'ambiente scaligero; il 'ciclo del perlaro' sarebbe in realtà frutto del confronto tra Giovanni e Jacopo, assumendo la presenza di Piero a corte in un periodo precedente:

I propose that both men [Jacopo e Giovanni] were asked to write a madrigal in the manner of two pre-existent songs by Piero, each with the 'Anna' *senbal*. (...) In addition to the *perlaro* cycle, the competition included four other pairs of works. Both musicians fashioned a three-voice setting of a text already composed by Piero, *Sì come al canto* in the case of Jacopo, and *Con bracchi assai* in the case of Giovanni.¹⁷

Le ragioni principali alla base di questa ricostruzione poggiano essenzialmente sulla convinzione che lo stile di Piero testimoni un vero e proprio stacco generazionale rispetto a Jacopo e Giovanni,

13. Sui rapporti tra Jacopo e Luchino cfr. E. Abramov-Van Rijk, *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, in «Studi Musicali», III n.s. 2012, pp. 7-62, a pp. 7-31.

14. Questa notizia si basa esclusivamente sulla nota testimonianza di Filippo Villani: «Iohannes de Cascia, cum Mastini Della Scala tiranni veronensis atria questus gratia frequentaret et cum magistro Iacobo bononiensis artis musice peritissimo de artis excellentia contenderet, tiranno eos muneribus irritante, mandralia plura sonusque multos et ballatas intonuit mire dulcedinis et artificiosissime melodie, in quibus quam magne, quam suavis doctrine fuerit in arte manifestavit»; Villani, *De origine civitatis Florentie* cit., p. 408. Cfr. anche E. Li Gotti, *Il più antico polifonista italiano del sec. XIV*, in «Italica», XXIV/3 1947, pp. 196-200, a pp. 197-8. Certamente non v'è motivo di dubitare della buona fede di Villani, ma sulla correttezza e l'affidabilità del dato in sé (di cui si ignorano le fonti) è necessaria cautela; ad ogni modo la locuzione *de artis excellentia contendere* non implica necessariamente un certame vero e proprio, ma anche un gareggiare sul piano ideale.

15. O. Huck, *Music for Luchino, Bernabò and Gian Galeazzo Visconti*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, a cura di S. Dieckmann et al., Hildesheim, Georg Olms, 2007, pp. 247-58, a pp. 248-9.

16. Dieckmann, «*Con bracchi assai*» cit., pp. 260-1.

17. R. Nosow, *The «Perlaro» Cycle Reconsidered*, in «Studi Musicali», II n.s. 2011, pp. 253-80, a p. 260.

mentre la menzione del fiume Adda, che Huck e Dieckmann ritengono sicuro riferimento ai domini viscontei, è qui correlata alla conquista di Brescia da parte di Mastino II tra il 1332 e il 1335, sostenendo che il fiume, prima del 1335, scorreva lungo territori non ancora conquistati dai Visconti e sotto il controllo della Chiesa, ed era quindi facilmente accessibile.¹⁸ Questa argomentazione ritengo sia problematica. In primo luogo, il fiume Adda non potrà mai considerarsi un toponimo rappresentativo del dominio scaligero, mentre fu notoriamente uno dei confini naturali del ducato di Milano; e se anche così fosse stato al tempo dell'intonazione di Piero, l'inattualità di tale riferimento sarebbe stata palese nell'intonazione più tarda di Giovanni e quindi difficilmente riproponibile in ambito scaligero a metà Trecento. In secondo luogo, datare per questa ragione l'intonazione di Piero entro un periodo compreso tra il 1332 e il 1335 sarebbe accettabile solo se la collocazione scaligera fosse certa (e non lo è); peraltro, l'intero edificio argomentativo parrebbe conseguire dall'ipotesi che il *senhal* Anna del 'ciclo del perlaro' si riferisca addirittura a Giovanna di Svevia, moglie di Cangrande, morta probabilmente più che settantenne nel 1352.

Comunque si siano svolti i fatti, su un punto Nosow ha certamente ragione: è senz'altro improbabile che, intonando *Con brachi assai*, Piero e Giovanni ingaggiassero un certame, almeno nelle modalità in cui è lecito immaginare una simile situazione: è certo, infatti, che i due compositori non lavorarono indipendentemente, ma che uno dei due conobbe il lavoro dell'altro. Ne forniscono una prova definitiva i seguenti dati: (1) il profilo melodico del *cantus* nel ritornello, che in entrambe le intonazioni è in canone con punto di imitazione a un solo *tempus* di distanza (caso unico per le cacce), presenta analogie tali (inclusa la retrogradazione *aa-g-e-c / c-e-g-aa*) da scongiurare la possibilità che si tratti di coincidenze (Es. 27); (2) l'*ambitus* delle voci è identico, con il *tenor* che si estende da C ad *a*, e il *cantus* da *a* a *bb*; (3) entrambi i compositori sfruttano nello stesso modo la rima per l'occhio d'*Ada*: *dà, dà* (cfr. supra, Ess. 2-3); (4) le due sezioni della caccia terminano su *G* e *D* nell'intonazione di Piero, su *D* e *G* nell'intonazione di Giovanni; (5) entrambe le intonazioni presentano un *tenor* essenziale contrappuntisticamente, con i due *cantus* in canone che producono spesso intervalli di quarta.

Giovanni

Piero

So-la_e - ra li, on - de fra me di - ce - a:

Per - ch'e - ra so - la, in - fra me di - co e ri - do: «Ec-co la piog-gia,

«Ec - co la piog-gia, ec - co Di - do ed E - ne [a»]

il bo-sco, E - ne - a e Di - do».

Es. 27. *Con brachi assai*, C 78-90 (Piero), 66-77 (Giovanni)

18. «The river lay in the lands that belonged to the church, (...) so were accessible to peaceable parties»; *ivi*, p. 261.

Curiosamente, proprio laddove a livello musicale sono più evidenti i rapporti tra le due cacce, il testo presenta la divergenza di maggior rilievo:

Piero	Giovanni
Perch'era sola, infra me dico e rido:	Sola era lì, onde fra me dicea:
«Ecco la pioggia, il bosco, Enea e Dido».	«Ecco la pioggia, ecco Dido et Enea».

Non è possibile ricostruire con sicurezza l'eziologia dell'intervento, per cui muta la rima e si omettono alcuni dettagli (il ridere del cacciatore e il bosco); è tuttavia plausibile che la lezione tramandata nell'intonazione di Piero sia genuina. In primo luogo la rima in *-ea* è già impiegata come rima interna nelle due strofe, mentre è pressoché istituzionale l'impiego di una nuova rima nel ritornello (peraltro, la riproposizione della rima investe l'intera parola, *dicea*, che compare già due volte, nella medesima posizione, ai vv. 3/9); in secondo luogo, la *ratio* della divergenza pare scaturire dalla soppressione di «Perch'era» su entrambi i livelli testuale e musicale, come si vede nell'Es. 27. In altri termini, la distanza tra le due versioni si spiega con ragioni di ordine meramente musicale, ovvero con la soppressione del primo *tempus*.

Tutto lascia supporre, quindi, che più che di un certame, in questo caso si possa agevolmente parlare di emulazione o di omaggio; e pur nell'impossibilità di stabilire con sicurezza assoluta chi dei due avesse fornito un modello per l'altro, i dati raccolti suggeriscono la precedenza dell'intonazione di Piero. Beninteso, ciò non implica necessariamente uno stacco generazionale: gli elementi a favore di una maggiore anzianità di Piero sono del tutto indiziari. Non può assumere valore probante la nota miniatura sul margine inferiore di c. 302r del ms. Fulda, Hessische Landesbibliothek, D 23, che Fischer ipotizzò potesse avere una relazione con Giovanni, Jacopo e Piero,¹⁹ per via delle didascalie successivamente apposte alle figure ritratte, dove il presunto Piero è visibilmente tonsurato e più anziano degli altri.²⁰ Trattandosi di un codice di provenienza bolognese databile intorno al 1300, sono ovviamente esclusi dei ritratti intenzionali; per qualche ragione, qualcuno volle instaurare un nesso tra le figure di alcune miniature e personaggi – si suppone – realmente esistenti, apponendovi il nome. Aggiunte analoghe si riscontrano anche per le miniature di cc. 262r, 277r, 287r, e l'impressione è che l'autore delle didascalie, probabilmente uno dei possessori del codice, facesse riferimento a personaggi a lui noti.²¹ Trattandosi di nomi alquanto diffusi e non potendo datare con sicurezza gli interventi sulle miniature, è evidente che occorre la massima cautela nel considerare certo il riferimento ai tre compositori. Né si può essere sicuri che il «Petro mastro» menzionato in un sonetto di Nicolò de' Rossi²² e il «mastro Petro de canto e de nota» a cui è indirizzato un altro sonetto di Nicolò Quirini,²³ entrambi composti probabilmente nel terzo decennio

19. Fischer, «*Portraits*» cit., con riproduzione in bianco e nero della miniatura.

20. Sul codice, che tramanda il *Digestum vetus cum glossa ordinaria*, cfr. R. Hausmann, *Die historischen, philologischen und juristischen Handschriften der hessischen Landesbibliothek Fulda bis zum Jahr 1600*, 2 voll., Wiesbaden, Harrassowitz, 1992-2000 (*Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda*), II, pp. 155-9. La miniatura, apposta sul capitolo *De donationibus inter virum et uxorem*, rientra tra le «figürliche Darstellungen innerhalb der Spiralranken oder Medaillons (z.T. nachträglich mit Beischriften versehen)», ed è così descritta: «Musikant mit Psalterium (*Daniele*), Geigenspieler (*Maestro Zovane*), Dirigent (*Jacommo*), Geistlicher (*Fra Piero*), 3 Mönche beim Chorgesang (*de diversi ordini*)» (p. 158).

21. Hausmann, *Die historischen* cit., p. 158: «262r Ritter mit Wappenschild und Speer (*Guido da Sanp*). 277r nackter Reiter auf Löwen (*Bartolomio*). 277r Bogenschütze (*Elia puto*). 287r Brautpaar (*Jacoma* (?), *Thetolo*)».

22. F. Brugnolo (ed.), *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., I *Introduzione, testo e glossario*; II *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1974-77 (Medioevo e Umanesimo, 16; 30), I, p. 176.

23. F. Brugnolo, *Le rime di Nicolò Quirini*, in «Cultura neolatina», XL 1980, pp. 261-80, a pp. 275-6; secondo Brugnolo l'identificazione con il compositore è sicura.

del Trecento, siano effettivamente da identificare con il compositore, sebbene questi ultimi riferimenti abbiano un valore decisamente superiore ai summenzionati 'ritratti'.

In conclusione, concordo con Nosow sul fatto che l'intonazione di Piero abbia fornito un modello, ma solo sulla base del fatto che il testo intonato da Giovanni presenta tratti deteriori; non credo, infatti, che vi siano gli estremi per supporre una distanza 'generazionale' tra le due intonazioni. Certamente è plausibile che Giovanni e Piero avessero avuto un qualche rapporto, il che sembrerebbe confermato dalla tradizione stessa, poiché a quanto è dato sapere Piero è rappresentato solo in due codici, ed entrambi recano anche opere di Giovanni (a parte **Fp**, i due sono presenti con due madrigali ciascuno anche in **Rs**,²⁴ che, almeno per quel che rimane, non annovera Jacopo tra i compositori identificati). Resta quindi meno problematica l'ipotesi di Huck e Dieckmann, escludendo però il certame e supponendo che, forse in tempi diversi, i due compositori avessero soggiornato presso la corte viscontea.

5.3. *Per sparverare*

Oltre a essere l'unica vera caccia attribuita a Jacopo, *Per sparverare* è al contempo una delle composizioni meno diffuse del compositore; ci è nota, infatti, esclusivamente grazie a due codici fiorentini, **Fp** e **Lo**, evidentemente tardi e periferici rispetto ai luoghi in cui Jacopo presumibilmente operò. Non è da sottovalutare, inoltre, l'assenza di questa caccia in **R** e in altre sillogi fiorentine come **Sq**, **Pit** e **Sl**, tutti codici che dedicano a Jacopo apposite sezioni.

I due testimoni divergono nettamente sul piano notazionale, poiché in **Fp** la notazione è ammodernata, passando dalle *divisiones* italiane di **Lo** (.o. e .p. rispettivamente per le due sezioni), già ibride per la compresenza di *punctus augmentationis* e *pontello*,²⁵ alla *Longanotation* e all'impiego del sistema francese. Inoltre, il ritornello presenta in **Fp** un profilo melodico molto più ornato, che probabilmente presuppone una sedimentazione di elementi riconducibili alla prassi esecutiva. È interessante rilevare come, ancora in **Fp**, all'ornamentazione del ritornello faccia da contraltare la banalizzazione di alcune figurazioni nei primi *tempora* del *cantus* (Es. 28), dove le quartine di *minimae* sono in **Lo** movimentate dalla presenza di *semiminimae*, con ovvie ripercussioni sull'ordito polifonico.

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Per sparverare'. The top staff is from the 'Lo' manuscript and features a more complex, ornate melody with many minims and some semiminims. The bottom staff is from the 'Fp' manuscript and shows a simpler melody with mostly minims. The lyrics are written below the notes: [P] eri spar ue ra re tol siel mio.

Es. 28. *Per sparverare*, C 1-6

24. Il codice tramanda *Nascoso el viso* e *La bella stella* di Giovanni, a cui si può aggiungere *De soto 'l verde*, d'attribuzione incerta; Piero è invece rappresentato con *Ogni diletto* e *Quando l'aire comenza*.

25. Secondo Gozzi, l'esemplare impiegato dal copista di **Lo** avrebbe potuto addirittura presentare un sistema notazionale affine a quello tramandato in **Rs**: «Il caso di *Per sparverare*, in cui tutte le pause di semibreve, sia nel *superius* sia nel *tenor*, sono scritte come pause di minima, è particolare, poiché con ogni probabilità questa caratteristica deriva direttamente dall'esem-

Rara e probabilmente frutto di una svista è la variante di **Fp** a C15, dove in luogo della lezione di **Lo** $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$, si presenta la figurazione $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$, con la terzina di *semiminimae* interna (forse errore d'anticipo della figurazione ornamentale prevalente in seguito). Per quanto riguarda il ritornello, a parte l'ornamentazione, colpisce il fatto che il copista di **Fp**, nel trascrivere in *Longanotation*, abbia suddiviso la sezione in due parti, la prima in *duodenaria*, la seconda in *senaria perfecta*, esplicitate mediante le apposite lettere .d. e .p. (Es. 29):

Example 29 shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Fp' and the bottom staff is labeled 'Lo'. Both staves have lyrics written below them. The Fp staff has a 'd.' above the first measure and a 'p.' above the second measure, indicating a change in tempo or meter. The Lo staff has a 'p.' above the first measure. The lyrics are: 'Per quella tolsiel mio spar ue ro i pū gno /' and '[P]erque la tol si mio sparue ro i pu gno'.

Es. 29. *Per sparverare*, C 60-67 e 68-80

Il passaggio da *duodenaria* a *senaria perfecta*, in quanto *divisiones* del *tempus perfectum*, in notazione marchettiana non avrebbe alcun senso, poiché la transizione è implicita ogni qualvolta si rimanga entro le 6 *semibreves* per *divisio*. Osservando la versione di **Lo**, si nota come il ritornello, più che in *duodenaria*, sembrerebbe essere impostato in .p. sin dal principio, con presenza sporadica di gruppi di due *minimae*. Seguendo Marchetto, la loro presenza implicherebbe il passaggio temporaneo alla *duodenaria*, ma intorno alla metà del Trecento le *divisiones* hanno ormai acquisito lo *status* di *tempora* indipendenti sulla scorta delle *prolationes* francesi. Nelle *Rubricae breves* si descrive un *tempus perfectum minus* diviso in 6 *semibreves*, equivalente in termini di durate (*in quantitate*) a metà *duodenaria* (ossia il *tempus perfectum recte*);²⁶ viene però ricordato che uno stacco del tempo leggermente più lento permette di arrivare sino a 7 o 8 *semibreves* per *divisio*, espresse mediante gruppi di due *minimae* in luogo di una *semibrevis* (indicato come *tempus maius perfectum minori*). Credo sia abbastanza chiaro, osservando l'Es.

plare, che a sua volta si rifaceva ad un manoscritto molto simile al codice Rossi [Rs], che non attribuisce per niente alla posizione delle pause (sopra o sotto una linea del rigo) un preciso valore mensurale», Gozzi, *La notazione del codice Add.* 29987 cit., p. 247. Tuttavia, diversamente da quanto affermato da Gozzi, si leggono anche pause di *semibrevis* (che 'pendono' dalla linea), nello specifico a C 10, 14, 67, 75; T 37, 44, 52, 67.

²⁶ Vecchi, *Anonimi Rubricae breves* cit., p. 130.

29, che è esattamente questa la situazione verificabile per il ritornello in **Lo**, che può quindi considerarsi interamente composto in *senaria perfecta*, con soli tre gruppi di due *minimae* a C 61, 63 e 65.

In **Fp** la *senaria* è *de facto* mutata in *duodenaria*, per via della diffusa presenza di *minimae* e *semiminimae* dovute all'ornamentazione, ma il cambio di *divisio* parrebbe a prima vista del tutto gratuito; il copista ha quindi certamente inteso trasferire, mediante il passaggio da .d. a .p., un'informazione ulteriore che non può che riguardare lo stacco del tempo e/o l'agogica, in conformità alla nuova griglia metrica fornita dalla *senaria*. Le prime edizioni curate da Marrocco (FCIC e *The Music of Jacopo da Bologna*), che impiegavano **Fp** come manoscritto di riferimento, riproponevano i rapporti espressi dalla notazione, con l'equivalenza della *minima*. In PFMC 6, invece, Marrocco raddoppiò i valori della sezione in .p. rispetto a quella in .d., forse in seguito al confronto con la lezione di **Lo** (di cui riporta la trascrizione come n. 21b); tale soluzione è stata seguita anche nella più recente edizione di Huck.²⁷ Dal punto di vista ecdotico non si può che concordare con quanto proposto in queste ultime edizioni, ma resta comunque inspiegato il motivo del cambio di *divisio*.

La *senaria perfecta* in alternanza alla *duodenaria* 'alla longa' nelle sillogi fiorentine ha quasi sempre la funzione di indicare la *mutatio qualitatis*, ossia il passaggio da una struttura composta da 3 *breves* binarie a una composta da 2 *breves* ternarie, presupponendo l'equivalenza della *minima*.²⁸ Ciò, in effetti, equivale a passare da 3C a 2O (3×4 ♪ contro 2×6 ♪), che, a dispetto delle lettere di *divisio*, sono le reali *mensurae* impiegate in **Fp**, poiché il sistema ha completamente perso ogni traccia di italianità a livello semiografico. Su queste basi, la transizione si presterebbe a essere trascritta in notazione moderna passando da $\frac{3}{4}$ a un $\frac{6}{8}$ ottenuto dalla composizione di due misure di $\frac{3}{4}$ (Es. 30).

Es. 30. *Per sparverare*, C 65-71, dall'alto, trascrizione da **Fp** (♪ = ♪) e **Lo**

Ora, se davvero il copista ha inteso rendere esplicita la *mutatio qualitatis*, si è di fronte a un travisamento. Vi sono infatti diverse ragioni per ritenere che l'intera sezione sia stata concepita entro un'unica griglia mensurale: (1) alcune particolari figurazioni ornamentali, tutte *singulares* di **Fp**, si trovano identiche nelle due sezioni (in riquadri tratteggiati nell'Es. 29), ed è arduo pensare che la stessa ornamentazione si presentasse a una velocità dimezzata da una frase all'altra; (2) la quantità media di sonorità per *divisio* nelle due sottosezioni è la medesima; (3) l'esordio del *tenor*, in corri-

27. «Die Divisionbezeichnung .p. in **Fp** in T. 69 ist in bezug auf die vorgehende Duodenaria wohl als Indikation eines Tempus minus zu deuten»; Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen* cit., I, p. 197.

28. Si vedano alcuni casi di *senaria perfecta* in **Sq** per madrigali di autori come Giovanni (Togliendo l'una all'altra) e Gherardello (Una colomba e Cacciando un giorno), dove 3.q. (= .d.) e .p. esigono equivalenza della *minima*.

spondenza di «Per quella» e «E questo», è identico sul piano ritmico: in Lo ■◆◆, mentre in Fp si passa da ■· ■■ a ■· ◆■. Ciò che probabilmente trasse in errore il copista di Fp o del suo antigrafo si può forse desumere dalla lezione di Lo (Es. 29): la presenza dei tre gruppi di *minimae* riguarda solo la prima sottosezione, mentre la seconda non avrebbe dato adito a dubbi circa la *divisio* impiegata.

Da ultimo, occorre discutere di una particolarità relativa al testo poetico, e nello specifico alla seconda strofa posta in *residuum*, tramandata dal solo Lo. Nel prospetto che segue si forniscono le due strofe in sinossi, evidenziando in corsivo i versi ripresi integralmente nella stessa posizione, in grassetto i termini riutilizzati per comporre versi *ex novo*, ma strettamente modellati ai corrispettivi nella prima strofa, e in sottolineato le ripetizioni che potrebbero essere strutturali:

vv.	I	II
1/14	<u>Per sparverare tolsi el mio sparvero;</u>	Vogendo <u>redire</u> udi' un levriero;
2/15	bracchi e brache chiamando,	correndo e gridando,
3/16	«Eit, eit, Baratera!	«Eit, eit, Baratera!
4/17	Té, Varin; té, té!»,	Té, Varin; té, té!»,
5/18	çonçemo a la canpagna.	guardando pel molino,
6/19	Vidi <i>cercar e renfrescar</i> la cagna :	<i>vidi cercar e rinfrascar</i> Varino :
7/20	«Burla qui; té, Varin; fù!	«Burla qui; té, Varin; fù!
8/21	Vélla, Baratera; fù!	Vélla, Baratera; fù!
9/22	Amorosa, boca; fù!	Amorosa, boca; fù!
10/23	Leva, leva, leva là!	Boca, boca, boc', o-llà!
11/24	Guarda , guarda, guarda là!».	Là, cagna; là, cagna; là!».
12/25	Per la mia donna presi quaglie assai,	E presentare andai le quaglie a quella,
13/26	poi de <u>redire</u> non me dubitai.	ch'Amor mi fece prendere per ella.
27/29	<u>Per quella tolsi mio sparvero</u> in pugno,	E però faça l'uomo al mondo bene
28/30	e questo fu l'utimo dì di giugno.	e segua la ventura che gli vene.

La parte centrale e più caratteristica della seconda strofa è ottenuta riproponendo gli stessi versi della prima, ora letteralmente (16-17 e 19-22) ora con minimo sforzo combinatorio (vv. 23-24), mentre la presenza di un secondo distico nel ritornello introduce accenti proverbiali inconsueti per il genere e comunque avulsi dal contesto.²⁹ In sostanza, tre quarti della seconda strofa sono totalmente derivati dalla prima, mentre il resto è costituito dai versi di cornice, che forniscono sì una minima continuità narrativa, ma che in realtà indugiano su un atto che risulta già compiuto nella prima strofa («Per la mia donna presi quaglie assai»). Una certa tendenza all'economia pare comunque un tratto strutturale: un emistichio del primo verso è inglobato nel primo verso del ritornello, mentre l'uso del verbo *redire* ('ritornare') nei versi di raccordo tra le strofe ricorda il collegamento a *coblas capfinidas*. In conclusione, l'impressione è che la seconda strofa sia frutto di un'interpolazione da parte di un copista che intese preservare l'eseguibilità della caccia per entrambe le strofe a fronte di una lacuna molto estesa, o che addirittura innovò il testo al punto da rendere strofica una caccia

29. Questi due versi, neutri al punto da prestarsi a essere aggiunti pressoché a ogni madrigale o caccia trecentesca, potrebbero essere accostati al ritornello del madrigale *Nel prato pien de fior*, attribuibile a Jacopo (cfr. supra, § 1.4); un testo che instaura un ulteriore nesso con questa caccia per via dell'onomatopea *fù* (o *fùù*, 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 madrigale.

che non lo era. È quindi probabile che, nell'impeto ricostruttivo, sia stato aggiunto un distico superfluo anche al ritornello, con cui se ne spiegherebbe l'incoerenza a livello contenutistico.

5.4. *Tosto che l'alba*

Tra le cacce pervenute con intonazione, *Tosto che l'alba* è quella tramandata nel maggior numero di testimoni (cinque musicali, **Fp Lo Sl Pit Sq**, e uno letterario, **Par**), ed è sul piano filologico uno dei casi più interessanti del repertorio. Per illustrare la situazione converrà partire dal testo poetico. Nel prospetto che segue si riassumono i dati emersi dalla *recensio*; l'accordo dei manoscritti nella trasmissione di lezioni erranee ha autorizzato ad accorpare le due coppie **Fp Sl** e **Pit Sq**, indicando singolarmente le rare divergenze.

vv.	Fp Sl	Lo	Pit Sq	Par
2	c(h)acciatori [4 sedi]	chacc[i]ator [3 sedi]	cacciator [3 sedi]	chacciator
4	te primera te	te primera te	te primera te (te primerāte Pit)	<i>omesso</i>
5	Su alto al	su alto al	Susalto al	Su sal sa salta il
7	aordine ciascuno	adordine ciascuno	adordine ciascuno	ordin ciaschidunc
8	Î(o) ueggio	I uegio	Î(o) ueg(g)io	Emi par
9	bra(c)chi sta auisato	bracc[h]i sta auisato	bra(c)chi star auisato	chan star auisato
12	au au	au au	ayo ayo	ajof aë'of
13	tēne (Fp) tene (Sl)	tenne	tene	tiene
14	que che uera su (Fp) quel che uera si (Sl)	<i>v. omesso</i>	que che uera su	que che ua su giu
15	Alla talcie lo [5 sedi Fp] al la toal cie lo [6 sedi Sl]	<i>v. omesso</i>	allaltra allaltra	alaltra alaltra

Gli errori particolarmente rilevanti nella tradizione musicale, tenendo momentaneamente da parte **Par**, sono ai vv. 9 e 15; nel primo caso, il contesto non lascia adito a dubbi circa la lezione corretta: *Io veggio sentir uno / di nostri miglior bracchi: sta auisato!* (**Fp Sl Lo**), contro *Io veggio sentir uno / di nostri miglior bracchi star auisato* (**Pit Sq**), con l'endecasillabo ipermetro e sintatticamente assai più debole. Oltre al fatto che 'avisare' è voce verbale che credo mal si addica a un cane, *star auisato* sarebbe ridondante rispetto a *sentir*, che qui vale 'fiutare', implicando un comportamento dell'animale ben visibile dal cacciatore, d'onde la locuzione *veggio sentir* ('vedo fiutare'). L'intonazione, prevedendo una netta cesura dopo *bracchi*, conferma la separazione delle due proposizioni; dunque, posto che *ravisato* è parimenti da escludere, poiché resterebbe l'ipermetria,³⁰ non resta che considerare *star* un errore critico, evidentemente originato dal fraintendimento di *vegio sentir*. Non sarà un caso, infatti, che **Par**, oltre a sostituire *bracchi* con *can*, in modo da recuperare una sede, innovi anche il v. 8, leggendo *E mi par sentir*, che credo confermi l'eziologia che ho proposto.³¹ L'errore al v. 9 è dunque congiuntivo rispetto a **Pit Sq Par** e deve essersi prodotto nella tradizione musicale, dove errori relativi alla misura del verso passano per lo più inosservati.³² La dipendenza di **Par** da un co-

30. Nel database dell'OVI, una ricerca per lemmi ha portato alla luce solo 8 occorrenze per 'ravvisare', tutte nell'accezione di 'riconoscere' (qualcuno o qualcosa), 'avvedersi' di qualcosa.

31. Persino nelle edizioni moderne il passo ha dato luogo a innovazioni, rintracciabili a partire da E. Levi (ed.), *Lirica italiana antica. Scelta di rime dei secoli decimoterzo, decimoquarto e decimoquinto*, Firenze, Bemporad, 1908, p. 304, dove il passo è emendato *Io veggio sortir*, lezione accolta da N. Sapegno (ed.), *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, e di lì trasmessa in C. Muscetta - P. Rivalta, *Poesia del Duecento e del Trecento*, Torino, Einaudi, 1956 (I millenni. Parnaso italiano, 27).

32. Rispetto alle ragioni musicali la metrica del testo è notoriamente in secondo piano; basti pensare, ad esempio, che in

dice musicale affine a **Pit Sq** trova conforto anche dall'errore al v. 5, *su salta il monte*, più probabile partendo dalla lezione *sus'alto*, adiafora di *su alto* propria di **Pit Sq**. A ciò si aggiunga l'attribuzione a Nicolò del Preposto (valida per il testo poetico, non certo per un'intonazione che **Par** non trasmette), che è lecito pensare sia stata desunta da un codice musicale e indebitamente estesa alla composizione e quindi al testo poetico.³³

Nel ritornello (v. 15) si presenta un'analogia situazione testuale, ma a ruoli invertiti, poiché la lezione di **Fp Sl** è palesemente deteriore: *Del monte que' che v'era su gridava / allat(o) al cielo (e) il suo corno sonava*, dove la congiunzione e la forma piena *allato* sono proprie di **Sl**. Che sia un errore, molto probabilmente di natura paleografica («allatra al.l. > allatalcielo»), credo si evinca facilmente dall'improbabilità delle locuzioni 'gridare allato' o 'suonare al cielo'.³⁴ Nessun problema per la lezione trasmessa in **Pit Sq Par**, *Del monte que' che v'era su gridava: / «All'altra, all'altra!» e 'l suo corno sonava*. Si tratta di un'esclamazione volta a indicare l'avvistamento di un'ulteriore preda, e si ritrova pressoché identica in Prodenzani, *Saporetto*, xxxix, 9, «A l'altro, a l'altro!», per giunta nel medesimo contesto (nel verso precedente un enorme cinghiale è appena stato catturato e finito con «ben cento spiedate»).

Stando a quanto leggibile nel palinsesto **Sl**, le discrepanze con **Fp** limitatamente al testo verbale ammontano a due luoghi: (1) al v. 3, per la variante di **Sl** «allettay can» (*Su, ch'egl'è tempo; aletta li can!*), con sinalefe e conseguente omissione di una sede (pari a una *minima* nell'intonazione); (2) al v. 13, dove in **Fp** il perfetto *tenne* implica leggere *Carbon la pres[e] ed in bocca la tenne*, contro il discorso diretto «*Carbon l'à pres[a] e in bocca la tene!*», che in base al contesto è senz'altro poizore. A **Fp** in questo caso si accorda **Lo** («la te <e> nne»), anche se va ricordato che il copista non è nuovo a geminate 'abusive' (si veda, ad esempio il v. 9, *sentir uno* reso «*sentir rû no*»). Le conclusioni che possono trarsi dalla *recensio* del testo poetico permettono già di imbastire un'ipotesi di lavoro che individua due famiglie di testimoni: **Pit Sq Par** e la coppia **Fp Sl**; per collocare **Lo** è necessario incrociare i dati sinora emersi con la *varia lectio* dell'intonazione.

questo caso tutti i testimoni (musicali) concordino nel distribuire *sta avisato* su 5 sedi (non 4), con dialefe *sta'avisato*; e si noti come l'aggiunta di *r* fra le due vocali uguali faciliti l'articolazione della figura ritmica corrispondente (cfr. C 59 o il C₂ nell'Es. 31). Analoghe discrepanze metriche sono state osservate anche nel repertorio laudistico (cfr. A. Ziino, *Tre laudi musicali in un frammento fiorentino del Trecento*, in «Studi Musicali», V n.s. 2014, pp. 91-109, a pp. 97-99). L'atteggiamento dei copisti nei testimoni letterari è evidentemente diverso, e ne offre dimostrazione **Par**, dove si corregge un errore metrico innovando ulteriormente il testo.

33. D'altro canto, in Checchi, *I versi della musica* cit., p. 40, si riconosce la possibilità di «intravedere in **Par** una piccola silloge incentrata sull'attività di compositore e poeta di Nicolò»; ma per la caccia in questione sarei propenso a impiegare la logica con cui lo stesso Checchi dismette l'attribuzione per il madrigale *Non dispregiar virtù*, che il ms. Firenze, BML, Pl. 41.10 attribuisce a Stefano di Cino, valutandola «come uno dei frequenti casi di predominanza di un nome maggiormente conosciuto». La ritengo un'eventualità non meno plausibile di una perduta intonazione di Nicolò del medesimo testo, formulata in via dubitativa in D'Agostino, *La tradizione letteraria* cit., pp. 413-5. Non mi sembra di qualche rilevanza, inoltre, il fatto che Nicolò e Gherardello si conoscessero, come risulta dalla cena presso il monastero di Santa Trinita, registrata in un libro di ricordanze il 5 agosto 1361 (cfr. F. D'Accone, *Music and Musicians at the Florentine Monastery of Santa Trinita*, 1360-1363, in «Quadrivium», XII/1 1971, pp. 131-51, a p. 145; ed. completa ora in R. Zazzeri - F. Sznura, «*Ci desinò l'abate*. Ospiti e cucina nel Monastero di Santa Trinita. Firenze, 1360-1363, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, p. 169). Peraltro, sarebbe davvero curioso che Nicolò avesse composto un testo così lontano dalle tre cacce che sicuramente mise in musica, dove l'adespota *Dappoi che 'l sole* è palesemente vicina, per stile e dimensioni, alle altre due di Sacchetti (*Stato su donne* e *Passando con pensier*).



34. Interrogando il *database* dell'OVI, entrambe le espressioni non hanno attestazioni; *allato*, d'altronde, anche nell'accezione più generica 'accanto', implica inderogabilmente uno stato in luogo, soprattutto nella locuzione 'allato a' (cfr. Rohlfs, *Grammatica storica* cit., § 822), così come 'al cielo', nell'accezione 'verso l'alto', è locuzione generalmente accompagnata da un verbo di movimento (levare, porgere, ecc.).

Come per il testo verbale, si offre qui un prospetto degli errori e delle varianti che contestualmente risultano utili alla definizione dei rapporti tra i testimoni.

Errori					
	Fp	Sl	Lo	Pit	Sq
T 70-74	<i>a a E-</i>	<i>a E-</i>	<i>F F-C-</i>	<i>F-C-</i>	<i>F F-C</i>
T 102-103	<i>c-b-d</i>	<i>c-b-d</i>	<i>c-b-d</i> <i>d-b-d</i>	<i>d-b-d</i>	<i>d-b-d</i>
Varianti					
C 15	<i>a a</i>	<i>a a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
C 20	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e d e</i>	<i>e</i>
C 23	<i>e e d</i>	<i>e e</i>	<i>e e e</i>	<i>e e d</i>	<i>e e d</i>
C 96	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>i i</i>
C 105	<i>g i i</i>	<i>g g i</i>	<i>g i i</i>	<i>g i i</i>	<i>g i i</i>
C 117 / T 116-117	<i>d</i> / <i>b-G</i>	<i>d</i> / <i>b-G</i>	<i>d-b</i> / <i>b-G</i>	<i>d</i> / <i>b-G</i>	<i>d</i> / <i>b-G</i>



Un primo errore si rileva a T 70-74, condiviso da **Fp Sl** (Es. 31); che si tratti di un errore 'di terza' e non di una variante è dimostrato dalla quarta *a-d* che si produce con il *secundus* a mis. 73. Sarebbe l'unica quarta strutturale della composizione; né convince la successione di sonorità che ne consegue (*a-f-aa* / *a-d-aa* / *E-c-g* contro *F-f-aa* / *F-d-aa* / *C-c-g*), dove si osserva una netta prevalenza delle consonanze imperfette, che non troverebbe ulteriori riscontri nel resto della caccia.

Es. 31. *Tosto che l'alba*, miss. 70-76



Un errore congiuntivo per **Fp SI Lo** è a T 102-103, *d-b-d*  *c-b-d* , dove *c* produce una sonorità dissonante con *G* e *d* dei due *cantus* (Es. 32); l'importanza di questo errore è cruciale, poiché stabilisce un sicuro rapporto di parentela tra **Lo** e la coppia **Fp SI** (per la presenza in **Lo** della doppia lezione annotata nel prospetto degli errori e delle varianti, cfr. infra). Si ha quindi già una prima conferma rispetto a quanto emerso dalla *recensio* del testo poetico; e il fatto che questo errore coinvolga anche **Lo**, getta luce sui rapporti tra **Lo** e **Fp** in relazione all'errore già discusso al v. 13 (*tenne* in luogo di *tene*), a riprova dell'importanza di una *recensio* 'incrociata'.



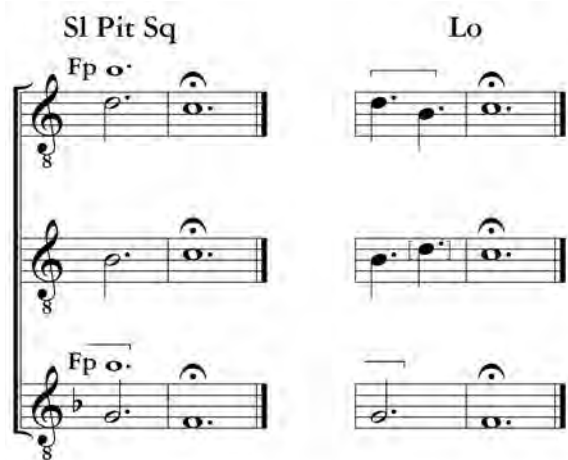
Es. 32. *Tosto che l'alba*, miss. 101-103

Stabilita la parentela tra **Lo Fp SI**, se ne accerta anche l'indipendenza reciproca, potendosi escludere la possibilità di porre ciascuno dei tre testimoni a monte degli altri due. Per **Lo** è sufficiente ricordare l'omissione dei vv. 14-15. Quanto a **Fp**, a C T 117, in prossimità della cadenza conclusiva, si presenta una *singularis* che si sarebbe certamente trasmessa anche in **Lo** e **SI**, se dipendessero da **Fp**. La *paenultima* in entrambe le voci è data come *longa*, contro la *brevis* del resto della tradizione (Es. 33); la prova che questa lezione, ancorché non erronea *per se*, sia in realtà un'innovazione, la fornisce il *tenor*, dove in luogo della comune *ligatura*  attestata in tutti gli altri testimoni, compare la forma anomala , ottenuta mediante l'aggiunta estemporanea della *cauda* a destra.³⁵ Questa anomalia notazionale si spiega ipotizzando che, in sede di correzione (evidentemente limitata al compito dei *tempora*), il copista adattò il *tenor* al *cantus*; vale a dire che, prima della correzione, **Fp** (e presumibilmente il suo antigrafo) presentava il *tenor* con un *tempus* in meno, ossia un errore. Un ripristino per congettura a partire da questa innovazione si può senz'altro escludere, poiché una lezione simile non avrebbe presentato alcunché di anomalo agli occhi dei copisti, a parte la forma della *ligatura* al *tenor*, che sarebbe stata automaticamente normalizzata in una forma congrua alla teoria della notazione, oppure sciolta nei suoi costituenti.³⁶ Ciò vale anche per la *singularis* di **Lo**

35. La *cauda* a destra trasforma la *brevis* d'arrivo in una *longa*, ma forme simili mi risultano essere estranee alla teoria della notazione, e si possono giustificare solo come eccezioni dovute alla volontà di non procedere a correzioni più consistenti, che avrebbero inevitabilmente condotto alla rasatura. Un caso del tutto simile (con *cauda* verso l'alto per motivi di spazio) si trova in *Caciando per guastar* di Zacara in **Sq** (T 21-23), anch'esso giustificabile come correzione estemporanea.

36. Si noti che il ragionamento è dimostrato implicitamente dalla correzione stessa in **Fp**: il copista non ha reputato che la *longa* al *cantus* dovesse essere corretta in *brevis*, ma si è limitato ad adattargli il *tenor*, preferendo una *ligatura* anomala alla rasatura necessaria a trasformare  in .

nel medesimo luogo, che ne conferma ulteriormente l'indipendenza rispetto a **Fp Sl**, C 117, $d \blacksquare d-b \blacksquare$, dove la *ligatura cum opposita proprietate* ovviamente non ha implicazioni sulla durata complessiva, ma condurrebbe a una diversa ricostruzione del C₂,³⁷ onde evitare che le due parti superiori giungano al *c* conclusivo tramite il medesimo profilo cadenzale (Es. 33). Poiché è improbabile che tutti gli altri testimoni (inclusi **Fp Sl**) abbiano indipendentemente eliminato il *b* al *cantus*, anche la lezione di **Lo** può ritenersi un'innovazione.



Es. 33. *Tosto che l'alba*, miss. 117-118

In base alla particolare situazione appena descritta, che vede **Lo Fp Sl** apparentati, con i primi due gravati da errori e innovazioni non ripristinabili per congettura, per l'indipendenza di **Sl** è sufficiente l'argomento cronologico, essendo ormai acclarato che il codice fu redatto *grosso modo* vent'anni più tardi rispetto agli altri due. Un analogo ragionamento induce a ritenere indipendenti anche **Sq** e **Pit**. Assumendo come dato acquisito la posteriorità di **Sq**, la *singularis* di **Pit** a C 20 ($e \blacklozenge] e d e \blacklozenge \blacklozenge$), null'altro che il prodotto dell'ornamentazione su *e* in prossimità della cadenza a *F*, è già rilevante: se tale ornamentazione, infatti, si fosse effettivamente trovata nell'antigrafo, non vi sarebbe stato alcun motivo in **Sq** di ripristinare la lezione comune al resto della tradizione.³⁸ Se la variante di **Pit** fosse la lezione corretta, contro tutti gli altri testimoni, bisognerebbe infatti spiegare perché l'accordo di **Sq** con **Fp Lo Sl** contro **Pit** sia limitato esclusivamente a questa variante, posto che non si vedono elementi che possano indurre alla convergenza in innovazione (sfugge il senso dell'eliminazione poligenetica di un'ornamentazione, laddove la sua introduzione è quanto di più normale ci si possa attendere all'interno di una tradizione attiva). Ci sono dunque elementi sufficienti per ipotizzare l'esistenza di due capostipiti, che si indicheranno con *a* (**Fp Sl Lo**) e *b* (**Pit Sq Par**).

37. Il profilo cadenzale del C₂ si ottiene semplicemente dilatando i valori di C₁ 111 ($b-c \blacksquare > b c \blacksquare$), e ciò probabilmente spiega l'assenza della porzione di C₂ normalmente notata per esteso quando il profilo melodico subisce variazioni sensibili rispetto al C₁.

38. Se si accolgono la parentela tra **Pit** e **Sq** e la loro datazione, si danno solo due possibilità: o **Sq** deriva da **Pit**, o i due testimoni sono indipendenti. Ovviamente il ragionamento non contempla l'eventualità che la tradizione sia contaminata, poiché dai dati emersi dalla *recensio* non sembra emergere alcun indizio che punti in tale direzione.

Veniamo ora a **Lo**, che necessita di un'analisi accurata a causa di un'evidente anomalia, imputabile a un problema occorso durante la copia, come si vede nello schema di c. 25r, dove i pentagrammi IX e X sono posticci e tracciati a mano libera entro il margine inferiore (indicati per questo in corsivo, mentre le due sezioni della caccia si indicano con A e B).

chaccia di f gherardello

I *Cantus (A)*

VI || *Cantus (B)*

VII ||

VIII *Tenor (B¹)* ||

IX *Tenor (A) «Tenore tosto che laba»*

X || *Tenor (B²) «ritornello tenore»*

Il *tenor* è stato inizialmente copiato a partire dal ritornello (sezione B), omettendo l'intera sezione A, per poi essere copiato di nuovo nei due righi aggiunti IX e X, questa volta per intero e con l'aggiunta dei consueti paratesti, assenti nella prima copia («Tenore tosto che laba (*sic*)», con la *s* di *tosto* aggiunta, e «ritornello tenore»). Di conseguenza, la sezione B del *tenor* risulta copiata due volte (B¹ e B²); l'errore comune a **Fp Sl** a T 102-103 è presente in B¹, identico finanche nella forma grafica della *ligatura*, ma non in B², che reca invece la lezione corretta (di qui la doppia lezione annotata nel prospetto degli errori offerto sopra). Analogo discorso per T 97, *c d ♦♦* B¹, contro *♦ ♦* B², dove la prima lezione è una tipica banalizzazione per 'arrotondamento', anch'essa in accordo con **Fp Sl**. Ciò dimostra che il copista ha avuto a disposizione due diversi esemplari: dal primo, evidentemente derivato da *a*, ha tratto il *cantus* (con il testo poetico) e una porzione di *tenor* (sezione B¹), mentre dal secondo ha tratto il *tenor* completo (sezioni A e B²). L'aggiunta dei rigli posticci, la doppia copia della sezione B, e l'uso di un inchiostro differente (bruno per la prima stesura, nero per l'aggiunta), indicano univocamente che deve esserci stato un momento in cui la copia fu considerata compiuta, e questo sta a indicare che con tutta probabilità i due esemplari non furono nelle disponibilità del copista sin dal principio. Ne consegue che l'assenza dell'errore a T 70-74 presente in **Fp Sl** si spiega col fatto che quella sezione di *tenor* (T^A) proviene da un esemplare che non deriva da *a*. Inoltre, la tipologia di contaminazione in atto, riprendendo l'utile distinzione offerta da Cesare Segre, è la «contaminazione di esemplari» e non «di lezione»,³⁹ dovuta alla necessità di integrare un antigrafo lacunoso o per qualche ragione non copiato integralmente. È lecito chiedersi perché, pur avendo fatto ricorso a un altro esemplare, il copista non sanò la lacuna che interessa gli ultimi due versi; tra le ipotesi possibili, si potrebbe pensare a un esemplare a uso di un esecutore, che tramandava solo

39. C. Segre, *Appunti sulla contaminazione dei testi in prosa*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 Aprile 1960)* Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961 (Collezione di opere inedite o rare, 123), pp. 63-67 [ora in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, pp. 71-4].

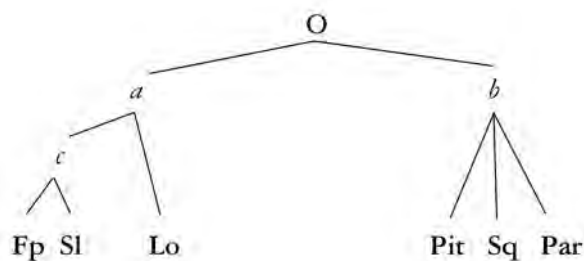
il *tenor*, oppure, più semplicemente, invocare la generale noncuranza rispetto al testo poetico, che per questo manoscritto è notoria.⁴⁰

Restano da spiegare le oscillazioni di **Lo** per quanto riguarda l'accordo di alcune lezioni con quelle caratteristiche di *b*; se per C 92, *a-e* **Pit Sq Lo** / *a-e d* **Fp Sl**, si potrebbe anche pensare alla caduta poligenetica di una *minima*, è di tutt'altra entità il caso del v. 2, *cacciatori Fp Sl* / *cacciator Lo Pit Sq* e conseguente C 15, *a a ♦♦* / *a ■*, che, in un senso o nell'altro, presuppone un'innovazione volontaria. La scelta tra *cacciator* e *cacciatori* non può dipendere da argomenti di natura metrica, poiché le due forme sono entrambe ammissibili entro la struttura versale della quartina d'esordio, dove tutte le rime sono irrelate (per ulteriori dettagli si rimanda alla nota metrica all'edizione del testo):

Tosto che l'alba del bel giorn' apare,
disveglia i **cacciator(i)**;
«Su, ch'egl'è tempo; aletta li can!»
«Té·tté, Viola, té, Primera, té!».

Tuttavia, poiché nel ramo *a* si presentano entrambe le lezioni, *cacciator Lo* / *cacciatori Fp Sl*, e la prima concorda col ramo *b*, questa è più probabile che sia la lezione a monte dei due capostipiti e quindi più vicina all'originale. Partendo da questo assunto, ritengo che tra *a* e la coppia **Fp Sl** si debba interporre un altro testimone perduto *c*, che presentava la lezione *cacciatori* (con la variante a C 15 che ne consegue), ed è a questo punto lecito proiettare in *c* anche la variante a C 92 di cui si è appena discusso.

La situazione, quindi, può essere formalizzata nella seguente ipotesi, dove si considera **Lo** limitatamente alla prima stesura, relativa al *cantus* con il testo poetico (C) e alla seconda sezione del *tenor* (T^{B1}). Per la copia dal secondo esemplare, con cui il copista integra la prima sezione del *tenor* e ne duplica la seconda (T^{A-B2}), si può affermare con certezza solo che la contaminazione è avvenuta con un esemplare non derivato da *a*. La convergenza con il ramo *b*, in assenza di errori, non è a mio avviso sufficiente a ipotizzare che il copista di **Lo** abbia avuto accesso a un testimone di quel ramo.⁴¹ Ciò, peraltro, non apporta significative modifiche alla rappresentazione complessiva della tradizione, che è la seguente:

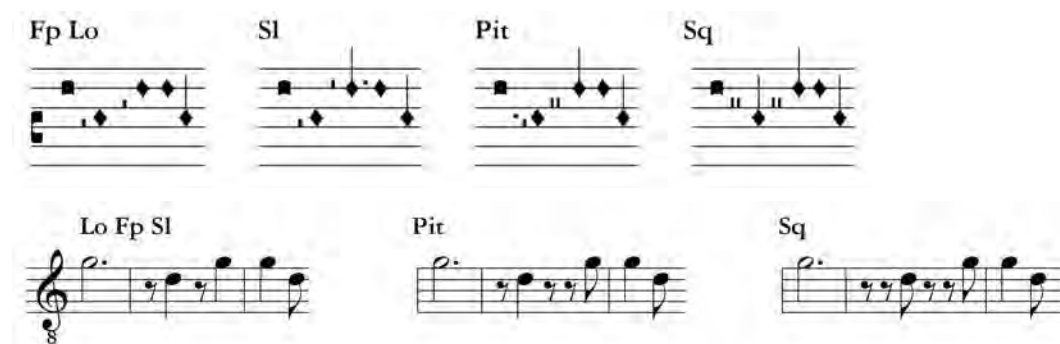


40. Si tenga conto che, a fronte di una correttezza non dissimile dalla media delle altre sillogi musicali (al netto degli interventi del 'guastatore'), per i testi verbali il copista di **Lo** non si fa scrupolo di produrre catene grafiche prive di senso. Non occorre andare lontano per offrirne un esempio: proprio in *Tosto che l'alba*, al v. 11, *ciascun le machie, ché Quaglina suona*, **Lo** legge: «cia cū le matirce quaglina suona».

41. In questo caso ritengo più prudente parlare di contaminazione con un ramo 'non-*a*', poiché è solo la bipartizione a monte dei testimoni che porterebbe ad assumere una contaminazione col ramo *b*; se la tradizione fosse stata tripartita, e anche un ipotetico terzo ramo *x* non avesse recato errori al *tenor*, sarebbe stato impossibile determinare se l'esemplare impiegato dal copista per l'integrazione fosse derivato da *b* o da *x*.

Riassumendo e percorrendo la cosiddetta ‘via dall’alto’: il capostipite *a* presentava almeno gli errori a T 102-103 (**Fp Sl Lo**) e al v. 13 (tenne] tenne **Fp Lo**); risalgono molto probabilmente ad *a* anche gli errori al v. 15 (all'altra all'altra] allat(o) al cielo **Fp Sl**) e a T 70-74, anche se non è possibile affermarlo con certezza, poiché **Lo** omette i vv. 14-15 e la prima sezione del *tenor* (beninteso, al netto della successiva integrazione). Questi ultimi errori, comunque, se non erano in *a*, erano senz'altro in *c*, caratterizzato dalla variante *cacciatori* al v. 2 e dalla conseguente frammentazione della *brevis* a C 15, trasmesse in **Fp Sl**. L'indipendenza reciproca dei testimoni derivati da *a* è dimostrata dall'omissione dei vv. 14-15 in **Lo**, dall'innovazione di **Fp** a C T 117, e dalla posteriorità di **Sl** rispetto agli altri due testimoni. Molto più lineare il ramo della tradizione derivato da *b*, caratterizzato dall'errore al v. 9 (sta avisato] star avisato **Pit Sq Par**). L'indipendenza di **Sq** e **Pit**, assumendo l'antiorità del primo, è confortata dalla *singularis* di **Pit** a C 20, anch'essa valutabile come innovazione non trasmessa in **Sq**. Il testimone letterario **Par**, che presenta un testo pesantemente innovato, oltre all'omissione del secondo emistichio del v. 4, in linea teorica potrebbe anche derivare da **Pit** o **Sq**, ma ciò non avrebbe alcuna ripercussione a livello generale, essendo qui rilevante il fatto, questo sì accertabile, che il testimone afferisce al ramo *b*.

A questo punto, trovandoci di fronte a una tradizione sostanzialmente bipartita, è necessario procedere a un confronto tra i capostipiti *a* e *b*, onde operare una scelta per il manoscritto di riferimento. Soccorre la diffrazione a C 96 (Es. 34): questa, oltre a confermare la bipartizione a monte dei testimoni, offre un argomento a favore della maggiore attendibilità del ramo *a*.



Es. 34. *Tosto che l'alba*, C 95-97

Sul piano sostanziale, **Fp Lo Sl** (ramo *a*) concordano, sebbene nei primi due testimoni vi sia una violazione della norma *similis ante similem perfecta est* nel predisporre due *semibreves* consecutive, entrambe *imperfectae* (la prima *a parte ante* dalla pausa, la seconda *a parte post* dal *d*), che si spiega come residuo del sistema notazionale italiano (presumibilmente adottato da Gherardello nell'originale), dove tale norma non si applica a livello di *semibrevis*. **Sl** corregge la notazione sul piano esclusivamente formale, introducendo, come il sistema francese impone, una *minima altera* correttamente separata da *punctus divisionis*. Il ramo *b* presenta invece divergenze sostanziali: in **Pit** la seconda metà del *tempus* passa da $\tau \blacklozenge$ a $\tau \blacklozenge$ (l'eziologia dell'innovazione si può forse individuare nella volontà di aderire completamente al sistema francese, evitando la violazione della norma *similis ante similem*), sicché l'andamento in sincope della seconda metà della figurazione è banalizzata in anacrusi. **Sq** completa questo processo di trivializzazione, adeguando la prima parte del *tempus* alla seconda, forse travisando un *punctus divisionis* (come quello che si vede in **Pit** prima del *d semibrevis*) per una pausa di

minima. La diffrazione *in praesentia* è probabile si debba a due fattori: (1) la figurazione [©] ◻ ◻ ◻, che gode di pochissime attestazioni e che in questo contesto è assimilabile a una *difficilior*;⁴² (2) l'ammodernamento notazionale, che implicando di necessità l'intervento dei copisti, induce all'innovazione, potendosi quasi parlare di ipercorrettismo. Ciò porta a ritenere che il ramo *a*, benché gravato da più errori rispetto al ramo *b*, sia nel complesso meno soggetto all'intervento dei copisti. Per la scelta del manoscritto di riferimento ho quindi optato per il testimone più problematico, ma anche più vicino ad *a*, ossia **Lo**, provvedendo a emendarne gli errori e a integrare la lacuna degli ultimi due versi *ope codicum*.

5.5. *Nell'aqua chiara*

Di questa caccia, seconda soltanto a *Tosto che l'alba* per la corposità della tradizione, ho già discusso altrove;⁴³ tuttavia, in seguito a nuove e più sicure informazioni dovute alla recente edizione in facsimile del palinsesto **SI**,⁴⁴ si è imposta un'ulteriore analisi che ha condotto a risultati e ipotesi più circostanziate, in particolar modo per il testo musicale. Quattro i testimoni: **Pit Sq Lo SI**, quest'ultimo, oltre che palinsesto, anche frammentario per la caduta di una carta (tramanda solo i primi 98 *tempora* del *cantus*); non si evincono dati di particolare rilevanza dalla *varia lectio* del testo poetico, se non una bipartizione non confermata da errori significativi tra le coppie **Lo SI** e **Pit Sq**.

vv.	Lo SI	Pit Sq
2	e staua (Lo) / et staua (SI)	i staua
6	le fatto (Lo) / ele facto (SI) [3 sedi]	elle facto [4 sedi]
7	tiral su	tira su [3 sedi] / tira su <i>et</i> [4 sedi]
8	chē pur / che pur	chel pur
10	parol chīaue (Lo) / paruol chiamā (SI)	parole chiaui
10-11	parola chau- (Lo) / <i>omesso</i> (SI)	paroli chiau- / paroli chiaui

Al v. 2 la lezione erronea di **SI** si spiega agilmente partendo da una lezione affine a **Lo** (da intendere probabilmente *e' stava*, come al v. 14, *e'* contro *io*, con **SI** purtroppo illeggibile). Ben poco si può trarre da un quadro simile, ma fortunatamente la situazione cambia quando si esaminano i dati emersi dalla *recensio* dell'intonazione, di cui si propone un prospetto riassuntivo degli errori e delle varianti.

42. Si tratta di figurazioni per lo più impiegate in passi in *boquetus*; in Gherardello se ne trova un solo caso ulteriore nel madrigale *Una colomba più che neve bianca* (in *novenaria*), C 91-92; un altro caso si rileva nella caccia *Nell'aqua chiara* di Vincenzo (C 23); nessuna figurazione simile si riscontra nell'opera di Donato, Lorenzo e Nicolò, con cui si esauriscono i contemporanei (certi o presunti) di Gherardello. Si noti come anche nel caso di *Nell'aqua chiara* i copisti di **Pit** e **Sq** incorsero in un travisamento analogo riguardo all'*imperfectio* (cfr. infra, § v.5).

43. Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione* cit., pp. 43-58.

44. A. Janke - J. Nádas, *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, 2 voll., I *Introductory Study*; II *Multispectral Images*, Lucca, LIM, 2016 (Ars Nova - Nuova serie, 4).

Errori				
	Lo	SI	Pit	Sq
C ₃₃	<i>d</i> τ 1 1 ↓	<i>d</i> τ 1 1 ↓	<i>d d</i> τ ↓ ↓	<i>d d</i> τ ↓ ↓
C ₃₈	<i>omesso</i>			
C ₅₁₋₅₄		<i>omesso</i>		
C ₆₅	<i>c</i> ■	<i>c</i> ■	<i>c</i> ■	<i>d c</i> ■ ↓
C ₁₅₀₋₁₅₂	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	<i>lacuna</i>	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
T ₁₀₁₋₁₀₆	<i>copiate due volte</i>			
T ₁₀₃₋₁₀₆	<i>C F</i> ^τ ■ ■ / ^τ ■ ■ ■	<i>lacuna</i>	<i>C F</i> ^τ ■ ■ ■	<i>C F</i> ^τ ■ ■ ■
Varianti				
C ₂₃₋₂₄	♦ ♦ 1 1 ♦	♦ ♦ 1 1 ♦	♦ ♦ 1 1 ♦	♦ ♦ 1 1 ♦
C ₇₃	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ <i>corretto su</i> ↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
C ₇₆	<i>g aa g f e d c</i> ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	<i>f g f e d c</i> ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	<i>f g f e d c</i> ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	<i>f g f e d c</i> ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
C ₁₀₄₋₁₀₅	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ τ	<i>lacuna</i>	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ τ <i>corretto su</i> ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ τ	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ τ

Andrà evidenziato in primo luogo l'errore congiuntivo a T₁₀₃₋₁₀₆, presente in tutti i testimoni (SI non è valutabile), configurandosi così come errore d'archetipo (Es. 35). Non possono esservi dubbi sulla natura dell'errore, poiché l'*F* a T₁₀₆ non può essere una *longa*, comunque si interpreti il *C* precedente (con o senza punto): l'anticipo di *F*, infatti, provocherebbe la sonorità *F-e-g*, come è pure evidente che l'*F* non può essere protratto (a mis. 108 troveremmo la sonorità *G-f-aa* in luogo di *D-f-aa*). Si tratta di un errore particolarmente subdolo, perché riducendosi a una diversa distribuzione dei valori, sfugge alla consueta verifica limitata al computo dei *tempora*; e che verifiche di questo tipo fossero messe in atto raramente, è confermato dalla casistica di omissioni e dittografie nella tradizione manoscritta di questa stessa caccia, dove di fatto l'unico testimone che consentirebbe un'esecuzione senza interventi è **Pit**.

Es. 35. *Nell'acqua chiara*, miss. 103-108, emendate e nella lezione dei codici.

Ulteriori dettagli, apparentemente di poco conto, inducono a pensare a una derivazione comune: ad esempio la posizione del \flat su b a C 11, che in tutti i testimoni lascerebbe il b di C 10 inalterato, benché ciò sia altamente improbabile per la quinta diminuita $b-f$ tra i due *cantus* a mis. 24. Se la posizione delle alterazioni può tendenzialmente ritenersi poligenetica, in questo caso si ha motivo di credere che i codici riproducano fedelmente una dislocazione proveniente dal medesimo esemplare.

Prima di passare alla discussione degli altri errori, occorre osservare come la veste notazionale di Lo, in opposizione agli altri testimoni, risulta aderire – almeno in parte – al sistema italiano, presentando una *senaria imperfecta* con tratti semiografici come il *pontello* e la *semibrevis maior per artem* (♠), ma accogliendo sistematicamente l'*imperfectio* della *brevis* e, secondo alcuni studiosi, anche l'*alteratio* della *minima*.⁴⁵ Ciò che maggiormente colpisce è però la presenza di *breves* e *longae plicatae* (tutte discendenti e nelle forme consuete ♩ e ♪), limitatamente alla parte del *tenor*.⁴⁶ Il mantenimento di un tratto semiografico arcaico come la *plica* in un codice databile intorno al 1400 è senza dubbio eccezionale, dal momento che nelle sillogi fiorentine può dirsi sostanzialmente scomparso. Purtroppo, restando legata a un repertorio che non risulta diffuso in Toscana (i madrigali di Rs), è impossibile seguire l'evoluzione della *plica* nei codici che qui interessano, ma resta il fatto che essa è del tutto plausibile per le altezze cronologiche di un autore come Vincenzo. Su queste basi, considerando che in tutto il codice la *plica* è rilevabile solo in due composizioni,⁴⁷ e potendosi scongiurare la possibilità di aggiunte successive per mano del 'guastatore' (che sembra essere intervenuto

45. Cfr. Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987* cit., p. 217. Non è affatto scontato, tuttavia, che la figurazione ♠♠♠, l'unica che parrebbe implicare *alteratio* (stando alla 'traduzione' di Pit e Sq) non sia invece da intendere in *mutatio qualitatis* (con la *semibrevis maior* pari a 4 *minimae*). Alla casistica riportata in J. Gehring - O. Huck, *La notazione «italiana» del Trecento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX/2 2004, pp. 235-69, a p. 252, si aggiunga il caso della caccia *Nella foresta*, C 34.

46. Secondo Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987* cit., p. 238, se conterebbero solo 5 casi, evidentemente imputandone alcuni al 'guastatore'; ma a mio avviso solo a T 41 è evidente una *plica longa* con *cauda* a destra aggiunta, ottenuta prolungando proprio il breve tratto di una *plica brevis*.

47. In Lo si contano infatti 11 casi in totale, distribuiti in due sole composizioni, di cui 9 al *tenor* di *Nell'acqua chiara*, e 2 al *cantus* del madrigale di Jacopo Sⁱ come al canto (C14 e 35, senza riscontri negli altri testimoni); cfr. Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen* cit., I, pp. 123-6; II, pp. 346-58.

solo a T 41, trasformando una *plica brevis* in *plica longa*), non resta che presumere che il copista abbia riprodotto fedelmente quel che leggeva nell'antigrafo. Su nove casi di *plica* (T 38, 63, 70, 80, 82, 106, 114, 142, 156), sette non presentano problemi;⁴⁸ per i restanti due è lecito nutrire dubbi. Il primo caso è a T 82, dove si presenta una *plica longa* discendente seguita da un intervallo di sesta ascendente; Marrocco (PMFC 7) e Pirrotta (CMM 8/4) la rifiutarono nelle loro trascrizioni da Lo, ed è infatti plausibile che si tratti di un errore, almeno per quanto riguarda la direzione della *plica*. Il secondo caso è particolarmente interessante perché permette di riprendere la discussione sull'errore a T 106. La sequenza T 101-106, certamente a causa dell'identica figurazione iniziale di T 101 e 107 (*G F E* ♠♦♦), in Lo è stata erroneamente copiata due volte, ma con delle differenze: ♠♦♦♠♠/♠♦♦♠♠; nella ripetizione compare un punto (quasi certamente del 'guastatore', come numerosi altri in questa zona del *tenor*), mentre la *plica longa* diviene una *longa* semplice. Non è escluso che la *longa* incriminata a T 106 sia l'esito di un travisamento di un'originaria *plica brevis*, che potrebbe essere stata notata nella forma ♠ alternativa a ♠ (Es. 36).



Es. 36. *Nell'acqua chiara*, T 101-106, in alto un'ipotesi ricostruttiva dell'originale, in basso la lezione di Pit Sq

Comunque siano andati i fatti, quel che è certo è che in Pit e Sq (in notazione francese, come Sl, che però non tramanda il *tenor*) le forme *plicatae* di Lo sono sistematicamente ridotte a forme semplici. È difficile pensare che copisti esperti come quelli che redassero Pit e Sq, pur ammettendo una volontà comune di eliminare un tratto notazionale ritenuto obsoleto, decidessero autonomamente di rinunciare a 'sciogliere' la *plica* in figurazioni ritmiche estese, o peggio, non fossero in grado farlo. Ritengo invece più economico pensare che tale operazione sia avvenuta contestualmente all'ammodernamento notazionale in un testimone a monte di Pit, Sq e probabilmente Sl.

Un interessante errore di omissione per omeoarchia, che ovviamente ha valore separativo, si presenta in Sl in relazione ai vv. 10-11, in corrispondenza di C 51-54:

Testo critico

«Parol' e chiav' e laviçi! Paroli,
chiav', a la chiavatura!»

Sl

Paiuol chiamar lauççi [...]
...] la chiavatura

La lacuna credo abbia avuto origine da un errore nell'intonazione. Vincenzo associa le due grida di mercato al medesimo profilo melodico, in cui si enfatizza l'accentazione sulla sillaba tonica di *paroli* ('paioli') su una *brevis* con *imperfectio ad partem* (Es. 37); senonché la lacuna interessa testo e musica in maniera differente: nell'intonazione, infatti, sembra sia caduto l'intero primo elemento,

48. A riguardo si osserva in primo luogo l'assoluta congruenza a livello contrappuntistico, nonché un'interessante coincidenza con l'*imperfectio ad partem* della *brevis* in una delle voci superiori, che in *senaria imperfecta* rappresenta la notazione estesa della *plica* a livello mensurale (T 41, 63, 114, 142). Inoltre, a T 142 e 156, si trovano due *plicae breves* nella medesima posizione rispetto al modulo reiterato dal canone delle voci superiori, che è un ulteriore indizio di coerenza interna.

mentre il testo (palesamente corrotto) lo conserva, integrandolo con la fine del secondo («la chiavatura»). Come ovvia conseguenza, il numero di sedi disponibili risulta inferiore a quanto il testo richiede.⁴⁹



Es. 37. *Nell'aqua chiara*, C 54-57, SI (in corsivo tra parentesi quadre il testo critico)

Questa discrepanza tra testo e musica si spiega agilmente tenendo conto delle dinamiche inerenti al processo di copiatura: è altamente probabile che il copista di SI o del suo antigrafo si sia accorto dell'omissione durante la copiatura del testo, avvenuta dopo la musica.⁵⁰ In conseguenza di questo errore, trattandosi di una composizione canonica, persino ipotizzando un adattamento del *tenor* al *cantus*, l'eseguibilità della caccia resta irrimediabilmente compromessa.

La *singularis* di Lo a C 79, dove si presenta una sequenza di 6 *semiminimae* e una *semibrevis* in luogo di 6 *minimae* (Es. 38), richiede un approfondimento. Il passaggio non è *a priori* erroneo, ma si dovrà tener conto di alcuni aspetti. In primo luogo le banderuole delle *semiminimae*, orientate a sinistra, sono tracciate con diverso peso rispetto all'unica *semiminima* trasmessa in tutti i testimoni a C 112, che è del tutto plausibile come tratto d'autore e che, per giunta, ha la banderuola orientata destra (C 112, e e ♯ ♯, dove la *figura* assolve chiaramente la funzione di indicatore di fraseggio, e che Sq banalizza, 'arrotondando' l'intera figurazione con e ♯). In secondo luogo, il tratto della penna per le banderuole di C 79 è del tutto compatibile con quello usato per il testo poetico, mentre a C 112 la *semiminima* fu tracciata sicuramente con la stessa penna impiegata per le *caudae*, e quindi estemporaneamente. Si desume che originariamente la figurazione prevedeva 6 *minimae* più una *semibrevis*, cioè una lezione certamente erronea. A ciò si aggiunga che, dal punto di vista pratico, a uno stacco del tempo adeguato, la figurazione ritmica in questione deve ritenersi quanto meno anomala, se non del tutto impraticabile; le *semiminimae*, infatti, chiarita la funzione fraseologica dell'unico caso a C 112, non trovano posto all'interno della composizione. Questi indizi inducono a ritenere che la lezione di Lo possa essere frutto di un errore critico, dovuto al fatto che la frase fu erroneamente iniziata da *g*, invece che da *f*.

49. La discrepanza tra le sedi disponibili e il testo sottoposto alle note è una tipologia di errore che il copista di SI commette con frequenza insolita, anche se è spesso dovuto a dittografia nel testo (diversi casi in *O tu, di qua, Così pensoso*, e un ulteriore caso è in questa caccia, C 19-21: «at-ten(to)-to», dove *tento* è sottoposto a una sola *brevis*).

50. Indicativa è la tendenza generalizzata a comprimere la scrittura in corrispondenza della fine del rigo musicale, che difficilmente si sarebbe prodotta se il testo avesse preceduto la musica, come avviene ad esempio in *Pit*, dove la spaziatura della notazione musicale è totalmente dipendente dalla presenza/assenza di sillabe sottoposte.

Es. 38. *Nell'acqua chiara*, miss. 78-81

Un altro errore di Lo è l'omissione di C 61 (Es. 39); Marrocco (PMFC 7) non ne tenne conto, accogliendo la *figura* successiva come *longa*, che tuttavia risulta essere una delle tante *breves* che il 'guastatore' ha modificato aggiungendovi una *cauda*. La lezione, dunque, benché contrappuntisticamente tenibile anche per il C₂, dovrà essere rifiutata su basi filologiche.

Es. 39. *Nell'acqua chiara*, miss. 60-67, in alto la lezione di Lo

Da quanto visto sinora, si può già stabilire con sicurezza l'indipendenza reciproca di Lo e Sl; diversa la situazione per Pit e Sq. In primo luogo, i due codici concordano a C 33, dove in concomitanza dell'ipermetria del v. 6 («ell'è fatto» contro «l'è fatto») neutralizzano totalmente l'anacrusi presente in Lo Sl (da $\text{u} \downarrow$ si passa a $\downarrow \downarrow$ con *alteratio*). Il risultato non convince per la quarte *a-d* tra i due *cantus* a mis. 33 e tra *secundus* e *tenor* a mis. 47, dove è ulteriormente aggravata dall'urto *c-d* (Es. 40). Ben poco si può dire riguardo alle sonorità dissonanti come quella a mis. 48 (*D-a-e*), se non

che possono interpretarsi come l'esito di una sorta di 'cortocircuito' del sistema diadico,⁵¹ salvo non reputare il *D* al *tenor* un errore (che in tal caso rimonderebbe ancora all'archetipo).

Es. 40. *Nell'acqua chiara*, miss. 33-34 e 47-48

La lezione di **Pit Sq** si dimostra erranea e si spiega come adeguamento al testo poetico; lo conferma il fatto che in **SI** si presenta la medesima lezione nel testo, senza alcuna modifica nella musica, con evidente conflitto nota-sillaba (due sillabe sotto una sola *minima*). È un dato fondamentale per stabilire i rapporti tra **Pit**, **Sq** e **SI**: la situazione, infatti, suggerisce che il passaggio da *l'è fatto* a *ell'è fatto*, che rende il v. 5 un ottonario isolato entro un contesto di quinari e settenari, non sia poligenetico, ma si sia invece verificato in un testimone che presentava l'anomalia rilevabile in **SI**, a cui si pose rimedio intervenendo sulla musica anziché sul testo.

Prima di giungere a conclusioni, che già prefigurano **Lo** isolato dagli altri tre testimoni, converrà proseguire con l'analisi dei rapporti tra **Pit** e **Sq**, a cominciare dalla concordanza di lezione a C 104-105: la figurazione ritmica (tutti ribattuti su *e*) corrispondente al primo emistichio del v. 20, *Ça'i bon coli, donne*, è resa ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆, mentre in **Lo** si legge ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆ (per **SI** si dovrà di nuovo sospendere ogni valutazione, dato che la parte finale del *cantus* è mancante). È evidente che la lezione di **Lo** è preferibile, poiché *donne* mantiene la giusta accentazione prosodica, mentre in **Pit** e **Sq** è inevitabile l'accentazione sull'ultima sillaba, e in questi casi di frammentazione in funzione del testo tale aspetto non è secondario. Si dovrà tener conto anche di due ulteriori dati materiali relativi a **Pit** (Fig. 2a): la *cauda* della seconda *minima* è palesemente aggiunta, ed è stato eraso un *punctus divisionis* tra la terza e la quarta *minima*, per essere riposizionato tra la prima e la seconda. In altri termini, il copista aveva inizialmente notato ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆, dove il *punctus* previene l'*alteratio*. La lezione erasa, quindi, è nella sostanza identica a quella di **Lo**.⁵² Quanto tempo sia intercorso tra la prima stesura

51. Si tratta delle cosiddette dissonanze 'bifocali', riprendendo una locuzione coniata da M. Bent, *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in *Tonal Structures in Early Music*, a cura di C. C. Judd, New York, Garland, 1998, pp. 15-59, a pp. 49-50, a indicare quei casi in cui due parti (*cantus* e *contratenor*) sono consonanti rispetto a un punto riferimento (il *tenor*), ma non tra loro. I casi più comuni sono sonorità per quinte sovrapposte o compresenza di quinta e sesta. Un caso limite è poi quello della caccia *O tu, di qua* (cfr. apparato critico dell'intonazione), dove un lungo passo è organizzato sulla sonorità *F-c-g*. Quanto a Vincenzo, è vero che le cacce, le uniche composizioni a tre voci attribuite al compositore, mostrano un controllo delle dissonanze piuttosto blando, ma se si analizzano i quattro madrigali a 2 voci, sarà evidente che la quarta non è contemplata tra gli intervalli armonici strutturali, e anche nelle cacce questo intervallo mantiene un carattere sostanzialmente 'incidentale'.

52. L'identità a livello grafico è una coincidenza, poiché il *pontello* di **Lo** assume una funzione concettualmente diversa dal *punctus divisionis* di **Pit**.

e la correzione è impossibile da stabilire; tuttavia sono propenso a ritenerla estemporanea o prodotta in fase di revisione. Conforta questa ipotesi il fatto che l'unica eziologia plausibile per un intervento di questo tipo rimandi a problemi di ordine notazionale: l'ultima *semibrevis* è seguita da una pausa di *semibrevis*, comportando – nel sistema francese – la *perfectio* della prima;⁵³ la norma notazionale, in sostanza, ha avuto il sopravvento sulla fedeltà all'antigrafo.⁵⁴ Pertanto, ritengo che si possa considerare la lezione di **Pit** un errore critico, con evidenti implicazioni sui rapporti con **Sq**, che presenta la lezione emendata di **Pit**.

Figura 2.



a) Pit, c. 33r (C 104-105);

b) Pit, c. 32v (C 73);

c) Pit, c. 32v (C 23-25)

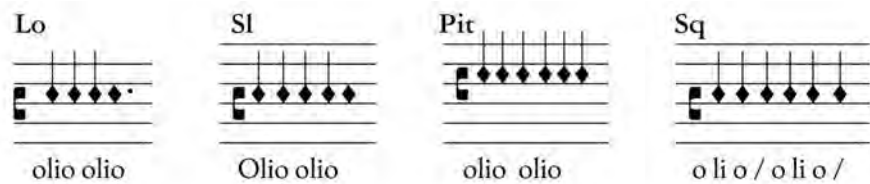
Un altro luogo di particolare interesse è ai vv. 14-15 corrispondenti a C 73: tutti i manoscritti interpretano il testo come «olio olio», apparentemente intendendo il grido di un venditore d'olio, che tuttavia, in base al contesto, si dimostra improbabile. Vi sono due valide ragioni per ritenere che si tratti di una banalizzazione e che si debba accogliere la lettura di Carducci, poi ripresa da Corsi, «o lì, o lì, / o, chi à remulo?». In primo luogo, una rima in *-olio* sarebbe irrelata, mentre *-oli* ricorre ai vv. 10, 19 e 22 (*paroli* : *mioli* : *coli*), con cui si instaurerebbe una rima franta con ritrazione d'accento (*-oli* : *o lì*).⁵⁵ In secondo luogo, nell'intonazione, dove sostanzialmente si frammenta *recto tono* una *brevis* in funzione del testo, si osserva una diffrazione, dove i codici presentano 4, 5 e 6 sedi

53. Le pause, infatti, sono elementi agenti per la perfezione, l'imperfezione e l'alterazione delle note: «Longa ante longam perfecta est, longa ante duas breves, longa ante tres breves, longa ante punctum, *longa ante pausam longam semper trium temporum aestimatur*» (Johannes de Muris, *Notitia artis musicae, et Compendium musicae practicae*. Petrus de Sancto Dionysio: *Tractatus de musica*, ed. U. Michels, Rome, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Scriptorum de Musica, 17), p. 80, mio corsivo). Quel che vale per la *longa*, nella teoria della notazione francese, ha valore per tutte le *figurae* che possono essere perfette o imperfette. Composizioni in cui il sistema italiano fu ricondotto al sistema francese implicando la *prolatio maior* possono presentare problemi simili; ne è prova il caso di *Dappoi che 'l sole* di Nicolò in **Sq**, C 63 e 112: queste due misure sono del tutto identiche, anche rispetto al testo sottoposto alle note (*suona!*, e si noti l'affinità di accentazione con *donne!*), ma si rendono, rispettivamente, $\blacklozenge\blacklozenge$ e $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$, cioè ora con *alteratio*, ora con *imperfectio*, dove la prima soluzione è corretta rispetto al sistema francese, la seconda è un residuo del sistema italiano, evidentemente sfuggito al copista.

54. Va detto che la soluzione di **Pit** non era l'unica praticabile. Sarebbe bastato aggiungere il gambo all'ultima *semibrevis* per ottenere una traduzione fedele ($\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$), ricordando una delle regole fondamentali dell'alterazione: «omnis nota potest alterari ante proximam maiorem se, sicut minima ante semibreve *vel ante pausam semibrevis* (...)», Johannes de Muris, *Ars practica mensurabilis* cit., p. 37 (mio corsivo). Tuttavia, per qualche ragione il copista preferì modificare il passaggio nella sostanza; il fenomeno rientra tra i numerosi casi di innovazione indotti dall'ammodernamento notazionale e in qualche modo assimilabili al fenomeno dell'iperrettismo.

55. Un caso del tutto simile è anche in Dante, *Inf.* vii, 28-30: «Percoteansi 'ncontro; e poscia pur lì / si rivolgea ciascun, voltando a retro, / gridando: 'Perché tieni?' e 'Perché burli?'»; esempio riportato in A. Menichetti, *Mettrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 564 (ringrazio D. Checchi per la segnalazione). Aggiungo che, data la rarità, è rilevante che una situazione analoga si riscontri anche nell'altra caccia di Vincenzo, *In forma quasi*, 15-16, «Chi vòl acet', o, / chi vòl acet'? Aceto!».

(Es. 41). In base all'interpretazione del testo, non può ritenersi convincente la soluzione di **Sq** e **Pit**, dove le 6 sedi presuppongono due trisillabi. Analogamente, non convince la lezione di **Lo**, dove si potrebbe pensare a una scansione «o lì^o lì o», che semmai confermerebbe una lezione originale con una *o* in meno («o lì^o lì o»), ma che probabilmente è frutto di un errore di assimilazione, indotto dall'identità delle figurazioni ritmiche che immediatamente seguono e precedono (C 69, 71, 74). Non resta che la lezione di **Sl**, l'unica compatibile con l'interpretazione che si propone e che si è accolta a testo. Questa banalizzazione (*olio olio*), non risparmiando nessun testimone, dovrebbe rimontare all'archetipo, come l'errore a T 103-106.



Es. 41. *Nell'aqua chiara*, C 73

Ma c'è di più: in **Pit** è ben visibile un'ampia correzione che ha interessato tutto il testo poetico da C 73 alla fine, mentre per la musica si arriva solo fino a C 74.⁵⁶ A cagionare un intervento di simile portata (la rasura interessa quasi l'intera c. 33r) parrebbe essere il passo in questione, *olio olio*, che si intravede nel primo spazio del rigo musicale (Fig. 2b, dove si è incrementato il contrasto per facilitarne la lettura). I fatti si possono ipoteticamente ricostruire come segue: (1) il copista omise per errore *olio olio* e tentò di recuperare ponendo la porzione di testo in un interlineo coincidente con lo spazio tra la prima e la seconda linea del rigo musicale;⁵⁷ (2) copiando la musica, giunto a C 74, ritenne necessario far slittare il testo in avanti, probabilmente per evitare di comprimere eccessivamente la notazione; (3) intervenne con la rasura di C 73-74 e di tutto il testo sino alla fine, probabilmente riciclando la *y* di «lasciay» come ultima sillaba di «giammay», con cui si conclude la caccia.⁵⁸ Ciò che interessa è che, in seguito alla rasura, C 73 passò da ◆◆◆◆◆ (in accordo con **Sl**) alla lezione con 6 *minimae*; dunque, un'altra correzione di **Pit** si trova 'ufficializzata' in **Sq**. Occorre notare che tale correzione, anche solo per il fatto di interessare testo e musica in misura differente, non può in alcun modo essersi prodotta per un ripensamento successivo mirato a modificare la lezione originaria di C 73, ma deve necessariamente essere stata estemporanea. Questo dato è fondamentale, poiché riduce notevolmente la possibilità che le rasure di **Pit** siano frutto di interventi successivi, dovuti alla collazione con altri esemplari.

La parentela tra **Pit** e **Sq** è ulteriormente confermata da C 23-24: qui, in luogo della lezione di **Lo** ◆◆◆◆◆, analoga a **Sl** tranne che per il *pontello*, la disposizione di entrambi i codici (◆◆◆◆◆)

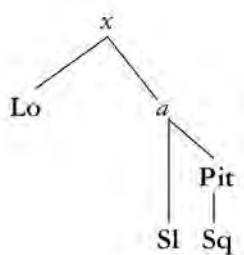
56. Ciò conferma che il testo è stato copiato prima della musica, e molto probabilmente dalla stessa mano: «As with **Fp** and **R**, changes in music hands and text hands, with few exceptions, coincide in **Pit**, suggesting that individual scribe was responsible for copying both aspects of a composition», Nádas, *The Transmission* cit. (p. 261).

57. Un caso del tutto analogo si ha in altri due luoghi dove si recupera un'iniziale omissione ponendo nel primo spazio del rigo musicale l'integrazione: a C 35, per la sillaba *-ra* di *tira*, e a C 105 per *donne*; questi errori non hanno avuto l'impatto di quello a C 73.

58. Anche questo intervento correttivo, comunque, non fu esente da errori: nell'ultimo verso del testo si presenta la ripetizione «Si (grātēpe)grātēpesta», dove il primo elemento molto probabilmente risale alla prima stesura e non fu eraso per negligenza.

suggerisce innegabilmente l'*imperfectio a parte post* della seconda e della terza *semibrevis*.⁵⁹ Il risultato è evidentemente una *lectio faciliior*: l'inversione della figurazione, infatti, comporta l'annullamento della sincopazione e dell'andamento in *boquetus*. Curiosamente, in **Pit** sembra di poter scorgere ancora tracce di una copiatura svolta in modo non propriamente lineare (Fig. 2c): si omettono due ripetizioni dell'esclamazione *vé*;⁶⁰ la sillaba *chil* è connessa con una linea tratteggiata alla nota; la disposizione delle note e delle pause di C 25 è alquanto disordinata. Resta assodato che l'antigrafo di **Pit** fosse già in notazione francese, poiché un simile travisamento sarebbe stato certamente evitato in presenza del *pontello*.

A questo punto, dato che i due codici concordano in errore a C 33 e presentano tre lezioni deteriori comuni (C 24, 73, 104-105), due delle quali si è visto corrette in **Pit** a partire da lezioni in accordo con **Lo** o **Sl**, il problema non è stabilire se il rapporto di parentela tra **Pit** e **Sq** sia fondato o meno, ma di che tipo di parentela si tratti. Poiché **Pit** è testimone anteriore a **Sq**, le possibilità si riducono a due: o si ipotizza che **Pit** è un testimone contaminato, e allora **Sq** sarebbe da accostare all'esemplare impiegato da **Pit** per le correzioni, oppure **Sq** è un *descriptus*, perché presenta tutti gli errori di **Pit** più almeno altri due propri (C 65, *c* ■] *d* c ■ ◆, dove *d* produce una dissonanza, e l'omissione di una delle tre misure identiche a C 150-152). Ora, ritengo che implicare il fenomeno della contaminazione sia antieconomico; in primo luogo per le ragioni già espresse in relazione alla rasura di C 73, in secondo luogo perché per ognuna delle correzioni di **Pit** si prospetta un'eziologia chiara che punta in tutt'altra direzione, confermando la tendenza del copista all'innovazione. La logica soggiacente può infatti ricondursi a due cause primarie: l'adeguamento della musica a un errore nel testo (C 33 e 73), e l'ammodernamento notazionale (la *faciliior* di C 23-34, impensabile in presenza del *pontello* nell'antigrafo, mentre a C 103-104 è manifesta l'applicazione a oltranza del sistema francese, nel probabile intento di eliminare ogni problematico residuo del sistema italiano). Ovviamente, ciò non deve indurre a pensare che **Pit** fu l'antigrafo di **Sq**, e senz'altro vi saranno state un certo numero di copie intermedie, ma la posizione di **Sq** non può che situarsi ai piani più bassi della tradizione,⁶¹ che a questo punto può essere raffigurata come segue:



59. Si potrebbe pensare che l'assenza del *punctus divisionis* lasci aperte entrambe le possibilità, ma in questo caso la teoria indica espressamente l'*imperfectio a parte post* come preferenziale: «Quando inter duas longas remanet sola brevis perfectione computata, tunc illa imperfectit primam longam scilicet precedentem, nisi per punctum aut aliter impediatur; et idem est de semibrevis inter breves et de minima inter semibreves», Johannes de Muris, *Ars practica mensurabilis* cit., p. 17 (mio corsivo). A riprova del fatto che leggere *imperfectio a parte ante* in **Pit** e **Sq** senza un preventivo confronto con **Lo** è assolutamente contro-intuitivo, si noti che Wolf trascrisse il passaggio come *imperfectio a parte post* (cfr. J. Wolf (ed.), *Der Squarcialupi-Codex, Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder, Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jabrunderts*, Lippstadt, E. Kistner & C.F.W. Siegel, 1955, p. 68).

60. Il fatto che l'omissione di due delle cinque reiterazioni di *vé* sia stata sanata in **Sq** può ritenersi irrilevante.

61. Questa situazione sembrerebbe in contrasto con quanto ho già argomentato in M. Epifani, *Su due ballate di Francesco Landini*, in «*Cara scientia mia, musica*». Studi per Maria Caracci Vela, a cura di A. Romagnoli et al., Pisa, ETS, 2018 («Diverse voci...», 14), pp. 1085-1119, dove rispetto ai rapporti esibiti dall'accordo tra **Pit** e **Sq**, ho sostenuto che i due codici fossero

L'archetipo x , in notazione italiana, è caratterizzato dall'errore a T 103-106 e dalla banalizzazione *olio olio* ai vv. 14-15; da esso derivano **Lo**, che presenta errori tali da precludere la possibilità di porlo a monte degli altri testimoni, e un subarchetipo *a*, caratterizzato sia dall'ammodernamento notazionale, con perdita delle *plicae* al *tenor*, sia dall'ipermetria del v. 6. Questo errore si è prodotto prima del corrispettivo adeguamento di C 33 in **Pit** e **Sq**; starebbe a dimostrarlo il fatto che, nonostante la mancanza della sede necessaria a ospitare la sillaba soprannumeraria, **Sl** presenta l'errore solo al testo poetico. Le rasure in **Pit** documentano interventi sicuramente estemporanei in un caso (C 73), forse in fase di revisione nell'altro (C 104-105); attento più alla correttezza notazionale che alla sostanza, il copista ha dato origine a innovazioni deteriori, tutte riprodotte in **Sq** con l'aggiunta di errori propri. Il testo verbale, immune dall'ammodernamento notazionale che si è visto avere conseguenze sostanziali sulla musica, ha assunto una condizione nettamente più stabile, permettendo di emendare agilmente gli errori presenti in **Lo**, che è testimone più vicino a x e che è stato assunto come manoscritto di riferimento per la veste formale.

5.6. *Caciando per gustar*

La tradizione delle opere profane di Zacara da Teramo è giunta sino a noi principalmente in due codici, **Sq** e **Man**, che rappresentano gli esiti di due linee di tradizione separate; non solo si tratta di repertori differenti, ma le composizioni incluse nei due manoscritti divergono a livello stilistico al punto che è stata sostenuta da più parti l'ipotesi di un *corpus* di opere 'giovanili' raccolte in **Sq**.⁶² La patina dialettale romanesca di *Caciando per gustar* non può costituire un prova certa, ma è comunque un indizio per una possibile collocazione entro il periodo romano, documentato a partire dagli anni 1389-91 al 1407, data dalla quale si perdono le tracce di Zacara sino al 1413, quando è al servizio di Giovanni XXIII, pochi anni prima della morte, avvenuta di certo entro il 1416.⁶³ Dunque

indipendenti e che attingessero al medesimo collettore di esemplari, facente capo a un circolo di musicisti-copisti fiorentini. La situazione relativa alla caccia di Vincenzo non inficia tale ipotesi, poiché un collettore di esemplari non opera solo 'in uscita', ma anche 'in entrata', ha cioè anche la funzione di incamerare nuove composizioni; dunque è possibile spiegare il caso di *Nell'acqua chiara* pensando che fu proprio la copia di **Pit** a sancire l'ingresso di questa caccia nel novero delle composizioni disponibili ai copisti di **Sq**.

62. Cfr. A. Ziino, «*Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*»: 1950-2000 in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 3-25, a p. 18; e così D. Fallows: «It is hard to resist thinking that the seven songs in Squarcialupi are among his earliest surviving works», NG, s.v. *Zacara da Teramo, Antonio*. Non sono mancate proposte in direzione opposta: correlando la presenza di Zacara in **Sq** ai rapporti tra Giovanni XXIII e Firenze, Marchi ipotizza che «Zacara potrebbe aver scritto i brani contenuti in **Sq** negli ultimi anni della sua carriera come omaggio ad un'estetica riconosciuta, sebbene forse non esclusiva, presso la corte del suo protettore. Anche la sua unica caccia (*Caciando per gustar*) potrebbe essere stata creata in omaggio alla tradizione toscana del genere»; L. Marchi, *La recezione fiorentina di Zacara da Teramo e il codice Squarcialupi*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 169-186, a p. 184.

63. Sulle testimonianze biografiche relative a Zacara da Teramo, cfr. A. Ziino, «*Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*»: alcune date e molte ipotesi, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», XIV/2 1979, pp. 311-48; J. Nádas, *Further Notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, in «*Studi Musicali*», XV 1986, pp. 167-82; A. Esposito, *Maestro Zaccara da Teramo «scriptore et miniatore» di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma*, in «*Recercare*», VI 1992, pp. 167-78; G. Di Bacco - J. Nádas, *Zacara e i suoi colleghi italiani nella cappella papale*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo* cit., pp. 33-54. È probabile che l'Antonius de Teramo presente a Padova nel 1410 possa essere identificato con il Nostro, come argomentato in F. Zimei, *Variazioni sul tema della Fortuna*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 229-45; Id., *Note sul soggiorno padovano di Zacara*, in *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*, a cura di F. Facchin e P. Gnan, Padova, Biblioteca Universitaria, 2011, pp. 215-27. Non si può escludere anche una tappa fiorentina, per cui cfr. F. Zimei, *Sulle tracce di Zacara a Firenze*, in *L'ars Nova Italiana del Trecento VIII. Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo. 1959-2009*, a cura di M. Gozzi et al., Lucca, LIM, 2014, pp. 255-61.

non ci si dovrebbe allontanare troppo dal vero se si afferma che la caccia fu composta da Zacara durante il periodo romano (1390-1410), collocandosi comunque dai venti ai quarant'anni di ritardo rispetto all'effettiva frequentazione del genere, che sembra dare gli ultimi segni di vita negli anni Settanta a Firenze. Si tratta, dunque, di una cosciente operazione di recupero, per la quale Zacara forse tenne conto dell'esempio offerto dalle cacce di Vincenzo, con cui condivide la scena di mercato, l'intonazione *durchkomponiert* (ancorché in presenza di ritornello nel testo) e la declamazione incompleta del testo al C₂; elementi che di fatto risultano esclusivi delle cacce dei due compositori.

Caciando per gustar può contare su una tradizione costituita da cinque testimoni, tutti *grosso modo* databili entro il primo ventennio del Quattrocento. I due codici principali, **Mod** e **Sq**, recano il testo integro; **Eg**, attualmente *deperditus*, trasmette solo il *tenor* e in forma frammentaria per via della rifilatura della carta, con cui è andata persa quasi l'intera metà destra dello specchio scrittorio.⁶⁴ La caccia fu anche oggetto di contraffattura (*Salve Mater Jesu Christi / In hac valle profunda*) in un altro codice perduto, **Stra**; del manoscritto non resta che un incipitario completo e una trascrizione parziale a opera di Coussemaker (da cui purtroppo restò fuori la caccia). Il codice è comunque importante per la ricezione delle opere di Zacara nell'ambito del cosiddetto 'repertorio internazionale' e rappresenta l'unico caso noto di *contrafactum* di una caccia.⁶⁵ Il frammento **Poz** tramanda soltanto i primi 25 *tempora* del *tenor* sul primo rigo di c. 2r, mentre sul secondo rigo è leggibile una porzione del v. 49 e l'intero v. 50 («...fusa / ala merciaria menuta madona»), ma il rigo musicale non reca tracce di notazione; credo quindi che si tratti di un tentativo di copiatura che per qualche ragione si decise di interrompere. Se si eccettua **Sq**, tutti gli altri manoscritti sono evidentemente eccentrici rispetto alle linee di tradizione del genere, ed è questo un ulteriore aspetto che isola la caccia di Zacara all'interno del repertorio.

Come si è già detto, né l'argomento (la scena di mercato), né la forma musicale costituiscono delle novità; l'elemento realmente innovativo è la presenza del testo sottoposto al *tenor*, e soprattutto il fatto che questo non coincide con quello sottoposto al *cantus*. L'impressione è di trovarsi di fronte a una caccia politestuale,⁶⁶ benché il fenomeno, come si avrà modo di dimostrare, è più complesso. Si tenga conto, comunque, che più di una caccia implica la presenza di un *tenor* vocale: inderogabilmente nei casi in cui il ritornello non è canonico, mentre in un caso (*Nella foresta*) si presenta addirittura un frammento di testo in corrispondenza di un passo onomatopico (Es. 42).

64. Riproduzioni fotografiche del frammento, ottenute partendo dal microfilm che lo stesso Egidi donò a Fischer (*Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, in «Acta Musicologica», XXXVI 1964, pp. 79-97, a p. 90, nota 28) e che restano di difficile lettura nonostante il restauro digitale, si trovano tra le tavole fuori testo in G. Di Bacco - J. Nádas, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, in *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, a cura di R. Sherr, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 44-92. Circa la provenienza, mentre Fischer pensava a Padova o, più in generale, all'area veneta (*Neue Quellen* cit., p. 91), Di Bacco e Nádas (*The Papal Chapels* cit., p. 66), in seguito all'analisi linguistica del frammento di caccia, hanno ipotizzato una provenienza centro-meridionale.

65. Per quanto riguarda l'incipitario di Coussemaker, si osserva che il Credo di Prunet, trascritto integralmente, è indicato a c. 3 (presupponendo *recto*, visto che lo studioso indica solo il *verso* della carta ove necessario); tuttavia, si evince che la composizione era disposta occupando intere aperture, a cominciare da cc. 3v-4r, restando quindi libera l'apertura 2v-3r, che con tutta probabilità corrisponde alla giusta collocazione per il *contrafactum* della caccia. Inoltre, l'indicazione di Coussemaker riguardo alla presenza di una sola voce, che implicherebbe una resa canonica senza *tenor*, è problematica. Infatti, come dimostra l'incipit testuale più completo, *Salve Mater Jesu Christi solo verbo concepisti / In hac valle profunda* (cfr. P. Tarbé, *Les œuvres de Philippe de Vitry*, Reims, Impr. de P. Regnier, 1850, p. 157), il *tenor* aveva certamente un proprio testo anche nel *contrafactum*. Per la ricostruzione del contenuto del codice cfr. Welker, *Musik am Oberrhein* cit., II, pp. 5-27.

66. Il che trasse in inganno Carducci, che considerò i due testi come del tutto autonomi (*Cacce in rima* cit., pp. 51-5). Se per Carducci è lecito pensare che ciò fosse dovuto all'estraneità rispetto al fatto musicale, è sorprendente ritrovare la medesima soluzione in Ugolini, *Voci di venditori in un mercato romano della fine del Trecento*, in «Contributi di dialettologia umbra», III/6 1983, pp. 5-47, a pp. 14-21, che sembra ignorare le due edizioni di Corsi (sostanzialmente identiche in *Rimatori* cit., pp. 1097-1103 e *Poesie musicali* cit., pp. 312-7), il quale aveva giustamente riunito i testi.

[ca] ni pur ba - ia - va, bauff bauff fran - - - [co]
 [Dra] gon!», chia - ma - va, «Tè tè tè!»; [ca] ni pur ba - ia - va, bauff bauff
 bauff bauff bauff bauff

Es. 42. *Nella foresta*, miss. 13-15 e 18-20

Un *tenor* vocale, quindi, non era *per se* una novità assoluta per il genere (ed è lecito chiedersi quanto sia ampio lo scarto tra tradizione scritta e prassi esecutiva); l'innovazione risiede nella funzione svolta dal *tenor* nell'economia complessiva della composizione. Entrambi i testi distribuiti al *cantus* e al *tenor* descrivono una scena di mercato facendo uso dalla medesima patina dialettale romanesca (altro aspetto inedito). Tuttavia, a un'analisi più attenta appare evidente che questi testi siano in realtà uno solo, per così dire 'esploso' e poi ricomposto (o composto direttamente) in funzione della musica.⁶⁷ La prova di questo assunto è duplice: (1) nonostante la scena di mercato tenda a concretizzarsi in una sequenza di grida di venditori virtualmente svincolati l'uno dall'altro, in molti punti il testo, così come lo si estrapola dalle singole voci, è del tutto privo di senso e direzionalità; (2) tali inconsistenze svaniscono nell'intonazione polifonica, profilandosi nella gran parte dei casi come passi dialogici 'drammatizzati'.

Si è già argomentato a sufficienza sulla funzione della tecnica canonica nella caccia e nell'attenzione al canone verbale da parte dei compositori, che spesso escogitarono procedimenti in cui frammenti di testo semanticamente autonomi, giustapposti per effetto del canone, finiscono per produrre sequenze sensate in grado di rinnovare e ampliare il significato particolare dei singoli frammenti. Anche in questo, quindi, Zacara non parte da zero, ma si inserisce in una tradizione consolidata e amplifica un tratto pressoché normativo per il genere. Ma se per i compositori precedenti l'integrità del testo era comunque preservata, poiché l'artificio era destinato ai due *cantus* in canone, Zacara rende inintelligibile il testo al di fuori della dimensione esecutiva. Persino nel contesto di una scena di mercato, dove la frammentazione in unità sintattiche brevi è del tutto normale, passi come quelli che seguono è difficile pensare siano stati concepiti così come si presentano nelle singole voci:

CANTUS

...

«Alli gammarielli, a l'argentarielli, 7

alli lactalini fieschi!»

«Fieschi, fieschi so' che anche frecciano!»

«A le telline fiesche!»

67. Volendo rinvenire nella tradizione polifonica trecentesca un fenomeno simile, si potrebbe pensare alla tecnica del *telescoping* impiegata da Dunstable in alcuni Gloria e Credo (J. Dunstable, *Complete Works*, edd. M. F. Bukofzer *et al.*, London, Stainer & Bell, 1970² (Musica Britannica, 8), nn. 7, 8, 10, 16 e 17).

«Tucte gectano la lingua fore!»	
«Et so' fieschi quessi lactalini?»	
...	
«O tu, da l'uoglio; che bal lu petecto?»	16
«Vòine cinque!»	
«Alle bone malàngole!»	
«Una a-d denaro!»	
«Custa .vj. suolli lu centinaro!»	
«Et buóni .ij.!»	
«Saçço cha fora trista!»	
...	
«Non è fiescha como dice!»	33
«Ed è bono?» – «Ed è chiaro?»	
...	
«Allo bon uoglio!»	38
«Como l'unto!» – «Più che l'ambra!»	
...	
«È forte?»	45
«Compare, vòime cernere?»	
...	
TENOR	
...	
«Chi à della semmola?»	55
«Et so' fiesche quesse?»	
«A l'uoglio, a l'uoglio!»	
...	
«Como le dai?»	63
«Vòine dare dui!»	
«A l'agli, a l'agli!	
Chi le vò' le bon cepolle?»	
«Avante, avante! Chi se vò' ciarmare?»	
...	
«All'acito, all'acito!»	76
«Como lo tuosico!»	
«Chi vòl cernere?»	
«Sì, maduonna, sì; sallo su!»	

Nella tabella che segue si mostra come alcune di queste grida, tratte dagli stralci sopra riportati, nell'intonazione acquistino un senso compiuto in chiave rappresentativa, come frammenti dialogici (si noti soprattutto l'apporto del *tenor*, che va ad aggiungersi al meccanismo del canone verbale tra C₁ e C₂). Ogni riga rappresenta una precisa situazione, contraddistinta dal consueto e 'rumoroso' meccanismo della domanda e dell'offerta: venditori di pesce, d'olio e frutta, un'offerta di protezione magica dagli eventi avversi (*ciarmare*), ancora un venditore d'olio e, infine, chi si offre di nettare la farina (*cernere*).



C ₁	C ₂	T	Miss.
vv. 12 Et so' fieschi quessi lactalini?	vv. 8 alli lactalini fieschi! 9 Fieschi, fieschi so' che anche frecciano! 10 A le telline fiesche! 11 Tucte gectano la lingua fore!	vv. 56 Et so' fiesche quesse?	68-81
16 O ru, da l'uoglio; che bal lu petecto?		57 A l'uoglio, a l'uoglio!	83-90
18 Alle bone melàngole!		63 Como le dai?	97-108
19 Una a-d-denaro!		67 Avante, avante! Chi se vò' ciarmare?	134-139
	22 Saçço ca fora trista!		180-185
38 Allo bon zoglio!	34a Ed è bono?		
39a Como l'unto!	34b Ed è chiaro?		
39b Più che l'ambra!			
45 È forte?		76 All'acito, all'acito!	209-213
		77 Como lo tuosico!	
46 Compare, vòime cernere?		78 Chi vòl cernere?	217-224
		79 Sì, maduonna, sì; sallo su!	

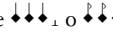
Interessante, inoltre, il passaggio in *hoquetus* 'rappresentativo' (Es. 43), già incontrato in relazione alla *chace* (un caso chiarissimo in *Umblemens vos pri merchi*, cfr. supra, Es. 21): i vv. 25 e 31, *Vòil, vòile! Vòil, vòil, vòil! / ... / No, no, no, no, no, no, no, no!*, sono difficilmente giustificabili considerando la loro posizione 'ufficiale' nel testo (si pensi al v. 30, *Allu bono latte!*, che nulla ha che fare con il verso seguente), ma nell'intonazione tutto acquista un senso e i due versi si rivelano funzionali alla rappresentazione di un dialogo, che vede opporsi le esortazioni di un venditore e il rifiuto di un compratore.



Es. 43. *Caciando per gustar*, miss. 143-151

Le implicazioni a livello filologico sono notevoli; in primo luogo, la forma originaria del testo, ammesso che sia mai esistita, è irrimediabilmente compromessa; pur avendo riconosciuto vari passi dialogici, si è infatti ben lungi dalla possibilità di una ricostruzione integrale. Gli unici passi certi sono la presenza di una quartina di endecasillabi d'esordio e il consueto distico finale in rima baciata; un dato che, incrociato con il fatto che la sintassi non produce cesure maggiori dell'endecasillabo, conferma che si è di fronte a un testo concepito in versi. L'intonazione, a questo punto, è lecito supporre abbia preceduto il testo (o la sua ampia rielaborazione), seguendo in questa modalità inconsuete e addirittura opposte a quanto è lecito pensare per il Trecento italiano, il cui repertorio può ben definirsi costituito da intonazioni polifoniche di poesia lirica in volgare; e questo ovviamente consente anche di attribuire con sicurezza il testo allo stesso Zacara. Un indizio a favore della precedenza della musica è dato dall'impiego di quelle *figurae* che normalmente servono all'ornamentazione, ossia la *minima* e la *semiminima*. Con l'eccezione dei versi di cornice, la quartina iniziale e la coppia finale, le figurazioni preponderanti sono i ribattuti *recto tono* funzionali alla declamazione, nel rispetto dell'accentazione prosodica naturale;⁶⁸ pressoché assente, invece, l'ornamentazione usuale nel repertorio (note di volta e di passaggio). Questo dato potrebbe indicare un processo compositivo svolto a partire da una struttura 'neutra', costituita da *breves* e *semibreves*, che ha poi accolto il testo mediante frammentazione, adattata di volta in volta alle esigenze del testo verbale. Su queste basi, comunque si siano effettivamente svolti i fatti, l'edizione del testo non potrà che seguire la forma con cui esso si presenta al *cantus* e al *tenor*, mentre per la restituzione del verso l'unico ausilio proviene dalla sintassi, dato che la rima non costituisce un vincolo (sempre con l'eccezione dei versi di cornice).

Tra i due testimoni che trasmettono la caccia in forma integra si è scelto di seguire **Mod** per due ordini di ragioni: (1) rispetto a **Sq**, che presenta un testo ampiamente toscanizzato, appare decisamente più fedele alla forma linguistica originale, che come si è accennato rimanda al romanesco del Trecento;⁶⁹ (2) **Mod** è indubbiamente più corretto sia a livello testuale (non solo per questioni formali) sia musicale. Si prenda, ad esempio, l'ultimo verso: *chi dorme [et] chi stuta et chi accende*, che **Sq** legge, con palese perdita di senso, *chi dorme caccia stuta et chi accende*; analogamente, al v. 77 la lezione di **Sq** «texino», in luogo di *tuosico* ('veleno', riferito per iperbole all'aceto), non mi pare dia senso e si spiega con tutta probabilità come errore paleografico (<*toxico*).⁷⁰ Sono poi da annoverare tra gli errori certi di **Sq**, poiché confermati dalla concordanza tra **Eg** e **Mod**: T 32-34 e 101-102, copiati alla terza superiore;⁷¹ T 205 con una *minima* in eccesso. Più grave, ancorché facilmente spiegabile, l'errore a C 215-217, dove le *ligaturae*  sono rese , con conseguente omissione di un *tempus*.

68. A titolo esemplificativo, si osserva come Zacara faccia sistematicamente ricorso alla figurazione  in corrispondenza delle ultime sillabe di parole proparossitone (*frecciano, melangole, pèrseca, ficora, visciole, femmene, cernere, semmola, tuosico, scortiche*), che sono presumibilmente da considerare in punta di verso, poiché di norma chiudono la proposizione; l'impiego di tali figurazioni è stato già rilevato, seppur corsivamente, in Dieckmann-Huck, *Metrica e musica* cit., p. 252.

69. Si veda l'analisi linguistica di D. Checchi (Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione* cit., pp. 66-72), che individua un numero preponderante di tratti propri del romanesco 'antico' o 'di prima fase', congiunto a elementi (minoritari) generalmente propri dell'Italia centrale, ma estranei al romanesco, e qualche tratto settentrionale, probabilmente introdotto dal copista di **Mod**.

70. Corsi, nell'*excursus* in cui forniva separatamente la lezione di **Sq** (*Poesie musicali* cit., pp. 317-20), lesse erroneamente *terino* e arrivò ad argomentare: «"terino" è forse l'aceto ricavato dal vino di Terina (odierna Nocera Terinese), se non dal vino di Tera (oggi Thìra o Santorino), isola del Mare Egeo, famosa tuttora per i suoi vini pregiati, esportati in larga misura» (p. 320).

71. È curioso che l'errore a T 32-34 non sia stato rilevato da Marrocco (in entrambe le edizioni, FCIC e PMFC 10), nonostante le quarte che si producono tra C₂ e T; se ne avvide Newes, *Fuga* cit., p. 412, mentre Baumann, *Die dreistimmige* cit., accolse la lezione di **Sq**, giustificando le sonorità risultanti come deliberatamente ricercate dal compositore: «Diese Quarten sind offenbar ein Element des »gusto popolarresco«, dem Zacara hier offensichtlich folgt» (p. 48).

Vale la pena approfondire una peculiarità notazionale di **Sq**, poiché, pur essendo stata puntualmente segnalata degli editori precedenti, non è mai stata adeguatamente discussa. La caccia è in *tempus imperfectum cum prolatione minore*, forse con pulsazione alla *brevis*, probabilmente nel solco della tradizionale *quaternaria* italiana. Benché la presenza di tratti vicini all'Ars Subtilior non può sorprendere nel caso di Zacara, colpisce in tale contesto l'uso del *color* per le *semiminimae*, rappresentate come *semiminimae* rosse in **Mod** ($\color{red}\blacklozenge$) e come *minimae* rosse vuote in **Sq** ($\color{red}\blacklozenge$). Nulla può dirsi riguardo la notazione in **Stra**, mentre per quanto concerne **Eg**, la scarsa leggibilità impedisce di rilevare l'eventuale banderuola sul gambo; tuttavia, Fischer, che aveva avuto visione diretta del manoscritto, afferma recisamente: «Nur schwarze Notation»;⁷² dunque parrebbe scongiurato l'uso del *color* in questo testimone. Analogo discorso in **Poz**, dove di certo non si impiega il *color*, ma la rifilatura della carta ha tagliato quasi completamente tutti i gambi.

Ora, nella teoria della notazione di fine Trecento, la *semiminima*, che è sempre stata problematica dato che *non est dare minus minimo*, è rappresentata graficamente in vari modi.⁷³ Mentre nel repertorio italiano dell'Ars Nova, generalmente l'orientamento della banderuola stabilisce la specifica proporzione con la *minima* (nella maggioranza dei casi, $\blacklozenge = 3:2$ e $\blacklozenge = 2:1$), nei sistemi notazionali dell'Ars Subtilior si assiste alla proliferazione di valori proporzionali e forme di vario tipo. Nel *Tractatus figurarum*, ad esempio, si stabiliscono diverse *figurae* proporzionali alla *minima*: \blacklozenge (= 2:1, definita *semiminima*) e \blacklozenge (= 3:2), mentre \blacklozenge indica un rapporto 4:3, e si definisce *minima imperfecta*.⁷⁴ In un altro trattato redatto in Italia, probabilmente nell'ultimo quarto del secolo, l'*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, si prescrive che le *semiminimae* «debent figurari nigre vacue vel cum caudis sic et retortis».⁷⁵

Nel caso di **Mod**, per l'affinità tra note rosse e vuote, le forme \blacklozenge e $\color{red}\blacklozenge$ si possono considerare allografe; altrove nel codice, in *De ma dolour* di Filippotto (c. 26v), si rileva un uso analogo della *semiminima* rossa. La forma impiegata in **Sq** è invece anomala rispetto al suo comune utilizzo, che è di indicare la proporzione 4:3 a livello di *minima*. Per le opere di Zacara in **Sq** apparentemente si impiega la *minima* vuota (o 'dealbata') per indicare sia *proportio sesquiertia* con la *minima* in \circ (*Sol mi trafigge*, c. 177v) sia *proportio dupla* in \circ (*Dicovi per certanza*, c. 176r).⁷⁶ Seguendo il trattato *per modos iuris*, nel caso di *Dicovi per certanza* l'uso della *minima* vuota non creerebbe problema, mentre risulta anomala in *Sol mi trafigge*, dove invece la *minima* rossa vuota sarebbe stata appropriata, come conferma la notazione di **Man** (c. 63r). *Caciando* e *Sol mi trafigge* in **Sq** sono state copiate di seguito (la ballata è sul verso della carta che ospita il *tenor* della caccia); il copista, che certamente usò un altro strumento scrittorio per tracciare le losanghe vuote, è plausibile che avesse lasciato lo spazio necessario e avesse

72. Fischer, *Neue Quellen* cit., p. 90.

73. Sul travagliato corso tracciato dalla *semiminima* in abito teorico si veda K. M. Cook, *Theoretical Treatments of the Semiminim in a Changing Notational World* c. 1315-c. 1440, Ph.D. Diss., Duke University, 2012.

74. Cfr. P. E. Schreur, *The «Tractatus figurarum». «Subtilitas» in the Notation of the Late Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., Stanford University, 1987, pp. 66 e 70.

75. Cfr. C. M. Balensuela (ed.), *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. A New Critical Text and Translation*, Lincoln (Nebr.) & London, University of Nebraska Press, 1994 (Greek and Latin Music Theory, 10), p. 250.

76. Va detto che *Dicovi per certanza*, trasmessa in **Sq** e **Sl** (c. Av = 126r), presenta figurazioni che includono anche la *semibrevis* bianca (ad esempio $\blacklozenge \circ \circ \circ \circ$). Le edizioni critiche di *Dicovi per certanza*, entrambe anteriori alla scoperta di **Sl**, divergono nettamente: Marrocco (PMCF 10, n. 3) trascrisse la lezione di **Sq** in maniera semi-diplomatica, interpretando il *color* ora in *proportio dupla* ora in *proportio sesquialtera*; Reaney (CMM 11/6, n. 3) considerò le figurazioni in note bianche sempre in *proportio sesquialtera*, spesso intervenendo a testo per far quadrare i conti. La trascrizione da **Sl** offerta in Janke-Nádas, *New Insights* cit., p. 206, induce a ritenere che la lezione di **Sq** è in alcuni punti guasta e che la corretta interpretazione delle *minimae* e delle *semibreves* bianche è senz'altro in *proportio dupla*.

pianificato di completare la copia inserendo successivamente tutte le note vuote usando i due inchiostri. Quello che credo sia accaduto è un banale scambio tra le due composizioni: l'inchiostro nero doveva essere usato per *Caciando*, quello rosso per *Sol mi trafigge*; un errore 'meccanico' è l'unico modo per spiegare un'incongruenza notazionale che non avrebbe alcuna plausibilità teorica.

È ora possibile proseguire nell'analisi delle varianti; un interessante luogo del testo musicale è T 95, in corrispondenza del v. 61, *Anna, va for', che te scortiche!*, dove *anna* dovrà intendersi come voce verbale.⁷⁷ Confrontando i tre testimoni utili (**Eg** è fortunatamente d'ausilio, poiché il passo cade esattamente sul punto di rifilatura della carta), si presenta una diffrazione (Es. 44). Il copista di **Sq**, che impiega la grafia *hanna* – per la quale è arduo dare spiegazioni – distribuisce le sillabe tra i due *tempora* di pausa, prospettando una situazione evidentemente anomala: mai, infatti, un enunciato sintatticamente autosufficiente presenta simili interruzioni (e si noti che la presenza del demarcatore [/] dopo *suolli* e *hanna* non lascia adito a dubbi). In **Mod** *anna* si trova in corrispondenza di una sola *minima*; potrebbe trattarsi di un errore, anche se, come ha osservato Anne Stone,⁷⁸ il copista principale dei fascicoli II-IV ha copiato la musica prima del testo, presentando così i consueti problemi di allineamento nota-sillaba e soprattutto un continuo sfruttamento dello spazio verticale, con frequente ricorso a sillabe soprascritte. Spesso (cfr. infra) si incontrano casi in cui, in corrispondenza di un'unica *brevis*, o più raramente di una *semibrevis*, sono sottoposte parole bisillabe, la cui frammentazione è evidentemente delegata all'esecutore; ma non si registrano occorrenze per *minimae* da frammentare in due *semiminimae*. Se il testo poetico è corretto, e credo che lo sia, **Mod** e **Sq** presentano un errore congiuntivo (una pausa al posto di una nota); soccorre comunque **Eg**, dove si presentano due *minimae*, per cui si è emendata *ope codicum* la lezione di **Mod**.⁷⁹



Es. 44. *Caciando per gustar*, T 92-95

77. Imperativo di 'andare', *anda* > *anna*, che nell'Italia centrale coesiste con *va* < VADE. Il termine ricorre anche al v. 45, *Anna cà, vè-cà; famme bene cìd!*, e in entrambi i casi *anna* è seguito da verbi di movimento (*va* e *vè*). Questa interpretazione, suggerita per la prima volta da Lovarini, rec. a G. Carducci, «Cacce in rima» cit., p. 130, benché lo studioso sostenesse la presenza di tratti dialettali napoletani, fu poi accolta anche nelle edizioni successive di Corsi e Ugolini. Da escludere un nome proprio Anna, che costituirebbe un caso isolato nel testo.

78. A. Stone, *Il codice α.M. 5.24 (ModA)*, 2 voll., I *Facsimile*; II *Commentary*, Lucca, LIM, 2005 (Ars Nova - nuova serie, 1), II, pp. 41-3.

79. Nell'edizione di Reaney (CMM 11/6), che segue **Mod**, il problema viene risolto in maniera analoga, sebbene in apparato non vi sia alcun accenno all'intervento (che non è dato sapere se congetturale o per collazione con **Eg**). Non sarebbe, d'altronde, l'unica leggerezza riscontrabile in questa edizione: a C₁ 71, 75 e T 121, per ragioni non rese note, la lezione messa a testo è quella di **Sq**.

Avendo già accennato al problema della disposizione del testo in **Mod**, converrà dedicarvisi brevemente; i luoghi in cui a una singola nota è sottoposta un bisillabo, oltre al già citato caso di T 95, sono ben dieci: C 48, 75, 132, 136, 155, 178, 181; T 79, 111, 170 (tutte *breves*, eccetto T 79, dove «quessi» è sottoposto a una *semibrevis*). È particolarmente interessante il caso di C 178, dove la parola «fiescha» è sottoposta a una *brevis*, mentre si notano due *semibreves* vuote, la cui funzione parrebbe essere di indicare esplicitamente la frammentazione, sebbene sia questo l'unico punto in cui ciò accade (come si vede, poco dopo a C 181, «[bo]no^oglio», è ancora sotto una *brevis*, ma non sono presenti indicazioni accessorie).

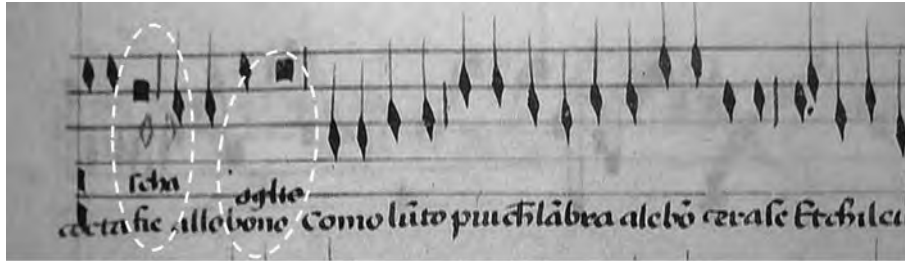


Figura 3. **Mod**, c. 16v, pentagramma VIII

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria

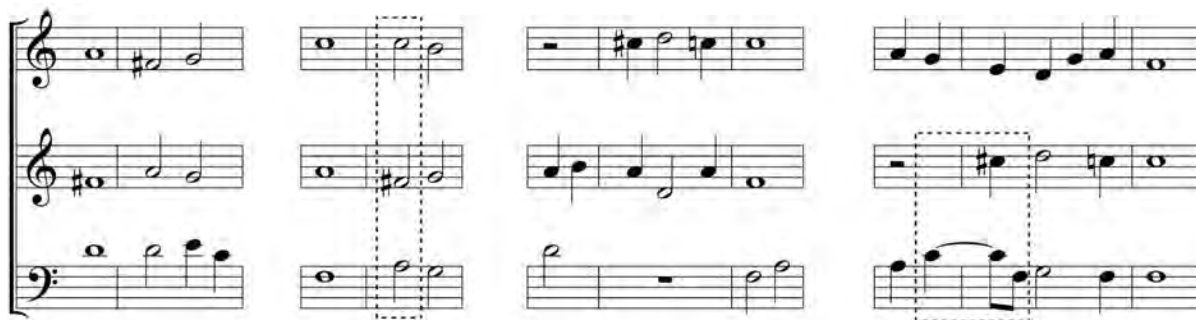
Il problema dell'allineamento nota-sillaba è comunque diffuso sia in **Sq** sia in **Mod**; nella gran parte dei casi esso non risulta particolarmente ostico, eccetto il passo a T 171-176, corrispondente ai vv. 71-72, *Chi à 'l mal dente à 'l mal parente; / et chi à 'l mal vicino à 'l mal matino*. In assenza di riferimenti metrici sicuri e nell'impossibilità di stabilire quante e quali siano le sinalefi, non resta che affidarsi alla corrispondenza tra accentazione musicale e accentazione prosodica. In tal senso né **Sq**, né **Mod** recano un allineamento soddisfacente (Es. 43), mentre **Eg** si interrompe a T 173, e si può solo osservare che la lezione «Chi à male dente à male paren[...]» prevede per il secondo «male» la sottoposizione a una sola *minima*; pertanto *male* dovrà necessariamente intendersi con apocope (non è possibile rilevare l'eventuale presenza di un punto sottoscritto alla *e*). Onde evitare una declamazione del tutto innaturale (*dentè, parentè, vecinò, matinò*), si è reso necessario un intervento (in corsivo al terzo livello di testo nell'Es. 45): la soluzione è stata quella di considerare per i due versi un totale 8+11 sedi: «Chi^à 'l mal dente^à 'l [4] mal parente [4] / et chi à 'l [3] mal vicino^à 'l [4] mal mattino [4]».

Sq	
	«Chi à mal den - te à 'l mal pa - ren te; et chi à mal vi - ci - no, à 'l mal mat - ti - no!»
ModA	
	«Chi à 'l mal den - te, à 'l mal pa - ren - te; et chi à 'l mal ve - ci - no, à 'l mal ma - ti - no!»
	«Chi à 'l mal den - te, à 'l mal pa - ren - te; e chi à 'l mal ve - ci - no, à 'l mal ma - ti - no!»

Es. 45. *Caciando per gustar*, T 171-178

Un'ultima osservazione sulle alterazioni, di cui **Sq** è estremamente parco (tre in tutto: *c*♯ a C 85, un *♯* su *b* a T 1, probabilmente per prevenire l'abbassamento del *b* a T 7, e *b*♭ a T 147), contrariamente a **Mod**, che è generoso al punto da presentare alcune lezioni problematiche. *Caciando* è in tal senso un caso esemplare riguardo alla validità delle alterazioni esplicite per il *cantus primus* rispetto al *secundus*. La mia opinione è che esse debbano essere valutate come prescrittive esclusivamente per

il *primus*: il # su *f* a C_1 26 è difficilmente proponibile a C_2 45, sulla sonorità *a-f(#)-cc*;⁸⁰ ancor più problematico il # su *cc* a C_1 85 (presente anche in *Sq*), che a C_2 106 si troverebbe in concomitanza col *c* al *tenor*, proveniente dalla quinta *c-g* (Es. 46).



Es. 46. *Caciando per gustar*, riduzione contrappuntistica di miss. 24-27; 43-46; 84-88; 105-109

Merita un discorso a parte il # su *d* a T 156 (nel contesto di T 154-157, *D d# e*). Presente nel solo *Mod*, l'alterazione è fondamentalmente improponibile come tale, prestandosi a interpretazioni non univoche: (1) alterazione dislocata e valida per l'*e* successivo, onde inibirne l'abbassamento che avrebbe potuto scaturire dal *b* su *b* che precede; (2) automatismo del copista, indotto dal passaggio *d* → *e*, per cui il segno sarebbe da ignorare *in toto* (soluzione adottata da Reaney in *CMM* 11/6, mentre il problema non si pone nelle edizioni di Marrocco, che impiegò *Sq* come manoscritto di riferimento sia in *FCIC* sia in *PMFC* 10); (3) accidente di solmisazione, che indicherebbe l'abbassamento di *e*, ossia *d-mi* → *e-fa* (= *e_b*), implicando di procedere all'abbassamento del *bb* al *cantus* onde evitare la quinta aumentata *e_b-bb*.⁸¹ In questo contesto ho ritenuto di suggerire quest'ultima possibilità come alternativa alle prime due, che sul piano pratico si equivalgono (ignorano, cioè, l'alterazione).

80. Andrà tuttavia osservato che, dal punto di vista melodico, la terza discendente seguita da una risalita per grado congiunto costituisce proprio una delle situazioni descritte in un trattato attribuito a Nicolaus de Capua, dove si afferma: «quando cantus descendit ditonum sane et immediate ascendit unam vocem, tunc de ditono debemus facere semiditonium»; cfr. J. Herlinger, *Nicolaus de Capua, Antonio Zacara da Teramo, and «musica ficta»*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 67-89, a p. 69. Herlinger ha osservato come le regole del trattato si prestino a puntuale verifica nel repertorio, e ha addotto numerosi esempi tratti dalla polifonia liturgica di Zacara, dove tuttavia non si verificano situazioni problematiche come quelle riscontrate nella caccia.

81. Hughes si riferisce a questi rari casi impiegando l'espressione *solmization accidentals*: «a sharp will not mean 'raise the note a semitone' but 'the note above has to be fa and must be lowered to make it a semitone away'. As stated this procedure is perfectly in accordance with theoretical statements»; A. Hughes, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus 1350-1450*, American Institute of Musicology, 1972 (*Musicological Studies & Documents*, 27), p. 96.

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- CMM *Corpus Mensurabilis Musicae*, gen. edd. A. Carapetian, *et al.*, 112 voll., The American Institute of Musicology, 1947-
 8 (/1-4): Pirrotta, Nino (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy*
 11 (/1-7): Reaney, Gilbert (ed.), *Early Fifteenth-Century Music*
 53 (/1-3): Apel, Willi (ed.), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*
- DBI *Dizionario biografico degli italiani*, 88 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-; consultabile online: www.treccani.it/enciclopedia [ultimo accesso 01/04/2016]
- DLIC Farini, Plinio - Ascari, Armando, *Dizionario della lingua italiana di caccia*, Milano, Garzanti, 1941
- DMF *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500): www.atilf.fr/dmf [ultimo accesso 15/11/2017]
- DuCange Charles du Fresne du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Favre, Niort, 1883-87
- GDLI Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1961-2008
- GRADIT De Mauro, Tullio, *Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino, 2003
- FCIC Marrocco, Thomas, *Fourteenth-Century Italian Cacce*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942, 1961²
- LmL *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Hrsg. Bernhard Michael, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006-
- NG *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 voll., Macmillan, London 2001
- OVI *Corpus OVI dell'italiano antico*, diretto da Pär Larson e Elena Artale: <http://gattoweb.ovi.cnr.it> [ultimo accesso 22/12/2017]
- PMFC *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, gen. edd. L. Schrade, *et al.*, 24 voll., Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956-89
 1: Schrade, Leo (ed.), *The «Roman de Fauvel». The Works of Philippe de Vitry*
 2-3: Id., *The Works of Guillaume de Machaut*
 4: Id., *The Works of Francesco Landini*
 5: Harrison, Frank Ll. (ed.), *Motets of French Provenance*
 6-11: Marrocco, Thomas (ed.), *Italian Secular Music*
 12-13: Fischer, Kurt von - Gallo, F. Alberto (edd.), *Italian Sacred and Ceremonial Music*
 14: Sanders, Ernest H. (ed.), *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*
 15: Harrison, F. Ll., *Motets of English Provenance*
 18-22: Greene, Gordon (ed.), *French Secular Music*
 24: Bent, Margaret - Hallmark, Anne (edd.), *The Works of Johannes Ciconia*
- RVF Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004² (I Meridiani)
- TLIO *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, fondato da Mario Beltrami, diretto da Lino Leonardi: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO> [ultimo accesso 01/12/2017]

ABBREVIAZIONI GENERALI

.d.	<i>duodenaria</i>
.i.	<i>senaria imperfecta</i>
.n.	<i>novenaria</i>
.o.	<i>octonaria</i>
.p.	<i>senaria perfecta</i>
.q.	<i>quaternaria</i>
Ⓒ	<i>tempus imperfectum cum prolatione maiore</i>
C	<i>tempus imperfectum cum prolatione minore</i>
Ⓞ	<i>tempus perfectum cum prolatione maiore</i>
○	<i>tempus perfectum cum prolatione minore</i>
2 / 3 / 2~3	(anteposti a <i>divisio</i> o <i>mensura</i>) <i>modus imperfectus</i> / <i>perfectus</i> / variabile
agg.	aggiunta (si riferisce sistematicamente al 'guastatore' quando associata a errori di Lo)
ap.	apertura
attr.	attribuito/a
B	ballata
C / C ₁ / C ₂	<i>cantus</i> / <i>cantus primus</i> / <i>cantus secundus</i>
cf.	<i>contrafactum</i>
frg.	frammento / frammentario
ill.	illeggibile
lac.	lacuna
locuz.	locuzione
M / Mc	madrigale / madrigale canonico
mis./miss.	misura/e
ms./mss.	manoscritto/i
om.	omesso
pa.	pausa
pt.	<i>punctus</i>
reit.	reiterato
T	<i>tenor</i>
v./vv.	verso/i

BIBLIOGRAFIA

- A late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, a cura di Y. Plumley e A. Stone, Turnhout, Brepols, 2009 (Collection «Építome musical»)
- A Performer's Guide to Medieval Music*, a cura di R. W. Duffin, Bloomington, Indiana University Press, 2000
- Annales Mediolanenses*, ed. L. Muratori, in *Rerum Italicarum scriptores. Tomus decimussextus*, Mediolani, Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1730
- Antologia della poesia italiana. Trecento*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1997
- Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Relazioni presentate all'omonimo Convegno internazionale di studi (Teramo, 6-8 dicembre 2002), Lucca, LIM, 2004 (Documenti di storia musicale abruzzese, 2)
- Atti del podestà di Lio Mazor*, edizione critica e lessico a cura di Mahmoud Salem Elsheikh, presentazione di Alfredo Stussi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999

- Atti del XIV convegno della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi e F. A. Gallo, 2 voll., Torino, EDT, 1990
- Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, a cura di B. Gillingham e P. Merkley, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1990 (Musicological Studies, 53)
- Borderline Areas in Fourteenth and Fifteenth-century Music*, a cura di K. Kügle e L. Welker, Münster-Middleton, American Institute of Musicology, 2009 (Musicological Studies and Documents, 55)
- Canons and Canon Techniques, 14th-16th Centuries*, a cura di K. Schiltz e B. J. Blackburn, Leuven-Dudley (MA), Peeters, 2007
- «*Cara scientia mia, musica*». *Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà, Pisa, ETS, 2018 («Diverse voci...», 14)
- «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di A. Delfino e M. T. Rosa Barezzani, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 1999 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 4)
- Corpus OVI dell'italiano antico*, diretto da Pär Larson e Elena Artale: <http://gattoweb.oiv.cnr.it> [ultimo acc.: 22/12/2017]
- Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, 2 voll., Padova, Liviana, 1970
- De musica mensurabili. De semibrevis caudatis*, edd. C. Sweeney e A. Gilles, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982 (Corpus Scriptorum de Musica, 13)
- De valore notularum tam veteris quam novae artis. Compendium musicae mensurabilis tam veteris quam novae artis. De diversis maneriebus in musica mensurabili*, ed. G. Reaney, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982 (Corpus Scriptorum de Musica, 30)
- Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*: www.atilf.fr/dmf [ultimo acc.: 15/11/2017]
- Dizionario biografico degli italiani*, 88 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-
- Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison by his Associates*, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1957
- «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni e A. Pugliese, Lucca, LIM, 2003
- Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, a cura di E. Narmour e R. A. Solie, Stuyvesant, Pendragon Press, 1988 (Festschrift Series, 7)
- Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag*, a cura di E. Klemm, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961
- Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du Colloque International (Zurich, 9-10 décembre 2010)*, a cura di J. Batruschent e C. Cadrelle de Hartmann, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2013
- Giovanni Sercambi e il suo tempo: Catalogo della Mostra. Lucca, 30 novembre 1991*, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1991
- 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*, a cura di F. Facchin e P. Gnan, Padova, Biblioteca Universitaria, 2011
- Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile*, a cura di F. A. Gallo, Firenze, Olschki, 1981 (Studi e testi per la storia della musica, 3)
- Il codice Squarcialupi, ms. Med. Pal. 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura di F. A. Gallo, 2 voll., I Facsimile; II Studi critici, Firenze-Lucca, Giunti Barbèra-LIM, 1992 (Ars Nova, 4)

- Il Costituto del comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, a cura di M. S. Elsheikh, 4 voll., Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2002
- Il libro di messer Tristano. Tristano veneto*, ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994 (Medioevo veneto)
- Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, a cura di S. Dieckmann, O. Huck, S. Rotter-Broman e A. Scotti, Hildesheim, Georg Olms, 2007 (Musica mensurabilis, 3)
- L'Ars Nova Italiana del Trecento [I]*, a cura di B. Becherini, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962
- L'Ars Nova Italiana del Trecento [II]*, a cura di F. A. Gallo, Convegni di studio 1961-1967, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968
- L'Ars Nova Italiana del Trecento III*, a cura di F. A. Gallo, Secondo Convegno Internazionale, 17-22 luglio 1969, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970
- L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Atti del 3° 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, 1978
- L'Ars Nova italiana del Trecento V*, a cura di A. Ziino, Palermo, Enchiridion, 1985
- L'Ars Nova Italiana del Trecento VI*, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Atti del Congresso internazionale «L'Europa e la musica del Trecento», Certaldo 19-21 luglio 1984, Certaldo, Polis, 1992
- L'Ars Nova italiana del Trecento VII. «Dolci e nuove note»*, a cura di F. Zimei, Atti del quinto Convegno Internazionale, in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), Certaldo 17-18 dicembre 2005, Lucca, LIM, 2009
- L'Ars Nova Italiana del Trecento VIII. Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo. 1959-2009*, a cura di M. Gozzi, A. Ziino e F. Zimei, Lucca, LIM, 2014
- L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del Convegno Internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992*, a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, LIM, 1995 (Studi e Testi Musicali, nuova serie, 3)
- La Chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, a cura di A. Paravicini Bagliani e B. Van den Abeele, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000 (Micrologus' Library, 5)
- La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985 (Biblioteca di «Filologia e critica», 1)
- La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca. Atti del convegno, Monselice-Padova, 7-8 maggio 2004*, a cura di F. Brugnolo e Z. L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006 (Il Carrubio, 5)
- La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982
- Machaut's Music: New Interpretations*, a cura di E. E. Leach, Woodbridge, The Boydell Press, 2003
- Music Theory and its Sources. Antiquity and the Middle Ages*, a cura di A. Barbera, Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press, 1990 (Notre Dame Conferences in Medieval Music, 1)
- Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di M. S. Lannutti e A. Calvia, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 16)
- Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, a cura di U. Günther e L. Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1984
- Musik, Raum, Akkord, Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, a cura di A. Baldassarre, D. Pring, L. Kopylova e M. von Orelli, Bern-New York, Peter Lang, 2012
- Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420-1450). Prozesse & Praktiken*, a cura di A. Rausch e B. R. Tammen, Wien, Böhlau Verlag, 2014 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, 26)
- Navigatio sancti Brendani. Alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, edd. G. Orlandi e R. E. Guglielmetti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2014 (Per verba. Testi mediolatini con traduzione, 30)

- Notae Musicae Artis. Musical Notation in Polish Sources, 11th-16th Century*, a cura di E. Witkowska Zaremba, Kraków, Musica Iagellonica, 2001
- Otto studi di filologia per Aldo Menichetti*, a cura di P. Gresti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015 (Temi e Testi, 139)
- Poeti della scuola siciliana*, 3 voll., I *Giacomo da Lentini*, ed. R. Antonelli; II *Poeti della corte di Federico II*, ed. C. Di Girolamo; III *Poeti siculo-toscani*, ed. R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008 (I Meridiani)
- Publi Vergili Maronis Opera*, edita anno MCMLXXIII iterum recensuit Marius Geymonat, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008 (Temi e Testi - Reprint, 4)
- Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 3*, a cura di M. Bernhard, München, Verlag der Bayerische Akademie der Wissenschaft, 2001 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15)
- «Recevez ce mien petit labeur». *Studies in Renaissance and Medieval Music in Honour of Ignace Bossuyt*, a cura di M. Delaere e P. Bergé, Leuven, Leuven University Press, 2008
- Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di A. Solerti, Firenze, Sansoni, 1909
- Scelta di poesie liriche dal primo secolo della lingua fino al 1700*, Firenze, Le Monnier, 1839 (Biblioteca portatile del viaggiatore, 6)
- Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci, 2007
- Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, 14 voll., Roma, Salerno, 1995-2005
- Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004
- Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 Aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961 (Collezione di opere inedite o rare, 123)
- Studi in onore di Giovanni Montagna per il suo 80° compleanno*, a cura di D. Gardella, E. Hoppe, F. Musarra e S. Vanvolsem, Leuven, Leuven University Press, 1985
- Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980
- Territori romanzi. Otto studi per Andrea Pulega*, a cura di M. Bensi e A. D'Agostino, Viareggio-Lucca, Baroni, 2002
- Tesoro della lingua italiana delle Origini*, fondato da Mario Beltrami: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO> [ultimo acc.: 01/04/2017]
- The Commonwealth of Music. Writings on Music in History, Art, and Culture in Honour of Curt Sachs*, a cura di G. Reese e R. Brandel, New York, Free Press, 1965
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 voll., London, Macmillan, 2001
- The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essays in Honour of Timothy J. McGee*, a cura di M. Epp e B. E. Power, Farnham, Ashgate, 2009
- Tonal Structures in Early Music*, a cura di C. C. Judd, New York, Garland, 1998 (Criticism and Analysis of Early Music, 1)
- Tractatus de cantu mensurali seu figurativo musicae artis. Anonymus. MS. Melk, Stiftsbibliothek 950*, ed. F. A. Gallo, American Institute of Musicology, 1971 (Corpus Scriptorum de Musica, 16)
- Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. A. Gallo*, a cura di P. Dalla Vecchia e D. Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996
- Vaporosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, a cura di S. Albonico, M. Limongelli e B. Pagliari, Roma, Viella, 2014 (Studi lombardi, 4)

- Abramov-Van Rijk, Elena, *Evidence for a Revised Dating of the Anonymous Fourteenth-Century Italian Treatise «Capitulum de vocibus applicatis verbis»*, in «Plainsong and Medieval Music», XVI/1 2007, pp. 19-30
- , *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, in «Studi Musicali», III n.s. 2012, pp. 7-62
- , *Mysterious Amphion: A Trecento Musician, His Admirers and His Critics*, in «Studi Musicali», V n.s. 2014, pp. 241-72
- , *The Madrigal «Aquil'altera» by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the Musical Repertory of the Italian Trecento*, in «Early Music History», XXVIII 2009, pp. 1-37
- , *The Raven and the Falcon: Literary Space in a Trecento Musical Aviary*, in *Musik, Raum, Akkord, Bild* cit., pp. 59-74
- , *Who was Francesco Landini's antagonist in his defense of Ockham?*, in «Philomusica online», XIV 2015, pp. 1-24
- Affò, Ireneo, *Dizionario precettivo, critico, ed storico della poesia volgare*, Parma, Filippo Carmignani, 1777
- Agno, Franca, *Per una nuova edizione delle rime del Sacchetti*, in «Studi di filologia italiana», XI 1953, pp. 257-320
- , *Rime estravaganti del Sacchetti*, in «Lettere italiane», XIII 1961, pp. 1-19
- , *Termini del linguaggio marinaresco nel «Morgante»*, in «Lingua nostra», XII/2 1953, pp. 39-43
- Alfie, Fabian, *Immanuel of Rome, Alias Manoello Giudeo: The Poetics of Jewish Identity in Fourteenth-Century Italy*, in «Italica», LXXV/3 1998, pp. 307-29
- Andrea da Grosseto, *Dei trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzati*, ed. F. Selmi, Bologna, G. Romagnoli, 1873 (Regia Commissione pe' testi di lingua nelle Province dell'Emilia)
- Anonimo romano, *Cronica*, a cura di G. Porta, Milano, Adelphi, 1981
- Antognoni, Oreste, *Le glosse ai «Documenti d'amore» di Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana*, in «Giornale di filologia romanza», IV 1881, pp. 78-98
- Antonelli, Roberto, *Metamorfosi. La pastorella da Marcabrano a Lorenzo il Magnifico*, in *Formes et fonctions de la parodie* cit., pp. 133-57
- , *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984
- Antonio da Tempo, *Delle rime volgari*, ed. G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1869
- , *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977
- Apel, Willi, *Imitation in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, in *Essays on Music in Honor of A. T. Davison* cit., pp. 25-38
- , *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1953, 1961⁵
- , (ed.), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century I. Ascribed Compositions*, edition of the Literary Texts by Samuel Rosenberg, Rome, American Institute of Musicology, 1970 (Corpus Mensurabilis Musicae, 53/1)
- , (ed.), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century III. Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons*, edition of the Literary Texts by Samuel Rosenberg, Rome, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 53/3)
- , (ed.), *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, edition of the Literary Texts by Robert W. Linger and Urban T. Holmes Jr., foreword by Paul Hindemith, Cambridge (Mass.), Mediaeval Academy of America, 1950

- Atanagi, Dionigi, *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Venezia, Ludovico Avanzo, 1565
- Avalle, d'Arco Silvio, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2002 (Archivio Romanzo, 1)
- , *Un «vanto» di Guittone*, in «Cultura neolatina», XXXVII 1977, pp. 161-6 [ora in Id., *La doppia verità* cit., pp. 197-204]
- Balduino, Armando, *Ancora un'edizione delle rime di Maestro Antonio da Ferrara*, in «Lettere italiane», XXIII 1971, pp. 63-85
- Balensuela, C. Matthew (ed.), *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. A New Critical Text and Translation*, Lincoln (Neb.) & London, University of Nebraska Press, 1994 (Greek and Latin Music Theory, 10)
- Ballerini, Roberto, *Per la fortuna di Franco Sacchetti nel Quattrocento: il caso del «Pataffio»*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXV 1982, pp. 5-17
- Bandini, Angelo Maria, *Catalogus codicum italicorum bibliothecae Mediceae Laurentianae, Gaddianae, et Sanctae Crucis*, 5 voll., Florentiae, Typis Regiis, 1774-78
- Barbi, Michele, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915
- Barbiellini Amidei, Beatrice, *Per Niccolò Soldanieri*, in *Territori romanzi* cit., pp. 11-30
- Bartoli, Adolfo, *Catalogo dei manoscritti Panciatichiani della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, (Firenze, Italia), Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1887 (Indici e cataloghi, 7)
- , (ed.), *Le lettere del Beato Giovanni Colombini da Siena*, Lucca, Balatresi, 1856
- Bartsch, Karl, *Altfranzösische Romanzen und Pastourelle. (Romances et pastourelles françaises des 12^e et 13^e siècles)*, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1870
- Battaglia Ricci, Lucia, *Autografi «antichi» e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in «Filologia e critica», XX/2 1995, pp. 386-457
- , *Comporre il libro. Comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, in «Italianistica», XXI 1992, pp. 597-614
- , *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno, 1990 (Studi e saggi, 12)
- , *Tempi e modi di composizione del «Libro delle rime»*, in *La critica del testo* cit., pp. 425-50 [ora in Ead., *Palazzo Vecchio e dintorni* cit., pp. 109-37]
- Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2008
- Baumann, Dorothea, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden, Koerner, 1979
- , *Some Extraordinary Forms in the Italian Secular Trecento Repertoire*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV* cit., pp. 45-59
- Becherini, Bianca, *Antonio Squarcialupi e il codice Mediceo Palatino 87*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento I* cit., pp. 141-96
- Belloso, Luciano, *Il Maestro del Codice Squarcialupi*, in *Il codice Squarcialupi* cit., II, pp. 146-57
- Bent, Margaret, *A Note on the Dating of the Trémoille Manuscript*, in *Beyond the Moon* cit., pp. 217-42
- , *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»*, London-New York, Routledge, 2002 (Criticism and Analysis of Early Music, 4)
- , *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI* cit., pp. 65-125
- , *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in *Tonal Structures in Early Music* cit., pp. 15-59

- Bent, Margaret - Hallmark, Anne (edd.), *The Works of Johannes Ciconia*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XXIV)
- Berger, Karol, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarino*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1987
- Berisso, Marco, *Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, in «Studi di filologia italiana», LVII 1999, pp. 201-33
- Bertoni, Giulio, *Dizionario di marina medievale e moderno*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937
- Bessler, Heinrich, *Studien zur Musik des Mittelalters I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», VII 1925, pp. 167-252
- , *Studien zur Musik des Mittelalters II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, in «Archiv für Musikwissenschaft», VIII 1927, pp. 137-258
- Bielitz, Mathias, *Jagdmusik und Jagd in der Musik. Anmerkungen zur Geschichte der kompositorischen Reaktion auf Jagd und Jagdklang und zur Frage von Jagdmusik im Mittelalter*, Neckargemünd, Männeles, 2000
- Birago, Francesco, *Trattato cinegetico, ovvero della caccia*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1626
- Blume, Clemens - Bannister, Henry Marriott (edd.), *Tropi Graduales. Tropen des Missale im Mittelalter. I. Tropen zum Ordinarium Missae*, Leipzig, 1905 (Analecta hymnica medii aevi, 47)
- Boccaccio, Giovanni, *Caccia di Diana*, ed. V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 1, Milano, Mondadori, 1967
- , *Decameron*, ed. V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 4, Milano, Mondadori, 1976
- , *Ninfale fiesolano*, ed. A. Balduino, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 3, Milano, Mondadori, 1974
- Boerio, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Reale tipografia Cecchini, 1829, 1867³
- Boggione, Valter - Casalegno, Giovanni, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore, eufemismi, trivialismi*, Torino, UTET, 2000
- Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, ed. A. Menichetti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2012 (Archivio Romanzo, 24)
- Borghesio, Gino, *Un codice vaticano trecentesco di rime musicali*, in *Fédération Archéologique et Historique de Belgique. Congrès jubilaire 2-5 août 1925*, Bruges, 1925, pp. 231-2
- Brambilla Ageno, Franca, rec. a Giuseppe Corsi, «Poesie musicali del Trecento», in «Romance Philology», XXVIII 1975, pp. 696-706
- , *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964
- Branca, Vittore, *Mercanti scrittori*, Milano, Rusconi, 1986
- , *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1958
- , (ed.), *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, Venezia, Marsilio, 1989
- Brasolin, Maria Teresa, *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV cit.*, pp. 83-105
- Brothers, Thomas, *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson. An Interpretation of Manuscript Accidentals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- , *Flats and Chansons in MS Florence, Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26*, in *A late Medieval Songbook cit.*, pp. 263-82
- Brugnolo, Furio, *Le rime di Nicolò Quirini*, in «Cultura neolatina», XL 1980, pp. 261-80

- , (ed.), *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., I *Introduzione, testo e glossario*; II *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1974-77 (Medioevo e Umanesimo, 16; 30)
- Brunelliere, Julien, *Gaston Fébus et Hardouin de Fontaines-Guérin: deux approches des sonneries de chasse au XIV siècle*, in «Musique. Images. Instruments», VII 2005, pp. 148-62
- Bruzio, Visconti, *Le rime*, ed. D. Piccini, Firenze, Accademia della Crusca, 2007 (Quaderni degli Studi di filologia italiana, 16)
- Buccio di Ranallo, *Cronica*, ed. C. De Matteis, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2008 (Archivio Romano, 13)
- Burkard, Thorsten - Huck, Oliver, *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert. (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*, in «Acta Musicologica», LXXIV/1 2002, pp. 1-34
- Burn, David J., *Heinrich Isaac and his Recently Discovered «Missa Presulem ephbeatum»*, in «Recevez ce mien petit labour» cit., pp. 49-60
- Calvia, Antonio (ed.), *Nicolò del Preposto. Opera completa. Edizione critica e commentata dei testi intonati e delle musiche*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2017 (La tradizione musicale. Studi e testi, 18)
- Camboni, Maria Clotilde, *Il sonetto delle origini e le «glosse metriche» di Francesco da Barberino*, in «Studi di filologia italiana», LXVI 2008, pp. 13-34
- Campagnolo, Stefano, *Contributo del Boccaccio a un genere poetico-musicale del Trecento: la caccia*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXXVI-LXXVII 2014, pp. 481-92
- , *Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*, in «Col dolce suon che da te piove» cit., pp. 77-119
- Canettieri, Paolo, «Descortz es dictatz mot divers». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995
- Capovilla, Guido, *Dante, Cino e Petrarca nel repertorio musicale profano del Trecento*, in *La parola ritrovata* cit., pp. 118-36
- , *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518)*, in «Metrica», IV 1986, pp. 109-46
- , *Materiali per la morfologia del madrigale «antico», dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», III 1982, pp. 159-202
- Cappelli, Antonio (ed.), *Poesie musicali del sec. XIV non prima stampate*, Modena, Tipografia Cappelli, 1871 (per nozze D'Ancona-Nissim)
- Caraci Vela, Maria, *La tradizione landiniana: aspetti peculiari e problemi di metodo*, in «Col dolce suon che da te piove» cit., pp. 15-35
- , *Per una nuova lettura del madrigale «Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio» di Jacopo da Bologna*, in «Philomusica online», XIII 2014, pp. 1-57
- Caraci Vela, Maria - Cornagliotti, Anna, *Un inedito trattato musicale del medioevo (Vercelli, Biblioteca Agnesiana, cod. 11)*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1998 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 2)
- Carducci, Giosuè, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in «Nuova Antologia», XIV-XV 1870, pp. 463-82; 5-30 [poi in Id., *Studi letterari*, pp. 374-447]
- , *Studi letterari*, Livorno, Vigo Editore, 1874
- , (ed.), *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna, Zanichelli, 1896 (per nozze Morpurgo-Franchetti)
- , (ed.), *Rime di m. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, Firenze, G. Barbèra, 1862
- Carleton, Sarah M., *Heraldry in the Trecento Madrigal*, Ph.D. Diss., University of Toronto, 2009

- Carsaniga, Giovanni, *An Additional Look at London Additional 29987*, in «Musica Disciplina», XLVIII 1994, pp. 283-97
- Casapullo, Rosa, *Il Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1999 (*Storia della lingua italiana*, a c. di F. Bruni)
- Castellani, Arrigo, *Da «sè» a «sei»*, in «Studi linguistici italiani», XXV 1999, pp. 3-15
- Cavalcanti, Guido, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, ed. D. De Robertis, Milano, Einaudi, 1986 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 10)
- Cecchi, Davide, *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'«Ars Nova» italiana*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 19-44
- , «*Libro della natura degli animali*», *bestiario toscano del secolo XIII. Studio della tradizione ed edizione critica (redazione breve)*, Tesi di dottorato in Filologia, Storia della lingua e della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento, Scuola Normale Superiore, Napoli, 2014
- Cecchi, Davide - Epifani, Michele, *Filologia e interpretazione: un esercizio interdisciplinare su una «chace» e due cacce trecentesche*, in «Philomusica online», XIV 2015, pp. 24-124
- Chizzola, Orazio (ed.), *Prose e poesie dei secoli XIII e XIV*, Trieste, Quide, 1910
- Ciliberti, Galliano, «*La bella stella*»: *il sogno, l'immaginario, il meraviglioso nella musica italiana del Trecento*, in «Musica Disciplina», LI 1997, pp. 127-78
- Ciociola, Claudio, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana* cit., vol. 2, *Il Trecento*, pp. 327-454
- Contini, Gianfranco (ed.), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960
- Cook, Karen M., *Theoretical Treatments of the Semiminim in a Changing Notational World c. 1315-c. 1440*, Ph.D. Diss., Duke University, 2012
- Corsi, Giuseppe (ed.), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970
- , (ed.), *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969
- Costa, Emilio, *Il codice Parmense 1081*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XII 1888, pp. 77-108
- Crescimbeni, Giovan Mario, *Comentarj intorno alla Istoria della volgar poesia*, 4 voll., Venezia, Lorenzo Baseggio, 1730
- Crocioni, Giovanni, *Il dialetto di Velletri e dei paesi finitimi*, in «Studj romanzi», V 1907, pp. 26-88
- Cross, Lucy E., *Chromatic Alterations and Extrabachordal Intervals in Fourteenth-Century Polyphonic Repertoires*, Ph.D. Diss., Columbia University, 1990
- , *Musica Ficta*, in *A Performer's Guide to Medieval Music* cit., pp. 496-507
- Cuthbert, Michael, *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, in «Musica Disciplina», LIV 2009, pp. 39-74
- D'Accone, Frank, *Music and Musicians at the Florentine Monastery of Santa Trinita, 1360-1363*, in «Quadri-vium», XII/1 1971, pp. 131-51
- , *Una nuova fonte dell'Ars Nova italiana: il codice di San Lorenzo, 2211*, in «Studi Musicali», XIII 1984, pp. 3-31
- D'Agostino, Gianluca, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento. Una revisione per dati e problemi. (L'area toscana)*, in «Col dolce suon che da te piove» cit., pp. 389-428
- D'Ancona, Alessandro, *Misteri e sacre rappresentazioni*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XIV 1889, pp. 129-203
- Dalglish, William E., *The Hocket in Medieval Polyphony*, in «The Musical Quarterly», LV 1969, pp. 344-63

- Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1994 (I Meridiani)
- , *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 22)
- , *Rime*, ed. D. De Robertis, 3 voll., I/1-2 *I documenti*; II/1-2 *Introduzione*; III *Testi*, Firenze, Le Lettere, 2002
- , *Rime*, ed. C. Giunta, in *Opere*, a cura di M. Santagata, vol. 1, Milano, Mondadori, 2011 (I Meridiani)
- Dardano, Maurizio, *Casi dugenteschi di omissione della preposizione*, in «Lingua nostra», XXIV/1 1963, pp. 3-6
- Davison, Archibald T. - Apel, Willi (edd.), *Historical Anthology of Music*, 2 voll., London, Oxford University Press, 1950
- De Mauro, Tullio, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2003
- De Nino, Antonio, *Usi e costumi abruzzesi*, 6 voll., Firenze, G. Barbèra, 1879-97
- De Robertis, Domenico, *Cantari antichi*, in «Studi di filologia italiana», XXVIII 1970, pp. 67-175
- De Visiani, Roberto (ed.), *Trattato di virtù morali*, Bologna, Romagoli, 1865 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XIX, 61)
- Debenedetti, Santorre, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II 1906-7, pp. 59-82
- Decaria, Alessio, *Dintorni machiavelliani. Lorenzo Strozzi e un nuovo epigramma attribuibile a Machiavelli*, in «Interpres», XXXII 2014, pp. 231-69
- Del Puppo, Dario F., *La tradizione testuale delle rime di Niccolò Soldanieri*, Ph.D. Diss., University of Connecticut, 1988
- Di Bacco, Giuliano, *Alcune nuove osservazioni sul Codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, in «Studi Musicali», XX 1991, pp. 181-234
- Di Bacco, Giuliano - Nádas, John, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, in *Papal Music and Musicians* cit., pp. 44-92
- , *Zacara e i suoi colleghi italiani nella cappella papale*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 33-54
- Díaz de Games, Gutierre, *El Victorial*, Estudio, edición crítica, anotación y glosario de Rafael Beltrán Llavador, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997
- Dieckmann, Sandra, «*Con bracci assai*», «*Segugi a corda*», «*Per sparverare*»: *The Caccia at the Court of the Visconti*, in *Kontinuität und Transformation* cit., pp. 259-272
- Dieckmann, Sandra - Huck, Oliver, *Metrica e musica nel Trecento. Madrigali, ballate e cacce*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VII* cit., pp. 237-53
- Dillon, Emma, *The Sense of Sound. Musical Meaning in France, 1260-1330*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012 (The New Cultural History of Music)
- Dornetti, Vittorio, *Aspetti e figure delle poesia minore trecentesca*, Padova, Piccin, 1984
- Downey, Peter, *The Renaissance Trumpet: Fact or Fiction?*, in «Early Music», XII/1 1984, pp. 26-33
- Du Cange, Chales du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Favre, Niort, 1883-87
- Duffin, Ross W., *The Sumer Canon: A New Revision*, in «Speculum», LXIII/1 1988, pp. 1-21
- Dulong, Gilles, *Canons, palindromes musicaux et textes poétiques dans le chansons de l'Ars nova*, in *Canons and Canonc Techniques* cit., pp. 61-82
- Dunstable, John, *Complete Works*, edd. M. F. Bukofzer, M. Bent, I. Bent e B. Trowell, London, Stainer & Bell, 1970² (Musica Britannica, 8)

- Egidi, Francesco, *Un frammento di codice musicale del secolo XIV*, Roma, Speranza, 1925 (per nozze Bonmartini-Tracagni)
- Einstein, Alfred - Sanders, Ernest, *The Conflict of Word and Tone*, in «The Musical Quarterly», XL 1954, pp. 329-49
- Elders, Willem, *Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay*, in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXVII/2 1977, pp. 65-101
- Ellinwood, Leonard, *Francesco Landini and His Works*, in «The Musical Quarterly», XXII 1936, pp. 190-216
- , (ed.), *The Works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass., Mediaeval Academy of America, 1939
- Epifani, Michele, *Su due ballate di Francesco Landini*, in «Cara scientia mia, musica» cit., pp. 1087-119
- , *Una caccia inedita dal «codice di S. Lorenzo»: problemi e proposte esegetiche*, in «Il Saggiatore musicale», XXIV/2 2017, pp. 155-87
- , *Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 189-234
- Esposito, Anna, *Maestro Zaccara da Teramo «scriptore et miniatore» di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma*, in «Recercare», VI 1992, pp. 167-78
- Fabris, Giovanni (ed.), *Il più antico laudario veneto, con la bibliografia delle laude*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1907
- Farini, Plinio - Ascari, Armando, *Dizionario della lingua italiana di caccia*, Milano, Garzanti, 1941
- Fazio degli Uberti, *Rime*, ed. C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013 (Medioevo italiano, 1)
- Federhofer-Königs, Renate, *Ein anonymes Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftbibliothek Michaelbeuern / Salzburg*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLVI 1962, pp. 44-54
- Fellin, Eugene Constant, *A Study of Superius Variants in the Sources of Italian Trecento Music: Madrigals and Cacce*, Ph.D. Diss., 4 voll.: I Analysis and Commentary; II-IV A Comparative Edition of the Superius Parts in Diplomatic Transcription, University of Wisconsin, 1970
- Ferrari, Severino, *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, vol. I, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1882
- , *Le poesie popolari del codice marucelliano C. 155*, in Id., *Biblioteca di letteratura popolare* cit., pp. 315-72
- Ferrato, Pietro (ed.), *Raccolta di rime attribuite a Francesco Petrarca che non si leggono nel suo canzoniere colla aggiunta di alcune fin qui inedite*, Padova, Reale Stab. di P. Prosperi, 1874
- Fischer, Kurt von, *Drei unbekannte Werke von Jacopo da Bologna und Bartolino da Padua?*, in *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés* cit., I, pp. 265-81 [rist. in «Studi musicali», XVII 1988, pp. 1-14]
- , *Ein Versuch zur Chronologie von Landinis Werken*, in «Musica Disciplina», XX 1966, pp. 31-46
- , *Les compositions à trois voix chez les compositeurs du Trecento*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento I* cit., pp. 141-96
- , *Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, in «Acta Musicologica», XXXVI 1964, pp. 79-97
- , *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, in «The Musical Quarterly», XLVII/1 1961, pp. 41-57
- , «Portraits» von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser Handschrift des 14. Jahrhunderts?, in «Musica Disciplina», XXVII 1973, pp. 61-74
- , *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, P. Haupt, 1956 (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, II/5)

- , *The manuscript Paris, Bibl. nat., nouv. acq. frg. 6771 (Codex Reina = PR)*, in «Musica Disciplina», XI 1957, pp. 38-78
- Fischer, Kurt von - Gallo, F. Alberto (edd.), *Italian Sacred and Ceremonial Music*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XIII)
- , (edd.), *Italian Sacred Music*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1976 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XII)
- Flamini, Francesco, *Per la storia d'alcune antiche forme poetiche italiane e romanze*, in Id., *Studi di storia letteraria cit.*, pp. 109-96
- , *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895
- Forsyth, William, *The Medieval Stug Hunt*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», X/7 1952, pp. 203-10
- Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*, ed. F. Egidi, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana, 1902-27
- Franco de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, edd. G. Reaney e A. Gilles, Rome, American Institute of Musicology, 1974 (Corpus Scriptorum de Musica, 18)
- Frasso, Giuseppe, *Per l'«ordinatore» del Vaticano lat. 3213*, in «Studi petrarcheschi», V n.s. 1988, pp. 155-195
- Gace de la Buigne, *Le Roman des Deduis*, ed. Å. Blomqvist, Stockholm-Paris, Almqvist & Wiksell - J. Thiebaud, 1951 (Studia Romanica Holmiensia 3)
- Gallo, F. Alberto, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1977, 1991² (Storia della musica, 3)
- , *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna, Tamari, 1968
- , *Lorenzo Masini e Francesco degli Organi in S. Lorenzo*, in «Studi Musicali», IV 1975, pp. 57-63
- , *Marchetus in Padua und die «franco-venetische» Musik des frühen Trecento*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI/1 1974, pp. 42-56
- , *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento V cit.*, pp. 149-57
- , (ed.), *Mensurabilis musicae tractatuli*, Bologna, Università di Studi di Bologna, 1966 (Antiquae musicae italicae scriptores, 1/1)
- Galloni, Paolo, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1993 (Quadrante, 60)
- Gamba, Bartolomeo (ed.), *Alcune rime di Franco Sacchetti a buona lettura ridotte*, Venezia, Tip. di Alvisopoli, 1829
- Gancarczyk, Paweł, *Petrus Wilhelmi de Grudencz (b. 1392): A Central European Composer*, in «De musica disserenda», II/1 2006, pp. 103-12
- , *Presulem ephebeatum by Petrus Wilhelmi de Grudencz and the Musical Identity of Central Europe*, in *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa cit.*, pp. 135-50
- Gaston Phébus, *Livre de chasse. Édité avec introduction, glossaire et reproduction des 87 miniatures du manuscrit 616 de la Bibliothèque nationale de Paris*, ed. G. Tilander, Karlshamn, E.G. Johanssons Boktryckeri, 1971 (Cynegetica, 18)
- Gehring, Julia - Huck, Oliver, *La notazione «italiana» del Trecento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX/2 2004, pp. 235-69
- Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions de Seuil, 1983 (Poétique)
- , *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (Biblioteca Einaudi, 16)

- Gentile, Luigi, *I codici palatini*, 2 voll., Firenze-Roma, Tipografia Bencini, 1889-1890 (Cataloghi dei manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 4)
- Ghinassi, Ghino, *Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcalzer*, in «Studi di filologia italiana», XXIII 1965, pp. 19-172
- Giannini, Giovanni, *Origini del dramma musicale*, in «Il Propugnatore», VI/2 1893, pp. 209-61
- Gibbons, William, *Illuminating Florence. Revisiting the Composer Portraits of the Squarcialupi Codex*, in «Imago Musicae», XXIII 2011, pp. 25-45
- Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithmi volgari. Riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca capitolare di Verona*, testo critico a cura di G. P. Caprettini, introduzione e commentario di G. Milan, con una prefazione di G. P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, Vago di Lavagno (VR), La Grafica, 1993
- Giunta, Claudio, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia* cit., pp. 35-72
- Giusti, Giuseppe, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, Le Monnier, 1853
- Gozzi, Marco, *Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library*, in «Studi Musicali», XXII 1993, pp. 249-77
- , *Il manoscritto London, British Library, Additional 29987*, Tesi di laurea, Scuola di paleografia e filologia musicale dell'Università degli studi di Pavia, Cremona, 1985
- , *La cosiddetta «Longanotation»: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, in «Musica Disciplina», LI 1995, pp. 121-49
- , *La notazione del codice Add. 29987 di Londra*, in «Et facciam dolci canti» cit., pp. 207-61
- , *New Light on Italian Trecento Notation*, in «Recercare», XIII 2001, pp. 5-78
- , *Notazione e testo musicale in una singolare composizione del manoscritto London, British Museum, Add. 29987*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* cit., pp. 233-46
- , *Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo Quattrocento*, in «Studi Musicali», XXI/2 1992, pp. 237-51
- Gozzi, Marco - Ziino, Agostino, *The Mischiati Fragment: A New Source of Italian Trecento Music in Reggio Emilia*, in *Kontinuität und Transformation* cit., pp. 281-327
- Graffigna, Daniela, *Il manoscritto Vaticano lat. 3213*, in «Studi petrarcheschi», V n.s. 1988, pp. 196-289
- Greene, Gordon (ed.), *French Secular Music. Virelais*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1987 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XXI)
- , *French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564. Second Part: nn. 51-100*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1981 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XIX)
- Griffiths, John, *Hunting the Origins of the Trecento Caccia*, Armidale, University of New England, 1996 (Gordon Athol Andeson Memorial Lectures, 12)
- Grioni, Franceschino, *La legenda de santo Stadi*, ed. M. Badas, Roma-Padova, Antenore, 2009 (Medioevo e Rinascimento veneto, 4)
- Guarnaschelli, Teresa, *Notizia di un codice acquistato dalla Biblioteca Nazionale di Roma*, in «La Bibliofilia», XLVII 1945, pp. 26-32
- Guglielmotti, Alberto, *Vocabolario marino e militare*, Roma, Carlo Voghera, 1889
- Günther, Ursula, *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim lat. 568 = Mod)*, in «Musica Disciplina», XXIV 1970, pp. 17-67

- , *Die «anonymen» Kompositionen des Manuskripts Paris, B.N., fonds it. 568 (Pit)*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXIII/2 1966, pp. 73-92
- , *Quelques remarques sur des feuillets récemment découvertes à Grottaferrata*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III* cit., pp. 315-97
- , *Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., pp. 229-68
- Günther, Ursula - Nádas, John - Stinson, John A., *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia: New Documentary Evidence*, in «Musica Disciplina», XLI 1987, pp. 203-33
- Hardouin de Fonataines-Guerin, *Trésor de vènerie composé l'an MCCCCLXXXIV par Hardouin, Seigneur de Fonataines-Guerin*, ed. M. H. Michelant, Metz, Rousseau-Pallez, 1856
- Harrison, Frank Ll. (ed.), *Motets of English Provenance*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1978 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XV)
- , (ed.), *Motets of French Provenance*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1968 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, V)
- Hasselman, Margaret P., *The French Chanson in the Mid-Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., 2 voll., University of California at Berkeley, 1970
- Hausmann, Regina, *Die historischen, philologischen und juristischen Handschriften der hessischen Landesbibliothek Fulda bis zum Jahr 1600*, 2 voll., Wiesbaden, Harrassowitz, 1992-2000 (Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda)
- Helsen, Kate, *The Evolution of Neumes into Square Notation in Chant Manuscripts*, in «Journal of the Alamire Foundation», V/2 2013, pp. 143-74
- Henri de Ferrières, *Le livres du roy Modus et de la royne Ratio*, ed. G. Tilander, 2 voll., Paris, Société des anciens textes français, 1932
- Herlinger, Jan, *Marchetto's Division of the Whole Tone*, in «Journal of American Musicological Society», XXXIV 1981, pp. 193-216
- , *Marchetto's Influence: The Manuscript Evidence*, in *Music Theory and its Sources. Antiquity and the Middle Ages* cit., pp. 235-58
- , *Nicolaus de Capua, Antonio Zacara da Teramo, and «musica ficta»*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 67-89
- , *What Trecento Music Theory Tells Us*, in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas* cit., pp. 177-97
- Hoppin, Richard H., *Some Remarks a Propos of Pic*, in «Revue belge de Musicologie», X 1956, pp. 105-11
- Howell, Standley, *Pauli Paulirini of Prague on Musical Instruments*, in «Journal of American Musical Instruments Society», V-VI 1979-80, pp. 9-36
- Huck, Oliver, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2005 (Musica mensurabilis, 1)
- , *Music for Luchino, Bernabò and Gian Galeazzo Visconti*, in *Kontinuität und Transformation* cit., pp. 247-58
- , *The Early Canon as «Imitatio naturae»*, in *Canons and Canonic Techniques* cit., pp. 7-18
- Huck, Oliver - Dieckmann, Sandra (edd.), *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento. Anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna*, unter Mitarbeit von Evelyn Arnrich und Julia Gehring in Verbindung mit Marco Gozzi, 2 voll., I *Übertragungen, Texte, Kommentare*; II *Transkriptionen*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2007 (Musica mensurabilis, 2)

- Hughes, Andrew, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus 1350-1450*, American Institute of Musicology, 1972 (Musicological Studies & Documents, 27)
- Husmann, Heinrich (ed.), *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln, Volk, 1961
- Iacomo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno, 2009
- Ildefonso di San Luigi (ed.), *Delle poesie di Antonio Pucci celebre versificatore fiorentino del MCCC*, 4 voll., Firenze, 1772-1775 (Delizie degli eruditi toscani, 3-6)
- Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, ed. A. Valastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2004
- Jacoboni Cioni, Elena, *Un manoscritto di «rime varie antiche» (Laurenziano Rediano 184)*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano* cit., pp. 111-64
- Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae. Liber septimus*, ed. R. Bragard, Rome, American Institute of Musicology, 1973 (Corpus Scriptorum de Musica, 3/7)
- Jal, Auguste, *Archéologie navale*, 2 voll., Paris, Arthus Bertrand, 1840
- , *Glossaire nautique. Répertoire polyglotte de termes de marine anciens et modernes*, Paris, Firmin Didot, 1848
- Janke, Andreas, *Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211)*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2016 (Musica mensurabilis, 7)
- Janke, Andreas - Nádas, John, *New Insights into the Florentine Transmission of the Songs of Antonio Zacara da Teramo*, in «Studi Musicali», VI n.s. 2015, pp. 197-214
- , *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, 2 voll., I Introductory Study; II Multispectral Images, Lucca, LIM, 2016 (Ars Nova - Nuova serie, 4)
- Jennings, Lauren McGuire, *«Senza Vestimenta»: The Literary Tradition of Trecento Song*, Burlington (Vt.), Ashgate, 2014 (Music and Material Culture)
- Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationsschreibweise*, ed. E. Reimer, 2 voll., Wiesbaden, Steiner, 1972 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 10-11)
- Johannes de Muris, *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten «Libellus practice cantus mensurabilis»*, ed. C. Berktold, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1999
- , *Notitia artis musicae, et Compendium musicae practicae. Petrus de Sancto Dionysio: Tractatus de musica*, ed. U. Michels, Rome, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Scriptorum de Musica, 17)
- Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica*, ed. F. Hammond, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1977 (Corpus Scriptorum de Musica, 27)
- Karp, Theodore, *The Textual Origin of a Piece of Trecento Polyphony*, in «Journal of American Musicological Society», XX/3 1967, pp. 469-73
- Kelly, Stephen (ed.), *Niccolò da Perugia. Five Madrigals and a Caccia*, London, Antico, 1989
- Kling, Henri, *Le cor de chasse*, in «Rivista Musicale Italiana», XVIII 1911, pp. 95-136
- Kügler, Karl, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115. Studies in the Transmission and Composition of Ars Nova Polyphony*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1997 (Musicological Studies, 69)
- Lannutti, Maria Sofia, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 45-92
- Lanza, Antonio, *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978 (Biblioteca di cultura, 138)

- Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München, Max Hueber, 1949, 1990¹⁰
- Leach, Elizabeth Eva, *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2007
- Leech-Wilkinson, Daniel, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*, 2 voll., New York-London, Garland, 1989 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities)
- Leszczynska, Agnieszka, *Slady Trecenta w Poznaniu*, in «Muzyka», XXXVI 1991, pp. 63-75
- Levi D'Ancona, Mirella, *The Illuminators and Illuminations of the Choir Books from Santa Maria degli Angeli and Santa Maria Nuova, and their documents*, Firenze, Centro Di, 1994 (The Choir Books of Santa Maria degli Angeli in Florence, 1)
- Levi, Eugenia (ed.), *Lirica italiana antica. Scelta di rime dei secoli decimoterzo, decimoquarto e decimoquinto*, Firenze, Bemporad, 1908
- Li Gotti, Ettore, *Il più antico polifonista italiano del sec. XIV*, in «Italica», XXIV/3 1947, pp. 196-200
- , *Madrigali del Trecento*, in «Poesia», IX 1949, pp. 40-59
- , *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, in «Atti della reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo (Parte II, lettere)», ser. 4, vol. V/2 1944, pp. 99-167
- Li Gotti, Ettore - Pirrotta, Nino, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni, 1935
- Limongelli, Marco, *Poeti e istrioni tra Bernabò e Gian Galeazzo*, in *Valorosa vipera gentile* cit., pp. 85-119
- Lippmann, Auguste, *Essai sur un manuscrit du quinzième siècle découvert dans la Bibliothèque de la Ville de Strasbourg*, in «Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace», VII 1869, pp. 73-6
- Liuzzi, Fernando, *Musica e poesia nel Trecento nel Codice Vaticano Rossiano 215*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XIII 1937, pp. 59-71
- Long, Michael, «*Ita se n'era a star nel paradiso*»: *The Metamorphoses of an Ovidian Madrigal in Trecento Italy*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI* cit., pp. 257-68
- , *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions, and Historical Circumstances*, Ph.D. Diss., Princeton University, 1981
- Lopatin, Mikhail, *Canonic Techniques in the «Caccia»: Compositional Strategies and Historical Development*, in «Plainsong and Medieval Music», XXIII/2 2014, pp. 179-200
- , *Echoes of the Caccia? Canonic Openings in Early Quattrocento Italian Motets and their Historical Background*, in «Studi Musicali», VI n.s. 2015, pp. 215-62
- Lovarini, Emilio, rec. a Giosuè Carducci, «*Cacce in rima dei secoli XIV e XV*», in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», V 1897, pp. 134-41
- Ludwig, Friedrich, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IV/1 1902, pp. 16-69
- Luisi, Francesco, *La frottole antica e la caccia. Indizi di un recupero formale nella prima metà del Cinquecento*, in «*Recevez ce mien petit labeur*» cit., pp. 149-62
- , «*Motti confetti, zòè frottole*». *Dal genere letterario alla codificazione musicale: esegesi, trasmissione e recezione*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche* cit., pp. 143-60
- Mabellini, Adolfo (ed.), *Sonetti editi e inediti di ser Ventura Monachi*, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli, Paravia, 1903
- Machiavelli, Niccolò, *Il principe*, ed. G. Inglese, Torino, Einaudi, 1995

- Main, Alexander, *Lorenzo Masini's Deer Hunt*, in *The Commonwealth of Music* cit., pp. 130-62
- Manetti, Roberta, *Per una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo (ovvero: Perché una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo)*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca* cit., pp. 403-17
- , *Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) edite per il corpus testuale del «Tesoro della Lingua Italiana delle Origini»*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», V 2000, pp. 251-356
- Mangani, Marco - Sabaino, Daniele, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 237-86
- Manni, Paola, *Il Trecento toscano*, Bologna, Il Mulino, 2003 (*Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni)
- Marchetto da Padova, *Lucidarium. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, ed. J. Herlinger, Chicago-London, Chicago University Press, 1985
- , *Pomerium*, ed. G. Vecchi, Roma, American Institute of Musicology, 1961 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 6)
- , *Pomerium*, edd. T. Sucato e C. Vivarelli, in Id., *Lucidarium. Pomerium* cit., pp. 211-457
- Marchi, Lucia, *Chasing Voices, Hunting Love: The Meaning of the Italian «Caccia»*, in «Essays in Medieval Studies», XXVII 2011, pp. 13-31
- , *La recezione fiorentina di Zacara da Teramo e il codice Squarcialupi*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 169-86
- Mari, Giovanni, *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, in «Romanische Forschungen», XIII 1902, pp. 883-965
- Marinoni, Maria Carla, *La tradizione italiana della «Navigatio Sancti Brendani»*, in «La parola del testo», IX/1 2005, pp. 79-98
- Marrocco, Thomas (ed.), *Fourteenth-Century Italian Cacce*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942, 1961²
- , (ed.), *Italian Secular Music by Andreas de Florentia, Andrea Stefani, Antonello da Caserta etc.*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1976 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, X)
- , (ed.), *Italian Secular Music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1967 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, VI)
- , (ed.), *Italian Secular Music by Vincenzo da Rimini, Rosso da Chollegrana, Donato da Firenze, Gherardello da Firenze, Lorenzo da Firenze*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1971 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, VII)
- , (ed.), *Italian Secular Music. Anonymous Madrigals and Cacce and the Works of Niccolò da Perugia*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1972 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, VIII)
- , (ed.), *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1954 (*University of California Publications in Music*, 5)
- Marti, Mario, rec. a Giuseppe Corsi, «*Poesie musicali del Trecento*», in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVIII 1971, pp. 370-7
- , (ed.), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956
- Martinez, Marie Louise, *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing, H. Schneider, 1963 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 9)
- März, Christoph (ed.), *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Texte und Melodien*, Tübingen, Niemeyer, 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, 114)
- Mastrelli, Carlo Alberto, *Affinità e stratificazioni nel nome della «salacca»*, in «Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo», VIII-IX 1966-67, pp. 119-53

- Maw, David, *Machaut and the «Critical» Phase of Medieval Polyphony*, in «Music & Letters», LXXXVII 2006, pp. 262-94
- Mazzatinti, Giuseppe, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, 3 voll., Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1886-88 (Indici e cataloghi, 5)
- Mazzoleni, Angelo (ed.), *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole, con annotazioni ed indici utilissimi*, 2 voll., Bergamo, Lancellotti, 1750
- Mazzoni, Guido, *Almae lucas malae cruces. Studii danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1941
- , *Su alcune rime «extravaganti» di Dante*, in Id., *Almae lucas malae cruces cit.*, pp. 138-47
- McGee, Timothy J. - Mittler, Sylvia E., *Information on Instruments in Florentine Carnival Songs*, in «Early Music», X/4 1982, pp. 452-61
- Medin, Antonio (ed.), *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1928
- Memelsdorff, Pedro, *What's in a sign? The [bequadrum] and the Copying Process of a Medieval Manuscript: The Coex Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim Lat. 568)*, in «Studi Musicali», XXX/2 2001, pp. 255-79
- Menichetti, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993
- , *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, in «Cultura neolatina», XXIV 1966, pp. 5-95 [ora in Id., *Saggi metrici*, pp. 3-108]
- , *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti e M. Zenari, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2006
- Meyer, Christian - Desmond, Karen (edd.), *The «Ars musica» Attributed to Magister Lambertus / Aristoteles*, Farnham (Surrey) - Burlington (Vt.), Ashgate, 2015 (RMA Monographs, 27)
- Meyer, Paul, *Notice sur un ms. brûlé ayant appartenu à la Bibliothèque de Strasbourg* in «Bulletin de la Société des anciens textes français», IX 1883, pp. 55-60
- Mignanti, Filippo Maria (ed.), *Delle rime di M. Franco, M. Giannozzo e M. Jacopo Saccchetti*, Roma, Pallotta, 1856
- Milan, Gabriella, *Gidino da Sommacampagna e le forme della metrica trecentesca*, in *Gidino da Sommacampagna, Trattato cit.*, pp. 35-52
- Minervini, Laura, *Il mare come mezzo di diffusione linguistica: la circolazione in area italiana della voce catalana «aiòs»*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», CXIV/4 1998, pp. 599-605
- Miraglia, Jolanda, *La vita e le rime di Niccolò di Soldanieri*, Palermo, Arti grafiche Pezzino, 1947
- Mischiati, Oscar, *Uno sconosciuto frammento appartenente al codice Vaticano Rossi 215*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I 1966, pp. 68-76
- Morpurgo, Salomone, [*Descr. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Fondo Ashburnam 574*], in «Bullettino dell'Archivio paleografico italiano», I 1904, pp. 28-30
- , *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1900
- Morri, Antonio, *Vocabolario Romagnolo-Italiano*, Faenza, P. Conti all'Apollo, 1840
- Murphy, James Jerome, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1974
- Muscetta, Carlo - Rivalta, Paolo, *Poesia del Duecento e del Trecento*, Torino, Einaudi, 1956 (I millenni. Parnaso italiano, 27)
- Mužiková, Růžena, *Pauli Paulirini de Praga Musica Mensuralis*, in «Acta universitatis carolinae Philosophica et historica», II 1965, pp. 57-87
- Nádas, John, *A Cautious Reading of Simone Prodenzani's «Il Saporetto»*, in «Recercare», X 1998, pp. 23-37

- , *Further Notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, in «Studi Musicali», XV 1986, pp. 167-82
- , *Manuscript San Lorenzo 2211: Some Further Observations*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI* cit., pp. 145-68
- , *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIV/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*, Ph.D. Diss., New York University, 1985
- Nádas, John - Ziino, Agostino, *The Lucca codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Perugia, Biblioteca comunale "Augusta", MS 3065. Introductory study and facsimile edition*, Lucca, LIM, 1990 (Ars Nova, 1)
- , *Two Newly Discovered Leaves of the Lucca Codex*, in «Studi Musicali», XXXIV 2005, pp. 3-23
- Newes, Virginia, *Chace, Caccia, Fuga: The Convergence of French and Italian Traditions*, in «Musica Disciplina», XLI 1987, pp. 27-57
- , *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350-ca. 1420*, Ph.D. Diss., Brandeis University, 1987
- , *Imitation in the Ars nova and Ars subtilior*, in «Revue belge de Musicologie», XXXI 1977, pp. 38-59
- , *Landini's Madrigal «De dinmi tu»: A Canonic Experiment in the French Manner?*, in «Col dolce suon che da te piove» cit., pp. 223-39
- , *Patterns of Mimesis and Imitation in French Songs*, in *Borderline Areas* cit., pp. 131-55
- , *The Relationship of Text to Imitative Techniques in 14th Century Polyphony*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., pp. 121-54
- Niermeyer, Jan Frederik - Van de Kieft, Co, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, E. J. Brill, 1976
- Nosow, Robert, *The «Perlaro» Cycle Reconsidered*, in «Studi Musicali», II n.s. 2011, pp. 253-80
- Novati, Francesco, *Per l'origine e la storia delle Cacce*, in «Studi medievali», II 1906-7, pp. 303-22
- , *Una «caccia» francese del sec. XIV*, in «Studi medievali», III 1908-11, pp. 145-8
- Odington, Walter, *Summa de speculatione musicae*, ed. F. Hammond, Rome, American Institute of Musicology, 1970 (Corpus Scriptorum de Musica, 14)
- Pancheri, Alessandro, *«Col suon chioccio»: per una frottola «dispersa» attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1993
- Paoli, Marco, *I codici*, in *Giovanni Sercambi e il suo tempo* cit., pp. 193-240
- Pasquini, Emilio, *Ancora «adoare» - «adduare»*, in «Lingua nostra», XXIV/4 1963, p. 120
- , *Induare - indovare - adduare*, in «Lingua nostra», XXIV/2 1963, pp. 38-41
- Pasquinucci, Enrico, *La poesia musicale di Niccolò Soldanieri*, in «Studi di filologia italiana», LXV 2007, pp. 65-193
- Pegolotti, Francesco (Balducci), *La pratica della mercatura*, ed. A. Evans, Cambridge (Mass.), Mediaeval Academy of America, 1936
- Pellegrin, Elisabeth, *Manuscripts de Petrarque dans le bibliothèques de France*, Padova, Antenore, 1966 [estratto da «Italia medioevale e umanistica», 4, 6, 7 (1961, 1963, 1964)]
- Pelmar, Ivana (ed.), *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein*, 2 voll., I Edition; II Textband, Tutzing, Schneider, 1981-82
- Perticari, Giulio, *Dell'amor Patrio di Dante Alighieri e del suo libro intorno il volgare Eloquio*, Milano, Imp. Reg. Stamperia, 1820 (*Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca, Vol. II, Par. II*, a cura di V. Monti)

- Perz, Miroslav, *Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars Nova in Polen*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III cit.*, pp. 465-83
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004² (I Meridiani)
- Petrus Wilhelmi de Grundencz, *Opera Musica*, ed. J. Černý, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993
- Philippe de Vitry, *Ars Nova*, edd. G. Reaney, A. Gilles e J. Maillard, Rome, American Institute of Musicology, 1964 (Corpus Scriptorum de Musica, 8)
- Piccini, Daniele, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Padova, Antenore, 2004
- Pietro Aretino, *Talanta*, ed. E. Garavelli, in *Teatro. Tomo II. Il marescalco; Lo ipocrito; Talanta*, a cura di G. Rabitti, C. Boccia e E. Garavelli, Roma, Salerno, 2010 (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, Vol. V/2)
- Pietro de' Crescenzi, *Trattato della Agricoltura di Piero De' Crescenzi traslatato nella favella fiorentina, rivisto dallo 'Nferigno Accademico della Crusca, ridotto a migliore lezione*, ed. B. Sorio, 3 voll., Verona, Vicentini e Franchini, 1851-52
- Pirrotta, Nino, *Ars Nova e Stil Novo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I 1966, pp. 3-19
- , *Il codice estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, in «Atti della reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo (Parte II, lettere)», ser. 4, vol. V/2 1944-45, pp. 101-58
- , *Il Codice Rossi 215. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ostiglia, Fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati*, Lucca, LIM, 1992 (Ars Nova, 2)
- , *Le musiche del codice Squarcialupi*, in *Il codice Squarcialupi cit.*, II, pp. 193-222
- , *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, in «Musica Disciplina», IX 1955, pp. 57-71
- , *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Einaudi, 1984
- , *On Landini and ser Lorenzo*, in «Musica Disciplina», XLVIII 1994, pp. 5-13
- , *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*, in «Rivista Musicale Italiana», XLVIII-XLIX 1947-48, pp. 305-23; 121-42
- , *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento I cit.*, pp. 57-74
- , *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Bessler cit.*, pp. 155-61
- , (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy I. Bartholus de Florentia; Johannes del Florentia; Gherardellus de Florentia*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1954 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/1)
- , (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy II. Maestro Piero; Codex Vatican Rossi 215; Anonymous madrigals and cacce from other manuscripts*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1960 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/2)
- , (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy III. Laurentius Masii de Florentia; Donatus de Florentia; Rosso da Collegrano, and Nine anonymous pieces*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1962 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/3)
- , (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy IV. Jacobus de Bononia; Vincentius de Arimino*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/4)
- Plumley, Yolanda, *The Art of Grafted Song. Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013
- Poppe, Erich, *Tosc. «L'atro» 'l'altro'; sardo «at(t)eru»*, in «Lingua nostra», XXIV/4 1963, pp. 97-100
- Prosdocimo de' Beldomandi, *Plana musica. Musica speculativa*, ed. J. Herlinger, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 2008 (Studies in the History of Music Theory and Literature, 4)

- Prosdocimus de Beldemandis, *A Treatise on the Practice of Mensural Music in the Italian Manner*, ed. J. H. Huff, Dallas, American Institute of Musicology, 1972 (Musicological Studies & Documents, 29)
- , *Contrapunctus. A New Critical Text and Translation on Facing Pages, with an Introduction, Annotations, and «indices verborum» and «nominum et rerum»*, ed. J. Herlinger, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1984
- Pucci, Antonio, *Cantari della Reina d'Oriente*, edd. A. Motta e W. Robins, Bologna, 2007 (Commissione dei testi di lingua, 163)
- Quadrio, Francesco Saverio, *Della storia e della ragion d'ogni poesia*, 4 voll., Bologna, F. Pisarri, 1739-44
- Rausch, Alexander, *Mensuraltraktate des Spätmittelalters in Österreichischen Bibliotheken*, in *Quellen und Studien* 3 cit., pp. 273-303
- Reaney, Gilbert, *The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form*, in «Acta Musicologica», XXVII 1957, pp. 40-58
- , *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987*, Rome, American Institute of Musicology, 1965 (Musicological Studies and Documents, 13)
- , *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568 (Pit)*, in «Musica Disciplina», XIV 1960, pp. 33-63
- , (ed.), *Early Fifteen-Century Music VI*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1977 (Corpus Mensurabilis Musicae, 11/6)
- Reckow, Fritz, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 voll., Wiesbaden, F. Steiner, 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 4-5)
- Reiss, Josef, *Paulus Paulirinus de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VII 1925, pp. 259-64
- Repetti, Emanuele, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, 6 voll., Firenze, 1833-46
- Ristoro d'Arezzo, *La composizione del mondo*, ed. A. Morino, Parma, U. Guanda, 1997 (Biblioteca di scrittori italiani)
- Roesner, Edward H., *Johannes de Garlandia on «organum in speciali»*, in «Early Music History», II 1982, pp. 129-60
- Rohlf, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., I *Fonetica*; II *Morfologia*; III *Sintassi e formazione delle parole*, Milano, Einaudi, 1966-69
- Roscow, Gregory H., *What is «Sumer is icumen in»?* , in «Review of English Studies», L 1999, pp. 188-95
- Rosenfeld, Randall, *Possible Origins of the Lo Dances, and Their Performance Implications*, in *The Sounds and Sights* cit., pp. 155-84
- Rossi, Luciano, *Osservazioni sul testo delle rime di Niccolò Soldanieri*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento* IV cit., pp. 399-409
- Sabaino, Daniele, *The Repertoire of Parisian Conductus as a Case-Study in the Tonal Organization of Gothic Polyphony*, in «Musica Disciplina», LVIII 2014, pp. 287-325
- Sacchetti, Franco, *Delle rime di m. Franco Sacchetti. Le ballate e canzoni a ballo, i madrigali e le cacce*, [ed. S. Bongi et al.], Lucca, Franchi e Maionchi, 1853
- , *Il canzoniere di Franco Sacchetti, dal codice autografo*, ed. S. Morpurgo, Bologna, Zanichelli, 1895 [edizione ritirata dall'editore]
- , *Il libro delle rime*, ed. A. Chiari, Bari, Laterza, 1936 (Scrittori d'Italia, 157)
- , *Il libro delle rime*, ed. F. Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990
- , *Il libro delle rime con le lettere*, ed. D. Puccini, Torino, UTET, 2007

- , *Il Trecentonovelle*, ed. D. Puccini, Torino, UTET, 2007
- , *La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie*, ed. A. Chiari, in *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le sposizioni di Vangeli*, Bari, Laterza, 1938 (Scrittori d'Italia, 166)
- Sacchetti, Giannozzo, *Le rime edite e inedite*, a cura di O. Sacchetti, Roma, Gismondi, 1948
- , *Rime*, a cura di T. Arvigo, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal XIII secolo al XIX, 296)
- Sanders, Ernest H. (ed.), *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1980 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XIV)
- Sapegno, Natalino (ed.), *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952
- Sartori, Claudio, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del «Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytallicorum» di Prosdocimo de Beldemandis*, Firenze, Olschki, 1938
- Schrade, Leo, *Philippe de Vitry. Some New Discovery*, in «The Musical Quarterly», XLII/3 1956, pp. 330-65
- , (ed.), *The «Roman de Fauvel». The Works of Philippe de Vitry. French Cycles of the «Ordinarium Missae»*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, I)
- , (ed.), *The Works of Francesco Landini*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1958 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, IV)
- , (ed.), *The Works of Guillaume de Machaut*, 2 voll., Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, II-III)
- Schreur, Philip Evan, *The «Tractatus figurarum». «Subtilitas» in the Notation of the Late Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., Stanford University, 1987
- Seay, Albert (ed.), *Anonymus II. Tractatus de discantu*, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978 (Critical Texts with Translations, 1)
- Segre, Cesare, *Appunti sulla contaminazione dei testi in prosa*, in *Studi e problemi di critica testuale* cit., pp. 63-67 [ora in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, pp. 71-4]
- , *Ecdotica e comparatistica romanze*, a cura di A. Conte, Napoli, Ricciardi, 1998
- Serassi, Pier Antonio (ed.), *Lettere del conte Baldessar Castiglione*, 2 voll., Padova, Comino, 1769-71
- , (ed.), *Poesie volgari e latine del conte Baldessar Castiglione*, Roma, Pagliarini, 1760
- Sercambi, Giovanni, *Il novelliere*, ed. L. Rossi, 3 voll., Roma, Salerno, 1974
- , *Le Croniche*, ed. S. Bongi, 3 voll., Lucca, Giusti, 1892 (Fonti per la storia d'Italia, 19-21)
- , *Novelle*, ed. G. Sinicropi, 2 voll., Bari, Laterza, 1972 (Scrittori d'Italia, 251)
- , *Novelle. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note*, ed. G. Sinicropi, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1995 (Filologia, 5)
- Sesini, Ugo, *Il canzoniere musicale trecentesco del codice Vatic. Rossiano 215*, in «Studi Medievali», XVI n.s. 1943-50, pp. 212-36
- Settia, Aldo A., *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel medioevo*, Roma, Laterza, 2002 (Storia e società)
- Sherr, Richard (ed.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1998
- Simone de' Prodenzani, *Rime*, ed. F. Carboni, 2 voll., Manziana (RM), Vecchiarelli, 2003 (Dal codice al libro, 25)
- Staehelin, Martin, *Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen in einem unbeachteten Traktat des frühen 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI/3 1974, pp. 237-42

- , *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001 (Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet, 3)
- Stoessel, Jason, *Arms, A Saint and «Inperial sedendo fra più stelle». The Illuminator of Mod A*, in «Journal of Musicology», XXXI 2014, pp. 1-42
- , *Howling Like Wolves, Bleating Like Lambs: Singers and the Discourse of Animality in the Late Middle Ages*, in «Viator», XLV 2014, pp. 201-36
- , *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», V 2014
- , *The Captive Scribe. The Context and Culture of Scribal and Notational Process in the Music of the Ars Subtilior*, Ph.D. Diss., 2 voll., University of New England, Armidale, 2002
- Stoessel, Jason - Collins, Denis, *New Light on the Mid-Fourteenth-Century «Chace»: Canons Hidden in the Tournai Manuscript*, in «Music Analysis», XXXVIII (in corso di stampa)
- Stone, Anne, *Il codice α.M.5.24 (ModA)*, 2 voll., I Facsimile; II Commentary, Lucca, LIM, 2005 (Ars Nova - nuova serie, 1)
- , *Music Writing and Poetic Voice in Machaut: Some Remarks on B12 and R14*, in *Machaut's Music* cit., pp. 125-38
- Strohm, Reinhard, *Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria*, in «Musica Disciplina», XXXVIII 1984, pp. 205-30
- Strubel, Armand, *La chasse à la «senefiance». Henri de Ferrières et la moralisation du traité cynégétique*, in *La Chasse au Moyen Age* cit., pp. 211-35
- , *Le débat entre fauconniers et veneurs: un témoignage sur l'imaginaire de la chasse à la fin du Moyen Age*, in «Tra-vaux de littérature», X 1997, pp. 49-64
- Strubel, Armand - Saulnier, Chantal de, *La poétique de la chasse au Moyen Age. Les livres de chasse du XIV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 (Perspective littéraires)
- Stussi, Alfredo, *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965
- , *Tromenti di un filologo*, in *Critica e storia letteraria* cit., II, pp. 27-40
- Sucato, Tiziana (ed.), *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS, 2003 («Diverse voci...» 1)
- Tarbé, Prosper, *Les œuvres de Philippe de Vitry*, Reims, Impr. de P. Regnier, 1850
- Thibault, Geneviève, *Emblèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento II* cit., pp. 131-60
- Thiébaux, Marcelle, *The Medieval Chase*, in «Speculum», LXXII/2 1967, pp. 260-74
- Tibaldi, Rodobaldo, *Il concetto di forma nella trattatistica musicale del Medioevo*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera* cit., pp. 153-76
- Tilander, Gunnar (ed.), *Chace dou cerf*, Stockholm, Lito, 1960
- Tinctoris, Johannes, *Diffinitorium musice: un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona. Studio, edizione critica e traduzione italiana*, ed. C. Panti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 8)
- Tischler, Hans, *Plicae and Vertical Bars in Premensural Notation*, in «Revue belge de Musicologie», III/4 1957, pp. 83-92
- Toguchi, Kosako, *Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III* cit., pp. 67-81

- Treves, Eugenio, *L'«Opera» di Nanni Pegolotti e in appendice il Canzoniere*, Città di Castello, Lapi, 1913 (Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari, diretta da G. L. Passerini. Vol. 125°-126°)
- Trovato, Paolo, *Sull'attribuzione di «Di ridere ò gran voglia» (Disperse CCXIII). Con una nuva edizione del testo*, in «Lectura Petrarce», XVIII 1998, pp. 371-423
- Trucchi, Francesco (ed.), *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, 4 voll., Prato, Guasti, 1846-47
- Ubaladini, Giovanbattista, *Istoria della casa degli Ubaladini e de' fatti d'alcuni di quella Famiglia*, Firenze, Se-martelli, 1588
- Ugo Panziera, *Laudi*, ed. V. Di Benedetto, Roma, Edizioni Paoline, 1966 (Maestri, 127)
- Ugolini, Francesco A., *Voci di venditori in un mercato romano della fine del Trecento*, in «Contributi di dialettologia umbra», III/6 1983, pp. 5-47
- Ugolino da Orvieto, *Delcaratio musicae disciplinae*, ed. A. Seay, 3 voll., 1962 (Corpus Scriptorum de Musica, 7)
- Valdrighi, Luigi Francesco, *Cantilene del medio evo*, in «Giornale di erudizione», II 1890, pp. 232-5; 264-7
- Valeriani, Lodovico - Lampredi, Urbano (edd.), *Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti*, Firenze, 1816
- Van den Abeele, Baudouin, *La littérature cynégétique*, Turnhout, Brepols, 1996 (Typologie des sources du Moyen Age Occidental, 75)
- Van der Linden, Albert (ed.), *Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, XV^e siècle*, Bruxelles, Office international de librairie, 1975 (Thesaurus Musicus, 2)
- Vecchi, Giuseppe, *Anonimi Rubriche breves*, in «Quadrivium», X 1966, pp. 125-35
- , *Su la composizione del «Pomerium» di Marchetto da Padova e la «Brevis compilatio»*, in «Quadrivium», I 1956, pp. 177-205
- , (ed.), *Il canzoniere musicale del Codice Vaticano Rossi 215. Con uno studio sulla melica italiana del Trecento*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 1966 (Monumenta lyrica medii aevi Italica, 3)
- Vecchi, Orazio, *Le veglie di Siena*, ed. D. Beecher, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2004
- Vela, Caludio, *Poesia per musica*, in *Antologia della poesia italiana. Trecento cit.*, pp. 365-91
- Velluti, Donato, *La cronica domestica di messer Donato Velluti, scritta tra il 1367 e il 1370, con le addizioni di Paolo Velluti, scritte tra il 1555 e il 1560*, edd. I. Del Lungo e G. Volpi, Firenze, Sansoni, 1914
- Verhulst, Sabine, *La caccia nella frottola. L'esempio in Franco Sacchetti e Francesco di Vannozzo*, in *Studi in onore di G. Montagna cit.*, pp. 167-78
- , *La frottola (XIV-XV sec.). Aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent, Rijksuniversiteit, 1990
- Villani, Filippo, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, ed. G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997
- Villani, Giovanni, *Nuova Cronica*, ed. G. Porta, 3 voll., Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 1991
- Villani, Matteo, *Cronica. Con la continuazione di Filippo Villani*, ed. G. Porta, 2 voll., Parma, Fondazione Bembo - U. Guanda, 1995
- Villarosa, Pietro Notarbartolo, duca di, *Raccolta di rime antiche toscane*, Palermo, Tip. di G. Assenzio, 1817
- Vitale, Maurizio (ed.), *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1956 (Classici italiani, 9)
- Vitale, Vito, *Bernabò Visconti nella novella e nella cronaca contemporanea*, in «Archivio storico lombardo», ser. 3 vol. XV 1901, pp. 261-85

- Vivarelli, Carla, «*Di una pretesa scuola napoletana*». *Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou*, in «The Journal of Musicology», XXIV/2 2007, pp. 272-96
- Volpi, Guglielmo, *Trecentisti minori*, Firenze, Sansoni, 1907
- Ward, Tom R., *A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274*, in «Early Music History», I 1981, pp. 325-43
- , *Music and Music Theory in the Universities of Central Europe during the Fifteenth Century*, in *Atti del XIV convegno della Società Internazionale di Musicologia cit.*, I, *Round Tables*, pp. 49-57
- Wathey, Andrew, *The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance*, in «Early Music History», XII 1993, pp. 119-50
- Welker, Lorenz, *Ein anonymes Mensuraltraktat in der Sterzinger Miszellen-Handschrift*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XLVII/4 1991, pp. 255-81
- , *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Hs. Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22*, Habilitationsschrift Diss., 2 voll., Univ. Basel, 1993
- Wilkins, Nigel, *The Codex Reina: A Revised Description (Paris, Bibl. Nat., ms. n.a.fr. 6771)*, in «Musica Disciplina», XVII 1963, pp. 57-73
- Witkowska Zaremba, Elżbieta, *Musical Treatises from the Manuscript WaN BOZ 61*, in *Notae Musicae Artis cit.*, pp. 487-534
- Wolf, Johannes, *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XLV 1939, pp. 53-69
- , *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», I 1918-19, pp. 331-45
- , *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III/4 1902, pp. 599-646
- , *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, 3 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904
- , *Italian Trecento Music*, in «Proceedings of the Musical Association», LVIII 1931-32, pp. 15-31
- , (ed.), *Der Squarcialupi-Codex, Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder, Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts*, Lippstadt, E. Kistner & C.F.W. Siegel, 1955
- Zambrini, Francesco (ed.), *Madrigali di Franco Sacchetti fiorentino*, Imola, Galeati, 1850 (per nozze Vespignani-Zampieri)
- , (ed.), *Rime antiche di autori faentini finora pubblicate nelle diverse raccolte d'antichi poeti italiani*, Faenza, Montanari e Marabini, 1836
- Zampese, Cristina, *Le ballate e le cacce del Sacchetti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLX 1983, pp. 321-43
- Zanotto, Francesco (ed.), *Lirici del secolo primo, secondo e terzo cioè dal 1190 al 1500*, Venezia, G. Antonelli, 1846 (Parnaso italiano, 11)
- Zazzeri, Roberta - Sznura, Franek, «*Ci desinò l'abate*». *Ospiti e cucina nel Monastero di Santa Trinita. Firenze, 1360-1363*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003
- Zenari, Massimo, *Undici madrigali a testimone unico del Panciatichiano 26 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale)*, in «Studi di filologia italiana», LVII 2004, pp. 131-60
- , *Verso l'edizione delle cacce di Franco Sacchetti*, in *Otto studi di filologia cit.*, pp. 117-32
- Ziino, Agostino, «*Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*»: 1950-2000 in *Antonio Zacara da Teramo cit.*, pp. 3-25

- , «*Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*»: alcune date e molte ipotesi, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», XIV/2 1979, pp. 311-48
- , *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., pp. 93-119
- , *Tre laudi musicali in un frammento fiorentino del Trecento*, in «*Studi Musicali*», V n.s. 2014, pp. 91-109
- Zimei, Francesco, *Note sul soggiorno padovano di Zacara*, in *I frammenti padovani* cit., pp. 215-27
- , *Sulle tracce di Zacara a Firenze*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VIII* cit., pp. 255-61
- , *Variazioni sul tema della Fortuna*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 229-45
- Zug Tucci, Hannelore, *La caccia da bene comune a privilegio*, in *Storia d'Italia. Annali*, 6. *Economia naturale, economia monetaria*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 399-445

MANOSCRITTI RECENSITI PER LA PRESENTE EDIZIONE

A	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574
Ch ₁	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.IV.131
Ch ₂	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi M.VII.142
Cp	Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine (<i>olim</i> Municipale), Ms. 393 (<i>olim</i> 389, <i>olim</i> 536)
Fp	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino Panciatichi 26 (<i>olim</i> 23, <i>olim</i> III 27)
L	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 90 inf. 37
Lo	London, British Library, Additional 29987
Mar	Firenze, Biblioteca Marucelliana, C. 155
Mgl	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.1041 (<i>olim</i> Strozzi in folio 1398, <i>olim</i> 1474)
Mod	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. α.5.24 (<i>olim</i> lat. 568, <i>olim</i> IV.D.5)
Pal	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (<i>olim</i> E.5.5.43, <i>olim</i> 721)
Par	Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081
Pit	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds italien 568 («codice Pit») (<i>olim</i> Bibliothèque Royale, Nouv. Supplément Fr. 535, <i>olim</i> 165 du Supplément)
Poz	Poznań, Archiwum Archidiecezjalne, Ms. 174a
Pr	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds italien 554 (<i>olim</i> Bibliothèque Royale, 7767)
Red	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184 (<i>olim</i> 151, <i>olim</i> prov. Redi 402)
Reg	Reggio Emilia, Archivio di Stato, Archivio del Comune di Reggio Emilia, Appendice, Miscellanea storico-letteraria, «Frammento Mischiati»
Ric	Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1126 (<i>olim</i> O.III.11)
Rn	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1147 (<i>olim</i> Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 34)
Rs	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 215 + Ostiglia, Biblioteca della Fondazione Opera pia G. Greggiati, Mus. rari B 35 («codice Rossi»)
Sc	Lucca, Archivio di Stato, Ms. 107
Sn	Milano, Biblioteca Trivulziana, Ms. 193
Sl	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio Capitolare di S. Lorenzo, Ms. 2211
Sq	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87 («codice Squarcialupi»)
V	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3213
Stra	*Strasbourg, Bibliothèque Municipale, Ms. c 22 [c 22 222] (<i>deperditus</i>)
Eg	*Montefiore dell'Aso (AP), Bibl. priv. Francesco Egidi (<i>deperditus</i>)

Altri manoscritti

Ba	Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115
Ch	Chantilly, Bibliothèque du Château, Ms. 564 (<i>olim</i> 1047)
Fc	Firenze, Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini», CF 74 (<i>olim</i> D 1175)
Iv	Ivrea, Biblioteca Capitolare, Ms. 115 (<i>olim</i> s.s.)
Man	Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184 + Perugia, Biblioteca Comunale «Augusta», Ms. 3065 («codice Mancini»)
Mich	Michaelbeuern, Benediktinerstift, Man. Cart. 10
Mo	Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, H 196
Mu₇₁₆	München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 716
Noa	Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 12615 («Chansonnier de Noailles»)
Pic	Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection de Picardie 67
Prh	Praha, Státní Knihovna ČR, Univerzitní Knihovna, Ms. XI.E.9
R	Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. Acq. françaises 6771 («codice Reina»)
Roch	Rochester (NY), Sibley Music Library, Fleischer fragment 44
Trem	Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. Acq. françaises 23190 («codice Trémoille»)
Vb	Vyšší Brod, Stiftsbibliothek, Ms. 8b
W₂	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmstadiensis
Wn₁	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2856 («Mondsee Liederhandschrift»)
Wn₂	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5094 Han
WoA	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2777 («Wolkenstein Liederhandschrift A»)
WoB	Innsbruck, Universitätsbibliothek, s.s. («Wolkenstein Liederhandschrift B»)