

CRITERI EDITORIALI

L'edizione si compone di due sezioni principali, la prima dedicata ai testi poetici (I-XXII), la seconda alle intonazioni (I-XIX); la leggera sproporzione è dovuta ai tre testi pervenuti privi di intonazione, e che probabilmente mai la ricevettero. Con l'eccezione di queste tre cacce a tradizione solo letteraria (XX-XXII), che si è deciso di porre in conclusione per mantenere una corrispondenza di numerazione tra i testi e le intonazioni precedenti, il repertorio ha consentito di seguire un ordinamento generale su basi cronologiche, affinate in base ad altri parametri. In primo luogo, per la caccia, cronologia e geografia finiscono per coincidere nei due gruppi principali di cui si è già discusso nell'Introduzione: le cacce più antiche, di provenienza settentrionale (I-IX), e quelle fiorentine (X-XVIII); a queste si aggiunge la più tardiva prova di Zacara (XIX), d'origine verosimilmente romana, mentre la tradizione letteraria d'autore (Soldanieri e Sacchetti) rimonta con ogni evidenza all'ambiente culturale fiorentino della seconda metà del Trecento. Inoltre, per l'ordinamento interno ai due gruppi si è seguito anche un criterio autoriale: aprono il primo gruppo le cacce adespote di Rs (I), Reg (II-IV) e Fp (V), proseguendo con i testi intonati da Piero (VI-VII), Giovanni (VIII) e Jacopo (IX); il secondo gruppo, che permette un'approssimazione cronologica sufficientemente plausibile in base alla documentazione relativa ai compositori, comprende la caccia adespota 0 tu, di qua (X), proseguendo con i testi intonati da Gherardello (XI), Lorenzo (XII), Vincenzo (XIII-XIV), Nicolò (XV-XVII), Landini (XVIII) e Zacara (XIX). Un frammento tràdito unicamente dal palinsesto SI, che consta del solo tenor, con conseguente perdita del testo poetico, è stato posto in appendice all'edizione delle intonazioni.

Ogni caccia è preceduta da una breve introduzione e dall'elenco dei testimoni, il primo dei quali è quello di volta in volta prescelto come testimone di riferimento; per ogni manoscritto (musicale) si forniscono tra parentesi tonde le indicazioni necessarie a ricostruire la distribuzione del testo all'interno del tessuto polifonico, seguite da eventuali rubriche attributive. A tale scopo si indicano le voci portatrici di testo (C_1 , C_2 , T), seguite dai rispettivi versi, distinti da quelli copiati nel *residuum*. Nel caso di notazione del canone a riscrittura parziale (tipo A), si indicano le porzioni di testo sottoposte alle singole voci, facendo seguire o precedere i versi interessati da un asterisco qualora fossero mutili in fine o in principio. Nel caso di compresenza di lezioni divergenti tra le voci, eventualità piuttosto rara, dato che generalmente le cacce prevedono la sottoposizione del testo al solo C_1 , le lezioni si indicheranno in apparato riportando le abbreviazioni delle voci in esponente alla sigla del manoscritto (ad es. \mathbf{Fp}^{C_2}).

Dal manoscritto di riferimento sono mutuate forme e grafie secondo i seguenti criteri di trascrizione:

- l'arcigrafema u si distingue in u e v secondo l'uso moderno;
- si uniformano a i le grafie y e j (eccetto I, 21: piya 'piglia'; VI, 10: saya 'saglia');
- si espunge la *h* nei nessi *ch* e *gh* davanti ad *a* e a vocali posteriori;
- si espunge la i davanti a e quando segue consonanti sibilanti e affricate palatali (ad esempio, XV, 35:
 fugiendo > fugendo; XVII, 13: ciervelliera > cervelliera; XVIII, 5: pescie > pesce);
- si rendono secondo l'uso moderno le grafie delle consonanti palatali laterale (gl / lgl) e nasale (ng / ngn);
- si sciolgono tacitamente le abbreviature (la nota tironiana è resa sistematicamente et);
- si introducono segni diacritici indispensabili alla comprensione del testo, incluso il punto alto per il rafforzamento fonosintattico (anche in caso di successivo scempiamento) e per i monosillabi *che·l* ('che il [pronome]') e *se·n* ('se ne');

- le iniziali maiuscole seguono l'uso moderno, mentre nell'unico caso di senhal si impiega il maiuscoletto;
- il punto sottoscritto, con cui solitamente si marca una vocale che non rientra nel computo metrico mediante sinalefe o elisione, non si è mantenuto a testo, ma se ne segnala la presenza nella nota metrica;
- le voci del verbo avere ho, ha, hai, hanno si rendono ò, à, ài, ànno; la seconda persona singolare dell'indicativo presente di essere si rende con sè;¹ per l'imperativo si segue la forma antica (ad es. va e fa, non va' e fa');
- le integrazioni congetturali si rendono in corsivo.

Nel caso delle due cacce di Sacchetti tramandate anche con intonazione (XV-XVI), a causa dell'entità delle varianti presenti nella tradizione musicale, si è resa necessaria un'edizione separata, corrispondente alla forma presentata dal manoscritto musicale di riferimento.

L'apparato critico è di tipo negativo, diviso in due fasce: la prima per le varianti sostanziali (inclusi errori, omissioni, reiterazioni e varianti morfologiche che generano alterazioni metriche o modificano lo schema rimico), la seconda per le varianti formali (varianti morfologiche che non hanno ripercussioni a livello metrico e varianti fonetiche). Nel caso in cui una variante fosse presente in più manoscritti, la forma grafica annotata in apparato è quella del primo manoscritto citato, eccetto alcuni casi in cui lo scioglimento di abbreviature e compendi non preveda un'unica soluzione. Non rientrano nell'apparato varianti che si valutino esclusivamente grafiche, fatta eccezione per le grafie latineggianti. Per l'apparato valgono i seguenti criteri:

- le lezioni si riportano diplomaticamente, rispettando distinctio, abbreviature, punti sottoscritti e cassature così come nel manoscritto;
- grafi illeggibili si rendono con un asterisco; in caso di illeggibilità estesa a porzioni più ampie di testo si impiegano tre punti sospensivi isolati;
- le iniziali non realizzate si rendono maiuscole in pedice;
- nel registrare in apparato varianti formali che, in seguito ad apocope o aferesi, risultassero connesse alle parole che precedono o seguono, queste saranno precedute o seguite da un trattino (ad esempio, el] -l, indica che la forma aferetica dell'articolo è connessa alla parola precedente);
- ripetizioni di sillabe in concomitanza di passi melismatici nell'intonazione si rendono tra parentesi uncinate;
- in alcuni casi può essere rilevante dar conto di un accapo nel manoscritto, indicato dalla consueta stanghetta verticale.

L'edizione dei testi è corredata da una nota metrica, in cui si indicano: schema metrico; rime tecniche; presenza di vocali con punto sottoscritto; note di approfondimento (se necessarie). Per le cacce strofiche si indica lo schema della prima strofa, ponendo in grassetto le rime fisse, mentre si riporteranno separatamente gli schemi delle strofe di diversa struttura rimica. Mutuando le consuete modalità impiegate per la ripresa della ballata, il ritornello, anche nei componimenti astrofici, si indica computando le rime a ritroso; ciò ha il vantaggio di individuare immediatamente la presenza di un'unità metrica indipendente (nella maggioranza dei casi una coppia in rima baciata, ZZ). In alcune cacce (xv, xvI, xvII, xxII), che arrivano a superare i quaranta versi, il numero di rime supererebbe quello delle lettere dell'alfabeto latino; si è pertanto ricorsi alla ripresa ciclica del computo delle rime per ogni singola unità sovra-versale, avendo cura di specificare i rarissimi casi in cui due o più sovra-unità presentino rimanti in comune. Tale sistema permette di confrontare con maggior immediatezza le singole strutture che compongono il testo, ritenendo scarsamente utile presentare schemi che nel loro complesso avrebbero ben poco da offrire, rispetto a una disposizione più analitica, benché inevitabilmente soggetta all'interpretazione dell'editore (per maggiori dettagli si rimanda all'Excursus che segue). Per le cacce che godono di una tradizione letteraria (esclusiva o parallela a quella musicale), si segue la disposizione in versi desunta dal manoscritto di riferimento, notando in un'apposita fascia d'apparato eventuali varianti.

Excursus. Metrica e restituzione del verso

In via preliminare, è necessario ricordare che, salvo poche eccezioni, la tradizione manoscritta delle cacce è costituita da antologie musicali, e che lo scarto tra la forma del testo ricevuta dal compositore e quella in cui appare sottoposto alla notazione non è verificabile. Tuttavia, si può affermare che gli interventi del compositore, verosimilmente limitati al fenomeno della ripetizione di sillabe e parole a fini espressivi, raramente comportano difficoltà insormontabili. Per gli altri generi frequentati dai polifonisti, principalmente il madrigale e la ballata, il compito della restituzione del verso è indubbiamente facilitato da un consistente canone letterario e da convenzioni metriche intrinseche ai generi stessi. Questo ausilio viene a mancare nel caso delle cacce, in particolar modo quando giungono a maturare una sicura autonomia letteraria; se nelle cacce più antiche diversi elementi morfologici del madrigale (stroficità, ritornello, predilezione per il terzetto) fungono da struttura portante per interpolazioni a carattere rappresentativo,² nelle cacce più tarde e più vicine alla frottola che al madrigale, la simmetria e la periodicità subiscono un drastico decremento, pur senza scomparire del tutto.

Mancando nella maggior parte dei casi una tradizione letteraria con cui confrontarsi (non potendo così arginare con sicurezza il filtro interpretativo del compositore) e trovandosi di fronte a un genere che evolve nel tempo, è chiaro che automatismi di sorta non offrono alcuna garanzia. Una normalizzazione indiscriminata del verso, volta a imporre una regolarità fittizia per cui si accoglierebbero a testo solo misure maggioritarie, come gli endecasillabi e i settenari, che pure è stata proposta,³ è a mio avviso irricevibile. D'altro canto, valutare il fenomeno dell'irregolarità metrica delle cacce – che in concreto significa presenza di versi brevi e rime irrelate – come risposta a necessità di ordine esclusivamente musicale non trova alcun fondamento, soprattutto alla luce della libertà metrica delle cacce che Sacchetti raccolse nel suo canzoniere. Inoltre, nell'unica fonte teorica che si esprime a riguardo, il *Capitulum*, si afferma che «verba caciarum volunt esse aut omnes de quinque aut omnes de septem sillabis»,⁴ affermazione che discorda nettamente con il repertorio, ma che non implica un'assoluta inattendibilità: l'unico genere poetico-musicale dove è possibile rilevare una cospicua quantità di versi brevi e brevissimi è infatti la caccia. Tali versi, ovviamente, vanno a integrare endecasillabi e settenari, che restano misure preferenziali, specialmente per i versi iniziali e conclusivi, che ho definito 'di cornice'; ma questo è un dato acquisito su cui non occorre soffermarsi, dal momento che si tratta delle misure predominanti della lirica italiana delle Origini nel suo complesso.

- 2. Ad esempio, Con bracchi assai, Chiama il bel papagallo, Nella foresta, Segugi a corta, Mirando i pessi, fino ad arrivare al caso limite di Con dolce brama, metricamente e solo in tal senso un madrigale in 5 terzetti di endecasillabi senza ritornello. Cfr. Introduzione, § 2.1.
- 3. Cfr. Brasolin, Proposta cit. Sull'inadeguatezza di tale proposta si è già espressa L. Battaglia Ricci (Autografi «antichi» cit., pp. 448-53) in relazione al caso di Sacchetti. Aggiungo che parte della problematicità dello studio di Brasolin è dovuta a una grave distorsione prospettica, diretta emanazione di quella confusione terminologica di cui si è abbondantemente discusso nella Premessa e nell'Introduzione (l'equazione 'caccia' = canone). L'assunto di fondo, infatti, è palesemente afflitto da circolarità: partendo dal presupposto che «è significativo il dato ineludibile che siano cacce musicali undici madrigali e una ballata realizzati con l'impiego esclusivo dell'endecasillabo e del settenario» (p. 85), a cui sarebbe sin troppo facile obiettare che in ciò non v'è nulla di anomalo, la studiosa deduce che «la struttura musicale del canone dovrebbe in teoria appoggiarsi proprio al settenario e all'endecasillabo» (p. 86). La classificazione metrica delle cacce è stata quindi condotta su presupposti validi tutt'al più per il madrigale e la ballata, sui cui ovviamente l'intonazione in canone non sortisce alcun effetto a livello metrico. In sostanza, l'aporia di fondo di questa proposta classificatoria risiede nel riconoscere a una tecnica musicale (che nulla ha a che fare con la metrica) una funzione unificante rispetto a testi eterogenei, mentre sull'esistenza della caccia come genere letterario, paradossalmente, la stessa studiosa avanza dei dubbi («non si è potuto giungere a una definizione precisa del genere letterario, ammesso che tale genere sia realmente esistito», p. 85). A ciò si aggiunga che l'intera operazione è stata condotta in larga parte sulle edizioni di Corsi (Poesie musicali cit., Rimatori cit.), mentre è evidente che il problema non poteva che essere affrontato sul piano ecdotico (e giova ricordare che «l'ecdotica trae notevole ausilio dalla metrica; (...)», e «[i]n circolo, l'operazione ecdotica, col capitale di esperienza e con la riflessione che mette in moto, incrementa le conoscenze metriche»; Menichetti, Metrica italiana cit., p. 84).
 - 4. Debenedetti, Un trattatello cit., p. 79; cfr. anche Introduzione, § 3.

Tutto ciò, ovviamente, non può giustificare la scelta opposta, e parimenti automatica, di mantenere acriticamente la lezione tramandata dai codici musicali. I testi sottoposti alle note, oltre a una distinctio necessariamente subordinata alla notazione,⁵ presentano dei demarcatori metrici. Questi tuttavia sono impiegati in maniera talmente asistematica che, almeno per le cacce, sorge più di un dubbio sulla loro stessa funzione. Si prenda, ad esempio, il caso più semplice sul piano metrico dell'intero corpus, Con dolce brama, costituita da 5 terzetti di endecasillabi: Fp presenta un demarcatore [/] posto non solo in conclusione di ogni verso, ma, in due casi, anche all'interno. Ecco come si presentano i vv. 8 e 12 in Fp, con il testo critico in sinossi:

vv.	Testo critico	Fp
8	«Aiòs, aiòs!», e l'arboro driçando	Aios / aios / e larbo ro driçā do /
12	«La vela è su; dà volta, che si' sano!»	la ue lae su / dauoltachesi sa no /

Ora, è evidente che il medesimo segno assolve più funzioni: (1) delimita sistematicamente l'endecasillabo; (2) segnala la presenza di pause nell'intonazione e al contempo separa elementi reiterati (v. 8); (3) indica una cesura (ma nel caso del v. 12 non è ben chiaro se metrica o linguistica, dato che coincidono). Ovviamente, è lecito chiedersi perché siano stati impiegati in questa caccia dei demarcatori che, almeno sul piano logico, possono ritenersi supplementari (anche se graficamente indistinguibili) e soprattutto perché solo per due versi, posto che non v'è nulla, tanto nel testo quanto nella musica, che li distingua dai restanti (ad esempio, nessun demarcatore compare per le reiterazioni del v. 5, su, su, a banco, a banco, che pure sono accompagnate da pause nell'intonazione, proprio come il v. 8).

In un caso come quello appena visto la problematicità dei demarcatori è del tutto relativa, poiché lo schema metrico si individua agilmente; approcciando però i casi più complessi, dove la restituzione del verso è complicata dalla spiccata tendenza a rifuggire simmetrie e strutture regolari, la presenza dei demarcatori acuisce l'incertezza. *In forma quasi*, la più breve tra le cacce di questo tipo, ben si presta all'esemplificazione (per comodità di lettura, nel riportare la lezione del manoscritto si è normalizzata la *distinctio*, essendo la presenza dei demarcatori il dato che qui interessa).

vv.	Testo critico	Sq
I	In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno,	In forma quasi tral ueghiar el sonno.
2	io stava stanco, del dormir dixio,	Io stua stanco del dormir/ dixio/
3	quando questa tempesta ci appario:	quādo questa tēpesta. ci appario.
4	«O, della barca,	O della barca
5	premi e 'nvia!»	premi enuia.
6	«Dè, sta forte!	De sta forte.
7	Volgi man, guarda 'l tuo remo!	Uolgi man guardal tuo remo/
8	Là; qua; mo stalli!»	la/ qua/ mo/ stalli/
9	«Vé ch'i' premo!».	Ue/ chi/ premo/
10	«Gambarelli, gambarelli!»	Gābarelli/ Gābarelli/
ΙI	«Chi vuol pesce et sarcine secche?».	chi uuol pesce/ 7 sarcine/ secche/
12	«O ti, arriva, arriva!»	O ty arriua/ arriua/
13	«L'è fatto!» «Che val l'una?».	elle fatto/ che ual luna /
14	Anco sentiva dire:	Anco sentiua dire/
15	«Chi vòl acet', o,	chi uol aceto/o
16	chi vòl acet'? Aceto!».	chi uol acet aceto/
17	Et così chi conprava et chi vendea;	Et cosi chi conperaua 7 chi uendea/
18	i' pur volea dormire, et non potea.	I pur uolea dormire.// Et non potea :~

^{5.} Il dato prescinde dalla precedenza accordata ora al testo ora alla musica in fase di copia.

Il copista impiega due tipologie di demarcatori [.] e [/], più uno speciale solo all'interno dell'ultimo verso [.//], 6 mentre il segno [:~] sta solo a indicare la fine del testo. Già per i primi tre endecasillabi, che insieme al distico finale sono i versi individuabili con maggior sicurezza, la presenza dei demarcatori è problematica sia per l'oscillazione grafica sia per la collocazione. Se per il punto al v. 3, prima di *ci appario*, si può pensare alla cesura metrica, per la barra obliqua al v. 2, prima di *dixio*, si può solo rilevare una corrispondenza con una pausa nella musica, ma a livello metrico si direbbe irrilevante. Osservando poi i vv. 8-11, è chiaro che vengono meno tanto la funzione metrica quanto quella musicale, dato che la prima pausa nella musica (peraltro equiparabile a poco più di un 'respiro') si presenta addirittura dopo *pesce* al v. 11. A questo punto, credo che persino la denominazione 'demarcatore metrico' sia almeno in parte impropria, poiché è evidente che solo alcuni di questi segni possono definirsi tali.

In sostanza, l'unica certezza è che mai un demarcatore (di qualsivoglia tipo) separa una parola nei suoi costituenti grafici; molti di questi segni, quindi, è probabile che assolvano una funzione ausiliaria alla sintassi o, più semplicemente, alla comprensione del testo. In tal caso se ne comprenderebbe anche l'utilità, visto che sotto le note la *distinctio* può produrre catene grafiche fuorvianti. Al v. 8, ad esempio, separare *là* e *qua* aiuta a scongiurare la possibilità di intendere *l'aqua*, come peraltro puntualmente accade in un altro testimone (Lo, che legge «lacqua»). La conclusione, dunque, è inevitabilmente una sola: nella tradizione musicale, almeno per quanto concerne le cacce, i demarcatori variamente indicati con punti e barre oblique non possono assumere valore prescrittivo per l'editore, ma andranno interpretati caso per caso (sui demarcatori nella tradizione letteraria cfr. infra). Per la restituzione del verso occorre dunque procedere per via analitica.

Nelle cacce coesistono due tipologie di versi: alle sezioni rappresentative, ritmicamente assai vivaci, si oppongono i versi di cornice, dove la tendenza alla regolarità è nettamente più marcata. All'interno delle frammentate sezioni dialogiche, la presenza di versi brevi induce a un'ampia possibilità di soluzioni, facilitate anche da moduli espressivi che prediligono la reiterazione di elementi minimi (spesso monosillabi), rendendo difficile accertare eventuali interventi del compositore. In un simile contesto, l'unica strategia efficace è parsa affrontare il singolo caso, valutando gli elementi realmente utili allo scopo: la rima e la sintassi.

Per le questioni metriche inerenti ai singoli testi rimando nella nota metrica fornita nelle apposite schede; mi limito qui di seguito a riassumere le principali linee guida seguite in sede di edizione:

I. la caccia non risponde ad alcun vincolo metrico preciso, ma assume di volta in volta lo schema che l'autore ritiene più adatto in funzione del contenuto. Confrontando le cacce trasmesse nei codici più antichi, si evince che forme metriche tendenzialmente regolari o dotate di evidenti simmetrie interne (*Nella foresta*, *Chiama il bel papagallo*) coesistettero accanto a forme decisamente più libere (*Or qua conpagni*), già tendenti a quella frammentazione del ritmo che si imporrà nelle cacce più tarde. Nella tabella che segue si riportano i dati relativi alle misure presenti nel *corpus*, suddiviso nei due gruppi principali, quello settentrionale (testi I-IX), e quello fiorentino (testi X-XVIII; XX-XXII), indicando sia il valore assoluto sia la percentuale rispetto alla somma parziale dei singoli gruppi e rispetto al totale; è stata esclusa, per ragioni legate all'inattendibilità della struttura versale, *Caciando per gustar* (cfr. supra, § 5.6).

	Endecas.	Decas.	Nov.	Otton.	Setten.	Sen.	Quin.	Quadris.	Tris.	Tot.
I-IX	73 (43%)	6 (3,5%)		12 (7%)	51 (30%)	4 (2,4%)	16 (9,4%)	8 (4,7%)		170
x-xxii	132 (41,1%)		(0,6%)	7 (2,2%)	105 (32,7%)	19 (5,9%)	43 (13,4%)	8 (2,5%)	5 (1,6%)	321
Tot.	205 (41,8%)	6 (1,2%)	2 (0,4%)	19 (3,9%)	156 (31,8%)	23 (4,7%)	59 (12%)	16 (3,3%)	5 (1%)	491

6. Questo segno particolare si spiega probabilmente col fatto che il *cantus secundus* devia a livello melodico rispetto al *primus* proprio in questo punto; il segno, infatti, ricompare al principio del testo sottoposto agli ultimi *tempora* del *secundus* (//Et nō potea).

Come prevedibile, endecasillabi e settenari dominano incontrastati in entrambi i blocchi, seguiti da quinari, senari, ottonari e quadrisillabi; degna di nota l'assenza pressoché totale del novenario e del decasillabo, quest'ultimo impiegato in un solo testo, mentre le 5 occorrenze del trisillabo si devono tutte a Sacchetti. In sostanza, se da un lato le misure predilette dalla lirica italiana trovano piena conferma nel *corpus* delle cacce (endecasillabi, settenari e quinari costituiscono più dell'80% del totale), dall'altro, pur ammettendo ritocchi alla restituzione del verso che si è proposta, resta un margine troppo alto per poter pensare di rifiutare pregiudizialmente altre misure;

- 2. per le cacce tramandate esclusivamente nella tradizione musicale (15 testi su 22), non si è tenuto conto della suddivisione in sillabe sotto le note, che è del tutto indipendente dalla scansione metrica. Basteranno alcuni esempi che per praticità si limiteranno a endecasillabi regolari sulla cui struttura non sussistono dubbi. È frequente il caso in cui, in presenza di sinalefe o sineresi, l'intonazione presenti sedi separate, anche da pause di durata considerevole; così, ad esempio, *Chiama il bel papagallo*, 22, «Questi'in Lombardia, Marca'e Romagna» conta 13 sedi, mentre *Con bracchi assai* (Piero), 14, «Ecco la pioggia, il bosco, Enea'e Dido» arriva a 14 sedi. Rarissimo il caso opposto, ma si veda *Tosto che l'alba* (Gherardello), 14-15, «... gridava: / "All'altra...», reso nell'intonazione «...gri-da-va'al-l'al-tra...», con un'apparente sinalefe interversale. Talvolta, ipermetrie generate da vocali apocopabili devono necessariamente essere ripristinate nell'edizione musicale, poiché occupano una sede: ad esempio, *Segugi a corta*, 4, «e cacciator chiamare, confortando» < «e cac-cia-to-ri...»;
- 3. si è intervenuti sulla misura del verso raramente e solo nei seguenti casi:
 - a. ipermetrie e ipometrie, specialmente negli endecasillabi, in quanto è chiaro che considerare ipermetro un verso breve, poniamo un settenario, implica la certezza che il sistema non preveda ottonari. Per quanto riguarda l'accentazione, si osserva che la frequenza di endecasillabi non canonici è bassissima.⁷ Si presentano solo i seguenti casi: (1) *Per sparverare* (Jacopo), 14, «Vogendo redire, udi' un levriero», con accento di 5ª, ma che è parte di una seconda strofa di dubbia autenticità (cfr. supra, § 5.3); (2) *0 tu, di qua*, 2, «i cani a' cervi che son levati», ipometro ed emendabile ripristinando la forma piena *sono* (la dialefe *cani* a' produrrebbe un accento di 5ª); (3-4) *Nell'aqua chiara* (Vincenzo), 23, «così chi vendea e chi conperava» e *In forma quasi* (Vincenzo), 14, «Et così chi conperava et chi vendea», evidentemente modellati l'uno sull'altro, il primo con accento di 5ª, il secondo ipermetro e facilmente emendabile ripristinando la sincope in *conp(e)rava* (la forma tràdita si è probabilmente prodotta per ragioni musicali: cfr. *In forma quasi*, C 83, dove, in virtù della fioritura che precede l'accentazione sulla sillaba tonica, la sillaba 'abusiva' *con*-pe-*ra-va* facilita notevolmente l'articolazione); ⁸ (5), *Caciando per gustar*, 81, «chi dorme chi stuta et chi accende», con accento di 5ª o più probabilmente ipometro, sanato integrando una congiunzione, «chi dorme et chi stuta...», verosimilmente caduta o assorbita dalla *e* precedente nell'intonazione.
 - b. versi dialogici o onomatopeici, costruiti per reiterazione o accumulo di elementi minimi e autosufficienti (per lo più monosillabi), discordanti rispetto alla sovra-unità versale a cui appartengono; in questi casi la *conditio sine qua non* per l'intervento è che i versi incriminati (di norma eccedenti) siano riconducibili alla misura dei versi vicini senza compromettere il senso e lo schema rimico. Sono questi
- 7. Brasolin liquida la questione reputando gli endecasillabi di quinta «assai diffusi nella tradizione poetica trecentesca» (Brasolin, *Proposta* cit., p. 104, nota 10), rimandando a A. Balduino, *Ancora un'edizione delle rime di Maestro Antonio da Ferrara*, in «Lettere italiane», XXIII 1971, pp. 63-85. Va però osservato che la casistica riportata da Balduino (in un articolo che è parte di una polemica con L. Bellucci sull'edizione delle rime di Antonio da Ferrara) non avalla certo una 'larga diffusione' degli endecasillabi di quinta, semmai il fatto che simili deviazioni sono documentabili in autori contemporanei o poco successivi a Petrarca, ma restando comunque nel novero delle eccezioni.
- 8. Andrà osservato che analoghe ragioni indurrebbero a emendare la forma *conperava* in *conprava* anche per *Nell'aqua chiara*, 23 (C 98), con cui si renderebbe necessaria la dialefe *vendea e*, restando però irrisolto il problema dell'accento di 5ª. Una soluzione radicale avrebbe portato a introdurre una congiunzione sul modello di *In forma quasi*, 14, «*E* così chi vendea chi conprava» (3ª e 6ª), ma ho reputato un simile intervento troppo oneroso rispetto alla reale entità del problema.

i casi, sin troppo frequenti per necessitare di un'esemplificazione, in cui è lecito supporre l'intervento del compositore; è infatti plausibile che anche una sola reiterazione di un elemento nel testo possa aver innescato un processo di amplificazione, che trova ragioni musicali ed espressive, ma non metriche. Basterebbe osservare l'insistenza con cui ricorrono sequenze di onomatopee, richiami, esclamazioni (tè, vé, dà, su ecc.) o alcuni deittici (qua, qui, là ecc.); di conseguenza, si è generalmente proceduto all'espunzione di reiterazioni considerate spurie, piuttosto che all'integrazione;

- 4. nei casi più difficili, dove viene a mancare anche l'ausilio della rima, si è preferito mantenere, per quanto possibile, la coincidenza tra segmentazione versale e sintattica; l'effetto di un'inarcatura è infatti direttamente proporzionale alla chiarezza strutturale del verso e alla funzione demarcante della rima. In linea generale, e con incidenza prevedibilmente maggiore nelle cacce di Sacchetti e Soldanieri, i casi di enjambement sono alquanto rari e si presentano in testi o zone del testo tendenzialmente regolari, producendo comunque inarcature di media o bassa intensità. Alcuni esempi: Tosto che l'alba (Gherardello), 8-9, «I' veggio sentir uno / di nostri miglior bracchi...»; A poste messe (Soldanieri / Lorenzo), 20-21, «...che·mme / uccella...»; State su donne (Sacchetti / Nicolò), 34-35, «... se apparito fosse il lupo, forse / presa era tal da me...»; Per un boschetto (Soldanieri), 11-12, «e subito ricolta / si fu...»;
- 5. per le cacce più estese e affini alla frottola, tra il rinunciare totalmente a fornire uno schema metrico e seguire la consueta formalizzazione, che avrebbe prodotto delle sequenze abnormi di scarsa utilità, si è optato per una terza via, ovvero una segmentazione del testo in sovra-unità versali. Per quanto soggettiva, questa scelta è comunque incoraggiata dalla struttura episodica dei testi stessi. È vero che venendo a mancare la funzione strutturante della rima, dal punto di vista metrico queste cacce sembrerebbero ancor meno 'regolate' delle frottole, con cui condividono la medesima libertà sillabica; eppure ritengo sia comunque possibile rilevare un criterio di organizzazione metrica, certamente non rigoroso, ma sufficiente a inibire l'ipotesi che prevede la riduzione di questa tipologia di caccia a una congerie 'anarchica' di versi.9 D'altro canto, la presenza di sovra-unità versali di varia costituzione trova in qualche misura un parallelo nella struttura etero-modulare dei discordi della scuola siciliana e dei poeti siculo-toscani. 10 Seguendo la terminologia impiegata da Roberto Antonelli, nel discordo ogni «gruppo» metrico è costituito da «frasi» (sequenze di versi), che sono generalmente ripetute a formare dei «periodi». Il L'accostamento, è chiaro, regge in termini astratti e non si intende affermare che la caccia derivi o segua il solco tracciato dal discordo; converrà, anzi, mettere in chiaro alcune importanti divergenze. In primo luogo, la periodicità del discordo è nettamente più marcata rispetto alle cacce, anche se non mancano sovra-unità che tendono a replicare in maniera non rigorosa - ed è questo il punto dolente - alcune strutture (ad esempio, Dappoi che 'l sole, dove i due gruppi corrispondenti ai vv. 10-21 e 22-32 presentano i seguenti schemi, da considerare indipendenti, ossia senza alcun rimante in comune: a₂b₇c₅d₇d₇Ee₇FGg₇h₇h₅; a₇b₇c₇d₇d₇Aa₅Ee₇FF).
- 9. Rivelatore di questo atteggiamento può essere il commento di Corsi relativo a *Nell'aqua chiara*, 26-27 (ma 23-24, nella sua edizione), dove ha luogo la rima imperfetta *venia*: *vendea*: «Carducci, Sapegno, "vendia", regolarizzando la rima col verso precedente, ma *la caccia non ha schema metrico* e "vendea" è concorde lezione dei tre mss.» (*Poesie musicali* cit., p. 85, mio corsivo).
- 10. Per quanto riguarda la scuola siciliana sono riconosciuti come tali i tre discordi composti da Giacomo da Lentini (Dal core mi vene), Re Giovanni (Donna, audite como) e Giacomino Pugliese (Donna per vostro amore), più due adespoti (De la primavera e Fresca cera ed amorosa; un ulteriore testo, Rosa aulente, ha ricevuto interpretazioni divergenti); fuori dalla scuola siciliana si ricordano due discordi composti da Bonagiunta Orbicciani (Quando veggio la rivera e 0i amadori, intendete l'affanno). Si vedano R. Antonelli, Repertorio metrico della scuola poetica siciliana, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984 (in particolare pp. LXIII-LXVI); P. Canettieri, «Descortz es dictatz mot divers». Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo, Roma, Bagatto Libri, 1995; nonché le introduzioni ai singoli componimenti nelle edizioni critiche 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) e Bonagiunta Orbicciani da Lucca, Rime, ed. A. Menichetti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2012 (Archivio Romanzo, 24).
- 11. A titolo esemplificativo, il primo gruppo metrico del discordo di Giacomo da Lentini *Del core mi vene* è costituito da due frasi, A e B, ognuna ripetuta tre volte, per cui si hanno due periodi: $_3A + _3B$. Limitandoci alla frase A, essa è costituita da due versi, un senario e un verso doppio (senario + trisillabo), con schema $_6(a)b_{6+3}$ (cfr. *Poeti della scuola siciliana* cit., I, pp. 105-9).

In secondo luogo, i gruppi metrici nel discordo sono variamente indicati nella tradizione manoscritta mediante accorgimenti nella *mise-en-page*,¹² che, sebbene di interpretazione tutt'altro che univoca e sicura,¹³ offrono comunque un solido punto di partenza per l'editore. Questo punto d'appoggio per la caccia viene purtroppo a mancare, vuoi perché a tradizione esclusivamente musicale, vuoi perché nella tradizione letteraria l'unica partizione chiaramente visibile si limita a isolare il ritornello o le strofe. Tuttavia, anche in questo frangente è possibile addurre argomenti che riducono le distanze: *Chi caccia e chi è cacciato* di Soldanieri, che si presenta nei codici più autorevoli bipartita in due gruppi etero-metrici, risponde, *mutatis mutandis*, alla logica del discordo, tanto che all'interno dei singoli gruppi si rileva una periodicità che prevede un'organizzazione in quartine e terzetti. A mio avviso, poiché parlare di stroficità per la caccia ha senso solo se questa è effettivamente traducibile in termini musicali (permettendo cioè di sottoporre le strofe sotto la stessa musica), la differenziazione esibita dalle cacce di Soldanieri, dalla regolarità strofica di *A poste messe* all'irregolarità delle due cacce a tradizione solo letteraria, si può forse leggere come il tentativo di superare la forma strofica invalsa nella produzione precedente mediante strutture costruite per giustapposizione di gruppi etero-metrici.

Il caso di *Nell'aqua chiara* (intonata da Vincenzo da Rimini e trasmessa in **Lo Pit Sq Sl**) può ritenersi esemplificativo; si considerino i primi versi:

```
Nell'aqua chiara e dolce pescando co· rete et amo, e' stav' atento; «Vé, vé, che·l sento!
Adu' qua 'l cesto!» 5
«L'è fatto!» «Tira, presto, ...
```

1 e] eil Sl; pescando] pe scha do Lo • 3 e'] et Sl; atento] at tento to Sl • 4 Vé, vé] ue *reit. 3 volte* Pit, 5 *volte* Lo Sl Sq • 6 L'è] elle Pit Sq, ele Sl; fatto] ste^{at} to Lo

In primo luogo, l'ipometria che scaturirebbe dall'accorpamento dei vv. 2-3, qualora si presupponesse una coppia di endecasillabi iniziale, può agilmente risolversi considerando due quinari (misura che in questa caccia ha senza dubbio ha una sua autonomia, come dimostrano i vv. 5-6, in rima). Il v. 4, che i testimoni rendono senario (**Pit**) e ottonario (**Lo Sq Sl**) mediante le reiterazioni del monosillabo $v\ell$, si è reso anch'esso quinario, essendovi tutte le condizioni sopra esposte al punto (3.b). A conferma del punto (1), ai vv. 22-25 si rileva la presenza di una quartina composta da ottonari ed endecasillabi (xYyX); la misura del v. 23, come si è visto al punto (3.a), può ritenersi sicura per via del verso quasi identico nel ritornello di *In forma quasi*, intonata – e anche composta? – dallo stesso Vincenzo:

```
...
«Àgur' e fus' e mïoli!»;
così chi vendea e chi conperava.
Una vechia pur gridava:
«Ça, i bon' coli, donne! Ça, i bon' coli!». 25
...
```

23 chi conperava] chin cho paua Lo • 25 Ça i¹⁻²] ça Lo Sq

^{12.} Il codice più rappresentativo per il genere del discordo è il ms. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3793: i versi (e le sotto-unità versali) sono indicati da un demarcatore metrico (il punto); i gruppi metrici sono indicati mediante la combinazione di iniziali maiuscole e spazi lasciati in bianco. Si vedano, ad esempio, le cc. 2r e 16v, che tramandano Dal core mi vene di Giacomo da Lentini e Donna per vostro amore di Giacomino Pugliese.

^{13.} Si veda, a titolo esemplificativo, la nutrita serie di osservazioni di Antonelli nella nota metrica a *Dal core mi vene* (*Poeti della scuola siciliana* cit., I, pp. 105-6).

Contrariamente al caso del v. 4, qui non v'è alcuna ragione per rifiutare gli ottonari, poiché la struttura in cui sono inseriti è coerente; il v. 24, irriducibile a settenario, rende inutile pensare a una sineresi per *mioli* (>MODIOLUM, 'bicchiere') al v. 22.¹⁴

Un ultimo elemento da considerare riguarda la disposizione del testo nella tradizione letteraria, dove la *mise-en-page* segue due modalità: (1) andando a capo a ogni verso; (2) con i versi scritti di seguito e delimitati da demarcatori metrici, disposizione che gli studiosi indicano con l'espressione – che anche qui si accoglie – 'a mo' di prosa'. ¹⁵ Nella tabella che segue si offre un prospetto riassuntivo delle sette cacce trasmesse nei codici letterari in relazione alla disposizione dei versi; per i testi copiati con i versi disposti a mo' di prosa, si indica la forma dei demarcatori e, in presenza di più di una tipologia, la loro funzione specifica.

	a capo a ogni v.	a mo' di prosa	demarcatori	funzione metrica
Tosto che l'alba	Par			
A poste messe	Red Ch ₁			
Chi caccia e chi è cacciato	Red Ch ₁ Ric Sc Sn	Ср	[.] e [/]	versi
Per un boschetto	Red Ch ₁ Rn			
A prender la battaglia	Pal L Pr Ch ₂ V	A	[-/]	versi
Passando con pensier	Pal L Pr Ch ₂ V Mar	A	[·/] + [·] e [/]	versi + sotto-unità versali
State su donne	Pal L Pr Ch ₂ V Mgl	A	[//] + [/]	versi + sotto-unità versali

La disposizione con i versi disposti a mo' di prosa è nettamente minoritaria e riguarda solo Sacchetti e una caccia di Soldanieri in Cp. Per quanto concerne le questioni relative alle cacce di Sacchetti, che essendo pervenute in un testimone autografo (A) costituiscono un terreno d'indagine di particolare interesse, si rimanda alla discussione dettagliata nella nota metrica relativa a ciascun componimento. Basti in questa sede notare che la trasmissione, o forse sarebbe meglio dire la ricezione delle sue cacce negli altri codici, mostra che il passaggio alla disposizione in versi in colonna, limitatamente a *State su donne* e *Passando con pensier*, si accompagna ad alcune oscillazioni connaturate alla sensibilità dei copisti e al periodo in cui operarono (per lo più giunture di versi brevi e brevissimi in uno solo). Riguardo a Cp mi limito a osservare che l'uso dei due demarcatori, il punto e la barra obliqua, è del tutto equivalente, benché il primo prevalga, mentre il secondo (che non dovrà confondersi con le *virgulae* che incorniciano la *e* quando è voce verbale) è impiegato di rado e in un caso per delimitare una reiterazione (v. 19, «allor te/te lione»). Va inoltre sottolineato che se la disposizione delle cacce di Sacchetti induce a ritenere, come hanno osservato tutti gli studiosi che se ne sono occupati, una qualche relazione formale con la frottola, la disposizione a mo' di prosa in Cp è impiegata in un testo ben lontano dalla libertà metrica delle cacce sacchettiane, che prevede solo endecasillabi e settenari.

Rimane da dissipare un ultimo dubbio: dato che si è fatto riferimento a un avvicinamento alla frottola, urge stabilire se anche per la caccia valgano le riserve espresse da più parti circa una restituzione in prosa anziché in versi. ¹⁶ Come ha osservato Claudio Giunta per la frottola, esistono casi in cui un'edizione in versi può considerarsi onerosa e arbitraria: «quando (1) nel codice o nei codici che la trasmettono la frottola è scritta a mo' di prosa, con o senza segni metrici o interpuntivi; quando (2) non è ricostruibile alcuna griglia me-

^{14.} Brasolin (*Proposta* cit., p. 101) non discute il passo in questione, ma evidentemente considera *mioli* bisillabo, per il quale credo si possa pensare al profilo accentativo di *viola*, di norma trisillabo (cfr. Menichetti, *Metrica* cit., p. 214), mentre per il v. 24 la studiosa propone un endecasillabo accorpato a parte del verso successivo: [*U*]na vecchia pur gridava: – Za i buon coli, / donne za i buon coli, dovendo però ricorrere a una forma aferetica 'na, che ritengo senz'altro da escludere (il database dell'OVI registra solo 27 occorrenze in testi poetici, tutte, come prevedibile, interne al verso).

^{15.} Cfr. Sacchetti, Rime (Ageno) cit., p. 70; Battaglia Ricci, Autografi «antichi» cit., p. 443; P. Trovato, Sull'attribuzione di «Di ridere ò gran voglia» (Disperse CCXIII). Con una nuva edizione del testo, in «Lectura Petrarce», XVIII 1998, pp. 371-423, a p. 398; Berisso, Che cos'è una frottola cit., pp. 228-9; Giunta, Sul rapporto tra prosa e poesia cit., p. 39.

^{16.} Si vedano, per quanto riguarda le frottole di Sacchetti, Battaglia Ricci, Autografi «antichi» cit., pp. 441-8, e Berisso, Che cos'è una frottola cit.

trica dotata di un minimo di coerenza e simmetria; quando (3) manca anche la chiusa metrica, la coppia di endecasillabi a rima baciata (...)».¹⁷ Nessuna caccia risponde a queste condizioni prese nel loro complesso (incluso il caso limite di Zacara, dove è chiaramente individuabile sia la quartina d'esordio sia la coppia finale). Inoltre, non andrebbe dimenticato il fatto che la caccia è comunque parte integrante del sistema dei generi della cosiddetta poesia per musica, all'interno del quale è vero che si distingue come poesia meno 'regolata', ma è pur vero che mai, finanche nel caso di Sacchetti, manca totalmente di una sua coerenza interna, né perde la coppia finale in rima baciata, che si è spiegata come residuo dell'originaria vicinanza al madrigale (cfr. supra, § 2.1). Dunque l'avvicinamento alla frottola dovrà intendersi per lo più in relazione all'impianto narrativo per accumulo, ma la caccia non può essere collocata in quel cono d'ombra tra poesia e prosa che pertiene ad alcune frottole (e di certo non tutte): essa nasce e muore in versi.

17. Giunta, Sul rapporto tra prosa e poesia cit., p. 50.

I. Or qua, conpagni, qua, cum gran piacere

Il componimento è tramandato in *unicum* in quella che ad oggi è considerata la più antica silloge dell'Ars Nova italiana, **Rs** (ca. 1370), in cui figura quale unico esempio di caccia (ma lo stato frammentario del codice impone cautela). Or qua conpagni è probabilmente tra le composizioni più vicine all'epoca di redazione del codice, insieme ai madrigali di Giovanni da Firenze (*Nascoso el viso*, *La bella stella* e forse anche *De soto 'l verde*). Probabilmente non è la più antica caccia pervenuta, ma è certamente parte integrante del repertorio prodotto nell'ambito delle corti settentrionali, verosimilmente entro il ventennio 1340-60. L'argomento venatorio risponde pienamente ai dettami di genere, con la caratteristica non troppo frequente di esordire *in medias res*, riservando la diegesi alla cornice narrativa della seconda strofa. Le varie fasi della caccia sono descritte in modo lineare lungo il componimento: l'avvio e l'individuazione della preda nella prima strofa, la cattura nella seconda. Il testo si distingue per una maggior distanza dal modello madrigalesco sul piano metrico, potendosi così collocare in una posizione decisamente minoritaria rispetto al gruppo di cacce più antiche, dove è invece manifesta la tendenza a prediligere forme più 'regolate'.

Manoscritto

Rs cc. 19v-20r (C₁ 1-18; C₂ 1*, *18; residuum 19-36)

```
«Or qua, conpagni, qua, cum gran piacere,
chiamat' i can, qua, tosto!»
- «Bocanegra, toi, toi!
Biancopelo, sta qui, sta!» –
«Ch'una camoça a mi me par vedere!»
                                                  5
«Dí, dunde va?»
«De qua, de qua!»
«Per qual via va?»
«Per quel boscaio; guata, guata ascosa!».
«Molton, Molton!»
                                                  10
«Chi sè? Chi sè?»
«I' son guardapasso!»
«Que vòi, que vòi?»
«Va de qua!
Non vidi che son molte? Piglia l'una!»
                                                  15
«Quala vòi?»
«Quella de drieto bianca,
perch'io la vego stanca».
```

1 conpagni] cōpagni seguito da γcf· usφ· (C2) ~ 4 Biancopelo] biacho pelo

Nui tuti la seguimo cum effetto, cridando l'un a l'altro: 20 «Piya, piya; sai, sai!» «Curi forte là; via là, che 'n vèr la tana va quasi a deletto!» «Non pò fuçir!» «Non pò, non pò, 25 ché 'l can la tien, né movre non si sa, perch'è smarita!». «Çafon, Çafon, securi lì; vé cum' se rebufa!» 30 «Va là, s'tu vòi!» «Cafa là!» «I' temo che non morda, perch'è fèra!» «Non fa. no!». Così fo lì destesa. 35 per questo modo presa.

28 Çafon¹⁻²] ça fou

Metrica

2 strofe di 18 versi senza ritornello; le strofe hanno identica struttura sillabica e anche rimica sino al v 5, dopo il quale nella seconda strofa si impiegano tre rime in più rispetto alla prima.

```
I. (1-9) Ab_7c_7d_8Ad_5d_5d_5E (10-18) f_5g_5h_6c_5d_4Ic_4l_7l_7

II. (19-27) Ab_7c_7d_8Ae_5f_5g_5H (28-36) i_5l_5m_6c_5d_4Nf_4o_7o_7
```

Rima identica: vv. 6 : 8 (va); 7 : 14 (qua); 13 : 16 : 31 (vòi); 22 : 32 (là)

Assonanza: II. N o (-era: -esa)

I vv. 3/21 sono stati considerati analoghi, benché in rima imperfetta (-0i / -ai). Si noti che le rime in -0i e -a tornano in posizione fissa ai vv. 13-14 / 31-32; questa sequenza rimica pare assumere una valenza fonica particolare all'interno del testo, per cui il v. 21, unico caso di terminazione in -ai, si configura come eccezione all'interno del sistema. Diverso è invece il caso della mancata corrispondenza tra le rime delle due strofe ai vv. 6-8, che investono ancora le rime in -a e -0i:

vv.	I	II	
6/24	«Dí, dunde va?»	«Non pò fuçir!»	d/e
7/25	«De qua, de qua!»	«Non pò, non pò,	d/f
8/26	«Per qual via va?»	ché 'l can la tien,	d / g
13/31	 «Que vòi, que vòi?»	«Va là, s' tu vòi!»	c/c
16/34	 «Quala vòi?»	«Non fa, no!»	c/f

Per i vv. 6-8, pur essendo possibile ottenere due settenari (come nelle edizioni di Corsi e Sucato), o eliminare una reiterazione al v. 7 per arrivare all'endecasillabo, ho preferito mantenere i tre quinari, dal momento che la discrepanza tra gli schemi rimici delle due strofe non si risolverebbe, mentre il quinario rientra evidentemente tra le misure preferenziali di questa caccia. Di qualche rilevanza, inoltre, la presenza dei quadrisillabi che incorniciano l'endecasillabo ai vv. 14-16 / 32-34, misura infrequente, ma che in questo caso ritengo sia inequivocabile, trovandosi a ridosso del distico di settenari finale.

Secondo Oliver Huck, questa caccia presenterebbe un doppio ritornello, costituito dall'ultima coppia di versi delle singole strofe, ma ignorato sul piano formale nell'intonazione (la presenza del ritornello è estesa dallo studioso a tutto il repertorio: «Sämtliche Caccia-Texte weisen wie die Madrigaltexte (mit Ausnahme von Con dolce brama) ein Ritornell auf»; Die Musik des frühen Trecento, p. 54). Il distico finale, tuttavia, non possiede affatto le caratteristiche tipiche del ritornello che si sono indicate (cfr. supra, Introduzione, § 2.1), salvo l'interruzione del discorso diretto nella seconda strofa, che evidentemente non è sufficiente a costituire un'unità morfologica ben delineata. La struttura metrica in due strofe senza ritornello si ritrova, per giunta, in due cacce adespote d'origine settentrionale, Segugi a corta e Nella foresta.

Edizioni

Liuzzi, Musica e poesia, p. 67; Sesini, Il canzoniere musicale, pp. 229-30; Li Gotti, Poesie musicali, p. 37; Pirrotta, CMM 8/2, p. IX; Corsi, Rimatori, p. 1106; Corsi, Poesie musicali, p. 360 [=Rimatori]; Pirrotta, Il Codice Rossi, p. 33; Sucato, Il codice Rossiano, p. 81.

Bibliografia

Brambilla Ageno, rec. a G. Corsi, «Poesie musicali», p. 704; Brasolin, Proposta, p. 95; Huck, Die Musik des frühen Trecento, pp. 51-2; Dieckmann-Huck, Metrica e musica, pp. 250-3.

Commento

- 3-4, Bocanegra ... Biancopelo: nomi propri di cani e, come di norma per il genere, nomi parlanti, in questo caso di immediata comprensione. La lezione del codice «biacho pelo» è certamente erronea per la caduta di un titulus; l'unica occorrenza (su oltre mille) della forma biacho registrata nel corpus dell'OVI, rientrando così tra le forme attestate nel TLIO (s.v. bianco), proviene da un libro di conti fiorentino, e sospetto si spieghi anch'essa come lapsus calami. ~ toi: richiamo per i cani (<TOLLE), alternativa al più consueto té (<TENE); si noti che dalla sottoposizione delle sillabe sotto le note si evince che il copista ha considerato toi, così come vòi al v. 13, monosillabo anche in punta di verso.
- 5, camoça: 'camoscio', forma settentrionale di genere promiscuo (cfr. Ghinassi, Nuovi studi, p. 38), dunque non è affatto sicura ancorché plausibile l'interpretazione comune 'femmina di camoscio'. Intendo il che precedente come causale, connesso ai primi due versi e non ai richiami immediatamente precedenti, altrimenti si dovrebbe supporre che il cacciatore si rivolga ai cani e non ai conpagni.
- 9, *boscajo*: 'boscaglia'; anche se il TLIO, s.v. *boscajo*, indica 'lo stesso che bosco', basandosi su quest'unica attestazione, mi pare più plausibile pensare a una forma settentrionale per *boscaglio*, che ha invece altre attestazioni, ancorché tutte al plurale (cfr. TLIO, s.v. *boscaglia*, nota linguistica). ~ *guata ascosa*: 'scruta nascosta'; ovviamente riferito alla preda, che ha avvertito il pericolo.
- 10, *Molton*: nome proprio di uno dei cacciatori (*molton* è forma settentrionale di 'montone'); anche i nomi dei cacciatori sembrano qui obbedire alla logica del nome parlante normalmente impiegata per i cani da caccia (cfr. anche *Çafon*, al v. 26).
- 12, guardapasso: più che un nome proprio o un soprannome, che in ogni caso non può escludersi a priori, si allude probabilmente alla particolare funzione assunta dal cacciatore, che per l'appunto è 'a guardia del passo', cioè attende appostato la preda (cfr. Brambilla Ageno, rec. a G. Corsi, «Poesie musicali»).

- 13, Que: 'che', grafia attestata principalmente in testi settentrionali.
- 19, *cum effetto*: locuzione avverbiale (cfr. TLIO, s.v. *effetto*, 1.5), che in questo caso credo implichi una connotazione genericamente rafforzativa ('con efficacia').
- 21, piya: 'piglia', variante grafica rispetto al piglia del v. 15, che andrà interpretato come un toscanismo esclusivamente grafico; in entrambi i casi la pronuncia resta probabilmente /pija/. ~ sai: 'sali' nell'accezione 'saltagli addosso', da intendere come incitamento al cane ad assalire la preda (cfr. GDLI, s.v. salire, 5). Benché secondo Corsi e Sucato varrebbe 'qua' con i prostetica, ho ritenuto decisamente più lineare interpretare sai come imperativo di saìr, forma ben documentata in testi settentrionali, anche nell'accezione 'assalire' (cfr. Atti del podestà di Lio Mazor, p. 26: «... el fe' a ladi de la mia barcha per voler-me SAIR en barcha; e he' me-lo spensi da dos per no voler briga»).
 - 22, via là: 'in quella direzione'.
- 23, quasi a deletto: credo si possa intendere 'istintivamente'; cfr. TLIO, s.v. diletto², 2, locuz. andare a diletto, 'senza una meta, né un'intenzione precisa'.
- 26, la tien: 'la trattiene'; probabilmente si allude al fatto che uno dei cani ha raggiunto e addentato la preda (cfr. Tosto che l'alba, 13).
 - 27, movre: forma sincopata di 'movere'. ~ smarita: 'smarrita', vale 'confusa'.
- 28, Çafon: la lezione del manoscritto, «ça fou», è priva di senso; l'ipotesi più economica è che il copista abbia confuso n con u. Çafon potrebbe allora essere un altro nome parlante, accrescitivo di çafo, per cui cfr. Boerio, Dizionario, s.v. zafo, con cui si indicava chi era preposto all'ordine pubblico, deverbale di zafàr ('acciuffare'), che ben si addice a un cacciatore.
- 29, securi lì: 'presta soccorso lì'; da secorer 'soccorrere' (la u è metafonetica, come al v. 22, curi < corer). Un impiego analogo, sempre in modo assoluto e in un contesto pressoché identico e con avverbio di luogo (confermando che li non è pronome enclitico) si trova in Prodenzani, Saporetto, XXXVIII, 11: «SUCCURRE LÀ, Martin, che 'l tu' can nasica!».
- 30, Vé: 'guarda', esortazione che è quasi una marca lessicale della caccia come genere, qui insolitamente priva di reiterazioni; si noti la compresenza della forma videre (v. 15), che induce a ritenere che l'esclamazione vé fosse ormai percepita come autonoma. ~ cum' se rebufa: 'come si rabbuffa', alludendo al drizzar del pelo e all'aggressività della preda braccata.
- 32, çafa: 'acciuffa', forma settentrionale, per cui cfr. Boerio, *Dizionario*, s.v. zafàr, «(colla z aspra) è verbo ant[ico] ma che si parla ancora in Murano, da *Acciuffare* o *Ciuffare*, che valgono propriamente *Prendere pel ciuffo*, e si usa ancora nel significato di Prendere o afferrare che che sia con qualche violenza»; e si veda anche GDLI, s.v. zaffare. La distinctio del manoscritto, «ça fala», pur essendo evidentemente dovuta alla figurazione musicale a cui è sottoposta, indusse Sesini e Corsi a interpretare çà fala ('già cede', riferito alla preda), che stride a livello metrico e anche per il senso (nel verso successivo è fèra e si teme che morda); senza contare il conflitto con l'intonazione, dove gli accenti cadono decisi sulla prima e la terza sillaba. Altri editori, come Pirrotta e Sucato, hanno accolto a testo çàfala (ma çapala in Liuzzi, che forse ha poi prodotto çapa là in Li Gotti), implicando però un'ipometria, poiché il verso corrispondente nella prima strofa è tronco (va de qua).
 - 33, temo che non: 'temo che'; residuo di sintassi latina (TIMEO NE NON).
 - 34, non fa: 'non (lo) fa', ovvero 'non morde'.
 - 35, fo: 'fu' (forma genericamente settentrionale).

II. MIRANDO I PESSI NELLA CHIARA FONTE

Come le due cacce successive, il testo è tramandato unicamente nel cosiddetto «Frammento Mischiati» (Reg), pressoché coevo o di poco successivo a Rs, con cui condivide anche la provenienza settentrionale (probabilmente veneta); tra le cacce contenute nel frammento, Mirando i pessi è quella che ha risentito maggiormente degli effetti del riutilizzo della pergamena. La congettura ai vv. 6-7 è probabilmente azzardata, poiché i grafi illeggibili sono troppi; d'altro canto, mantenere una lacuna avrebbe condannato all'ineseguibilità una composizione di grande interesse musicale. Nonostante le incertezze, il testo è nel complesso una chiara testimonianza circa la presenza di temi paralleli all'argomento venatorio nei più antichi esempi di caccia pervenuti. Lungo le due strofe, vicine al madrigale sul piano metrico, si descrive una scena di pesca al femminile (con spettatore presumibilmente maschile), introdotta dalla consueta immagine delle donne alla fonte (tipico locus amoenus) e bruscamente segnata dall'arrivo improvviso dei cani, contraddistinti dai tipici nomi dei cani da caccia. Ne consegue la fuga disordinata delle sfortunate donne, con le immancabili grida, in piena ottemperanza agli intenti rappresentativi del genere; non a caso la stessa immagine del 'fuggi fuggi', pur declinata diversamente per via del mutato contesto, ricorre anche in altre cacce (cfr. Con bracchi assai e Passando con pensier). Il lieto fine è sancito dal ritornello, dove a placare il molesto gruppo di cani arriva Amore in persona.

Manoscritto

Reg c. Ar (C₁ 1-10, 21; C₂ 1*, 10, 21; residuum 11-20, 22)

Mirando i pessi nella chiara fonte, si stavan donne a l'ombra delle fronde, e dicëan: «Vél, vé; alcun s'asconde!» «Donne, voglian pescar?» «Su, su; dè, va ' tor l'esca!» 5 «Pian pian; preste a tirar» «Orsù, e no v'incresca», alquant' a l'aspetar ben ch'io là stia, per che longa' la via de· ritornare un poco.

E com' el' eran del pescar pur pronte a prender luço, truta o sturïone,

I Mirando seguito da. 7cf us3. (C_2) ~ 3 alcun s'asconde] al ch***scon de ~ 4 Donne] ill. ~ 5 Dè, va] de ua de ua ~ 6 preste a tirar] p...ã (i primi due grafi forse \bar{p} s) ~ 7 ors \hat{n}] o...; v'incresca] uin c** sca ~ 8 là stia] lettura incerta ~ 11 pronte] p**te (visibile un titulus prima di t) ~ 12 a prender] aprende*

venne çó i can, bauf bauf, çonse Grisone, bauf bauf, Amico ancor, bauf bauf, «Omè, perdio! 15
Té, té, Dragon, Dragon, non vi' tu che son io?», dicëa l'una e l'altra se smaria, e qual de lor fuçia nel più nascoso loco. 20

Da l'altra parte Amor ridendo venne, che caçò i cani e le donne ritenne.

13 çó i can] ç**chan (ma gli ultimi grafi di lettura incerta) ~ 14 Amico] la a seguita da 4 minimi ~ 15 Omè] o me o me ~ 22 preceduto da V. ut supra .V (per ragioni legate alla struttura musicale)

Metrica

2 strofe di 10 versi endecasillabi e settenari, più ritornello distico

ABBcdcdEef; ZZ

Assonanza: A B (-onte : -onde : -one) Consonanza: vv. 4/14 (-ar : -or)

Assonanza tonica: II. c (-or: -on); II. d E (-io: -ia)

Edizioni

Gozzi-Ziino, The Mischiati Fragment, p. 304.

Bibliografia

Marchi, Chasing Voices, p. 16.

Commento

1-3: sulla probabile derivazione da Boccaccio, Caccia di Diana, IX, 1-3, cfr. Introduzione, § 2.1; il tema è ripreso anche nel Ninfale fiesolano (XIX, 1: «Intorno ad una bella e CHIARA FONTE»; XX, 1-2: «Così a sedere tutte quante intorno / si poson alla FONTE CHIARA e bella»), e d'altro canto il topos della pesca al femminile non era certo nuovo alla poesia intonata, per cui si vedano, oltre alla caccia Così pensoso, i madrigali Nel chiaro fiume intonato da Lorenzo (ed. Corsi, Poesie musicali, pp. 74-5) e soprattutto Nascoso el viso intonato da Giovanni, di cui giova riportare il primo terzetto: «Nascoso el viso STAVA fra le FRONDE / d'un bel zardino: apresso a mi guardava / sopra una FONTE dove se PESCAVA» (Corsi, Poesie musicali, p. 15).

- 2, si stavan: 'si intrattenevano'.
- 3, *Vél, vé*: 'guardalo, guarda'; è un'esclamazione tipica del genere (con e senza enclitico), con cui si attira l'attenzione su qualcosa o qualcuno (nelle cacce d'argomento venatorio, sistematicamente la preda). A livello grammaticale è una forma troncata dell'imperativo di *vedere*, ma ritengo possa considerarsi come voce autonoma, accolta nel gergo venatorio e rimastaci sino a tempi recenti; ancora il DLIC registra una voce *vèla*: «incitamento che il canattiere fa al levriere sciogliendolo e indicandogli come può meglio la lepre in fuga, a la quale lo immette. È voce antichissima che può significare sia *Vedila* come *Vedi là* (ve' là) la lepre» (p. 379); con cui trova conferma l'ambivalenza spesso riscontrata nel repertorio.

- 4, voglian: 'vogliamo'; se non è un toscanismo (l'uscita in -an(o) in luogo di -am(o) è tipicamente toscana, cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 530), forse è errore per vogliam.
 - 5, va ' tor: 'va a prendere' (tòrre); la preposizione è assorbita da va per sinalefe.
- 6, pian pian: probabile esortazione ad abbassare il tono della voce, per evitare di mettere in fuga i pesci. Si noti l'analogia con *Nell'aqua chiara*, 6-7: «... Tira presto, / tiral su!» «Non parlare!», da cui ho tratto spunto per la congettura «preste a tirar», che è anche compatibile con quanto si intravede nel manoscritto.
 - 7, v'incresca: 'vi venga a noia', presumibilmente in riferimento all'attesa.
- **8-10**: 'benché io mi trattenessi (*stia*) alquanto là ad aspettare, per la qual cosa (*per che*) allungai (*longa*') un poco la via del ritorno'. Considerando che la possibilità che il v. 8 sia sintatticamente legato al precedente è da escludere, per via di un'importante cesura nell'intonazione (2 *tempora*) tra *incresca* e *alquant*(0), la proposizione concessiva innescata da *benché* + congiuntivo si può spiegare solo in relazione ai versi iniziali: 'benché io mi trattenessi alquanto ad aspettarle, ... le donne si intrattenevano all'ombra delle fronde...'.
- 11, *E com*': si intenda 'E proprio nel momento in cui'. ~ *el*': 'elle', riferito alle *donne* del v. 2. ~ *pronte*: 'ben disposte'; l'aggettivo si ritrova in posizione rimante e riferito a due cacciatrici in Boccaccio, *Caccia di Diana*, XVI, 36.
- 12, *luço ... truta ... sturione*: varietà di pesci d'acqua dolce (luccio, trota e storione); per un elenco affine si potrebbe ricordare il sonetto *Di marzo* di Folgore da San Gimignano, vv. 1-3 «Di marzo sì vi do una pischiera / d'anguille, TROTE, lamprede e salmoni, / di dèntici, dalfini e STORÏONI» (ed. Marti, *Poeti giocosi*, p. 363). La dieresi in *sturione* (per cui cfr. Menichetti, *Metrica*, p. 215) consente di mantenere il ritmo del verso corrispondente nella prima strofa.
- 13, venne çó: 'vennero giù', parafrasando più liberamente, 'discesero d'improvviso'; ho ritenuto la forma çó 'giù' congettura più plausibile e coerente con quanto leggibile rispetto all'alternativa ça 'qua'; venne può reggere i can, vista l'ampia attestazione di forme verbali in cui terza persona singolare e plurale coincidono; va anche ricordato l'uso della terza persona singolare quando il verbo, come in questo caso, precede il soggetto plurale (cfr. Rohlfs, *Grammatica storica*, § 642).
- 13-16, Grisone ... Amico ... Dragon: nomi propri dei cani; la logica del nome parlante è palese: Grisone per il colore (grigio), Dragone per la prestanza, e forse anche l'aggressività (cfr. TLIO, s.vv. drago¹ e dragone¹). Per quanto riguarda Amico, la lettura resta congetturale, ma tollerabile rispetto alle consuetudini del genere (intendendo 'leale', 'fedele'): casi come Donna (Chi è cacciato) e Amorosa (Per sparverare) inducono a ritenere Amico un nome plausibile (si veda anche l'elenco dei nomi propri dei cani in calce al Glossario). Dragone è un nome che ricorre anche in altre cacce e nella Caccia di Diana (XIV, 6), che forse a sua volta allude a Draghignazzo di Inf. XXII e XXII.
 - 17, vi': 'vedi'; l'interrogativa è analoga a Or qua conpagni, 15.
 - 18, se smaria: 'andava in confusione', a causa dell'assalto dei cani.
 - 19, fuçia: 'fuggiva'.

III. NELLA FORESTA, «AL CERVO, CACIATORI!»

Seconda caccia trasmessa nel frammento Reg, fortunatamente leggibile nella sua interezza, si presenta come testo monostrofico, ma si ha ragione di credere che sia caduta una seconda strofa; il testo è dunque da ritenere incompleto. La scena descritta è quella di una caccia al cervo che muta improvvisamente obbiettivo per la comparsa di un porcospino, che esce indenne dagli attacchi dei cacciatori (resistenza e tenacia erano attributi comunemente associati all'animale). È il tema ricorrente della 'doppia caccia', ma in questo caso la preda (il riço) rende improbabile l'usuale allegoria erotico-amorosa. Al tempo stesso tenderei a escludere un riferimento storico che sottintenderebbe una qualche funzione celebrativa; nutro pertanto dubbi in merito alla lettura in chiave politica di Gozzi e Ziino (The Mischiati Fragment, p. 288), soprattutto per quanto riguarda il collegamento puntuale tra il porcospino (simbolo alquanto comune in araldica) e lo stemma della famiglia Bertacchi di Garfagnana. Di qui, gli studiosi avanzano una possibile datazione al 1346, anno del trattato di Pietrasanta, che sancendo la pace tra i Visconti (alleati con Firenze) e Pisa, salvò dall'incombente esercito fiorentino il castello di Roccalberti, residenza della famiglia Bertacchi. Oltre al fatto che, stando a Repetti, Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana, s.v. Roccalberti, il castello non sarebbe riconducibile ai Bertacchi, bensì ai Malaspina del ramo dello Spino Fiorito, vi sono almeno due importanti elementi da considerare: l'alta probabilità che sia caduta una strofa porta a credere che l'impianto narrativo fosse originariamente più articolato (cacce che hanno esiti negativi sono piuttosto rare, con la particolare eccezione di Soldanieri); da ultimo, la possibilità che un testo simile fosse impiegato per celebrare un evento politico mi pare improbabile per via dell'assoluta mancanza di un adeguato apparato retorico.

Manoscritto

Reg c. $Av(C_1 \text{ i-ii}; C_2 \text{ i*, io}; T 5, ii)$

Nella foresta, «Al cervo, caciatori!»

«Qua, qua, Lion! Qua, qua, Dragon!», chiamava,

«Té, té, té!»;

dintorno al riço i cani pur baiava,

bauff bauff bauff.

«Al riço, al riço franco!»,

quando lo vide, «Al riço, al riço stanco!»,

dicean: «Dà, dà, dà!»,

li can rendendo baglio.

E'l riço, vigoroso in ogni taglio,

rimase sença innoia e sença tedio.

1 Nella foresta seguito da .us3. (C2) ~ 5 bauff reiterato 4 volte (T) ~ 8 Dà, dà, dà] da reit. 4 volte ~ 11 rimase] Remase (T)

Metrica

una strofa (ma probabilmente due in origine) di 11 versi senza ritornello

ABc₄Bd₄e₇Ef₇g₇GH

Assonanza: e G (-anco: -aglio)

Punti sottoscritti: 1 foresta al; 4 dintorno al

Le rime irrelate dei versi iniziale e conclusivo suggeriscono la probabile caduta di una seconda strofa, dove probabilmente A e H sarebbero state rime fisse; un tratto che si registra in tutti i casi analoghi in cui sia giunta anche la seconda strofa. I quadrisillabi tronchi (vv. 3 e 5) possono intendersi come interpolazioni di versi onomatopeici a un terzetto ABB. Il ritornello, considerando la funzione di chiosa che generalmente assume, potrebbe individuarsi negli ultimi due endecasillabi, ma lo schema rimico mi pare possa escludere questa possibilità. L'intonazione, presentando una sezione autonoma per il solo verso conclusivo, conferma che il compositore, pur non volendo rinunciare a una forma bipartita, non reputò indipendente la coppia conclusiva. Con ciò il testo si allinea alla struttura di altre cacce sicuramente strofiche e prive di ritornello, come *Or qua conpagni* e *Segugi a corta*.

Edizioni

Gozzi-Ziino, The Mischiati Fragment, p. 304.

Bibliografia

Dieckmann-Huck, Metrica e musica, pp. 250-3.

Commento

1-3: l'alternanza della mimesi e della diegesi è in questo caso manifesta sin dall'esordio; pertanto si dovrà costruire 'Nella foresta, gridavano: «Al cervo, cacciatori! ... Té, té, té!»'. Gozzi e Ziino stampano «Nella foresta al cervo chaciatore», senza segni di interpunzione, ma il manoscritto legge «chaciatori», dove l'assenza dell'articolo mi ha fatto propendere per il vocativo, piuttosto che per il soggetto di *chiamava*. Non è corretta anche la citazione dell'*incipit* in Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen*, I, p. 154, «Nella foresta al cerv'un cacciatore».

2, Lion ... Dragon: nomi propri di cani e, come di consueto, nomi parlanti, che in questo caso mettono in risalto la prestanza degli animali. Per Dragone si veda il commento a Mirando i pessi, 16; entrambi i nomi si ritrovano in Simone de' Prodenzani, Saporetto, XXXVII, 2 e 6. ~ chiamava: in questo caso probabilmente nell'accezione più generica 'gridare' (<CLAMARE); la forma è ambigua, poiché in assenza di elementi chiarificatori vale 'gridavo', 'gridava' e anche 'gridavano', come certamente accade al v. 4, dove baiava è riferito ai cani (è tratto proprio dell'italiano antico di area settentrionale uniformare la terza persona plurale alla singolare; cfr. Rohlfs, Grammatica storica, §§ 532 e 551). L'ambiguità non può essere risolta del tutto: il soggetto potrebbe essere un cacciatore, i cacciatori, così come un nome collettivo ('la brigata dei cacciatori'), che si presterebbe a una parafrasi con costruzione impersonale ('Nella foresta [si] gridava...').

4, *riço*: 'porcospino' o 'riccio'; la caccia al cervo è quindi interrotta (forse solo temporaneamente, vista la probabile caduta di una seconda strofa) dall'incontro con un riccio, che distrae i cani e i cacciatori. Il riccio è una preda del tutto inusuale tra le cacce, anche se figura nella *Caccia di Diana*: «... con suoi bracchi ben sei SPINOSI / avea presi, e 'n grembo, paurosa / non la pungesser, li portava chiusi» (v, 56-58), e si noti come Boccaccio, proprio come avviene più avanti nel testo, sottolinei le capacità difensive dell'animale. ~ *baiava*: 'abbaiavano' (per la forma verbale cfr. supra v. 2).

6-7, franco ... stanco: le due esortazioni sembrano in contraddizione: franco vale senz'altro 'coraggioso', 'ardito' (cfr. TLIO, s.v. franco, 2.1), laddove stanco indicherebbe una condizione di debolezza, ma probabilmente si intende 'fermo, immobile', alludendo alla naturale reazione del riccio quando avverte il pericolo. Le esclamazioni, quindi,

dovrebbero riferirsi a due diversi momenti, prima e dopo la reazione difensiva dell'animale. Interessante, per la compresenza di tutti e tre gli aggettivi qui riferiti al riccio, un passo della canzone di Antonio da Ferrara, *Il tribulato core tant'ho pregno*, 56-57, «... fai il cor VIGOROSO, ardito e FRANCO, / sanza mostrarsi STANCO» (Manetti, *Rime di Antonio da Ferrara*, p. 333).

- 7-8, vide ... dicean: apparentemente tra le due forme verbali non c'è accordo nel numero, ma ritengo che vide valga 'videro', per analogia a quanto regolarmente accade per l'indicativo presente e l'imperfetto. Simili oscillazioni sono documentate in testi settentrionali, anche in parte toscanizzati; ad esempio nella lauda Aidàme pianzere, peccatori, vv. 93-95: «Li Zudei prexe a cridare / ... / Li Zudei disse a Pilato / ... », ma ai vv. 116-118: «la Magdalena / e donne assai cun molta pena / andavan dredo...» (ed. Fabris, Il più antico laudario, mio corsivo).
- 8, dà: esortazione tipica (si attesta identica in Segugi a corta, 14), anche nella forma pronominale dàlli (cfr. A poste messe, 17), deriva dall'imperativo di dare, evidentemente sottintendendo 'addosso' (cfr. TLIO, s.v. addosso², 4), con il significato di 'aggredire', 'assalire'. Come té e vé, anche dà rientra a pieno titolo nel gergo venatorio (cfr. DLIC, s.v. dare, «detto assolutamente, ma con sottinteso l'assalto, riferito a levrieri, vale il lanciarsi ch'essi fanno nel correre tentando di acceffare la lepre», oltre alla locuz. dare sotto: «l'assaltare che fa il cane alla selvaggina sia da pelo che da penna gettandosele contro nel covo o dovunque si trovi. Di qui il comando Dagli sotto, che anche è un incitamento pur nella forma Dagli! Dagli!», p. 48).
- 9, rendendo baglio: 'rispondendo con abbai', intendendo rendere come 'dare indietro'. La forma baglio è attestata nella locuzione tenere a baglio (cfr. TLIO, s.v. abbaio) nella frottola di Francesco di Vannozzo Perdonime ciascun, 420 (ed. Medin, Le rime di Francesco di Vannozzo, p. 157). È un tipico esempio della reciproca esaltazione di cacciatori e cani, efficacemente descritta nei trattati cinegetici francesi.
- 10, vigoroso in ogni taglio: di interpretazione incerta, ma che può probabilmente essere tradotta 'resistente ad ogni attacco'; il GDLI, s.v. taglio¹, riporta la loc. mettere in taglio, 'mettere in difficoltà', mentre, all'opposto, si attestano locuzioni come venire a / cadere in taglio, dove il termine vale 'occasione', 'opportunità' (cfr. Sacchetti, Trecentonovelle, XXXII, 5, «(...) io ne predicherò domenica mattina; e se io non avesse il tempo, un altro dí che mi VENGA A TAGLIO (...)»). D'altro canto, taglio nella più comune accezione di 'lama' non darebbe senso, così come 'ferita', 'lesione' (che peraltro il GRADIT attesta a partire dalla fine del Seicento), con cui si contraddirebbe il verso successivo.
- 11, sença innoia e sença tedio: 'indenne', coppia sinonimica a evidenziare la resistenza del riccio. La forma innoia nel corpus dell'OVI ha pochissime occorrenze, per lo più in testi di area veneta.

IV. CHIAMA IL BEL PAPAGALLO

Terza e ultima caccia trasmessa in Reg, nonché ulteriore testimonianza di una varietà tematica già in atto negli esempi più antichi del genere. La metafora ornitologica, con cui l'anonimo autore intende alludere - probabilmente in chiave parodica – a personaggi noti (cantanti o giullari), rappresentò un vero e proprio filone all'interno del repertorio madrigalistico, che attingeva ovviamente a modelli classici (Ovidio, Esopo). Se ne possono ricordare alcuni esempi vicini ai tempi e ai luoghi di produzione di questa caccia: Vestise la cornachia e Oselleto salvazo di Jacopo, e Nel mezo a sei paon e Fra mille corvi di Giovanni (si vedano anche Abramov-Van Rijk, The Raven and the Falcon e Stoessel, Howling Like Wolves). Le due strofe parrebbero alludere a una tenzone poetico-musicale che vede confrontarsi prima un pappagallo e una cornacchia, poi uno stornello e un fanello. Il testo, con impianto narrativo quasi integralmente diegetico, dove la fase mimetica è riservata ai soli 'versi' dei protagonisti, si distingue nel corpus come il più vicino al madrigale sul piano contenutistico. Tale vicinanza si registra anche a livello metrico e persino nell'intonazione, che presenta un inedito 'depistaggio' formale: la distanza tra le due voci in canone, insolitamente ampia, non è affidata alle consuete pause d'aspetto, ma è colmata da una melodia accessoria, dando così l'impressione di trovarsi di fronte a un madrigale a tre voci. Come Mirando i pessi, tramandata nel medesimo manoscritto, si presenta Amore come personaggio attivo, qui sistematicamente evocato nell'ultimo verso di ognuna delle tre unità metriche (vv. 9, 18 e 20). Tali analogie avvalorano l'ipotesi di una provenienza comune per le due cacce, per cui non dovrebbero passare inosservati gli indizi geografici presenti nel ritornello, dove è presumibile si alluda all'area di attività dei personaggi in questione («Lombardia, Marca e Romagna»).

Manoscritto

Reg c. Br (C₁ 1-9, 19-20; C₂ 1*, 6-7, 9, 19*, *20; residuum 10-18)

```
Chiama il bel papagallo:
  «Cornachià; cornachià; cornachià!»,
l'altro risponde
dal bruolo infra le fronde:
  «Papagà; papagà; papagà!»,
  con sì bei versi,
tanto dolci e diversi,
  – «Papagà!» «Cornachià!» «Papagà!» –
ch'Amor quivi s'aombra.
```

In quel bel verde istallo, «Che di' tu; che di' tu; che di' tu?»,

I Chia seguito da omia ut supra . us $_3$. (C_2) ~ 8 om. (C_2) ~ 10 -18 copiati di seguito due volte, la prima senza il v. 17, per il C_2 (che omette il v. 8); in entrambi i casi dopo il v. 18 segue ·V· ut supra \sim

canta il fanello;
et ancor lo stornello,
 «Qua, signor; qua, signor; qua, signor!»,
sì ben favella,
 ch'onni donna e donçella
 - «Che di' tu?» «Qua, signor!» «Che di' tu?» van con Amor a l'ombra.

Questi in Lombardia, Marca e Romagna cantando vanno, e con Amor si bagna.

19-20 Questi . us₃ . e cō amor si bagna (C₂)

Metrica

2 strofe di 9 versi più ritornello distico

 $a_7b_{10}c_5c_7b_{10}d_5d_7b_{10}e_7$; ZZ

Rima ricca: II. d (fanello: stornello)

Rima derivativa: I. d (versi: diversi); vv. 9/18 (aombra: ombra)

Consonanza: II. a d (-allo: -ella)

Consonanza e assonanza atona: II. a c (-allo: -ello)

In corrispondenza dei versi 5/14, nella seconda strofa si introduce una nuova rima (-or). Il dato è tuttavia poco significativo, poiché la forma signur è ben attestata in testi settentrionali, sicché si produrrebbe la rima imperfetta di' tu : signur.

I vv. 2/11, 5/14 e 8/17 possono reputarsi interpolazioni a due terzetti con schema abb ccd, che congiunti al ritornello produrrebbero uno schema di madrigale tra i più diffusi, se non fosse per la presenza di soli versi brevi. Il fatto che i vv. 8/17 siano stati esclusi nell'intonazione del cantus secundus non è irrilevante. In primo luogo offre ulteriori prove circa la presenza di versi funzionali all'intonazione rispetto alla struttura metrica di partenza, con cui si giustificano i rientri messi a testo. Inoltre, spiega perché la seconda strofa in residuum sia stata copiata due volte di seguito: non si tratta di un errore, come Gozzi e Ziino hanno indicato (*The Mischiati Fragment*, p. 289), ma di un'operazione volontaria, perché le due stesure non sono identiche, mancando nella prima il v. 17 (sono cioè destinate, rispettivamente, al secundus e al primus).

Edizioni

Gozzi-Ziino, The Mischiati Fragment, p. 304.

Bibliografia

Dieckmann-Huck, Metrica e musica, pp. 250-3; Abramov-Van Rijk, Mysterious Amphion, p. 247.

Commente

2, *Cornachià*: la scelta di rendere la parola tronca è giustificata dall'evidente analogia con i versi 5, 7, 11, 14 e 17, tutti decasillabi tronchi con accenti di 3^a e 6^a; l'intonazione, che isola le parole enfatizzandone la reiterazione, ne fornisce ulteriore conferma; l'intento è probabilmente caricaturale.

- 3, *l'altro*: si riferisce evidentemente alla cornacchia. ~ *risponde*: non è escluso debba intendersi termine tecnico poiché, considerando i vv. 6 e 7, l'intento pare essere quello di parodiare una tenzone poetico-musicale.
 - 4, bruolo: 'giardino alberato' (cfr. TLIO, s.v. brolo, 1).
- 5, papagà: la risposta è simmetrica a quella del pappagallo. Gozzi e Ziino leggono per la terza ripetizione «papaghaol», ma -ol non è che la sillaba la- di lato (riflessa specularmente, quindi assimilabile a ol) trapassata dal verso della carta, dove si trasmette il madrigale adespoto Vaguza vaga.
- 9: 'che in quel luogo (il *bruolo*) Amore si ristora'; per *a(d)ombrare*, oltre all'accezione letterale 'ripararsi all'ombra', forse si potrebbe anche prendere in considerazione l'accezione 'rappresentare, raffigurare con la mente' (cfr. TLIO, s.v. *adombrare*, 5.1), che sarebbe in linea con la causa (la dolcezza dei versi induce a prefigurare la presenza di Amore in persona).
 - 10, istallo: 'luogo'.
 - 13, ancor: 'anche'.
- 19, Lombardia, Marca e Romagna: sono indicati i luoghi in cui i personaggi (quasi sicuramente degli istrioni) operarono; dunque lungo l'Italia settentrionale, incluse le coste venete (la Marca trevigiana) e romagnole.
- 20, si bagnano' (per l'identità tra la terza persona singolare e plurale, cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 532); si può forse intendere si 'consacrano', nell'accezione di 'acquisire fama' (cfr. TLIO, s.v. bagnare, 2.1).

V. SEGUGI A CORTA E CAN PER LA FORESTA

È qui sviluppato il tema della 'doppia caccia', non estraneo alla tradizione dei madrigali d'argomento venatorio (si vedano ad esempio Nel bosco senza foglie di Giovanni, o Cacciando un giorno di Gherardello), dove si prevede un cambio di preda dovuto a un incontro fortuito. La prima strofa descrive, con i consueti moduli espressivi, una caccia all'orso, abbandonata con l'intento di procedere ad «altra caccia»; la seconda svela l'identità della nuova preda, una villanella, con cui si produce un evidente innesto con il genere della pastourelle, che trova ulteriori attestazioni in altri testi provenienti dal medesimo ambiente (per le cacce, si veda Con bracchi assai). Come si è già visto nell'Introduzione (§ 5.1), a cui si rimanda per i problemi inerenti la restituzione del testo, la seconda strofa è corrotta in entrambi i testimoni ed è caratterizzata da un sovraffollamento di personaggi: oltre al cacciatore e ai compagni, entrano in scena la villanella, una volpe, con cui probabilmente si allude alla villanella stessa, la madre della villanella, e molto probabilmente, rappresentato dall'onomatopea del belato, anche un agnello o un piccolo gregge. L'esito della caccia, nonostante le esortazioni della madre e le richieste d'aiuto della villanella, è positivo (beninteso, per il cacciatore: pur l'abracciai, ché non le valse argoglio). Le connessioni col genere della pastourelle sono evidenti e, come si è detto, possono riscontrarsi anche nella caccia Con bracchi assai; ma questa connessione non è scontata, è anzi di grande interesse. Il genere, infatti, salvo il noto caso di Cavalcanti (la ballata Per un boschetto trova' pasturella), non sembra aver avuto significativi sviluppi in area italiana, annoverandosi generalmente solo un altro caso, ma ben più tardo, come la ballata di Sacchetti O vaghe montanine pasturelle (per una disamina generale sulla pastorella in area italiana, cfr. Antonelli, Metamorfosi). Le due cacce Segugi a corta e Con bracchi assai rappresentano quindi un'importante testimonianza circa la ricezione della pastourelle da parte dei rimatori attivi presso le corti settentrionali, dove il genere della caccia fu codificato. Ciò rinforza l'ipotesi di una frequentazione col repertorio francese (basti pensare alle numerose pastorelle inglobate nei mottetti dell'Ars Antiqua) e la conseguente importazione della chace, che almeno in un caso (*Umblemens vos pris merchi*) intesse evidenti rapporti con la *pastourelle*.

Manoscritti

```
Fp c. 99r (C<sub>1</sub> 1-11; C<sub>2</sub> 1*, *10-11; T 11; residuum 12-22)
Lo c. 77v (C<sub>1</sub> 1-11; C<sub>2</sub> 11; T 11; residuum 12-22)
```

Segugi a corta e can per la foresta, in su, in giù, in qua, in là abbaiando, bauf bauf bauf, e cacciator chiamare, confortando: «Vé·llà, vé·llà, vé·llà!»

1 corta e] corde Lo ~ 3 bauf/auf/ba/bauf Fp, bo uf bof Lo ~ 4 cacciator] cacciatori Fp, cacca to ri Lo; chiamare] chiamando e Lo ~ 5 lla^3] om. Fp Lo

5

1 Segugia seguito dal partesto .usq. Fp^{C2}; per la] pella Lo ~ 2 in là abbaiando] illabaian | do Lo

```
«Dragon, Dragon, té, té!»
«O·llà, o·llà!»
«Qual è, qual è, qual è?»
«Vien qua, ché qui son gli orsi!»,
sentiva, quando ad altra caccia corsi
poco lungi dal bosco.

Al suon de' corni e della gran tempesta,
```

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

«Dà, dà, dà!»

«Dà, a la volpe!». Allor la presi, ed ella:

«Madre, vien qua, vien qua!»

«Lasci' andar le bebè!»

«Aì, aì, aì!»

«Dè sì, dè sì, dè sì!»

«Dè no, perché i' non voglio!».

Pur l'abracciai, ché non le valse argoglio, e portála nel bosco.
```

6 té té] te te te Fp ~ 8 quale qualle Lo ~ 9 vien qua] uienqua uienqua Fp, uinqua uinqua Lo; qui son] quello Lo ~ 10 sentiva] diceua Lo; quando ad] quādal (corretto su qualal) Lo ~ 12 de' corni] delchorno Lo; e della gran] edellaltra Fp; tempesta] tepesta Lo ~ 14 ay/ay/ay/ Fp ~ 15-16 da da ala uolpe allor lapresi pla man/ uienqua/ qua/ Fp, da lauolpe allolapressi. | ellamadre uinqua uinqua. Lo ~ 17 le bebè] lauolpe Fp ~ 18 dislocato al v. 14 Fp, ei ei ei ei Lo ~ 19 disse/ Fp ~ 20 perché i'] pequei Fp, pche Lo; dè no] deno/ deno Fp, denō denō Lo ~ 21 l'abracciai] labraciar Lo ~ 22 nel] nenel Lo

10 caccia] chacia Lo; corsi] ch (corretto su cõ) | or si Lo \sim 11 lungi] lun ghi Lo^{C1}, lun ngi Lo^{C2}; dal] da Lo^T; bosco] bo sco Lo^{C1} \sim 13 vallèa] ualle Lo; villanella] uilanella Lo \sim 19 desi dessi dessi Lo \sim 21 non le valse] nolle ualsse Lo \sim 22 portála] portalla Lo

Metrica

2 strofe di 11 versi senza ritornello

 $ABc_4Bd_7e_7d_7e_7f_7Fg_7$ Rima identica: I. d (·llà)

Assonanza tonica: I. f g (-orsi: -osco) Assonanza: II. g h (-oglio: -osco) Mot tornat: vv. 11 / 22 (bosco) Punti sottoscritti: 2 là abbaiando

Lo schema rimico della seconda strofa diverge leggermente dalla prima per la presenza di una rima in più nella sezione dialogica in settenari tronchi (vv. 5-8), dove la struttura a rime alternate xyxy muta in xyzz (cfr. *Introduzione*, § 5.1).

Edizioni

Carducci, Cacce in rima, pp. 36-7 [Fp]; Pirrotta, CMM 8/2, p. XII; Pirrotta, Piero e l'impressionismo musicale, pp. 65-66 [=CMM]; Corsi, Rimatori, pp. 1103-5; Corsi, Poesie musicali, p. 359 [=Rimatori]; Huck-Dieckmann, Die mehrfach überlieferten Kompositionen, II, p. 142 [Lo].

Bibliografia

Mazzoni, Su alcune rime, pp. 125-30; Brasolin, Proposta, pp. 91-3; Dieckmann, «Con bracchi assai», pp. 265-6; Dieckmann-Huck, Metrica e musica, pp. 250-3.

Commento

- 1, corta: termine tecnico venatorio che specifica il tipo di lassa ('guinzaglio') usata dai cacciatori a piedi e distinta dalla lassa lunga dei cacciatori a cavallo (si allude certamente ai segugi o ai bracchi in Grioni, Legenda, 425-7: «Possa spironava li suoi destrieri. / Li CHANI DE LASSA e livrieri / adosso i çervi ...»).
- 2, in su ... in là: uno dei topoi descrittivi della concitazione, che ricorre in varie declinazioni nella lirica trecentesca; il modello più diretto è probabilmente *Inf.* V, 42-3: «Così quel fiato li spiriti mali / DI QUA, DI LÀ, DI GIÙ, DI SÙ li mena» (riferimento segnalato in Capovilla, *Dante, Cino e Petrarca*, p. 125).
- 3, *bauf*: onomatopea dell'abbaio; la sottoposizione alle note sembrerebbe autorizzare anche una scansione bisil-laba, sulla quale tuttavia è lecito nutrire dubbi (cfr. supra, § 5.1).
 - 4, confortando: 'aizzando' (cfr. TLIO, s.v. confortare, 3.3 e 3.4).
 - 6, Dragon: nome proprio di cane (cfr. commento a Mirando i pessi, 16).
- 9, *ad altra caccia*: 'ad altra preda'; come si è detto nell'introduzione al testo, l'*altra caccia* preannuncia l'entrata in scena della villanella nella seconda strofa.
- 12, tempesta: 'frastuono', cfr. GDLI, s.v., 6. Si veda anche *Inf.* XXII, 67-69: «Con quel furore e con quella TEM-PESTA / ch'escono i cani a dosso al poverello / che di subito chiede ove s'arresta».
- 13, vallea: 'vallata', forma attestata in Dante (*Inf.* XXVI, 29; *Purg.* VIII, 98), decisamente migliore di «valle» (Lo), permettendo di mantenere l'accento di quarta. Quanto al significato, si rileva un'accezione che forse non può essere dismessa del tutto in DLIC, s.v. valle (p. 190): «denominazione geografica delle paludi vastissime e di molto fondale, che occupano la parte bassa della costa romagnola, ferrarese e veneta». ~ villanella: benché il termine valga 'contadina giovane e graziosa' (GDLI, s.v.), senza dubbio in questo contesto è sinonimo di 'pastorella', come confermano sia la presenza del gregge (*le bebè*) sia la violenza subita dal cacciatore, che rievoca uno degli schemi narrativi preferenziali della pastourelle (cfr. anche Mazzoni, *Su alcune rime*, pp. 128-9). Si noti inoltre l'uso del medesimo termine in *Inf.* XXIV, 7-15, dove il villanello «fuor le pecorelle a pascer caccia».
- 14, dà: tipico incitamento con varie attestazioni in ambito venatorio (si veda commento a *Nella foresta*, 8 e *A poste messe*, 17). **Fp** qui legge «ay ay ay», che è pressoché impossibile considerare nell'intonazione quale corrispettivo del v. 3, ma è invece perfetto per il v. 18, che risulta omesso in **Fp**, laddove **Lo** legge «ei ei ei ei».
- 15, *la volpe*: la presenza della volpe è in questo contesto non chiara, ma è improbabile che indichi una presenza reale; sembra invece verosimile come epiteto riferito alla villanella. ~ ed *ella*: si è ipotizzata la caduta della congiunzione, onde recuperare lo schema rimico (cfr. supra, § 5.1). Quanto alla lezione di **Fp**, «allor la presi per la man», è con tutta probabilità un'innovazione del copista, forse addirittura memore di Cavalcanti, *Rime*, XLVI, 21, dove la «pasturela», consenziente, «PER MAN MI PRESE, d'amorosa voglia».
- 16: la villanella, comprese le intenzioni dal cacciatore, richiama l'attenzione della madre affinché accorra in aiuto. Nell'ambito della poesia intonata di area settentrionale, non è l'unico caso in cui compare il personaggio della madre della donna in rapporto contrastivo con l'amante (cfr. il madrigale intonato da Giovanni «Dè, come dolcemente m'ABBRACCIAVA, / stando nel letto, con la donna mia, / quando LA MADRE mi disse: "Va' via!"»; ed. Corsi, Poesie musicali, p. 12). Tuttavia il passo offre ulteriori indizi a favore di un contatto con la pastorella d'oltralpe; Corsi ha infatti ricordato come in una pastourelle di Jocelin de Bruges, L'autrier pastoure seoit (Bartsch, ARP, III, 51), il cavaliere si intrattiene con la pastorella (consenziente) per «garder son aignels», cui segue l'arrivo tempestivo della madre: «Quant j'oi fait mes volentes, / vois m'en riant, / a mon voloir et au sien, / sa MERE i vint corrant: / "HAREU, HAREU, ki est, deu! / a mon enfant? / fille, toucha il a toi? / moustre moi ton semblant"» (vv. 37-43).

17: 'lascia andare gli agnelli'; d'interpretazione incerta, ho inteso il verso proferito dal cacciatore, che esorta la villanella a non curarsi del gregge e, implicitamente, a concedersi. *Lasci' andare*, quindi, assume qui l'accezione di 'non prenderti cura di'; è infatti ovvio che nessun personaggio della pur sovraffollata azione può essere interessato o naturalmente disposto a predare il gregge. Corsi (*Rimatori*, p. 1103) indica nel commento «le pecore» come oggetto di *lasci' andare*, e in effetti, nella frottola adespota *Un pensier mi dice dì*, *bebè* vale certamente 'agnello' o 'pecorella': «[2] ... dirò del lupo e DEL BEBÈ ...» (ed. Giunta, *Sul rapporto tra prosa e poesia* p. 53 e commento a p. 56). Ma ovviamente non mancano esempi puramente onomatopeici, come nel madrigale intonato da Giovanni *Agnel son bianco e vo belando BE*, o la ballata di Zacara *Amor né tossa non se pò celare*, 3, «e ben se bela senza far BE BE» (edd. rispettivamente in Corsi, *Poesie musicali*, pp. 11 e 323).

18: aì: 'aiuto' (cfr. TLIO, s.vv. aita e aì), invocazione che si presume provenire dalla villanella. Per la restituzione del testo e la dislocazione del verso in Fp si veda Introduzione, § 5.1.

19-20: i due versi sono evidentemente costruiti in opposizione simmetrica ($d\hat{e}$ sì / $d\hat{e}$ no); contrariamente all'interpretazione di Corsi, per cui l'affermazione sarebbe da ascrivere alla villanella e la negazione al cacciatore, ritengo più plausibile il contrario, e considero $d\hat{e}$ sì esortazione a concedersi, a cui segue il diniego della villanella, che mi pare confermato dal *pur* introduttivo al verso seguente, che ha valore avversativo.

21: 'eppure (nonostante il diniego) l'abbracciai, poiché a nulla le servì il rifiuto (*non le valse argoglio*)'; *abbracciare* implica ovviamente la possessione carnale, e con analogo significato si trova nel sopracitato madrigale *Dè, come dolcemente m'abbracciava* e anche nella 'pastorella' di Cavalcanti (Cavalcanti, *Rime*, XLVI, 19-20, «Merzé le chiesi sol che di basciare / ed ABRACCIAR ...»).

VI. CON DOLCE BRAMA E CON GRAN DISIO

Il testo presenta due caratteristiche che non trovano riscontro in nessun'altra caccia conosciuta: (1) lo schema metrico, coincidente con quello di un madrigale in 5 terzetti senza ritornello; (2) i contenuti, poiché si descrive una scena di navigazione, che si riallaccia a una tradizione poco frequentata nella poesia per musica, ma che poteva contare su un esempio come la Navigatio sancti Brendani, che nel Trecento fu oggetto di volgarizzamenti veneti e toscani (cfr. Marinoni, La tradizione italiana della «Navigatio Sancti Brendani» e l'edizione a cura di G. Orlandi e R. E. Guglielmetti, Navigatio sancti Brendani. Alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo, pp. CCXXVIII-CCXXX). A ciò si aggiunga che l'intonazione durchkomponiert, attribuita a Piero, costituisce l'unico caso accertato di caccia monostrofica afferente alla produzione settentrionale. La narrazione si risolve in una sequenza di ordini e manovre, che ha come inevitabile conseguenza il ricorso costante alla terminologia tecnica; se ne riscontrano tracce in Dante (Inf. XXI, 7-15) e nei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino (VII, 9), dove, sub Prudentia, si forniscono gli insegnamenti utili a condurre per mare la donna amata. Non è escluso che il registro gergale abbia contribuito al parziale mantenimento della patina linguistica settentrionale (molto probabilmente veneta), diversamente da quanto avviene per altre cacce provenienti dagli stessi ambienti trasmesse nel fascicolo X di Fp, che risultano quasi completamente toscanizzate. La gran parte dei termini tecnici, proprio come nei Documenti d'Amore, è costituita dalle sartie. Nel ms. Firenze, BNC, Magliabechiano XIX 7 è contenuto un testo veneziano trecentesco, Fabrica di galere (edizione semi-diplomatica in Jal, Archéologie navale, II, pp. 6-30), dove si annota in dettaglio l'occorrente per la costruzione di una galea. L'elenco delle sartie finisce per costituire un glossario pressoché completo per questa caccia; ecco i termini che compaiono nelle sezioni riservate al cordame: anzolo, poza (= poggia / pogça), chinale, quarnale (= quadernale), funda, susta, orzapope, gomena. Restano delle difficoltà, soprattutto per alcune voci verbali, che tuttavia ora possono intrepretarsi con sicurezza come manovre specifiche, permettendo di avanzare nuove proposte interpretative rispetto a quanto già offerto da Pirrotta e Corsi. Molto probabilmente l'insieme delle manovre può essere letto in chiave allegorica, specificamente erotica piuttosto che genericamente amorosa, dove il porto è metafora dell'organo sessuale femminile (cfr. Boggione-Casalegno, Dizionario letterario del lessico amoroso, s.vv. nave, navigare, porto, e i relativi rimandi al Corbaccio di Boccaccio e al Novelliere di Sercambi).

Manoscritto

Fp cc. 98v-99r (C₁ vv. 1-15; C₂ vv. 1*, 15): .M. Piero

Con dolce brama e con gran disio dissi al còmito quando fu' in galia:

«Andiamo al porto della donna mia».

Et egli tosto prese 'l suo fraschetto:

«Su, su; a banco, a banco; piglia voga!»,

e da la pope mola via la soga.

«Lo vento è buon!», e tutti alçôr l'antenna,

«Aiòs, aiòs!», e l'arboro driçando,

I Con dolce] Chondolcie seguito da usq. $(C_2) \sim 6$ la pope] le pope

chinal e quadernal tutti tirando.

«Saya la vela! Say', investi gomene!

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.

9 chinal e] chinael

Metrica

cinque terzetti di endecasillabi senza ritornello

ABB CDD EFF GHH ILL (schema LV in Capovilla, *Materiali*) Assonanza: F H (-ando: -ano); C I (-etto: -elo); D L (-oga: -osta)

Assonanza tonica: A B (-io: -ia); C E (-etto: -enna)

Consonanza: vv. 10:11 (gomene: mano)

Punti sottoscritti: 1 Andiamo al porto; 10 Say investi

Edizioni

D'Ancona, Misteri e sacre rappresentazioni, p. 190, nota 2; Li Gotti, Madrigali, p. 51; Pirrotta, CMM 8/2, p. VI; Pirrotta, Piero e l'impressionismo musicale, p. 61 [= CMM]; Corsi, Poesie musicali, pp. 4-6; Zenari, Undici madrigali, p. 151.

Bibliografia

Minervini, Il mare come mezzo di diffusione linguistica, pp. 603-4; Casapullo, Il Medioevo, pp. 251-2.

Commento

- 2, *comito*: ufficiale di galea responsabile di tutte le manovre atte alla navigazione, sia a remi sia a vela. ~ *galia*: 'galea', vascello dotato di vele e remi; da quanto segue, sembrerebbe trattarsi più precisamente di una *galeotta*, di dimensioni ridotte rispetto alla galea e dotata di un unico albero a vela latina.
- 3, al porto della donna mia: probabilmente riferimento al sesso femminile; una similitudine analoga si trova nel caso del sonetto A fare meo portto, c' à 'n te, partt' e' cheo, ben noto per essere una delle più alte vette del virtuosismo guittoniano, per cui cfr. Avalle, Un «vanto» di Guittone.
- 4, fraschetto: 'fischietto', usato comunemente dal comito come strumento di segnalazione; negli Ordini et capituli antichi et bellissimi sopra l'armare et disarmare et nauigar delle galere et armate di Pietro Mocenigo (datato 1420), si legge «Item i COMITI e compagni uostri debia de note uxar menor FRASCHETI che può», cfr. Jal, Archéologie navale, II, p. 130.
- 5, A banco: si intende il banco dove siedono i rematori. ~ Piglia voga: ordine impartito dal comito ai rematori (i galeotti), vale 'iniziate a remare'.
- 6, da la pope: 'dalla poppa'; pope è forma veneta (cfr. Atti del podestà di Lio Mazor, p. 58, «...vogava in POPE de la dita barcha...»), che probabilmente spiega l'errore del copista (presumibilmente toscano) «da le pope». ~ mola via la soga: 'si lascia andare la cima', alludendo molto probabilmente alla fune d'ormeggio. Mola probabilmente vale qui 'mollano', per uniformità tra la terza persona singolare e plurale nell'italiano antico di area settentrionale (cfr. Rohlfs, Grammatica storica, §§ 532 e 551), che il copista toscano ha mantenuto probabilmente pensando a un imperativo mola, che implicherebbe leggere il verso come prosecuzione del comando impartito dal comito al v. 5 (soluzione che sia la congiunzione iniziale sia il ridondante moto da luogo da la pope mi hanno indotto a reputare improbabile). Mollare nel gergo marinaresco ha l'accezione di 'allentare' o 'sciogliere' una cima. Soga è termine settentrionale per 'fune' (cfr. GRADIT, s.v.).

- 7, *lo vento è buon*: dopo l'abbrivo a remi, una volta a largo, il viaggio può proseguire a vela. ~ *tutti alçôr l'antenna*: 'tutti alzarono l'antenna', cioè l'asta a cui era allacciata la vela latina (triangolare); in alcune galee l'antenna poteva essere lunga quanto lo scafo, e il peso di questa aggiunto a quello della vela giustifica ampiamente il *tutti* posto come soggetto.
- 8, Aiòs: incitamento, vale 'forza!', secondo Minervini, *Il mare come mezzo di diffusione linguistica*, si tratta di una voce d'origine catalana, attestata anche in testi napoletani del Quattrocento nella forma aiòssa.
- 8-9, *l'arboro driçando ... tutti tirando*: 'innalzando l'albero, tutti tirando quinali (*chinal*) e quarnali (*quadernal*)', ovvero delle cime, certamente munite di paranco (i termini originano dal fatto che tali cime, per essere sufficientemente robuste, sono costituite rispettivamente da cinque e quattro trefoli). Oltre alla *Fabrica di galere* (Jal, *Archéologie navale*, II, p. 12, «Quarnali», e p. 20, «Chinali»), i termini sono attestati anche in Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, VII 9 75-80: «Quinale porta et ternale, / senale e Quadernale, / manti, prodani et poggia, / poppesi et orcipoggia, / scandagli et orce e funi / e canipi comuni» (III, p. 127); nelle glosse Francesco spiega: «*Quinale*: funis est qui ponitur supra ventum ad tenendum arborem fortem»; (...) *Quadernale*: quod precessit funes quasi ad idem». La possibilità di alberare le galee in mare, probabilmente dovuta anche alla natura principalmente militare di questa imbarcazione, trova conferma in M. Villani, *Cornica*, XI, § 30, «(...) il capitano (...) fece a due galee LEVARE ALTO LI ALBERI, e misservi l'antenne (...)». L'immagine è rievocata anche in conclusione di *Inf.* XXXI, quando il gigante Anteo, dopo essersi chinato per poggiare Dante e Virgilio sul Cocito, risolleva il busto («né, sì chinato, lì fece dimora, / e come Albero in Nave si levò»).
- 10, Saya: 'issa', 'tira su'; cfr. Guglielmotti, Vocabolario, s.v. sagliare, «in senso attivo per Tirar su, specialmente con macchine», che è descrizione in tutto coerente con la manovra in corso: la vela è infatti issata per mezzo di un paranco, come chiarisce la locuzione di mano 'n mano al v. 11. Il verbo sagliare | saiare con questa accezione non pare attestato in epoca medievale, e le citazioni dantesche addotte da Guglielmotti non fanno testo, trattandosi di una forma del congiuntivo presente di salire, saglia per salga, comune nel toscano antico; ma è senz'altro valida la citazione «sagliati i cannoni in corsia», tratta dall'Istoria della Sacra Religione et Ill.ma Militia di S. Giovanni Gerosolimitano di Giacomo Bosio (Roma, 1594-1602). D'altronde, che il verbo salire / saglire potesse subire un metaplasmo di coniugazione lo dimostra il caso di assagliare 'assalire', di specifico ambito militare (cfr. TLIO, s.v. assagliare, e un altro caso, ancorché da prendere con cautela, lo riporta il GDLI, s.v. saiare 'uscire fuori', d'origine genovese). Guglielmotti, ma in una seconda entrata, cita anche una voce romanesca saja, «eccitativo di uniforme cadenza nei lavori di forza», dandola come ancora viva nei porti dell'Italia centrale; questa interpretazione fu accolta da Pirrotta, e rifiutata da Corsi (Poesie musicali, pp. 5-6) per via dell'origine veneta del testo, opponendo la traduzione «Qua, a la vela, qua», dove say è inteso come forma epitetica di 'qua' (cfr. in proposito il commento a Or qua conpagni, v. 21). Fondato su una forzata lettura del Guglielmotti, che per sagliare non ha mai sostenuto un'origine, né una diffusione esclusivamente di area laziale, l'argomento geografico addotto da Corsi evidentemente non sussiste, anche alla luce del fatto che il lessico marinaresco è per sua natura soggetto ad accogliere voci provenienti dalle aree più disparate («il mare funziona come una vera e propria 'autostrada delle parole'»; Minervini, Il mare come mezzo di diffusione linguistica, p. 599). ~ investi gomene: 'afferra le gomene', oppure 'avvolgi le gomene'; gomena è termine generico per 'cima' (cfr. TLIO, s.v. gòmena), e in questo caso dovrebbe trattarsi delle manovre correnti (le drizze) atte a issare la vela. L'uso di investire riferito al cordame non ha altre attestazioni, ma per l'accezione 'afferrare' cfr. GDLI, s.v. investire, 10.
- 11, *Issa*: il significato è esattamente quello attuale (imperativo di *issare*, 'sollevare'), tuttavia, vale la pena osservare che, stando a Minervini, *Il mare come mezzo di diffusione linguistica*, p. 604 nota 19, il verso in questione costituisce la più antica attestazione conosciuta di tale voce. ~ *di mano 'n mano*: il dettaglio chiarisce il movimento fluido della manovra ed è coerente con l'esortazione del verso precedente.
- 12, Dà volta: l'atto di assicurare una cima facendole compiere un giro intorno a un punto fermo, cfr. Guglielmotti, Vocabolario, s. v. volta, 1.e, locuz. dar volta. ~ che si' sano: 'che sia robusto', alludendo al serraggio (volta) della cima.
- 13: l'intero verso può intendersi come comando atto a ammainare la vela in vista dell'approdo in porto; la terminologia tecnica impiegata è tuttavia problematica. ~ Ado': in forma piena ado(i)a o adopia, imperativo di ado(i)àr o adopiàr, che in tal caso varrebbero 'accoppiare' (cfr. Pasquini, Induare indovare adduare); tale interpretazione pare coerente con l'oggetto, cioè delle cime o delle manovre correnti, le fonde (cfr. infra). Addua è di conio dantesco (Par. VII, 6), ma la forma settentrionale adoi è attestata nel sonetto responsivo Po' che mio dir col tuo sì tosto ADOI di Francesco di Vannozzo (ed. Medin, Le rime di Francesco di Vannozzo, p. 174; e si veda anche Pasquini, Ancora «adoare» «adduare»). Per un troncamento analogo cfr. Nell'aqua chiara, 3 (adu' per aduci). ~ fond(e): tipologia di cima; cfr. Jal, Archéologie navale, II, p. 12 (Fabrica di galere): «Vole FUNDE 2 de passa 36 l'una; de' pesar el passo lib. 2»; e il commento a p. 70: «Funde n'est pas plus resté dans le vocabulaire maritime (...), il m'a paru que les funde devaient être

les drosses de raccage, dont les anquis (anchini, ancho, anco [cfr. infra, ançolelo]) étaient les palans». Secondo Jal, dunque, le fonde sarebbero le cime per serrare o mollare la trozza (drosse), cioè quella sorta di collare che tiene l'antenna all'albero, permettendole di scorrere; il fatto che nella Fabrica e nella nostra caccia si citi l'anchino (cioè l'ançolo del secondo emistichio) non sarà quindi casuale. Diventa così poco plausibile, anche sul piano grammaticale, l'interpretazione di Corsi (seguita da Zenari), «Ado' le fonde?», dove fonde varrebbe 'ancoraggio' (ma si veda Ageno, Termini del linguaggio marinaresco, pp. 39-41) e ado' è inteso come avverbio di luogo ('adove'). ~ ançolelo: di significato incerto; potrebbe trattarsi di una cima, come pure di una vela o di una porzione di vela (un 'angolo'). Tra le ipotesi formulate, quella di Corsi sembra la più probabile: 'anchino', che stando a Jal, Glossaire nautique, s.vv. ancho e anchino, sarebbe una cima connessa al paranco di trozza. L'ipotesi di Pirrotta (Piero e l'impressionismo, p. 61, nota 1), 'scandaglio', fu probabilmente diretta conseguenza dell'interpretazione dell'emistichio precedente (fonde come 'fondali bassi', da cui uno scandaglio per controllarne la profondità). Nella Fabrica di galere l'anzolo è senza dubbio una cima («Vole ANZOLO longo de passa 40; de' pesar per passo: lib. 2 1/2»; Jal, Archéologie navale, II, p. 12); si tratterebbe di una forma derivata da anco e ancolo: «L'ancholo était l'anquis du mât de medio, comme l'ancho était celui du mât principal, ou de l'avant» (Ivi, p. 73). Ne viene ulteriore conferma dal commento di Jacomo della Lana a Inf. XXI, 7-15, la celebre analogia tra la quinta bolgia e l'Arsenale veneziano (cfr. Introduzione, § 2.1): «favisi sarci ['sartie'] d'ogni ragione, come morganali, orse ['orze'], soste, ANZOLI, prodieri e molti altri nomi di sarcia (...)» (Iacomo della Lana, Commento, p. 617). Va tuttavia riportata anche un'attestazione di epoca più tarda e parimenti problematica: issare l'angelo (Modi di armare et dissarmare una Galea, nel ms. Città del Vaticano, BAV, Urb. Lat. 821A, cc. 122r-230v). Secondo Jal, Glossaire nautique, s.v. angelo, 2, si tratterebbe di una deformazione per 'angolo (della vela)'. Il passo, ad ogni modo, descrive una situazione di mare avverso, che qui non trova riscontro: «Le vele delle nostre Galere (...) per essere di Fustagno sono grevi per veleggiare con pioggia, et se per la forza del vento fà bisogno assicurar l'antenna et ISSAR L'ANGELO, per che all'hora facilmente si rompono (...)» (cc. 161*v*-162*r*).

14, Adentr' a poçça: 'addentra a poggia', forse intendendo far rientrare la vela rispetto all'asse longitudinale della galea, dal lato sottovento, cioè 'a poggia' (per cui ¿ dovrebbe intendersi affricata palatale sonora). La 'poggia', oltre a indicare una delle cime che permette di orientare l'antenna (cfr. Jal, Archéologie navale, II, p. 12, e TLIO, s.v. poggia), vale per estensione 'il lato sottovento' (cfr. Purg. XXXII, 116-7, «ond' el piegò come nave in fortuna / vinta da l'onda, or da POGGIA, or da ORZA»). Li Gotti, presumibilmente seguendo D'Ancona, mette a testo «A destra poggia», senza note di commento, mentre Corsi e Pirrotta concordano nell'interpretazione 'entra nella darsena (pozza)'; ma pozza per 'darsena', 'piccola insenatura', ancorché riportata in Bertoni, Dizionario (s.v.), non risulta attestata altrove; le dimensioni di una galea, peraltro, richiederebbero verosimilmente un porto (come al v. 3), più che una piccola insenatura. Analoga incertezza per addentrare, a cui è arduo attribuire un'accezione chiara e univoca; di certo non necessariamente si dovrà sottintendere 'in porto', per cui cfr. Guglielmotti, Vocabolario, s.v. addentrare, 3: «[le voci Internarsi, Entrar dentro, Essere nella parte interna] si acconciano specialmente alla manovra delle vele, dove torna utile l'Addentrare in senso attivo, potendosi con una sola parola Addentra! esprimere ciò che altrimenti ne vorrebbe di più (...)». ~ Mola, della sosta: 'molla, (o tu) della sosta', riferendosi al sostaro, addetto alla sosta, da identificare con l'attuale 'osta', ovvero ciascuna delle manovre correnti atte a orientare l'antenna (anche la sosta è attestata nella Fabrica di galere, per cui cfr. Jal, Archéologie navale, II, p. 12, e si veda anche Boerio, Dizionario, s.v. susta). Il sostaro è inoltre ricordato da Francesco da Barberino, Documenti d'Amore, VII, 9, 49-54: «Et aggi buono orciero, / palombaro e gabbiero, / SOSTARO et an prodieri, / pedotte e themonieri, / e sien tutti ben presti / tirar la poggia questi» (III, p. 125).

15: 'ognuno si dirige (s'acosta) verso l'orza di poppa (orçapope)', che si può forse spiegare col fatto che per scendere a terra da una galea bisognava usufruire delle scialuppe ubicate a poppa. Per orçapope cfr. Guglielmotti, Vocabolario, s.v.: "Quel canapo, che (...) serve a meglio orientare e tener ferma la vela; ed anche la stessa antenna, quando sovreggiasse, pur nel porto la furia del vento"); il termine tecnico è evidentemente impiegato per indicare genericamente la direzione (verso la poppa). Il verso, tuttavia, è problematico, come dimostrano le diverse soluzioni adottate dagli editori precedenti: Li Gotti stampa "A l'orza, a poppa! — ciaschedun s'accosta", dove solo il primo emistichio rientra tra gli ordini del comito; Pirrotta, seguito da Corsi, prevede invece un ritorno alla diegesi per l'intero verso: "Alor zà (a) pope ciaschedun s'acosta" ('Allora ognuno si accosta qui a poppa'); Zenari, al contrario, lo intende interamente pronunciato dal comito (con virgolette basse aperte da Cala l'ançolelo al v. 13): "A l'orçapope, ciaschedun s'acosta". Per acostarsi, 'dirigersi', cfr. TLIO, s.v. accostare, 2; vale la pena sottolineare, tuttavia, come la scelta del verbo acostare in chiusura del testo evochi inevitabilmente l'approdo (cfr. TLIO, s.v. accostare, 5, e si noti anche l'accezione 3.4.2, 'congiungersi sessualmente', da riferirsi al porto del v. 3), che assume qui la medesima valenza di una 'cattura' in ambito venatorio.

VII-VIII. CON BRACCHI ASSAI E CON MOLTI SPARVERI

Il componimento rappresenta l'unico caso noto di caccia che abbia ricevuto due differenti intonazioni, una attribuita a Piero, l'altra a Giovanni da Firenze, tramandate di seguito nel solo Fp (indicate, rispettivamente, Fp^A e Fp^B). Delle due versioni, discordanti per lo più in relazione ai versi conclusivi e senza che ciò comporti sostanziali modifiche all'impianto narrativo, si è accolta a testo quella intonata da Piero, che si è ritenuta in più luoghi preferibile (cfr. Introduzione, § 5.2); il testo intonato da Giovanni si è comunque riportato in appendice (emendato degli errori palesi ai vv. 3 e 6). La scena descritta lungo le due strofe è quella tipica delle cacce d'argomento venatorio: una fruttuosa battuta di caccia alle quaglie lungo le rive del fiume Adda, con i rapaci accompagnati dagli immancabili cani da riporto, è interrotta bruscamente da una violenta tempesta, e conduce all'incontro con una pastorella. La funzione di chiosa del ritornello, come spesso accade nel madrigale, si avvale dell'arte allusiva; la scelta dell'episodio della caccia nel quarto libro dell'Eneide (De dolosa venatione) ha l'effetto di porre l'intero testo in chiave parodica: tutti gli elementi principali della narrazione (la caccia, la tempesta, la conquista di un riparo dove ha luogo l'incontro 'casuale' con la pastorella) sono sostanzialmente già in Virgilio. Varrà la pena osservare, inoltre, come l'anonimo autore abbia sfruttato la citazione virgiliana anche per sancire l'esito positivo della 'caccia', poiché la narrazione si arresta di fatto alla prefigurazione, agli auspici del cacciatore (infra me dico e rido). Andrà inoltre osservato come la struttura metrica del testo si avvicini al madrigale (due strofe costituite da due terzetti più ritornello), con la presenza di rime interne e della rima per l'occhio d'Ada: dà dà, elementi che in qualche misura denotano una certa cura formale, forse anche indotta dal riferimento al modello virgiliano.

Manoscritti

$$\mathbf{Fp^A}$$
 c. $92v$ (C_1 1-6, 13-14; C_2 1*, 13*; residuum 7-12): .M. Piero $\mathbf{Fp^B}$ cc. $93v$ - $94r$ (C_1 1-6, 13-14; C_2 1*, 6, 13*, *14; residuum 7-12): .M. Giovannj.

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!» e qual prendea le quaglie a volo a volo, quando con gran tempesta un'aqua giunse.

Né corser mai per campagna levrieri, come facea ciascun per fuggir l'aqua;

 $_3$ dicea] diceua $Fp^B \sim 6$ giunse] uen ne Fp^B

1 Chō bracf senza paratesto $Fp^{A(C_2)}$, Chon bracchi seguito da us \mathfrak{g} $Fp^{B(C_2)}$; bracchi] brachi $Fp^{B(C_1)} \sim 4$ e] e \langle e \rangle Fp^B ; qua] cia $Fp^B \sim 5$ quaglie] \mathfrak{g} aglie corretto su chaglie Fp^A

5

e qual dicea: «Dà qua, dammi 'l mantello!» e tal: «Dami 'l cappello!», 10 quand'io ricoverai col mio uccello, dove una pasturella il cor mi punse.

Perch'era sola, infra me dico e rido: «Ecco la pioggia, il bosco, Enea e Dido».

13 Solaera li on de fra me di cea $Fp^B \sim 14$ il bosco, Enea e Dido] e cho di do et e ne a Fp^B 10 mantello] mantel $Fp^B \sim 13$ Pchera senza paratesto $Fp^{A(C_2)}$, Solaera seguito da uso $Fp^{B(C_2)} \sim 14$ Ecco] echo

Metrica

 Fp^{A}

due strofe di 6 versi endecasillabi e settenari più ritornello distico

ABbCCD; ZZ

Rima per l'occhio: B (d'Ada: dà dà / l'aqua: dà qua)

Assonanza: B tra le strofe (Ada: aqua)

Consonanza e assonanza atona: C tra le strofe (-olo : -ello), anche considerando che l'origine settentrionale del componimento avrebbe verosimilmente implicato lenizione (-elo)

Punti sottoscritti: 5 quaglie a volo; 6 tempesta un'aqua; 10 mantello e tal; 12 dove una pasturella il cor (in quest'ultimo caso il punto sembra indicare aferesi dell'articolo; una grafia con vocale espunta si presterebbe a essere intesa pasturell'al cor, che sarebbe comunque plausibile)

Da notare i numerosi rimandi fonici, tra cui si segnala la rima interna ai vv. 1/6 (assai : mai) e la cadenzata costruzione di alcuni versi (3/9). Inoltre, si osserva che, su un totale di 12 versi delle strofe, ben 6 principiano con le parole quando e qual (introdotto da congiunzione).

Edizioni

Carducci, *Cacce in rima*, p. 35; Pirrotta, *CMM 8/1*, p. IX [Giovanni]; Pirrotta, *CMM 8/2*, pp. V-VI [Piero]; Corsi, *Rimatori*, pp. 1088-9; Corsi, *Poesie musicali*, p. 9; Zenari, *Undici madrigali*, pp. 142-3 (Piero) e 145-6 (Giovanni).

Bibliografia

Brasolin, *Proposta*, pp. 93-4; Ciliberti, «La bella stella», pp. 150-1; Dieckmann, «Con bracchi assai»; Nosow, The «Perlaro» Cycle, pp. 261-3; Leach, Sung Birds, pp. 201-3; Dieckmann-Huck, Metrica e musica, pp. 250-3; Marchi, Chasing Voices, p. 18-9.

Commento

- 2, uccellavam: 'andavamo a caccia con i rapaci'; si noti, tuttavia, che a fornire movimento alla scena sono, come di consueto, i cani. ~ su per la riva d'Ada: 'lungo la riva del fiume Adda'; la scena è ambientata in Lombardia, forse entro i domini viscontei.
- 3, dà, dà: incitamento tipico del gergo venatorio (cfr. commento a *Nella foresta*, 8), con cui si esorta a inseguire la preda. La rima per l'occhio con il verso precedente (ripresa anche nella seconda strofa, dà qua : l'aqua) può considerarsi eccezionale rispetto alle consuetudini del genere (altri casi di rime visive si rilevano nelle due cacce intonate da Vincenzo, *Nell'aqua chiara* e *In forma quasi*).

4, Varin ... Picciolo: nomi di cani; Varino (<VARIUM) sta probabilmente a indicare un manto color grigio vaio, o bianco e grigio. Si ritrova anche in Per sparverare e forse anche in Prodenzani, Saporetto, XXXVII, 12 e XXXIX, 4 e 10, ammesso che la forma Tevarino sia un travisamento di té Varino. Per quanto riguarda Picciolo (<PETIOLUM, diminutivo di PES), è lo stesso nome proprio che si ritrova, nella forma «Pezzuolo», nel Venerdie di Folgore da San Gimignano (ed. Marti, Poeti giocosi, p. 349), in Boccaccio, Caccia di Diana, XIV, 5, e in Prodenzani, Saporetto, XXXIX, 12.

6, *a volo a volo*: il riferimento è a una specifica tecnica di caccia, ma la locuzione reiterata non ha ulteriori attestazioni; è comunque intuibile il valore frequentativo.

- 7-8: la tempesta e suoi effetti ben si prestano al genere e al tempo stesso l'immagine dei cacciatori che fuggono per i boschi cercando di ripararsi dalla pioggia instaura un primo punto di contatto con l'analoga situazione nel quarto libro dell'Eneide (vv. 162-4: «et Tyrii comites passim et Troiana iuventus / Dardaniusque nepos Veneris diversa per agros / tecta metu petiere; ruunt de montibus amnes»).
 - 11, ricoverai: 'trovai riparo' (cfr. Brambilla Ageno, Il verbo nell'italiano antico, p. 76).
- 14, *infra me dico e rido*: 'fra me e me dico, ridendo'; nella versione intonata da Giovanni, *onde fra me dicea*, si omette sia l'uso del presente, che incrementa il distacco con le strofe, sia il dettaglio del riso (ovvia prefigurazione della conquista amorosa), che forse nasconde già una suggestione virgiliana (*Aen.*, IV, 128, «... atque dolis RISIT Cytherea repertis», dove gli inganni sono per l'appunto quelli escogitati da Giunone per far unire Didone e Enea).
- 15, Enea e Dido: si esplicita qui il rimando al passo virgiliano del quarto libro dell'Eneide, in cui, durante una battuta di caccia interrotta da una violentissima tempesta, scatenata e pianificata da Giunone in combutta con Venere, Enea e Didone trovano riparo in una caverna e si uniscono carnalmente (Aen., IV, 129-168). Tutti gli elementi, infatti, coincidono, e sono in parte elencati (Ecco la pioggia, il bosco), in parte impliciti nella catena di eventi narrata. La versione intonata da Giovanni, «Ecco la pioggia, ecco Dido et Enea», omette alcuni dettagli (il sorridere del cacciatore e la menzione al bosco) e riprende la rima in -ea, già ampiamente sfruttata nelle strofe (anche se solo in posizione interna), e in due casi addirittura come rima identica (dicea); pertanto può ritenersi frutto di innovazione.

Edizione del testo intonato da Giovanni

Con bracchi assai e con molti sparveri uccellavam su per la riva d'Ada; et qual dicea: «Dà, dà!» e qual: «Va cià, Varin! Torna, Picciolo!» e qual prendea le quaglie a volo a volo, 5 quando con gran tempesta un'aqua giunse.

Né corser mai per campagna levrieri, come facea ciascun per fuggir l'acqua; e qual dicea: «Dà qua, dammi 'l mantel!» e tal: «Dammi 'l cappello!», 10 quand'io ricoverai col mio uccello, dove una pasturella il cor mi punse.

Sola era lì, onde fra me dicea: «Ecco la pioggia, ecco Dido et Enea».

IX. PER SPARVERARE TOLSI EL MIO SPARVERO

In questa caccia intonata da Jacopo da Bologna l'azione venatoria è finalizzata al dono per la donna amata («per la mia donna presi quaglie assai»), rivelando in ciò un'aderenza a dettami cortesi che nelle cacce raramente sono messi in campo in modo così esplicito. Pur trattandosi di una scena di falconeria, in questo caso con lo sparviero, l'attenzione è sostanzialmente spostata sui cani da riporto, che costituiscono gli 'interlocutori' unici del cacciatore solitario (altro elemento insolito per il genere). Ciò risulta funzionale all'enfasi della dimensione propriamente sonora della caccia, difficilmente pensabile nell'ambito della falconeria (benché la *chace Si je chant* offra un esempio di descrizione di una battuta di caccia con i rapaci). Il componimento appare strofico, ma è altamente probabile che la seconda strofa, trasmessa solo da uno dei due testimoni, sia almeno parzialmente apocrifa, dal momento che si presenta in buona parte come un riciclo completo della prima (cfr. *Introduzione*, § 5.3). Un altro elemento particolarmente inconsueto è il ritornello composto da due distici, caso raro per il madrigale (secondo Capovilla, *Materiali*, p. 168, se ne contano appena 8), e addirittura unico per la caccia, dove per giunta si registrano tratti gnomici particolarmente sospetti.

```
Manoscritti
```

```
Lo cc. 21v-22r (C<sub>1</sub> 1-13, 27-28; C<sub>2</sub> 1*, *13; T 27-28; residuum 14-26; 29-30) Fp c. 70r (C<sub>1</sub> 1-13, 27-28; T 27-28): Jde<sub>3</sub> .M. J.
```

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!
Guarda, guarda, guarda là!».
Per la mia donna presi quaglie assai,
poi de redire non me dubitai.

```
1 Per sparverare] pEri spar ue ra re Lo^{C_1} (ma pEr sparue ra re Lo^{C_2}) ~ 2 brache] brachi Fp ~ 8 Vélla] ualle Lo ~ 11 guarda³] girada Lo ~ 13 de] del Fp
```

² bracchi] brachi $Fp \sim 3$ Baratera] barattiera $Fp \sim 6$ cercar e] cer cāre Lo; renfrescar] rinfrescar $Fp \sim 7$ qui] q Lo Fp; fui] fiu $Fp \sim 8$ uela barattiera fyu $Fp \sim 9$ boca, fui] bocca fyu $Fp \sim 13$ me] mi Fp

Vogendo redire, udi' un levriero; corendo e gridando, 15 «Eit, eit, Baratera! Té, Varin; té, té!», guardando pel molino, vidi cercare e rinfrescar Varino: «Burla qui; té, Varin; fuì! 20 Vélla, Baratera; fuì! Amorosa, boca; fuì! Boca, boca, boc', o·llà! Là, cagna; là, cagna; là!». E presentare andai le quaglie a quella, 25 ch'Amor mi fece prendere per ella.

Per quella tolsi mio sparvero in pugno, e questo fu l'utimo dì di giugno. E però faça l'uomo al mondo bene e segua la ventura che gli vene.

14-26 om. Fp \sim 15 e] /i/ Lo \sim 20 pel molino] plolino Lo \sim 23 boca boca] bochi bochi Lo \sim 27 mio] el mio Fp \sim 29-30 om. Fp \sim 29 faça] falça Lo \sim 30 vene] uenne Lo

14 levriero] levr*ero (la i coperta da una macchia d'inchiostro) Lo \sim 15 corendo] corendo Lo \sim 20 qui] q Lo \sim 22 boca] boña Lo \sim 27 quella] quela Lo^C, qella Fp \sim 28 utimo] ultimo Fp \sim 29 bene] benne Lo

Metrica

due strofe di 13 versi più ritornello tetrastico (ma la seconda strofa, trasmessa in uno dei due testimoni, ha tutte le caratteristiche di un'interpolazione, così come la coppia conclusiva del ritornello)

$Ab_7c_6d_6e_7Ef_8f_8g_8g_8HH$; YYZZ

Collegamento strofico: coblas capfinidas

Assonanza tonica e consonanza: A c (-ero: -era)

Rima identica: f (fuì); g (là)

Edizioni

Trucchi, *Poesie italiane*, II, p. 173 [non da Pit, ma Fp]; Carducci, *Cacce in rima*, p. 34 [Fp]; Pirrotta, *CMM* 8/3, p. X [Lo]; Corsi, *Rimatori*, pp. 1089-91; Corsi, *Poesie musicali*, pp. 52-4; Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen*, II, p. 148 [Lo].

Bibliografia

Brasolin, *Proposta*, pp. 93-4; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 52-3; Dieckmann, «Con bracchi assai»; Dieckmann-Huck, *Metrica e musica*, pp. 250-3.

- 1, *sparverare*: equivalente di *uccellare*, 'andare a caccia con l'ausilio di rapaci', con ovvio riferimento allo sparviero; cfr. il madrigale intonato da Vincenzo, *Gridavan li pastor*, 4, «E io, che SPALVERAVA a piè d'un monte» (Corsi, *Poesie musicali*, p. 82). ~ *tolsi*: 'presi'.
- 3, eit: richiamo per i cani, privo di ulteriori attestazioni e presumibilmente analogo al più comune té, per cui si potrebbe ipotizzare a monte una forma téi téi (forse per analogia a toi, attestato in Or qua conpagni, 3). Corsi leggeva erroneamente «cit», richiamo però effettivamente attestato nel madrigale Nel prato pien de fior (cfr. Introduzione, § 1.4), ammesso che non sia un errore paleografico (c ed e sono particolarmente soggette a essere scambiate). Ad ogni modo, la presenza di due semibreves (quasi certamente in origine in ligatura parigrado) suggerisce la natura potenzialmente bisillaba della parola, che mal si accorderebbe con la forma cit, senz'altro monosillaba.
- 3-4, Baratera ... Varino: nomi propri dei cani; Baratera, da barattiere ('furfante', 'truffatore'), attestato solo al maschile in diversi autori, tra cui Dante, Inf. XXI, 41, canto per cui si è già ricordata l'affinità tra i nomi parlanti dei cani e i Malebranche; il nome probabilmente connota un cane particolarmente scaltro; per Varino, si veda il commento a Con bracchi assai, 4.
 - 5, concemo: 'giungemmo', traccia dell'originale koinè settentrionale.
- 6, cercar e renfrescar: voci del gergo venatorio che indicano rispettivamente la cerca del cane e il 'rinnovare', 'ripetere' l'attacco (cfr. DLIC, s.v. attacco, locuz. Rinnovare e Rinfrescare l'attacco, p. 294). Difficilmente tenibile l'interpretazione di Huck e Dieckmann (Die mehrfach überlieferten), che intendono renfrescar «sfrascare, addentrarsi nel folto», anche perché il rinnovo dell'attacco è perfettamente consequenziale alla cerca, senza contare che la connessione tra frasca e rinfrescare è impropria già a livello etimologico.
- 7-9, *fui*: onomatopea del fischiare, onde incitare i cani. Non è da escludere che il testo prevedesse un'esecuzione musicale con un fischio vero e proprio; nel *codice Reina* (**R**), il madrigale d'argomento venatorio *Nel prato pien de fior*, trasmesso adespoto nella sezione dedicata a Jacopo, presenta in più luoghi la rubrica «suflo» ('zufolo'), che potrebbe testimoniare un simile approccio rappresentativo.
- 7, *burla*: letteralmente vale 'rotola', 'ruzzola' (cfr. GDLI, s.v. *burlare*, 2), e in questo specifico contesto può considerarsi un'iperbole di 'correre', 'precipitarsi'.
 - 8, Vélla: 'guardala', riferito, presumibilmente, a una quaglia (cfr. infra).
- 9, *Amorosa*: altro nome di cane; qui la connotazione è particolarmente efficace per un cane da riporto. ~ *boca*: forma settentrionale dell'imperativo di 'boccare' o 'abboccare', letteralmente 'prendere con la bocca'; in gergo venatorio indica l'azione, compiuta dal cane, di afferrare la preda senza morderla per riportarla al cacciatore (cfr. GDLI s.v. *boccare*, e *abboccare*; DLIC, s.v. *abboccare*, pp. 292-3). Opinabile l'interpretazione di Huck e Dieckmann che, pur mantenendo l'iniziale maiuscola in tutti i casi, indicano «Boca» come nome proprio nella prima strofa, mentre nella seconda accolgono la voce verbale.
- 10, *leva*: nel gergo venatorio *levare* indica l'atto volontario di far uscire allo scoperto la preda rintanata 0, come in questo caso, costringere gli uccelli a involarsi (cfr. DLIC, s.v. *levare*, pp. 62 e 302).
 - 13, redire: 'ritornare' (cfr. GDLI, s.v.). ~ non me dubitai: 'non esitai' (cfr. TLIO, s.v. dubitare, 1.1).
- 14: nel *corpus* di testi che costituiscono la presente edizione, questo verso è uno dei rarissimi casi di endecasillabo con accento di 5^a; tuttavia, vanno tenute in conto le osservazioni già esposte (cfr. *Introduzione*, § 5.3) relativamente all'inautenticità della seconda strofa, di cui anche questa irregolarità metrica è un indizio; ciò mi ha indotto a mantenere la lezione del codice, diversamente dagli editori precedenti. ~ *vogendo*: 'volendo'; le passate edizioni, tranne quella di Carducci, che non conobbe la seconda strofa, hanno rifiutato la lezione del codice: «E volendo redire» (Corsi, integrando la congiunzione per ragioni metriche di cui si è già detto); «Vo[l]gendo [per] redire» (Pirrotta, con integrazione per ragioni analoghe); «Vo[l]endo redire» (Huck-Dieckmann). La forma *vogendo*, tuttavia, non può ritenersi erronea, trattandosi di una forma settentrionale attestata e spiegabile per l'esito LJ > g palatale (cfr. Stussi, *Testi veneziani*, pp. LII-LIII, e anche la nota linguistica di Donadello al *Tristano veneto*, p. 47). Il copista di Lo, notoriamente poco attento alla correttezza dei testi poetici e assai poco propenso all'innovazione, potrebbe aver riprodotto fedelmente l'antigrafo.
- 15: il manoscritto legge «corendo /i/ gridando/», che Corsi accolse a testo («Correndo i', gridando»); ho tuttavia ritenuto improbabile un pronome in quella posizione, e l'errore si spiega agilmente come travisamento di

una nota tironiana. Si noti, inoltre, che il *titulus* è sulla c, e non è affatto scontata una dislocazione a indicare il rafforzamento della vibrante (co(r)rendo); piuttosto, come spesso accade nel codice, parrebbe equivalere a un coefficiente velare (c(h)orendo).

16-17: qui ha luogo il primo riciclo della prima strofa, di cui si è già discusso (cfr. § 5.3).

18, pel molino: 'in direzione del mulino'; la lezione del codice («plolino», dove l'abbreviatura varrebbe a rigore «pro», ma forse si intende «per») non dà senso ed è certamente erronea per la misura e per l'assenza di rima col v. 19. Gli editori precedenti, leggendo gli ultimi grafi mo e non ino (ma se si osserva attentamente il codice e si confrontano le altre m del residuum, si nota uno stacco tra il primo minimo e i due che seguono), hanno proposto varie soluzioni: «[su] per l'olmo» (Pirrotta), «p[resso] l'olmo» (Corsi, seguito da Huck-Dieckmann), tutte poco soddisfacenti poiché, se leggendo l'olmo si recupera un senso compiuto, resta irrisolta la questione della rima. Ho avanzato pertanto la congettura pel molino, che permette di recuperare rima e metro, ritenendo che, tutto sommato, come l'olmo anche il mulino può considerarsi un elemento verosimile di un paesaggio campestre verso cui indirizzare lo sguardo.

19-24: versi identici ai corrispettivi della prima strofa, eccetto 23-24, ottenuti combinando termini già presenti, e comunque sul modello della prima strofa.

23: il manoscritto legge «bochi bochi bocholla», dove si sono emendate le prime due reiterazioni in *boca*, dovendosi escludere un imperativo in -i. Corsi (*Poesie musicali*), nonostante intenda *bochi* voce verbale, inserendola anche nel *Glossario*, mantenne l'uscita in -i, intervenendo (o travisando, dato che non c'è alcun rimando in apparato) solo nella conclusione, «bochi: è là», dove Huck-Dieckmann normalizzano «boc[a] là»; ma o·llà è incitamento attestato anche in *Segugi a corta*, e la lezione del codice può essere mantenuta.

24: tutti gli editori precedenti intendono «La cagna, la cagna l'ha»; una simile esclamazione sarebbe plausibile in una caccia condotta in gruppo, per avvisare gli altri cacciatori dell'avvenuta cattura. Senonché il contesto è quello di una caccia solitaria; ho pertanto ritenuto più coerente intendere il verso come i precedenti, ossia come incitamento rivolto ai cani. L'inevitabile conflitto ritmico con il verso corrispondente nella prima strofa è probabilmente dovuto all'inautenticità della seconda.

25: 'E le quaglie, che Amore mi fece prendere per lei, a quella le andai a rendere', intendendo cioè 'rendere la cacciagione a colei per cui si è cacciato'. Non ho ritenuto necessaria l'integrazione della preposizione (*E a presentare ... andai*), che potrebbe considerarsi assorbita per sinalefe dalla *e*, poiché credo non si possa escludere un costrutto con infinito apreposizionale: 'Andai a quella presentare' (cfr. Dardano, *Casi dugenteschi*). *Presentare* vale 'rendere', 'donare'; non saprei indicare l'origine del travisamento di Corsi (*Poesie musicali* e *Rimatori*), «per sfratare», dalla lezione tràdita dal codice, «p̄sentare».

27, tolsi mio: per l'assenza dell'articolo (ma «tolsi el mio» Fp), dovuta alla combinazione col possessivo, cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 432.

28, l'utimo dì di giugno: allusione oscura, ammesso che celi un riferimento storico reale. Va tuttavia ricordato che un ritornello 'calendariale' (4 agosto 1346) si registra proprio in un madrigale di Jacopo, O in Italia felice Liguria, 9-10: «Quaranta sei un emme cum tri ci / corea e fo d'agosto il quarto dì» (ed. Corsi, Poesie musicali, p. 41). La forma utimo, impiegata in Lo per entrambe le voci, pare aver avuto origine e diffusione circoscritta alla Toscana (sul fenomeno linguistico, la dissimilazione di l' seguita da l+consonante, cfr. Poppe, Tosc. «L'atro»).

29-30: questi due versi non solo mal si accordano con il resto del componimento per il contenuto, ma costituiscono anche l'unico caso noto di caccia con ritornello di 4 versi; pertanto, non si esclude che – a torto – siano stati ritenuti mancanti e aggiunti di riflesso all'integrazione della seconda strofa (cfr. § 5.3).

X. O TU, DI QUA, O TU, DI LÀ, LASCIATE

Il testo è tramandato in unicum nel palinsesto SI; le difficoltà di lettura si sono rivelate insormontabili solo per il v. 7, dove la sovrapposizione della scritta superiore azzera quasi totalmente la leggibilità, mentre diversi luoghi del testo sono stati ricostruiti per congettura. Ciononostante credo si possa affermare con sufficiente sicurezza che il testo sia d'origine toscana e che, in base ai tratti stilistici dell'intonazione, possa considerarsi coevo alle cacce intonate da Gherardello e Lorenzo, collocandosi verosimilmente entro il decennio 1350-60. Nulla è noto circa la paternità del testo come dell'intonazione, che è trasmessa anepigrafa come tutte le altre cacce presenti nel fascicolo XVI, che include composizioni di Landini, Gherardello e Vincenzo. La narrazione si esaurisce nella descrizione di una caccia al cervo con esordio in medias res e un impianto narrativo a tratti incerto per via delle lacune, ma nella sostanza sufficientemente lineare e prevedibile. La diegesi è riservata al solo verso conclusivo, mentre buona parte di quel che rimane consiste in un accostamento di locuzioni tipiche del genere, con qualche affinità sintattica e lessicale con le cacce di Soldanieri (si veda in particolare Per un boschetto). Di qualche interesse è l'onomatopea del suono del corno (hu), di interpretazione sicura, data la riproposizione realistica della cornure nell'intonazione (un lungo passo costituito da reiterazioni di una quinta discendente), di cui non si registrano altre attestazioni nel repertorio italiano. La recente pubblicazione dell'edizione in facsimile del codice (Janke-Nádas, The San Lorenzo Palimpsest) ha portato qualche miglioramento rispetto alla prima edizione che ho fornito nel mio Una caccia inedita, sebbene la restituzione del testo poetico resti in parte compromessa.

Manoscritto

S1 cc. 82v, 94r [=151v-152r] (C_1 1-15, T 15)

```
«O tu, di qua, o tu, di là, lasciate i cani a' cervi che sono levati; et mettendo i can, forte cornate!»

– hu hu hu – «Vé, vél, Forte, té, té, té!».

«Ecco lì i cervi; qui!»

«O, vél, piglialo, giungilo,
†bol....o†». «O compagno,
demor' e stie la posta sulla costa!»

«Hor guarda ben che non scampi!» «O Caleffo,
vélla, vé, vélla, vé!»
```

I O] $_0$ O $_\sim$ 2 son $_0$] son $_\sim$ 3 mettendo] met *e*do; cornate] *or na te te $_\sim$ 4 hu hu hu] hu reit. 8 volte; Vé $_0$ Vé $_0$ Vé $_0$ *e**l ma la lettura è gravemente compromessa $_\sim$ 5 Ecco] echo; qui] q $_\sim$ 7 bolo] ill., gli ultimi grafi forse ... ffo oppure ... sso $_\sim$ 8 demor' e] damore $_\sim$ 9 Hor] ho hor $_\sim$ 10 O] O O

«Pigliala, pigliala!» «Tiélla ben, tiélla ben!». «Or torniam cantando,

che noia tien quel ch'andavam cacciando».

Et così cominciò la nostra caccia.

15

13 Or ... cantando] or*orniā*ātā do ~ 15 cominciò] fini (T); la] la la (C)

Metrica

14 versi più ritornello monostico ABACd₇e₇f₇GHc₇i₅l₇m₆(l₅)M; Z

Consonanza e assonanza tonica: A B (-ate: -ati)

Assonanza: B H (-ati: -ampi); C l (-é: -en); e m (-agno: -ando)

A causa delle difficoltà di lettura, lo schema metrico deve necessariamente considerarsi congetturale. Nel manoscritto il v. 2 si presenta ipometro, salvo non considerarlo endecasillabo di 5^a con dialefe *cani* a, che è effettivamente quanto accade nella disposizione delle sillabe sotto le note; si è optato per il ripristino della scansione regolare, impiegando la forma piena *sono*.

Il forte stacco sintattico, il passaggio alla diegesi e il carattere di chiosa riepilogativa dell'ultimo verso mi hanno indotto a ritenerlo ritornello monostico (diversamente da quanto indicato nella mia precedente edizione).

Edizioni

Epifani, Un caccia inedita.

Bibliografia

D'Accone, Una nuova fonte, p. 11; Janke-Nádas, The San Lorenzo Palimpsest.

- 1, 0 tu ... 0 tu: la presenza della 0 interiettiva anteposta a nome e a pronome è un tratto particolarmente insistito, per il quale si trovano numerose analogie nelle cacce di Sacchetti e Soldanieri; è a mio avviso un primo indizio a favore di un'origine toscana. ~ lasciate: 'sguinzagliate'.
 - 2, levati: termine tecnico venatorio, vale 'messi in fuga'.
- 3, mettendo: sottintende 'in caccia'; il DLIC riporta la voce Mettere i cani al bosco: «scioglierli, perché caccino» (p. 303). ~ cornate: il primo grafo è illeggibile, ma la congettura può dirsi sicura grazie all'onomatopea del verso successivo (cfr. infra). La reiterazione della sillaba te è probabilmente un errore d'anticipo, cagionato dal v. 4. Nonostante il riferimento al corno sia quasi scontato in una caccia d'argomento venatorio, l'uso del verbo cornare, che si attesta in precedenza in Folgore da San Gimignano (Venerdie, 7 «(...) CORNANDO a caccia presa»; ed. Marti, Poeti giocosi, p. 379), riappare tra le cacce solo in Per un boschetto di Niccolò Soldanieri (v. 15).
- 4, *bu*: onomatopea del suono del corno, che, come si è accennato nell'introduzione al componimento, si traduce nell'intonazione in un realistico ostinato su una quinta discendente. ~ Vé, vél: 'guarda, guardalo' (cfr. commento a *Mirando i pessi*, 3); il passo è quasi illeggibile e la congettura scaturisce dal v. 10, dove la stessa esclamazione è declinata al femminile. ~ *Forte, té té té*: si è inteso *Forte* come nome proprio di cane, poiché in questo caso la rei-

terazione della sillaba te difficilmente può considerarsi priva di senso compiuto, data la frequenza con cui ricorre tale richiamo nelle cacce d'argomento venatorio.

- 6, giungilo: 'raggiungilo': il DLIC attesta una voce *Cane da giungere*, «definizione generica per significare quello che ha corsa così veloce da raggiungere la fiera che caccia. Specificamente sono cani da giungere i Veltri e i Levrieri» (p. 297).
- 7, bol...o: nonostante i grafi leggibili (gli ultimi tre sembrano potersi leggere «...ffo» o «...sso», ma si può sicuramente escludere il nome proprio Caleffo che compare al v. 10), non sono stato in grado di avanzare una congettura tenibile, soprattutto a causa della sillaba iniziale bol (ammesso che non sia da leggere «[c]hol», ma della c non v'è traccia), che pur riducendo il ventaglio di possibilità, comporta ulteriori complicazioni. Dato il contesto, inoltre, non si esclude che possa trattarsi di un nome proprio, forse di uno dei cani, con cui le probabilità di produrre una congettura plausibile si approssimerebbero a zero. Sul piano metrico, comunque, soccorre l'intonazione, che prevede 4 sedi. ~ compagno: si allude molto probabilmente a un cacciatore preposto ai medesimi compiti di chi sta parlando. Si veda, in tal senso, Per un boschetto, 14, «(...) e chi 'l suo cane e chi 'l CONPAGNO / chiamò (...)», che lascerebbe intendere un raggruppamento a coppie.
- 8: 'la posta (il gruppo di cacciatori appostati) aspetti (demor') e resti ferma (stie) sul pendio (sulla costa)'. ~ demor': la lezione del codice, «damore», non dà senso. Poiché (1) l'intonazione presenta una cesura netta con il verso precedente, con cui si può escludere il sintagma (comunque problematico) compagno d'amore, e (2) la locuzione 'stare d'amore' non risulta attestata, non resta che ipotizzare un banale scambio di e per a; per demorare 'aspettare' 'restare in attesa', cfr. TLIO, s.v. dimorare, 1. ~ la posta: nella consueta accezione venatoria 'appostamento dei cacciatori', in attesa del passaggio della fiera messa in fuga. La vicinanza di posta e costa (per cui cfr. TLIO, s.v. costa¹, 2) è probabilmente memore della posizione rimante che si riscontra in più di un canto dell'Inferno dantesco, in particolare XXII, 145-8, dove si noti la presenza degli avverbi qua e là, strutturali in questa caccia: «Barbariccia, con li altri suoi dolente, / quattro ne fé volar da l'altra COSTA / con tutt' i raffi, e assai prestamente / DI QUA, DI Là discesero a la POSTA».
- 9, *Caleffo*: nome proprio di uno dei cacciatori, ulteriore indizio della toscanità del testo, poiché nel *database* dell'OVI il nome è attestato esclusivamente in documenti fiorentini, anche nella forma *Chalefo*, talvolta preceduto da «vochato», a indicare che probabilmente si tratta un soprannome (forse deverbale da *caleffare*, 'farsi beffe', cfr. TLIO, s.v.).
- 10-12: il mutamento del genere della preda rispetto ai versi precedenti (*piglialo, giungilo > vélla* 'guardala', *pi-gliala, tièlla* 'tienila') si spiega con l'accentuato dismorfismo sessuale del cervo, ma il mutamento repentino è in qualche misura sospetto e acuisce il sentore di centonizzazione.
- 12: la notazione prevede *ligatura* sul secondo *tiélla*, che, *a rigore*, dovrebbe essere monosillabo, ma nel sistema notazionale originario (in *octonaria*) una *ligatura* in questa posizione non sarebbe stata possibile. Si noti, inoltre, che nell'intonazione (mis. 74) il primo *ben* risulta perfettamente sovrapposto al *ben* del v. 9, il che non può essere casuale; è anzi un'ulteriore prova dell'attenzione al canone verbale da parte dei compositori. Si veda anche un passo quasi identico in *Così pensoso*, 14, «Tiél ben, tiél ben!».
- 15: nell'intonazione il verso conclusivo è sottoposto anche al *tenor*, dove si è prodotto l'errore polare *finì* per *cominciò*, con cui il verso risulterebbe ipometro. Oltre alla disposizione approssimativa delle sillabe al *tenor*, bisognerà tener conto del fatto che il copista di SI, almeno per quel che riguarda il fascicolo XVI, tende a inserire frammenti di testo al *tenor* anche laddove è altamente probabile che la parte ne fosse priva (si veda il frammento tramandato dal medesimo codice, edito nell'*Appendice* all'edizione delle intonazioni e il relativo apparato critico).

XI. TOSTO CHE L'ALBA DEL BEL GIORN' APARE

Sulla tradizione insolitamente corposa di questa caccia intonata da Gherardello da Firenze si è già discusso dettagliatamente (cfr. Introduzione, § 5.4). Pur non potendo accertare una datazione, è comunque possibile stabilire un terminus ante quem ai primi anni Sessanta, poiché a queste date rimonterebbero due sonetti di corrispondenza tra Simone Peruzzi e Franco Sacchetti, confluiti nel Libro delle rime di quest'ultimo, in cui si lamenta la morte del compositore (95a e 95b, secondo la numerazione Ageno, il primo con la didascalia: «Sonetto mandato da Francesco di messer Simone Peruzzi a Franco Sacchetti per la morte di ser Gherardello di musica maestro»). La documentazione affiorata riguardo a Gherardello (cfr. D'Accone, Music and Musicians, pp. 142-50) lo indica priore della chiesa di S. Remigio a Firenze almeno dal 1360, e conferma le date desumibili da Sacchetti, dato che il priorato successivo ha inizio nel 1363; ciò induce a ritenere che Tosto che l'alba sia una delle cacce più antiche del repertorio fiorentino. Il contenuto verte ancora sulla scena venatoria, descrivendo, con i consueti moduli espressivi, una caccia doppia, alle quaglie in pianura e al cervo sul monte. Alcune scelte lessicali producono analogie con Sonar bracchetti di Dante: oltre al termine bracchetto, diminutivo non privo di implicazioni sostanziali, si nota l'uso del verbo suonare riferito a un cane, non registrato in altre cacce. Quanto alla fortuna del testo poetico, va ricordato che esso fu addotto come esempio di caccia da Ireneo Affò nel suo Dizionario percettivo, critico ed istorico della poesia volgare (1777), dove probabilmente per la prima volta in epoca moderna si riconosce alla caccia lo statuto di genere poetico, preludendo così a una certa fortuna editoriale del testo, superata solo dagli esempi di Soldanieri e di Sacchetti.

Manoscritti

Lo c. 25r (C_1 I-I3): · chaccia di \mathscr{L} gherardello $\overset{.}{\sim}$ Sq cc. 25v-26r (C_1 I-I5): MAGISTER \mathscr{L} GHIRARDELLVS · DE FLORENTIA · Pit cc. 25v-26r (C_1 I-I5): \mathscr{L} · GHERARDELLO : Fp c. 86r (C_1 I-I5): \mathscr{L} · Gherardello · Sl cc. 83v, 87r [= 155v-156r] (C_1 I-I5)
Par c. IIIr: Chaccia di \mathscr{L} nicholo del pposto

Tosto che l'alba del bel giorn' apare, disveglia i cacciator, «Su, ch'egl'è tenpo; aletta li can!» «Té·tté, Viola, tè, Primiera, té!».

2 i] li Sq, gli Pit; cacciatori] cha ccator Lo ~ 3 Su] su *reit.* 4 volte Sq Fp Sl Lo Pit; egl'è] egliel Pit Sq Sl, eglia Par; can] cha Lo ~ 4 Té·tté] te te te te Sq Pit Fp Sl Par, tette tette Lo; té! Primiera té] om. Par, te prime rāte Pit

1 Tosto] To Tosto Sq Fp Lo Pit Sl; giorn'] giorno Sl Pit Sq Par; apare] appare Fp Sl Pit Sq Par ~ 2 disveglia] isveglia Pit Sq Par; cacciator] cacciatori Fp Sl ~ 3 tenpo] tempo Fp Sq Par, tēpo Sl; aletta] allecta Pit Fp, alletta Fp Sl Par; li] gli Pit Fp, -y Sl, i Par ~ 4 Viola] ui uo la Fp; Primiera] primera Fp Sl Pit Sq

«Su alto al monte, co' buon cani a mano
e gli brachett' al piano;
et nella piagia, ad ordine ciascuno!»
«I' vegio sentir uno
di nostri miglior bracchi: sta avisato!»
«Bussate d'ogni lato
ciascun le machie, ché Quaglina suona!»
«Aù, aù! A·tte la cerbia viene!»
«Carbon l'à pres'e in boca la tene!»

Del monte, que' che v'era su gridava:
«All'altra, all'altra!», e 'l suo corno sonava.

5 Su alto al] Su sal sa salta il Par; a] an Sq ~ 7 ad ordine ciascuno] ordin ciaschiduno Par ~ 8 I' vegio] Emi par Par; sentir uno] sentir rū no Lo ~ 9 bracchi] bracci Lo, chan Par; sta] star Pit Sq Par ~ 11 ciascun le macchie, ché] cia | cūlematirce Lo; Quaglina] qualiela Par ~ 12 Aù, aù] Ayo Ayo Pit Sq, ajof a*jof Par ~ 13 Carbon] carbo Lo; tene] tē ne Fp, te (e e) nne Lo ~ 14-15 om. Lo ~ 14 v'era su] ue ra si Sl, ua su giu Par ~ 15 All'altra, all'altra] A lla talcie lo Fp, al | la toal cie lo Sl; e 'l suo] -lsuo Fp, suo Pit, e suo Sq, il suo Par

5 Su alto] susalto Pit Sq; co'] con Sl Par; mano] mã no Lo ~ 6 brachett'al] bracet'al Lo, brachetti al Pit Sl, bracchetti al Par; piano] piaño Lo ~ 7 piagia ad] piaggia Fp Sl, piaggia ad Pit Sq; ciascuno] ciasc*** Sl ~ 8 I' vegio] I ueggio Fp, Io ueggio Sq Sl; sentir] sentire Fp Sl ~ 9 di] de Pit Sq Par; bracchi] brachi Sl Pit ~ 11 machie] macchie Sq Par ~ 12 cerbia] ce | uia Sl Par; viene] uene Fp Sl Pit ~ 13 pres'e] pse Lo, presed- Fp, presa e Par; boca] bocca Pit Fp Sl Par; tene] tiene Par ~ 14 que'] quel Sl; gridava] grida | u- Pit ~ 15 All' -2] al Par; altra²] altr- Sq; sonava] suna poi corretto suona ua ua (il primo ua per il cantus secundus) Pit, sona ua ua ua Sq

Metrica

13 versi endecasillabi e settenari più ritornello distico

AbCDEeFfGgHII; ZZ

Rima derivativa vv. 7:8 (ciascuno: uno)

Assonanza: E G (-ano : -ato)

Assonanza tonica: A C E G Z (-are: -an: -ano: -ato: -ava); D I (-é: -ene)

Consonanza: A b (-are: -or); C E F H I (-an: -ano: -uno: -ona: -ene)

Per quanto riguarda i vv. 1-4, l'unico codice letterario (**Par**) presenta la seguente disposizione del testo (omettendo però il secondo emistichio del v. 4):

TOsto che lalba del bel giorno appare Isueglia i chacciator su cheglia tempo Alletta i chan te te te uiola

Tutti gli editori precedenti hanno considerato endecasillabi i primi due versi, forse condizionati non solo dalla plausibilità di una coppia di endecasillabi esordiale, ma anche dalla presenza, nei codici musicali, di un demarcatore dopo *tempo*. Tuttavia, si è già avuto modo di dimostrare, nell'*Excursus* sulla restituzione del verso, che su tali demarcatori non si può fare affidamento; e poiché si è già dimo-

strata una parentela tra **Par** e la coppia **Pit Sq** (cfr. *Introduzione*, § 5.4), che ha ulteriormente avvalorato l'ipotesi che il copista abbia tratto il testo da un codice musicale, anche per il testimone letterario la disposizione dei versi non può ritenersi prescrittiva. Per i primi tre versi l'intonazione prevede cesure di media intensità, in corrispondenza di *apare*, *cacciator*, *tenpo* e *can*, cioè in corrispondenza dei versi o degli emistichi, a seconda della prospettiva. In conclusione, poiché (1) le rime dei primi quattro versi sono irrelate e (2) la presenza di un unico quinario o senario isolato ([té,] Primera, tè) sarebbe poco coerente con il testo nel suo complesso (spiegandone l'omissione in **Par**), ho optato per una soluzione che consentisse di mantenere solo le misure dell'endecasillabo e del settenario al prezzo dell'espunzione di due dei quattro monosillabi reiterati al v. 4. Estrema, infine, è la soluzione di Pirrotta, che riduce i vv. 2-4 a due endecasillabi (*Isveglia* (gl)i cacciator. - Su, ch' egli è tenpo! / Alletta (gl)i can! - Tè, Viola! tè, Primera!), implicando varie espunzioni e un'improbabile sineresi in Viola.

Edizioni

Affò, Dizionario, p. 112 [Par, om. il v. 13]; Trucchi, Poesie italiane, II, pp. 172-3 [Pit]; Carducci, Cacce in rima, p. 34 [Sq]; Levi, Lirica italiana antica, p. 304 [Sq]; Sapegno, Poeti minori, p. 524 [da Levi]; Muscetta-Rivalta, Poesia del Duecento e del Trecento, p. 875 [da Sapegno]; Pirrotta, CMM 8/1, pp. X-XI [Pit]; Corsi, Rimatori, pp. 1091-2; Corsi, Poesie musicali, pp. 68-9.

Bibliografia

Costa, *Il codice Parmense*, p. 104; Mazzoni, *Su alcune rime*; pp. 125-30; Brasolin, *Proposta*, p. 103 [schema n. 7]; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 53-4; Marchi, *Chasing Voices*, pp. 26-7.

- 3, *aletta*: senza escludere il senso comune del verbo *al(l)ettare* ('richiamare'), si dovrà tener conto anche della accezione militare, dimensione peraltro non troppo lontana dalla caccia, 'radunare' (cfr. TLIO, s.v.).
 - 4, Viola ... Primiera: nomi propri di cani.
- 5-6: la scena è duplice, prefigurandosi una caccia alle quaglie, condotta in pianura ai piedi di un monte, sulle cui alture avrà luogo una caccia al cervo.
 - 5, cani a mano: sottintende 'condotti', vale dunque 'cani al guinzaglio'.
- 6, brachett(i): diminutivo di 'bracchi' non generico, ma che indica qualità precise, come si legge in DLIC, s.v. cane bracco, p. 295: «la falconeria usò i più leggeri e deboli di questi cani [bracchi] per aiuto ai falconi, e li chiamò bracchetti da uccello, ossia da falcone, iniziandoli alla caccia a penna». Il termine è poi attestato anche nel volgarizzamento toscano del trattato di Pietro de' Crescenzi (Ruralia commoda), dove parrebbe sinonimo di 'segugio' (Trattato della Agricoltura, x, § 29: «Le lepri spezialmente si prendono con cani, ma per trovarle bisogna cani chiamati segugi, ovvero BRACCHETTI, i quali quanto più sottile odorato hanno, tanto migliori sono», III, p. 237). Per la lirica italiana è ovviamente obbligato il rimando a Dante, Rime, XIV, I «Sonar bracchetti e cacciatori aizzare».
- 7, *piaggia*: 'pendio, declivio del monte'; il termine compare anche nel sopracitato sonetto di Dante (*Rime,* XIV, 4). ~ *ad ordine*: sottintende 'stare' o 'porsi', la locuzione vale quindi 'ciascuno si tenga pronto (all'azione)'.
- 8, vegio sentir: 'vedo fiutare', riferito al bracco; espressione che si spiega agilmente se si tiene conto che quando un cane 'sente', manifesta una certa agitazione che per il cacciatore è segno chiarissimo (cfr. anche Mazzoni, Su alcune rime, p. 127).
- 9, Sta avisato: esortazione che vale 'fai attenzione', riferita ovviamente a un altro cacciatore; sulla lezione erronea del ramo Pit Sq Par (star avisato, erroneamente riferito a uno di nostri miglior bracchi, cfr. Introduzione, § 5.4).
- 10, *Bussate*: nel gergo venatorio indica l'azione di percuotere i cespugli (*le machie*) per far uscire allo scoperto le prede. Cfr. DLIC, s.v. *bussare* (p. 37).
 - 11, Quaglina: nome proprio di cane (derivato dall'abilità nello scovare le quaglie?). ~ suona: il riferimento par-

rebbe essere al «sonaglio che si pone nel collare dei cani da ferma quando si caccia ne' boschi, per avvertire, quando cessi il tintinno, che sono fermi» (DLIC, s.v. *bubbolo*, p. 37). È la stessa spiegazione che generalmente si offre al *Sonar bracchetti* dantesco.

- 13: per la corretta natura del verso è necessaria la dialefe *pres'e'in* (e si noti che **Fp** legge *ed* in luogo di *e*). ~ *Ai*: grido per richiamare l'attenzione; si attesta un'interiezione simile in Sacchetti, *Trecentonovelle*, XCII, 7, ma il contesto è molto diverso, essendo un grido di rabbia espresso dal protagonista friulano: «Au, può esser cest?»; un ramo della tradizione trasmette la variante *ayo* (che presumibilmente non ha nulla a che fare con l'incitamento «aiòs» presente in *Con dolce brama*, 8) ~ *Carbon*: nome proprio di cane, per cui vale il consueto intento descrittivo (si tratta evidentemente di un'allusione al manto dell'animale). Il nome ricorre anche in Prodenzani, *Saporetto*, XXX, 7 ~ *in boca la tene*: 'la trattiene con la bocca', dove *in boca* appare pleonastico; *tenere*, «riferito a cani da presa significa il fatto ch'essi, attaccandosi coi denti a un animale, specie in certe parti del corpo, ne fermano il moto. Così il mastino addenta perfino il toro agli orecchi, e lo trattiene» (DLIC, s.v. *tenere*, p. 92).
- 14, Del monte: si intende 'Dal monte'. ~ que': 'quello', 'colui', intendendo uno dei cacciatori che era salito su alto al monte.
- 15: dopo la cattura, uno dei cacciatori avvista un'altra cerva e prontamente la segnala ai compagni sia verbalmente (*all'altra*) sia con il corno; tale situazione è probabile che implicasse un segnale prestabilito, tanto che Gherardello nell'intonazione non si sottrae all'imitazione del corno, vocalizzato sulla sillaba tonica di *sonava*.

XII. A POSTE MESSE, VELTRI E GRAN MASTINI

A poste messe è una delle pochissime cacce di cui siano noti tanto l'autore del testo, Niccolò Soldanieri, quanto quello della musica, Lorenzo Masini da Firenze; ciò consente di stabilire un terminus ante quem al 1372-73, data della morte del compositore, canonico della basilica di S. Lorenzo (cfr. Gallo, Lorenzo Masini). Della vita di Soldanieri, destituita di ogni attendibilità la ricostruzione di Miraglia, La vita e le rime di N. Soldanieri (per cui cfr. le osservazioni di Corsi, Rimatori, pp. 717-8 e Rossi, Osservazioni, pp. 400-1), restano molte incognite e un unico dato, sempre se effettivamente riferibile al poeta, ossia la data di morte al 1385, già nota a Carducci (Cacce in rima, p. 6), che ne tacque la fonte, e recentemente riemersa dall'Archivio di Stato di Firenze (cfr. Del Puppo, La tradizione testuale, pp. 1-17; Pasquinucci, La poesia musicale, p. 67, ma si veda ora la voce Soldanieri, Niccolò curata da A. Calvia per il DBI). Troppo arduo sarebbe nel poco spazio a disposizione collocare le cacce di Soldanieri all'interno della sua produzione poetica (su cui, peraltro, pochi sono gli studi specifici, senza contare la mancanza di un'edizione critica complessiva, a dispetto dell'importanza del poeta, unanimemente riconosciuta). Si può tuttavia tentare di abbozzare un bilancio relativo all'apporto di Soldanieri al genere, che proprio con le sue cacce raggiunge un primo – e forse insuperato – vertice qualitativo sul piano letterario. Beninteso, il poeta fiorentino non innova in modo radicale la tradizione della caccia, che certamente ben conosceva: i tre componimenti pervenuti, ad esempio, restano confinati all'argomento venatorio, da leggere in chiave allegorica come metafora erotico-amorosa, con prede femminili (qui la cerva, altrove la cavriola e la volpe) che in due casi su tre riescono a sfuggire alla cattura. Ma nella possibilità stessa di un fallimento si scorge un primo elemento di novità, che si accompagna, al di là degli esiti dell'impresa, a una componente ironica e alla conseguente perdita di quelle tematiche cavalleresche che ancora si scorgono in certa produzione settentrionale (si veda, a titolo esemplificativo, Per sparverare, o i rimandi alla pastourelle in Segugi a corta e Con bracchi assai). Potrebbe bastare la scelta compiuta nell'ambito dei nomi parlanti affibbiati ai cani: Villano, Barile, Sacco, Leccone, e così via; tutti già connotati in senso caricaturale. A conti fatti, le cacce di Soldanieri appaiono oggi le uniche in cui l'azione venatoria si conclude con un nulla di fatto per i cacciatori (il caso del riço scampato alla cattura di Nella foresta è dubbio per la caduta quasi certa di una seconda strofa). In A poste messe, le modalità con cui si rende la disfatta (dal v. 16) prevedono il protagonista inebetito dalla bellezza della preda (schema analogo a *Per un boschetto*), che addirittura si fa beffe del cacciatore («l'uccel che·mme / uccella»). Ma quanto tutto ciò possa in questo caso dirsi funzionale all'intonazione, ovvero a una sua 'rappresentazione', lo si comprende soltanto se si evita di scindere nettamente il piano testuale da quello musicale. L'intento canzonatorio del ritornello, dove i cacciatori a causa del fallimento sono costretti a effettuare una cornure «sanza corno», dà luogo a uno dei passi più efficaci sul piano descrittivo dell'intero repertorio arsnovistico. La lezione del testo poetico è desunta da Red, riconosciuto come uno dei codici più autorevoli per la trasmissione delle rime di Soldanieri (e certamente il più autorevole per le sue cacce).

Manoscritti

Red c. 113v: Caccia di Niccholo detto

Ch₁ c. 257*v*

Sq cc. 49v-50r (C_1 vv. 1-11, 23-4): MAGISTER · LAURENTIVS · DE FLORENTIA

Fp cc. 76*v*-77*r* (C₁ vv. 1-11, 23-4): · Caccia · ∤ lorenço

NICCOLÒ SOLDANIERI

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,

«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'abaio,

bianca lattata com' color di vaio.

Lasciati, i cani a·llei si fêr vicini:

«Ai, cane! O tu, del can: dè, grida, grida!»,

«Vé, vé; là, là; vé!»,

passando il poggio, allor furon le strida:

— cu cu cu cu —

«Dàlli, dàlli, o tu!»

«Che è, che è, che è?»

«L'uccel, l'uccel, l'uccel,

che·mme, che·mme

20

uccella, e stassi in su un appio melo,

per ch'ella in mano a me lasciò del pelo».

A·rricolta – bu bu bu – sanza corno – tatim tatim – sonamo per iscorno.

1 messe] mosse Fp; gran] can Ch₁ ~ 4 per lo bosco] pel bosco Ch₁, per boschi Sq, p bosc- Fp ~ 5-7 reit. 3 volte in sequenza Sq Fp ~ 5 eccola eccola Ch₁, Echo e (e)cho echo la (ma solo la prima reit.) Sq ~ 7 lassa lassa Red Ch₁ ~ 10 e all'] dell- Sq, dal- Fp ~ 11 reit. 2 volte Sq Fp; com' color] col collã Sq, cōcollar Fp ~ 12-22 om. Fp Sq ~ 13 dè grida, grida] grida de grida Red Ch₁ ~ 14 là, là] la Ch₁ ~ 16 chu reit. 6 volte Ch₁ ~ 17 o] om. Ch₁ ~ 22 ella] olla Ch₁ ~ 23 A·rricolta] Di ricolta Fp; bu bu bu] bu bu Ch₁ ~ 24 sonamo] sonaua Sq Fp; iscorno] schorno Red Ch₁

I gran mastini] gram | mastini $Sq \sim 3$ qui, qui] $q q Fp \sim 4$ bracchi] brachi $Ch_1 Sq$; segugi] seguci Ch_1 ; aizando] aizzando $Ch_1 \sim 10$ cerbia] ceui- Fp; all'abaio] allo abbaio $Ch_1 \sim 11$ com'] chome Red, co $Ch_1 \sim 13$ can] chane $Red \sim 23$ A·rricolta] A ricolta Ch_1 ; bu bu bu] bu reit. 19 volte Sq, 13 volte $Fp \sim 24$ tatim tatim] tati (5 volte) tito (3 volte) tati (4 volte) Sq, tati (8 volte) Fp; sonamo] sonammo Ch_1

Metrica

2 strofe di 11 versi più ritornello distico; le strofe hanno identica struttura sillabica ma la seconda strofa ha una rima in meno

I. ABc₆Bd₆d₆e₆f₇e₆GG

II. ABc₆Bd₆d₆c₆e₇c₆(f₃)G(f₃)G; ZZ Rima ricca: II. B (*grida* : *strida*) Rima derivativa: Z (*corno* : *scorno*) Rima identica: vv. 8 : 16 (*tu*)

I. f = II. d(-u)

Assonanza tonica e consonanza: II. e f (-el : ella) Figura etimologica: vv. 19, 21 (uccel - uccella)

I due testimoni musicali omettono la seconda strofa; anche se non è possibile stabilire con sicurezza se si tratti di uno dei tanti casi di caduta dei versi in *residuum*, o sia invece da imputare a una precisa volontà di Lorenzo, è chiaro che il passaggio diretto dalla prima strofa al ritornello è problematico a livello narrativo.

I vv. 18 e 20 non sono coerenti con i corrispettivi della prima strofa, configurandosi, almeno a prima vista, come settenari tronchi (rilevato in Brasolin, *Proposta*, p. 96):

vv.	I	II
7/18	«Lassa, lassa, lassa!»	«Che è, che è, che è?»
 9 / 20	«Passa, passa, passa!»	 che·mme, che·mme, che·mme

Tuttavia, posto che i versi presentano le stesso numero di sillabe e che la questione investe il rapporto tra accento linguistico e accento metrico, si osserva che il ritmo trocaico dei senari della prima strofa (accenti in 1ª, 3ª e 5ª) non è impensabile che, in sede di esecuzione, possa essere riprodotto nei versi della seconda. Di opinione opposta Brasolin, che ritiene probabile che i vv. 7 e 9 «avessero nell'esecuzione cantata uno spostamento d'accento e che, a livello fonico, fossero settenari tronchi» (p. 97); ma tale ipotesi è smentita dall'accentazione musicale rilevabile nell'intonazione, di cui evidentemente la studiosa non ha tenuto conto (cfr. C₁ 23-25, 28-30, 36-38). A favore dell'ipotesi opposta, si osserva che per il v. 20 basta considerare me atono, da intendere mentalmente in relazione al v. 21, *che-mme | uc-*cel-*la*, dove la pausa tra me e uccella mette in risalto proprio la voce verbale (e questa è a mio parere una notevole finezza di Soldanieri), mentre per il v. 18 un certo livellamento dell'accentazione è per lo meno agevolato dalla concomitanza di reiterazione e contiguità di vocali uguali (*che-*è). Dunque, ritengo plausibile pensare alla ritrazione d'accento e considerare entrambi i vv. 18 e 20 senari piani.

Edizioni

Trucchi, *Poesie italiane*, II, p. 187 [Red]; Carducci, *Cacce in rima*, pp. 19-20; Corsi, *Rimatori*, pp. 758-9; Del Puppo, *La tradizione testuale*, pp. 172-3 [Red]; Pasquinucci, *La poesia musicale*, pp. 180-3.

Bibliografia

Brasolin, *Proposta*, pp. 96-7; Lanza, *Studi*, pp. 140-2; Barbiellini Amidei, *Per Niccolò Soldanieri*; Dieckmann-Huck, *Metrica e musica*, pp. 250-3.

- I, A poste messe: si intende 'con i cacciatori appostati' in direzione opposta alla preda in fuga, in attesa che 'passi' (cfr. infra, v. 6); quanto al participio messe, è senz'altro pertinente l'annotazione del DLIC, s.v. poste, loc. mettere le poste: «il condurre che fa il capocaccia i singoli cacciatori a la posta che gli spetta» (p. 393), con cui si dimostra priva di senso la variante di Fp «A poste mosse». ~ veltri e gran mastini: tipologie di cani da caccia; il veltro «oggi si dà come sinonimo esattissimo di levriero, ma io penso che veltro fosse in origine il più veloce dei cani da inseguimento e da presa, non il vero levriero nostro. L'iconografia antica ci mostra di questi bellissimi cani, i quali però non hanno i caratteri della leggerezza tutta propria del levriero odierno» (DLIC, s.v. veltro, p. 311). Il mastino, come pare fosse il veltro in epoca medievale, è un cane 'da presa', cioè adatto alla caccia ai grandi quadrupedi.
- 2, Villan, Baril: nomi propri di cani; si noti che Soldanieri non si accontenta di connotazioni neutre (come Carbone, Grisone, Biancopelo) o che esaltino la prestanza (come Dragone o Lione), ma si avverte già in questi nomi l'ironia che caratterizzerà gli esiti della caccia.
- 3, cios: incitamento rivolto ai cani, attestato solo in Soldanieri; secondo Pasquinucci (La poesia musicale, p. 181): «deformazione onomatopeica dell'incitamento ciussa (acciussa)», ma il valore onomatopeico mi pare piuttosto scarso; è più agevole, forse, pensare a una forma popolareggiante (d'altronde nel corpus dell'OVI è attestata la forma ciossicitu 'ciussetto', in un volgarizzamento della Mascalcia di Lorenzo Rusio).
- 4, *bracchi e segugi*: continua l'elenco delle tipologie di cani (si ricordi che non sono razze precise, ma cani dotati di particolari abilità); bracchi e segugi sono complementari ai veltri e ai mastini, poiché sono 'cani da seguito', ossia utili a porre in caccia la preda.
 - 5, lassa: esortazione tipicamente venatoria, che vale 'sguinzaglia (i cani)'.
 - 9, passa: riferito alla preda, che, messa in fuga dai cani, 'sta per passare', si sta cioè approssimando alla posta.
 - 10, usci: 'venne allo scoperto'; è sostanzialmente sinonimo di levarsi.
- 11, bianca lattata com' color di vaio: si accoglie qui, con Pasquinucci (La poesia musicale, p. 182), la lezione di Red (benché l'opposizione «chom(e)» Red / «cō» Ch₁ sia labile), anche se forse non è necessario ipotizzare che «il Soldanieri vuol semplicemente dire che il manto della cerva era bianco screziato di grigio». Tali screziature mi sembra che mal si addicano all'aggettivo lattato, che si ritrova, in un contesto molto simile e con riferimento all'ermellino, in Pucci, Cantari della Reina d'Oriente, XXVI, 1-3: «Appresso a questo un carro d'oro fino, / tiravan dieci grossi palafreni, / LATTATI e BIANCHI più che l'ERMELLINO». È possibile che vaio sia stato impiegato per esigenze di rima e che s'intendesse alludere genericamente a un'animale da pelliccia dal manto bianco; ma resta comunque compatibile per sineddoche, poiché bianca, infatti, è la pancia del vaio (cfr. Ristoro d'Arezzo, Composizione, VII, 3, 3: «(...) trovamo specie d'animali tutti neri, e per questo oposito tali trovamo tutti bianchi. E trovamo tali che so' tutti segnati, e li loro segni, stanno fermi e non se vanno mutando, come so' schiroli ['scoiattoli'], e VAI, e faine, e lepore, e altri che so' BIANCHI sotto lo corpo»). Il Pegolotti, inoltre, ne La pratica della mercatura, conferma che le pance di vaio costituivano un articolo merceologico a sé stante («Vai crudi e pance di vaio e dossi di vaio, scheriuoli di Schiavonia si vendono a migliaio (...)», p. 38).
 - 12, Lasciati: cfr. commento al v. 5. ~ si fêr vicini: 'si avvicinarono (si fecero vicini)'.
- 13, *O tu... grida*: mi sono allontanato dalla lezione trasmessa dai codici, anteponendo l'interiezione *dè* alla prima esortazione. È infatti evidente che dal punto di vista metrico non vi sarebbe corrispondenza col v. 2, che prevede accenti in 4ª e 8ª sede, e sarebbe impensabile sottoporre il testo della seconda strofa alla musica, laddove per tutti gli altri versi la corrispondenza è invece perfetta. Si noti, peraltro, che in questo modo non solo l'accentazione ma anche la corrispondenza fonica tra i versi è particolarmente stringente: «Té té Baril chiamando» / «Del can, dè grida», con la corrispondenza *ril* gri sull'accento in 8ª sede.
 - 15, poggio: 'rilievo', 'collina'.
- 16, cu cu: onomatopea del verso del cuculo; è ovviamente funzionale a l'uccel che-mme uccella, metafora del cacciatore beffato dalla preda.
- 21, uccella: 'si fa beffe'; cfr. Boccaccio, Decameron, IX, 5: «Ella, che avveduta s'era del guatar di costui, per UC-CELLARLO, alcuna volta guatava lui, alcun sospiretto gittando». ~ stassi in su un appio melo: 'si adagia su un appiolo (varietà di melo)'.
 - 22: 'poiché la cerbia (ella) sfuggendo mi lasciò del pelo in mano'.
- 23-24: si costruisca: *Per iscorno sonamo a·rricolta sanza corno*, dove le onomatopee degli abbai (*bu bu bu*) e della *cornure (tatim tatim)* non sono che elementi del paesaggio sonoro abilmente introdotti da Soldanieri all'interno del-

la narrazione, e che hanno l'effetto di incrementarne il movimento, rimarcando ulteriormente la natura 'rappresentativa' della caccia.

23, A-rricolta: 'A raccolta', dove la preposizione ha valore modale, implicando con tutta probabilità un segnale preciso; l'associazione con il suono del corno, propria anche dell'ambito militare, è testimoniata dalla canzone di Sacchetti in morte di Boccaccio (Rime, 181), 112-3: «Sonati sono i CORNI / d'ogni parte A RICOLTA». ~ sanza corno: una possibile interpretazione è certamente 'senza trofeo', ossia 'con un nulla di fatto', ma se ne può avanzare un'altra, che non esclude la prima e mi sembra egualmente plausibile, ossia un'interpretazione letterale: i cacciatori imitano il suono del corno con la voce. Che è poi quanto accade nell'intonazione, dove Lorenzo, quasi a voler sottolineare la portata derisoria del passaggio, costringe gli esecutori a una lunga sequenza di onomatopee.

24, tatim tatim: impossibile non sottolineare l'affinità lessicale con Par., X, 143, «TIN TIN SONANDO con sì dolce nota», nonostante sia qui riferito al suono di un orologio meccanico e in tutt'altro contesto. L'onomatopea del suono del corno è identica a quella impiegata da Immanuel Romano, Del mondo ho cercato, 64: «Tatim tatim senti trombettare» (ed. Marti, Poeti giocosi, p. 332-7); si veda anche la caccia Dappoi che 'l sole, 23. In Sq tatim si alterna a titon in relazione all'intervallo previsto nell'intonazione (rispettivamente, quinta ascendente e quarta discendente). ~ sonamo: l'uscita in -amo contro -ammo per la prima persona plurale del passato remoto (che Ch₁ legge sonammo) è ampiamente documentata in testi toscani (cfr. anche Rohlfs, Grammatica storica, § 568); ulteriori esempi si trovano nella caccia di Soldanieri copiata di seguito alla medesima carta di Red, Per un boschetto, dove si registrano forme come giugnemo, udimo e fumo (dove Ch₁ reca giugemmo, udimo e fumo). La lezione sonava, trasmessa dai codici musicali, introduce un notevole cambiamento a livello di senso, poiché il soggetto più plausibile parrebbe essere il cacciatore protagonista della seconda strofa (peraltro omessa nei suddetti codici); in tal modo, l'esito complessivo acquisterebbe una valenza auto-canzonatoria che mi è parsa improbabile. Forse l'errore si spiega col fatto che i copisti nella tradizione musicale intesero la cornure come reale, e quindi da imputare a un singolo 'cornatore', come venivano all'epoca chiamati, specie in ambito militare, gli addetti alle segnalazioni con il corno. ~ per iscorno: 'per la delusione', con più che probabile connotazione derisoria.

XIII. NELL'AQUA CHIARA E DOLCE PESCANDO

La datazione del componimento può ragionevolmente collocarsi entro il 1365, anno dopo il quale si perdono le tracce del compositore che pose il testo in musica, l'abate Vincenzo, a capo dell'abbazia benedettina di S. Maria in Regola a Imola, seguendo l'identificazione proposta da M. Long («Ita se n'era a star», pp. 263-4). Vincenzo ha quasi certamente avuto contatti con Firenze, e non è escluso vi abbia soggiornato; l'esigua produzione pervenuta, che ammonta a 4 madrigali e 2 cacce, ci è infatti tramandata esclusivamente in codici fiorentini, a cui dovrà aggiungersi l'intonazione del madrigale Ita se n'era a star, che Vincenzo ha condiviso – non è dato sapere in quale occasione - con Lorenzo Masini. In primo luogo, le due cacce intonate da Vincenzo sono entrambe caratterizzate da un'ambientazione genericamente 'costiera', forse sulla riva di un fiume, ma non è da escludere la costa romagnola, considerando la provenienza di Vincenzo (che Sq indica «de Arimino», Pit «da Imola»). In secondo luogo, queste due cacce costituiscono, nell'ambito della poesia per musica, le prime attestazioni della scena di mercato, fonte generosa di materiale sonoro, quanto e forse più dell'argomento venatorio. Nell'aqua chiara descrive una scena di pesca, bruscamente interrotta dalle grida di venditori ambulanti (la «tempesta»), che improvvisamente sopraggiungono, turbando la quiete e inducendo lo sfortunato pescatore a desistere. Forse non è azzardato pensare a una connessione con il soundscape dei mercati itineranti trecenteschi lungo le coste romagnole: residui di tratti linguistici rimandano infatti a quell'area, mentre nell'intonazione è evidente che Vincenzo tese a riprodurre, seppur in una forma necessariamente idealizzata, le grida dei venditori. Tutte le grida, infatti, si compongono per lo più da ribattuti nel registro acuto, con qualche eccezione nel registro medio, e la loro ripetizione letterale trova sistematicamente riscontro anche a livello musicale. La scena di mercato ben si accorda, anzi favorisce la composizione per accumulo, comportando sia l'abbandono della forma strofica sia l'intonazione durchkomponiert, con cui si arriva ad accorpare nell'unica sezione anche il ritornello. Le cacce di Vincenzo documentano un'iniziale avvicinamento alla frottola, seguito poi sistematicamente nelle cacce di Franco Sacchetti; pertanto possono essere annoverate tra le prime testimonianze di quest'ultima fase della caccia.

Manoscritti

```
Lo cc. 39v-40r (C_1 1-30): .Frate. Vincenço
Pit cc. 32v-33r (C_1 1-30): .Labate. Vīcençio
Sq cc. 36v-37r (C_1 1-30): MAGISTER DNS ABBAS · VINCIENTIVS DE ARIMINO
Sl c. 94v [=152v] (frg., C_1 1-23)
```

Nell'aqua chiara e dolce pescando co· rete et amo, e' stav' atento;

I e] eil SI; pescando] pe scha do Lo ~ 3 e'] et SI; atento] at tento to SI ~

1 aqua] acqua Pit Sq, aqqua Sl; dolce] dolçe Pit \sim 2 co- rete] Cōrete Pit, Cor re te Sq \sim 3 e'] i Pit Sq; atento] attento Pit Sq \sim

«Vé, vé, che·l sento! Adu' qua 'l cesto!» 5 «L'è fatto!» «Tira, presto, tiral su!» «Non parlare! Omè, ch'el pur se·n va!». Lasò l'amo per una voce ch'el udì gridare: 10 «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? Chi à remolo? O lì, o lì, o, chi à remolo?» «E' n'ò meço staro!» «Quanto vale?» «Tre soldi!» «Tropo è caro!» «Chi à vetro rotto?» 20 «Chi à fero rotto?» «Àgur' e fus' e mïoli!». Così chi vendea e chi conperava; una vechia pur gridava: «Ça, i bon' coli, donne! Ça, i bon' coli!», 25 po', dopo le', venia un che savòr vendea: «Mostarda, savorèt! Salsa verde, savor et savorèt!»

4 Vé, vé] ue *reit. 3 volte* Pit, 5 *volte* Lo Sl Sq ~ 6 L'è] elle Pit Sq, ele Sl; fatto] ste^{at} to Lo ~ 7 tiral] tira Pit Sq; su] su 7 Sq ~ 8 ch'el] cel Lo, che Sl ~ 9 l'amo] lamor Sl ~ 11 Parol' e chiav' e] pa rol chīaue Lo, parole chiaui Pit Sq; paiuol chiamã Sl; laviçi] lauççi Sl; Paroli] poro la Lo, *om.* Sl ~ 12 chiav', a] cha ua Lo, chiaui Sq, *om.* Sl ~ 14 che val] chuall- Lo; una] una | na Sl ~ 16-17 o lì, o lì, / o] olio olio Lo Sl Pit Sq ~ 17 n'ò] nu Lo ~ 23 chi conperava] chin chō paua Lo ~ 24-33] *lac.* Sl ~ 25 i¹⁻²] *om.* Lo Sq ~ 26 venia] ueni uā Pit ~ 28 savorèt] sauore Lo ~ 29 savòr et savorèt] sauoreto sauore Lo, sauoret sauoret (*con* distinctio *che suggerisce reit. simmetrica*) Pit Sq

4 che·l] chel Lo, chiol SI, chil Pit Sq ~ 5 Adu' qua 'l] adducqual Sq; cesto] cē sto Lo, çesto Pit ~ 6 fatto] facto Pit ~ 8 Omè] oime Pit Sl ~ 9 lasò] lasso Pit, lascio Sq, laxo Sl ~ 10 per] pe Lo; voce] boce Sq; el] egli Pit Sq ~ 11 laviçi] laueçi Pit Sq ~ 12 chiavatura] chiauadura Pit Sq ~ 15 Se'] sei Sq Sl; dinari] danari Pit Sq, denari Sl ~ 16 Ancor udi'] Ancorudi Lo, Ancor audi Sl ~ 17 remolo¹⁻²] remola (il secondo corretto su remolo) Lo, remulo Pit Sl ~ 18 remolo] remu** Sl; E' ... staro] ill. Sl; E'] io Pit Sq ~ 19 vale] ual le Lo; soldi] &di Lo; tropo] troppo Pit Sq Sl; caro] chã ro Lo ~ 20 vetro] vedro Pit ~ 21 fero] ferro Pit Sq Sl ~ 22 Àgur' e] agora Pit Sq; fus' e] fusi Pit Sl, fusa Sq; mïoli] miol li Sl ~ 24 vechia] uecchia Sq, ue | uechia Lo ~ 25 bon' coli¹⁻²] buon chuoli Sq; coli²] ħoli Lo ~ 26 le'] lei Pit, lei Sq

«Chi tò del lat? Chi tò del lat?».

30

La ret'e l'amo e 'l pesce lì lasciai, sì gran tempesta no senti' çamai.

30-31 chi to dellat *reit. 3 volte* Pit Sq, chi todel*e chitodel | lat chi todelat Lo ~ 32 lì] gli Lo ~ 33 gran tempesta] grātēpes grātēpesta Pit, gratepesta Lo

32 ret'e l'amo] rete 7lamo Pit Sq ~ 33 gran tempesta] gram tenpesta Sq; no] non Pit Sq; çamai] giam ma y Pit Sq

Metrica

31 versi più ritornello distico

(1-10) Ab₅c₅c₅d₅d₇e₇f₇b₄E (11-16) Gh₇f₅h₄e₄e₇ (17-24) GIII₅I₅g₈Mm₈ (25-31) Gn₇n₇o₇Op₅p₅; ZZ In corsivo nello schema le rime imperfette:

e (parlare : gridare : dinari : gridare; ma dinare è forma documentata in testi emiliani, cfr. ad esempio De Robertis, Cantari antichi, p. 148, Atrovare del vivo e del morto, vv. 5 : 6, dinare : care)

h (assonanza e paronomasia, *chiavatura* : *che val una*, con scambio di consonante liquida e nasale; cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 522)

Rima siciliana (e paronomasia): n (*venia* : *vendea*), anche se un'originaria forma *vendia* non è da escludere (e fu messa a testo da Carducci e Sapegno); si veda, ad esempio il sonetto di Nicolò de' Rossi *Ardente flama de l'aere scendia*, 1 : 4, *scendia* : *ditia* 'diceva' (ed. Brugnolo, *Il canzoniere*, I, p. 224)

Rima franta con ritrazione d'accento: v. 17 (paroli : o lì : mioli : coli)

Rima identica: b (amo); vv. 10: 16 (gridare); o (savorèt); p (lat)

Assonanza: b I (-amo : -aro) Consonanza: l n o (-otto : -et : -at)

Consonanza e assonanza tonica: e I (-are: -aro)

Per la segmentazione del testo, oltre alla struttura narrativa, si è tenuto conto della posizione di alcuni rimanti, per i quali è parsa plausibile una funzione di giuntura tra le sovra-unità versali: gridare / paroli (10-11); gridare / o lì (16-17); gridava / coli (24-25).

I vv. 2-3 sono stati interpretati da Trucchi e Corsi come un endecasillabo, ripristinando la forma piena *stava* e implicando la dialefe *stava* atento; l'intervento non è necessario, dal momento che il quinario ha in questo caso una sicura autonomia ed è per giunta in rima col v. 9, altrimenti irrelato. Carducci e Brasolin valutarono settenario il primo verso, rendendo il v. 2, rispettivamente, «pescando con ret' e amo i' stav' attento» e «pescando con rete ed amo i stava».

I vv. 8-9 sono accorpati in Carducci, Sapegno e Corsi, recuperando la misura endecasillabica con l'inserimento di una *e* (congiunzione o pronome) prima di *lassò*; la congettura deriva con tutta evidenza dall'aver considerato inaccetabile la presenza di un quadrisillabo. Accogliere a testo una misura oggettivamente rara, ma non del tutto assente in altre cacce, ha consentito di evitare interventi anche ai vv. 13-15, variamente interpretati come un unico endecasillabo (Corsi stampa «Vien qua, vien: che val l'una? – Sei danari», espungendo *qua* al v. 13 e sopprimendo così la rima col v. 8, mentre Carducci e Sapegno, con intervento evidentemente più oneroso, espungono *l'una* e stampano

«Vien qua, vien qua: che vale? – Sei danari»), o come quinario più un ottonario isolato rispetto alla sovra-unità versale di cui è parte, congiungendo i vv. 14-15.

Il v. 23 è un endecasillabo di 5^a, che si sarebbe forse potuto emendare introducendo una congiunzione ed espungendo la e da conperava (E così chi vendea et chi conprava), sulla base del fatto che un verso pressoché identico – e con la congiunzione – si trova nell'altra caccia intonata da Vincenzo (In forma quasi, 17 «Et così chi conprava et chi vendea»). Tuttavia, un'irregolarità nell'accentazione non credo giustifichi un intervento simile, che costringerebbe ad altrettante operazioni nell'intonazione (cfr. C 92-98). Diverso è il caso del v. 29, dove per ottenere una scansione canonica (3^a e 6^a), il secondo emistichio si è interpretato savòr et savorèt, contrariamente alle edizioni precedenti, che optano sistematicamente per la reiterazione di savorèt.

Anche per i vv. 30-31 mi allontano dalle edizioni precedenti: delle tre reiterazioni presenti nei codici, Corsi ne mette a testo una sola, Carducci le mantiene tutte e tre, formando tre versi, mentre Sapegno le unisce in un solo verso di dodici sillabe; la scelta di mantere solo due delle tre reiterazioni tramandate dai codici è dovuta all'analogia strutturale con i vv. 20-21 e 28-29, anch'essi coppie (non terzetti) in rima identica, nonché consonanti tra loro (-otto : -et : -at).

Edizioni

Trucchi, Poesie italiane, II, p. 171 [Pit]; Giannini, Origini del dramma, p. 216 [Sq]; Carducci, Cacce in rima, p. 44 [Sq]; Sapegno, Poeti minori, p. 523; Muscetta-Rivalta, Poesia del Duecento e del Trecento, p. 874 [da Sapegno]; Pirrotta, CMM 8/3, p. XII; Corsi, Rimatori, pp. 1093-4; Corsi, Poesie musicali, pp. 84-6; Checchi-Epifani, Filologia e interpretazione, pp. 55-6.

Bibliografia

Lanza, Studi, pp. 185-6; Brasolin, Proposta per una classificazione, p. 101 [revisione metrica di Corsi, Poesie musicali]; Ciliberti, «La bella stella», pp. 149-50; Casapullo, Il Medioevo, pp. 249-51; analisi linguistica (a cura di D. Checchi) in Checchi-Epifani, Filologia e interpretazione, pp. 52-5.

- 1, aqua chiara e dolce: la frequenza con cui ricorre nella letteratura la serie aggettivale chiara e dolce, in riferimento all'acqua, riduce la portata di inevitabili rimandi petrarcheschi (ad esempio, RVF 126, 1).
- 3, una locuzione affine e collocata, come in questo caso, in principio del componimento a connotare la condizione del protagonista è nella caccia *In forma quasi*, 2 «Io stava stanco».
 - 4, vé: esclamazione ricorrente, volta ad attirare l'attenzione (si veda Mirando i pessi, 3).
- 5, adu' qua: 'porta (adduci) qua'. ~ cesto: forse si intende il cesto usato come strumento da pesca (cfr. Pietro de' Crescenzi, *Trattato della Agricoltura*, x, 37: «I Pesci si pigliano con CESTE DI VIMINI, che da capo son larghe mezzolanamente, e da piede strette, le quali i pescatori stanti nell'aqua, per lo fondo le menano a modo delle reti ripali», III, p. 247).
- 7, non parlare: come è noto, la pesca necessita di silenzio, poiché i rumori possono spaventare e mettere in fuga i pesci, cosa che si verifica puntualmente (ch'el [il pesce] pur se·n va). Si veda anche un'allusione analoga in Mirando i pessi, 6.
- 9, Lasò l'amo: 'si allontanò dall'amo'; il soggetto sottinteso è ovviamente il pesce, messo in fuga dalle voci. 11, Parol' ... laviçi: 'paioli', 'laveggi' (pentolame). Il paiolo è la tipica pentola, ampia e solitamente di rame, da appendere sul focolare tramite una catena (cfr. GDLI, s.v. paiolo¹).
 - 12, chiavatura: 'chiavistello', 'serratura' (cfr. TLIO, s.v. chiavatura¹).
- 14, *che val una*: 'quanto costa una'. Il genere femminile induce a ritenere che si stia richiedendo il costo di una chiave o di una serratura.

- 17, remolo: 'farina di crusca' (cfr. GDLI, s.v. rèmola). In Lo si verifica la compresenza delle forme remola (due volte, la seconda correggendo a su o) e remolo (una volta), contro Pit (remulo e remolo) SI (remulo) Sq (remolo). Ho preferito la forma remolo per la corrispondenza fonica con o lì, / o, che Vincenzo sembra aver tenuto in considerazione per la costruzione del profilo melodico (si veda l'intonazione a miss. 69-74).
- 17-18, o lì, / o lì, o: tutti i codici leggono olio olio, ma il contesto rende altamente improbabile la presenza di un venditore d'olio (e di questa opinione era anche Carducci, di cui si accoglie l'interpretazione). D'altronde, non può essere un caso che un artificio simile si trovi nell'altra caccia intonata da Vincenzo, In forma quasi, 15-16: «Chi vòl acet', o, / chi vòl acet'? Aceto!».
- 19, *staro*: 'staio', misura di capacità per le granaglie e, per estensione, il vaso preposto alla misurazione (cfr. GDLI, s.v. *staio*).
- 22, Àgur' e fus' e mioli: 'aghi, fusi, bicchieri'. Miòlo è ancora in uso in Veneto (cfr. GRADIT, s.v.). La forma àgura in Lo e SI, che non risulta attestata nel database dell'OVI, ho ritenuto si potesse intendere come variante settentrionale (romagnola) del toscano àgora (il Morri, nella prima metà dell'Ottocento, poteva ancora registrare nel suo Vocabolario Romagnolo-Italiano, oltre a diverse entrate per ègur 'spillo', le voci agurazz 'ago cattivo', aguren da cusì 'aghino', agurèr 'venditore o produttore di aghi'). L'accostamento ai fusi era evidentemente automatico (cfr. Cenne da la Chitarra, Risposta, X, 2: «ÀGOR'E FUSA, cumino e asolieri», ed. Contini, Poeti del Duecento), ma è curioso osservare una corrispondenza ancor più stretta, che include anche i mioli, nell'Esopo toscano (ed. Branca, p. 187): «[Il picciolo mercatante] va per lo contado disprezzato vendendo FUSA, ispilletti, ÀGORA E BICCHIERI». È possibile che simili articoli fossero tipici dei venditori ambulanti ai gradini più bassi della mercatura.
- 23: come si è già osservato nella nota metrica, il verso è del tutto analogo a *In forma quasi*, 16: «Et così chi conprava et chi vendea».
- 25, *Ça, i bon coli*: 'Qua, i buoni cavoli' (cfr. TLIO, s.v. *colo*), come già ipotizzato da Corsi, che non esclude anche un'altra possibilità per *colo*: «specie di vaglio per nettare il grano». Diverse le soluzioni degli editori precedenti: Trucchi reputò illeggibile il verso; Giannini, rinunciando anche a intervenire sulla *distinctio*, ripropose fedelmente Sq; Carducci e Sapegno misero a testo *carboncoli* (ma cfr. TLIO, s.vv. *carbùncolo*, *carbonchio* e *carbónchiolo*, 'pietra preziosa dotata di luminescenza rossa', anche identificata col rubino, qui decisamente fuori contesto). L'articolo *i*, trasmesso solo da **Pit**, è necessario alla corretta misura del verso e nel primo grido necessita la dialefe *ça i*.
- 27, savòr: si intende, genericamente, la salsa aromatica che conferisce 'sapore' al cibo; cfr. Garzo, *Proverbi*, 200, «Sale con SAVORE, / fa cibo migliore» (ed. Contini, *Poeti del Duecento*, II). La forma savòr è ancora in uso in Emilia (cfr. GRADIT, s.v. savor e savore), come pure il diminutivo sovorèt.
- 28-29, *Mostarda ... salsa verde*: come il *savòr*, ben noti condimenti per pietanze. Si tratta, ancora una volta, di venditori tipici, se un paragrafo del *Costituto del comune di Siena* (ed. Elsheikh, I, p. 302) è rubricato: «Di dare licentia d'andare di notte a chi vende la SALSA et la MOSTARDA».
- 30-31, *chi tò del lat?*: 'chi prende (*tolle*) del latte?'. La forma settentrionale *lat* è attestata in Vivaldo Belcalzer, ad esempio nella ricorrente rubrica «Capitol del lat de ...» (cfr. Ghinassi, *Nuovi studi*, pp. 63-64).
 - 33, tempesta: 'rumore', 'fracasso'; il protagonista è così costretto ad abbandonare i suoi propositi.

XIV. IN FORMA QUASI TRA 'L VEGHIAR E 'L SONNO

Valgono anche per questa caccia adespota e intonata da Vincenzo da Rimini molte delle osservazioni avanzate nell'introduzione alla precedente. Occorre sottolineare che le affinità tra i due componimenti si spingono fino al riciclo vero e proprio, ed è altamente probabile che questi nessi (auto)intertestuali non siano fortuiti e indichino che l'autore di entrambi i testi sia lo stesso Vincenzo. A ulteriore conforto di tale ipotesi, concorre anche la presenza di una rima visiva (acet', o : aceto), analoga a Nell'aqua chiara, 13 (o lì : -oli), che è peculiarità alquanto rara all'interno del corpus delle cacce. Rispetto a Nell'acqua chiara, In forma quasi appare strutturalmente meno solida dal punto di vista formale (si veda la cospicua presenza di rime irrelate), ma ne riproduce sostanzialmente l'impianto narrativo, basato sulla descrizione di una serie di eventi che turbano l'attività pianificata dal protagonista: lì era un pescatore, qui è un personaggio non ben caratterizzato, se non come spettatore stanco e desideroso di dormire. Vale la pena osservare, comunque, il comune approccio descrittivo, che in entrambi i componimenti è finalizzato alla ricostruzione di un 'paesaggio sonoro' particolarmente molesto, dove ricorrono sia l'ambientazione acquatica (fluviale o forse marittima) sia le grida di mercato. Il turbamento della quiete è inizialmente provocato dalle grida di marinai (quasi certamente dei pescatori) intenti alle manovre di approdo; probabilmente agli stessi marinai sono da imputare almeno alcune delle grida di mercato che sopraggiungono d'improvviso (vv. 10-11), proiettando il componimento in una strana mescolanza tematica: la navigazione (già sfruttata in Con dolce brama di Piero) e la scena di mercato, a quanto pare cara a Vincenzo.

Manoscritti

```
Sq c. 36r (C<sub>1</sub> 1-17, C<sub>2</sub> *18): \overline{\text{DNS}} abbas · Vincentivs de arimino \text{Lo}^{\text{A}} c. 68r (C<sub>1</sub> 1-17, C<sub>2</sub> *18): · Chaccia · \text{Lo}^{\text{B}} c. 31r (frg. C<sub>1</sub> vv. 1-8*)
```

In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno, io stava stanco, del dormir dixio, quando questa tempesta ci appario:
«O, della barca, premi e 'nvia!» 5
«Dè, sta forte!
Volgi man; guarda 'l tuo remo!
Là; qua; mo stalli!»

ı In] ı Lo^B; 'l] *om.* Lo^B ~ 2 io] in Lo^A; del] de Lo^{AB} ~ 3 quando questa] $\tilde{\varphi}$ questā Lo^A; ci appario] gia pri o Lo^{AB} ~ 5 premi e 'nvia] premiādo Lo^A, priuia Lo^B ~ 6 Dè] do Lo^{AB} ~ 7 volgi man] nol çi ma Lo^A, noçlima Lo^B; guarda al] guardi Lo^B ~ 8 Là; qua] lacqua Lo^B; stalli] stali stali Lo^A

ı veghiar] uegʻlar \sim 2 stanco] stā \widetilde{co} Lo^A; dormir] dormi Lo^B \sim 3 tempesta] ten pesta Lo^{AB} \sim 4 della] dila Lo^{AB}; barca] barcā Lo^B \sim 7 tuo] to Lo^{AB} \sim 8 mo stalli] most** (qui s'interrompe il testo) Lo^B

```
«Vé ch'i' premo!».

«Gambarelli, gambarelli!»

«Chi vuol pesce e sarcine secche?».

«O ti, arriva, arriva!»

«L'è fatto!» «Che val l'una?».

Anco sentiva dire:

«Chi vòl acet', o, 15

chi vòl acet'? Aceto!».
```

Et così chi conprava et chi vendea; i' pur volea dormire, et non potea.

9 ch'i' premo] chiol primo $Lo^A \sim 10$ gābarelli $Lo^A \sim 11$ tiol · pris se · sar ce ne scie che (tiol corretto forse su uol) $Lo^A \sim 12$ O ti] chi | o $Lo^A \sim 13$ L'è] elle $Sq \sim 14$ Anco sentiva] Ancor senti $Lo^A \sim 14$ -15 Chi ... Aceto!] to la ce tos · ceto a ce ton $Lo^A \sim 16$ Et così chi] cierto si chī Lo^A ; conprava] con pe ra ua Sq, 9 pe ra ua (la u acuta corretta su n o r) Lo^A

12 arriva, arriva] a ri ua ri ua $Lo^A \sim 13$ L'è fatto] -lle fac to $Lo^A \sim 17$ volea] uole Lo^A ; non potea] non po de a $Lo^{A(C_1)}$, nopo de a $Lo^{A(C_2)}$

Metrica

16 versi più ritornello distico ABBc₅d₅e₄f₈g₅f₄g₈h₉l₇m₇n₅n₇; ZZ Rima inclusiva: f (*premo*: remo)

Rima equivoca contraffatta: n (*acet'*, o : *aceto*); mi hanno indotto alla scelta adottata a testo, a discapito dell'alternativa, indubbiamente più lineare, *Chi vòl aceto?* / 0, *chi vòl acet'? Aceto!*, i seguenti fatti: (1) l'intonazione prevede una netta separazione dei vv. 15 e 16 in due frasi musicali dal profilo iniziale identico sul piano ritmico e in parte anche sul piano melodico (miss. 75-76 e 77-78); (2) presenza di punto sottoscritto alla o di *aceto* al v. 15, suddividendo in 3 sedi *a-ce-to/o*, con accentazione musicale sull'ultima sillaba, cioè sull'interiezione, mentre per il v. 16 il primo *aceto* presenta elisione, *a-ce-ta-ce-to*. In altri termini, l'accentazione musicale è in entrambi i casi coerente con l'accentazione prosodica naturale; sul piano metrico si dovrà tener conto della possibilità di una ritrazione d'accento.

```
Assonanza: d l (-ia : -iva); f n (-emo : -eto)
```

Assonanza tonica: B d (-io: -ia)

Consonanza e assonanza atona: g h (-alli: -elli)

Punti sottoscritti: 2 io stava (disambiguante rispetto a istava?); 15 aceto o; 17 conperava et chi

Edizioni

Carducci, Cacce in rima, pp. 42-3 [Sq]; Pirrotta, CMM 8/3, p. XII; Corsi, Poesie musicali, p. 83.

Bibliografia

Brambilla Ageno, rec. a G. Corsi, «Poesie musicali», p. 698; Brasolin, Proposta, p. 100; Lanza, Studi, pp. 185-6; Ciliberti, «La bella stella», pp. 148-9.

- 1-2, 'In una condizione quasi tra la veglia e il sonno, io ero stanco, desideroso di dormire'. La locuzione *in forma* sta qui a indicare una condizione dell'io narrante, per estensione dell'accezione comune di 'apparenza', 'aspetto' (un impiego analogo è in *Purg.* X, 109 «Non attender la FORMA del martìre»). L'interpretazione di *dixio* è dubbia: potrebbe intendersi come voce verbale (così Corsi, che stampa «Io stava stanco. De dormir disio»), ma l'incongruenza tra i tempi è problematica (e si noti anche *appario* al v. 3). Il termine è tuttavia attestato anche come aggettivo (cfr. TLIO s.v. *desìo*², «che è oggetto del desiderio»), ma il contesto parrebbe tutt'al più supportare un'accezione 'desideroso' retta da *stava*.
- 3, tempesta: metafora consueta nelle cacce, a indicare il turbamento della quiete sul piano prettamente sonoro. Ciliberti la reputa un'allusione a un vero fortunale («La bella stella», p. 149), e considera l'io narrante un marinaio a bordo di un'imbarcazione (ma cfr. infra). ~ ci appario: 'si manifestò (inaspettatamente)'; la forma appario è attestata anche in Purg. II, 22 e XXX, 64. Per l'uscita in -io della terza persona singolare nel perfetto nei verbi in -ire, cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 571.
- 4-9: questi versi riproducono, con il realismo che il genere impone, i comandi per condurre le manovre di approdo: 'O della barca, / vai a sinistra (premi) e avanza! ('nvia) / Dè, fermo! / Cambia direzione (volgi man), guarda il tuo remo! / Là; qua; ora volgi a destra! (stalli) / Guarda che io volgo a sinistra! (premo)'. L'espressione O della barca induce a escludere che si tratti di ordini impartiti dal comandante (non avrebbe senso rivolgersi ai propri marinai in tal modo); dunque, se non sono indicazioni date da qualcuno a terra, potrebbero provenire da due diverse imbarcazioni. E con ciò si destituisce l'interpretazione di Ciliberti («La bella stella»), per cui il protagonista sarebbe «un nocchiero "stanco" e desideroso di dormire in viaggio su un peschereccio», dove «nonostante la vistosa gestualità con la quale il marinaio cerca di raddrizzare il naviglio, egli ode delle strane voci di mercato (...) sovrapporsi a quelle concitate dei suoi compagni impegnati con angoscia a guardare l'insidiosa procella» (pp. 148-9).
- 5, premi: 'volgi la prua a sinistra'; termine tecnico marinaresco (cfr. GDLI, s.v. premere, 39 e anche Boerio, Dizionario, s.v. premer, locuz. premer la barca), si oppone a stallire (cfr. infra). Il verbo si attesta nella medesima accezione negli Atti del podestà di Lio Mazor, p. 61, «...lo dito Çulian PREMÈ de meço e fo a tera (...) e lo dito Pero dis a lo dito Michaleto: "PREMI!"...». Un'attestazione sì più tarda, ma estremamente significativa, è nella Talanta dell'Aretino, III: [Messer Vergolo]: «Premi, stali, stali, premi», con chiaro riferimento al vogare su una gondola (cfr. Pietro Aretino, Talanta, p. 371, e glossario a pp. 498-9). ~ 'nvia: 'procedi', 'vieni avanti' (nella direzione indicata dagli ordini impartiti in precedenza); si tratta di un'accezione marinaresca non attestata nel GDLI, ma cfr. Boerio, Dizionario, s.v. inviàr, locuz. inviàr la barca, «Abbrivare. T[ermine] marin[aresco]. Dicesi del Principiare a muoversi la barca o il vascello prima ch'abbia presa tutta la velocità».
- 6, sta forte: 'ferma!', 'alto!'; cfr. Boerio, *Dizionario*, s.v. forte², 4: «Voce di comando marinaresco, corrispondente ad *Alto*, quando si vuole far restar di Operare».
- 7, *volgi man*: 'cambia lato', vale 'procedi in direzione opposta'; locuzione priva di attestazioni, ma soccorre ancora Boerio, *Dizionario*, s.v. *mano*, 2: «vale per Banda, Lato».
- 8, mo stalli: 'ora volgi a sinistra' (cfr. supra v. 5, GDLI, s.v. stallire); il Boerio (*Dizionario*, s.v. stalìr) offre un interessante indizio circa la situazione descritta: «Specie di Comando o d'avviso che si danno i Barcaioli a vicenda nell'incontrarsi o nelle voltate de' canali interni della città, dicendo "Stali"». Corsi propose nella sua edizione una voce stallare, contestata da Ageno (rec. a *G. Corsi «Poesie musicali»*), in quanto un imperativo in -i non sarebbe grammaticalmente tenibile.
 - 9: cfr. commento al v. 5.
- 10-11: si verifica qui il primo repentino spostamento sulla scena di mercato; con ogni probabilità, le grida sono da imputare agli stessi pescatori, che giunti a riva mettono immediatamente in vendita sia il pescato fresco, sia del pesce essiccato.
- 10, gambarelli: 'gamberetti'; il grido ricorre identico, ancorché impiegando la forma meridionale gammariello, in Caciando per gustar, 7.
- 11, sarcine secche: 'pesce essiccato (sarde o aringhe)'; difficilmente spiegabile come variante fonetica di sardina (termine, peraltro, apparentemente privo di attestazioni nel Due e nel Trecento, per cui cfr. TLIO, s.vv. sarda¹ e sardella), è invece più agevole pensare a un diminutivo di saraca (cfr. GDLI, s.v. salacca: «Denominazione regionale di alcuni pesci della famiglia Clupeidi (in particolare della cheppia e della sardina) conservati sotto sale o affumi-

cati e usati nell'alimentazione popolare più povera»). Per la questione etimologica si veda Mastrelli, *Affinità e stra- tificazioni nel nome della «salacca»*. Da escludere, per via del contesto, *sàrcina* ('carico', 'fascina').

- 12: un compratore, dalla terraferma, incita uno dei pescatori ad approdare per poter procedere all'acquisto; ciò avvalora ulteriormente l'ipotesi che i venditori siano i pescatori stessi. ~ ti: 'tu', forma settentrionale (cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 435). ~ arriva: 'approda', 'giungi a riva' (cfr. Inf. xvII, 8-9: «... ARRIVÒ la testa e 'l busto, / ma 'n su la riva non trasse la coda»).
- 13: il pescatore approda (*L'è fatto*) e il compratore chiede il prezzo di qualcosa (*Che val l'una?*), che è tuttavia impossibile definire in base al contesto. Il verso recupera (o anticipa?) letteralmente *Nell'aqua chiara*, 6 e 12.
- 15-16: sono le grida di un venditore d'aceto, che tuttavia ritengo debba identificarsi anche in questo caso a uno dei marinai.
- 17: altra identità letterale con *Nell'aqua chiara*, 20; in entrambi i testimoni il verso è ipermetro per via della forma *conperava*, che nell'intonazione è stato necessario mantenere, poiché in tutti i testimoni è distribuita in quattro sedi.

XV. PASSANDO CON PENSIER PER UN BOSCHETTO

Delle tre cacce presenti nel Libro delle Rime di Franco Sacchetti, due recano in rubrica anche il nome del compositore (nn. 97 e 155 del Libro), in entrambi i casi Nicolò del Preposto, con cui il poeta instaurò una collaborazione tra le più prolifiche dell'Ars Nova italiana; una terza caccia, A prender la battaglia (n. 92), non risulta essere stata intonata. La tradizione di Passando con pensier è divisa in due rami principali, quello letterario che fa capo all'autografo e ai derivati della Raccolta Aragonese, e il ramo musicale, costituito da Pit e Sq, a cui è possibile affiancare Mar, che è probabile derivi dalla tradizione musicale (come suggerisce l'accordo con Pit Sq ai vv. 34-35 e 43). I due rami non mostrano divergenze sostanziali di particolare rilievo, come invece accade per State su donne, ma si è comunque riportata in appendice la versione desunta dalla tradizione musicale, corrispondente al testo sottoposto alle note nel manoscritto di riferimento per l'intonazione (Pit). L'autografia del Libro delle rime incide sulla cronologia; considerando la datazione dei componimenti precedenti e successivi (seguo la numerazione Ageno), si potrebbe datare la composizione ai primi anni Sessanta, poiché Passando con pensier (n. 97) è preceduta dalla canzone Volpe superba (n. 94), riferibile alla guerra tra Firenze e Pisa (1362-64), ed è seguita dal sonetto I' son Fiorenza (n. 102), datato internamente al 1363. Si noti, tuttavia, che dal criterio cronologico con cui Sacchetti ordinò le sue rime è incauto pretendere precisione. Le due cacce intonate da Nicolò condividono la medesima ambientazione e parzialmente anche i contenuti: Sacchetti sembra quasi 'registrare' una serie di eventi sonori, restituendoli al lettore attraverso le reazioni di un gruppo di fanciulle a diporto per la campagna. Si susseguono così le esclamazioni per la scoperta di un fiordaliso, il lamento per la puntura del pruno, la comparsa (ancora sottolineata a livello sonoro) di un grillo, il guastarsi del tempo, il canto di un usignolo, fino all'incontro con una serpe e l'arrivo del temporale, a costituire il *climax* dell'azione. Tutto è visto tramite il filtro di uno spettatore 'di passaggio', che osserva le giovani donne con malcelata malizia, e che, distratto, viene colto in pieno dalla pioggia. Sul piano dei contenuti non c'è dubbio che Sacchetti, proseguendo una linea evolutiva che già si intravede nelle cacce intonate da Vincenzo, sia da additare come un innovatore del genere, soprattutto sul piano tematico, mentre si osserva un sensibile avvicinamento alla frottola sul piano metrico, pur mantenendo dimensioni assai più contenute, necessarie anche in vista dell'intonazione. Rispetto alle frottole, le cacce sacchettiane mantengono comunque una precisa direzionalità narrativa, con eventi in linea teorica permutabili, ma in cui si scorge una sapiente regia, che tende a posporre gli eventi più significativi (in questo caso la «serpe» e «la gran piova»), perseguendo una sorta di crescendo musicale.

Manoscritti

A c. 16r: Chaccia di Frācho detto. | ∤ Nicolaus | p̄positi sonū | dedit Sq cc. 85v-86r (C₁ 1-43): MAGISTER NICHOLAS · PREPOSITI DE PERVXIA

Pit cc. 29*v*-30*r* (C₁ 1-43): ⋅\$ Nicolo :

Ch₂ cc. 135*r-v*

L cc. 115*r-v*

Pal c. 156*v*-157*r*

Pr cc. 116*v*-117*r*

V cc. 332*r*-333*r*

Mar c. 56r: S[onetto]

FRANCO SACCHETTI

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!» «Quel'altra me' v'agiunge!». «U, u! O che è quel che salta?» 10 «È un grillo!» «Venite qua, correte: raperonzoli cogliete!» «E' non son essi!» «Sì, sono!». «Colei, o colei, 15 vie' qua, vie' qua, pe' funghi!» «Costà, costà, pel sermolino!». «No staren troppo, 20 ché 'l tempo si turba!» «E' balena!» «E' truona!» «E vespero già suona!» «Non è egl'ancor nona!». «Odi, odi!» 25 «È l'usignol che canta

I Passando] Pascendo Ch₂ ~ 2 per quello givan] givā p quello Ch₂ ~ 6 È fior] e efior Mar ~ 7 Va là] o Mar; per le viole] peller uole Sq ~ 8 che 'l prun mi] che 1° puno ci Mar ~ 9 me' v'agiunge] ome ua gugne Mar ~ 11-12 uenite (annesso al v. 10) | eqa chorete / egle ilgrillo Mar ~ 13 rapreonzoli] ramponzoli Ch₂ ~ 18 Costà, costà, pel] Costan costan per Ch₂ ~ 20-21 om. Ch₂ ~ 20 No] Noi L Pr Pal V Mar ~ 22 E'¹⁻²] 7 Sq Pit ~ 23 già] om. Sq ~ 26 È] I Ch₂, el L Pr Pal V, om. Mar Pit Sq

I Passando] Pasando Mar; pensier per un] pensieri p 1° Mar; boschetto] boschetto Pit ~ 3 Tò quel] to quel A ~ 4 echolo echolo Mar Pit ~ 6 alliso] daliso L Ch₂ Pr Pal V, aliso Pit Sq ~ 7 là] -lla Pit Sq; viole] uihuole Pr Pal ~ 8 Omè] Oime Ch₂; punge] pugne Mar ~ 9 Quel'altra] Quellaltra L Pr Pal Pit; agiunge] aggiunge L Ch₂ Pr Pal V ~ 10 che è] che Mar Pit Sq; salta] -ssalta Pit ~ 14 son] sono L V Pr, sonno Pal; essi] dessi Mar Pit Sq, sono] -ssono Pit Sq ~ 16 Vie'¹⁻²] Vien L Ch₂ Pr Pal V Mar Sq ~ 17 pe'] per Ch₂ Pal V ~ 18 costan costan Ch₂ ~ 19 pel] per Ch₂; sermolino] sermollino L Pr Pal Pit Sq ~ 22 balena] balen- Pit; truona] tuona L Ch₂ Pr Pal V Mar Pit Sq ~ 23 vespero] vespro L Pr Pal V Pit Sq; suona] sona Pr ~ 24 ancor] anchora Ch₂ ~ 26 usignol] lusignuol L Ch₂ Pr Pal V, usignuol Sq Pit, usignuolo Mar

"più bel v'è, più bel v'è"» «I' sento... et non so che» «Ove?» «Dove?» «In quel cespuglio». 30 Tocca, picchia, ritocca, mentre che 'l busso cresce, et una serpe n'esce: «Omè trista!» «Omè lassa!» «Omè!». 35 Fugendo tutte di paura piene, una gran piova viene: qual sdrucciola, qual cade, qual si punge lo pede, 40 a terra van ghirlande, tal ciò ch'à colto lascia et tal percuote; tiensi beata chi più correr puote.

Sì fiso stetti il dì che lor mirai, ch'io non m'avidi e tutto mi bagnai.

28 et] om. Ch₂ Mar ~ 29 0 doue é o dove é? L V, o doue o doue Ch₂, ó doue o doue è? Pr Pal, oue odoue Mar ~ 31 picchia ritocca] picchiala eritochala Mar ~ 33 et] om. Mar ~ 34 Omè¹] ome ome Pit Sq, oime oime Mar; omè lassa] olassa Mar; 35 om. L Ch₂ Pr Pal V ~ 36 Fugendo] fugivan Mar ~ 39 qual] equal Mar ~ 41 van ghirlande] vaño grillandette Mar ~ 42 dimolte ciochette | chi chade echi pote Mar ~ 43 chi] che Ch₂; correr] fugir Mar, fugir Pit Sq ~ 44 dì] om. Ch₂; che] chio L Ch₂ Pr Pal V, chi Mar ~ 45 ch'io] om. Mar, che Sq Pit; non m'] nomene Mar

28 I'] Io L Ch₂ Pr ~ 31 tocca] tocha Mar; picchia] picchia et L, pichia Ch₂; ritocca] rittocca V, ritocha Pit ~ 32 busso] buscio Ch₂ ~ 34 Omè¹] oime Ch₂ ~ 36 Fugendo] Fuggendo L Ch₂ Pr Pal V Pit ~ 37 gran] gra Pal; piova] pioggia Ch₂ ~ 38 Qual] quale Pit Sq Mar, sdrucciola] srduciola Sq Mar ~ 40 punge] pugnie Mar; pede] piede Ch₂ V Sq Pit ~ 41 A] Ad L Pr Pal; terra] -tterra Mar Pit Sq; ghirlande] gherlande Pal, girlande Ch₂ ~ 42 c'à] che a L; colto] -ccolto Pit; lascia] lassa Ch₂; percuote] percote Ch₂ V, percuotte Pr; percuotelo corretto percuote mediante rasura Pit ~ 43 chi] qu chi A; puote] pote Ch₂ ~ 44-45 reit. 2 volte Pit Sq ~ 44 fiso] fixo Sq; stetti il] steti il Ch₂, stettil Sq, stettil (prima volta) stetti el (seconda volta) Pit; lor] loro Mar, -llor Sq, lor (prima volta) -llor (seconda volta) Pit ~ 45 m'avidi] mi aduidi L, mi aduidi Pr, maduidi Pal, mi auuidi V, mauid-Pit; e tutto] ettutto (seconda volta) Pit, 7 tutto Sq

Metrica

43 versi più ritornello distico

La quantità di rime e l'estensione del componimento ha imposto di procedere alla segmentazione

e alla ripresa ciclica del computo. Le rime irrelate all'interno di un gruppo sono tali anche in relazione al testo nel suo complesso, ad eccezione dei vv. 5:26:27:35, che riprendono la rima tronca in -e ($\grave{e}:\emph{v'}\grave{e}:\textit{che}:\textit{om}\grave{e}$).

```
Rima imperfetta: (36-43) c (-ade: -ande)
Assonanza: (1-9) A B C (-ero: -endo: eccolo)
```

L'autografo di Sacchetti (A) presenta due tipologie di demarcatori metrici: un segno singolo, [/] o [.], e un segno doppio, [//] o [./]. Sulla funzione di questi demarcatori non c'è accordo tra gli editori precedenti; ad esempio, per Chiari la caccia ha 50 versi, per Ageno (seguita da Puccini) si riducono a 47, con discrepanze non limitate alla giuntura di versi brevi, poiché talvolta Chiari li accorpa laddove Ageno li separa, e viceversa. Le oscillazioni, come avverte Chiari nel commento a Passando con pensier, dipendono dal fatto che, pur volendosi attenere all'autografo, non è sempre facile «determinare con esattezza la volontà dell'autore» (Sacchetti, Rime (Chiari), p. 435). La questione, in sostanza, più che sulla funzione delle due tipologie, si incentra sull'omissione ingiustificata o sulla presenza abusiva del demarcatore. Anche Ageno, almeno per quel che riguarda due frottole (O mondo e Ohi, ohi, omoi, rispettivamente nn. 249 e 308 del Libro), dove si registra un'analoga presenza di due tipologie di demarcatori, sostiene l'equipollenza dei due segni, indicando quello scempio semplicemente come «più frettoloso» (cfr. Ageno, Per una nuova edizione, p. 316). L'uso dei due segni, tuttavia, non credo si possa liquidare come totalmente asistematico (e della stessa opinione è Battaglia Ricci, Autografi «antichi», pp. 449-51). Nella fattispecie si osserva che: (1) il demarcatore semplice interessa pochi casi e delimita sempre sotto-unità versali brevi o brevissime; (2) i demarcatori semplici consecutivi non sono mai più di due; (3) tra demarcatori doppi non si eccede la misura dell'endecasillabo. Ecco la casistica completa dei demarcatori semplici (il segno | indica l'interruzione del rigo):

```
VV.
              u · u oche e quel che salta ⋅/
10
              E nō son essi · si sono ·/
14
16
              uie qua / uie qua ·/
              costa / costa / pel ∤molino ⋅/
18-19
              e balena / e truona ·/
23
              piu bel ue / piu bel ue ·/
27
              oue / doue ·/
29
              toccha · picchia · ritoccha ·/
3 I
              ome trista · ome lassa ·/ ome .·
34-35
```

Secondo Calvia il segno scempio viene inserito da Sacchetti «esclusivamente per segnalare la ripetizione di un elemento identico o equivalente o comunque identificabile come errore da un copista» (Calvia, Nicolò del Preposto, p. XLVI). Dal canto mio, mi limito a osservare che, da un lato il segno doppio delimita senz'altro la fine del verso, dall'altro per il segno scempio non si può che pensare a una funzione ausiliaria. Di certo non nuoce né alla lettura, né alla comprensione; talvolta il segno semplice potrebbe anche far pensare a uno 'stacco' in sede di esecuzione o addirittura, nei passi in discorso diretto, a voci differenti. Poiché il discorso diretto riguarda un numero imprecisato di donne, in un'azione concitata che si traduce ora in euforia (vie' qua; costà) ora in panico (omè lassa, omè trista), la ripetizione 'in eco' di alcune locuzioni non è azzardato pensare che possa riferirsi a perso-

naggi diversi (non caratterizzati da Sacchetti e quindi impossibili da identificare in base al mero contenuto della frase). Tenderei, quindi, a una maggior prudenza nel liquidare il segno scempio come semplice separatore di elementi iterati o elencati, nella consapevolezza che purtroppo il problema non è risolvibile in via definitiva, anche e soprattutto per l'esiguità numerica degli esempi affini (solo una delle tre cacce, *State su donne*, impiega due demarcatori; per le frottole, invece, la funzione strutturante della rima inibisce un confronto diretto).

In conclusione, il demarcatore semplice non può né essere ignorato *in toto*, né essere considerato alla stregua del segno doppio. La soluzione che ho proposto, quindi, accoglie entrambi: i demarcatori semplici si rendono con uno spazio (come per le rime interne), quelli doppi, coincidendo con la fine del verso, si rendono andando a capo. Gli automatismi non danno però quasi mai risultati soddisfacenti e in alcuni casi è lecito pensare a sviste del Sacchetti copista (si veda, a riguardo, l'ampia casistica per le frottole sacchettiane in Berisso, *Che cos'è una frottola*, p. 209 e segg.). Nel merito dei casi sopra elencati ho ritenuto opportuno intervenire solo ai vv. 18-19, reputando erroneo il secondo demarcatore semplice per evidente analogia con i vv. 16-17, che danno luogo a una sovraunità versale principiante per quinario tronco. Vi sono poi due occorrenze del segno doppio che ho considerato erronee:

Per il v. 15 non è escluso che l'andare a capo abbia indotto Sacchetti a tracciare il segno doppio, considerando che nessun verso è interrotto tra un rigo e il successivo (ne è prova la correzione al v. 4: «to que | to quel ...»), e che il segno semplice appare prima di andare a capo in un solo caso, al v. 34. Inoltre, se si considera una scansione dieretica del primo *colei*, seguita da dialefe, come fossero per l'appunto versi autonomi, si ottiene un settenario (3+4); pensando interiormente il verso in questo modo, forse diviene più comprensibile l'uso del demarcatore doppio all'interno del verso.

Il demarcatore doppio al v. 25, ancora costituito dalla reiterazione di un bisillabo (*odi*), credo sia anch'esso frutto di una distrazione, forse indotta dalla prossimità con la fine del rigo; e si noti anche l'analogia col v. 29, di egual struttura (2+2), dove Sacchetti impiega il demarcatore semplice.

Una questione non facile si presenta ai vv. 34-35: («ome trista · ome lassa ·/ ome .· | ...»), dove l'ultimo omè è scritto in corpo leggermente minore ed è seguito da un segno anomalo (due punti). È possibile che ciò tradisca un iniziale errore di omissione a cui Sacchetti pose rimedio estemporaneamente (in ogni caso, dopo aver posto il demarcatore doppio tra lassa e omè). È interessante osservare che, nella tradizione musicale (Pit Sq e anche Mar, da cui quasi certamente deriva), questo verso si presenti con una variante che prevede proprio un'ulteriore reiterazione («omè, omè trista, omè lassa, omè»), con cui i due versi si ridurrebbero a un endecasillabo regolare. Pur con effetti meno evidenti rispetto a State su donne, forse anche in questo caso si può pensare a operazioni di revisione condotte dall'autore, che potrebbero aver comportato qualche incertezza. Ovviamente la giuntura in un endecasillabo è possibile anche seguendo l'autografo, ma se si confronta il risultato ottenuto con gli endecasillabi sicuri, la scansione è senz'altro poco convincente (forzando la mano si arriverebbe ad accenti di 3ª e 6ª con contraccento di 7ª, omè trista omè lassa omè, dove le dialefi trarrebbero conforto dai demarcatori stessi). D'altro canto, la presenza dei trisillabi, che trovano posto solo nelle cacce di Sacchetti, parrebbe sicura, e alcuni di essi furono accolti persino nei derivati della Raccolta Aragonese.

Il ritornello è esplicitamente indicato in A per mezzo del capolettera; un dato non così scontato come potrebbe sembrare a prima vista, poiché per le altre due cacce presenti nell'autografo l'autonomia del distico conclusivo non è così esplicita.

Questo per quanto riguarda l'autografo; per gli apografi (non musicali), tutti con i versi disposti in colonna, si registrano le seguenti varianti:

4-5 uniti Mar ~ 6-7 uniti Mar ~ 8 Omè] unito al v. 7 Mar ~ 14 diviso in due (5+3) L Ch₂ Pal Pr V ~ 15-16 uniti Mar ~ 16-17 uniti L Ch₂ Pal Pr V ~ 17-18 uniti Mar ~ 18-19 uniti L Ch₂ Pal Pr V ~ 19-20 uniti Mar ~ 20-21 uniti L Pal Pr V ~ 21-22 uniti Mar ~ 25-26 uniti Mar ~ 29-30 uniti Mar ~ 34-35 uniti Mar ~ 38-39 uniti L Ch₂ Pr Pal V Mar

Edizioni

La fortuna editoriale di questa caccia rappresenta un caso pressoché unico nel repertorio; si danno le edizioni del testo in due gruppi, le più antiche e quelle successive allo studio sull'autografo di S. Morpurgo ([Descr. Ashburnam 574]), che, come è noto, portò a un'edizione per Zanichelli, terminata e poi destinata al macero per le esitazioni e i ripensamenti dello stesso Morpurgo (a riguardo si veda Stussi, Tromenti di un filologo).

Si noti che dall'edizione a stampa del 1588, a cura dell'Ubaldini, ha origine un ramo della tradizione che trasmette un testo composto da 3 strofe di 14 versi (più distico finale), molti dei quali evidentemente composti dall'Ubaldini stesso e i restanti pesantemente innovati; questa versione, in larga parte apocrifa, trovò ampia diffusione nelle stampe dell'Ottocento, soprattutto in seguito all'edizione di Perticari (1823), che si basava sull'Ubaldini.

Atanagi, De le rime, II, p. 171 [attr. «d'incerto autore antico»]; Ubaldini, Istoria, p. 58 [attr. Ugolino d'Azzo Ubaldini, fl. 1250]; Crescimbeni, Comentarj, II, p. 79 [da Atanagi]; Quadrio, Della storia, II, p. 479 [da Ubaldini]; Mazzoleni, Rime oneste, II, p. 370 [da Ubaldini]; Serassi, Poesie volgari, p. 92 [prima attr. moderna a Sacchetti; ripubblicata identica in Serassi, Lettere, I, p. 269]; secolo XIX: Valeriani-Lampredi, Poeti, II, p. 102 [da Ubaldini]; Villarosa, Raccolta, IV, p. 208 [da Serassi]; Perticari, Dell'amor Patrio, I, p. 263 [attr. Ugolino d'Azzo]; Gamba, Alcune rime, p. XIII; Zambrini, Rime antiche, pp. 13-6 [da Perticari, attr. Ugolino d'Azzo]; Scelta di poesie (Le Monnier), p. 121 [da Perticari]; Lirici, col. 793 [da Perticari]; Trucchi, Poesie italiane, II, pp. 177-9; Zambrini, Madrigali di F. Sacchetti, p. 25; Sacchetti, Rime (ed. 1853), p. 68; Carducci, Rime di m. Cino, pp. 563-5; Ferrari, Le poesie popolari, p. 364 [Mar];

*Sacchetti, Canzoniere (Morpurgo) [edizione non pubblicata]; Carducci, Cacce in rima, p. 25; Volpi, Trecentisti, pp. 165-6; Chizzola, Prose e poesie, pp. 219-21 [da Volpi]; Sacchetti, Rime (Chiari), pp. 94-5; Sacchetti, Rime (Ageno), pp. 121-2; Vela, Poesia per musica, pp. 379-80 [da Ageno]; Sacchetti, Rime (Puccini), pp. 177-9; Calvia, Nicolò del Preposto, p. 32.

Bibliografia

Brasolin, *Proposta*, p. 98 [revisione metrica dell'ed. Chiari]; Dornetti, *Aspetti e figure*, p. 181; Zampese, *Le ballate e le cacce*, pp. 337-43; Verhulst, *La caccia nella frottola*, p. 173; Battaglia Ricci, *Autografi «antichi»*, pp. 448-54; Ciliberti, *«La bella stella»*, pp. 151-2; D'Agostino, *La tradizione letteraria*, pp. 402-3; Zenari, *Verso l'edizione delle cacce*, pp. 130-2.

- 1-3: i versi esordiali (e si vedano anche altre cacce simili dal punto di vista metrico, come *Dappoi che 'l sole* e *State su donne*) si configurano come terzetti, a ulteriore conferma di quella connessione tra caccia e madrigale di cui si è già discusso (cfr. *Introduzione*, § 2.1).
- 1, con pensier: 'pensieroso'; l'essere assorto dello spettatore è un meccanismo narrativo che enfatizza la 'casualità' dell'incontro con le giovinette (topos che si può rilevare anche nell'incipit di Così PENSOSO, com'Amor mi guida, intonata da Landini).
 - 6, fior alliso: 'fiordaliso' (cfr. TLIO, s.v. aliso¹).
 - 9, me' v'agiunge: 'vi arriva meglio', cioè con minor difficoltà.
 - 17, pe' funghi: sottintende 'andiamo', alludendo alla raccolta dei funghi.
- 18, costà: 'per di qua', esortazione a proseguire in una specifica direzione. ~ pel sermolino: costruzione analoga al v. 17; il sermol(l)ino è una pianta aromatica, più comunemente nota come 'timo'.
- **20**, *No staren troppo*: 'non rimarremo troppo (tempo)'; tutti gli editori, eccetto Calvia, stampano *no*', intendendo *noi* (così almeno in tutti gli altri casi nell'edizione Ageno, e così nei derivati della *Raccolta Aragonese* e **Mar**, che leggono «noi»). Tuttavia mi pare più coerente intendere *no*(*n*), in relazione alla causale successiva (*ché il tempo si turba*). Anche Calvia ha inteso *no* come negazione e stampa *No, staren troppo*, riferendola però all'esortazione precedente (*Costà, costà, pel sermolino*).
- 22, E' balena! E' truona!: si preannuncia l'arrivo del temporale; il pronome e' nei due codici musicali è stato interpretato in entrambi i casi come congiunzione, e la variante è stata mantenuta nell'edizione musicale. Notevole l'analoga sequenza lessicale riscontrabile nei primi tre versi di una ballata adespota tràdita unicamente in Lo: «Non posso far bucato che non piova: / s'è 'l TEMPO bello, subito SI TURBA, / BALENA, TUONA e l'aria si traturba» (ed. Corsi, *Poesie musicali*, p. 365).
- 23, vespero già suona: il riferimento è all'ora canonica che indica il tramonto, di norma segnalato dal suono delle campane. Come ha giustamente osservato Zampese (*Le ballate e le cacce*, p. 338), qui Sacchetti dà conto di una «dimensione dello svolgimento temporale».
 - 24, nona: come nel verso precedente si allude a un'ora canonica, collocabile tra le tre e le sei pomeridiane.
- 27, più bel v'è: parrebbe doversi intendere come un gioco di parole onomatopeico, a imitazione del canto dell'usignolo. Calvia intende la locuzione come interrogativa, parafrasando «vi è qualcosa di più bello?» (Nicolò del Preposto, p. 38), che si sarebbe anche potuta accogliere a testo, ma che a mio avviso è forse troppo raziocinante, trattandosi in fin dei conti di un gioco di parole di natura onomatopeica, dove il significato è evidentemente secondario rispetto al significante. Comunque sia, pare difficile che Sacchetti non avesse a mente il sonetto Due foresette, ser Ventura, bionde, inviato a Ventura Monachi da Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi (morto prima del 1320, cfr. DBI, s.v. Frescobaldi, Giovanni, a c. di R. Zaccaria). Sono infatti troppo puntuali alcune affinità lessicali e d'ambientazione: v. 3, «meco FUNGANDO vengon per le selve»; v. 7, «Con lor GHIRLANDE di verdette fronde»; e soprattutto vv. 10-13, «dicendomi: del fungo talor Ve' 'l, ve' –, / ciascuna a mia richiesta si nasconde / tra quelle macchie fonde, / in quella parte dove 'l PIÙ BEL V'è». Gli editori del sonetto (Mabellini, Sonetti editi e inediti di ser Ventura Monachi e Corsi, Rimatori) propongono di parafrasare dove 'l più bel v'è con 'dove è il più bel fungo', per cui non è da escludere, data anche l'evidente metafora erotica che pervade l'intero sonetto, che la locuzione nasconda un'allusione maliziosa che oggi non si è più in grado di cogliere.
- 29: gli editori precedenti sono tutti concordi nel leggere *ove*, *dove*, probabilmente per analogia con il v. 25; tuttavia il senso non risulterebbe compromesso se si intendesse *ov'è*, *dov'è*, che produrrebbe un quinario tronco.
 - 32, busso: 'rumore' (cfr. TLIO s.v.).
 - 33, et: con valore enfatico, 'ed ecco che'. ~ n'esce: dal cespuglio.
 - 37, sdrucciola: 'scivola'.
- 42, percuote: 'calpesta (le ghirlande e ciò ch'à colto)', cfr. GDLI, s.v. percuotere, 7. L'immagine è particolarmente efficace: Sacchetti coglie un dettaglio che assume un'alta valenza rappresentativa rispetto alla concitazione in atto.
- 43, *tiensi beata*: 'si ritenga felice', fuor di metafora: 'si salvi (chi corre di più)'; espressione analoga in Giovanni Colombini, *Lettere*, IV: «E socci molte donne, che SI TERREBBERO BEATE se potessero abandonare i loro mariti e figliuoli» (ed. Bartoli, p. 15).
- 44-45: 'Rimasi così assorto (*fiso*) il giorno che le vidi, che non mi resi conto (*non m'avidi* dell'arrivo del temporale), e mi bagnai tutto'.

Edizione musicale (Pit)

Passando con pensier per un boschecto, donne per quello givan, fior cogliendo, «Tò quel, tò quel!», dicendo, «Eccolo, eccolo!» «Che è, che è?» 5 «È fior aliso» «Va·llà, per le viole» «Omè, che 'l prun mi punge!» «Quell'altra me' v'agiunge!». «U, u! O ch'è quel che·ssalta?» 10 «È un grillo!» «Venite qua, correte: raperonzoli cogliete!» «E' non son dessi!» «Sì, ssono!». «Colei, o colei, 15 vien qua, vien qua, pe' funghi!» «Costà, costà, pel sermollino!». «No staren troppo, 20 ché 'l tempo si turba!» «Et balen' et tuona!» «Et vespro già suona!» «Non ègli ancor nona!». «Odi, odi!» 25 «L'usignuol che canta "più bel v'è, più bel v'è"» «I' sento... et non so che» «Ove?» «Dove?» «In quel cespuglio». 30 Tocca, picchia, ritocca, mentre che 'l busso cresce, et una serpe n'esce: «Omè, omè trista!» «Omè lassa!» «Omè!» 35 Fuggendo tutte di paura piene, una gran piova viene: quale sdrucciola, qual cade,

qual si punge lo piede, 40 a·tterra van ghirlande, tal ciò c'à·ccolto lascia et tal percuote; tiensi beata chi più fugir puote.

Sì fiso stetti (e)l dì che(·l)lor mirai, che non m'avid' e(t) tutto mi bagnai.

XVI. «STATE SU, DONNE!» «CHE DEBIÀN NOI FARE?»

Terza e ultima caccia, secondo l'ordinamento del *Libro delle rime* di Sacchetti (n. 155), anche *State su donne* fu intonata da Nicolò del Preposto. Per quanto riguarda la datazione, ricordando il valore assai relativo della cronologia dell'autografo, si osserva che i componimenti adiacenti databili sono il sonetto 149 (databile al 1371) e la canzone 168 (1373). Come *Passando con pensier*, la tradizione letteraria è costituita, oltre che dall'autografo, dagli apografi della perduta *Raccolta Aragonese* (Ch₂ L Pal Pr V) e anche da un testimone indipendente, Mgl, quasi sicuramente derivato indirettamente da A, come si è tentato di dimostrare (cfr. *Introduzione*, § 4.1). A riguardo si aggiunga anche un curioso indizio al v. 10, che così appare in Mgl: «tutte cantando adū fiume | amdaro | ...», che pare riprodurre l'esatta disposizione di A, dove per l'interruzione del rigo, Sacchetti va a capo in concomitanza di «andaro» (ricordo che la caccia è scritta nell'autografo a mo' di prosa con demarcatori metrici). Unico testimone musicale è Lo, che rimonta a uno stadio differente della tradizione, con tutta probabilità corrispondente a una redazione anteriore a quella del *Libro*. L'entità delle varianti (per cui si ha addirittura un verso in più) è tale da indurre necessariamente a un'edizione *ad hoc* ristretta alla sola tradizione musicale, su cui si è intervenuti solo per emendare errori palesi. Il caso di *State su donne* è, da questo punto di vista, eccezionale per gli indizi che offre rispetto al rimaneggiamento dei testi compiuto dall'autore nell'allestire il *Libro*.

Quanto al contenuto, questa caccia con esordio *in medias res* rielabora lo stesso tema sviluppato in *Passando con pensier*, con impianto narrativo meno dipendente dalla descrizione naturalistica e più attento all'interazione tra i personaggi. Sacchetti mette in scena ancora una volta un gruppo numericamente imprecisato di giovani donne che, interrotta l'attività tessile, vanno a diporto per la campagna; qui gli eventi principali sono costituiti dagli incontri che si susseguono prima con un mugnaio, poi con un villano (nelle veci di pastore). Del primo si sfrutta la bilancia per pesare due ragazze, fornendo il pretesto per una scaramuccia scherzosa; il secondo personaggio, per via della perdita di un agnello predato da un lupo e delle grida che ne conseguono, risulta funzionale al consueto *climax* con cui si conclude la fase mimetica della caccia. L'analogia con *Passando con pensier* prosegue anche nella conclusione, dove l'attenzione torna sul narratore/spettatore, verso il quale, casualmente o per ingenuità, si dirigono le «giovinette» impaurite; evenienza che rende quasi inevitabile l'ammiccante chiosa finale, dove si manifesta la tentazione – non soddisfatta – di sfruttare a proprio vantaggio la situazione (*forse | presa era ... da me*).

Manoscritti

A c. 26v: Caccia di franco detto \parallel .xx \mathring{v} jj. Intonata. \mid Mag̃r Nicolaus ppositi \mid son \bar{u} dedit

Lo cc. 41v-42r (C1 1-31): Chaccia di & Nichollo del proposto

Mgl cc, 6v-7r: Caccia di f.

Ch₂ c. 147r-v: Caccia di frāco

L c. 127*r-v*: Caccia di Francho decto

Pal c. 173*v*-174*r*: Caccia di franco detto

Pr cc. 129v-130r: Caccia di francho decto

V cc. 345r-346r: Caccia di Franco dco

FRANCO SACCHETTI

«State su. donne!» «Che debiàn noi fare?» «Il più bel tempo non si vide mai! Gittate gl'arcolai, i naspi con le rocche; non siate sciocche, 5 che cuscia nessuna!» «Orsù. orsù!». Ad una ad una per le man si pigliaro, tutte cantando ad un fiume andaro. 10 «All'acqua, all'acqua!»; alzate a le ritonde, su per l'onde corron al mulino: «O mugnaio, o mugnaio, 15 pesami costei!» «Pesa anche lei!» «Questa pesa cento, e quella ben dugento» «Tu sè una grassa, 20 che ti vegna fracassa!» «E tu sè tisicuccia, che ti criepi la buccia!». «O fanciulle, o fanciulle, a casa ritorniano!». 25 Sul monte andando scontran un villano;

3 arcolai] achola | j Lo \sim 5 siate sciocche] si atte scho che Lo \sim 6 che cuscia] \widetilde{ce} fi li Lo \sim 8 aduna Mgl \sim 10 tutte cantando] tu te cho rēdo Lo \sim 11 alaqua alqua chia grāchi | pes scha chi gitta a pesci les cha Lo \sim 13 Su] E su Ch₂ L Pal Pr V; po y su Lo \sim 17 pesa] pensa Pr \sim 19 quella] \mathfrak{p} sta Lo \sim 26 Sul] sa le do al Lo; scontran un] scontraro un Ch₂, schotra ro Lo

I debiàn] dobbian L Pr V Lo, dobian Pal, dbbiā Ch₂; noi fare] no far re Lo ~ 2 Il] El Ch₂ Lo; vide] uidde Ch₂ ~ 3 gittate] Gitate Pal; gl'] gli Ch₂ L Pr Pal V Mgl Lo ~ 4 i] gli Ch₂ L Pal Pr V; rocche] roche Mgl ~ 5 sciocche] sciocche Mgl, sciocche corretto su scocche L ~ 6 cuscia] cucia L Pr V Mgl, cuccia Ch₂ Pal; nessuna] ne sūna Lo ~ 8 adū naa dūna Lo ~ 9 per] pe Lo; le] li Ch₂ ~ 10 andaro] nandaro Ch₂ L Pal Pr V; amdaro (la o sull'interlineo, corretta su a cassata) Mgl, andaro Lo ~ 11 all'¹⁻²] al- Ch₂; acqua¹⁻²] aqua e aqqua A ~ 12 ale] alle L Pr; ritonde] rotūde Ch₂, rotonde Pal ~ 13 l'onde] le onde L ~ 14 corron] corrono L Mgl; mulino] molino Ch₂ Pal, mulino Lo ~ 17 pesa] pes- Lo; anche] anco Ch₂ ~ 19 dugento] trecento poi corretto dugento A ~ 21 vegna] uenga Ch₂ L Pal V Lo ~ 22 sè tisicuccia] sei tisicutia Ch₂, se tisi qu cia Lo ~ 23 criepi] crepi Ch₂ Mgl ~ 24 fanciulle¹] fanciule Lo ~ 25 a] Ad L Pr Pal V; ritorniano] ritorniamo Ch₂ Pr Pal Lo ~ 26 Sul] sul Mgl; scontran] scontrano L Pr V

e' grida: «Piglia, piglia! Al ladro, al ladro! O Vannello, o Lapino, o Ceccherello!» «Che è, che è?» 30 «Il lupo se ne va col mio agnello!».

A quel romor ristrette, vennon sì verso me le giovinette, che, se apparito fosse il lupo, forse presa era tal da me, che a me ricorse.

27 e'] Et Ch₂ L Pal Pr V; grida] gridon Ch₂, gri dādo Lo; piglia²] pigia Lo ~ 28 aldro aldro eala | dro Lo ~ 29 o lapino ouanello o ce cherell o Lo; Lapino] rapino V; o Ceccherello] om. Mgl ~ 32 ristrette] si strette Ch₂, ristette Lo ~ 33 vennon sì verso] fugirō ĭ uer Lo ~ 34 che] Ma Lo; il] om. Lo

28 Al¹⁻²] a- Mgl ~ 29 Vannello] uanello Ch_2 Pr; Ceccherello] cē cherell o Lo ~ 30 che^{1-2}] chi Ch_2 ~ 31 Il] El Ch_2 ; col mio agnello] cō miā gnelle | lo Lo ~ 32 A] Ad L Pr Pal V; romor] romore Mgl Lo, rumor Ch_2 ~ 33 vennon] uenno Ch_2 , uenō Mgl ~ 34 se apparito] s'apparito Ch_2 , seapa rito Lo ~ 35 presa era tal da me] preserattal dame Lo; che a] Ch_2 Lo, che ad L Pr Pal V

Metrica

31 versi più ritornello tetrastico (nella tradizione musicale 34 versi più ritornello distico) (1-10) ABb₇c₇c₅d₆e₅d₅f₇F (11-23) a₅b₇b₄c₆d₇e₆e₆f₆f₇g₆g₇h₇h₇ (24-31) a₇b₇Bc₇d₅Ef₅E; y₇YZZ Rima derivativa: (1-10) d (nessuna : una); (11-23) f (cento : dugento) Punti sottoscritti: 35 che a me

Come per la caccia precedente, alla segmentazione in sovra-unità versali si accompagna la ripresa ciclica del computo delle rime; quelle irrelate all'interno di un gruppo sono tali anche in relazione al testo nel suo complesso.

State su donne, posta nell'autografo oltre cinquanta componimenti più avanti rispetto a Passando con pensier (per cui si rimanda alla relativa la nota metrica), presenta anche alcune differenze rispetto alla mise-en-page. A parte la comune presenza di due tipologie di demarcatori, semplice [/] e doppio [//], resa nell'edizione rispettivamente con spazi e andando a capo, si osserva che: (1) diversamente da Passando, giunto al limite dello specchio scrittorio, Sacchetti va a capo senza curarsi dell'integrità del verso, benché ciò accada per certo in un solo caso (v. 10: tutte cantando ad un fiume | andaro //); (2) la quantità di demarcatori semplici consecutivi, limitata a due in Passando, qui arriva addirittura ai sette demarcatori dei vv. 26-27, con la conseguenza che (3) tra i demarcatori doppi si eccede – e di molto – la misura dell'endecasillabo. Il prevedibile effetto di tutto ciò è che, anche in questo caso, le edizioni precedenti divergono (la caccia conta 33 versi per Carducci, 36 per Chiari, 35 per Ageno e Puccini, 32 per Calvia).

Di seguito i casi problematici relativi ai demarcatori impiegati da Sacchetti (il segno | indica interruzione del rigo), dove si presentano demarcatori semplici che possono – e in alcuni casi devono – considerarsi doppi:

```
vv.

4-5 inaspi cō le rocche · · · | nō siate sciocche //

7-8 orsu / orsu / aduna / aduna //

11-13 Allaqua / Allaqua / Alzate ale ritonde / su p londe //

e grida / pigla / pigla / Alladro / O Uānello / o lapino / o Ceccherello //
```

Il caso dei vv. 4-5 è facilmente risolvibile per via dell'ipermetria che conseguirebbe l'accorpamento, nonostante i tre punti che Sacchetti introduce nello spazio residuo del rigo possano indurre a ritenere il verso non concluso. I vv. 7-8, se accorpati, produrrebbero un novenario isolato (la misura più rara in assoluto all'interno del *corpus*). Ad ogni modo, soccorre *A prender la battaglia*, 16-17, «Orsù, orsù! / A·lloro, a·lloro!», dove Sacchetti impiega un solo demarcatore metrico e la versificazione può dirsi sicura. Ho dunque optato per una suddivisione in due quinari, ipotizzando un demarcatore semplice erroneamente impiegato al posto di uno doppio (scelta condivisa da Chiari, Ageno e Puccini, mentre Calvia forma un novenario).

Nel caso dei vv. 11-13 si presentano all'editore più possibilità oltre a quella proposta. Ho però ritenuto il v. 11 un quinario autonomo, poiché nel complesso le sovra-unità versali composte da uno o due quinari seguiti da settenario sono ricorrenti (in particolare, si notino i vv. 7-9). Inoltre, la tradizione musicale, che con tutta probabilità presenta una variante d'autore, diverge proprio a partire dal v. 12:

vv.	A	Lo
ΙΙ	«All'acqua, all'acqua!»;	«All'acqua, all'acqua!»;
1 1 bis		chi a granchi pesca,
12	alzate a le ritonde,	chi gitta a' pesci l'esca,
13	su per l'onde	poi su per l'onde

Il v. 11 bis mi pare più convincente come quinario che come secondo emistichio di un endecasillabo, *All'acqua, all'acqua! Chi`a granchi pesca*, con una dialefe alquanto dura e un forte stacco sintattico e narrativo tra gli emistichi, che, se si considerano gli endecasillabi sicuri (non gravati cioè dal problema dei demarcatori scempi), costituirebbe un caso unico nel componimento. Si osserverà, inoltre, che gli endecasillabi, tolta la coppia esordiale (normativa nelle cacce di Sacchetti), nella fase centrale della caccia si presentano per lo più all'interno di brevi parentesi diegetiche (vv. 10 e 26). A ciò si aggiunga che anche i derivati della *Raccolta Aragonese* considerano autonomo il v. 11, adottando la soluzione 5/7/5, inserendo una zeppa al v. 13 (e *su per l'onde*), forse dovuta alla percezione del quadrisillabo come verso anomalo (soluzione analoga in Lo, dove si introduce *poi*).

Per i vv. 27-29 è chiaro che mancano uno o più demarcatori doppi. Le soluzioni degli editori precedenti divergono sensibilmente: 7/5/7/5 (Chiari), 7/5/11 (Ageno e Puccini), 11/11 (Calvia). Poiché la rima non è in questo caso di alcun ausilio, ho optato per la soluzione adottata da Ageno e Puccini, che mi è parsa più coerente con la sintassi e con la simmetria strutturale che si produce rispetto ai vv. 30-31 (a formare la sequenza 5/11/5/11).

Anche per il ritornello si notano delle differenze rispetto a *Passando con pensier*: manca il capolettera esterno allo specchio di scrittura, mentre il v. 34, diversamente da tutti gli altri, principia con una maiuscola. Ho interpretato questa situazione come volontà di indicare un ritornello tetrastico suddiviso in due coppie. Si potrebbe obiettare che Lo, uniformandosi a quasi tutte le cacce pervenute, presenta un ritornello distico, ma anche in questo caso si osserva una variante sostanziale e

presumibilmente d'autore (*ma* in luogo di *che* al v. 34, per cui cfr. commento ai vv. 33-35), che accentua fortemente l'indipendenza sintattica degli ultimi due versi. L'atteggiamento degli editori è di nuovo oscillante: Chiari, Ageno e Puccini non presentano alcuna partizione, Calvia isola gli ultimi due versi, annotando però che la disposizione di A potrebbe interpretarsi «come se Sacchetti volesse separare gli ultimi quattro versi e al contempo dividerli in due coppie» (Calvia, *Nicolò del Preposto*, p. 110). Solo Carducci – che ho seguito – isolò l'ultima quartina, proponendo una soluzione che mi è parsa la più coerente rispetto alla *mise-en-page* dell'autografo.

Negli altri testimoni della tradizione letteraria, tutti con disposizione in versi incolonnati, si annotano le seguenti varianti:

7-8 uniti a formare un settenario (orsu / orsu / aduna) Mgl ~ 10 diviso in due: tutte cantando adū fiume | amdaro | Mgl ~ 26 diviso in due (5+6) Mgl ~ 29 diviso in 2 (7+5) Ch₂ L Pr Pal V ~ 32-35 senza soluzione di continuità rispetto ai vv. precedenti Mgl Ch₂ L Pr Pal V

Edizioni

Trucchi, *Poesie italiane*, II, p. 184; Zambrini, *Madrigali di F. Sacchetti*, p. 23; Sacchetti, *Rime (ed. 1853)*, p. 71; Carducci, *Cacce in rima* p. 28; *Sacchetti, *Canzoniere (Morpurgo)* [edizione non pubblicata]; Sacchetti, *Rime (Chiari)*, p. 148; Sacchetti, *Rime (Ageno)*, p. 192; Sacchetti, *Rime (Puccini)*, p. 247; Calvia, *Nicolò del Preposto*, p. 107.

Bibliografia

Brasolin, *Proposta*, p. 99 [revisione metrica dell'ed. Chiari]; Zampese, *Le ballate e le cacce*, pp. 337-43; Verhulst, *La caccia nella frottola*; Battaglia Ricci, *Autografi «antichi»*, pp. 448-54; Marchi, *Chasing Voices*, p. 16; Zenari, *Verso l'edizione delle cacce*, pp. 130-2.

Commento

I, debiàn: 'dobbiamo'; la forma de(b)biam(o), prima persona plurale dell'indicativo, da quel che si evince interrogando il database dell'OVI, risulta essere minoritaria rispetto a do(b)biamo, ma comunque documentata, per lo più in testi di provenienza toscana; per l'uscita in -an(o) della prima persona plurale cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 530.

3-4, arcolai ... naspi ... rocche: strumenti utilizzati per la tessitura; per naspo si intende 'aspo'. La variante naspo non è registrata nel TLIO (s.v. aspo), ma ha due ulteriori occorrenze nel database dell'OVI in un testo di Jacopone da Todi e in un glossario umbro alla voce latina alabrum, che DuCange (s.v.) riporta come «Instrumentum circa quod volvuntur fila, et cujus ope in orbes glomerantur». L'arcolaio e l'aspo sono strumenti molto simili, il primo con funzione di dipanare una matassa per ridurla in gomitoli, il secondo per avvolgerla; la rocca è invece uno strumento impiegato (insieme al fuso) per la filatura.

6, *cuscia*: 'cucia', la grafia dovrebbe rispecchiare il grado tenue della sibilante palatale (cfr. Manni, *Il Trecento*, p. 37).

12, alzate a le ritonde: espressione che vale 'con le vesti tirate su', onde evitare che si bagnino (cfr. TLIO s.v. alzato, 4: 'svestito, coi panni sollevati o corti'); la locuzione ha probabilmente origine dal fatto che le vesti venivano avvolte su se stesse. Cfr. il madrigale In su' bei fiori intonato da Jacopo da Bologna, vv. 3-5: «pasturella trovai, che cogliea funghi. / In panni bigi ALZATI A LA RITONDA / per un boschetto se ne giva sola» (Corsi, Poesie musicali, p. 38), e anche il sonetto di corrispondenza (già citato per Passando con pensier) di Giovanni Frescobaldi a Ventura Monachi, Due foresette, 7-8 «Con lor ghirlande di verdette fronde, ALZATE A LE RITONDE». Tuttavia, sembra che la locuzione a le ritonde possedesse un'accezione più ampia: il GDLI, s.v. rotonda, 5, registra la locuz. alle rotonde, 'in boccoli', che pare confermata dalla canzone di Antonio da Ferrara, Lagrime gli occhi e 'l cor, vv. 23-26: «Quanto eran i occhi miei de mirar vaghi / quelle sue trecce bionde, / revolte ALLE RITONDE, / che me ferivan nel cor tremolando!» (Manetti, Rime di Antonio da Ferrara, p. 293). A parte Calvia (Nicolò del Preposto, p. 111), che interpreta

l'espressione in relazione ai versi successivi (allineandosi con l'interpretazione di Carducci), gli editori più recenti (Chiari, Ageno, Puccini) hanno considerato il verso come esortazione ('tirate su le vesti!'); ritengo l'interpretazione di Calvia preferibile, anche alla luce del ritorno alla diegesi nella redazione musicale («All'acqua, all'acqua!»; / chi a granchi pesca, / chi gitta a' pesci l'esca).

- 13, su per l'onde: 'risalendo il corso d'acqua'.
- 18-19, cento ... dugento: il peso s'intende, seguendo Ageno, in libbre.
- 21, fracassa: secondo Ageno, 'malanno', ma attestato in questa accezione solo in Sacchetti.
- 22, tisicuccia: metaforicamente 'gracile' (cfr. Boccaccio, Decameron, II, 10: «ché mi pare anzi che no che voi ci stiate a pigione, sì TISICUZZO e tristanzuol mi parete»).
- **26**, *scontran un villano*: 'si imbatterono in un villano'; per *villano* si può qui intendere 'pastore', come conferma il furto dell'agnello (cfr. anche *Segugi a corta*, 13).
 - 30, Vannello ... Lapino ... Ceccherello: nomi propri, presumibilmente di altri pastori nelle vicinanze.
 - 31: ristrette: 'unite le une alle altre', per la paura provocata dalla presenza del lupo.
- 33-35, 'le giovinette vennero verso di me, sicché, se fosse (davvero) apparso il lupo, forse sarei riuscito a prendere (presa era ... da me) quella (tal) che cercò il mio aiuto (che a me ricorse)', dove l'apparizione del lupo è probabilmente da interpretare come allegoria predatoria dello stesso narratore ('se fossi stato io stesso il lupo'). In italiano antico il periodo ipotetico può presentare la protasi al congiuntivo trapassato e l'apodosi all'indicativo imperfetto, invece che al condizionale (cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 753; e a titolo d'esempio si veda Sacchetti, Trecentonovelle, CCXXII, 11: «(...) la gran profferta di messer Giovanni fu lo scampo suo, ché, SE così non AVESSE fatto, AVEVA FORSE mal tirato»). Vennon è forma apocopata di vennono, largamente documentata in testi toscani (cfr. Manni, Il Trecento, pp. 39-40). Da rilevare, inoltre, la variante (quasi certamente d'autore) di Lo, fugiron in vèr me le giovinette. / Ma se aparito fosse ..., che omette sì e, coerentemente, modifica la proposizione consecutiva del verso successivo sostituendo che con ma; in tal modo si osserva anche una maggiore aderenza alla bipartizione presente nella musica, dove il ritornello è così introdotto dalla congiunzione avversativa. Tutto, in conclusione, lascia pensare che State su donne fu rivista da Sacchetti prima dell'inclusione nel Libro, poiché è arduo attribuire al compositore varianti come questa o quella presente ai vv. 11-13.

Edizione musicale (Lo)

«State su, donne!» «Che dobbian no' fare?» «El più bel tempo non si vide mai! Gittate gl'arcolai, i naspi con le rocche; non siate sciocche, 5 che fili nessuna! Orsù, orsù!». Ad una ad una pe· le man si pigliaro; tutte correndo ad un fiume andaro. TΟ «Al'acqua, al'acqua!»; chi a granchi pesca, 1 1 bis chi gitta a' pesci l'esca, poi su per l'onde corron al mulino: «O mugnaio, o mugnaio, 15 pesami costei!» «Pes' anche lei!» «Questa pesa cento; e questa ben dugento»

che ti venga fracassa!»			
«Et tu sè tisicuccia,			
che ti criepi la buccia!».			
«O fanciulle, o fanciulle,			
a casa ritorniamo!».	:5		
Salendo al monte scontraro villano,			
gridando: «Piglia, pig/ia!			
Al ladro, al ladro e al ladro!			
O Lapino, o Vanello, o Ceccherello!»			
«Che è, che è?»	0		
«Il lupo se ne va con mi' agnello!».			
A quel romor $\langle e \rangle$ ristrette,			
fugiron in vèr me le giovinette.			
Ma se aparito fosse lupo, forse			
pres' era·ttal da·mme, ch'a me ricorse.	55		

XVII. DAPPOI CHE 'L SOLE I DOLÇI RAÇI ASCONDE

Come i due precedenti, anche questo componimento adespoto fu intonato da Nicolò del Preposto; la vicinanza con le cacce sacchettiane è palese, soprattutto per quanto riguarda la forma metrica, benché si osservi una regolarità decisamente maggiore rispetto al presunto modello. Unico nel repertorio è l'argomento, incentrato sulla vivace descrizione di un incendio, della concitazione che ne consegue e delle faticose operazioni necessarie a domarlo. Torna la mimesi tipica delle cacce, con il registro linguistico basso e con le onomatopee (assenti nelle cacce di Sacchetti), in questo caso connesse ai segnali acustici d'allarme di una campana e di una «trombetta». La metafora erotico-amorosa che soggiace all'incendio è esplicitata nel ritornello, come si è già avuto modo di vedere in altre cacce più antiche (*Segugi a corta e Con bracchi assai*), ma si caratterizza ancora una volta per un tratto del tutto inedito per il genere, ossia la presenza del *senhal* CICILIA.

Manoscritti

```
Sq cc. 82v-83r (C<sub>1</sub> 1-34): · Magister ser Nicolavs · Preposti de Pervxia · Lo cc. 40v-41r (C<sub>1</sub> 1-34): Ser Nicholo del proposto \div
```

```
Dappoi che 'l sole i dolçi raçi asconde
et la luna dimostra suo splendore,
senti' un gran romore,
forte gridare: «Al fuoco, al fuoc', al fuoco!»;
et poï, stando un poco:
                                                    5
«Ov'è? Dov'è?»
«È qua; su, su, ogn'uom, su,
fuor le lucerne!
Lumiere con lanterne!».
«O tu, della canpana,
                                                    10
suona!» – don don don –
«All'arm', all'arme!».
«Tu, tò la cervelliera,
la scure e·lla gorgiera!»
```

1 i] ī Lo ~ 4 Al fuoco, al fuoc', al fuoco] al fuo co al fuo co Sq ~ 6 Dov'è] oue Lo ~ 8 Ogn'uom] o gnū Lo ~ 9 lumiere] lumire Lo ~ 10 campana] chāpāne Lo ~ 13 Tu, tò] tut to Lo; cervelliera] cier ue lli ra Sq

2 e la] el la Lo; suo splendore] su sprēdore Lo ~ 3 gran] gra Lo ~ 4 fuoco^{1, 3}] fuoño Lo ~ 5 e poï, stando] epostād- Lo ~ 9 con] cho Lo ~ 11 don¹⁻⁴] đo Lo ~ 12 all'arme] alãme Lo ~ 14 la scure e·lla gorgiera] lasscure lagor gierra Lo

```
«Tosto, tosto, che 'l fuoco pur s'apiglia!»
                                                    15
«Manda pella famiglia!»
«All'acqua, all'acqua; su con le meçine!».
Chi porta docce, chi recava scale,
chi·ssi facëa male,
et chi dicea: «Accorri,
                                                    20
omè, soccorri!».
«O tu, della trombetta,
suona!» – tatin tatin –
«Ciascun si tiri a drieto!»
Chi sgonbra et chi rubava,
                                                    25
et qual acqua versava,
et tal rompëa l'uscio con l'accetta;
qui ognun s'affretta,
pur d'amorçare 'l fuoco et le faville.
Passat'eran le squille,
                                                    30
quando maestri, con grand'argomento,
gridavan: «Tutt'a casa, ch'egli è spento!».
```

Tornando vidi, et sempr'al cor mi sta, CI CI con LI et A.

17 All'acqua] alqua Lo ~ 22 trombetta] trobetta Lo ~ 24 Ciascun] ciaschu Lo; drieto] dri to Sq ~ 25 sgombra] sgho bra Lo ~ 28 qui] che Lo ~ 29 d'amorzare] damaçare Lo ~ 31 quando] qado Lo; argomento] arghomit to Lo ~ 32 reit. 2 volte Sq Lo; gridavan ... ch'egli è] gridauo tuta chassa chegli *la prima volta* Lo ~ 34 cētu cētu cōcīqua | tunne a Lo

15 Tosto¹⁻²] tosto Lo; fuoco] fuocho Lo ~ 16 pella] perlla Sq, pela Lo; famiglia] famiglia | gta Lo ~ 17 all'acqua] ala qua Lo; con] cho Lo ~ 19 ·ssi] si Lo; facea male] fa ce ua ma te Lo ~ 20 dicea: «Accorri] di ceua corri Lo ~ 21 soccorri] sochorri Lo ~ 22 tatin¹⁻²] tanti3 Lo ~ 24 tiri a drieto] tira dietro Lo ~ 26 acqua] aqua Lo ~ 27 rompëa] rō pe ua Lo ~ 28 s'affretta] sa | fret ta Lo ~ 30 eran le] -e ral le Lo ~ 31 con] cho Lo ~ 33 vidi, et] uide Lo

Metrica

```
32 versi più ritornello distico
(1-9) ABb<sub>7</sub>Cc<sub>7</sub>d<sub>5</sub>e<sub>7</sub>f<sub>5</sub>f<sub>7</sub> (10-21) a<sub>7</sub>b<sub>7</sub>c<sub>5</sub>d<sub>7</sub>d<sub>7</sub>Ee<sub>7</sub>FGg<sub>7</sub>h<sub>7</sub>h<sub>5</sub> (22-32) a<sub>7</sub>b<sub>7</sub>c<sub>7</sub>d<sub>7</sub>d<sub>7</sub>Aa<sub>5</sub>Ee<sub>7</sub>FF; ZZ
Rima derivativa: vv. 20: 21 (accorri: soccorri)
Assonanza: (1-9) A B (-onde: -ore); (22-32) c F (-ieto: -ento)
```

Punti sottoscritti: 1 *sole i dolçi*; 5 *poi stando* (dovuta all'intonazione, che prevede solo 6 sedi; per evitare l'ipometria, la scelta è tra *po'* o *poi* monosillabo, con la dialefe *stando un*, e la ben più naturale dieresi su *poi*)

Analogamente alle due cacce di Sacchetti che precedono, anche in questo caso si è optato per la segmentazione del componimento con la ripresa ciclica del computo delle rime. Nessuna rima all'interno di un gruppo è presente in un altro. Da notare la struttura simmetrica dei vv. 10-11 e 22-23, entrambi composti da versi brevi – tendenzialmente irrelati – e con identico *incipit* («O tu... / suona...»); tale simmetria investe buona parte dei segmenti che tali versi introducono (vv. 10-21 e 22-32).

Per quanto riguarda il ritornello, la presenza del *senhal* 'cifrato' consente molteplici soluzioni, con ovvie conseguenze per la misura del verso (cfr. commento al v. 34). Una lettura che semplicemente ignorasse la cifratura («ci ci con li et a»), che è poi la soluzione adottata da Corsi nella sua edizione, produrrebbe infatti un settenario tronco, ma si dovrà considerare che ritornelli distici con versi di misura differente sono rari, e risulta assente nel repertorio metrico del madrigale uno schema che preveda il settenario come verso conclusivo (cfr. Capovilla, *Materiali*, pp. 235-43).

Edizioni

Cappelli, Poesie musicali (1871), p. 7; Carducci, Cacce in rima, pp. 49-50 [Sq]; Levi, Lirica italiana antica, p. 63 [da Carducci, om. vv. 6, 22-24]; Sapegno, Poeti minori, p. 522 [da Levi]; Muscetta-Rivalta, Poesia del Duecento e del Trecento, p. 873 [da Sapegno]; Corsi, Rimatori, pp. 1095-6; Corsi, Poesie musicali, pp. 112-3; Vela, Poesia per musica, pp. 375-6; Calvia, Nicolò del Preposto, p. 16.

Bibliografia

Marti, rec. a G. Corsi, «Poesie musicali», p. 375; Brasolin, Proposta, pp. 103 [schema n. 14]; Zampese, Le ballate e le cacce, p. 339, nota 44; Gozzi, Alcune postille, pp. 270-1; Marchi, Chasing Voices, p. 18.

Commento

- 1-3: nel terzetto d'esordio si ravvisa la tipica impostazione diegetica con registro aulico, presto disattesa, dove andrà notata la presenza del terzetto ABb di ascendenza madrigalesca.
 - 3, romore: 'vociare alto e confuso' (cfr. GDLI, s.v. rumore, 3).
 - 4, forte: s'intende con valore avverbiale.
- 5, *stando*: 'aspettando', 'rimanendo'; il protagonista, incuriosito dalla situazione, diventa qui spettatore passivo (come avviene nelle due cacce di Sacchetti che precedono).
 - 6: verso pressoché identico alla sacchettiana Passando con pensier, 29.
- 8-9, *lucerne... lumiere... lanterne*: tipologie di lampade a olio, eccetto forse *lumiera*, con cui si intende probabilmente 'fiaccola'; l'ambientazione notturna impone di provvedere con ogni mezzo alla luce artificiale, così da predisporre le operazioni atte a domare l'incendio. Cfr. il secondo dei tre sonetti di Sacchetti «a diletto per uno grande vantatore [di] giostra», (*Rime*, 186), 8: «con lucerne, con torchi e con lumiere, / sonando corni, trombe e cennamelle»; si veda anche il commento al v. 13 per ulteriori concordanze lessicali.
- 10-12: come si è già osservato nella nota metrica, questo terzetto fornisce un modello strutturale per i vv. 22-24. Si noti la presenza della formula vocativo (con o interiettiva anteposta a pronome) + apposizione + imperativo, frequente in Soldanieri (A poste messe, 13 «O tu, del can ... grida») e Sacchetti (A prender la battaglia, 10-11: «O tu, della reale insegna, / scendi...»). Quanto all'onomatopea della campana, giova ricordare il Martidie di Folgore da San Gimignano (v. 4: «e campane a martello dicer "dón do"»; ed. Marti, Poeti giocosi, p. 376).
- 13-14: cervelliera ... gorgiera: parti dell'armatura; la cervelliera era un elmetto, la gorgiera proteggeva il collo. Oltre al summenzionato sonetto di Sacchetti (Rime, 186, 4 «con raffi, con palvesi e CERVELLIERE»), si veda Trecentonovelle, LXIII, dove si narra di Giotto che si fa beffe dell'infamante richiesta di dipingere «l'arme» (giocando sull'ambiguità 'stemma' / 'armatura') su un «palvese» ('grosso scudo rettangolare'): «La qual dipintura fu una CERVELLIERA, una GORGIERA, un paio di bracciali, un paio di guanti di ferro, un paio di corazze, un paio di cosciali e gamberuoli, una spada, un coltello, e una lancia».

- 15, pur s'apiglia: 'continua a divampare' (cfr. TLIO, s.v. appigliare, 3.1).
- 16, manda pella famiglia: 'invia qualcuno (ad avvertire) la famiglia' (cfr. GDLI, s.v. mandare, locuz. mandare per qualcuno). Per famiglia si deve probabilmente intendere, seguendo il commento di Vela (*Poesia per musica*, p. 375), «uomini armati dipendenti dal capitano di giustizia o dal podestà».
 - 17, meçine: 'brocche di rame'; il GRADIT (s.v. mezzina) lo dà come termine regionale toscano ancora in uso.
 - 18, docce: 'tubi o canali per convogliare l'acqua' (cfr. TLIO, s.v. doccia, 1.1).
- 23, tatin tatin: onomatopea del suono della «trombetta»; cfr. A poste messe, 24, con onomatopea analoga, ma riferita al suono del corno da caccia, e soprattutto Immanuel Romano, Del mondo ho cercato, 63 «TATÌM TATÌM senti TROMBETTARE» (ed. Marti, Poeti giocosi, pp. 332-7).
- **25**, *sgonbra*: riferito agli oggetti ancora salvabili dal fuoco. ~ *rubava*: nella confusione generale c'è anche chi approfitta della situazione per commettere furti.
 - 29, amorçare: 'estinguere', 'spegnere' (cfr. TLIO, s.v. ammorzare, 1).
- 30, le squille: letteralmente la squilla era una campana acuta con cui si indicavano solitamente le due ore canoniche del vespro e del mattutino, ed è a quest'ultima ora che evidentemente si allude (cfr. la canzone di Dante, Così nel mio parlar, (Rime, 43), 66-69, «S'io avesse le belle trecce prese / (...) / con esse PASSEREI VESPERO E SQUILLE», anche in questo caso in rima con faville). Il riferimento alle ore canoniche è impiegato anche da Sacchetti in Passando con pensier, 23-24.
- 31, *maestri*: l'accezione è quella attuale di 'mastro', forse anche 'capomastro', in questo caso riferita a chi si occupa di domare l'incendio (cfr. GDLI, s.v. *maestro*², 2). ~ *con grand'argomento*: 'con foga', 'in modo perentorio' (cfr. TLIO, s.v. *argomento*, 14, 'forza, potenza, foga').
- 34: l'intero verso non fa che celare il nome di una donna, Cecilia. La presenza del senhal, che si è già osservato essere un caso unico tra le cacce pervenute, non è esente da problemi, poiché è chiaro che si è di fronte a una sorta di cortocircuito tra segno e suono. Il gioco enigmistico, stando alla lezione dei due testimoni, consiste nella 'cifratura' di almeno parte del senhal mediante i numeri romani CI CI LI. Esso è riportato in Sq nella sua forma 'nascosta', benché ambigua per l'intonazione quando si consideri che il grafo l'è addirittura autonomo, mentre Lo 'scioglie' i numeri con «centun» e «cinqua[n]tun». Tale soluzione pare rendere conto della disposizione delle sillabe sotto le note, e senza dubbio rappresenta una versione 'performativa' della grafia di Sq «.C.i. .C.i. con.l. i. 7 A». Resta il fatto che la lezione di Lo ha l'inevitabile conseguenza di oscurare l'intelligibilità del senhal, soprattutto a livello visivo, laddove a livello aurale è lecito chiedersi fino a che punto centun e cinquantun avessero potuto evocare nell'ascoltatore l'immagine dei numeri CI e LI (si osserva, tuttavia, che procedimenti in qualche misura analoghi sono comunque attestati nella poesia intonata del tempo, ad esempio nel madrigale di Jacopo, O in Italia felice Liguria, 9-10: «QUARANTA SEI UN EMME CUM TRI CI / corea ...», ed. Corsi, Poesie musicali, p. 41). In Sq l'efficacia del gioco enigmistico è salva, almeno nel rapporto privilegiato tra autore ed esecutore, al quale era certamente delegato lo 'scioglimento' della cifratura. La lezione di Lo è quindi da prendere in considerazione in un'ottica performativa, ma non può avere valore prescrittivo per il testo in sé, per il quale restano comunque aperte anche altre vie interpretative. Tra queste, oltre alla lettura immediata proposta da Corsi, «ci ci con li ed a» (settenario), occorre ricordare l'osservazione di Vela nel commento alla sua edizione, per cui si potrebbe sciogliere il senhal ignorando le implicazioni numeriche e procedere allo spelling «ci i ci i con elle i et a» (endecasillabo), con la possibilità di interpretare il senhal anche come CICILIETA.

XVIII. Così pensoso, com'Amor mi guida

Su oltre 150 testi intonati (e alcuni probabilmente anche composti) da Francesco Landini, il più importante e prolifico compositore del Trecento italiano, Così pensoso è l'unica caccia pervenuta. Tramandata in quattro manoscritti, due dei quali privi di attribuzione, essa è stata additata come composizione giovanile (Fischer, Ein Versuch zur Chronologie, pp. 44-5), ed è altresì probabile che si tratti di uno degli ultimi esempi di caccia precedenti al recupero operato da Zacara da Teramo. L'impianto narrativo rifugge la tematica venatoria, come d'altronde si è avuto modo di vedere già negli esempi di Sacchetti e Nicolò del Preposto, sviluppando il motivo dell'incontro casuale di un «pensoso» protagonista (condizione esordiale non nuova, cfr. Passando con pensier) con una brigata intenta a una battuta di pesca presso una «bella peschiera». Il gruppo di «donne ed amanti» accoglierà il protagonista di buon grado, lasciando sostanzialmente in sospeso eventuali sviluppi, che tuttavia, considerando l'evidente allegoria erotica che sottende l'intera scena, non lasciano troppo spazio all'immaginazione. È un testo decisamente anomalo entro la produzione landiniana, dove al predominante tema amoroso intriso di moduli stilnovisti si affiancano testi moraleggianti, quando non propriamente parenetici. Per questa ragione, benché non si possa escludere a priori la paternità landiniana anche per il testo, questa isolata incursione in un genere evidentemente già avviato al declino sembra suggerire la collaborazione con un rimatore. Anche il tema non costituisce una novità, ricordando che la pesca al femminile si è già incontrata nella più antica Mirando i pessi, con gli evidenti rimandi alla Caccia di Diana di Boccaccio; è quindi degna di nota non solo l'inedita presenza di nomi propri di persona di genere femminile (Lisa, Ermellina, Isabella), ma anche la curiosa coincidenza che tali nomi rimandino tutti a protagoniste di novelle del Decameron (rispettivamente, VII, 6; III, 7; X, 7). Se si accettassero dei riferimenti a persone realmente esistenti, si potrebbe addirittura pensare a una composizione su commissione, ricordando come in molti testi arsnovistici (soprattutto le ballate landiniane) è stata da tempo notata la presenza di senhal (artificio tendenzialmente estraneo alla caccia, con l'eccezione di Dappoi che 'l sole). Da non sottovalutare, infine, lo stretto rapporto intertestuale con il madrigale Nel chiaro fiume intonato da Lorenzo, che riproduce in parte lo stesso schema narrativo, ma con diverso esito (il protagonista viene colto in flagrante dalle donne e scacciato «con istrida»). I nessi con la produzione madrigalistica del più anziano Lorenzo, che non si esclude potesse aver avuto un ruolo nella formazione di Landini (Pirrotta, On Landini and ser Lorenzo), rafforzano ulteriormente l'idea che quest'unica caccia rimonti a una prima fase della produzione del compositore fiorentino.

```
Manoscritti
```

```
Fp c. 45v (C<sub>1</sub> 1-18): M. Fra. Sq c. 128r (C<sub>1</sub> 1-18): Magister franciscus cecus · Horghanista de Florentia Lo c. 38v (C<sub>1</sub> 1-18) Sl c. 87v [=156v] (frg. C<sub>1</sub> vv. 1-18*)
```

Così pensoso, com'Amor mi guida, per la verde rivera, passo passo,

```
1 com'Amor] cho mor Lo
1 guida] gui <del>da</del> da Lo
```

```
senti': «Leva quel sasso!»
«Vé 'l granchio, vé! Vé 'l pesce; piglia, piglia!»
«Quest'è gran maraviglia!».
                                                    5
Cominciò Isabella con istrida:
«Omè, omè!»
«Che ài, che ài?»
«I' son morsa nel dito!»
«O Lisa, il pesce fugge!»
                                                    10
«I' l'ò, i' l'ò!»
«L'Ermellina l'à preso!»
«Tiél ben, tiél ben!»
«Quest'è bella peschiera!».
Intanto giuns' all'amorosa schiera,
                                                    15
dove vaghe trova' donne ed amanti,
che m'acolson a lor con be' sembianti.
```

3 Leva] le uar Lo ~ 4 granchio, vé] grachio uel Lo ~ 6 Cominciò] cōmincia Lo ~ 13 tiello bene tiel Sq, tiella tielbem Sl; tiél²] tie Fp ~ 15 giuns' all'amorosa schiera] giūse lamorosa schiera Sq, giunsi la mor sa cende ⟨e e⟩ ra Lo, giūse allamo ro ro sa schie ra Sl ~ 16 vaghe] ua che Fp Sl; amanti] ama ti Sl ~ 17 m'acolson a lor] manchelsonallor Sq, mācħolgnial | lor Lo; con] om. Lo

3 sasso] saso Lo \sim 5 gran] gra Lo \sim 8 ài¹] a Lo \sim 9 son] so Lo \sim 10 Lisa] lissa Lo; il] -l Sq \sim 11 ito ito Lo \sim 12 l'Ermellina] ler melina Lo \sim 14 bella] bela Lo \sim 16 trova'] trovai Sq; ed] e Sq, 7 Sl \sim 17 che ma col... Sl; sembianti] sen bian ti Sq, senbian $\langle n \ n \ n \rangle$ ti Lo

Metrica

17 versi senza ritornello A(m₇)Bb₇(d₅)Cc₇Ad₅e₅f₇g₇h₅i₇l₅m₇MNN Rima inclusiva vv. 15-16 (*peschiera* : *schiera*). Assonanza tonica A g (*-ida* : *-ito*); C l (*-e* : *-en*)

Per quanto concerne la struttura metrica complessiva permangono dubbi rispetto alla presenza del ritornello. Rispetto ai casi inequivocabili, si osserva che sul piano metrico e sintattico è molto più agevole considerare come sovra-unità versale autonoma il terzetto, piuttosto che la coppia finale (per un caso analogo si veda la caccia sacchettiana *A prender la battaglia*). Era di questa opinione Carducci (che isolò gli ultimi tre versi mediante rientro), mentre Corsi, basandosi sulla struttura musicale, considerò autonomi gli ultimi due versi. Tuttavia, si è già visto nell'*Introduzione* (§ 2.1) come per le cacce i paratesti della tradizione musicale possono anche contraddire la reale struttura del testo, e in tal senso non offrono alcuna garanzia. D'altronde, se si estendesse un simile approccio al repertorio nel suo complesso, si dovrebbero considerare 'ritornelli' anche gli ultimi versi di *Segugi a corta* e *Nella foresta*, e viceversa, inglobare nella prima sezione le coppie di endecasillabi conclusivi – indipendenti a livello metrico, sintattico e contenutistico – delle due cacce di Vincenzo. Le ragioni che mi hanno indotto a non considerare come unità metrica autonoma l'ultimo terzetto sono dovute principalmente al collegamento rimico con la prima sezione: di norma i rimanti del ritornello,

specialmente in testi brevi come i madrigali, non sono mai ripresi dai versi precedenti. Rapporti di questo tipo, al contrario, abbondano nelle cacce letterarie di Soldanieri (*Chi caccia e chi è cacciato* e *Per un boschetto*), dove le sovra-unità versali risultano quasi sempre connesse mediante il principio delle *coblas capcaudadas*. La vicinanza geografica e cronologica con le cacce di Soldanieri, anche tenendo conto del fatto che il testo fu con tutta probabilità intonato da un Landini ancora giovane, sembra trovare conferma anche sul piano metrico, benché qui lo stacco tra i versi di cornice e la zona dialogica centrale sia nettamente più marcato.

Dal punto di vista metrico questa caccia credo fornisca ulteriore conferma del fatto che gli autori, pur non aderendo ad alcun vincolo metrico prestabilito, organizzassero i versi in sovra-unità coerenti. In questo caso, lo schema prevede due terzetti (ABbCcA), due quartine di soli versi brevi, con struttura 5/5/7/7 e 5/7/5/7, più un terzetto conclusivo (MNN); la struttura, quindi, sembrerebbe potersi intendere come tre terzetti con l'interpolazione di due quartine a carattere dialogico, dove le rime sono per lo più irrelate. La zona centrale della caccia, interamente dialogica (vv. 7-14), si presterebbe a più soluzioni, potendosi talvolta accorpare quinari e settenari in endecasillabi, ma ciò avrebbe forse avuto un senso se le rime non rimanessero comunque irrelate.

Da ultimo, si è evidenziato, con lo spazio normalmente impiegato per le rime interne, il rimando fonico al v. 2 rispetto ai vv. 14-15, poiché la serie rimica *rivera* : *peschiera* : *schiera* compare identica in un sonetto di Folgore di San Gimignano (cfr. commento al v. 15), evenienza difficilmente valutabile come fortuita.

Edizioni

Carducci, Cacce in rima, p. 41; Corsi, Rimatori, pp. 1096-7; Corsi, Poesie musicali, pp. 226-27.

Commento

1-2: più che un rimando petrarchesco (il «solo e pensoso» di RVF 35), forse più inconscio che deliberato, l'*incipit* risulta assai più vicino al madrigale, intonato da Lorenzo, *Di riva in riva mi guidava Amore* (ed. Corsi, *Poesie musicali*, p. 73), a sua volta verosimilmente debitore di RVF 129 («Di PENSIER in PENSIER, di monte in monte / MI GUIDA AMOR ... »; a cui si aggiunga la canzone *Amor, or m'accorgh'io*, tra le *Rime disperse* raccolte da Solerti, vv. 31-33, «Lungo la RIVA de le marine onde / Con AMOR PASSO PASSO / Assai sovente vado ragionando»). Si tenga conto che Landini e Lorenzo ebbero senza dubbio un qualche rapporto, essendo entrambi, con ruoli diversi, alle dipendenze dalla basilica fiorentina di S. Lorenzo (cfr. Pirrotta, *On Landini and ser Lorenzo*).

6-7: si noti l'affinità con i vv. 8-9 del madrigale *Nel chiaro fiume* intonato da Lorenzo: «e CON ISTRIDA le compagne chiama / «OMÈ!» dicend'a me «Dè vatten via» (ed. Corsi, *Poesie musicali*, pp. 74-5).

- 9, i' son morsa nel dito: s'intende dal granchio.
- 13, tiél ben: 'tienilo ben (fermo)', ovvero 'non lasciarlo scappare', riferito al pesce.
- 14: modellato sul v. 5; *peschiera* vale 'pescaia'. Si veda inoltre, come preannunciato nella nota metrica, il sonetto di Folgore, *Di marzo*, 1-5: «Di marzo sì vi do una PISCHIERA / d'anguille, trote, lamprede e salmoni / ... / d'ogni altro PESCE in tutta la RIVÈRA; / con pescatori e navicelle a SCHIERA» (ed. Marti, *Poeti giocosi*, p. 363).
- 15-17: di particolare interesse le molteplici ricorrenze lessicali con il madrigale *Rivolto avea il zapator la terra* di Sacchetti (*Rime*, 50), di cui vale la pena di riportare i vv. 3-6: «là dov'io GIUNSI, sì COM'AMOR volle; / sul qual corean verso un pomo verde / DONNE IN ISCHIERA, e l'una a l'altra avanti, / CON leggiadre parole e BEI SEMBIANTI».
- 15, amorosa schiera: si riferisce alla brigata di «donne ed amanti» che segue (cfr. TLIO, s.v. schiera, 3: 'gruppo di persone accomunate da un'abitudine o una caratteristica'); il sintagma è tuttavia raro e risulta attestato in Petrarca (RVF 360, 27, con rimando a 119, 4, e Disperse, 11, 2) e in Boccaccio (Caccia di Diana, IX, 22-25: «E come a me quell'AMOROSA SCHIERA / si fisse appresso ch'io potea vedere / apertamente ciascuna chi era / tutte le conobbi ...»).
- 17: 'che mi accolsero tra loro di buon grado (con be' sembianti)'; ac(c)olson è perfetto di accogliere (cfr. Manni, Il Trecento, pp. 39-40); da non sottovalutare per accogliere l'accezione 'stringere' (cfr. TLIO, s.v. accogliere, 2.2), per cui si potrebbe parafrasare 'mi strinsero a loro' (con tutte implicazioni del caso).

XIX. CACIANDO, PER GUSTAR DE QUEL TESORO

Caciando per gustar, intonata da Zacara da Teramo, è tra le cacce certamente l'ultima in termini cronologici, e considerando l'assoluta assenza di esempi del genere presso i compositori fiorentini successivi a Landini, è lecito pensare che si trattò di una cosciente operazione di recupero. Non è chiaro se sia stato l'unico tentativo di Zacara, dato che nel Saporetto di Prodenzani (XLVII, 9) parrebbe trovarsi un'allusione a più cacce («del Çacchara suoi caccie et suoi cançone»), benché sia decisamente da accogliere l'invito alla cautela di Nádas (A Cautious Reading) riguardo alle informazioni relative alla pratica musicale contenute nel Saporetto. Come si è già ampiamente discusso (cfr. Introduzione, § 5.6), Zacara riprende l'idea della descrizione di una scena di mercato già sfruttata da Vincenzo da Rimini, portando però l'urgenza rappresentativa all'estremo, non solo per l'uso del romanesco, che allo stato attuale resta un caso unico nel repertorio, ma soprattutto perché il testo, così come si presenta sottoposto alla musica, risulta in buona parte incomprensibile, perdendosi nella sola lettura il contesto dialogico che invece si recupera nella dimensione esecutiva polifonica. L'attribuzione del testo a Zacara può dirsi sicura, ed è frutto o di una composizione ex novo o della rielaborazione di materiale preesistente. Se quest'ultima eventualità corrispondesse al vero, gli interventi del compositore, che arriva a sfruttare anche il tenor come parte indipendente, costituirebbero un caso limite, poiché le alterazioni prodottesi sono evidentemente irreversibili. Non resta, dunque, che riproporre il testo nella forma con cui esso si presenta nelle singole voci, ma con la necessaria consapevolezza che la reale comprensione di ciò che in larga parte appare come un caotico accumulo di grida – salvo la quartina d'esordio e il distico conclusivo – dovrà essere delegata all'esecuzione musicale. Quanto all'interpretazione della quartina esordiale (cfr. commento ai vv. 1-4), che con il distico conclusivo costituisce la cornice diegetica del testo, si può ragionevolmente pensare a un riferimento autobiografico, che forse allude all'arrivo a Roma del compositore, la cui attività presso la curia romana è documentata a partire dal 1390, quando Zacara è già «optimo perito et famoso cantore, scriptore et miniatore» (cfr. Ziino, Magister Antonius [2004]). Ricondurre la composizione di questa caccia ai primi anni romani di Zacara (ante 1390) sarebbe infatti in linea con la ripresa di un genere non più in voga, ma non ancora del tutto dimenticato, se non altro in quanto rappresentativo di una tradizione che, nei primi decenni del Quattrocento, era ancora tramandata.

```
Manoscritti
```

```
Mod cc. 16v-17r (C_1 1-46, 80-81; T 47-79): Magrf. Z. Sq cc. 176v-177r (C_1 1-46, 80-81; T 47-79): Magister Çacherias Chantor Domini Nostri Pape *Eg c. 1r (frg.; T 46-78) Poz c. 2r (frg.; T 47*; *49-50)
```

Caciando, per gustar de quel tesoro, per aspri monti et boschi perigliosi,

```
2 et] om. Sq; perigliosi] pericolosi Mod Sq
1-46 lac. Eg ~ 1 Caciando] Cacciando Sq; de] di Sq
```

d'uno boschecto d'alborselli d'oro de' fiuri trova' assai, operti et chiusi. Tastando et odorando li più belli, 5 et una voce crida: «Alli gammarielli, a l'argentarielli, alli lactalini fieschi!» «Fieschi, fieschi so' che anche frecciano!» «A le telline fiesche!» 10 «Tucte gectano la lingua fore!» «Et so' fieschi quessi lactalini?» «Damme .ij. derrate de gammarielli!» «Et so' fieschi como dice?» «A la 'nfusaglia dolce!» 15 «O tu, da l'uoglio; che bal lu petecto?» «Vòine cinque!» «Alle bone melàngole!» «Una a.ddenaro!» «Custa .vi. suolli lu centinaro!» 20 «Et buóni .ij.!» «Saçço ca fora trista!» «Se ne buo' .iij., per .ij. denari!» «Tòlli!» – «Tílli!» – «Vòil, vòile! Vòil, vòil, vòil!» 25 «Vòine dare .ij.!» «Chi li vò' li cavalcasi? Allu caso saredenale! Allu caso de la forma!» «Allu bono lacte!» 30 «No, no, no, no, no, no, no!»

3 d'uno] dun Sq \sim 5 Tastando] tastado Mod \sim 7 a l'argentarielli] alli ganbarel Sq \sim 8 alli] alle Mod \sim 10 A le telline] alli lattarini Sq; fiesche] fieschi Mod Sq \sim 11 Tucte] Tutti Sq \sim 16 da 'l] dell- Sq \sim 23 Se] so Sq \sim 25 Vòil¹⁻³] uoli Sq \sim 27 li vò' li] uolli Sq \sim 31 no, no!] nonlo Sq

3 alborselli] arbusselli $Sq \sim 4$ de ... operti] di fior trouai assai apeti $Sq \sim 5$ et] e $Sq \sim 6$ voce crida] boce grida $Sq \sim 7$ gammarielli] ganbarelli $Sq \sim 8$ lactalini] latta rini $Sq \sim 9$ so'] son Sq; frecciano] friçano $Sq \sim 11$ fore] fuo ri $Sq \sim 12$ so'] son Sq; quessi lactalini] quissi lattarini $Sq \sim 13$.ij.] dui Sq; de gammarielli] de gamarielli Mod, di ganbarel | li $Sq \sim 14$ so'] son Sq; dice] dici $Sq \sim 15$ A la 'nfusaglia] Allainfu saglia $Sq \sim 16$ uoglio] olio Sq; bal lu] uallo $Sq \sim 17$ Vòyne] Uone $Sq \sim 18$ Alle bone melangole] Alli boni melagoli $Sq \sim 19$ a-ddenaro] adenaro $Sq \sim 20$ Costa sei solli locetenaro $Sq \sim 21$ buóni] uone $Sq \sim 22$ saçço] saccio $Sq \sim 23$ buo'] uuoi Sq; .ij.] tre Sq; .ij.] due Sq; denari] danari $Sq \sim 26$ Vòine] Uone Sq; .ij.] dui $Sq \sim 27$ cavalcasi] caual ca | ci $Sq \sim 28$ caso sardenale] cacio sardinale $Sq \sim 29$ caso de la] cacio della $Sq \sim 30$ Allu] allo Sq

55

```
«Allu bono caso fiesco!»
«Non è fiesca como dice!»
«Ed è bono?» – «Ed è chiaro?»
«E chi le vòl le bone scafe?»
                                                   35
«Et chi le vôl le bone visciole?»
«Alla recocta fiesca!»
«Allo bon uoglio!»
«Como l'unto!» – «Più che l'ambra!»
«A le bon cerase!»
                                                   40
«Et chi le vòl le bone ficora?»
«Et chi le vòl le bone pèrseca?»
«Alle castagne remonne, femmene!»
«Anna cà, vè'·ccà; famme bene ciò!»
«È forte?»
                                                   45
«Compare, vòime cernere?»
                             * * *
«Ai cinci, ai toppi, ai bretti!»
«Ai ferri, ai rame rocto!»
«All'àcore, alle fuse,
alla merciaria menuda, madonna!»
                                                   50
«Chi à della rasina?»
```

«Chi à frexi et çàgane vecchi?» «Sals', sals'! Salsa verd'e mostarda!»

«Chi à dell'ova?»

«Chi à della semmola?»

«Et so' fiesche quesse?» «A l'uoglio, a l'uoglio!»

33 fiesca] fiesco Sq ~ 38 allo] Al Sq; bon noglio] bono oglio Mod * * * 47 bretti] uetro Sq ~ 49 alle] om. Sq ~ 50 alla] la Sq; merciaria] meciaria Mod ~ 52 et çàgane] oçça gane Sq ~ 56 fiesche quesse] fiechi quessi Mod, fieschi quessi Sq

32 Allu bono caso] Allo buono cacio Sq \sim 33 dice] di ci Sq \sim 34 bono] buono Sq \sim 35 Et chilli uuol li buoni scafi Sq \sim 36 Et chilli uuolli buoni uiscioli Sq \sim 37 recocta] ricotta Sq \sim 38 bon uoglio] buon olio Sq \sim 39 che l'] chell- Sq \sim 40 alle buō cerage Sq \sim 41 Et chilli uuol lebuoni ficora Sq \sim 42 Etchilliuuol le buone persi ca Sq \sim 43 remonne, femmene] ri monde fēmine Sq \sim 44 Vè'·ccà] uien ca Sq; famme] fammi Sq \sim 46 compare vòime] conpare uome Sq * * * 47 ...top... Eg; cinci] cenci Sq \sim 48 lac. Eg \sim 49 All'agore] ..lacora Eg, allagora Sq; alle] a le Eg; fuse] fusa Sq Eg Poz \sim 50 alla] a la Eg; merciaria] mercerie Sq, merçaria Eg; menuda] minuta Sq Poz, menuta Eg; madonna] maduona Eg, madona Poz \sim 51 della rasina] de ... Eg \sim 52 lac. Eg; frexi] frescie Sq; vecchi] uechie Sq \sim 54 ova] uoua Sq \sim 55 semmola] sem... Eg \sim 56 ...si Eg; so'] son Sq \sim 57 Allolia llolio Sq; aloglo aloglo Eg

«Ci, ci sta; che si' scorticatu!» «Vogl' une!» «Sei suolli!» 60 «Anna; va for', che te scortiche!» «None, no!» «Como le dai?» «Vòine dare dui!» «A l'agli, a l'agli! 65 Chi le vò' le bon cepolle?» «Avante, avante! Chi se vò' ciarmare?» «Chi vòl secar li piectine? Chi vòl aconciar piectine da capo?» «Al dent', al dent'! 70 Chi à 'l mal dente, à 'l mal parente; et chi à 'l mal vecino, à 'l mal matino!» «Chi vòl conciar caldari, †centrari† et capisteri et comparare treppidi et coverchi?» 75 «All'acito, all'acito!» «Como lo tuosico!» «Chi vòl cernere?» «Sì, maduonna, sì; sallo su!» Chi altro, chi farina compra, vende; 80 chi dorme et chi stuta et chi accende.

62 None, no] None uo $Sq \sim 66$ le vò le bon] uuole buone $Sq \sim 67$ vò] vole $Eg \sim 69$ acconciar piectine] ... iar li pectini Eg, cociarlippettini $Sq \sim 71$ 'l mal¹⁻²] male $Eg \sim 74$ centrari et] centrare $Sq \sim 77$ tuosico] texino $Sq \sim 80$ chi²] che $Sq \sim 81$ et chi¹] chi Mod, caccia Sq

58 che si' scorticatu] chessie scorticato Sq, che scy scortegato Eg ~ 60 suolli] soldi Eg ~ 61 An... Eg; hanna ua fuor chetti scortichi Sq ~ 62 *lac.* Eg; None] Nōne Sq ~ 63 Como le] ...mo li Eg; comelle Sq ~ 64 Vòyne] Uuone Sq; duy] doy Eg ~ 65 A l'agli a l'agli] Allagliallagli Sq, Alalgiala... Eg ~ 66 *lac.* Eg; cepolle] cipolle Sq ~ 67 Avante, avante] Auanti auanti Sq Eg; se vò] -ssi uuol Sq, se uole Eg; ciarmare] ciurmare Sq ~ 68 *lac.* Eg; vòl secar li piectine] uuol segã ly pettyni Sq ~ 69 piectine] -ppetini Sq, pectini Eg ~ 70 dent', al dent'] dentealdēte Sq Eg ~ 71 'l mal¹⁻²] elmal Sq ~ 72 *lac.* Eg; vecino] vicino Sq; matino] mattino Sq ~ 73 vòl] uuol Sq; conciar] cōçar Eg; caldari] callãe Sq, caldare Eg ~ 74 cen... Eg ~ 75 ... copergie Eg; conparare treppìdi et coverchi] conperar treppiedi 7 coperchie Sq ~ 76 Alla ceta lla ce to Sq, Alaçito alaçito Eg ~ 77 Como lo] comel Sq; tuosico] tossico Eg ~ 78 vòl] uuol Sq ~ 79 si... Eg; maduonna] madōna Sq; sallo] salgo Sq ~ 80-81 *lac.* Eg ~ 80 compra] conpra Sq

Metrica

La versificazione di questa caccia, tolti i primi sei versi e il ritornello, non è accertabile (cfr. *Introduzione*, § 5.6); la suddivisione che si è proposta ha più che altro la funzione di individuare agilmente i luoghi per l'apparato e per il commento.

ABAB $Cd_7...; ZZ$

Rima inclusiva: vv. 1-3 (tesoro : oro) Rima siciliana: vv. 2-4 (perigliosi : chiusi)

Edizioni

Valdrighi, Cantilene del medio evo, pp. 265-7 [Mod]; Carducci, Cacce in rima, pp. 51-3 (C), pp. 54-5 (T) [Sq]; Corsi, Rimatori, pp. 1094-103 [Mod]; Corsi, Poesie musicali, pp. 312-7 [Mod]; Ugolini, Voci di venditori, pp. 11-5 (C), pp. 17-21 (T) [Mod]; Checchi-Epifani, Filologia e interpretazione, pp. 73-8 [Mod].

Bibliografia

Egidi, *Un frammento di codice*; Lanza, *Studi*, pp. 187-90; Nádas, *A Cautious Reading*, p. 36; Di Bacco-Nádas, *The Papal Chapels*, p. 65-67; Marchi, *La recezione fiorentina*; Dieckmann-Huck, *Metrica e musica*, pp. 250-3; analisi linguistica di D. Checchi in Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione*, pp. 66-72.

Commento

- 1-4: 'Cacciando lungo monti impervi e boschi pericolosi, per trarre piacere da quel tesoro, trovai molti fiori di un boschetto di arboscelli d'oro, aperti e chiusi'. Interpretare questi versi iniziali, che è lecito pensare celino la chiave di lettura per ciò che segue, non è compito facile. La componente autobiografica dei testi di Zacara è stata da tempo riconosciuta dagli studiosi, e non vi sarebbe nulla di strano nel riconoscerla anche in questo caso. Ritengo sia importante in primo luogo chiedersi in che rapporto siano da porre i boschi perigliosi e il boschecto d'alborselli d'oro, due immagini sì contrastanti per la connotazione, ma convergenti nella sostanza. Il riferimento a un percorso irto di difficoltà, che termina con il raggiungimento di un luogo ricco (tesoro e oro in posizione rimante) e pieno delle più svariate opportunità (i fiuri operti et chiusi), mi sembra plausibile. In tutto questo forse non è azzardato cogliere un riferimento alla carriera del compositore. La scena di mercato, allora, potrebbe alludere alla ricchezza di un luogo particolare, che la patina linguistica induce a individuare nella Roma di Bonifacio IX, se non quella di Urbano VI. È obiettivamente difficile pensare a intenti celebrativi o encomiastici (salvo non riuscire a dimostrare che i versi descrivano in realtà uno stemma araldico), ma è possibile che il testo esprima una rappresentazione personale dei luoghi frequentati dallo Zacara cantor e scriptor al servizio della curia; e se l'intento fosse invece satirico, si potrebbe addirittura pensare alla rappresentazione della curia stessa, sulla scia dell'empia Babilonia petrarchesca (RVF 114).
- I, Caciando: se la palatale scempia non è un fatto meramente grafico, potrebbe essere anche imputabile al copista settentrionale di **Mod** (nella *Cornica* dell'Anonimo romano si ha sempre 'caccia-'). ~ quel tesoro: credo si riferisca ai fiuri che il narratore trova in gran quantità (assai) e varietà (aperti e chiusi); e infatti tesoro indica propriamente una grande quantità di ricchezze (in senso materiale o figurato).
- 2, *perigliosi*: entrambi i codici recano «pericolosi», ma il verso risulterebbe ipermetro; forse si tratta di un adattamento dovuto alla figurazione ritmica presente nell'intonazione. La congettura *perigliosi* si deve a Carducci ed è stata accolta anche da Corsi e Ugolini.
- 3, *alborselli*: 'arboscelli'; la forma, documentata solo in testi settentrionali, è probabilmente dovuta al copista di Mod.
- 5-6: 'mentre toccavo e odoravo i (fiori) più belli, ecco che (*et*) una voce grida'; *et* ha valore enfatico, a evidenziare il carattere imprevisto del grido (meccanismo narrativo frequente nelle cornici diegetiche delle cacce, dove il nar-

ratore diviene testimone o protagonista di un dato evento in maniera inaspettata, ostentando una casualità fittizia; cfr. *Passando con pensier*, *Così pensoso*, *In forma quasi*), mentre *una voce* vale per sineddoche '(la voce di) qualcuno'.

- 7, gammarielli: 'gamberetti'; il grido del venditore è analogo (benché non nella forma) a quanto riscontrato nella caccia *In forma quasi*, 10 «Gambarelli, gambarelli!», forma adottata in **Sq** («ganbarel») anche per la caccia di Zacara. ~ *argentarielli*: 'argentine' (piccoli pesci dal caratteristico colore argenteo); il TLIO registra il lemma come unica attestazione (s.v. *argentariello*). La lezione di **Sq**, che ripropone «ganbarel», è probabilmente dovuta alla scarsa familiarità con il termine *argentariello*.
- 8, lactalini: 'latterini', piccoli pesci di poco pregio; secondo il GRADIT (s.v. latterino e lattarino) il nome deriverebbe dalla composizione «del latino atherina e latte per la striscia argentea sul lato del corpo». ~ fieschi: 'freschi'; è la forma sistematicamente impiegata nel testo, ed è altresì presente nell'Anonimo romano (ad esempio, «avevano manicate le ficora FIESCHE»; Cronica, p. 191).
- 9: 'sono (così) freschi che guizzano (*frecciano*) ancora', riferito ai latterini; il TLIO registra la voce *frecciare*, 'muoversi con la rapidità di una freccia', di cui questa è l'unica attestazione; potrebbe tuttavia anche valutarsi come variante formale di *frezzare* (da *frezza*, 'fretta', per cui cfr. TLIO, s.v. *frezzare*), spiegabile per analogia alle forme *freccia* e *frezza* (che coesistono nell'Anonimo romano). Sq legge «friçano», mentre in Buccio di Ranallo (*Cronica*, p. 286), si trova l'aggettivo «freczante», che suggerisce rapidità d'intendimento e d'azione: «Come homo ben FRECZANTE, ad Avignone gio». Si noti, inoltre, l'affinità con l'attuale voce romanesca *friccico* (cfr. GRADIT, s.v.), nell'accezione di 'fremito'.
- 10, *fiesch*e: si è corretta la lezione «fieschi» di **Mod** per evidente incongruenza con il genere delle telline; **Sq** presenta un altro caso di ripetizione, sostituendo *telline* con «lattarini».
- 11, gectano la lingua fore: 'cacciano fuori la lingua', espressione tipicamente impiegata per indicare il mollusco che esce dalla conchiglia per cibarsi, segno inequivocabile di freschezza e appetibilità. È da correlare al v. 56. Del tutto impropria l'obiezione di Corsi (*Poesie musicali*, p. 319), che rifiutava l'accostamento alle telline in quanto «molluschi acefali»; si noti che tale espressione è tutt'ora in uso (almeno sulla costa adriatica dell'Italia centrale).
- 13, .ij. derrate: 'due derrate'; per derrata si intende, a rigore, la quantità di merce pari a un denaro (cfr. TLIO, s.v. derrata, 1), tuttavia, in virtù del fatto che si tratta di gammarielli, ritengo che qui si possa intendere 'porzione' (cfr. DMF, s.v. denrée, B. «Petite quantité, petite portion (de qqc.)»; «Pas la moindre quantité, la moindre parcelle (de qqc.)»). Per lo scioglimento del numerale, più avanti nel componimento, Mod reca la forma «duy».
 - 14: riferito ai latterini dei vv. 8-9.
- 15, 'nfusaglia: 'infusaglia', cioè lupini (o altri legumi) tenuti in infusione in acqua salata oppure no (dolce sta per l'appunto a indicare l'assenza di sale); a Roma i lupini tenuti in acqua sono tutt'ora noti con il termine fusaglia (cfr. GRADIT, s.v.), e fusaglieri sono chiamati i rispettivi venditori ambulanti.
- 16, uoglio: 'olio' (la forma segue il dittongamento attestato anche in suolli, maduonna, tuosico ecc.). ~ che bal lu petecto: 'quanto vale (costa) al petetto'; il petetto era un'unità di misura di capacità, ed è un chiaro indizio di ambientazione romana. Buccio di Ranallo ricorda il rincaro dei viveri a seguito dell'epidemia del 1348 al mercato di Roma: «[il vino] schiavo et calabrese et tribiano fino, / dece solli LO PETITTO et otto VALEA, lo mino» (cfr. Buccio di Ranallo, Cronica, p. 192).
- 17: 'prendine cinque' (non è ben chiaro a cosa si riferisca); secondo Corsi (*Poesie musicali*, p. 319) sarebbe da connettere al verso precedente, intendendo 'cinque petetti d'olio', ma è strano che si stabilisca una quantità ancor prima di avere una risposta sul prezzo (che a mio avviso è al v. 20).
 - 18, melàngole: 'arance amare'; sono i frutti del melangolo.
 - 19: da riferire alle melangole del v. 17; la domanda specifica (como le dai?) al v. 63.
- **20**, *swolli*: 'soldi'. ~ *centinaro*: unità di misura del peso (cfr. TLIO, s.v. *centinaio*², 1); nell'intonazione (miss. 106-115) il v. 20 (C_1) segue il v. 16 (C_2), il prezzo al *centinaro* dovrebbe quindi riferirsi all'olio.
- 21, *buóni dui*: 'prendine due'; *buóni*, letteralmente, sta per 'vogline', forma alternativa a *vòine*. Il riferimento è incerto, e l'intonazione lo pone a breve distanza dall'analogo v. 64.
- 22: il verso è senza dubbio connesso al v. 67 (*Chi se vò ciarmare*, 'Chi vuol farsi proteggere dal malocchio'), che nell'intonazione si trova declamato immediatamente prima; può quindi interpretarsi come la rassegnata esclamazione di una potenziale cliente: 'so (saçço) che sarei (fora) trista', dove trista vale probabilmente 'afflitta (dal malocchio)'.
 - 23: oggetto di questo sconto ('tre al prezzo di due') dovrebbero essere le melangole del v. 21.
 - 24: 'prendili', 'tienili'; si tratta certamente di un'offerta seguita da un rifiuto.

- 25: un venditore (probabilmente lo stesso delle *melangole*) esorta a comprare; il diniego del compratore è al v. 31.
- 27-29, cavalcasi ... caso sardenale ... caso della forma: 'caciocavallo' (prodotto tipico dell'Italia meridionale); 'cacio della Sardegna', 'formaggio'.
 - 31: riferito al v. 25.
 - 32, caso fiesco: 'cacio fresco'.
- 33, *fiesca*: nell'intonazione (miss. 176-180) il v. 37 (C₁) precede immediatamente il v. 33 (C₂), dunque è chiaro che l'aggettivo si riferisce alla *recocta* del v. 37; Sq legge «fiescho», certamente indotto dal verso precedente.
 - 34: l'oggetto della domanda è l'olio; le risposte del venditore sono al v. 39.
- 35-36, visciole ... scafe: 'varietà di ciliege' (cfr. GRADIT, s.v. visciola); 'fave' (termine tutt'ora impiegato in Abruzzo e registrato dal GRADIT, s.v. scafa², 2).
 - 37, per effetto del canone verbale, la risposta del compratore (non è fiesca como dice) è anteposta al v. 33.
- 39: sono le risposte alle richieste del v. 34 e si riferiscono alla qualità dell'olio; per *unto*, seguendo Ugolini (*Voci di venditori*, p. 46), si deve intendere 'lardo', ma forse è più plausibile pensare alla 'sugna', cioè al grasso animale sciolto in cottura, impiegato anche per conservare il cibo.
- 40-42, cerase ... ficora ... pèrseca: 'ciliege', 'fichi', 'pesche'; cerasa vale, genericamente, ciliegia (ed è termine regionale mediano, registrato anche nel GRADIT, s.v. cerasa e ceragia); le forma ficora riflette il modello del plurale neutro latino (forma ancora in uso in Abruzzo, valida anche per il singolare, cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 361), mentre pèrseca è forma etimologica di pèsca («frutto di Persia»).
- 43, remonne: 'rimonde', cioè private della buccia esterna; cfr. Pegolotti, La pratica della mercatura, p. 134: «Il centinaio delle CASTAGNE MONDE di Napoli fanno in Tunizi cantara 230».
- 44, *Anna cà; vè·ccà*: entrambe le esortazioni valgono 'vieni qua'; il contesto non permette di stabilire a chi esattamente siano rivolte; *anna* è imperativo di 'andare' (*anda*, con assimilazione consonantica; cfr. infra, v. 61). Si sarebbe potuto rendere anche *Anna; cà, vè·ccà*, considerando poco plausibile l'uso di *andare* seguito dal deittico, ma la locuzione è attestata ancora in discorso diretto nella lauda *Sovr'ogni amore e 'l bel savere*, attribuita a Ugo Panziera nell'edizione curata da Di Benedetto, vv. 31-32: «E' non direbben: "Tenne un poco, / ANDA QUA, prendene gioco"» (Ugo Panziera, *Laudi*, XXI). ~ *famme bene ciò*: secondo Ugolini, che tuttavia legava *ciò* al verso successivo, varrebbe 'compra' (*Voci di venditori*, p. 24); forse si può parafrasare 'fammi un buon prezzo'.
 - 45: l'oggetto della domanda è senz'altro l'aceto del v. 76; la risposta è al v. 77.
 - 46, cernere: 'setacciare (la farina)'.

* * *

- 47, *cinci ... toppi ... bretti*: varietà di stracci ('cenci', 'toppe', mentre per *bretti* si intende 'stracci sporchi'; cfr. Ugolini, *Voci di venditori*, p. 36). La lezione «uetro» di **Sq** è probabilmente un errore critico (*bretto > betro > vetro*), avvalorata dall'evidente incoerenza rispetto al contesto (cfr. anche TLIO, s.v. *bretto*¹, 2.2, «privo di qualità nobili»).
 - 49, àcore ... fuse: 'aghi' e 'fusi', articoli per il cucito; si noti l'analogia con Nell'aqua chiara, 22: «àgur' e fus' ...».
 - 50, merciaria menuda: 'chincaglieria', 'articoli di poco valore'.
- 51-52, rasina ... frexi ... çàgane: varietà di tessuti e drappi. La rasina era probabilmente un tipo di raso (Corsi, nel Glossario in Poesie musicali, p. 383, annota «stoffa di seta, più fine del raso ordinario», senza indicazioni circa la fonte). Per frexi (Sq legge «fresci») si intende probabilmente 'drappi o tessuti decorativi' (cfr. TLIO, s.v. frescia, fondata sull'unica attestazione in questa caccia, probabilmente da correggere come forma di fregio); cfr. Pegolotti, La pratica della mercatura, p. 254: «Zendadi, e ghimpole, e FREGI, e grillande, (...) e di tutte altre cose che s'appartengono a MERCERIE, della balla denari 6». Le çagane erano nastri decorativi, usati per le rifiniture degli abiti femminili (cfr. GDLI, s.v. zàgana).
 - 53: grido di un venditore di salse aromatiche; cfr. Nell'aqua chiara, 28-29.
- 55, semmola: 'semola'; poteva indicare tanto la farina setacciata accuratamente quanto la crusca (cfr. TLIO, s.v. sémola).
 - 56: dall'intonazione si desume che la domanda si riferisce alle telline dei vv. 10-11.
- 58, ci: secondo Corsi (*Poesie musicali*, p. 372) 'qui', ma per Ugolini (*Voci di venditori*, p. 38) sarebbe un «grido di richiamo»; è arduo stabilire quale e se una delle due interpretazioni sia corretta, tuttavia intendere 'qui' restituisce senso alla proposizione ('Qui, resta qui'). ~ che si' scorticatu: 'che (tu) sia scorticato'.
- 59: 'Ne voglio uno'; forse da connettere al v. 17, ma come in quel caso è arduo stabilire l'oggetto della contrattazione.

60, suolli: 'soldi'.

61, Anna; va for': 'Vai; vai fuori'; la compresenza degli imperativi anna e va non è problematica, trovandosi entrambe attestate in area laziale (cfr. Crocioni, Il dialetto di Velletri, p. 54-55), e si veda anche il sonetto di Cecco Angiolieri, Accorri accorri, uom, a la strada, 10-11 «... Or VA con Dio; / ma ANDA pian, ch' i' vo' pianger lo danno» (ed. Marti, Poeti giocosi, p. 134).

62, *none*: 'no' con epitesi (forma tutt'ora in uso nei dialetti mediani). La negazione è probabilmente da riferire al verso precedente.

63: 'a quanto le dai (vendi)'; si riferisce alle melangole del v. 17; la risposta al v. 19.

64: 'Ne voglio due', letteralmente 'vogline dare due', esortazione riferita a un venditore, ma non è chiaro quale sia l'oggetto; nell'intonazione segue a brevissima distanza il v. 21, sostanzialmente analogo (*Et buóni dui*).

67: ciarmare: 'farsi proteggere dal malocchio, mediante incantesimo', da connettere al v. 21. Il termine è ancora in uso nel meridione (per l'Abruzzo, si veda il «vino 'NCIARMATO», ossia un unguento taumaturgico per le ferite, descritto in De Nino, *Usi e costumi abruzzesi*, V, pp. 97-98). Si tratta certamente di un calco dal francese charmer [<CARMEN] (cfr. DMF, s.v. charmer, A. «Exercer une influence magique sur qqn»; B. «User de sortilèges pour exercer une action sur qqn/qqc»). Meno precisa, forse, l'interpretazione di Corsi, 'farsi predire il futuro' (Poesie musicali, p. 372, accolto dal TLIO, s.v. ciarmare), laddove è invece opinabile l'interpretazione di Ugolini (Voci di venditori, p. 38), che propose 'farsi bello', probabilmente per via del collegamento – a mio avviso improprio – con i due versi successivi. Ugolini, infatti, ebbe a commentare: «In una fiera non può mancare il ciarlatano venditore di belletti (v. 20 [67]), di strumenti femminili come robustissimi pettini, tanto robusti che potrebbero essere adoperati per segare (v. 21 [68]), ma che servono altresì alle acconciature della testa (v. 22 [69])» (p. 24; in parentesi quadre i versi corrispondenti alla presente edizione).

68, secar li piectine: letteralmente 'segare i pettini', ma si tratta di un'espressione poco chiara, che forse può essere spiegata se con secar si intendesse l'atto di riparare i pettini di legno con l'ausilio di un seghetto, come sembra confermare il verso successivo. Corsi non fornì alcun commento, mentre la spiegazione di Ugolini appena riportata, «[pettini] tanto robusti che potrebbero essere adoperati per segare», mi sembra difficilmente tenibile già a livello grammaticale.

69, aconciar: 'rimettere in sesto', 'accomodare', (cfr. TLIO, s.v. acconciare, 3 e 3.1), probabilmente rifilando con un seghetto i denti del pettine. ~ piectine da capo: 'pettini per la testa', molto probabilmente intendendo i fermacapelli che le donne impiegavano per fissare l'acconciatura.

70: è il grido di un cavadenti.

71-72, accumulo di proverbi: il primo lo riporta in forma leggermente diversa anche Giusti, *Raccolta di proverbi toscani*, p. 286: «DOGLIA DI DENTE, DOGLIA DI PARENTE», il quale commenta: «grave come i travagli che a noi vengono dai parenti: e nota che il dente ci sta come in casa». Il secondo è invece menzionato alla lettera da Andrea da Grosseto, *Dei trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzati*, p. 231: «qualunque persona usa la compagnia de la malvagia giente, sanza dubio guadagnia pena di non ragionevole morte. Et non solamente ène da schifare la loro mala compagnia; ma eziamdio la loro mala vicinanza. Onde dice 'l volgare: CHI À MAL VICINO À MAL MATTINO».

73, conciar caldari: 'riparare caldare'; caldara (Sq reca la forma assimilata callara che è tuttora in uso in Abruzzo, anche nella forma callaro) è sinonimo di 'paiolo' (grossa pentola dotata di manico, solitamente appesa sul focolare)

74, centrari: termine privo di attestazioni e di significato incerto; come ha esaurientemente illustrato Checchi (Filologia e interpretazione, p. 70), ipotizzare una voce verbale 'centrare' non risolve il problema; il verbo, infatti, non è attestato prima della fine del Settecento e l'unica soluzione sarebbe accogliere l'argomentazione di Ugolini (Voci di venditori, p. 37), che interpretò 'riparare con chiodi', ipotizzando alla base il termine centra 'chiodo da calzolaio', tuttavia difficilmente riconducibili ai capisteri (cfr. infra). Si noti, inoltre, che la lezione di Sq non esclude la possibilità di intendere «centrar' e». ~ capisteri: 'capistei', conche o specie di vassoi di legno con o senza fori, talvolta impiegati per mondare il grano (cfr. TLIO, s.v. capisteo).

75, treppidi: 'treppiedi', ossia i tipici sostegni metallici che servivano a distanziare le pentole dal fuoco.

76, acito: 'aceto', forma meridionale ma non propriamente romanesca (cfr. Checchi-Epifani, Filologia e interpretazione, p. 72).

77, *tuosico*: 'veleno (tossico)', si riferisce per iperbole all'aceto ed è da connettere al v. 45 (È *forte?*). La variante di **Sq**, «texino», pare una corruttela (forse travisamento paleografico dalla forma «toxico»).

78-79: da connettere al v. 46; Ugolini (*Voci di venditori*, p. 25) così commenta i due versi: «una donna dalla finestra chiede se qualcuno vuole stacciare [v. 78]; c'è chi accetta e sale su in casa per soddisfare alla bisogna [v. 79]»; in tal modo si spiegherebbe *sallo su* 'salgo su (in casa)'.

80: 'Chi vende farina, chi compra altro'; l'iperbato deve aver tratto in inganno Ugolini (*Voci di venditori*, p. 38), che intese *compravende*; ma 'compravendere' è termine assai recente (secondo il GRADIT, s.v., la prima attestazione è del 1942).

81: 'chi dorme, chi spegne (*stuta*) e chi accende'; la descrizione sembra alludere al finire della giornata, e l'opposizione tra *stutare* e *accendere* dovrebbe riferirsi al fuoco (cfr. TLIO, s.v. *astutare*, 1). Si è integrata una congiunzione, probabilmente caduta nell'intonazione per effetto di una sinalefe abusiva (*dorme^et*), per restituire al verso la giusta accentazione. La lezione di Sq, che reca «caccia stuta» in luogo di *chi stuta* (accolta da Carducci e Corsi), a mio avviso non ha senso compiuto, mentre dormire, spegnere e accendere sono verbi coerenti con il contesto.

XX. CHI CACCIA E CHI È CACCIATO

Tra le cacce più diffuse di Soldanieri, Chi caccia è chi è cacciato non è pervenuta con intonazione, e in uno dei manoscritti che la tramanda (Ric) è attribuita addirittura a Petrarca; attribuzione che Trucchi ritenne autentica, e così Ferrato, che sull'edizione di Trucchi basava la sua, nonostante la smentita fosse fornita nello stesso manoscritto da una mano più accorta, che aggiunse «non è vero». Sulla questione fece poi luce Carducci, restituendo correttamente la caccia a Soldanieri. Forse, la presenza del componimento in Cp, codice che, come Ric, trasmette molte rime petrarchesche, è in qualche modo connessa all'indebita attribuzione, tanto più che la fenomenologia delle varianti dimostra che i due testimoni sono certamente copie indipendenti derivate dallo stesso esemplare. Ne sono prova gli errori e le innovazioni comuni di natura senz'altro monogenetica, tra cui l'omissione della coppia di versi conclusivi e le lezioni deteriori ai vv. 20-22 e 24-26 (per cui cfr. il commento relativo). L'indipendenza dei due manoscritti è altresì certa per l'omissione dei vv. 5 e 9-12 in Cp, e per gli errori separativi di Ric (16 a coda de' segugi] aguisa de †suusy†; 17 non t'indugi] nontēne usy; 20 Cioffa, Tacco] atte fattacco). Se, come è stato dimostrato in Barbi, Studi, pp. 455-509, la coppia Red Ch₁ deriva dalla medesima raccolta tardo-trecentesca, mentre Sn Sc sono copie indipendenti derivate dall'esemplare delle rime di Soldanieri in posseso di Giovanni Sercambi, che introdusse questa caccia all'interno delle Croniche e del Novelliere, ci si troverebbe di fronte a un caso abbastanza sicuro di tradizione tripartita. Il manoscritto di riferimento è, come per le altre cacce di Soldanieri, Red, che si dimostra il testimone più corretto.

Alla questione dell'attribuzione si accompagna – e forse i due elementi non sono dissociati – una bipartizione inedita per il genere, che pervade tutti i livelli del testo, dalla metrica ai contenuti. Si susseguono, infatti, un prologo dai tratti filosofico-morali sull'imprevedibilità della Fortuna (primo gruppo metrico), dove per ovvie ragioni mancano del tutto le caratteristiche peculiari del genere, e la caccia vera e propria (secondo gruppo metrico), con la consueta alternanza tra diegesi e mimesi, per chiudere con un ritornello dove, recuperando il registro della prima sezione, ha luogo un sentenziare rassegnato che invita ad accontentarsi di quel che già si possiede. A questa bipartizione credo sia da imputare la peculiare struttura etero-modulare, che è lecito ritenere attendibile, posto che i codici più autorevoli (Red Ch₁) presentano una mise-en-page inequivocabile. Si tratta, quindi, di una caccia in qualche modo anomala, che sembra configurarsi come un vero e proprio esperimento, condotto da Soldanieri col probabile intento di elevare il genere tanto nella forma quanto nei contenuti. Ad ogni modo, al netto del prologo e del ritornello, il secondo gruppo metrico non mostra particolari tratti distintivi rispetto alle altre cacce di Soldanieri, il quale non rinuncia né alla preda femminile (una cavriola) e alla conseguente metafora amorosa (rivelatori i vv. 26-27: I', come inamorato, / veggendola sì bella, fu' smarrito), né alla componente ironica già incontrata in A poste messe, rilevabile sia nei nomi dei cani (Sacco, Tacco e Leccone) sia nell'esito infelice dell'azione, con i cacciatori beffati. Tutto ciò, in conclusione, rende Chi caccia e chi è cacciato una delle cacce più genuinamente letterarie del repertorio; e questo forse spiega anche la questione attributiva di cui si è detto.

Manoscritti

Red c. 113v: chaccia del detto [Niccholo]

 $Ch_1 cc. 258v-259r$

Ric c. 143v: Canzona del petrarca $\langle \widetilde{no} \cdot e \cdot uero \rangle$

Cp c. 31*v*

Sc c. 276r: Exemplo a chi reggie socto spezie di questa caccia qui disignata

Sn c. 223*v*

NICCOLÒ SOLDANIERI

Chi caccia e chi è cacciato
e tal che piglia quel ch'un altro leva:
così già mai àn treva
i corpi governati da Fortuna.
Guardo pigliar di quel ch'altri à pigliato,
pur m'affatico e veggio ch'e·ssi gode;
ma chi ben vede e ode
sa ch'ogni mese fa corso la luna.
Però a cercar ventura
nella foresta vo con gente e cani,
menando piedi e mani
in acquistar di quel che poco dura.

«Su, gente, al poggio, e parte alla pianura!

Voi, con archi e saette

tra·lle verdi frondette:

mettete gli occhi a coda de' segugi!»

«Tu, fa che non t'indugi,
e scendi giù co' bracchi in quel vallone!».

Allor, «Té, té, Leccone!»,
chiamando a·ssé, dicendo: «Cioffa, Tacco!

Ciullo, dà volta qui! Torna qua, Sacco,

I è] a Ric ~ 2 E tal] Tale Ric; quel] diquel Cp; ch'un altro] che altri Ric ~ 3 già mai] non altry Ric, nō mai Sc Sn; treva] trieghua Red Sc Sn, tregua Ch₁ Cp ~ 4 i corpi] Da ycorpy Ric ~ 5 om. Cp; guardo pigliar] Imer che pillie Ric, Guardo à pigliar Ch₁ ~ 6 pur] I Ric, Poy Cp; ch'e-ssi] chi si Ch₁, chīne Ric, chi ni- Cp ~ 8 ch'ogni] congi Ric; corso] suo corso Red ~ 9-12 om. Cp ~ 9 Però] Et p Ric ~ 10 Io uo a silui 9 genti 7 con cany Ric; nella] Perla Sc Sn; gente e cani] gacte e chani Sc, grā paura Sn ~ 11 piedi e mani] y pie 7 le many Ric, piedi 7 lemani Sn ~ 12 in] Per Ric ~ 14 Vo' con archi e] Con archi 7 con Ric; saette] sacte Sc ~ 15 fralle frondi uerdecte Sc, Infra le fronde cibatte Sn; ·lle] li Cp ~ 16 a coda] aguisa Ric, au da Sn, a codo Sc; segugi] suusy Ric ~ 17 t'indugi] tēne usy Ric; tindusi (corretto su i m*usi) Cp, tinduchi Sn ~ 18 E scendi] la e aggiunta a margine Red, scendi Ch₁ Sc, Di scender Ric, descendi Cp, Iscendi Sn; giù co' bracchi] 9 quey bracchi Ric, conquil braccho Cp ~ 19 Allor té té] Allora te/ te te Ric; Leccone] lione Ric Cp, bricchone Sc, brichone Sn ~ 20 chiamando a·ssé] chiamo à se Ch₁, Comenzo adir Ric, incomincio Cp, Chiamaua ase Sn; dicendo] diceno Ric; Cioffa, Tacco] ciof tacho Red Ch₁, atte fattacco Ric ~ 21 volta qui torna g sacco Ric, Qui dila da uolta qui torna sacco Cp

2 piglia] pillia Ric ~ 3 già mai] giamai Ch₁ ~ 4 i] li Cp; da] di Sn ~ 5 pigliar] pigliare Red; pigliato] pilliato Ric ~ 6 m'affatico] mafatigo Cp; mafatico Sc; veggio] uegio Ric, uegho Sn ~ 8 corso] cursu Cp ~ 9 cercar] cercare Sn ~ 10 e] corretto su o Ch₁ ~ 11 menando] menāno Ric ~ 12 acquistar] acquistare Ric; poco] pogo Sn ~ 13 gente] genti Ric; poggio] pogio Ric; alla] ala Sn ~ 14 voi] Uo Sn Sc; saette] sagecte Cp ~ 15 tra] fra Ric Sc; verdi frondette] uerde frondecte Cp ~ 16 mettete] Mittite (corretto su mite...) Ric, mittete Cp; gli occhi] locchi Ric, luocchi Cp, li occhi Sn, liochi Sc; a coda de'] ad code di Cp; seghugi] segusi Cp, seguci Sc ~ 20 Cioffa] çuffa Cp, ciuffa Sc Sn; Tacco] tacho Sn ~ 21 qui] qua Ch₁; Sacco] sacho Ch₁ Sn

ch'i' veggio che·lla falsa ci s'inbola!».

E 'n questo, «Tòla, tòla!»,
gridaron più di cento «O tu!» a·mme,
«Lassal' a·ppetto! Lascia! Vélla, a·tte,
la cavriola che ti passa allato!».

I', come inamorato,
veggendola sì bella, fu' smarrito;
così, se·n gì, per non pigliar partito.

S'i' guardo di Fortuna le rivolte, 30 quel che possiedi è guadagnar duo volte.

22 ch'i' veggio] non uidi Ric Cp; ci s'inbola] señe vola Ric, sinig | ola Cp, casinbala Sn ~ 23 E 'n questo] Allora Ric, Inquesto Cp ~ 24 Gridaro ame piu dicento Ric, gridarono o tu ad me adme Cp; gridaron] Gridar Sn; di cento] dicendo Sc ~ 25 Dite vuy ame / che e che e chio sento Ric, che e che e Cp; Lassal'a] Lassale Red, Lassali Ch₁; Lascia] lasca Ch₁ ~ 26 om. Red; che ti passa allato] me passo dalato Ric, mi passo dalato Cp ~ 27 I'] Et Ric ~ 29 così] Cosa Sn, Ella Ric; se·n gì] nano Ric, nando Cp; per non pigliar] 7 io non pilliay Ric ~ 30-31 om. Ric Cp ~ 30 rivolte] riuole Sn ~ 31 è] 7 Sn

22 veggio] uegio Sn; falsa] falza Ric; inbola] imbola Sc \sim 23 'n] im Sc, in Sn; Tòla, tòla] to/la/to/la/ Cp \sim 25 Lassal'a] Lassali a Ch₁; Lascia] lassa Sn Sc \sim 26 cavriola] capola Ric \sim 27 I'] 10 Ch₁ Cp; come] como Ric Cp; inamorato] īnamorato Ric Cp Sc \sim 28 veggendola] Uedendola Ch₁ Ric, uegendola Sc; fu'] fui Ch₁ Ric Cp Sc Sn; smarrito] ismarrito Sn \sim 31 guadagnar] guadagnare Red; possiedi] possedi Sc; duo] due Ch₁, du Sc Sn; volte] või Sn

Metrica

2 gruppi metrici di 12 e 17 versi endecasillabi e settenari più ritornello distico

I. aBbC ADdC eFfE

II. AbbCcD dEEF fGGH hII; ZZ

Collegamento tra i gruppi: coblas capcaudadas

Assonanza: I. C e (-una : -ura)

Consonanza e assonanza atona: II. H I (-ato: -ito)

I. a = II. H (-ato)

Rima derivativa: 30-31 (volte: rivolte)

Red e Ch₁ distinguono chiaramente i due gruppi metrici e il ritornello mediante il capolettera e vanno a capo a ogni verso; Cp, l'unico testimone che distribuisce i versi a mo' di prosa, non mostra una cesura netta, ma va ricordata l'omissione dei vv. 9-12, per cui si salta dal v. 8 al v. 13 («... laluna. Su gente ...»); gli altri testimoni (Ric Sn Sc) incolonnano i versi senza soluzione di continuità. Come si è già detto nell'introduzione al testo, i gruppi metrici sono contraddistinti da uno stacco netto a livello contenutistico. Ciò si riflette anche sulla struttura metrica: il primo gruppo metrico, interamente diegetico, è chiaramente composto da tre quartine in cui si impiegano sei rime, due delle quali in assonanza (certamente non casuale, dato che Soldanieri termina le tre quar-

tine con le parole *Fortuna*: *luna*: *dura*). Molto diversa la struttura del secondo gruppo, che preso isolatamente si reggerebbe benissimo come una caccia indipendente con esordio *in medias res*: tolta la prima rima, dal v. 14 in poi si presenta una sequenza ininterrotta di rime baciate, che la sintassi suggerisce di suddividere in quattro periodi ben definiti (3+3, 4, 4, 3), collegati secondo il principio delle *coblas capcaudadas*.

In conclusione, parrebbe che Soldanieri abbia incardinato una caccia (vv. 13-29) all'interno di un madrigale liberamente rinterzato (un paio di attestazioni di questa variante strutturale rimandano a Firenze: Sacchetti, *Passato ha 'l sol*, AbCC DeFF GG; il madrigale intonato da Paolo, *Se non ti piacque in ingrat' abitare*, ABbA CDdC EE; a riguardo cfr. Capovilla, *Materiali*, p. 167).

Edizioni

Trucchi, Poesie italiane, II, p. 203-4 [Ric, attr. Petrarca]; Ferrato, Raccolta di rime attribuite a Petrarca, pp. 36-7 [da Trucchi]; Carducci, Cacce in rima, p. 34 [Red]; Bongi, [Sercambi] Croniche, II, pp. 238-9; Corsi, Rimatori, pp. 759-60; Sinicropi, [Sercambi] Novelle (1972), II, pp. 620-1; Rossi, [Sercambi] Novelliere, pp. 73-4; Sinicropi, [Sercambi] Novelle (1995), pp. 1109-11; Del Puppo, La tradizione testuale, pp. 174-6 [Sn]; Pasquinucci, La poesia musicale, pp. 183-6 [Red].

Bibliografia

Lanza, Studi, pp. 140-2; Brasolin, Proposta, p. 91; D'Agostino, La tradizione letteraria, p. 405; Barbiellini Amidei, Per Niccolò Soldanieri, pp. 19-20; Marchi, Chasing Voices, p. 25.

Commento

- 1-2: tutti gli editori precedenti, eccetto i gli editori del *Novelliere* di Sercambi (Rossi, Sinicropi, Del Puppo), leggono il secondo verso «è tal che piglia...». L'unico a fornire un commento è Pasquinucci, che, riferendosi a *tal che piglia*, parafrasa: «e uno cattura la preda che un altro ha stanato» (p. 185), che trovo interpretazione assolutamente corretta, ma in palese contraddizione con l'è messo a testo. Nel distico iniziale Soldanieri credo voglia alludere a tre figure ben precise: il cacciatore (*chi caccia*), la preda (*chi è cacciato*), e coloro che approfittano della situazione a proprio vantaggio (v. 2). Pertinente, inoltre, il rimando di Barbiellini Amidei (*Per Niccolò Soldanieri*, p. 19) all'*incipit* del madrigale intonato da Gherardello, *La bella e la vezzosa cavriola*, 10-11: «Ah quant'è 'l cacciator villan, che PRENDE / PREDA CH'ALTR'HA LEVATA, e quanto offende!» (ed. Corsi, *Poesie musicali*, p. 64).
- 3, *treva*: 'tregua', gallicismo. Solo **Ric** presenta questa lezione, che è ovviamente preferibile per ragioni di rima alla lezione *tregua* presente nel resto della tradizione (incluso **Cp**). Considerando, tuttavia, la spiccata tendenza all'innovazione e il generale deterioramento del testo in **Ric**, non è da escludere che la lezione sia stata ripristinata per congettura pressoché automatica, vista la rima in -eva.
- 4: la tripartizione iniziale, che allude a specifici ruoli assunti dagli esseri umani, è governata da Fortuna, che dona agli uomini specifiche qualità che ne determinano il ruolo nel mondo. Vale la pena segnalare una vistosa analogia lessicale in un volgarizzamento intitolato *Libro di costumanza*, tratto dal *Moralium dogma philosophorum* di Guglielmo di Conches (ed. De Visiani, *Trattato di virtù morali*), in cui si legge: «Molti omini sono che amano meglio grande persona avere, che grande ricchezze: e altri sono che amano più avere grande ricchezza, che grande persona avere. E così sono partiti li doni di FORTUNA in de li CORPI de li omini, che fae valere l'uno più che l'altro» (p. 95).
 - 5, pigliar di quel: la preposizione di ha valore partitivo.
 - 6, e: riferito al soggetto del verso precedente, ossia 'colui che piglia quello che altri hanno pigliato'.
 - 8: 'sa che le situazioni mutano ciclicamente'; l'immagine allude ovviamente alle fasi lunari.
- 9, *Però*: 'perciò'; la mutevolezza, la ciclicità dalle cose terrene, induce a non rinunciare a *cercar ventura*, vale cioè la pena tentar la sorte e intraprendere la caccia.
 - 11, menando: qui nell'accezione di dimenare, 'muovere energicamente'.
 - 12, quel che poco dura: 'i piaceri terreni', con probabile allusione all'amore fisico.

- 16, 'ponete lo sguardo alla coda dei segugi', in modo tale che i cacciatori possano a loro volta seguirli.
- 17, *fa che non t'indugi*: 'agisci prontamente', esortazione a non temporeggiare (per *indugiare* in forma pronominale, cfr. GDLI, s.v.).
- 19-21, Leccone ... Ciullo ... Sacco ... Tacco: nomi propri di cani. Leccone si presta a varie interpretazioni, da quella letterale, alla golosità, sino al piacere sessuale (cfr. TLIO, s.v. leccone), che forse è all'origine della diffrazione Lione (Cp Ric) / Briccone (Sn Sc); Ciullo, oltre alla più comune accezione 'fanciullo', è possibile che valga 'ignorante', 'stupido' (cfr. GDLI, s.v. ciullo¹, 2, con rimando a Sacchetti), meno probabile l'opposto, 'astuto', 'sagace' (GDLI, s.v. ciullo²). Sacco non presenta particolari problemi interpretativi; Tacco è decisamente meno chiaro, e forse anche motivato da esigenze di rima, ma si può azzardare una derivazione da tacca, 'macchia, chiazza sul pelo' (cfr. GDLI, s.v. tacca¹, 3), con riferimento al manto pezzato.
- 20, chiamando a-ssé: 'richiamando l'attenzione' (si noti come Ric e Cp banalizzino: Comenzò a dir, dicen[n]o... Ric, Incominciò, dicendo... Cp). ~ Cioffa, incitamento alla presa, per cui si rimanda al commento ad A poste messe, 2. Red e Ch₁ leggono «ciof», ma l'ipometria che ne consegue non è tenibile, anche tenendo conto della lezione «çuffa» attestata in Cp, laddove Ric innova, leggendo «atte fattacco», e attefa potrebbe forse spiegarsi proprio come travisamento di cioffa. Pasquinucci lascia il verso ipometro, affermando tuttavia che «per raggiungere la giusta lunghezza metrica dobbiamo considerarlo [ciof] bisillabo»; ma è chiaro che una scansione dieretica ciof è fuori discussione (l'etimologia di ciuffo, stando al GRADIT, è sì incerta, ma va ricercata con tutta probabilità nel longobardo *zopfa, da cui il tedesco Zopf 'treccia').
- 21: il verso è innovato in maniera differente in **Ric** e **Cp**, ma l'eziologia ritengo possa individuarsi nella comune volontà di eliminare il nome proprio Ciullo: *Dà volta qui, torna qui Sacco* (**Ric**), con cui si ottiene un novenario; *Qui, di là, dà volta qui, torna qui Sacco* (**Cp**), che produce ipermetria. ~ *dà volta*: 'torna', letteralmente *dar volta* vale 'svoltare' o 'invertire la direzione'.
- 22, *ci s'inbola*: 'ci sfugge', 'si sottrae (alla cattura)'; *imbolare* in forma pronominale ha significato di 'scomparire', 'dileguarsi' (cfr. GDLI, s.v. *imbolare*¹, 7). Anche in questo caso **Ric** e **Cp** sono tendenzialmente concordi in errore: *se·nne vola* (**Ric**), *si †nigola†* (**Cp**).
 - 23, tòla: 'prendila' (imperativo di tòrre più enclitico).
- 24-25: questi due versi, complice probabilmente l'inarcatura sintattica (più di cento «O tu» a·mme / «Lassal' a·ppetto!...), furono pesantemente innovati e banalizzati in Ric e Cp: Gridaro più di cento / «Dite vui a·mme? Che è, che è ch'io sento?» Ric, 7 + 11; Gridarono: «O tu, ad me, ad me!» / «Che è, che è?» Cp, 11 + 5. Ciò costrinse a modificare anche il v. 26, che entrambi i testimoni separano sintatticamente dai precedenti, tornando alla diegesi (La capriola me passò da lato Ric, La cavriola mi passò da lato Cp). Carducci riteneva che il v. 25, così come si legge in Ric, non fosse frutto di un'innovazione, ma che fosse stato omesso negli altri testimoni; tuttavia è chiaro che la lezione di Ric si spiega per ragioni di rima (cento : sento). Vale la pena osservare che la parziale identità letterale nei due testimoni (Che è che è), innovazione sì facile (locuzioni identiche in A poste messe, 18 e nelle sacchettiane Passando con pensier, 5 e State su donne, 30), ma che non può essere poligenetica, si spiega, posta la reciproca indipendenza, solo ipotizzando un esemplare comune a monte.
- 24, più di cento: s'intenda 'più di cento volte', iperbole che vuole esprimere la concitazione e, retrospettivamente, forse anche la rabbia dei cacciatori, ai quali non resta che affidarsi allo sfortunato protagonista che si lascerà sfuggire la preda.
- 25, Lassal' a ppetto: 'sguinzaglialo frontalmente'; per la locuzione a petto, cfr. GDLI, s.v. petto, locuz. a petto a petto, «di fronte, a viso a viso, l'uno di fronte all'altro, in particolare in un duello, in uno scontro corpo a corpo». Carducci interpretò, «L'assale a petto», che tuttavia non convince per la qualità prettamente descrittiva della locuzione; il che è ulteriormente confermato dal Lascia! che segue, che va a rinforzare l'esortazione.
- 28, *fu' smarrito*: 'entrai in confusione'; nel momento cruciale il protagonista perde l'attimo a causa della bellezza della preda; con ciò confermando come anche questa caccia, nonostante l'anomalo esordio moraleggiante, non si sottragga a una lettura in chiave amorosa.
 - 29: 'così, a causa della (mia) indecisione (per non pigliar partito), se ne andò (se·n gi)'.
- 30-31: il senso è il seguente: 'Considerando l'imprevedibilità della sorte (*di Fortuna le rivolte*), quel che già si possiede vale il doppio'; si riprende quindi nel ritornello il *topos* dell'imprevedibilità della Fortuna, con un monito ad accontentarsi di quel che si ha già.

XXI. PER UN BOSCHETTO, TRA PUNGENTI SPINE

Non è giunta alcuna intonazione di questa terza e ultima caccia di Niccolò Soldanieri; la qualifica di genere in Rn, «Caccia da cantare», più che instillare il sospetto che un'eventuale intonazione polifonica sia andata perduta, suggerisce che al principio del Quattrocento la caccia induceva a un'associazione pressoché automatica con la musica. L'argomento è ancora quello venatorio, sempre con preda femminile (una volpe), il più delle volte appellata con epiteti da cui traspare un malcelato astio (bugiarda, fuia, nonché il riferimento alle sue colpe). La scelta della volpe, quindi, va a inserirsi nella tradizione dei bestiari medievali, dove nelle moralizzazioni è generalmente connotata negativamente: «Questa volpe significa lo dimonio lo quale è molto ingegnoso e brigasi pur come elli possa ingannare la gente, ed altro non pensa né dì né nocte, e senpre va tucto lordo e involupato deli peccati e di lordura, e con questi suoi visii sì va ingannando li homini del mondo e sì ve li mena con seco indel'inferno» (Checchi, Libro della natura degli animali, p. 231). L'amoralità della preda distingue nettamente il componimento dalle altre due cacce di Soldanieri e ne condiziona anche l'esito, che è finalmente positivo per i cacciatori. In qualche modo Soldanieri riesce nell'intento di coniugare quella spiccata tendenza all'argomento morale, che tanta parte ha nelle sue canzoni, con la vivacità rappresentativa della caccia. A differenza di Chi caccia e chi è cacciato, dove i due piani coesistono, ma sono chiaramente distinti nei due gruppi metrici che compongono il testo, qui la compresenza dei due temi è portata avanti con grande equilibrio. L'azione si svolge in due fasi: l'avvistamento e la caccia alla volpe, che si rifugia nella tana (vv. 1-12); la cattura, conseguita con la tecnica dell'affumicatura, che costringe la preda a uscire allo scoperto, andando incontro all'inevitabile sorte (vv. 13-25). Circa la tradizione del testo, Red e Ch₁ sono copie indipendenti derivate dal medesimo esemplare (cfr. Barbi, Studi, pp. 455-509; l'indipendenza è dimostrata dai seguenti errori separativi: 15 e chi cornò] corno sonando Ch₁; 16 om. Red). Rn (l'oliveriano dato per disperso da Carducci) non presenta errori significativi, ma solo un paio di varianti contro Red Ch₁ (4 Ulivo ... Suso] ulino ... susu; 13 Di, giù, di su, di là] Diqua dila digiu), nonché la giuntura dei vv. 15-16 in un endecasillabo di 5^a. La varia lectio conferma Ch₁ latore di innovazioni e travisamenti, mentre Rn e Red si dimostrano più attendibili; l'omissione del v. 16 in quest'ultimo testimone è probabilmente dovuta a omeoteleuto (v. 15-16: ... cornò, / ... tornò). Da rilevare la diffrazione in praesentia al v. 12, che conferma Red testimone preferibile, leggendo correttamente «con runcellarci» (variante formale del dantesco arruncigliare di Inf. XXI, 75 e XXII, 35, canti che si sono già indicati quali probabili punti di riferimento per il genere), laddove Rn legge «dagli uccellanti», con cassature che tradiscono più di un ripensamento, e Ch₁ banalizza «ad uccellarci».

Manoscritti

Red c. 113v: chaccia del detto [Niccholo]

Ch₁ c. 257r: Caccia d'Amore

Rn c. 23v: Caccia da cantare fatta p | nicholo soldanieri

NICCOLÒ SOLDANIERI

Per un boschetto, tra pungenti spine, con cani a mano e bracchi, in qua e·llà

1 pungenti] pugnenti Rn ~ 2 bracchi] brachi Ch, Rn; e·llà] ēlla Red, e 'n la Ch,

gimo aizando: «Té, té, té, té·tté! Ulivo, torna qui! Suso va, Donna!». E'n questo, «A·tte, a·tte!», gridare, «A·tte!», 5 udimo: «O, del can nero; guarda, guarda! La fuia, ell'è la fuia; a.tte, vé·llà! In te, in te, in te; o tu, sta 'n te!» «Lascia, lascia!» «Ai, cane!»; e·lla bugiarda, vedendosi imboccar, prese la volta, 10 e subito ricolta si fu, con runcellarci, nella tana. Di giù, di su, di là, a una fontana giugnemo; e chi 'l suo cane e chi 'l conpagno chiamò, e chi cornò; 15 così ognun tornò e, rinfrescati: «Al fuoco, al fuoco, al fuoco!», gridava ognun, gridava tanto che fumo della buca al loco. Bu bu – i can – bu bu, e chi zappava, 20 chi nel fuoco soffiava, e chi frugava dentro con suo lancia. Non parendole ciancia veder punire in tal luogo sue colpe, uscinne; e così presi questa volpe. 25

4 Ulivo] ulino Rn; Suso] susu Rn ~ 6 «O del] onde'l Ch₁; guarda¹] Guarda la Ch₁ ~ 7 vé·llà] ue ella Ch₁ ~ 9 e·lla] ell'e Ch₁ ~ 12 con runcellarci] ad uccellarci Ch₁, dagl uciellanti (ma d con asta cassata e dagl già correzione su con) Rn ~ 13 Di giù, di su, di là] Diqua dila digiu Rn ~ 14 e chi 'l¹-²] achil Red ~ 15 e chi cornò] corno sonando Ch₁ ~ 16 om. Red

3 té...tté] tette te tette $Rn \sim 4$ qui] qua $Rn \sim 5$ A·tte, a·tte!] a te à te $Ch_1 \sim 6$ udimo] udimo $Ch_1 \sim 7$ A·tte] ate $Ch_1 \sim 8$ 'n te] inte Ch_1 Rn ~ 9 Lascia ¹⁻²] lassa Rn; e·lla] et la- $Rn \sim 10$ imboccar] in bocchare Red, ībochare $Rn \sim 14$ giugnemo] giugnemo $Ch_1 \sim 16$ ognun] ogni un $Rn \sim 19$ fumo] fumo Ch_1 Rn; loco] luog co $Ch_1 \sim 20$ can] chani Red Ch_1 ; zappava] çapaua $Rn \sim 21$ soffiava] sofiaua $Rn \sim 22$ frugava] frugha ua (la distinctio suggerisce: «chi fruga va dentro...») Rn; suo] sua Ch_1 $Rn \sim 24$ veder] uedere Rn; tal luogo] taluogho Red, tal loco Ch_1 , tal luocho Rn

Metrica

25 versi endecasillabi e settenari senza ritornello

(1-12) ABCDCEBCEFfG (13-25) GH(i₃)iiLmLMm(m₅)NnOO

Rima equivoca-identica: C (té: te)

Rima identica (ma anche ricca e paronomastica): B (e·llà : vé·llà)

Rima ricca e paronomastica: i (cornò: tornò)

Rima inclusiva: G (tana: fontana)

Assonanza: D F (-onna : -olta); E G m N (-arda : -ana : -ava : -ancia)

Rima paronomastica: F O (volta: volpe; -colta: colpe)

Notevoli i rimandi fonici in principio dei vv. 4 : 6 (*Ulivo* : *udimo*); 12 : 13 : 20 (*si fu* : *di giù* : *bu bu*); vv. 16 : 18 (*così ognun* : *gridava ognun*)

Alcuni editori (Perticari, Corsi, Del Puppo, Pasquinucci) hanno suddiviso il testo in due gruppi di 12 e 13 versi; la questione merita un approfondimento, anche alla luce del disaccordo tra i testimoni. Red e Ch₁ dispongono i versi senza soluzione di continuità (è irrilevante che in Red la prima delle due colonne previste dalla mise-en-page termini proprio al v. 12, poiché il verso cade al margine inferiore dello specchio scrittorio e, al principio della seconda colonna, il v. 13 non presenta alcuna alterazione nel modulo della d iniziale). Rn divide il testo in due sezioni tramite il capolettera, impiegato sistematicamente dal copista anche per le strofe delle canzoni. A questa discrepanza andrà aggiunto un altro elemento: in tutti i testimoni le due sezioni, pur rimanendo irregolari per struttura interna e schema rimico, avrebbero lo stesso numero di versi: dodici per Rn, a causa della giuntura dei vv. 15-16; tredici per Red Ch₁ a causa della suddivisione del v. 6. Vale la pena osservare entrambe le discrepanze, anche per l'interesse filologico, visto che i versi in questione contengono larga parte degli errori di cui si è detto nell'introduzione al testo:

	Red	Ch_1	Rn
6	Udimo / o del chan nero	Udimo onde'l can nero	Udimo odelchan nero guarda guarda
6 <i>b</i>	Guarda guarda	Guarda la guarda	
15	Chiamo echi chorno	Chiamò corno sonando	Chiamo echi chorno cosi ogniun torno
16	om.	Cosi ognū tornò	

La suddivisione del v. 6 è da escludere, perché lascerebbe un quadrisillabo isolato in un contesto che è palesemente definito da soli endecasillabi e settenari; l'improbabilità del quadrisillabo spiega l'introduzione in **Ch**₁ di una zeppa (*la*), a raggiungere almeno il quinario (si noti anche il travisamento «onde'l», errore confermato dall'accordo di **Red** e **Rn**). La giuntura dei vv. 15-16 è parimenti da escludere, poiché produrrebbe nella migliore delle ipotesi un endecasillabo con accento di 5^a (a margine della questione metrica, in questi due versi risiede la prova della reciproca indipendenza di **Red** e **Ch**₁).

In virtù della derivazione da un comune esemplare, la testimonianza di **Red** e **Ch**₁ vale quanto quella di **Rn**. Per risolvere la questione non si vedono argomenti di critica interna: mentre l'attestazione di una forma etero-modulare in *Chi caccia e chi è cacciato* è ampiamente giustificata dalla caratterizzazione a tutti i livelli (contenutistico e metrico) dei singoli gruppi, in questo caso la bipartizione non troverebbe altra giustificazione se non nello stacco narrativo tra i vv. 12 e 13 (le due fasi della caccia: inseguimento e cattura). Ho quindi ritenuto non esservi altra scelta se non seguire la disposizione del manoscritto di riferimento (**Red**), anche considerando che, in ultima analisi, questo dettaglio strutturale ha scarsa rilevanza: bipartito o no, il testo mantiene comunque la sua validità come testimonianza del processo di emancipazione dal madrigale; e in tal senso è forse di maggior interesse rimarcare l'assenza del ritornello.

Da ultimo, resta da chiarire la questione relativa al v. 4, che è stato suddiviso da Perticari in due settenari tronchi, il secondo dei quali ampiamente rimaneggiato, *Ullino torna qua / Va su, va su, Donnà*. Tale soluzione è perseguita anche nelle edizioni di Carducci e Sapegno (sostituendo però *Ullino* con *Ulivo*), nonché da Corsi (*Ulivo torna qua! / Sù, sù, va sù, Donnà!*); Pasquinucci invece mantiene l'endecasillabo e stampa «*Ulivo torna qui»*, «Sù (sù) va', Donnà». Come si vede, quale che sia

la soluzione adottata, tutti gli editori hanno emendato il testo rispetto alla lezione concorde dei manoscritti. Questi interventi trovano ovviamente un'unica ratio nella rima (e·llà: Donnà: vé·llà), che non c'è altro modo di ripristinare, se si vuole mantenere la giusta misura del verso, sia esso ritenuto endecasillabo o settenario. Posto che un nome proprio Donnà, in sé privo di senso, potrebbe giustificarsi solo per ragioni di rima, in seguito a uno spostamento d'accento (cfr. commento al v. 4), l'operazione mi pare troppo onerosa. Non solo il ripristino di una rima all'interno di uno schema metrico tra i meno 'regolati' di Soldanieri, e che peraltro prevede altre due rime sicuramente irrelate (vv. 1 e 14), scaturisce dalla ricerca di una simmetria che non è detto rimonti alla volontà d'autore, ma costringe anche a intervenire sul testo al fine di sopprimere una (presunta) sede in eccesso. Si aggiunga che il contesto non è neanche assimilabile a quello delle rime visive (ampiamente indagato in Menichetti, Rime per l'occhio, ora in Id., Saggi metrici, da cui si cita), dove hanno luogo e si giustificano ampiamente eventuali incongruenze tra accento linguistico e metrico. I casi in cui la giusta accentazione linguistica guasterebbe tanto la rima quanto il metro (producendo ipermetria) sono rari e di tutt'altra natura rispetto a quanto riscontrato in questa caccia (alcuni esempi «del tutto eccezionali» tratti da Menichetti, Rime per l'occhio, pp. 7-9: sembrò: membro; mando: comandò; fiorì : fiori; Florio: morìo, assai più 'ricchi' rispetto alla semplice rima tronca là : Donnà). Ho dunque optato, anche in questo caso, per il rispetto della lezione dei manoscritti.

Edizioni

Perticari, Dell'amor Patrio, I, pp. 55-6 [Rn]; Trucchi, Poesie italiane, II, pp. 188-9 [Red]; Carducci, Cacce in rima, pp. 17-8 [Red]; Sapegno, Poeti minori, p. 476; Muscetta-Rivalta, Poesia del Duecento e del Trecento, p. 800 [da Sapegno]; Corsi, Rimatori, pp. 760-1; Del Puppo, La tradizione testuale, pp. 177-9 [Red]; Pasquinucci, La poesia musicale, pp. 186-8.

Bibliografia

Lanza, *Studi*, pp. 140-2; Brasolin, *Proposta*, p. 91; Ciociola, *Poesia gnomica*, pp. 370-2; Barbiellini Amidei, *Per Niccolò Soldanieri*, pp. 19-20.

Commento

- 1: l'incipit ricorda non solo la caccia *Passando con pensier per un boschetto*, ma anche la ballata, intonata da Bartolino da Padova, *Per un verde boschetto* (ed. Corsi, *Poesie musicali*, p. 254), che indusse Trucchi ad affermare nella sua edizione che il componimento fosse stato desunto da **Pit** e non da **Red**, da cui è invece evidentemente tratto.
 - 2, a mano: 'al guinzaglio' (cfr. Tosto che l'alba, 5).
- 3, gimo aizando: 'andiamo incitando'; l'azione è come di consueto narrata al passato, dunque le forme gimo, udimo (v. 6) e giugnemo (v. 14) andranno intese quali forme del passato remoto, come in A poste messe, 24, «sonamo» 'sonammo' (sull'oscillazione delle uscite -mo / -mmo nella prima persona plurale, cfr. Rohlfs, Grammatica storica, § 568).
- 4, *Ulivo ... Donna*: nomi propri di cani, tra i più problematici per quanto riguarda il portato allusivo. *Ulivo*, che **Rn** legge *Ulino*, pare una forma contratta (ad es. di Giulivo, o di Ciullino, seguendo **Rn**). Quanto a *Donna*, che gli editori precedenti hanno inteso *Donnà* per esigenze di rima (cfr. la nota metrica), forse si può ipotizzare un'accezione etimologica (DOMINAM) e pensare a quel cane che, per le proprie qualità, diviene punto di riferimento per gli altri cani della muta, ponendovisi alla guida (cfr. DLIC, s.v. *Muta*, loc. *Cane di testa*, p. 303-4). ~ *torna*: forse si può anche intendere 'gira', 'cambia direzione'. ~ *Suso va*: 'vai su (sali)'; la lezione di **Rn** «susu ua», da intendere come reiterazione dell'esorazione *su*, è stata preferita da quasi tutti gli editori, in larga parte per via degli interventi volti al ripristino della giusta misura del verso, partendo dal presupposto che l'accento in *Donna* fosse necessariamente da spostare in ultima sede (*Donnà*; ma cfr. la nota metrica); se però si accoglie *Donna*, non v'è ra-

gione di rifiutare suso, avverbio che lascerebbe intendere che il boschetto si estende lungo un pendio (simili dettagli di paesaggio non sono estranei al genere; cfr. anche la piagia 'pendio' di Tosto che l'alba, 7).

- 5, *A·tte*: si intenda '(la preda va) verso di te'; probabilmente i cacciatori si avvertono a vicenda circa la direzione presa dalla volpe messa in fuga dai cani. Si noti come Soldanieri, reiterando le esclamazioni, frammenti deliberatamente il ritmo (si veda anche il v. 20, per un esempio analogo).
 - 6, 0, del can nero: sottintende tu, e si riferisce a uno dei cacciatori.
- 7, *fuia*: 'ladra', epiteto che tradizionalmente si accompagna alla furbizia della volpe; il termine è presente in più passi della *Commedia* (*Inf.* XII, 90; *Purg.* XXXIII, 44; *Par.* IX, 75), ma è interessante, e credo pertinente, notare un'ulteriore connotazione che si trae dal § 344 del *Libro di buoni costumi* di Paolo da Certaldo (ed. Branca, *Mercanti scrittori*, p. 81): «Molto sta male a l'uomo e a la femina esser goloso e ghiotto, e per la gola s'induce l'uomo a essere ladro e codardo e poltrone, e la femina induce a esser FUIA e pessima del suo corpo, in però che 'l peccato de la gola genera lussuria».
- 8, *in te*: 'presso di te; nelle tue vicinanze', ed è ovviamente riferito alla preda (complementare ad *a·tte* del v. 5); si tratta di un impiego della preposizione *in* che ricalca l'uso latino, ed è un tratto stilistico peculiare di Soldanieri già posto in evidenza da Barbiellini Amidei (*Per Niccolò Soldanieri*, p. 24). ~ *sta 'n te*: '(la volpe) sta nelle tue vicinanze', in conformità all'interpretazione precedente. Pasquinucci intende *sta* riferito al cacciatore, non alla preda (*la fuia*), e traduce «rimani fermo dove sei» (*La poesia musicale*, p. 187).
- 9, lascia: 'sguinzaglia (il cane)'; lasciare (o lassare) è termine tecnico venatorio. ~ Ai, cane: esclamazione identica ad A poste messe, 13, e in identico contesto (v. 12, «Lasciati, i cani a·llei si fêr vicini»). È probabile che riproduca un grido rivolto al cane, per aizzarlo contro la preda. Alcuni editori, forse per evitare la dialefe necessaria alla corretta misura del verso, ritennero di intervenire, congetturando (contro la lezione concorde dei codici) «Lasciagli il cane». ~ bugiarda: riferito alla volpe.
- 10: 'vedendosi in procinto di essere addentata, cambiò direzione'; *imboccare* può considerarsi variante di *boccare* e *abboccare* (cfr. DLIC, s.v. *abboccare*, pp. 292-3).
- 11-12: 'e subito si rifugiò (si fu ricolta) nella tana, respingendoci a unghiate (con runcellarci)'. Il ronciglio è un'asta munita di uncino, qui evocata metaforicamente a rappresentare le zampe unghiate della volpe, che strenuamente tenta di difendersi. Come si è già accennato nel 'cappello' introduttivo, la forma runcellare non è che variante morfologica del probabile conio dantesco arruncigliare, e impone, oltre a quanto già osservato nell'Introduzione (§ 2.1), un altro rimando alle Malebolge (Inf. XXI, 73-75: «Innanzi che l'uncin vostro mi pigli, / traggasi avante l'un di voi che m'oda, / e poi d'ARRUNCIGLIARMI si consigli»). Come giustamente osserva Pasquinucci, quella di Red è una difficilior che tutti gli altri editori non hanno riconosciuto come tale, preferendo la lezione di Ch₁ (ad uccellarci), con l'eccezione di Perticari, che riporta intatta la lezione di Rn (...ricolta / si fu dagli uccellanti...).
 - 13: Di giù ... di là: si veda il commento a Segugi a corta, 2.
 - 16: cornò: 'richiamò con il corno'; per il verbo cornare si veda il commento a 0 tu, di qua, 13.
- 17: rinfrescati: 'ristorati'; i cacciatori si sono riuniti nei pressi di una sorgente (la fontana), mentre la volpe, rintanata, è in realtà in trappola. ~ Al fuoco: l'esclamazione, benché identica a Dappoi che 'l sole, 4, dove assume il consueto significato di allarme, vuole qui indicare l'intento di impiegare la tecnica dell'affumicatura per stanare la volpe.
- 19: 'nel tempo che impiegammo a giungere (*tanto che fumo*) al luogo della tana (*della buca*)'; *tanto che* vale 'intanto', 'nel mentre che'; l'anastrofe *della buca al loco* si spiega per esigenze di rima. La forma *fumo* per 'fummo' è largamente documentata in testi toscani e non v'è ragione di credere che si tratti di un errore ('fumo' sostantivo) indotto dal contesto, che, per l'appunto, prevede l'affumicatura della tana.
 - 20, bu bu: onomatopea dell'abbaio (cfr. A poste messe, 23). ~ zappava: per allargare l'imboccatura della tana.
- 21, frugava dentro con suo lancia: in modo da spingere la volpe all'interno e poter accendere liberamete il fuoco nei pressi dell'imboccatura; suo è possessivo invariabile (cfr. Manni, Il Trecento, p. 56).
 - 22, ciancia: 'cosa da poco' (cfr. TLIO, s.v. ciancia, 2).
- 23: fuor di metafora: 'morire soffocati in quella tana'; le *colpe* della volpe vanno ricondotte agli epiteti negativi che precedono.

XXII. A PRENDER LA BATTAGLIA GIUSO AL PIANO

Prima caccia nel Libro delle rime di Sacchetti (n. 92), nonché l'unica d'argomento militare ad oggi nota; il testo può essere suddiviso in due sezioni: la prima (vv. 1-18) consiste in un'esortazione dal capitano d'armi rivolta ai soldati nel momento immediatamente precedente allo scontro; nella seconda (vv. 19-31) si descrive la battaglia campale, che si conclude con esito vittorioso e con le lodi del capitano ai suoi soldati. È particolarmente significativo che Sacchetti abbia qualificato questo componimento come «caccia», e soprattutto che il meccanismo narrativo non subisca alcuna variazione rispetto alle cacce di altro argomento, incluso quello venatorio: tanto il discorso diretto (fase mimetica) quanto la descrizione della scena concitata (fase diegetica), infatti, mantengono inalterata la loro funzionalità nell'equilibrio complessivo del componimento. Giova ricordare che una delle prime prove poetiche di Sacchetti, datata alla prima metà degli anni Cinquanta ed esclusa dal Libro, ossia il poema in ottave La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie, sfruttava il medesimo tema. Il fatto che la Caccia di Diana rientri certamente tra i modelli seguiti da Sacchetti per la Battaglia, conferma ulteriormente la vicinanza tematica, e spiega alcune inevitabili ricorrenze lessicali. Se, con tutte le cautele del caso, si tiene conto dell'ordinamento cronologico del Libro, A prender la battaglia potrebbe datarsi alla prima metà degli anni Sessanta; la caccia, infatti, si trova tra due rime databili al 1363 (n. 90, il sonetto inviato a Domenico di Ser Guccio Pucci, e n. 94, la canzone «per vittoria avuta contra i pisani»). La vicinanza con gli anni della guerra tra Firenze e Pisa è con tutta probabilità non casuale; da una parte la collocazione potrebbe essere stata indotta dall'argomento della canzone contro Pisa (Volpe superba, viziosa e falsa), copiata nel verso della stessa carta, dall'altra è anche plausibile che fosse stata realmente composta sull'onda emotiva della guerra. A tal proposito, Ageno ha ipotizzato che la «vittoria» a cui si allude nella rubrica della canzone si riferisca al maggio 1363, quando i fiorentini guidati da Pietro Farnese si scontrarono con i pisani in una cruenta battaglia, ricordata in alcune cronache del tempo, tra cui quelle di Matteo Villani (Cronica, XI, § 50), Donato Velluti (Cronica domestica, § XXXIX), Giovanni Sercambi (Croniche, §§ CLVIII-CLIX), nonché oggetto del cantare di Antonio Pucci, La guerra di Pisa (ed. Ildefonso di San Luigi, Delle poesie di Antonio Pucci, IV, pp. 189-266). Tuttavia, è bene precisare che la battaglia del 1363, ancorché memorabile, non fu risolutiva; almeno non lo fu quanto lo scontro conclusivo, avvenuto presso Cascina, narrato da Filippo Villani nella continuazione della Cronica del padre (XI, § 95), che ebbe luogo il 30 luglio 1364, quando i fiorentini, guidati da Galeotto Malatesta (Pietro Farnese era nel frattempo morto di peste), sconfissero i pisani, che avevano assoldato il celebre capitano di ventura John Hawkwood (Giovanni Acuto).

Manoscritti

A c. 15r: Chaccia di Francho Sacchetti Ch₂ cc. 134r-135r: Caccia di Franco

L cc. 113r-v: Caccia di francho sacchetti predecto

Pal cc. 153*v*-154*r*: Caccia di Francho sacchetti predecto Pr cc. 113*v*-114*r*: Caccia di francho sacchetti predecto

V cc. 329r-v: Caccia di Franco Sacchetti pdecto

FRANCO SACCHETTI

«A prender la battaglia giuso al piano, ardita gente, tosto, a l'arme, a l'arme! Ciascun sia prode et fèro! Giù, trombe et trombettini, sveglioni et nacherini, 5 vèr li nemici, corni et tamburelli! Oltre, buon palvesari; seguite, fanti, là, et balestrieri! O maliscalco, asetta i cavallieri! O tu, o tu, della reale insegna, 10 scendi, scendi; va giù, va giù! Tu, ch'ài di feditor bandiera, avanti, avanti, conduci quella schiera! 15 Orsù, orsù! A·lloro, a·lloro! Il nome abiate a mente!» Spronando con le lance sulle cosce, et con spade ferendo, 20 cavagli anitrendo, tagliando et abattendo; cader cimieri et elmi et scoccar di balestra, vòtar di selle con fracasso d'aste 25 et sonar bacinetti, «A la morte, a la morte!», in volta gli nemici fur costretti;

I giuso] om. $Ch_2 \sim 9$ asetta] aspetta Ch_2 , asseta $Pal \sim 12$ ua giù reit. 3 volte Ch_2 L Pr V; va qui 3 volte $Pal \sim 14$ auanti reit. 3 volte Ch_2 L Pal Pr V ~ 15 coduci] Conduce $Ch_2 \sim 19$ sulle] insulle $Pal \sim 20$ et con] Con le Ch_2 L Pal Pr V ~ 21 cavagli] Et caualli Ch_2 , Ecauagli L Pal Pr V; anitrendo] anitendo $Ch_2 \sim 25$ vòtar] Uota $Ch_2 \sim 28$ fur] fuor V

I A] Ad L Pal Pr V; battaglia] bataglia Ch_2 Pal ~ 2 a l'arme¹⁻²] allarme Pal Pr V ~ 3 fèro] fiero L Pal Pr V ~ 4 trombettini] trombetini $Ch_2 \sim 5$ nacherini] naccherini Ch_2 L Pal Pr V ~ 6 nemici] nimici Ch_2 ; tamburelli] tramburilli $Ch_2 \sim 7$ buon] bon $Ch_2 \sim 9$ asetta] assetta L Pr V; cavallieri] cauaglieri $Ch_2 \sim 10$ reale] real Ch_2 V ~ 17 Aloro aloro $Ch_2 \sim 19$ sulle] sule Pr V ~ 20 con] * \bar{o} A ~ 21 cavagli] caualli Ch_2 ; anitrendo] \bar{a} nitrendo V ~ 22 abattendo] abbattendo Ch_2 L Pal Pr V ~ 23 cimieri] cimeri $Ch_2 \sim 24$ scoccar] scocare $Ch_2 \sim 26$ bacinetti] baccinetti $Ch_2 \sim 27$ Ala¹⁻²] Alla Pal Pr V ~ 28 volta] nell'interlinuo su forma Pal; nemici] nimici Ch_2 ; costretti] \bar{c} 0 stretti Ch_2 L Pal

quando 'l buon capitano, «Rivolta 'n cià, rivolta 'n cià!» chiamando, racolse i suoi, lor vertù pregiando.

31 lor] la lor Ch2 L Pal Pr V

29 quando 'l] quand'il Ch_2 , quando il L; buon] bon $Ch_2 \sim 30$ 'n $cià^{1-2}$] in za Ch_2 ; incia L Pal Pr $V \sim 31$ racolse] raccolse L Pr V; vertù] uirtu Ch_2 L Pal Pr V; pregiando] \bar{p} ggiando V

Metrica

28 versi più ritornello tristico

(1-6) ABc₇d₇d₇E (7-18) a₇BBCd₆e₅f₉g₅f₇e₅h₅i₇ (19-28) Ab₇b₇c₇d₇Ef₇g₇F; y₇ZZ

Come per altre le altre due cacce di dimensioni e struttura analoghe, si è proceduto alla segmentazione del testo e alla ripresa ciclica del computo delle rime. Nessuna rima presente in un gruppo è ripresa in un altro, a eccezione dei vv. 1 : 29 (piano : capitano), ovvero i versi iniziali delle due unità metriche. Da segnalare la presenza di un novenario al v. 13, misura rarissima nel corpus, di cui è questa una delle due attestazioni, nonché la più sicura (l'altro novenario si trova nella caccia di Vincenzo In forma quasi, a tradizione esclusivamente musicale).

I rimandi fonici tra le rime (irrelate e non) dello stesso gruppo sono troppo stringenti per essere casuali. Per il secondo gruppo (vv. 7-18) si registra:

Assonanza: a g (- ari : -anti); B d (-eri : -endi); c f (-egna: -era) Consonanza: a B f h (-ari : -eri : -era : -oro); g i (-anti : -ente).

Nel terzo gruppo (vv. 19-28), assuonano A g (-osce: -orte); c f (elmi: -etti); consuonano parzialmente d E (-estra: aste).

Nell'autografo, la disposizione del testo è, come per le altre cacce, a mo' di prosa con la presenza di un unico tipo di demarcatore metrico [./], con eccezione per il v. 33 [.], che tuttavia è seguito da un accapo, lasciando buona parte del rigo in bianco. Per quanto riguarda il ritornello, si osserva che: (1) il v. 29 è posto a maggior distanza dal verso precedente rispetto agli altri, ed è inoltre caratterizzato dell'iniziale maiuscola (impiegata solo per gli ultimi quattro versi, tolto ovviamente il capolettera al v. 1); (2) dopo il v. 29 si va a capo, nonostante vi sia spazio per includere il verso successivo; (3) il v. 30 è privo del capolettera esterno allo specchio scrittorio (come accade invece in *Passando con pensier*), ma presenta un'iniziale maiuscola dello stesso modulo delle altre ai versi contigui. Indicare un ritornello distico avrebbe significato tener conto solo dell'accapo; se invece si considerano tutti gli altri aspetti (le maiuscole e la distanza materiale tra i vv. 28 e 29), la soluzione più coerente con la *mise-en-page* di Sacchetti mi è parsa isolare l'ultimo terzetto. La ripresa a distanza della rima esordiale (*piano* : *capitano*) non può essere fortuita, e si potrebbe interpretare sia come ultima rima della prima unità metrica sia come la prima del ritornello; tuttavia la disposizione sulla pagina credo confermi la soluzione adottata a testo.

Edizioni

Zambrini, Madrigali di F. Sacchetti, p. 16; Sacchetti, Rime (ed. 1853), p. 67; Mignanti, Delle rime di M. Franco, p. 24; Carducci, Cacce in rima, p. 23; *Sacchetti, Canzoniere (Morpurgo) [edizione non

pubblicata]; Volpi, *Trecentisti*, pp. 164-5; Chizzola, *Prose e poesie*, pp. 218-9 [da Volpi]; Sacchetti, *Rime (Chiari)*, pp. 87-8; Sacchetti, *Rime (Ageno)*, pp. 112-3; Sacchetti, *Rime (Puccini)*, pp. 168-9.

Bibliografia

Brasolin, *Proposta*, pp. 99-100 [revisione metrica dell'ed. Chiari]; Zampese, *Le ballate e le cacce*, pp. 336-7; Verhulst, *La caccia nella frottola*, p. 173; Battaglia Ricci, *Autografi «antichi»*, pp. 448-54; Zenari, *Verso l'edizione delle cacce*, pp. 130-2.

Commento

- 1, giuso al piano: la compagine militare è evidentemente posta su un'altura, e si accinge a scendere alla pianura sottostante che fungerà da campo di battaglia. Le esortazioni del capitano sono ovviamente cruciali per dare la giusta carica emotiva ai soldati.
- 4-5, trombe ... nacherini: strumenti musicali d'impiego militare e civile, che per metonimia identificano i relativi suonatori; cfr. Sacchetti, Battaglia delle belle donne, III, 25, 6-8: «(...) ben parea quel suon da cielo uscito; / TROMBE, TROMBETTE, NACCHERE E SVEGLIONI, / e d'altra guisa più di mille suoni». Con trombe e trombette si intendono presumibilmente due taglie di tromba, che spesso compaiono associate nella documentazione, confermandone l'effettiva compresenza nelle compagini, dove probabilmente si distinguevano anche per differenti funzioni musicali (di sostegno la tromba, melodica la trombetta; cfr. Downey, The Renaissance Trumpet). I naccheri sono tamburi militari, solitamente suonati a coppie, talvolta da soldati a cavallo; è ben possibile che il diminutivo indicasse una taglia ridotta, o semplicemente 'suonatori di naccheri'. Dello sveglione (o sveglia) si hanno notizie assai laconiche e tutte convergenti in area toscana, se non propriamente fiorentina; certamente si trattava di uno strumento a fiato dotato di grande volume di suono (cfr. GDLI, s.v. sveglia, 5 e sveglione), e con tutta probabilità era uno strumento ad ancia doppia, appartenente alla famiglia della cennamella (cfr. McGee – Mittler, Information on Instruments, p. 454, dove tuttavia si propone un'identificazione totale: «the cennamella, therefore, was the sveglione»). Il rapporto sinonimico tra sveglia/sveglione e cennamella è tuttavia problematico; anzi, parrebbe potersi escludere in base a quanto riferisce Giovanni Villani nella Nuova Cronica, XII, § 93, che le menziona entrambe come strumenti distinti. Tra le spese del comune di Firenze per gli anni 1334-1336, gli anni dell'alleanza con Venezia in guerra con Mastino Della Scala, lo storico fiorentino registra: «Trombadori e banditori del Comune, che sono i banditori VI e trombadori, NACCHERAIO e SVEGLIA, CENAMELLE e TROMBETTA, X, tutti con trombe e trombette d'argento, per loro salaro l'anno libre M di piccioli».
- 7-8: 'più avanti, buoni palvesari: là, seguite i fanti e i balestrieri'; l'iperbato al v. 8 è probabilmente dovuto a ragioni metriche (la dialefe dopo *là* è infatti del tutto naturale).
- 7, *palvesari*: portatori di palvese o pavese, il grande scudo rettangolare, posto solitamente a protezione dei balestrieri, che per il peso e l'ingombro era affidato a un soldato specifico, appunto il *palvesaro*, generalmente un giovane, come lo scudiero.
- 9, maliscalco: 'marescalco'; indica un ruolo di comando relativo a un determinato reparto (in questo caso, la cavalleria); cfr. Purg. XXIV, 98-99: «e io rimasi in via con esso i due / che fuor del mondo sì gran MARESCALCHI», riferendosi al ruolo di guida morale di Virgilio e Stazio. ~ asetta: 'disponi (in schiere ordinate)', cfr. TLIO, s.v. assettare¹, 2.
- 10: reale insegna: 'vessillo reale'; a ogni schiera corrispondeva uno stendardo che, durante la battaglia, costituiva un punto di riferimento cruciale per i soldati: «Una correlazione assai stretta viene stabilita fra l'ordinamento delle schiere e la visibilità delle insegne: sulla fronte nessun fante o cavaliere deve superare il vessillo del comune e del podestà e ognuno dovrà "seguire i segnali e i vessilli" rimanendo di continuo accanto ad essi; sul tergo il limite è dato dalle insegne degli ufficiali "guardaschiera" dietro ai quali si vieta di "fare coda"» (Settia, Rapine, assedi, battaglie, p. 197). Le insegne erano affidate direttamente dal capitano, e riguardo la battaglia di Cascina, di cui si è accennato nel 'cappello' introduttivo, giova ricordare che Antonio Pucci dedicò alcune ottave della Guerra pisana (VI, 17-25) all'elenco e alla descrizione delle insegne affidate ai «guidatori» da Galeotto Malatesta. L'insegna reale è l'unica a non essere descritta, ma soccorre Giovanni Villani, Nova cronica, VIII, § 124, «(...) si diede di prima la 'NSEGNA REALE dell'arme del re Carlo, e ebbela messer Berto Frescobaldi, e poi sempre l'usarono i Fiorentini in loro oste per la mastra insegna».

11-12: l'esortazione è coerente con i versi iniziali.

- 13, feditor: i feditori erano un reparto della cavalleria posta in prima linea, e per questo assumevano un ruolo di grande responsabilità e prestigio. ~ bandiera: potrebbe qui anche valere 'pennone', cioè il drappo appeso alla lancia dei cavalieri (cfr. Villani, Nova cronica, VIII, § 140: «E al dare delle 'nsegne della detta oste si diede di prima il PENNONE DE' FEDITORI, mezzo l'arme del re, e mezzo il campo d'argento e giglio rosso»; e così Pucci, Guerra pisana, VI, 17, 4: «Di suo man dié 'l PENNON DE' FEDITORI»).
- 17, A·lloro: grido di incitamento, dove loro è ovviamente riferito ai nemici; gli editori precedenti (Carducci, Chiari, Ageno, Puccini), stampano «Alloro» virgolettato ma senza commento, ad eccezione di Puccini, che traduce i vv. 17-18 «onore e vittoria: non dimenticate che è questo il nostro emblema». Alla luce di varie attestazioni (con e senza il rafforzamento fonosintattico), tutte in contesti affini, intendere 'alloro' come riferimento alla corona trionfale (non si comprenderebbe altrimenti l'annotazione), credo sia frutto di un'interpretazione eccessivamente ricercata. Si vedano, tra gli altri, lo stesso Sacchetti, Trecentonovelle, CXXXII, 9, «Un altro cominciò a gridare: "A loro, a loro!"», e Giannozzo Sacchetti, Mentre io d'amor pensava, 136-137, «volgiamci A LORO, A LORO! / Dite IL NOME!» (Rime, p. 11, analoga lettura, benché la lezione complessiva sia differente, nella precedente edizione curata da O. Sacchetti, Le rime edite e inedite, p. 92; anche in questo caso Carducci, Cacce in rima, p. 65, stampava, seguendo la grafia del manoscritto, «Alloro alloro!»).
- 18, *Il nome*: si intende il motto che il capitano forniva alle schiere poco prima della battaglia, con cui i soldati potevano riconoscersi come parte del medesimo esercito; poteva fungere anche da parola d'ordine in caso di assedio. Per un esempio calzante in ambito poetico, oltre alla summenzionata frottola di Giannozzo (in particolare i vv. 137-140, «Dite il nome! (...) / Santo Arico! / Tu se' mio nimico!»), si veda anche Antonio Pucci, *Centiloquio*, XXVIII, 85-86: «Essendo ancora l'una, e l'altra parte / NEL PIANO, ... / ... diero ALLE SCHIERE / IL NOME, come s'usa in questo pondo. / I Fiorentin Nerbona Cavalliere / e gli Aretin chiamaron San Donato» (ed. Ildefonso da San Luigi, *Delle poesie di Antonio Pucci*, IV, p. 53), confrontabile con il passo della *Nuova Cronica* di Villani da cui è tratto: «E dato IL NOME ciascuna parte alla sua oste, i Fiorentini: "Nerbona cavaliere", e gli Aretini: "San Donato cavaliere", i feditori degli Aretini si mossono con grande baldanza a sproni battuti a fedire sopra l'oste de' Fiorentini (...)» (Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, VIII, § 131).
- 19-28: il periodo, come spesso avviene nelle cacce, si compone di una lunga, ma rapida sequenza di immagini, che fissa i momenti più concitati della battaglia: i gerundi (spronando, ferendo, abattendo, anitrendo) e gli infiniti (cader, vòtar, sonar) mantengono una funzione descrittiva.
- 23: la separazione tra elmo e cimiero (ossia l'ornamento posto sull'estremità dell'elmo) dà il senso della violenza dello scontro.
- 24: quella dei balestrieri è una compagine quasi sempre presente nelle campagne militari del Trecento, e famosi erano i balestrieri genovesi, che furono realmente assoldati dai fiorentini durante la guerra con Pisa e che, secondo Sercambi, *Croniche*, § CLVIII, nella battaglia di Cascina erano in numero di seicento.
- 25, vòtar di selle: vale 'disarcionare'; cfr. anche Folgore da San Gimignano, Martidie, 9: «destrier veder andar a VOITE SELLE» (ed. Marti, Poeti giocosi, p. 376).
- 26, sonar bacinetti: Ageno intende «elmetti che risuonano per le percosse», su cui si può anche convenire (il bacinetto era un calotta protettiva di metallo, sprovvisto di protezione per il volto); tuttavia, non può escludersi l'accezione di strumento musicale a percussione (cfr. TLIO, s.vv. bacino, 1.2 e bacinetto, 2). Lo stesso Sacchetti, nella Battaglia delle belle donne, III, 49, 8, non lascia adito a dubbi: in uno degli assalti le vecchie «BACINI e corni fecion sonar ratto».
- 27: identica espressione in Sacchetti, *Battaglia delle belle donne*, II, 62, 1-2: «Tutte le belle donne stupefatte / tosto gridando: A LA MORTE, A LA MORTE!», ripresa anche da Giannozzo, *Mentre io d'amor pensava*, 84, «ALLA MORTE, ALLA MORTE, traditori!» (*Rime*, p. 9; è opinione invalsa che la frottola di Giannozzo sia stata modellata sulla caccia di Franco, per cui cfr. Carducci, *Cacce in rima*, p. 6; Giannozzo Sacchetti, *Le rime edite e inedite*, p. 61; Id., *Rime*, pp. LXXXVII-LXXXVIII).
 - 28, in volta: in direzione opposta rispetto al nemico, cioè 'in ritirata'.
- 30, *Rivolta 'n cià*: 'Ritorna qua'; il capitano richiama uno alla volta i suoi soldati (presumibilmente i caporali delle varie schiere), per pregiarne il valore. La forma *cià* in Sacchetti sembrerebbe implicare una connotazione sul piano linguistico; è infatti innegabile che nelle quattro occorrenze del *Trecentonovelle* (LIX, 3; LXII, 3; CXIV, 4; CXC, 15) l'autore attribuisca *cià* a un innominato identificabile con Bernabò Visconti, a Mastino Della Scala, a un prete Juccio della Marca (Trevigiana) e a tal Giansega da Ravenna. Ciò potrebbe anche essere inteso come una velata allusione a Galeotto Malatesta da Rimini, il quale, come narra Filippo Villani nella continuazione della *Cronica* del padre (XI, § 97), in seguito alla vittoria riportata a Cascina, «fé cavaliere» alcuni dei soldati più valorosi.