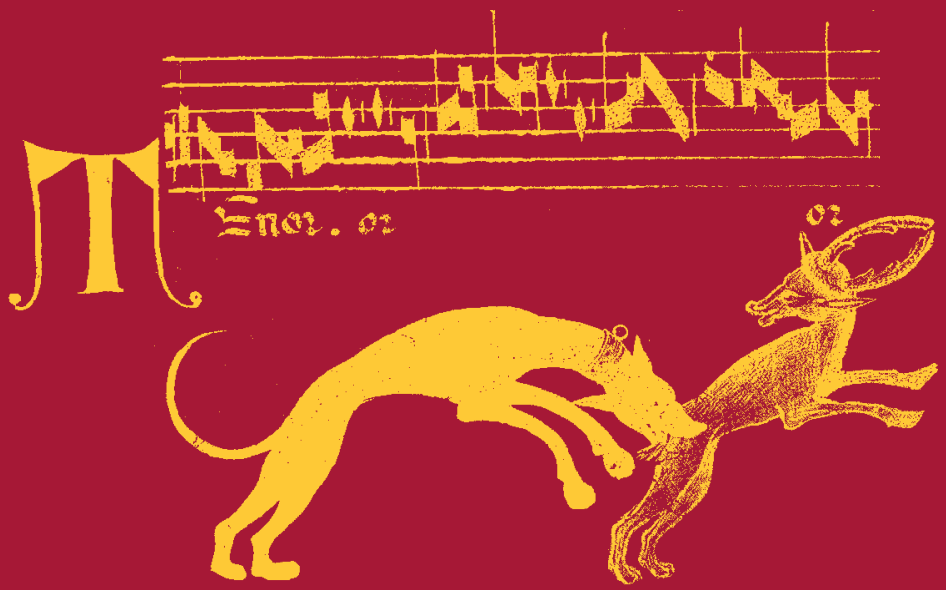
La caccia nell'Ars Nova italiana

Edizione critica commentata dei testi e delle intonazioni

A cura di
Michele Epifani



Edizioni del Galluzzo
per la Fondazione Ezio Franceschini

La Tradizione Musicale
Collana della Fondazione Ezio Franceschini
Sezione Musica Clemente Terni e Matilde Fiorini Aragone
diretta da Maria Sofia Lannutti

Commissione scientifica
Maria Caraci Vela (Università di Pavia), Stefano Carrai (Scuola Normale Superiore di Pisa),
Claudio Ciociola (Scuola Normale Superiore di Pisa), Lino Leonardi (Scuola Normale Superiore di Pisa),
Pedro Memelsdorff (CESR / Université de Tours, ESMUC, Universiteit Utrecht),
Yolanda Plumley (University of Exeter), Daniele Sabaino (Università di Pavia),
Luisa M. Zanoncelli (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia), Fabio Zinelli (EPHE, Paris)

Studi e testi
11

Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia
Fondazione "Ezio Franceschini"
Fondazione "Walter Stauffer"

LA CACCIA
NELL'ARS NOVA ITALIANA

Edizione critica commentata
dei testi e delle intonazioni

A cura di
MICHELE EPIFANI

EDIZIONI DEL GALLUZZO
PER LA FONDAZIONE EZIO FRANCESCHINI

2019

La ricerca di cui si offrono i risultati nella presente pubblicazione è parte integrante
del progetto «Polifonia italiana trecentesca» (PIT) della Fondazione Ezio Franceschini,
e del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379)



Il volume è disponibile in Open Access con licenza internazionale Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 (CC By – NC – ND 4.0)

Fondazione Ezio Franceschini ONLUS
via Montebello 7 I-50123 Firenze
tel. +39.055.204.97.49 fax +39.055.230.28.32
segreteria@fefonlus.it
www.fefonlus.it

SISMEL · EDIZIONI DEL GALLUZZO
via Montebello 7 I-50123 Firenze
tel. +39.055.237.45.37 fax +39.055.239.92.93
galluzzo@sismel.it · order@sismel.it
www.sismel.it · www.mirabileweb.it

ISBN 978-88-8450-892-8
© 2019 – SISMEL · Edizioni del Galluzzo e Fondazione Ezio Franceschini ONLUS

SOMMARIO

VII *Prefazione*, di Maria Sofia Lannutti

IX PREMESSA

INTRODUZIONE

XVII 1. La caccia nel sistema dei generi poetico-musicali del Trecento

XVII 1.1. Stilemi e moduli espressivi dei testi poetici

XXII 1.2. La funzione della tecnica canonica nella caccia

XXVII 1.3. Le funzioni della tecnica canonica nel madrigale

XXXIII 1.4. Casi problematici

XXXVIII 2. La questione delle origini: punti di riferimento letterari e musicali

XXXVIII 2.1. I testi poetici

LI 2.2. Le intonazioni

LI 2.2.1. Una 'caccia arcaica'?

LVII 2.2.2. Caccia e mottetto

LXI 2.2.3. Caccia e *chace*

LXXIII *Excursus*. Pratica venatoria, poesia e musica

LXXX 3. Metricologia e teoria musicale

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

XCVI 4. La tradizione manoscritta

XCVI 4.1. I testimoni

CXI 4.2. Paratesti e qualifiche di genere

CXVII 4.3. Modelli di trasmissione

CXXVII 5. Annotazioni filologiche

CXXVIII 5.1. *Segugi a corta*

CXXXIII 5.2. *Con bracchi assai*

CXXXVII 5.3. *Per sparverare*

CXLI 5.4. *Tosto che l'alba*

CXLIX 5.5. *Nell'aqua chiara*

CLIX 5.6. *Caciando per gustar*

CLXIX ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

EDIZIONE DEI TESTI POETICI

3 Criteri editoriali
5 *Excursus*. Metrica e restituzione del verso

EDIZIONE DELLE INTONAZIONI

111 Criteri editoriali
114 *Excursus*. La notazione
269 Appendice
271 Apparato critico

315 GLOSSARIO

INDICI

325 Indice dei componimenti secondo l'ordinamento dell'edizione
327 Indice alfabetico dei capoversi
329 Indice dei manoscritti
333 Indice dei nomi e delle opere anonime
343 Indice delle composizioni musicali e delle cacce

PREFAZIONE

Dopo l'edizione dell'opera di Nicolò del Preposto, a cura di Antonio Calvia, pubblicata nella collana «La tradizione musicale» nel 2017, questo volume, che riunisce per la prima volta l'intero *corpus* delle cacce, rappresenta la seconda tappa editoriale del progetto *Polifonia italiana trecentesca (PIT)*, condiviso dalla Fondazione Ezio Franceschini e dal Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona (Università di Pavia) e presupposto del più ampio progetto *European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages*, finanziato dallo European Research Council.

Il volume è il frutto di una profonda rielaborazione della tesi di laurea magistrale discussa da Michele Epifani presso il Dipartimento di Cremona e condotta secondo un'autentica impostazione interdisciplinare. Questa impostazione è stata valorizzata e rilanciata in primo luogo adeguando la tesi ai principi editoriali e interpretativi, già adottati da Calvia, messi a punto nell'ambito del progetto *PIT* anche durante i seminari internazionali che hanno avuto luogo a Firenze, nella sede della Fondazione Franceschini, dal 2013 al 2017, e a cui Michele Epifani ha partecipato attivamente. Ne deriva un lavoro di grande valore, che offre a musicologi e letterati una nuova sistemazione del *corpus*, frutto di un intenso itinerario ricostruttivo ed esegetico, che ha portato a risultati critici e storiografici di notevole portata.

L'interazione di poesia e musica è nella caccia costitutiva più che nelle altre forme dell'Ars Nova, pertanto la prima edizione commentata dell'intero *corpus* può essere considerata banco di prova privilegiato per valutare l'efficacia dell'approccio promosso dal progetto *PIT*, che si prefigge di superare la tendenza all'unilateralità disciplinare tanto spesso insita negli studi sulla polifonia italiana del Trecento. La sinergia tra filologia dei testi verbali e filologia dei testi musicali e tra interpretazione della poesia e interpretazione della musica si è rivelata a maggior ragione una necessità, portando ad affinare ulteriormente l'interdisciplinarità dei criteri metodologici.

L'edizione dei componimenti poetici e delle intonazioni è preceduta da un fondamentale studio che riconosce finalmente alla caccia lo statuto di vero e proprio genere, tipicamente trecentesco, la cui identità è definita dalla complementarietà da un lato delle caratteristiche formali e tematiche del testo verbale, dall'altro della tecnica compositiva del testo musicale, il canone. Impiegato sporadicamente anche per il madrigale, il canone svolge nella caccia una speciale funzione definita da Epifani «mimetica», producendo l'effetto di un «affresco sonoro» ed esaltando il linguaggio di una poesia che rappresenta scene in movimento, spesso concitate, attraverso la combinazione di racconto in prima persona, discorso diretto, onomatopea, lessico tecnico e realistico.

Ma qual è l'origine di questo genere? Vagliando le ipotesi formulate nel tempo nei due ambiti, letterario e musicologico, Epifani giunge alla convincente conclusione che la caccia innesti la *chace* francese, anch'essa caratterizzata dall'impiego del canone in funzione mimetica, su una tradizione italiana preesistente in cui predomina il madrigale. Se ne desume un quadro storiografico coerente con le scelte culturali proprie degli ambienti in cui si collocano le prime cacce, le corti settentrionali, dove il peso della cultura francese è dimostrato nel modo più evidente dal fiorire della letteratura franco-italiana soprattutto in Veneto.

La storia del genere è ricostruita anche attraverso l'esame dell'intera tradizione manoscritta, musicale e letteraria, dal quale si evincono canali di contatto tra i due principali gruppi di cacce, quelle più antiche di area settentrionale e quelle fiorentine, che testimoniano una forma di attualizzazione a cui parteciparono due

importanti poeti fiorentini dell'epoca, Niccolò Soldanieri e Franco Sacchetti. A Firenze la caccia marginalizza il tema venatorio, accentua il suo carattere di forma «non regolata» piuttosto che irregolare, forse per contaminazione con l'altra forma italiana trecentesca non regolata, la frottola, con la quale condivide la sintassi per accumulo. Diventa inoltre con ogni probabilità genere poetico a tutti gli effetti, se consideriamo le tre cacce conservate esclusivamente da codici letterari e quindi prive di intonazione, *Per un boschetto tra pungenti spine* e *Chi caccia e chi è cacciato* di Soldanieri, di argomento moraleggiante, *A prender la battaglia giuso al piano* di Sacchetti, di argomento militare.

Sul piano filologico, l'edizione di Epifani presenta una rilevante peculiarità metodologica, conseguente alla duplice natura della caccia e della sua tradizione manoscritta, che è costituita in larga prevalenza da codici musicali. Nei casi di attestazione pluritestimoniale, la fenomenologia della *varia lectio* è razionalizzata facendo interagire poesia e musica, con ricadute sull'interpretazione della notazione, sulle scelte testuali e sulla restituzione formale, anche per quanto riguarda il delicato problema della suddivisione e della misura dei versi, che Epifani affronta trovando un punto di equilibrio tra regolarizzazione e rispetto della lezione dei manoscritti. Le scelte metriche, talvolta molto difficili, tengono conto delle rime e della sintassi, pertengono quindi all'analisi del solo testo verbale, e privilegiano, quando possibile, la conformazione dei due versi più frequenti, l'endecasillabo e il settenario.

Sul piano della storia letteraria, numerosi sono gli spunti che si ricavano dallo studio introduttivo e dal ricco ed equilibrato commento. Basti qui solo accennare ai punti di contatto che Epifani individua con i canti XXI e XXII dell'*Inferno* e con la *Caccia di Diana*, aprendo alla più ampia prospettiva del rapporto della lirica cosiddetta minore con i grandi autori del Trecento, un rapporto duplice, nello stesso tempo di derivazione e di esegesi e attualizzazione anche e soprattutto simbolica.

La caccia ha vita breve, dagli anni Quaranta agli anni Ottanta del secolo. Dell'ultima caccia, *Caciando per gustar*, intonata da Zacara da Teramo, non si era finora pienamente compreso il senso letterale prima che complessivo. L'edizione di Epifani ne dimostra l'assoluta coerenza concettuale attraverso lo studio del lessico e soprattutto grazie a una felice intuizione: il dialogo in romanesco tra i venditori di una scena di mercato ambientata a Roma, per il quale non è fuori luogo scomodare la nozione di espressionismo linguistico, va letto tenendo conto della successione delle voci nel canone. Siamo di fronte a un colpo di coda del genere che è anche un'esaltazione del suo essere «affresco sonoro». E a una delle tante novità di questa edizione, che colma nel migliore dei modi una lacuna nel panorama degli studi sulla letteratura e la musica del Trecento italiano.

Maria Sofia Lannutti

PREMESSA

L'esistenza di una stretta relazione tra poesia e musica costituisce uno dei pochi dati incontrovertibili emersi dagli studi musicologici sulla polifonia profana del Trecento; non desta sorpresa, quindi, constatare che le storie della musica e della letteratura si siano più volte incrociate nell'affrontare molte delle questioni sollevate dal repertorio. Tuttavia, salvo rare eccezioni, le due discipline hanno generalmente osservato un'indipendenza reciproca pressoché assoluta. Se tale situazione era inevitabile negli ultimi anni dell'Ottocento, quando all'interesse di letterati e filologi italiani di primo piano si contrapponeva una musicologia agli albori della sua esistenza come disciplina scientifica, oggi sarebbe inammissibile affrontare questo repertorio in una prospettiva parziale; a maggior ragione nell'ambito di un'edizione critica. Pertanto, nel riunire per la prima volta il *corpus* dei testi e delle intonazioni delle cacce attualmente note, si intende in primo luogo restituire alla caccia la sua duplice natura, letteraria e musicale. Imprese editoriali analoghe, infatti, al di là della minore completezza dovuta alle acquisizioni succedutesi negli ultimi trent'anni, si sono sempre distinte per aver privilegiato, talvolta in maniera esclusiva, ora l'aspetto poetico ora quello musicale. La caccia, inoltre, forse in misura ancor maggiore degli altri generi poetico-musicali coevi, mostra un'interdipendenza tra testo e musica tale da renderla refrattaria a indagini unilaterali. Si è quindi avvertita la necessità di mantenere per quanto possibile un costante equilibrio tra i due piani, auspicando di eliminare alla radice almeno due annose questioni intrinsecamente connesse tra loro. La prima riguarda l'autonomia dei testi poetici, spesso messa in dubbio, se non addirittura negata; la questione non credo abbia motivo di esistere, posto che la condizione di genere poetico per le cacce può essere dimostrata senza alcuna difficoltà: concepiti o no in funzione della musica, i testi poetici osservano un'assoluta coerenza tematica (l'azione concitata), formale (poesia 'non regolata', piuttosto che 'irregolare') e narratologica (alternanza di diegesi e mimesi, ovvero narrazione in prima persona e discorso diretto). Il secondo problema è invece di ordine musicale: poiché la caccia è caratterizzata dall'impiego normativo dell'imitazione canonica,[1] spesso – e a torto – ha finito per esservi ricondotta *in toto*. È senz'altro vero che l'allusione alla pratica venatoria è alla base della stessa denominazione 'caccia', metafora dell'inseguimento tra le voci in canone svincolata dai contenuti dei testi (che tuttavia possono effettivamente descrivere un'azione venatoria); 'caccia' è infatti sinonimo di 'fuga',[2] termine già in uso alla teoria musicale trecentesca e che s'imporrà nei secoli successivi. Tuttavia, la sovrapponibilità delle accezioni di tecnica compositiva e di genere poetico-musicale non ha nulla di anomalo,[3] pertanto non costituisce ostacolo al riconoscimento dello statuto di genere. Prima ancora che canoni, le cacce sono dei testi; e se tale con-

1. In generale si può affermare che la caccia, sul piano strettamente musicale, si configuri come un canone a due voci all'unisono, accompagnato da un *tenor* privo di testo e non preesistente. Per quanto concerne la caccia nel contesto delle varie applicazioni della tecnica canonica nella polifonia tardo-medievale, cfr. V. Newes, *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350 - ca. 1420*, Ph.D. Diss., Brandeis University, 1987.

2. Cfr. DuCange, s.v. *fuga*, 1, «Gall. *Chasse*, vel *Chace*, Venatio, jus venationis, quia venando fugantur feræ».

3. L'ampliamento della sfera semantica delle parole è uno dei motori dell'evoluzione linguistica; non c'è nulla di anomalo nel constatare che una tecnica denominata 'caccia' assuma contestualmente anche l'accezione di genere, quando questo risulti immediatamente connotato proprio da tale tecnica; né può sorprendere un impiego del termine in ambito prettamente poetico, dove la rubricazione non lascia adito a dubbi, potendosi evidentemente escludere il ricorso a una tecnica musicale nella tradizione letteraria. Ma sull'argomento, che forse non meriterebbe tanta attenzione, se non fosse all'origine di una nutrita serie di fraintendimenti, si avrà modo di tornare in seguito.

dizione può dirsi certa almeno nel caso delle cacce 'd'autore', non v'è ragione di ridurre le restanti a 'pretesti' per la composizione di canoni. D'altronde, una dimensione musicale 'pura' è l'unica che le fonti documentarie inducono a escludere (non sono giunte cacce senza testo), laddove l'esistenza di cacce a tradizione esclusivamente letteraria è invece un dato di fatto.

In via preliminare, converrà fornire qualche ragguaglio su dati che ormai possono reputarsi acquisiti. La produzione poetico-musicale trecentesca, inscindibile dall'etichetta 'Ars Nova italiana',[4] coincide con un repertorio caratterizzato dall'ormai manualistica tripartizione di genere in madrigali, ballate e cacce. Il primo dato macroscopico con cui occorre confrontarsi è meramente quantitativo e consente di affermare con sicurezza che la caccia, anche tenendo conto di limiti cronologici più ristretti rispetto al madrigale e alla ballata, fu un genere nettamente minoritario, che oggi arriva a contare circa venti unità su un totale di oltre seicento componimenti.[5] Potendo escludere, per l'enorme sproporzione rispetto agli altri generi, una contingenza dovuta a un guasto della tradizione,[6] non resta che connettere questo dato all'uso della tecnica canonica. La scarsa produzione di cacce può forse spiegarsi come manifestazione particolare di un fenomeno più generale, che testimonia come l'impiego della tecnica canonica sia per lo più associato a condizioni e occasioni particolari; nel repertorio italiano, infatti, si contano appena una decina di madrigali e un'unica ballata integralmente o parzialmente canonici. Molto probabilmente ha giocato un ruolo non secondario anche la destinazione esecutiva, che, per la caccia come per gran parte dei mottetti italiani pervenuti, richiede un organico a due *cantus*. Forse non è da escludere che la presenza di questo organico allargato rispetto al comune duetto *cantus-tenor* nasconda implicazioni ulteriori. Si potrebbe pensare che la caccia e il mottetto rientrassero, pur con funzioni totalmente diverse, all'interno del repertorio riservato a occasioni o ricorrenze che implicavano la composizione di brani polifonici: accanto al momento propriamente celebrativo riservato al mottetto e talvolta al madrigale, è verosimile supporre anche una fase più conviviale, dove il medesimo gruppo di musicisti avrebbe potuto offrire ai committenti un repertorio adatto al loro organico.

Quasi tutte adespote per quanto concerne i testi poetici, delle cacce sono noti per lo più i nomi dei compositori;[7] ciò è dovuto al fatto che la trasmissione del repertorio è affidata in massima parte alle sillogi musicali, dove eventuali rubriche attributive non sono mai riferibili agli autori dei testi poetici. A causa del vuoto documentario relativo alla polifonia italiana dal XIII secolo al primo quarto del XIV, le origini della caccia sono contraddistinte dalla medesima aura d'incertezza che avvolge l'intero repertorio arsnovistico. Quel che è certo, però, è che i primi polifonisti italiani di cui ci sia giunta notizia (Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna e *magister* Piero), per i quali è difficile supporre un'attività anteriore al terzo-quarto decennio del secolo, si cimentarono con il genere attenendosi a dettami tecnici e stilistici ben precisi, che di fatto resteranno immutati. Tra le varie ipotesi sinora formulate, ritengo che l'importazione del modello francese offerto dalla *chace* sia la più plausibile, a patto di considerare tale operazione come l'innesto di una precisa concezione estetica (l'associazione della tecnica canonica a testi poetici dotati di determinate caratteristiche) su una tradizione polifonica che nelle corti italiane degli anni Trenta era certamente già formata. Tracciare una linea di demarcazione relativa al declino della caccia è invece più agevole, poiché, sulla scorta delle attribuzioni nei codici, la produzione pare interrompersi bruscamente a partire dalla generazione di Francesco Landini (la più tarda e

4. Anch'essa oggetto di cavillose quanto datate contestazioni che, riducendosi in ultima istanza a una questione meramente terminologica, saranno qui semplicemente ignorate, e basterà il rimando a N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I 1966, pp. 3-19.

5. Il numero di cacce pervenute ammonta a 22 testi, 19 dei quali trasmessi con intonazione, più un frammento musicale, il cui testo poetico è andato perduto. L'intero repertorio italiano, incluso il ristretto numero di ballate monodiche, contava già più di 600 intonazioni nel pionieristico studio di K. von Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, P. Haupt, 1956 (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, II/5).

6. Per una discussione relativa alle presunte perdite del repertorio arsnovistico, si veda M. Cuthbert, *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, in «Musica Disciplina», LIV 2009, pp. 39-74.

7. Si cimentarono con il genere Jacopo da Bologna, Giovanni da Firenze, Piero, Gherardello e Lorenzo da Firenze, Vincenzo da Rimini, Nicolò del Preposto, Francesco Landini e Zacara da Teramo; per quanto riguarda i poeti, sono noti solo i fiorentini Franco Sacchetti e Niccolò Soldanieri.

peculiare caccia di Zacara da Teramo può essere letta come un caso di recupero formale). È quindi possibile iscrivere il genere in un periodo compreso tra un'origine non precisabile con sicurezza, ma documentata a partire dagli esempi più antichi, probabilmente risalenti al decennio 1340-50, fino alla metà degli anni Settanta. In base alle scarse notizie biografiche relative agli autori dei testi e delle intonazioni, alla datazione e alla provenienza dei manoscritti, si può affermare che la caccia appartenga alle prime fasi dell'Ars Nova italiana e si sia diffusa inizialmente presso le corti settentrionali per poi confluire in Toscana, dove fu frequentata anche a livello meramente letterario da poeti come Franco Sacchetti e Niccolò Soldanieri.

Pensare alla caccia come a un genere poetico-musicale presuppone l'individuazione di una serie di elementi caratterizzanti su entrambi i fronti. L'assenza di precisi vincoli metrici, caratteristica che in negativo ha comunque valore quale tratto distintivo, non permette di instaurare nessi diretti sul piano formale tra testo e musica, come avviene di norma per il madrigale o la ballata; ne consegue che alla caccia non corrisponde una struttura formale prestabilita. Se sul piano musicale l'imitazione canonica può considerarsi senz'altro determinante, essa rimane pur sempre una tecnica, e come tale intrinsecamente neutra e soggetta agli utilizzi più svariati;[8] è quindi necessario tener conto delle caratteristiche esibite dai testi e del rapporto che essi instaurano con la musica. Da questa prospettiva, in sostanza, dipende la stessa possibilità di individuare con sicurezza i confini di un genere particolarmente soggetto a fraintendimenti di varia natura, che hanno contribuito non poco a sfumarne i contorni. Che ciò sia dovuto soprattutto al particolare percorso tracciato dagli studi specifici, credo si possa dimostrare con sufficiente chiarezza ripercorrendolo sommariamente.

La caccia fu dapprima terreno d'indagine esclusivo dei filologi italiani; Giosuè Carducci, il primo a occuparsene in funzione di un'edizione complessiva dei testi allora noti, ne riconobbe lo statuto di genere, ignorando per sua stessa ammissione il dato musicale e auspicando che la musicologia potesse un giorno fare ulteriore chiarezza.[9] Con l'avanzare degli studi musicologici, la connessione tra 'caccia' e tecnica canonica fu lampante e le rubricazioni presenti nei codici musicali, con cui il genere veniva esplicitamente qualificato, si ritennero pertinenti al solo testo musicale. Di conseguenza, si considerarono tecnicamente 'cacce' tutte le composizioni canoniche del Trecento italiano. Basti ricordare l'edizione curata da Thomas Marrocco, *Fourteenth-Century Italian Cacce*, pubblicata nel 1942 e radicalmente rivista nel '61, che include anche la ballata e i madrigali canonici, ma dove si mantiene il termine 'caccia' in relazione ai testi poetici, quando questi non siano riconducibili ad altre forme codificate.[10] In altri termini, si accolse lo statuto di genere per i testi, ri-

8. La tecnica canonica, in quanto tale, non ha implicazioni formali (una ballata canonica resta formalmente una ballata) e ha validità trans-storica; essa trascende le forme e i generi in cui si è manifestata nel corso dei secoli. Le cacce costituiscono indubbiamente una di queste manifestazioni, ma come si avrà modo di illustrare per via analitica, c'è ben più del semplice dato tecnico alla base della compattezza del repertorio e della conseguente facilità con cui è possibile distinguere le cacce da altre composizioni canoniche coeve. Ne consegue che l'affermazione per cui tutte le cacce sono dei canoni è indubbiamente corretta, ma ha validità solo parziale e non deve condurre a un'indebita e fuorviante equazione tra tecnica compositiva e genere poetico-musicale: osservando il repertorio arsnovistico da una prospettiva più ampia, infatti, credo sia pacifico che non tutti i canoni siano delle cacce.

9. «Bisognerebbe piuttosto chi se ne intende ci sapesse dir qualcosa della veste musicale, che certo, se mai d'altre poesie, padroneggiò il metro di queste [cacce], e le regolò forse, come a noi non può resultare dalle parole», G. Carducci (ed.), *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna, Zanichelli, 1896 (per nozze Morpurgo-Franchetti), p. 11. Situazione analoga per altri studi importanti dell'epoca, come E. Lovarini, rec. a *Giosuè Carducci, «Cacce in rima dei secoli XIV e XV»*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», V 1897, pp. 134-41 e F. Novati, *Per l'origine e la storia delle Cacce*, in «Studi medievali», II 1906-7, pp. 303-22. La risposta della musicologia per la verità non tardò ad arrivare, anche se la prospettiva necessariamente ampia dei quei primi studi che si proponevano di illustrare il repertorio polifonico trecentesco non permetteva certo indagini specifiche e approfondite. Descrizioni sommarie della caccia si leggono in J. Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III/4 1902, pp. 599-646, a pp. 606-7, e F. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IV/1 1902, pp. 16-69, a p. 60. Non si rilevano variazioni significative nel successivo J. Wolf, *Italian Trecento Music*, in «Proceedings of the Musical Association», LVIII 1931-32, pp. 15-31, a p. 20, mentre qualche anno più tardi Pirrotta e Li Gotti fornirono un primo saggio di indagine interdisciplinare con E. Li Gotti - N. Pirrotta, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni, 1935.

10. «[A] poem, irrespective of subject matter, is a caccia only when it is set to the musical device of canon. (…) The caccia technique was, then, at the disposal of all three poetic forms, madrigal, ballata, as well as the caccia». T. Marrocco (ed.), *Four-*

fiutando al contempo un'analoga condizione per le relative intonazioni. A questo stato di cose contribuì certamente la pubblicazione di un importante saggio di Nino Pirrotta,[11] in cui l'appartenenza esclusiva del termine all'ambito musicale era garantita dalla sua stessa diffusione su scala europea – nelle forme *chace* e *caça* – con preciso e inequivocabile significato di 'canone'. In una prospettiva così ampia, che abbracciava testi tanto diversi tra loro, le qualifiche di genere dovevano necessariamente prescindere dal testo intonato. Ma se pure non possono esservi dubbi riguardo all'accezione tecnico-musicale del termine, non è lecito operare una *reductio ad unum*, poiché l'omogeneità terminologica non implica un'immobilità semantica, ed è certo, come si dimostrerà mediante un'indagine sulle qualifiche di genere della tradizione manoscritta, che in area italiana (e in particolare a Firenze) il termine acquisì un significato più specifico, da tecnica a genere che la impiega normativamente.[12]

La marcata rivendicazione di un'accezione esclusivamente musicale del termine 'caccia' comportò una sorta di tacito declassamento dei testi poetici, che si ritennero nettamente subordinati alla musica.[13] Fu comunque chiaro allo stesso Pirrotta che tali testi fossero sufficientemente caratterizzati da richiedere un'indagine specifica, che lo portò a rivedere almeno in parte le sue posizioni. In un lavoro successivo, lo studioso individuò nell'opera di *magister* Piero il momento decisivo in cui si passò «dall'uso del canone come puro ornamento musicale (…) alla sua intenzionale applicazione a un testo descrittivo»;[14] due fasi corrispondenti rispettivamente al madrigale canonico e alla caccia, che implicavano evidenti differenze anche a livello musicale. Ma Pirrotta non rinunciò completamente al quadro inizialmente tracciato, e ammise tra le righe una concettosa distinzione tra «cacce vere e proprie» e cacce che evidentemente non potevano dirsi tali; e poiché si trattava per lo più di madrigali canonici, ne uscì rafforzata l'idea di un ibridismo formale che di fatto è infondato, poiché non ci sono elementi per stabilire una priorità cronologica tra madrigali canonici e cacce.[15] Da questa preminenza del parametro musicale era inevitabile che scaturissero difficoltà di vario genere nei confronti dei testi poetici; riflette certamente tale atteggiamento contradditorio quella scissione, in apparenza solo terminologica, tra le due accezioni del termine (tecnica e genere), i cui strascichi sono ancora tangibili.[16]

teenth-Century Italian Cacce, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942, 1961², p. XI. Questa impostazione, al di là dell'evidente *impasse* terminologica, è oltremodo semplicistica nell'assumere che il canone non svolga alcuna funzione rispetto al testo intonato, e conseguentemente che la differenza tra madrigale canonico e caccia risieda solo nella forma metrica del testo. Riflessi di tale prospettiva si possono cogliere in molti studi successivi, anche di ambito letterario, di cui può essere un esempio indicativo, nonostante un'esposizione dei principali tratti stilistici del genere di rara lucidità, un manuale come R. Casapullo, *Il Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1999 (*Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni), pp. 249-52, dove la caccia (qui indagata principalmente sul piano linguistico) appare ontologicamente subordinata al fatto musicale, incorrendo nelle stesse contraddizioni implicite nel sopracitato passo di Marrocco (p. 249).

11. N. Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*, in «Rivista Musicale Italiana», XLVIII-XLIX 1947-48, pp. 305-23; 121-42.

12. Un *iter* che, peraltro, mi pare non lontano dall'*organum in speciali* di Johannes de Garlandia, per cui cfr. E. H. Roesner, *Johannes de Garlandia on «organum in speciali»*, in «Early Music History», II 1982, pp. 129-60: «Garlandia begins his discussion by observing that organum is both a genus (that is, polyphony, or *musica mensurabilis*) and a species (…)», p. 134.

13. «Né l'argomento venatorio, né la vivacità rappresentativa, né una determinata forma metrica sono in realtà attributi essenziali della caccia nel suo più ampio significato di componimento cui concorrono poesia e musica. Essi sono tutt'al più determinazioni assunte dai testi che servirono ad intonazioni polifoniche condotte sulla base del procedimento tecnico della imitazione melodica rigorosa fra le diverse voci»; Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., p. 308.

14. N. Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento I*, a cura di B. Becherini, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 57-74, a p. 63.

15. L'impiego di terminologie ibride, tra le quali *caccia-motet* e *caccia-mass* sono solo più appariscenti di quelle ancora in uso come 'madrigale-caccia' o 'ballata-caccia', ha origine negli studi pioneristici di F. Lduwig e H. Besseler; tali forme furono contestate con solide argomentazioni, in quanto «misleading vocables», già in W. Apel, *Imitation in the Thireteenth and Fourteenth Centuries*, in *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison by his Associates*, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1957, pp. 25-38, a pp. 25-27. Non si può che concordare sul fatto che una simile terminologia suggerisca un ruolo centrale della caccia quale paradigma della composizione canonica, che appare del tutto pregiudiziale e privo di fondamento (cfr. infra, § 2). Dunque, una locuzione come 'madrigale-caccia' potrà accogliersi nella misura in cui per 'caccia' si intenda semplicemente 'in canone', impiegando un termine medievale in luogo di un corrispondente moderno; beninteso, assumendosi tutti i rischi delle inevitabili implicazioni denunciate da Apel (come la presunta commistione volontaria di due generi distinti).

16. Cfr. NG, s.v. *Caccia* (K. von Fischer - G. D'Agostino), definita «poetic and musical genre», ma, in virtù dello sfasa-

La ricerca musicologica più recente ha in qualche misura corretto questa impostazione,[17] ma senza affrancarsi del tutto da alcuni pregiudizi di fondo, a partire dalla distorsione della prospettiva in cui inevitabilmente si incorre valutando cacce e madrigali canonici come un blocco unitario. Sorgono, infatti, almeno due importanti questioni: (1) tanto il raggruppamento dei canoni trecenteschi sotto la comune denominazione di 'cacce' quanto la valutazione delle rubriche presenti nei manoscritti – che ne è alla base – necessitano di un approfondimento e di una contestualizzazione, che impone di dar conto di alcune peculiarità del repertorio italiano, a cominciare da una tradizione letteraria su cui troppo spesso si è sorvolato; (2) al mancato riconoscimento di uno specifico rapporto funzionale tra testo e tecnica compositiva,[18] salvo alcune intuizioni di Pirrotta, consegue la restituzione di uno scenario anomalo rispetto agli altri generi, in cui l'uso del canone tende a configurarsi come atto gratuito, che trascende il testo che veicola.[19] Quest'ultimo punto evoca inevitabilmente il proverbiale 'bicchiere mezzo pieno', poiché si potrebbe obiettare che è sostanzialmente irrilevante appurare quale fu l'effettivo punto di partenza dell'atto creativo, dal momento che si riconosce l'inscindibilità di testo e musica. Ma è proprio per questo che l'unica linea di ricerca percorribile è parsa l'individuazione di un rapporto funzionale tra tecnica canonica e testo poetico, sulla cui centralità e importanza non si avrà timore di insistere.[20] Quale che fu il punto di partenza, la caccia è in realtà caratterizzata non dal semplice uso della tecnica canonica, ma dal fatto che essa è sistematicamente associata a testi che, a prescindere dai contenuti, presentano precise caratteristiche, tra cui l'assenza di vincoli metrici prestabiliti e il ricorso sistematico alla mimesi e ai relativi moduli espressivi (ad esempio il registro linguistico basso e talora gergale, l'uso frequente dell'onomatopea e, soprattutto, il discorso diretto).

In base a queste premesse, nell'*Introduzione* ho reputato necessario affrontate questioni di ordine generale, a partire dalla proposta di una definizione della caccia nei suoi tratti essenziali (§ 1), di fondamentale importanza per stabilire i limiti stessi dell'edizione, illustrando la funzione peculiare assunta dalla tecnica canonica e come tale funzione cambi in relazione al madrigale. In secondo luogo, si sono poste al vaglio varie ipotesi sulle origini, gran parte delle quali formulate, almeno nella loro impostazione generale, nell'ambito della ricerca musicologica della metà del secolo scorso e di quella letteraria di fine Ottocento (§ 2). Un *excursus* sui trattati di caccia ha permesso di osservare come, nel favore accordato alla cinegetica durante il Trecento, sia possibile individuare anche al di fuori dell'ambito musicale un riconoscimento delle qualità spe-

mento tra le prospettive musicale e letteraria, si precisa che «11 of the 25 surviving texts are in the form of a madrigal and one is in that of a ballata».

17. Si veda, ad esempio, il capitolo sulla caccia in O. Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2005 (Musica mensurabilis, 1), pp. 37-74.

18. Vale la pena ricordare un saggio postumo di A. Einstein (tradotto da E. Sanders), *The Conflict of Word and Tone*, in «The Musical Quarterly», XL 1954, pp. 329-49, dove il problema testo-musica nelle cacce è liquidato in questi termini: «The application of the canon technique itself in the *caccia*, however, remains an intellectual, inexpressive device without a special topical meaning» (p. 347). Una simile prospettiva, agli antipodi con quanto qui si propone, nega uno specifico rapporto tra testo e tecnica compositiva, riaffermando l'idea di testi che fungono da 'pretesti' per intonazioni canoniche, tanto che lo studioso poteva categoricamente concludere che la caccia, come testo verbale (definizione evidentemente più adatta rispetto a 'testo poetico'), «is created for the musician; it exists solely to be set to music» (p. 349).

19. Ma il canone, anche soltanto in virtù del grado di predeterminazione che introduce nel processo compositivo, ha profonde implicazioni; a titolo d'esempio si veda, benché relativa al solo repertorio francese, la riflessione sul rapporto tra forme canoniche e testo poetico in G. Dulong, *Canons, palindromes musicaux et textes poétiques dans le chansons de l'Ars nova*, in *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries*, a cura di K. Schiltz e B. J. Blackburn, Leuven-Dudley, MA, Peeters, 2007, pp. 61-82.

20. Questa linea di ricerca è stata già parzialmente impostata da Oliver Huck (*The Early Canon as «Imitatio naturae»*, in *Canons and Canonic Technique* cit., pp. 7-18), dove tuttavia non si coglie l'occasione per operare una distinzione radicale tra le cacce e le altre composizioni canoniche su *tenor*, definite «caccia settings of other texts» (p. 18). Vi si tornerà più avanti, ma si anticipa che le funzioni che Huck definisce «symbolic» e «iconic» non sono sufficienti a rendere conto del reale quadro della situazione; basti per ora l'esempio lampante del madrigale canonico *Dè, dimmi tu* di Landini (anch'esso considerato «caccia setting»), che non risponde a nessuna delle due funzioni summenzionate e che, per giunta, si allontana dalla caccia persino rispetto al dato meramente tecnico, trattandosi di un canone non all'unisono che investe le voci inferiori nella prima sezione, per poi estendersi anche al *cantus* nel ritornello (ed. in PMFC 4, n. 153).

cificamente sonore della pratica venatoria. Preliminare al lavoro editoriale è invece l'indagine sulla documentazione, a partire dalle fonti teoriche che interessano direttamente o indirettamente la caccia (§ 3), per giungere al repertorio nella sua materialità, con uno studio sulla tradizione manoscritta, dove è stata rivolta particolare attenzione alle qualifiche di genere e alla tipologia di notazione musicale impiegata per il canone (§ 4). Chiudono lo studio introduttivo delle annotazioni filologiche (§ 5), in cui si affrontano alcuni casi di studio scelti tra le cacce a tradizione pluritestimoniale di particolare problematicità. La collocazione di questo capitolo può sembrare anomala, poiché precede l'edizione e presuppone una verifica su testi che di fatto si stanno ancora introducendo. Tuttavia, annettere la discussione all'edizione dei singoli testi avrebbe condotto a un'innaturale suddivisione dell'analisi testuale e musicale, che da un lato non avrebbe risolto il problema pratico del lettore, perché sarebbero stati necessari rimandi continui tra le due sezioni a scapito del discorso complessivo, dall'altro avrebbe dato la falsa impressione che il testo critico potesse stabilirsi sulla base di una *recensio* condotta autonomamente sui due livelli. Sarebbe agevole dimostrare come, in alcuni dei casi proposti nel § 5,[21] una *recensio* indipendente per testo e musica avrebbe condotto a risultati sensibilmente diversi rispetto a una *recensio* incrociata *ab origine*. La necessità di affrontare i dati testuali e musicali in un'unica sede deriva in primo luogo dall'aver constatato che la tradizione musicale, depositaria di quasi tutto il *corpus*, consta di un'unica linea di trasmissione inclusiva di testo e musica. Le implicazioni metodologiche che ne derivano sono importanti: l'interpretazione di un dato fenomeno pertinente al testo poetico in alcuni casi può essere confermata e spiegata solo mediante l'analisi del luogo corrispettivo nell'intonazione; e il ragionamento vale contestualmente anche nella direzione opposta.

21. Si vedano, in particolare, *Tosto che l'alba* (§ 5.4) e *Nell'aqua chiara* (§ 5.5).

INTRODUZIONE

1.

La caccia nel sistema dei generi poetico-musicali del Trecento

1.1. *Stilemi e moduli espressivi dei testi poetici*

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

Con dolce brama e con gran disio
dissi al còmito quando fu' in 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,
chinal e quadernal tutti tirando.
«Saya la vela! Say', investi gomene!

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

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

Issa, issa pur ben di mano 'n mano!»
«La vela è su; dà volta, che si' sano!»
«Ado' le fonde; cala l'ançolelo!»
«Adentr' a poçça!» «Mola, della sosta!»;
a l'orçapope ciaschedun s'acosta. 15

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2. *La funzione della tecnica canonica nella caccia*

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

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

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

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

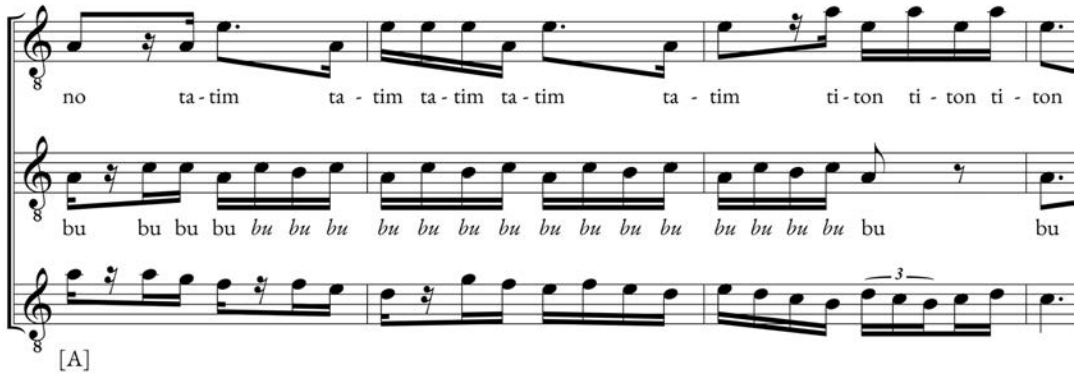
musica, quindi, nei limiti dell'estetica e delle convenzioni in vigore, dovrebbe tendere a restituire il senso di una molteplicità di eventi; ne consegue che il primo elemento davvero essenziale per la caccia sul piano musicale sia l'indipendenza delle parti vocali. Laddove, come nei madrigali più antichi,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

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

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

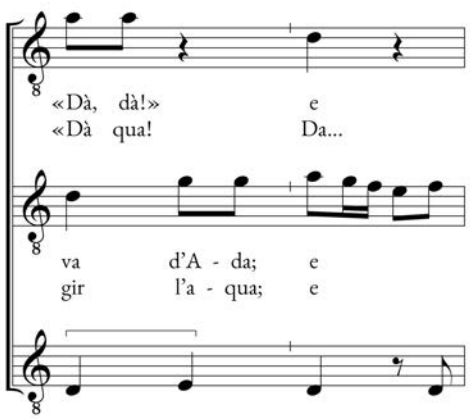
14. Resta però all'interpretazione di chi analizza stabilire quando eventuali strutture ricorsive siano il prodotto intrinseco del procedimento canonico e quando siano invece frutto di un effetto deliberatamente ricercato. Sull'argomento, cfr. M. Lopatin, *Canonic Techniques in the «Caccia»: Compositional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

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

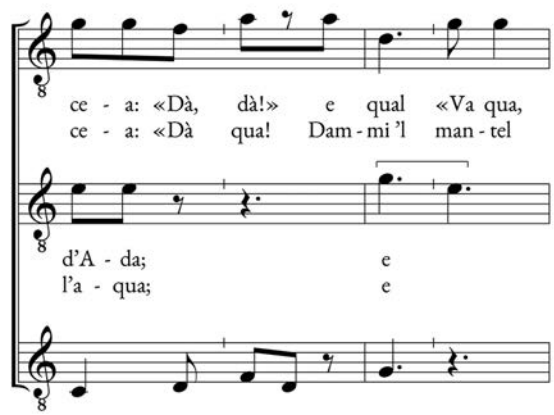


Es. 1. Lorenzo, *A poste messe*, miss. 78-80

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

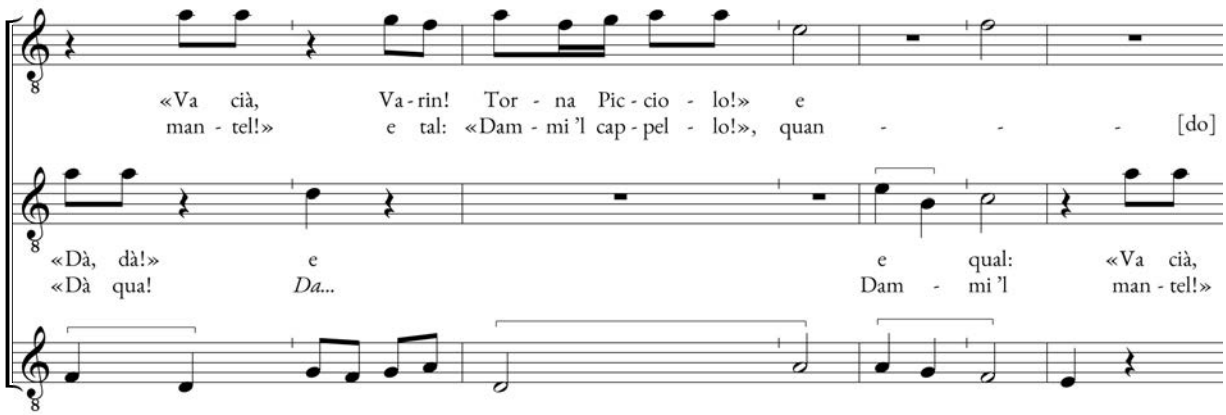


Es. 2. Giovanni, *Con bracchi assai*, miss. 27-28



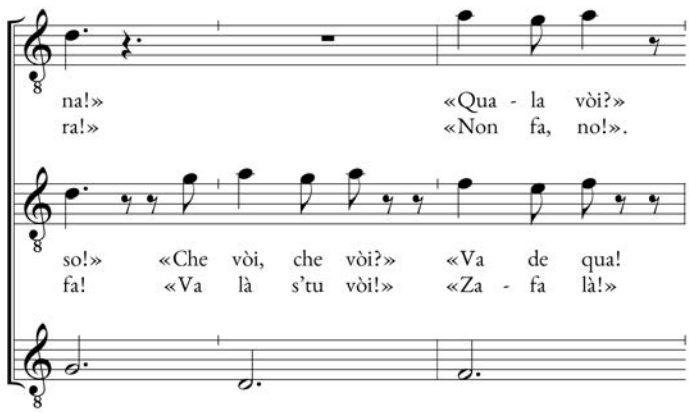
Es. 3. Piero, *Con bracchi assai*, miss. 33-36

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

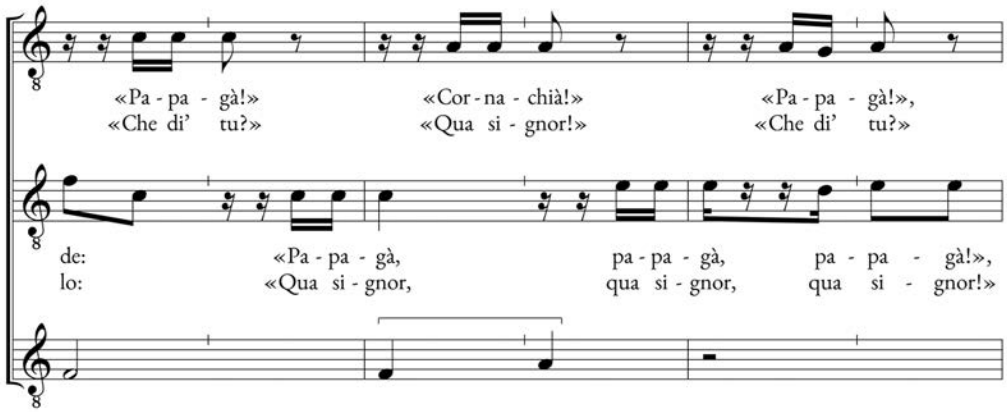


Es. 4. Giovanni, *Con bracchi assai*, miss. 36-39

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

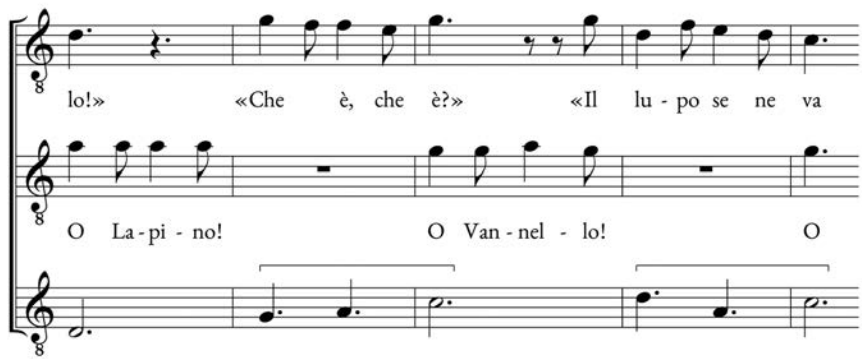


Es. 5. Anon., *Or qua conpagni*, miss. 52-54

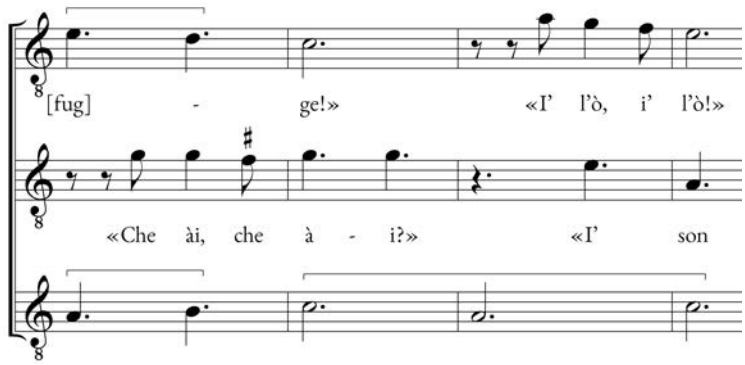


Es. 6. Anon., *Chiama il bel papagallo*, miss. 63-68

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



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



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

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

1.3. *Le funzioni della tecnica canonica nel madrigale*

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

Cacciando un giorno a la vaga foresta,
seguendo danii e cervi in lunga traccia,
rivolse un'orsa a sé tutta mie caccia.
La qual vegendo giovinile e bella,
col pel lucente, vago seguitai
e l'altra preda al tutto abandonai.
Ma o la folta selva o 'l mie difetto
dinanzi la mi tolse; ond'io bramoso
più di lài cercai sanza riposo.

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

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

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

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

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

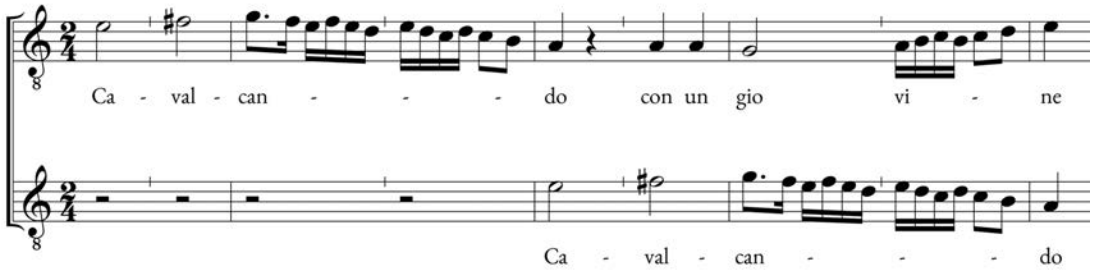
La situazione, tuttavia, è complessa e non può ridursi a un unico modello; le cause, ancora una volta, risiedono nei testi, che accolgono una grande varietà tematica e stilistica, rispetto alla quale la funzione del canone è parsa essere duplice: simbolica e retorica. Nel primo caso, il canone instaura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

Cavalcando con un giovine acorto,
qual io bramoso di trovare Amore,
giugnemo in un bel prato pien di fiore.
Guardando in mezo di questa verdura,
vedemo Amor in forma d'una dea,
che due donzelle in suo braccio tenea,
l'una biondella, co gli ochi leggiadri,
l'altra col viso benigno e umile
e di coraggio ciascuna gentile.
Quando ci vide, Amor le braccia aperse:
allor queste col raggio di sua vista
cinsono intrambi d'amorosa lista.

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

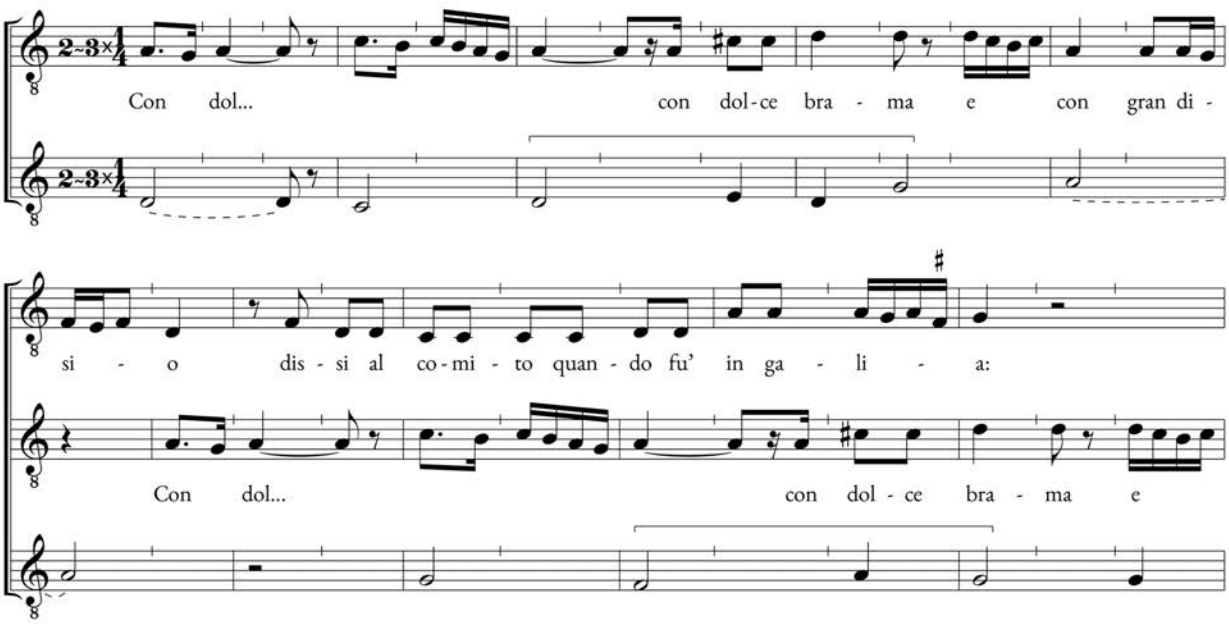
Ed ecco come Piero sviluppa il canone, dove si noti sia il profilo melodico relativamente sobrio sia il punto di imitazione a soli quattro *tempora* di distanza.

19. Edizione in PFMC 7.
20. Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., p. 63.
21. Cfr. Dulong, *Canons, palindromes musicaux* cit., p. 62.
22. Seguo Corsi, *Poesie musicali* cit., pp. 3-4.



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

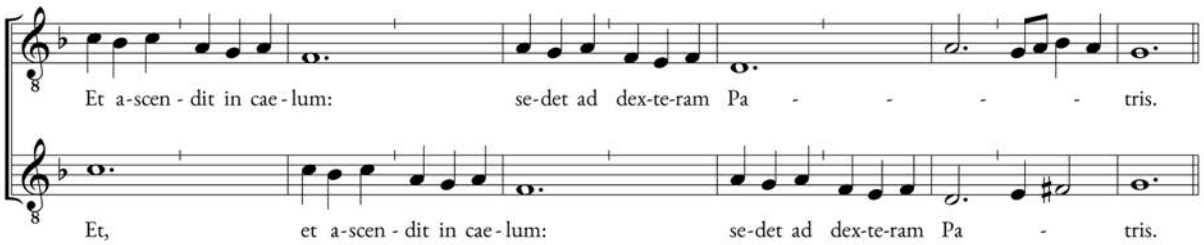
26. Edizione del testo in Corsi, *Poesie musicali* cit., p. 119.

27. Cfr. G. Mari, *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, in «Romanische Forschungen», XIII 1902, pp. 883-965, a pp. 900-1. Si vedano anche J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1974, pp. 177-93 e H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Eineführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München, Max Hueber, 1949, 1990[10], §§ 465-468.

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

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

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



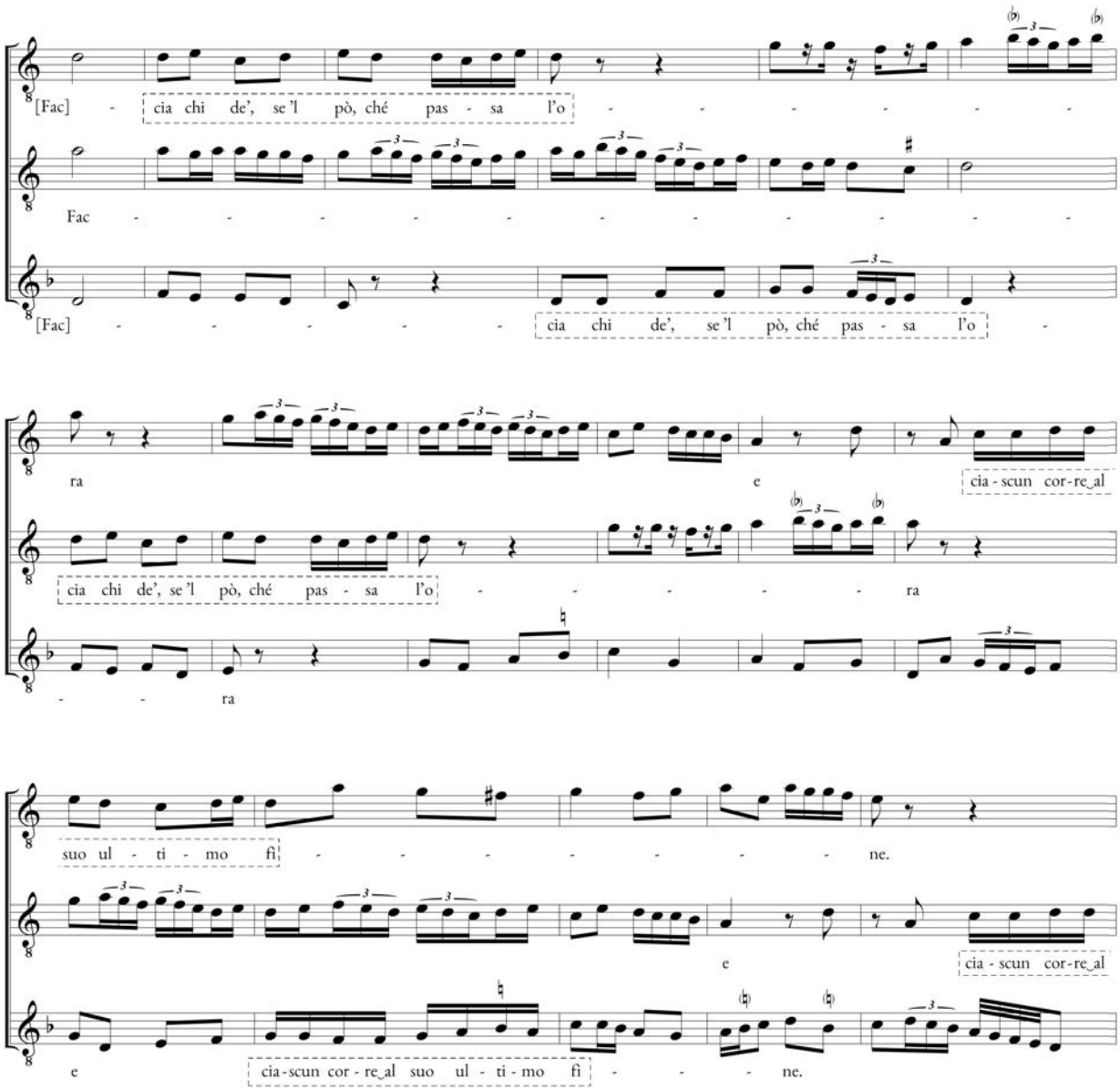
Es. 11. Bartolo, *Credo*, miss. 183-193

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

1.4. *Casi problematici*

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

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

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

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

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

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

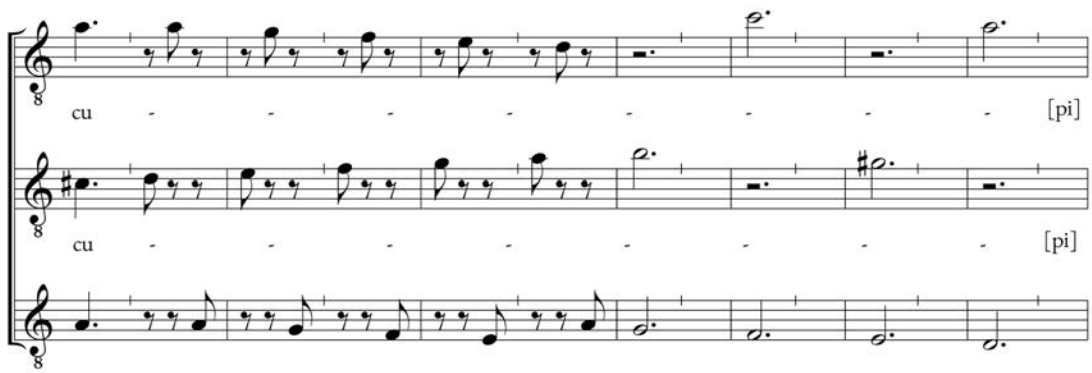
39. Cfr. E. Li Gotti, *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, in «Atti della reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo (Parte II, lettere)», ser. 4, vol. V/2 1944, pp. 99-167, a p. 139; Corsi, *Poesie musicali* cit., p. 23 e segg. Dei madrigali-rispetto parlano sia Marrocco, *FCIC* cit.,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

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

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

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

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

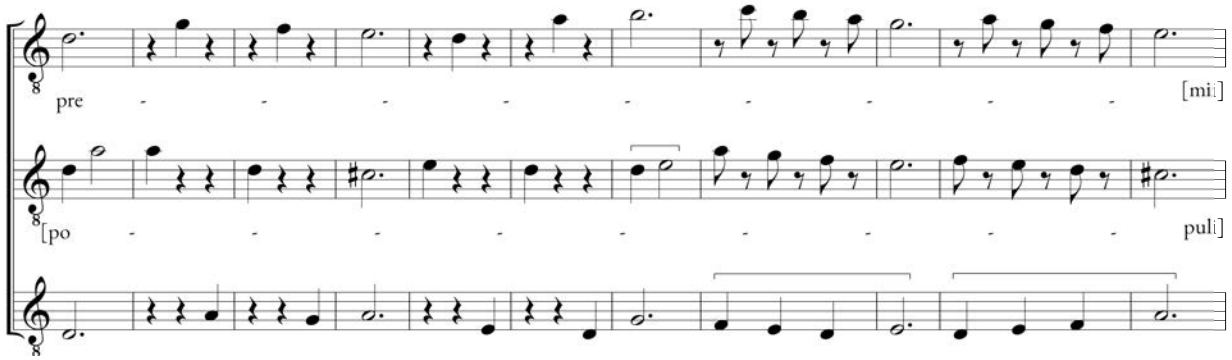


Es. 13. Giovanni, *Per larghi prati*, miss. 102-115

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

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

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



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

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

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

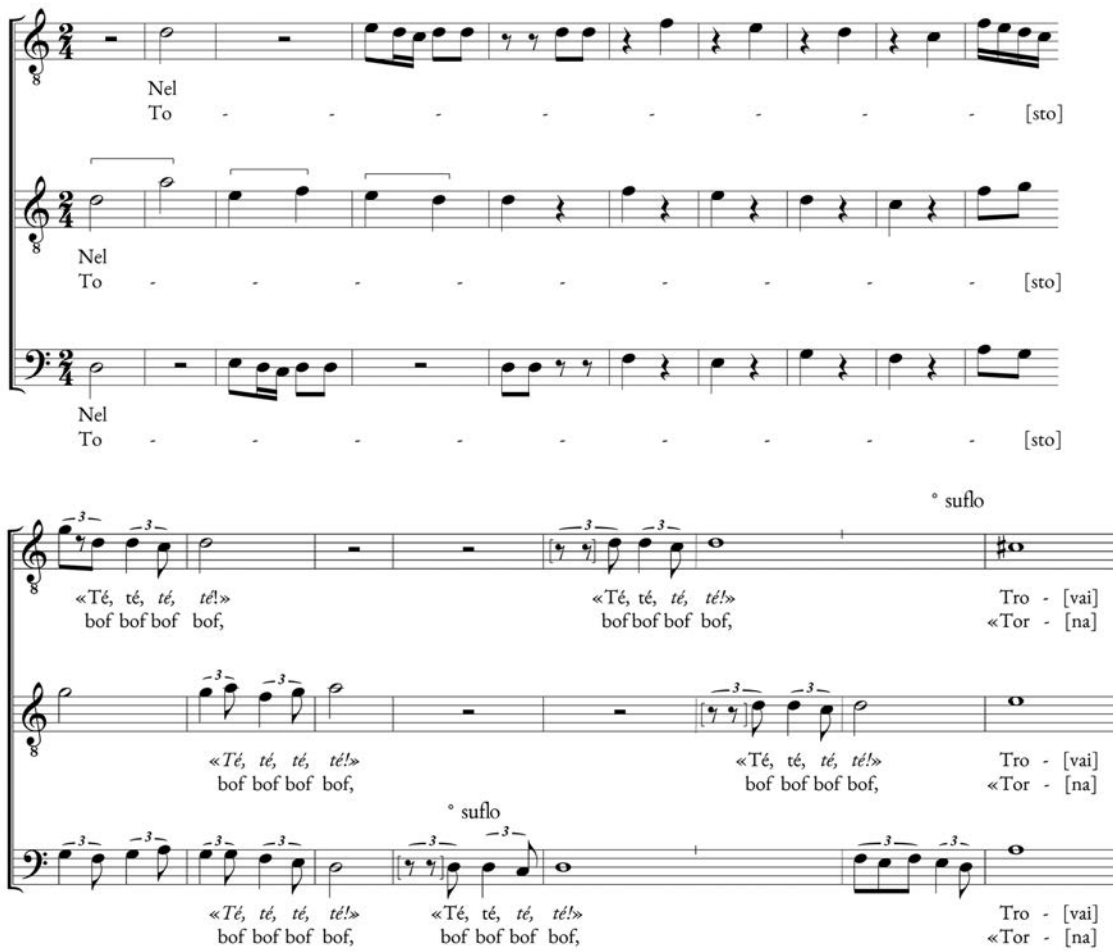
41. K. von Fischer, *Drei unbekannte Werke von Jacopo da Bologna und Bartolino da Padua?*, in *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, 2 voll., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1958-1961, I, pp. 265-81 [rist. in «Studi musicali», XVII 1988, pp. 1-14], (le pagine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

42. L'edizione qui proposta è provvisoria ed è finalizzata quanto più possibile all'immediata comprensibilità del testo; integrazioni ed emendamenti sono indicati in corsivo, le espunzioni (numerose, ma per lo più provenienti da vocali apocopabili, come al v. 1 fior] fiori; o ipercorrettismi, colori] collori) sono state effettuate tacitamente, così come lo scioglimento delle abbreviature. Dato il contesto, il termine «bernabero», forse, sta a indicare un uccello; e d'altro canto *bernare* è indicato nel TLIO (s.v.) con significato 'Cantare (detto propriamente di uccelli e per est[ensione] di persone)'. Non si può escludere, tuttavia, l'allusione a un nome proprio (Bernabò?).

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

Tornando a casa disse: «El tempo è chiaro»;
responde': †«El vegio spende 'l ben ch'è c*a*ro»†

Lo schema metrico (ABB CDD EE) è tra i più comuni;[43] colpisce, tuttavia, tanto l'impianto narrativo quanto la presenza di tipiche espressioni caratteristiche delle cacce (i richiami e le onomatopee ai vv. 3 e 6), che nell'intonazione danno adito a brevi passaggi imitativi. Paradossalmente, l'uso del canone è relegato al ritornello, dove il carattere rappresentativo dei terzetti fa posto a una componente gnomica di difficile interpretazione. Ma il dato rilevante è che i passi più vivaci dei terzetti (vv. 3/6) sono intonati in imitazione a 3 voci, avvicinandosi, ancora una volta, più al mottetto che alla caccia.



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

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

Del tutto estranee alle cacce sono le imitazioni 'in eco' esordiali, per giunta tra *cantus* e *tenor*, mentre la funzione del *secundus* è chiaramente subordinata; lo si vede bene nell'*hoquetus* iniziale (miss. 6-9), dove il *secundus* si limita a seguire il *tenor*, inanellando sequenze di consonanze perfette parallele.[44] Nella conclusione del terzetto, in corrispondenza dei richiami «té, té» (nella seconda strofa tramutati in onomatopee dell'abbaio), si nota un altro caso di imitazione a tre voci (miss. 63-65), dove è evidente che non è il duetto di voci superiori a essere prioritario nel processo compositivo. In effetti, persino nella breve sezione canonica offerta dal ritornello, *primus* e *tenor* sono del tutto autosufficienti, suggerendo una concezione di base a due voci, che, a differenza della maggior parte delle cacce, non coincidono con i due *cantus* in canone, bensì con *primus* e *tenor*, secondo le tipiche modalità del madrigale.

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

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

…
chi cava 'l morso fuore, chi la cinia,
chi soglie qua, chi là, cum mano presta;
cropera e petorale, sopracinia
de li sporun, che, mesi ad una sexta,
l'u*n* toca per …[46]

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

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

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

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

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

2.

La questione delle origini: punti di riferimento letterari e musicali

2.1. *I testi poetici*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Caccia di Diana	Cacce
IX, 13-15 **E 'l suon de' corni** e de' can l'abbaiare e 'l **romor** loro facean quella **valle** tutta mirabilmente risonare	*Segugi a corta*, vv. 11-12 **Al suon de' corni** e della gran **tempesta**, d'una **vallèa** uscì la villanella
IX, 1-3 Mentre con gli occhi fra le verdi **fronde** **mirando** giva la caccia, che 'n esse talor si mostra e talor si **nasconde**	*Mirando i pessi*, vv. 1-3 **Mirando** i pessi nella chiara fonte, si stavan donne all'ombra delle **fronde** e dicëan: «Vél, vé, alcun **s'asconde**!»

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

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

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

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

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

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

XIII, 25-36
Alto nel **bosco** al mio parer vedea
due **leggiadre** e **belle giovinette**,
…
vestite strette – sì belle e piacenti
…
d'archi e di saette bene armate,
II, 38
col corno al collo e col **turcasso** allato
II, 19-20
caprii, **lupi** ed ogni altro animale
orsi e leon si trovano in quel **loco**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Cfr. LmL, s.v. *concordare*.
13. Cfr. Villani, *De origine civitatis Florentie* cit., pp. 149-52.
14. La sicurezza di Novati rispetto alla destinazione musicale del componimento di Immanuel Romano non compensa l'assenza di documenti.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Segugi a corta e can per la foresta, A
in su, in giù, in qua, in là abbaiando, B
bauf bauf bauf,
e cacciator chiamare, confortando: B
…

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

Ancor più evidente, con inversione delle proporzioni, quel che avviene in *Chiama il bel papagallo*, dove le interpolazioni hanno misura maggiore dei versi 'ordinari'; espungendo i decasillabi tronchi, costituiti dai 'versi' dei due personaggi, si ottengono due terzetti $a_7b_5b_7$ $c_5c_7d_7$.

Chiama il bel papagallo:	a_7
«Cornachià; cornachià; cornachià!»,	
l'altro risponde	b_5
dal bruolo infra le fronde:	b_7
«Papagà; papagà; papagà!»,	
con sì bei versi,	c_5
tanto dolci e diversi,	c_7
– «Papagà!» «Cornachià!» «Papagà!» –	
ch'Amor quivi s'aombra.	d_7

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

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

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

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

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

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

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

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

	SCHEMA METRICO	STROFE	RIT.	TEMA
Or qua conpagni	I. (1-9) $Ab_7\mathbf{c_7d_8}Ad_5d_5d_5E$ (10-18) $\mathbf{f_5}g_5h_6\mathbf{c_5d_4}Ic_4l_7l_7$ II. (19-27) $Ab_7\mathbf{c_7d_8}Ae_5f_5g_5H$ (28-36) $\mathbf{i_5}l_5m_6\mathbf{c_5d_4}Nf_40_70_7$	2		Caccia
Mirando i pessi	**A**BBcdcd**Eef;** ZZ	2	T+M	Pesca
Nella foresta	$ABc_4Bd_4e_7Ef_7g_7GH$	2?	M	Caccia
Chiama il bel papagallo	$\mathbf{a_7}b_{10}c_5c_7b_{10}d_5d_7b_{10}\mathbf{e_7}$; ZZ	2	T+M	Satira
Segugi a corta	$\mathbf{A}Bc_4\mathbf{Bd_7e_7}d_7e_7f_7\mathbf{Fg_7}$	2	M	Caccia
Con dolce brama	ABB CDD EFF GHH ILL	1		Navigazione
Con bracchi assai	**ABbCCD**; ZZ	2	T+M	Caccia
Per sparverare	$\mathbf{Ab_7c_6d_6}e_7\mathbf{Ef_8f_8f_8g_8g_8g_8}$HH; YYZZ	2	T+M	Caccia

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

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

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

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

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

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

Per sparverare tolsi el mio sparvero;
bracchi e brache chiamando,
«Eit, eit, **Baratera**!
Té, **Varin**, té, té!»,
çonçemo a la campagna.
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 ass**ai**,
poi de redire non me dubit**ai**.

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'abb**aio**,
bianca lattata com' color di v**aio**.

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

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

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

Le due cacce a tradizione esclusivamente letteraria, *Chi caccia e chi è cacciato* e *Per un boschetto*, testimoniano una ricerca formale che si manifesta soprattutto a livello metrico, anche se, come si è detto, l'inserimento del tema morale nella prima caccia resta un esperimento sì isolato, ma comunque notevole per il tentativo di trascendere la dimensione descrittiva caratteristica del genere. In primo luogo, Soldanieri rinuncia alla stroficità, o per lo meno a una struttura strofica regolare: *Chi caccia e chi è cacciato* presenta una suddivisione in due gruppi etero-metrici (il termine 'strofa' è in questo caso improprio) nettamente distinti a livello dei contenuti, con tutte le implicazioni relative ai modi di enunciazione e al registro linguistico.[28] I due gruppi presentano evidenti tracce di periodicità interna, risultando composti da quartine e terzetti secondo la seguente struttura: I. 4+4+4; II. 3+3+4+4+3, a cui si aggiunge un ritornello distico. Per quel che concerne *Per un boschetto*, la tradizione manoscritta oscilla nel presentare la caccia come una sequenza ininterrotta di versi (**Red Ch$_1$**, che derivano dal medesimo esemplare) e in due gruppi di diversa struttura metrica (**Rn**). Le due testimonianze, a livello stemmatico, hanno lo stesso peso; in ogni caso, pur ammettendo un'originaria bipartizione, non c'è modo di ricondurre le due unità alla medesima struttura sillabica, poiché la seconda sezione presenta un verso in più, e anche ipotizzando la caduta di un verso nella prima, rimarrebbero divergenze irrisolvibili per la misura dei singoli versi. Ma tenendo da parte il problema ecdotico (per cui si rimanda alla relativa nota metrica), si dovrà aggiungere che in questo caso Soldanieri rinuncia anche al ritornello, perseguendo così un ulteriore allontanamento dal madrigale, dal cui modello la caccia può ormai dirsi svincolata; non sarà un caso che tale processo si compia in testi che tutto porta a ritenere affrancati da una qualche subordinazione alla musica. È quindi lecito pensare che le cacce di Soldanieri, oltre a figurare a buon diritto tra gli esiti più felici dell'intera produzione, siano le prime per cui si possa legittimamente parlare di completa autonomia letteraria, fornendo così le basi per gli ulteriori sviluppi operati da Franco Sacchetti.

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

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

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

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

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

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

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

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

	SCHEMA METRICO	STROFE	RIT.	TEMA
O tu, di qua	ABAC$d_7e_7f_7$GH$c_7i_5l_7m_6(l_5)$M; Z	1	T+M	Caccia
Tosto che l'alba	AbCDEeFfGgHII; ZZ	1	T+M	Caccia
A poste messe [Soldanieri]	I. ABc_6B$d_6d_6e_6f_7e_6$GG II. ABc_6B$d_6d_6c_6e_7c_6(f_3)$G(f_3)G; ZZ	2	T+M	Caccia
Chi caccia e chi è cacciato [Soldanieri]	I. aBbC ADdC eFfE II. AbbCcD dEEF fGGH hII; ZZ	2*	T+M	Caccia
Per un boschetto [Soldanieri]	(1-12) ABCDCEBCEFfG (13-25) GH(i_3)iiLmLMm(m_5)NnOO	1 (2*?)		Caccia
Nell'aqua chiara	(1-10) A$b_5c_5c_5d_5d_7e_7f_7b_4$E (11-16) Gh_7f_5*b_4e_4*e_7 (17-24) GII$l_5l_5g_8$Mm_8 (25-31) Gn_7*n_7*o_7Op_5p_5; ZZ	1	T	Mercato
In forma quasi	ABB$c_5d_5e_4f_8g_5f_4$*g_8*$h_9l_7m_7n_5n_7$; ZZ	1	T	Navigazione / Mercato
A prender la battaglia [Sacchetti]	(1-6) AB$c_7d_7d_7$E (7-18) a_7BB$Cd_6e_5f_9g_5f_7e_5h_5i_7$ (19-28) A$b_7b_7b_7c_7d_7$Ef_7g_7F; y_7ZZ	1	T	Battaglia
Passando con pensier [Sacchetti]	(1-9) AB$b_7c_5d_5e_5f_7g_7g_7$ (10-14) $a_8b_3c_7c_8d_8$	1	T+M	Donne a diporto

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

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

	(15-19) $a_7b_5c_3b_5d_5$ (20-24) $a_5b_6c_7c_7c_7$ (25-30) $a_4b_7c_7c_7d_4e_5$ (31-35) $a_7b_7b_7c_7d_3$ (36-43) $Aa_7b_3c_3d_7c_7EE$; ZZ			
State su, donne [Sacchetti]	(1-10) $ABb_7c_7c_5d_6e_5d_5f_7F$ (11-23) $a_5b_7b_4c_6d_7e_6e_6f_6f_7g_6g_7h_7h_7$ (24-31) $a_7b_7Bc_7d_5Ef_5E$; y_7YZZ [ma **Lo** (32-35) a_7A; ZZ]	I	T [T+M]	Donne a diporto
Dappoi che 'l sole	(1-9) $ABb_7Cc_7d_5e_7f_5f_7$ (10-21) $a_7b_7c_5d_7d_7Ee_7FGg_7h_7h_5$ (22-32) $a_7b_7c_7d_7d_7Aa_5Ee_7FF$; ZZ	I	T+M	Incendio
Così pensoso	$A(m_7)Bb_7(d_5)Cc_7Ad_5e_5f_7g_7h_5i_7l_5m_7MNN$	I	M	Pesca
Caciando per gustar	ABAB CdC …; ZZ	I	T	Mercato

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

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

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

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

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

2.2. *Le intonazioni*

2.2.1. Una 'caccia arcaica'?

La conoscenza dell'Ars Nova italiana è ovviamente condizionata dalla tradizione manoscritta, che trasmette un repertorio già filtrato e selezionato all'interno di sillogi, la più antica delle quali, **Rs**, si data intorno al 1370. Il contenuto del codice offre pochi spunti per la datazione del repertorio tramandato, che tuttavia non dovrebbe collocarsi prima del 1330.[33] La distanza che separa l'unica caccia trasmessa in questo codice da alcuni madrigali, la prima perfettamente in linea con il modello che si imporrà, i secondi talvolta più eterofonici che polifonici, è troppo ampia perché si possa supporre una datazione comune; è infatti unanimemente accolta la coesistenza di composizioni più antiche accanto ad altre più vicine ai tempi di redazione. Nella tradizione italiana come noi la conosciamo, manca – e non significa che non sia esistito – un repertorio precedente, un'Ars Antiqua nostrana, che dia la misura della portata innovativa della caccia; essa appare come d'improvviso, già perfettamente formata e stabile nei suoi tratti essenziali.[34] Resta assodato che le origini della caccia non coincidono con le origini della tecnica canonica: che il canone facesse parte di un patrimonio comune e non fosse stato prerogativa di una particolare scuola o area geografica è indiscutibile. Inoltre, la compresenza di madrigali canonici e cacce già nelle testimonianze più antiche in nostro possesso suggerisce che la tecnica canonica, al tempo della codificazione della caccia, fosse già acquisita e soggetta a varie declinazioni. In questa situazione, a cui è bene aggiungere un enorme vuoto documentario sui compositori, soprattutto i più antichi,[35] è chiaro che converrà rinunciare a velleità ricostruttive basate su fonti teoriche come il *Capitulum*, notoriamente incompatibile, a livello musicale come a livello testuale, con il repertorio conosciuto (cfr. § 3), o su una prassi esecutiva che –

mandriales, ut cantus consonet cum verbis. Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest per plures cantari, secundum quod quotidie videmus, et etiam per unum; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures», Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 70-1. Come è noto, la menzione al madrigale monodico è problematica, a meno che «cantari … per unum» non indichi altro, ad esempio il canto a una sola voce accompagnata, che testimonierebbe semplicemente la preferenza per una particolare *Textierung* (2^2), che è poi quella effettivamente più comune per i madrigali antichi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Canone continuo					*Rondellus*				
I	II	III	IV	…	I	II	III	IV	…
	I	II	III	…	II	III	I	V	…
		I	II	…	III	I	II	VI	…

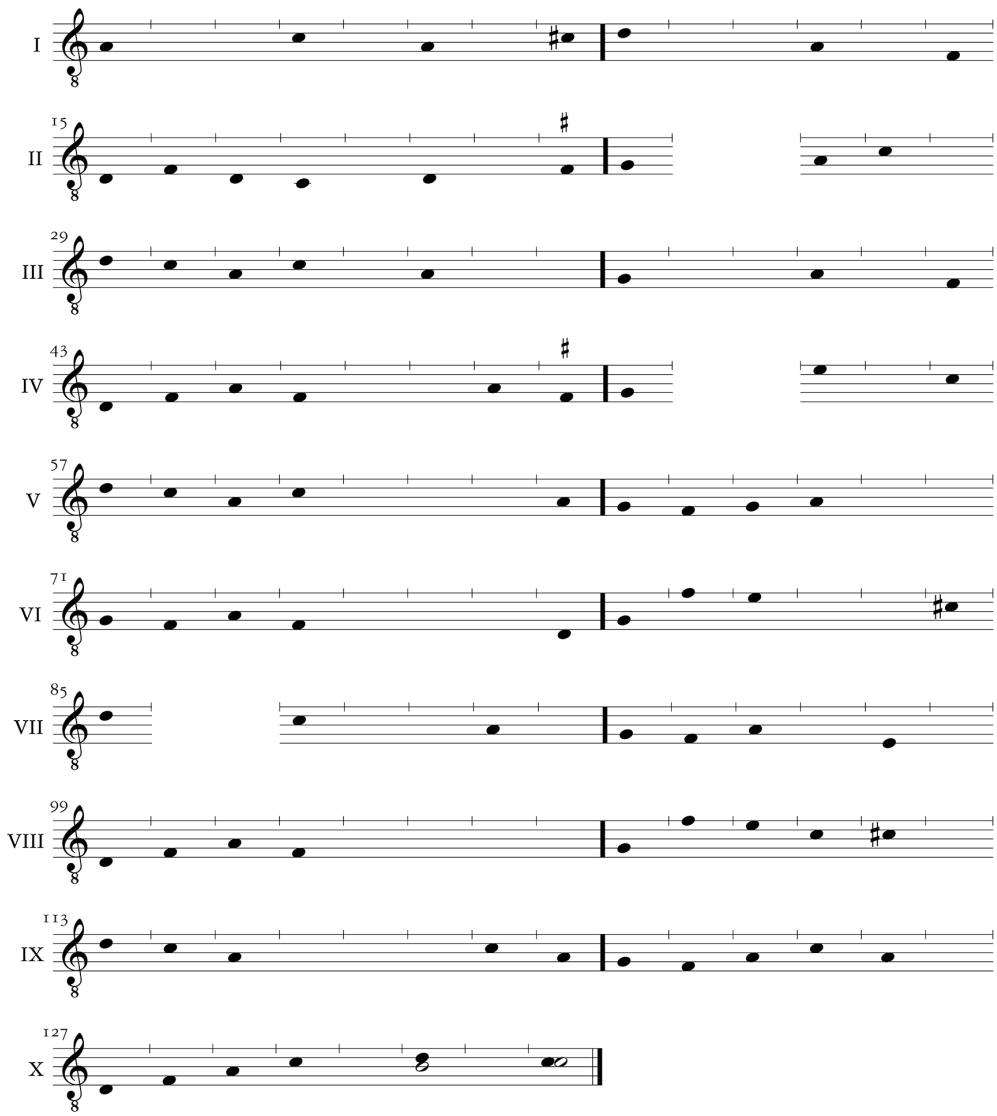
La differenza sostanziale risiede nella struttura complessiva risultante: nel *rondellus* ogni gruppo di moduli produrrà un pannello autosufficiente, costituito dalla reiterazione (in questo caso triplice) della medesima struttura con scambio di parti (*Stimmtausch*); nel canone continuo ogni reiterazione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

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

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

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

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



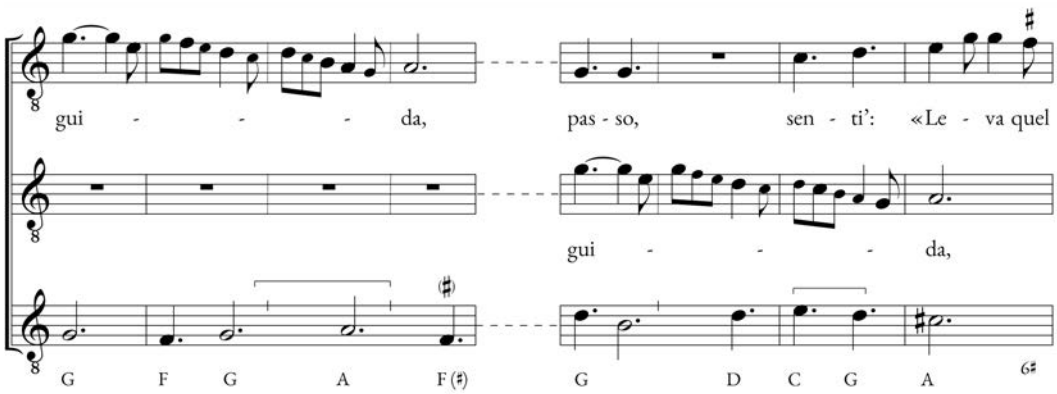
Es. 16. Piero, *Con dolce brama*, riduzione del canone con misure incolonnate; ogni nota ha durata valida sino alla successiva; le note vuote nel modulo X indicano una deviazione rispetto al modulo IX per la cadenza conclusiva; le misure mancanti corrispondono a pause strutturali.

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

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

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

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



Es. 17. Landini, *Così pensoso*, miss. 8-11 e 19-22

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.2. Caccia e mottetto

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

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

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

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

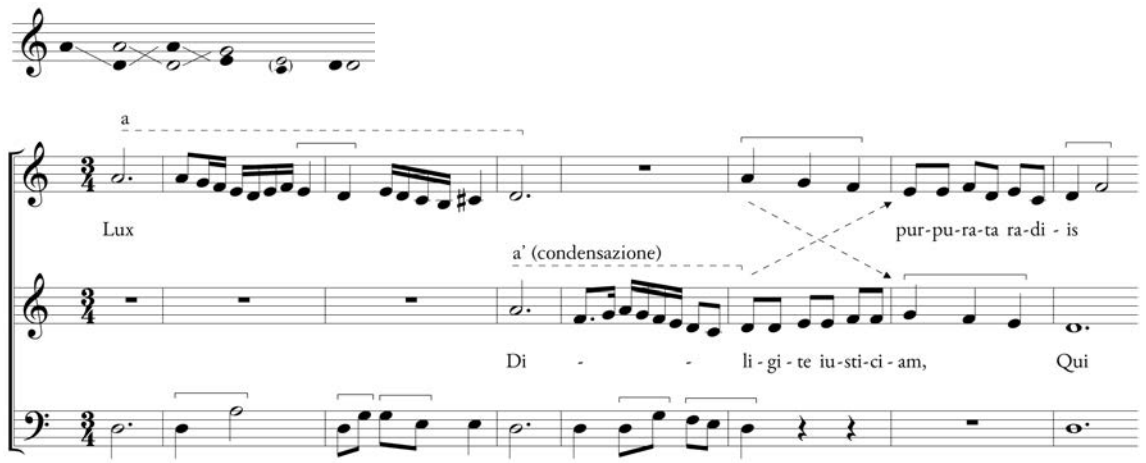
54. È un dato di fatto che le parti superiori di molti mottetti italiani furono tendenzialmente «of equal or nearly equal range and activity», in opposizione all'impiego di un «true *contratenor* in the French manner»; Bent, *The Fourteenth-Century Italian Motet* cit., p. 100.

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

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

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

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



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

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

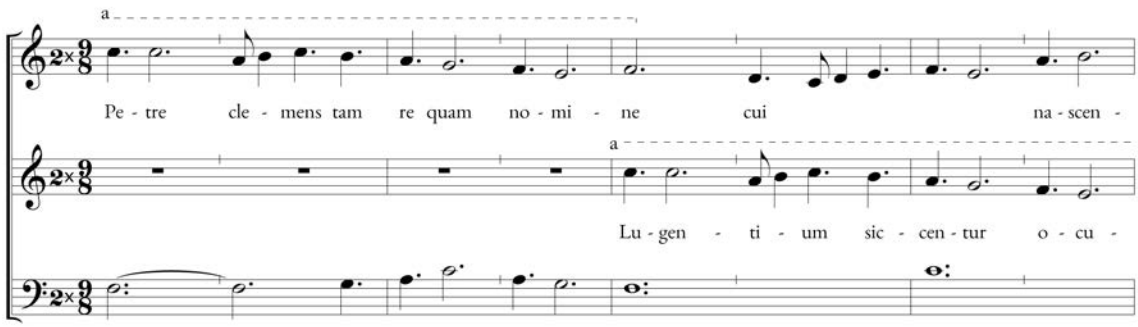
58. Baumann, *Die dreistimmige* cit., p. 42; Newes, *Fuga* cit., p. 390.

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

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

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

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



(segue)

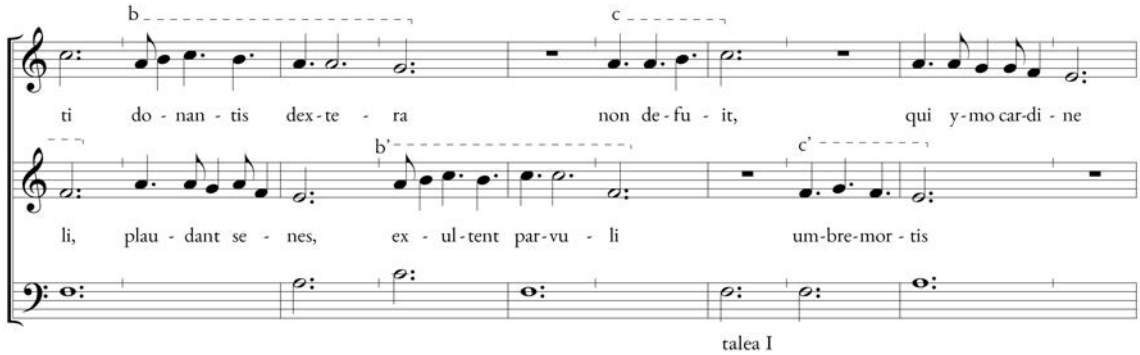
61. «Although the use of imitation cannot yet be called extensive or systematic in the music of the *Ars nova* and the *Ars subtilior*, there is enough variety in imitative procedures during this period to demonstrate that the *caccia* was not alone responsible for the rise of imitative and canonic writing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

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

63. *Lavandose le mane* (c. 11*v*), *Involta d'un bel velo* (c. 7*r*), e *Ogni diletto* (c. 8*v*), attribuito in **Fp** a Piero.

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

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



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

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

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

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

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

2.2.3. Caccia e *chace*

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

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

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

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

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

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

70. Ivi, pp. 322-3.

71. Ivi, p. 323.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se je chant mais que ne suelh
De la simple sans orguelh
Ou j'ay mis toute ma cure
En yver par la froidure,
C'est pour l'amour des faucons 5

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

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

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

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

94. Ad esempio, a livello ritmico, dove la *prolatio* è talvolta invertita; nel caso di *Talent m'est pris*, si passa da 𝔠 a C in due codici (**Prh** e **VB**), mentre il processo inverso si registra per *Umblemens*, nel *contrafactum* del Monaco di Salisburgo trasmesso nel «Mondsee Liederhandschrift» (**Wn$_1$**), che parrebbe essere stato sottoposto a una vera e propria riscrittura.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

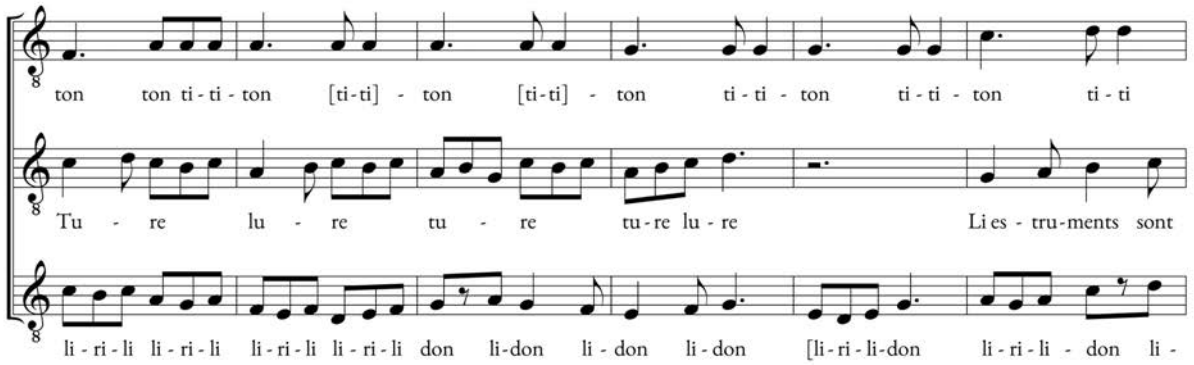
Ora, è evidente che testi siffatti non avrebbero costituito una novità assoluta per i rimatori e i compositori italiani; ma i risultati ottenuti con l'impiego del canone nelle relative intonazioni – che mantengono ancora oggi un indiscutibile fascino – furono certamente percepiti come un'innovazione;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

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

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

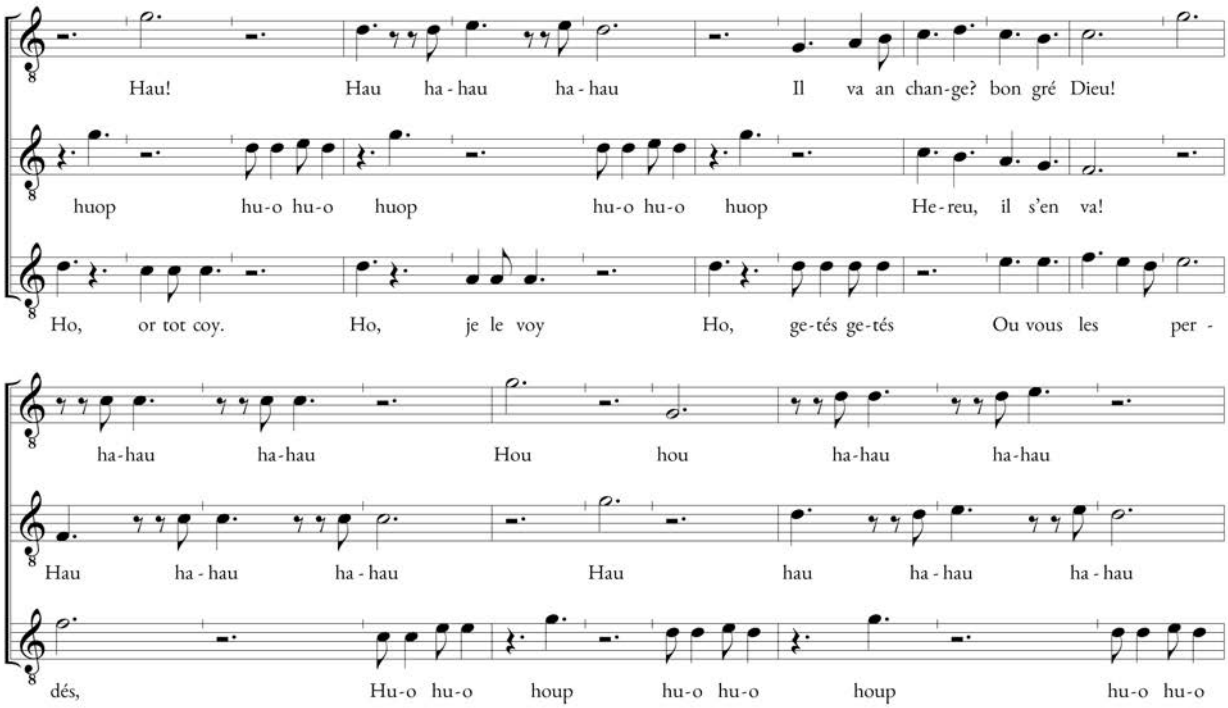
100. «Le affinità restano dunque limitate, oltre al comune procedimento canonico, (…), alla vivacità poetica, carattere anch'esso generico e diffuso»; Pirrotta, *Per l'origine e la storia della «caccia»* cit., p. 323. Mi pare tuttavia opinabile che un'affinità di questa natura possa essere liquidata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

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



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

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

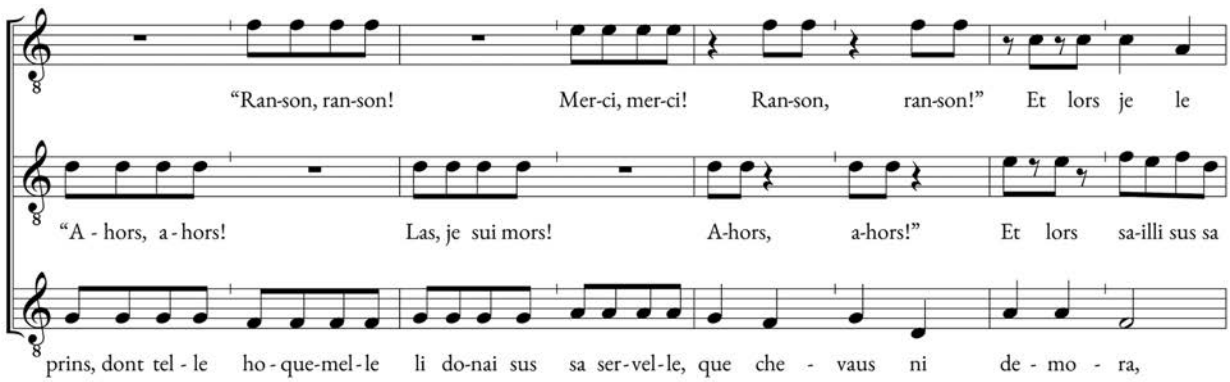


Es. 21. [Denis Le Grant], *Se je chant*, miss. 151-171

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

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

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



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

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

103. Per una casistica più completa, rimando a Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione* cit.
104. Per una visione d'insieme della notazione italiana si veda in particolare F. A. Gallo, *La teoria della notazione in Italia*

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

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

105. Su questi mottetti cfr. W. E. Dalglish, *The Hocket in Medieval Polyphony*, in «The Musical Quarterly», LV 1969, pp. 344-63, a p. 353 e segg. Non andrebbe dimenticato anche *Hare, hare, hye!* / *Balaam goudalier* / *Balaam* trasmesso in $\mathbf{W}_2$ (cc. 197*r*-198*r*) e **Noa** (c. 180*r*-*v*).

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

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

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

Tabella 2.3 Prospetto riassuntivo della tradizione della *chace*

Incipit	Mss.	Rubriche	Contenuto
Se je chant mais que ne suelh [Denis Le Grant]	**Iv** c. 52*v* **Pic** c. 67*v* ***Trem** a. 9		Falconeria
Talent m'est pris de chanter	**Iv** c. 10*r* **Iv** c. 52*r* **Prh** c. 249*v*	Talent *etc* cassa Chase de 7 *tempor*ib*us* fugando et rever*ten*do p*ri*ma nota no*n* valet n*isi* sola*m* brevem	*Reverdie*
Contrafacta			
Der summer kunt	***Stra** c. 59*v*		
Von frömden stimmen	***Stra** c. 88*v*		
Es ist geporn ain kindelein	**Vb** c. 72*r*		
Die minne füget niemand [Oswald von Wolkenstein]	**WoA** c. 33*v* **WoB** c. 30*r-v*	Fuga Fuga	
Tres dous compains, levés sus!	**Iv** cc. 51*v*-52*r*		*Matinée*
Umblemens vos pri merchi	**Iv** cc. 58*v*-59*r* ***Trem** ap. 40		Scontro tra vassallo e pastore
Contrafacta			
Ju, ich jag [Mönch von Salzburg]	**Wn$_1$** cc. 208*r*-210*r* **Mich** (fogli di guardia)		
O pia Maria sempiterni Patris filia	**Mu$_{716}$** cc. 104*r*-106*r* **Wn$_2$** c. 162*r* (frg.)		
Hareu, hareu, je la voy!	***Stra** c. 59*v* ***Trem** ap. 11	Cantus trium vocum cum fuga 9 temporum	?
...et belle amie e mon talent (*explicit*)	**Pic** c. 67*v* (frg.) **Roch** c. 1*r* (frg.)		?

Excursus. *Pratica venatoria, poesia e musica*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

117. L'unica edizione moderna di questo trattato in versi è Hardouin de Fonataines-Guerin, *Trésor de vènerie composé l'an MCCCLXXXXIV par Hardouin, Seigneur de Fonataines-Guerin*, ed. M. H. Michelant, Metz, Rousseau-Pallez, 1856.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se la forest est bele et douche
et il y a de chiens foison,
ils donnent molt merveilleus **son**,
et si plesant a **escouter**
que nul ne le pourroit conter. (vv. 500-4)
…
(…) l'en prent aux chiens grant plesir,
en regrader et en **oïr**:
en **ouïr les chiens** bien chassier,
a veoir cerfs et chiens passer (vv. 593-6).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.
Metricologia e teoria musicale

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

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

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

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

3. Edizione in Debenedetti, *Un trattatello* cit.; una nuova edizione è fornita in Burkard-Huck, *Voces applicatae verbis* cit. L'argomento su cui è incentrato il *Capitlum* è tuttavia marginale: per la trattatistica di area italiana, presenta un capitolo su forme e generi, ignorando però la caccia, solo il cosiddetto *Trattato di Vercelli*, per cui cfr. M. Caraci Vela - A. Cornagliotti, *Un inedito trattato musicale del medioevo (Vercelli, Biblioteca Agnesiana, cod. 11)*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1998 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 2).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16. Ivi, p. 63.

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

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

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

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

19. Cfr. Du Cange, s.v. *incalçare*.

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

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

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

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

24. Il tentativo di normalizzare la versificazione delle cacce privilegiando endecasillabi e settenari è a mio avviso fallimentare; si prenderanno le distanze, quindi, dai tentativi condotti in M. T. Brasolin, *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 83-105 Altrettanto poco convincenti le recenti obiezioni alla tesi di Brasolin, avanzate in S. Dieckmann - O. Huck, *Metrica e musica nel Trecento. Madrigali, ballate e cacce*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento VII. «Dolci e nuove note»: atti del quinto convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), (Certaldo, 17-18 dicembre 2005)*, a cura di F. Zimei, Lucca, LIM, 2009, pp. 237-53, dove si afferma che «nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis* come tipo di verso adatto alla composizione di una caccia non è indicato l'endecasillabo ma vengono menzionati il settenario ed il quinario» (p. 250). È pacifico che il *Capitulum* non possa avere alcun carattere prescrittivo nei confronti di un genere che, nella migliore delle ipotesi, non corrispondeva ancora al modello che conosciamo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

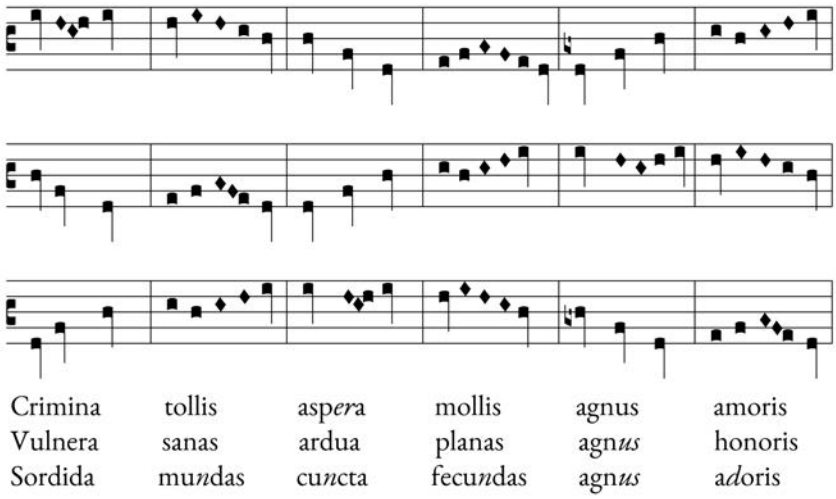
Ora, che l'autore del *Capitulum* intendesse descrivere un canone è fuor di dubbio, ma l'ipotesi che si tratti di una forma circolare, come la *rota* o il *rondellus*, benché dagli studi musicologici si ricavi la netta sensazione che sia passata in giudicato, resta pur sempre un'ipotesi;[30] fino a prova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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2-3) *De musica mensurali* e *Ars compendiosa de cantu mensurali* (Wa_1 e Wa_2),[42] tramandati di seguito nel ms. Warszawa, Biblioteka Narodowa, BOZ 61. Il manoscritto contiene opere teologiche, tra cui il vocabolario biblico di Guglielmo Bretone (che occupa i due terzi del codice), un prontuario epistolografico e, negli ultimi due fascicoli (cc. 278*r*-296*r*), tre testi di *musica practica*, presentando, oltre ai due compendi, un trattato di contrappunto. L'*explicit* del vocabolario indica che l'opera è stata redatta a Ciechanów (a nord di Varsavia) nel 1440, mentre su un foglio di guardia c'è un'annotazione datata 1467 che è da considerare *terminus ante quem* per la composizione del codice. Ri-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ultimo nota differenciam inter rundellum et mutetum. (S)

Nota: differencia est inter mutetum et rundellum, viroletum, baladum, trompetum, stampanium, kacetum, rotulum. (Wa_1)

Quanto accade nell'incipit di Wa_2, che sembra distinguersi a livello formale, è piuttosto curioso: l'*hachetus* (*hoquetus* o errore per *cacetum?*) è sostituito nella trattazioe dal *cacetum*, e nel periodo introduttivo non figura il *rotulum*, che trova posto nella trattazione in chiusura di capitolo:

Propter mayorem evidenciam sciendum est, quod de numero canticorum mensuralium unus dicitur mutetus, alius rundellus, alter hachetus, alter viroletum, alter et balada, alter trumpetum vel stampetum. (Wa_2)

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

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

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

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

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

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

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

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

Kacetum est quod habet tres choros in se cum tenore et suo contratenore, exemplum ut *prorumpamus parvi*, *nostra salus caudenti*, *Amy ulat tellus*. (Wa_1)

Cacetum autem sic cognoscitur, ubi cantantes seipsum (*sic*) agitant, ut in *etheres*, id est *prorumpamus parvuli*. (Wa_2)

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

Manca, ovviamente, una descrizione a livello formale, che è predominante nel caso delle *formes fixes*, ma è anche evidente una certa laconicità, soprattutto rispetto alla tecnica canonica, relegata all'indicazione di Wa_2, «ubi cantantes seips*os* agitant», dove *agitare* (così come *agere*) è di necessità impiegato con l'accezione di 'cacciare', 'inseguire' (dunque: «i cantanti si inseguono a vicenda»), mentre in P è notevole l'indicazione «ad modum rote», che parrebbe alludere a una forma circolare *ad infinitum* («possunt sistere ubi volunt», implicando quindi una scelta dell'esecutore). I testi concordano, comunque, sul fatto che il *cacetum* è a 3 voci, con *tenor* e *contratenor* (la menzione al *medium* in P non è molto chiara, essendo per lo più coincidente con *contratenor*,[53] a meno che non si intenda evidenziare un *ambitus* eguale per tutte e tre le voci). Le informazioni dei trattati si esauriscono qui; ma si tratta di un'esiguità giustificata dal ricorso all'esemplificazione musicale desunta da un repertorio evidentemente ben noto nelle aree geografiche di redazione.

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

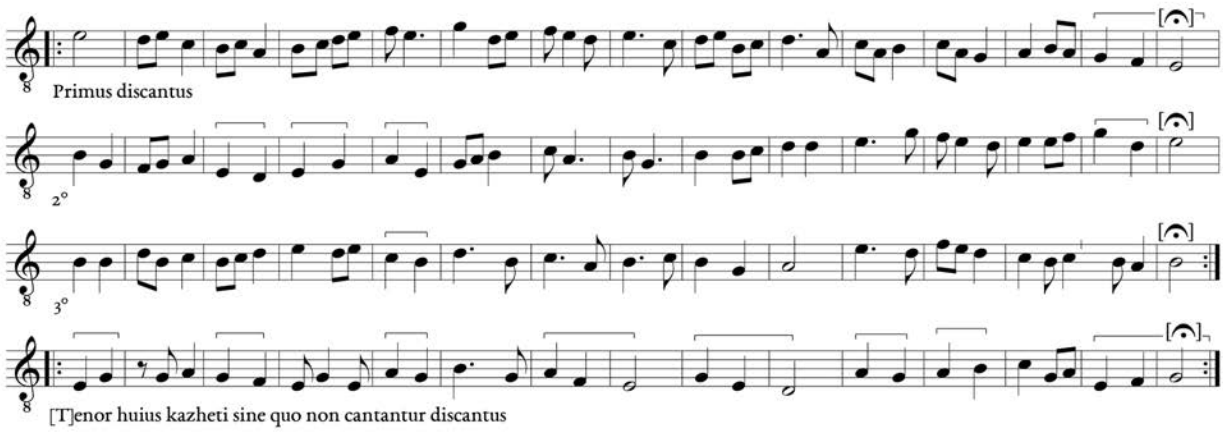
52. La definizione è più articolata delle precedenti, ma non meno problematica; se ne propone pertanto una traduzione: «Il *cacetum* è una composizione polifonica a tre voci, in cui *tenor*, *medium* e *contratenor* condividono ciascuno il proprio testo, ed è strutturata in modo tale che le voci procedono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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rotulum autem est, quod volvit ad modum rote et sumitur per tres chorus etc. (Wa_1)

Rotulum est ex una sola parte et volvitur ad modum rote, ut est *Salve Mater Salvatoris*. (Wa_2)

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

È interessante osservare come tutti i testi concordino sulla discrepanza tra notazione e realizzazione: per Paulus sono gli esecutori che desumono la destinazione polifonica a 3 voci («*cantantes* ponunt tres choros»); non diversamente, l'espressione «*sumitur* per tres chorus» (Wa_1) sembra potersi tradurre '*si realizza* a tre voci', a cui si aggiunga l'esplicita espressione «ex una sola parte» (Wa_2), che inevitabilmente ricorda la *prima pars* del *Capitulum*. È inoltre evidente il comune riferimento alla locuzione «ad modum rote», che Paulus aveva già impiegato per il *cacetum* e che forse per questo motivo preferisce parafrasare con «in se … regenerando». Per un riscontro nel repertorio bisogna fare riferimento ancora una volta a una composizione di Petrus Wilhelmi, peraltro una della più note, il *rotulum* a 4 voci *Presulem ephebeatum*,[62] che Isaac pare aver impiegato più tardi come modello per una Messa.[63] Si tratta di un canone circolare a 4 voci, privo di *tenor*, con modulo di ben 40 *tempora* in *tempus imperfectum cum prolatione minore*; abbastanza per considerare ogni modulo una parte a sé stante e spiegarne la trasmissione alternativa in forma di mottetto politestuale, sia con il testo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

68. Tra i codici in cui è trasmesso (anche se non integralmente) figurano gli stessi che tramandano i trattati di Melk (M) e Varsavia (in appendice a Wa_2). Edizione tratta dal ms. Michaelbeuern, Man. cart. 95 in R. Federhofer-Königs, *Ein anonymer Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftbibliothek Michaelbeuern / Salzburg*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLVI 1962, pp. 44-54; l'edizione più recente (che seguo per le citazioni) è in Rausch, *Mensuraltraktate* cit., pp. 284-91.

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

4.
La tradizione manoscritta

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

4.1. *I testimoni*

Manoscritti letterari

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

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

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.IV.131 (= **Ch$_1$**)

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

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano M.VII.142 (= **Ch$_2$**)

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

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

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

Cart., mm. 285×212, sec. XVI (p. m.); cc. II, 671, I'. *Varij Poeti antichi in papiro in foglio*. Numerazione antica 2-687 (saltando 544-55, 646-8; mancanti cc. 1, 406-7, 640-1). Miscellanea di poesia lirica, impostata da un copista principale (Antonio Lelli) in cooperazione con altri. Dal manoscritto, appartenuto a Fulvio Orsini, trassero rime Ubaldini e Crescimbeni. Derivato dalla *Raccolta Aragonese* e da un'altra silloge, da cui dipende anche parte del Chigiano M.VII.142 (**Ch**$_2$), interessa per la sezione di Franco Sacchetti, costituita da ottantotto poesie nel medesimo ordine in cui si ritrovano in altri derivati della *Raccolta* (**Pal**, **L**, **Pr**); al suo interno le tre cacce *A prender la battaglia*, cc. 329*r*-*v*, *Passando con pensier*, cc. 332*r*-333*r* e *State su donne*, cc. 345*v*-346*r*. Descrizione, analisi del contenuto e tavola parziale in Barbi, *Studi*, pp. 269-88; descrizione codicologica e tavola completa in Frasso, *Per l'«ordinatore» del Vaticano lat. 3213* e Graffigna, *Il manoscritto Vaticano lat. 3213*; ulteriori descrizioni in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 676-80; Piccini, *Sennuccio*, pp. LXXI-LXXII; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 104-5. Prospetto delle poesie intonate in Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 245-7.

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

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

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

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

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

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

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

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

Cart., mm. 290×205-215, sec. XV (m.); cc. III, 205, II'. Varie numerazioni di cui una moderna a macchina che include le cc. I-III e le due ulteriori guardie recenti (1-210). Copiata da varie mani, di cui due principali, è una miscellanea letteraria contenente opere biografiche su Dante e Petrarca di Leonardo Bruni, Paolo Vergerio e Boccaccio, più un'ampia silloge di poesia lirica che si dimostra derivare dalla medesima fonte di $\mathbf{Ch_1}$ (cfr. Barbi, *Studi*, pp. 455-509). Interessa qui in particolar modo per la produzione poetica di Niccolò Soldanieri, di cui trasmette quasi l'intera produzione oggi nota, organizzata per genere: canzoni, sonetti, madrigali, ballate, per chiudere con le tre cacce, tramandate di seguito a c. 113*v*. Descrizione e analisi dei contenuti in Barbi, *Studi*, pp. 461-3; descrizione e tavola completa, con indice dei capoversi (oltre 850 componimenti), in Jacoboni Cioni, *Un manoscritto*; ulteriore descrizione e bibliografia in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 176-82; Piccini, *Sennuccio*, pp. LXXXIII-LXXXIV; Id., *Bruzio Visconti. Rime*, p. 37; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 56-7. Prospetto delle poesie intonate in Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 217-9.

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

Cart., mm. 291×212, sec. XVI (p.m.); cc. III, 104, I', numerate a penna 1-90 con ripetizione di c. 1 (oggi 1*bis*), 91-99 e, moderna a lapis, 100-104. *Rime di Poeti antichi de seguenti Autori* (segue elenco parziale). Silloge di rime antiche e coeve al tempo di redazione, copiata da almeno cinque copisti, uno dei quali è stato identificato con Lorenzo Strozzi (si veda Decaria, *Dintorni machiavelliani*). Interessa qui per la presenza di una selezione di rime di Franco Sacchetti (cc. 2*v*-7*v*), dov'è posta in fine la caccia *State su donne* (cc. 7*r-v*). Barbi (*Studi*, pp. 455-509) ha dimostrato che buona parte del contenuto (ma non la sezione sacchettiana di nostro interesse) rimonti alla stessa fonte di fine Trecento a cui attinsero anche **Red** e $\mathbf{Ch_1}$, che conteneva il canzoniere di Niccolò Soldanieri e anche diversi testi arsnovistici (prospetto in Jennings, *Senza Vestimenta*, pp. 222-4, e si veda anche D'Agostino, *La tradizione letteraria*, pp. 420-2). Descrizione e tavola parziale in Barbi, *Studi*, pp. 489-94; ulteriori descrizioni e bibliografia in De Robertis, *Dante. Rime*, I, pp. 245-7; Piccini, *Sennuccio*, p. LXXXVIII; Lorenzi, *Fazio degli Uberti. Rime*, pp. 64-5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cart., mm. 304×200, sec. XVI (in.); cc. III, 251, I'. Silloge derivata dalla *Raccolta Aragonese*, esemplata da un unico copista. Tramanda in fine il «Privilegium gloriosissime laureationis do*mi*ni Francisci Petrarce Flo-

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

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

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

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

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

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

Manoscritti musicali

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manoscritti perduti o irreperibili

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Considerazioni generali

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

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

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

Per tutti gli altri codici ci troviamo di fronte a situazioni assai varie, che comunque rimontano alla tradizione delle opere di Sacchetti e Soldanieri. Diversi manoscritti (**L V Pal Pr** e in parte **Ch$_2$**) sono derivati della perduta *Raccolta Aragonese*, che includeva un'ampia selezione di rime di Sacchetti derivata da **A**;[9] così come è probabile che **Red Ch$_1$ Mgl** abbiano derivato parte del loro contenuto da una fonte tardo-trecentesca, che conteneva, tra le altre, le rime di Soldanieri.

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

15 *principio*
P*er* laltrui dir no*n* uuo donna chio tami
& io no*n* posso poi che il core ma tolto
stu no*n* mel rendi si chi sia disciolto

Tutti ipensier col core & co*n* lame*n*te
sugetti stan*n*o ate seruir con fede
finis

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

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

~~D~~ee sempre p*er* consiglio andare asaui
chi nellamente sua adubio alchuno
16 Caccia / di f.
State su donne che debian noi fare
(…)

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

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

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

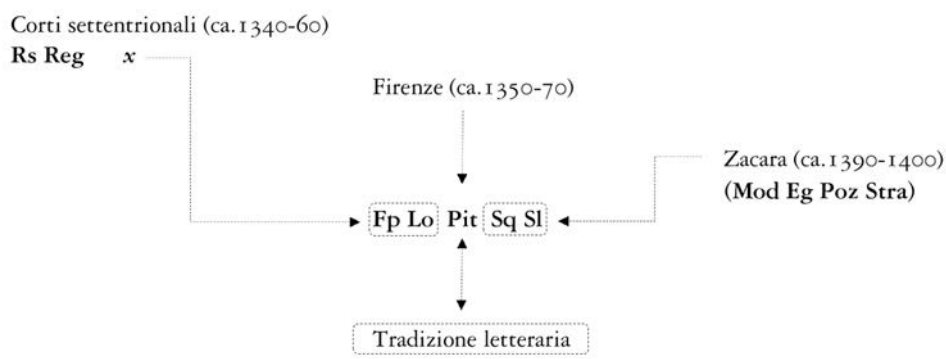
11. D'altronde parrebbe certo che lo stesso Sacchetti avesse messo in circolazione una selezione di testi, come ha opportunamente evidenziato Battaglia Ricci (*Comporre il libro* cit., pp. 612-14). Sulla tradizione estravagante di Sacchetti si veda anche Ageno, *Rime estravaganti* cit. e R. Ballerini,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

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

13. La quantità di rime di Soldanieri che Sercambi ha impiegato nelle *Novelle* ammonta a più di due terzi del suo canzoniere (almeno nella forma in cui esso è restituito da **Red** e $\mathbf{Ch}_1$). Cfr. Sercambi, *Il novelliere* cit., pp. XIV-XVI; G. Sercambi, *Novelle. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note*, ed. G. Sinicropi, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1995 (Filologia, 5), p. 10, nota 3.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2. *Paratesti e qualifiche di genere*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

niere di Soldanieri (cc. 103*v*-113*v*), che procede gerarchicamente dalla canzone alla caccia, passando per il sonetto, il madrigale e la ballata; al di là della rubricazione, è questo già un chiaro indice di riconoscimento della condizione di genere per la caccia. È lecito supporre, inoltre, che la *Raccolta Aragonese*, per qualche ragione, avesse omesso la rubrica di *Passando con pensier* di Sacchetti, che si ritrova anepigrafa in tutti i suoi derivati (**Pal Pr L V Ch$_2$**), mentre in **Mar** è indicata come «S[onetto]», qualifica che il copista impiega anche per due ballate che ci sono giunte nelle intonazioni di Gherardello e Lorenzo (*Donna, l'altrui mirar*, cc. 54*v*-55*r*, e *Non vedi tu, Amor*, c. 53*v*), la prima adespota, la seconda attribuita al compositore. Benché 'sonetto' e 'ballata' siano termini per cui è documentata una parziale sovrapposizione (i *soni sive sonetti* del *Capitulum* corrispondono alle ballate grandi descritte da Antonio da Tempo), la rubricazione applicata alla caccia qui non si spiega se non come errore.

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

	A	Pal	L	Pr	Ch$_2$	V	Red	Ch$_1$	Mgl	Rn	Mar	Cp	Ric	Sn	Sc	Par
Tosto che l'alba																•
Soldanieri																
A poste messe							•	∘								
Chi caccia							•	∘				∘	∘	•	•	
Per un boschetto							•	•		•						
Sacchetti																
State su donne	•	•	•	•	•	•			•							
Passando con pensier	•	∘	∘	∘	∘	∘					*					
A prender la battaglia	•	•	•	•	•	•										

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

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

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

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

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

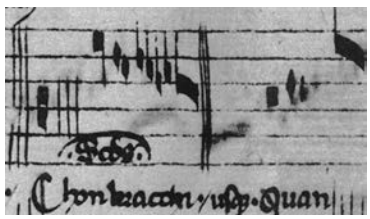


Figura 1. a) **Fp**, c. 93*v* (tipo A)

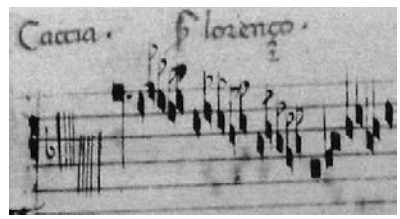


Figura 1. b) **Fp**, c. 76*v* (tipo B)

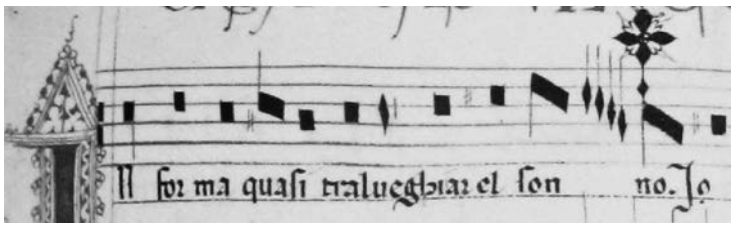


Figura 1. c) **Sq**, c. 36*r* (tipo C)

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

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

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

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

		Mss. sett.		Mss. fiorentini					Zacara	
		Rs	Reg	Fp	Lo	Pit	Sq	Sl	Mod	Eg
Produzione settentrionale	*Or qua conpagni*	A / ×								
	Mirando i pessi		A / ×							
	Nella foresta		A / ×							
	Chiama il bel papagallo		A / ×							
	Con bracchi assai (P.)			A /×						
	Con bracchi assai (G.)			A /×						
	Con dolce brama			A /×						
	Segugi a corta			A /×	B /×					
	Per sparverare			B / T	A /×					
Produzione fiorentina	*Tosto che l'alba*			C / T	C / INT	C / ×	C / T	× / T		
	Nell'aqua chiara				× / ×	× /×	C / ×	× / ?		
	In forma quasi				× / INT		C / ×			
	O tu di qua							× / T		
	A poste messe			B / INT			C / ×			
	Dappoi che 'l sole				C / T*		C / T			
	Passando con pensier					C / T*	C / T			
	State su donne				× / INT+T*					
	Così pensoso			B / ×	B / ×		× / ×	B+C / ?		
	…cacciato sono ognor							? / T		
	Caciando per gustar						C / ×		× / ×	?

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

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

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

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

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

4.3. *Modelli di trasmissione*

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

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

	Incipit	Autore / Genere
- - -		
- - -		
A*r*	Mirando i pessi	? / Caccia
A*v*	Nella foresta	? / Caccia
- - -		
- - -		
- - -		
- - -		
B*r*	Chiama il bel papagallo	? / Caccia
B*v*	Vaguza vaga + Da la somma beltà [C…]	? / M (2^2) + ? / B (1^1?)
- - -		
- - -		

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

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

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

	Incipit	Autore / Genere
90*v*	Quan je voy le duç tens venir	? / *Reverdie* (3^{2c}) *(unicum)*
91*r*	Cavalcando con un giovine acorto	Piero / Mc (2^{2}) *(unicum)*
91*v*	Aquila altera (C T	Jacopo / M (3^{3})
92*r*	↳Ct)	
92*v*	Con bracchi assai	Piero / Caccia *(unicum)*
93*r*	Giunge 'l bel tempo	Jacopo / Mc (2^{2}) *(unicum)*
93*v*	Con bracchi assai (C_1 C_2	Giovanni / Caccia *(unicum)*
94*r*	↳T) + *Qui contre fortune*	? / *Rondeau?* (2°)
94*v*	Sì come al canto (C T	Jacopo / M (3^{3})
95*r*	↳Ct)	
95*v*	In verde prato (C T	Jacopo / M (3^{3})
96*r*	↳Ct)	
96*v*	Per larghi prati	Giovanni / Mc? (3^{2c}) *(unicum)*
97*r*	↳℟) + *En amer*	[Machaut] / *Ballade* (2°)
97*v*	Nel bosco senza foglie	Giovanni / Mc (3^{2c} / 3^{3})
98*r*	↳℟)	
98*v*	Con dolce brama (C	Piero / Caccia *(unicum)*
99*r*	↳T) + Segugi a corta	? / Caccia
99*v*	*De toutes flours*	[Machaut] / *Ballade* (2°)
100*r*	*De petit (po)*	[Machaut] / *Ballade* (2°)
100*v*	*En mon cuer*	? / *Ballade* (3^{1})

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

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

In ogni caso, sarà bene notare che, oltre alla tecnica canonica, un plausibile filo conduttore del raggruppamento può essere individuato nell'organico. Le composizioni a 3 voci nel repertorio più antico costituiscono senza dubbio un'eccezione rispetto alla *Textierung* 2^2 dominante, e il veder riunite 4 cacce e 3 madrigali a 3 voci pare una scelta abbastanza coerente. In effetti, osservando la sezione di Jacopo, si rileva che i brani a 3 voci sono posti tutti ravvicinati verso la fine della sezione: due madrigali contigui, *Sotto l'imperio* (cc. 71*v*-72*r*) e la versione canonica di *Oselleto salvazo* (cc. 72*v*-73*r*), mentre saltando un'apertura si trova la ballata (in *unicum*) *Nel mio parlar* (cc. 74*v*-75*r*), trasmessa in doppia versione (3^{2c} e 2^1);[34] queste composizioni sono precedute, sempre a brevissima distanza, dalla caccia *Per sparverare* (c. 70*r*). Che l'organico fosse un parametro che i copisti di **Fp** tennero in considerazione lo dimostra il fatto che le ballate di Landini sono rigidamente suddivise proprio in base a questo criterio, con le ballate a 2 voci nei primi due fascicoli e quelle a 3 nei due successivi.

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

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

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

Cartulazione Orig.	Cartulazione Att.	Incipit	Autore / Genere
↑	↑	*(madrigali a 2 voci)*	
118*v*	21*v*	Per sparverare	[Jacopo] / Caccia
119*r*	22*r*	↳..T)	
119*v*	22*v*	Non avrà ma' pietà (C T Ct..	[Landini] / B (3¹)
120*r*	23*r*	↳..Ct) + Donna s'i' t'ò fallito	[Landini] / B (2²)
120*v*	23*v*	Guard' una volta 'n cià (C T Ct..	[Landini] / B (3³)
121*r*	24*r*	↳..Ct) + I' son un pellegrin	? / B (2²)
121*v*	24*v*	Perché di novo sdegno	Landini / B (3³)
122*r*	25*r*	Tosto che l'alba	Gherardello / Caccia
↓	↓	*(ballate a 2 voci)*	

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

Cartulazione Orig.	Cartulazione Att.	Incipit	Autore / Genere
↑	↑	*(ballate a 2 voci)*	
125*v*	28*v*	Gran piant'agli ochi (C Ct	Landini / B (3²)
126*r*	29*r*	↳T) + Adiou adiou	Landini / *Virelai* (2¹)
126*v*	29*v*	Partesi con dolore (C T Ct..	Landini / B (3¹)
127*r*	30*r*	↳..Ct) + I' son tuo donna	Nicolò / B (2¹)
127*v*	30*v*	La manteca / Cum martelli	? / Canto carnascialesco? (2° o 4²?) *(unicum)*
128*r*	31*r*	↳T) + In forma quasi	[Vincenzo] / Caccia
↓	↓	*(ballate a 2 voci)*	

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

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

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

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

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

Cartulazione Orig.	Cartulazione Att.	Incipit	Autore / Genere
↥	↥	*(ballate a 2 voci)*	
129*r*	32*r*	Donna non fu già mai	**Bonaiuto** / B (2^2) *(unicum)*
129*v*	32*v*	Vidi nell'ombra (C…	Lorenzo / M (2^2)
130*r*	33*r*	↳ …C, T)	
130*v*	33*v*	Pietà ti move	**Bonaiuto** / B (2^2) *(unicum)*
131*r*	34*r*	Amor tu vedi	**Bonaiuto** / B (2^2) *(unicum)*
131*v*	34*v*	Povero zappator (C	Lorenzo / M (2^2)
132*r*	35*r*	↳ T)	
132*v*	35*v*	I' fu' già bianc'uccel (C T…	Donato
133*r*	36*r*	↳ … T) + Po' che da te	[Landini] / B (2^2)
133*v*	36*v*	Cantano gl'angiol lieti / Sanctus (C_1…	? / **Mottetto** (3^3) *(unicum)*
134*r*	37*r*	↳ C_2… T…	
134*v*	37*v*	↳ …C_1 …T	
135*r*	38*r*	↳ …C_2) + Io vegio in gran dolor	+ Nicolò / B (2^1) *(unicum)*
135*v*	38*v*	Così pensoso (C	[Landini] / **Caccia**
136*r*	39*r*	↳ T) + Chi 'l ben sofrir	+ [Nicolò] / B (2^1)
136*v*	39*v*	Nell'aqua chiara (C…	Vincenzo / **Caccia**
137*r*	40*r*	↳ …C, T)	
137*v*	40*v*	Dappoi che 'l sole (C… +T(℟)	Nicolò / **Caccia**
138*r*	41*r*	↳ …C T)	
138*v*	41*v*	State su donne (C…	Nicolò / **Caccia** *(unicum)*
139*r*	42*r*	↳ …C T)	
139*v*	42*v*	Ita se n'era a star (C…	Lorenzo / M (2^2)
140*r*	43*r*	↳ … C T)	
140*v*	43*v*	Non dispregiar virtù	Nicolò / M (2^2)
141*r*	44*r*	Ita se n'era a star	Vincenzo / M (2^2)
↧	↧	*(madrigali e ballate)*	

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

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

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

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

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

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

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

Cartulazione		Incipit	Autore / Genere
Orig.	Att.		
151*r*	82*r*	*J'ay grant desespoyr*	? / *Ballade* (3°)
151*v*	82*v*	O tu di qua (C…	? / Caccia *(unicum)*
152*r*	94*r*	↳ …C T)	
152*v*	94*v*	Nell'aqua chiara (C…	[Vincenzo] / Caccia
- - -		[…*cacciato sono ognor sança ragione*]	
155*r*	83*r*	↳ T + ? [francese]	? / Caccia + ?
155*v*	83*v*	Tosto che l'alba (C…	[Gherardello] / Caccia
156*r*	87*r*	↳ …C, T) + *Hors suy (je) bien*	+ ? / *Rondeau* (2°)
156*v*	87*v*	Così pensoso (C…	[Landini] / Caccia
- - -			
159*r*	95*r*	*Qui fault boyt*	? / ? (2°) *(unicum)*
159*v*	95*v*	Quanto si può si de' sempre fuggire	? / ? (2°) *(unicum)*
160*r*	88*r*	*Fuyuns de chi*	[Senleches] / *Ballade* (3°)
160*v*	88*v*	?	?

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

Tabella 4.3 Prospetto riassuntivo della tradizione della caccia.

Incipit	Autori	Mss.	Rubriche e qualifiche di genere
A poste messe, veltri e gran mastini	Lorenzo	**Sq** cc. 49*v*-50*r*	
		Fp cc. 76*v*-77*r*	· Caccia · *ser* lorenço
		- Testo -	
	Soldanieri	**Red** c. 113*r*	Chaccia di Niccholo detto
		Ch$_1$ c. 257*r*	
Caciando, per gustar de quel tesoro	Zacara	**Mod** cc. 16*v*-17*r*	
		Sq cc. 176*v*-177*r*	
		***Eg** c.1*r* (frg.)	
Cf. *Salve Mater Jesu Christi* / *In hac valle*		***Stra** cc. 2*v*-3*r*	
Chiama il bel papagallo		**Reg** c. B*r*	
Con bracchi assai e con molti sparveri	Piero	**Fp** c. 92*v*	
Con bracchi assai e con molti sparveri	Giovanni	**Fp** cc. 93*v*-94*r*	
Con dolce brama e con gran disio	Piero	**Fp** cc. 98*v*-99*r*	
Così pensoso, com'Amor mi guida	Landini	**Sq** c. 128*v*	
		Fp cc. 45*v*-46*r*	
		Lo cc. 38*v*-39*r*	
		Sl cc. 156*v*-[157*r*] (frg.)	
Dappoi che 'l sole i dolçi raçi asconde	Nicolò	**Sq** cc. 82*v*-83*r*	Tenor Caccie
		Lo cc. 40*v*-41*r*	tenore deritornello diquesta chaccia ÷
In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno	Vincenzo	**Sq** c. 36*r*	
		Lo c. 31*r* (frg.)	
		Lo c. 68*v* (frg.)	· Chaccia · + tenore di questa · Chaccia · adietro ÷
Mirando i pessi nella chiara fonte		**Reg** c. A (frg)	
Nell'aqua chiara e dolce pescando	Vincenzo	**Sq** cc. 36*v*-37*r*	
		Lo cc. 39*v*-40*r*	
		Pit cc. 32*v*-33*r*	
		Sl c. 153*v*-[154*r*] (frg.)	
Nella foresta, «Al cervo, caciatori!»		**Reg** c. A*v*	

Incipit	Autori	Mss.	Rubriche e qualifiche di genere
Or qua, conpagni, qua, cum gran piacere		**Rs** cc. 19*v*-20*r*	
O tu, di qua, o tu, di là, lasciate		**Sl** cc. 151*v*-152*r*	tenor dicte caccie
Passando con pensier per un boschetto	Nicolò	**Sq** cc. 85*v*-86*r*	Tenor Caccie
		Pit cc. 29*v*-30*v*	Teno[r] tornelli sup*ra*dicte caccie
	Sacchetti	- Testo -	
		A c. 16*r*	Caccia di Franco detto / Ser Nicolaus p*re*pos*i*ti sonu*m* dedit
		Ch$_2$ c. 135*r*-*v*	
		L cc. 115*r*-*v*	
		Pal c. 156*v*-157*v*	
		Pr cc. 116*v*-117*r*	
		Mar c. 56*r*	S[onetto]
		V cc. 332*r*-333*r*	
Per sparverare tolsi el mio sparvero	Jacopo	**Fp** c. 70*r*	Tenor di*c*te chaccie
		Lo cc. 21*v*-22*r*	
Segugi a corta e can per la foresta		**Fp** c. 99*r*	(*Indice*) Segugi a corta .C^{a}.
		Lo c. 77*v*	
State su donne! Che debiàn noi fare?	Nicolò	**Lo** cc. 41*v*-42*r*	Chaccia di s*er* Nichollo del proposto ÷ tenor deritornello diquesta chaccia ÷
	Sacchetti	- Testo -	
		A c. 16*r*	Caccia di Franco / Magi*st*er Ser Nicolaus p*ro*positi sonu*m* dedit
		Ch$_2$ cc. 147*r*-148*v*	Caccia di fra*n*co
		L cc. 127*r*-*v*	Caccia di Franco detto
		Pr cc. 129*v*-130*r*	Caccia di francho decto
		Pal c. 173*r*-174*r*	Caccia di franco detto
		V c. 345*v*-346*r*	Caccia di Franco de*c*to
		Mgl cc. 7*r*-*v*	Caccia di f.

Incipit	Autori	Mss.	Rubriche e qualifiche di genere
Tosto che l'alba del bel giorn' apare	Gherardello	**Sq** cc. 25*v*-26*r*	
		Fp c. 86*r*	Tenor di*ct*e chaccie
		Lo c. 25*r*	chaccia di s*er* Gherardello ÷
		Pit cc. 25*v*-26*r*	
		Sl cc. 155*v*-156*r*	Tenor di*ct*e chaccie
		- Testo -	
		Par c. 111*v*	Chaccia di s*er* Nicholo del pr*o*posto
…cacciato sono ognor sança ragione		**Sl** cc. [154*v*]-155*r* (frg.)	tEnor d*ic*te caccie
A pender la battaglia giuso al piano	Sacchetti	**A** c. 16*r*	Chaccia di Francho Sacchetti
		Ch$_2$ cc. 134*v*-135*r*	Caccia di Franco
		L cc. 113*r*-*v*	Caccia di francho sacchetti predecto
		Pr cc. 113*v*-114*r*	Caccia di francho sacchetti predecto
		Pal cc. 153*v*-154*r*	Caccia di Francho sacchetti predecto
		V cc. 329*r*-*v*	Caccia di Franco Sacchetti pr*e*decto
Chi caccia e chi è cacciato	Soldanieri	**Red** c. 113*v*	chaccia del detto [Niccholo]
		Ch$_1$ c. 258*v*	
		Ric c. 143*v*	canzona del petrarca ⟨no*n* ·e· vero⟩
		Cp c. 31*v*	
		Sc c. 276*r*	Exemplo a chi reggie socto spezie di questa caccia qui disignata
		Sn c. 223*v*	«Ditta la bella caccia (…), andarono a dormire» [*Novelliere*, § 137]
Per un boschetto, fra pungenti spine	Soldanieri	**Red** c. 113*v*	chaccia del detto [Niccholo]
		Ch$_1$ c. 257*r*	Caccia d'Amore
		Rn c. 23*v*	Caccia da cantare fatta per nicholo soldanieri

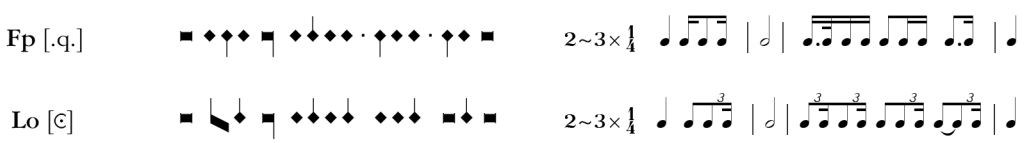
5.
Annotazioni filologiche

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

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

5.1. *Segugi a corta*

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



Marchetto da Padova, quando nel *Pomerium* tratta il *tempus imperfectum*, non pone distinzioni nette tra le due interpretazioni, tanto che i capitoli sulla *secunda divisio* sono indicati come *uno modo* e *alio modo*, ossia con la *brevis* divisa, rispettivamente, in 4 e in 6 *semibreves aequales*.[2] Ne consegue che la sequenza ◆◆◆◆ si potrà intendere, a seconda del *modus cantandi* prescelto, come [2/4] (*modo Italico*) oppure [6/8] (*modo Gallico*), stante l'equivalenza di *brevis* (gli ottavi in notazione moderna sono in rapporto 2:3). Ma la caccia in questione appartiene a un'epoca successiva, in cui le *divisiones* sono ampiamente connotate da figurazioni ritmiche tipiche, risultando ormai equiparate a *tempora* indipendenti. Ciò induce al sospetto che le due versioni di *Segugi a corta*, per quanto legittime, non siano equipollenti, ma che una delle due sia frutto di un travisamento.

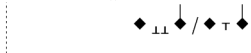
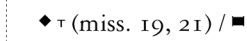
Per spiegare tale fenomeno occorre in primo luogo prefigurare le tre alternative possibili: (1) un testimone perduto in notazione marchettiana, cioè quasi del tutto privo di *semibreves signatae* (◆ e ⧫), a monte di entrambi i testimoni; in questo caso si produrrebbero agilmente buona parte dei risultati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

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

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

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

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

Fp [.q.]	**Lo** [c]	[.i.]
Lezioni compatibili		
		
		
		
		
Trivializzazioni		
	 (miss. 19, 21) / (mis. 31)	[] / []
	 (miss. 17, 30, 46)	
	 (mis. 56)	
	(mis. 43)	
	 (mis. 2)	[ ?]
	 (mis. 5)	?
Varianti		
	 (mis. 54)	
	ma le *caudae* sembrano aggiunte	

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

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

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

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

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

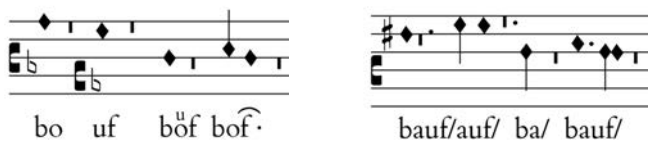
Una volta stabilita la maggior autorevolezza di **Fp**, la questione si complica in relazione al testo poetico. La caccia presenta due strofe, con la seconda posta come di consueto nel cosiddetto *residuum*: qui sembrerebbe che il copista di **Fp** si sia trovato in seria difficoltà con un antigrafo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

Fp
Alsuon decorni edell**altra** tempesta/ duna uallea
usci la uillanella/ **ay**/ **ay**/ **ay**/ **da**/ | **da a**la uolpe/ allor lapresi
p*er*laman/ uienqua/ qua/ lasciandar **la uolpe** ·
disse/ deno/ | deno/ pequei nonuoglio/
purlabracciai che no*n*leualse arghoglio ·//

Lo
Alsuon delchorno edella**gran**tepesta dunaualle |
usci la uilanella **da da da da** lauolpe allolapressi. |
ellamadre uinqua uinqua. lasciandare **le be be** |
ei ei ei ei desi dessi dessi deno*n* deno*n* p*er*chenouoglio |
pur labraciar chenolle ualsse arghoglio ÷

Alcune osservazioni preliminari: (1) lo schema rimico della seconda strofa, desumibile dalla prima ($ABc_4Bd_7e_7d_7e_7f_7Fg_7$), è disatteso in entrambi i testimoni; (2) la lezione di **Fp** non permette l'esecuzione della seconda strofa, poiché anche la struttura sillabica non corrisponde a quella sottoposta alla notazione, rispetto alla quale i due testimoni sono sostanzialmente concordi; (3) la lezione di **Lo**, al netto degli errori più banali, risulta sì problematica per il senso, ma non presentando lacune è decisamente migliore sul piano complessivo. La situazione credo informi sul diverso atteggiamento dei due copisti: in **Fp** si tenta di recuperare il senso a scapito dell'eseguibilità, laddove **Lo**, notoriamente insensibile al significato del testo, risulta più fedele all'antigrafo.

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



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

in quattuor; et propter suam velocitatem non possunt poni octo, *sed bene partes ipsarum octo aliquando*» (G. Vecchi, *Anonimi Rubrice breves*, in «Quadrivium», X 1966, pp. 125-35, a p. 134, mio corsivo).

6. Gli effetti della versione in .q. sull'ordito polifonico, che accentuano maggiormente il peso di alcune banalizzazioni in **Lo**, sono stati già evidenziati da Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987* cit., pp. 229-31.

La sottoposizione del testo è in questo passaggio alquanto approssimativa, ed è lecito supporre che questa situazione si fosse verificata già a monte di entrambi i testimoni, fornendo così una spiegazione plausibile per un improbabile *bauf* bisillabo. Il problema è che con versi di questo tipo non c'è ragione di prediligere una misura rispetto a un'altra, né si può accertare l'entità dell'intervento del compositore nella reiterazione di sillabe e parole.[7] L'unico appiglio per considerare il verso come quadrisillabo tronco è fornito da una caccia con schema metrico molto simile, *Nella foresta* (**Reg**), che presenta la stessa onomatopea interpolata a un terzetto esordiale con schema identico (ABcB). È quindi possibile che la reiterazione di una parola costituita da quattro grafi abbia condotto alla separazione dei suoi elementi.

Tutto ciò è rilevante per la ricostruzione della seconda strofa, dove è chiaro che la lezione di **Fp**, «Ay ay ay», che seguendo Carducci e Corsi è da interpretare come richiesta di aiuto (*ai*), non può essere materialmente sottoposta alle note, senza contare il conflitto di accentazione che ne scaturirebbe.[8] Nessun problema, invece, per la lezione di **Lo**, che presenta la reiterazione dell'incitamento *dà*, coerente a livello narrativo e che si può tranquillamente accogliere a testo. Converrà per il momento rimandare l'analisi dell'eziologia della lezione di **Fp**, e risolvere innanzitutto il problema dello schema rimico. La seconda strofa così è stampata da Corsi (principalmente da **Fp**) e da Huck-Dieckmann (**Lo**):

	Corsi, *Poesie musicali*, p. 359	Huck–Dieckman, *Die mehrfach*, I, p. 142
12	Al suon de' corni e della gran tempesta	Al suon del corno e della gran tempesta
13	d'una vallea uscì la villanella	d'una valle uscì la vilanella
14	— Aì, aì, aì! —	– Da', da', da', da',
15	— Da' da' da' da' a la volpe. — Allor la presi.	la volpe. – Allo*r* la presi. E la madre:
16	E la madre: — Vien qua;	– Vi(e)n qua, vi(e)n qua,
17	lasci' andar le *bebé*;	lasci'andar⟨e⟩ le bebè. –
18	ci, ci, ci, ci. —	– Ei, ei, ei, ei, de sì,
19	— Deh, sì; deh, sì; deh, sì! —	de sì, de sì. –
20	— Deh, no; deh, no, perché non voglio! —	– De no, perché no voglio. –
21	Pur l'abracciai, ché non le valse argoglio	Pur l'abraccia(i), che non le valse argoglio
22	e porta'la nel bosco.	e porta'lla⟨ne⟩ nel bosco.

In entrambe le edizioni si è interpretato «ella» come *e·lla* («e la madre»), con rafforzamento fonosintattico,[9] ma è chiaro che nessuna delle due soluzioni può considerarsi soddisfacente, soprattutto alla luce del fatto che non pare azzardato pensare a *ella* come pronome, potendo così recuperare la rima *villanella* : *ella*. Per cui, emendando «dell'altra tempesta», quasi sicuramente errore indotto da «l'altra caccia» del v. 10, considerando i vv. 3/14 quadrisillabi tronchi e integrando una congiunzione al v. 4,[10] ne consegue una ricostruzione accettabile, se non altro per il recupero dello schema rimico senza compromettere il senso.

7. Non a caso le cacce sono escluse dall'unica indagine compiuta su tale fenomeno, A. Ziino, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., 1984, pp. 93-119.

8. Le soluzioni degli editori precedenti relativamente al passo in questione non convincono: Pirrotta (CMM 8/2), che scelse **Lo** come manoscritto di riferimento, aggirò il problema evitando di sottoporre la seconda strofa alle note; Marrocco (PMFC 8), che presentava due trascrizioni differenti (nn. 38a e 38b), propose soluzioni che dal punto di vista testuale sono semplicemente irricevibili, per giunta in conflitto d'accentazione pressoché costante con la musica.

9. Si distingue solo Pirrotta, che tuttavia ricostruì il testo in modo assai libero, leggendo i vv. 15-16: «Da' ala volpe! – A lle' la presi: – Bella, / vien qua, viena qua, vien» (Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., p. 66).

10. La caduta di un *et*, considerando la ripetizione di *e*, «etella» o «ella», non è un'ipotesi azzardata, sia come errore paleografico sia come omissione intenzionale, qualora il copista avesse travisato il senso della frase.

vv.	I	II
1/12	Segugi a corta e can per la foresta,	Al suon de' corni e della gran tempesta
2/13	in su, in giù, in qua, in là abbaiando,	d'una vallea uscì la villanella;
3/14	bauf bauf bauf,	«Dà, dà, dà!»
4/15	e cacciator chiamare, confortando:	«Dà, a la volpe!». Allor la presi, *ed* ella:

Procedendo ai vv. 16-19, è chiaro in **Fp** l'intento di recuperare una parvenza di senso compiuto: si sostituisce «le be be» con «la uolpe», si riducono i vv. 18-19 a un semplice «disse». Quel che occorre notare è la notevole somiglianza tra le grida del v. 18 in **Lo** («ei ei ei ei») con quelle presenti al v. 14 in **Fp** («ay ay ay»). Tale somiglianza non può essere fortuita e, considerando l'atteggiamento del copista, è ben possibile che il v. 16 sia stato dislocato, probabilmente perché la richiesta d'aiuto risultava coerente con l'entrata in scena della villanella.

In questa zona dialogica della caccia (vv. 5-9/16-20), la divergenza tra i testimoni è acuita dall'incongruenza tra i versi della prima strofa (sottoposti alle note) e i corrispettivi della seconda (in *residuum*). Per il v. 5 i testimoni convergono nel proporre un senario; il v. 6 è invece ottonario in **Fp** e settenario in **Lo**, con ovvie implicazioni nell'intonazione (Es. 26). Per i vv. 16-17, a causa dello stato del testo, **Fp** non può essere preso in considerazione, mentre **Lo** presenta, rispettivamente, un settenario e un ottonario riducibile a settenario (tenendo conto della natura apocopabile della *e* di «andare»). I vv. 7-8 non presentano divergenze, risultando settenari in entrambi i testimoni e confermando anche la struttura dei corrispettivi vv. 18-19 (il senario di **Fp** al v. 19 accerta che la lezione *la volpe* in luogo di *le bebè* è erronea). La situazione si riassume nel seguente prospetto:

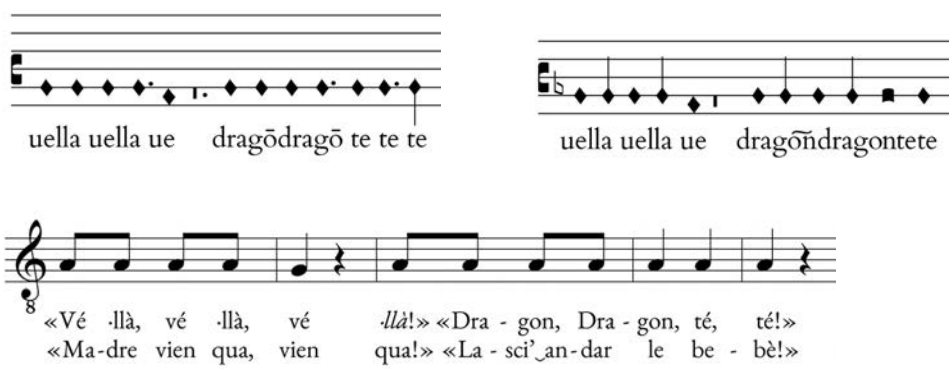
vv.	**Fp**		**Lo**	
5/16	6	…	6	7
6/17	8	…	7	(7)
7/18	7	…	7	7
8/19	7	(7)	7	7

Dato che non si registrano divergenze per i vv. 7-8 e che il v. 17 impedisce di ridurre a quinari tronchi gli altri versi, sono giunto alla conclusione che la struttura metrica più probabile per i vv. 5-8 sia la quartina di settenari tronchi in rima alternata (xyxy). Il fatto che la struttura sia disattesa nella seconda strofa (xyzz) non costituisce un ostacolo insormontabile (per casi analoghi in altre cacce strofiche, si veda ad esempio la nota metrica a *Or qua conpagni*).

vv.	I	II
5/16	«Vé·llà, vé·llà, vé·*llà*!»	«Madre, vien qua, vien qua!»
6/17	«Dragon, Dragon, ⟨té⟩ té, té!»	«Lasci' andar⟨e⟩ le bebè»
7/18	«O·llà, o·llà, o·llà!»	«Aì, aì, aì!»
8/19	«Qual è, qual è, qual è?»	«Dè sì, dè sì, dè sì!»
9/20	«Vien qua, ché qui son gli orsi!»	«Dè no, perché i' non voglio!»

È lecito chiedersi se il ripristino del settenario al v. 5 non sia troppo oneroso, visto che i testimoni concordano sul senario e che tale ipotesi sembrerebbe implicare l'omissione dell'ultimo monosillabo da parte del compositore, laddove interventi in tal senso sono generalmente intesi in termini di reiterazione, non di omissione. Tuttavia credo sia possibile avanzare un'ipotesi che potrebbe spiegare questa situazione inconsueta: l'ultimo monosillabo del v. 5 si trovava in origine al principio della frase musicale successiva (Es. 26). Poiché la sottoposizione del testo è spesso approssimativa e la ce-

sura tra le due frasi musicali è netta, è possibile che questo monosillabo sia stato eliminato favorendo la coincidenza tra verso e frase musicale. In conseguenza di tale innovazione sorge il problema di una sede scoperta, a cui i due testimoni offrono diverse soluzioni: in un caso la sede in difetto è stata recuperata con la reiterazione di *té* (**Fp**), nell'altro, più radicalmente, è stata eliminata fondendo due *semibreves* in una *brevis* (**Lo**).[11] In sostanza, sembra di essere di fronte a una diffrazione *in absentia*, dovuta a una lezione originaria equiparabile a una *difficilior* (la discrepanza tra frase musicale e unità versale, inconsueta al punto da apparire erronea).



Es. 26. *Segugi a corta*, C 32-36, in alto da sinistra, **Fp** e **Lo**, in basso trascrizione e ipotesi ricostruttiva

Al prezzo dello slittamento in avanti di una sede per i vv. 6/17, si ottengono diversi vantaggi: (1) la coerenza tra il v. 5 sottoposto alle note e il v. 16 in *residuum*, altrimenti di diversa misura; (2) il recupero dello schema metrico e rimico anche nell'edizione musicale, dove si sarebbe dovuta ripristinare l'omissione; (3) l'eliminazione di un'evidente discrepanza ritmica al v. 6, restituendo a *Dragon* la giusta accentazione prosodica (*Dràgon* > *Dragòn*); (4) la possibilità di sottoporre alle note il v. 19 senza dover rinunciare all'apocope su *andare*, con cui si produrrebbe un'apparente ipermetria.

5.2. *Con bracchi assai*

Non sono note le circostanze che indussero Piero e Giovanni a intonare il medesimo testo; l'opinione vulgata è che i due compositori avrebbero sostenuto un certame presso una corte dell'Italia settentrionale, con Milano e Verona tra i luoghi più plausibili.[12] Non si tratta ovviamente di un episodio isolato, poiché sono noti sia altri casi simili (ad esempio *Sì come al canto* di Piero e Jacopo) sia gruppi di madrigali che instaurano dei nessi intertestuali nella condivisione di immagini e *senhal*, come il cosiddetto 'ciclo del perlaro'. Questi dati confermano un'attività poetico-musicale che vedeva coinvolti i tre nomi più importanti del periodo, o per lo meno gli unici nomi che la storia ci abbia consegnato in relazione alle intonazioni polifoniche di metà Trecento: Jacopo, Giovanni e Piero. Tuttavia, si possono porre solo due dati abbastanza sicuri sul piano storico: i rapporti tra

11. Il *tempus* 34 in **Lo** è stato successivamente guastato da ♦♦♦♦ a ♦♦♦♦𝅜 mediante l'aggiunta di *caudae* e pause.

12. Credo che l'ipotesi sia stata formulata inizialmente da Pirrotta, nell'introduzione a CMM 8/2, p. I: «We do not know where he [Piero] was born; but he was active in Northern Italy and entered, toward the middle of the fourteenth century, a competition with Giovanni da Cascia and Jacopo da Bologna at the courts of Luchino Visconti in Milan and Mastino della Scala in Verona». L'idea fu poi sistematicamente ripresa da Corsi, in tutti quei casi per i quali si conservano intonazioni differenti dello stesso testo.

Jacopo e Luchino Visconti,[13] e la presenza di Giovanni presso la corte di Mastino II Della Scala, dove avrebbe anche avuto luogo un certame con Jacopo.[14] Dunque non sorprende che per il caso di *Con bracchi assai* si siano formulate ipotesi contrastanti, inserendo la composizione ora nell'orbita viscontea ora in quella scaligera.

Secondo Oliver Huck, quasi l'intera produzione di cacce più antiche proverrebbe dalla corte viscontea; una conclusione a cui si giunge incrociando i dati relativi ai nessi intertestuali e i toponimi presenti in vari componimenti, il più preciso dei quali è senza dubbio il fiume Adda, presente proprio nella caccia che qui interessa.[15] Tale ipotesi è ulteriormente circostanziata da Sandra Dieckmann, che ha posto in relazione *Per sparverare* e *Con bracchi assai*, per via della presenza del nome proprio Varino, e quest'ultima caccia in relazione a *Segugi a corta*, per il comune riferimento al personaggio della villanella/pastorella, ricorrendo ancora all'argomento della gara tra i due musicisti per spiegare la doppia intonazione.[16] In effetti, gli indizi sembrerebbero a prima vista convergere verso una comune provenienza; tuttavia è necessario evidenziare almeno due aspetti: (1) i rimandi intertestuali tra le cacce, limitandosi alla presenza di espressioni stereotipe (come l'onomatopea dell'abbaio) e ai nomi propri dei cani (Varino e Dragone), sono piuttosto flebili, e andrà ricordato che questi nomi rimandano alla *Caccia di Diana*, senza dimenticare il modello offerto dai Malebranche di *Inf.* XXI e XXII; (2) la connessione tra Jacopo e Luchino è in parte neutralizzata dalla stessa menzione di Villani appena ricordata, che lo riconduce con Giovanni alla corte scaligera, confermando una condizione itinerante dei compositori del tutto affine a quella dei poeti di corte. Restano i toponimi, che tuttavia per le cacce si riducono alla sola «riva d'Ada» di *Con bracchi assai*, poiché il distico conclusivo di *Chiama il bel papagallo*, «Questi in Lombardia, Marca e Romagna / cantando vanno, e con Amor si bagna», è troppo generico per poter inferire una sicura provenienza viscontea (che comunque resta plausibile).

D'altro canto, Robert Nosow ha fornito un'interpretazione molto diversa, riconducendo *Con bracchi assai* all'ambiente scaligero; il 'ciclo del perlaro' sarebbe in realtà frutto del confronto tra Giovanni e Jacopo, assumendo la presenza di Piero a corte in un periodo precedente:

> I propose that both men [Jacopo e Giovanni] were asked to write a madrigal in the manner of two preexistent songs by Piero, each with the 'Anna' *senhal*. (…) In addition to the *perlaro* cycle, the competition included four other pairs of works. Both musicians fashioned a three-voice setting of a text already composed by Piero, *Sì come al canto* in the case of Jacopo, and *Chon brachi assai* in the case of Giovanni.[17]

Le ragioni principali alla base di questa ricostruzione poggiano essenzialmente sulla convinzione che lo stile di Piero testimoni un vero e proprio stacco generazionale rispetto a Jacopo e Giovanni,

13. Sui rapporti tra Jacopo e Luchino cfr. E. Abramov-Van Rijk, *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, in «Studi Musicali», III n.s. 2012, pp. 7-62, a pp. 7-31.

14. Questa notizia si basa esclusivamente sulla nota testimonianza di Filippo Villani: «Iohannes de Cascia, cum Mastini Della Scala tiranni veronensis atria questus gratia frequentaret et cum magistro Iacobo bononiensis artis musice peritissimo de artis excellentia contenderet, tiranno eos muneribus irritante, mandrialia plura sonusque multos et ballatas intonuit mire dulcedinis et artificiosissime melodie, in quibus quam magne, quam suavis doctrine fuerit in arte manifestavit»; Villani, *De origine civitatis Florentie* cit., p. 408. Cfr. anche E. Li Gotti, *Il più antico polifonista italiano del sec. XIV*, in «Italica», XXIV/3 1947, pp. 196-200, a pp. 197-8. Certamente non v'è motivo di dubitare della buona fede di Villani, ma sulla correttezza e l'affidabilità del dato in sé (di cui si ignorano le fonti) è necessaria cautela; ad ogni modo la locuzione *de artis excellentia contendere* non implica necessariamente un certame vero e proprio, ma anche un gareggiare sul piano ideale.

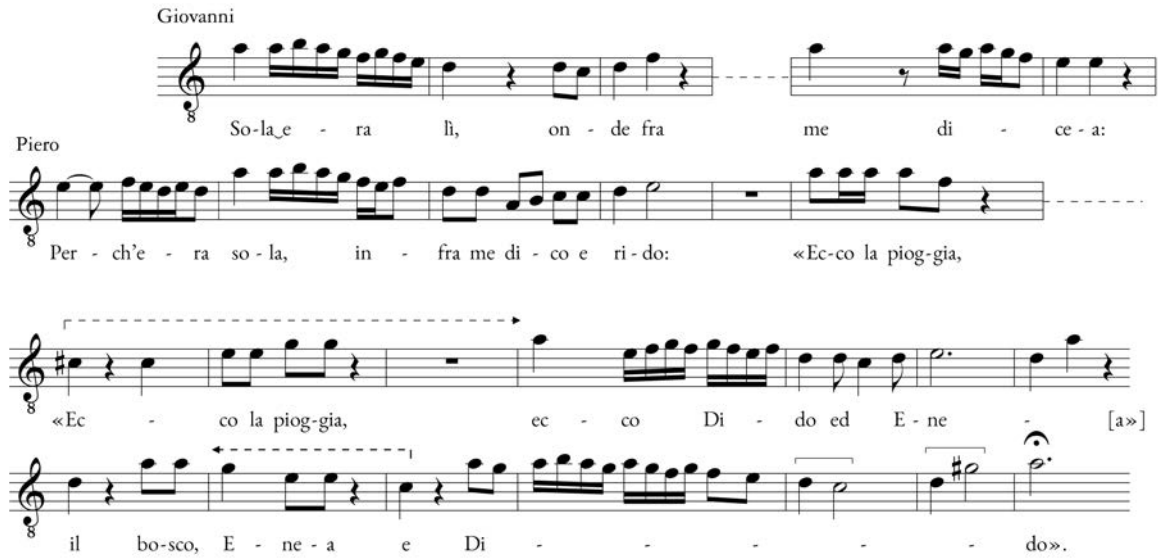
15. O. Huck, *Music for Luchino, Bernabò and Gian Galeazzo Visconti*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, a cura di S. Dieckmann *et al.*, Hildesheim, Georg Olms, 2007, pp. 247-58, a pp. 248-9.

16. Dieckmann, *«Con bracchi assai»* cit., pp. 260-1.

17. R. Nosow, *The «Perlaro» Cycle Reconsidered*, in «Studi Musicali», II n.s. 2011, pp. 253-80, a p. 260.

mentre la menzione del fiume Adda, che Huck e Dieckmann ritengono sicuro riferimento ai domini viscontei, è qui correlata alla conquista di Brescia da parte di Mastino II tra il 1332 e il 1335, sostenendo che il fiume, prima del 1335, scorreva lungo territori non ancora conquistati dai Visconti e sotto il controllo della Chiesa, ed era quindi facilmente accessibile.[18] Questa argomentazione ritengo sia problematica. In primo luogo, il fiume Adda non potrà mai considerarsi un toponimo rappresentativo del dominio scaligero, mentre fu notoriamente uno dei confini naturali del ducato di Milano; e se anche così fosse stato al tempo dell'intonazione di Piero, l'inattualità di tale riferimento sarebbe stata palese nell'intonazione più tarda di Giovanni e quindi difficilmente riproponibile in ambito scaligero a metà Trecento. In secondo luogo, datare per questa ragione l'intonazione di Piero entro un periodo compreso tra il 1332 e il 1335 sarebbe accettabile solo se la collocazione scaligera fosse certa (e non lo è); peraltro, l'intero edificio argomentativo parrebbe conseguire dall'ipotesi che il *senhal* Anna del 'ciclo del perlaro' si riferisca addirittura a Giovanna di Svevia, moglie di Cangrande, morta probabilmente più che settantenne nel 1352.

Comunque si siano svolti i fatti, su un punto Nosow ha certamente ragione: è senz'altro improbabile che, intonando *Con bracchi assai*, Piero e Giovanni ingaggiassero un certame, almeno nelle modalità in cui è lecito immaginare una simile situazione: è certo, infatti, che i due compositori non lavorarono indipendentemente, ma che uno dei due conobbe il lavoro dell'altro. Ne forniscono una prova definitiva i seguenti dati: (1) il profilo melodico del *cantus* nel ritornello, che in entrambe le intonazioni è in canone con punto di imitazione a un solo *tempus* di distanza (caso unico per le cacce), presenta analogie tali (inclusa la retrogradazione *aa-g-e-c* / *c-e-g-aa*) da scongiurare la possibilità che si tratti di coincidenze (Es. 27); (2) l'*ambitus* delle voci è identico, con il *tenor* che si estende da *C* ad *a*, e il *cantus* da *a* a *bb*; (3) entrambi i compositori sfruttano nello stesso modo la rima per l'occhio *d'Ada* : *dà, dà* (cfr. supra, Ess. 2-3); (4) le due sezioni della caccia terminano su *G* e *D* nell'intonazione di Piero, su *D* e *G* nell'intonazione di Giovanni; (5) entrambe le intonazioni presentano un *tenor* essenziale contrappuntisticamente, con i due *cantus* in canone che producono spesso intervalli di quarta.



Es. 27. *Con bracchi assai*, C 78-90 (Piero), 66-77 (Giovanni)

18. «The river lay in the lands that belonged to the church, (…) so were accessible to peaceable parties»; ivi, p. 261.

Curiosamente, proprio laddove a livello musicale sono più evidenti i rapporti tra le due cacce, il testo presenta la divergenza di maggior rilievo:

Piero	Giovanni
Perch'era sola, infra me dico e rido:	Sola era lì, onde fra me dicea:
«Ec*c*o la pioggia, il bosco, Enea e Dido».	«Ecco la pioggia, ec*c*o Dido et Enea».

Non è possibile ricostruire con sicurezza l'eziologia dell'intervento, per cui muta la rima e si omettono alcuni dettagli (il ridere del cacciatore e il bosco); è tuttavia plausibile che la lezione tramandata nell'intonazione di Piero sia genuina. In primo luogo la rima in *-ea* è già impiegata come rima interna nelle due strofe, mentre è pressoché istituzionale l'impiego di una nuova rima nel ritornello (peraltro, la riproposizione della rima investe l'intera parola, *dicea*, che compare già due volte, nella medesima posizione, ai vv. 3/9); in secondo luogo, la *ratio* della divergenza pare scaturire dalla soppressione di «Perch'era» su entrambi i livelli testuale e musicale, come si vede nell'Es. 27. In altri termini, la distanza tra le due versioni si spiega con ragioni di ordine meramente musicale, ovvero con la soppressione del primo *tempus*.

Tutto lascia supporre, quindi, che più che di un certame, in questo caso si possa agevolmente parlare di emulazione o di omaggio; e pur nell'impossibilità di stabilire con sicurezza assoluta chi dei due avesse fornito un modello per l'altro, i dati raccolti suggeriscono la precedenza dell'intonazione di Piero. Beninteso, ciò non implica necessariamente uno stacco generazionale: gli elementi a favore di una maggiore anzianità di Piero sono del tutto indiziari. Non può assumere valore probante la nota miniatura sul margine inferiore di c. 302*r* del ms. Fulda, Hessische Landesbibliothek, D 23, che Fischer ipotizzò potesse avere una relazione con Giovanni, Jacopo e Piero,[19] per via delle didascalie successivamente apposte alle figure ritratte, dove il presunto Piero è visibilmente tonsurato e più anziano degli altri.[20] Trattandosi di un codice di provenienza bolognese databile intorno al 1300, sono ovviamente esclusi dei ritratti intenzionali; per qualche ragione, qualcuno volle instaurare un nesso tra le figure di alcune miniature e personaggi – si suppone – realmente esistenti, apponendovi il nome. Aggiunte analoghe si riscontrano anche per le miniature di cc. 262*r*, 277*r*, 287*r*, e l'impressione è che l'autore delle didascalie, probabilmente uno dei possessori del codice, facesse riferimento a personaggi a lui noti.[21] Trattandosi di nomi alquanto diffusi e non potendo datare con sicurezza gli interventi sulle miniature, è evidente che occorre la massima cautela nel considerare certo il riferimento ai tre compositori. Né si può essere sicuri che il «Petro mastro» menzionato in un sonetto di Nicolò de' Rossi[22] e il «mastro Petro de canto e de nota» a cui è indirizzato un altro sonetto di Nicolò Quirini,[23] entrambi composti probabilmente nel terzo decennio

19. Fischer, *«Portraits»* cit., con riproduzione in bianco e nero della miniatura.

20. Sul codice, che tramanda il *Digestum vetus cum glossa ordinaria*, cfr. R. Hausmann, *Die historischen, philologischen und juristischen Handschriften der hessischen Landesbibliothek Fulda bis zum Jahr 1600*, 2 voll., Wiesbaden, Harrassowitz, 1992-2000 (Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda), II, pp. 155-9. La miniatura, apposta sul capitolo *De donationibus inter virum et uxorem*, rientra tra le «figürliche Darstellungen innerhalb der Spiralranken oder Medaillons (z.T. nachträglich mit Beischriften versehen)», ed è così descritta: «Musikant mit Psalterium (*Daniele*), Geigenspieler (*Maestro Zovane*), Dirigent (*Jacomo*), Geistlicher (*Fra Piero*), 3 Mönche beim Chorgesang (*de diversi ordini*)» (p. 158).

21. Hausmann, *Die historischen* cit., p. 158: «262*r* Ritter mit Wappenschild und Speer (*Guido da Sanp*). 277*r* nackter Reiter auf Löwen (*Bartolomio*). 277*r* Bogenschütze (*Elia puto*). 287*r* Brautpaar (*Jacoma* (*?*), *Thetolo*)».

22. F. Brugnolo (ed.), *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., I *Introduzione, testo e glossario*; II *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1974-77 (Medioevo e Umanesimo, 16; 30), I, p. 176.

23. F. Brugnolo, *Le rime di Nicolò Quirini*, in «Cultura neolatina», XL 1980, pp. 261-80, a pp. 275-6; secondo Brugnolo l'identificazione con il compositore è sicura.

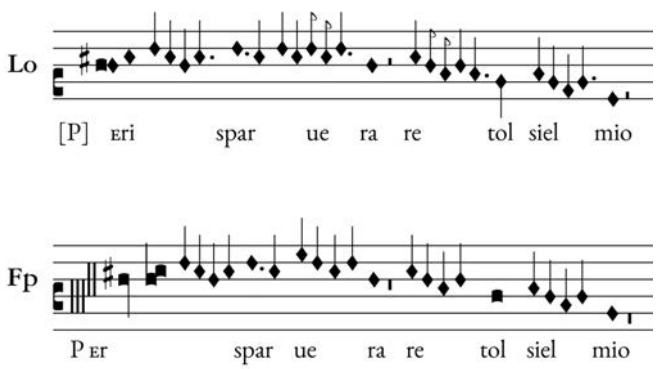
del Trecento, siano effettivamente da identificare con il compositore, sebbene questi ultimi riferimenti abbiano un valore decisamente superiore ai summenzionati 'ritratti'.

In conclusione, concordo con Nosow sul fatto che l'intonazione di Piero abbia fornito un modello, ma solo sulla base del fatto che il testo intonato da Giovanni presenta tratti deteriori; non credo, infatti, che vi siano gli estremi per supporre una distanza 'generazionale' tra le due intonazioni. Certamente è plausibile che Giovanni e Piero avessero avuto un qualche rapporto, il che sembrerebbe confermato dalla tradizione stessa, poiché a quanto è dato sapere Piero è rappresentato solo in due codici, ed entrambi recano anche opere di Giovanni (a parte **Fp**, i due sono presenti con due madrigali ciascuno anche in **Rs**,[24] che, almeno per quel che rimane, non annovera Jacopo tra i compositori identificati). Resta quindi meno problematica l'ipotesi di Huck e Dieckmann, escludendo però il certame e supponendo che, forse in tempi diversi, i due compositori avessero soggiornato presso la corte viscontea.

5.3. *Per sparverare*

Oltre a essere l'unica vera caccia attribuita a Jacopo, *Per sparverare* è al contempo una delle composizioni meno diffuse del compositore; ci è nota, infatti, esclusivamente grazie a due codici fiorentini, **Fp** e **Lo**, evidentemente tardi e periferici rispetto ai luoghi in cui Jacopo presumibilmente operò. Non è da sottovalutare, inoltre, l'assenza di questa caccia in **R** e in altre sillogi fiorentine come **Sq**, **Pit** e **Sl**, tutti codici che dedicano a Jacopo apposite sezioni.

I due testimoni divergono nettamente sul piano notazionale, poiché in **Fp** la notazione è ammodernata, passando dalle *divisiones* italiane di **Lo** (.o. e .p. rispettivamente per le due sezioni), già ibride per la compresenza di *punctus augmentationis* e *pontello*,[25] alla *Longanotation* e all'impiego del sistema francese. Inoltre, il ritornello presenta in **Fp** un profilo melodico molto più ornato, che probabilmente presuppone una sedimentazione di elementi riconducibili alla prassi esecutiva. È interessante rilevare come, ancora in **Fp**, all'ornamentazione del ritornello faccia da contraltare la banalizzazione di alcune figurazioni nei primi *tempora* del *cantus* (Es. 28), dove le quartine di *minimae* sono in **Lo** movimentate dalla presenza di *semiminimae*, con ovvie ripercussioni sull'ordito polifonico.

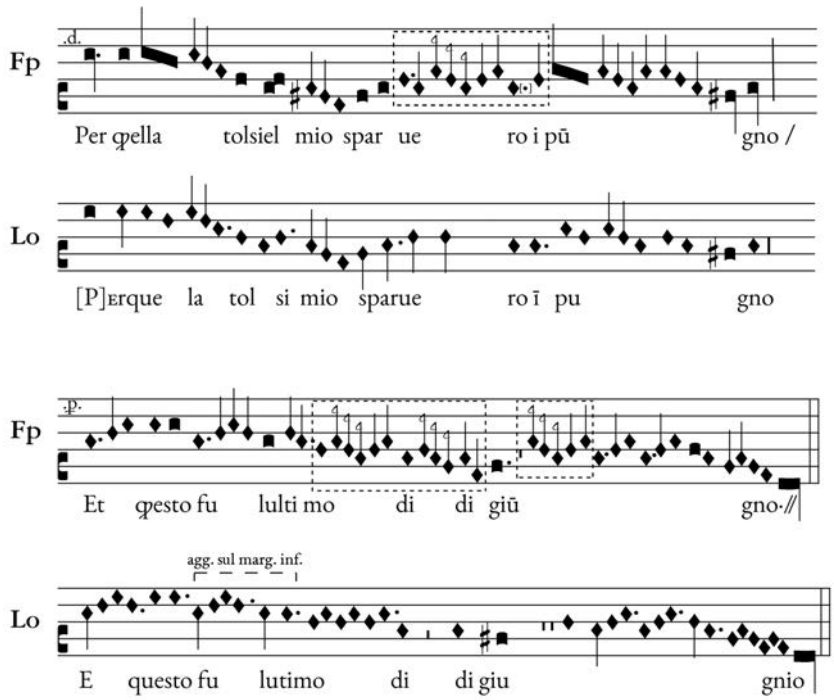


Es. 28. *Per sparverare*, C 1-6

24. Il codice tramanda *Nascoso el viso* e *La bella stella* di Giovanni, a cui si può aggiungere *De soto 'l verde*, d'attribuzione incerta; Piero è invece rappresentato con *Ogni diletto* e *Quando l'aire comenza*.

25. Secondo Gozzi, l'esemplare impiegato dal copista di **Lo** avrebbe potuto addirittura presentare un sistema notazionale affine a quello tramandato in **Rs**: «Il caso di *Per sparverare,* in cui tutte le pause di semibreve, sia nel *superius* sia nel *tenor*, sono scritte come pause di minima, è particolare, poiché con ogni probabilità questa caratteristica deriva direttamente dall'esem-

Rara e probabilmente frutto di una svista è la variante di **Fp** a C15, dove in luogo della lezione di **Lo**  , si presenta la figurazione  , con la terzina di *semiminimae* interna (forse errore d'anticipo della figurazione ornamentale prevalente in seguito). Per quanto riguarda il ritornello, a parte l'ornamentazione, colpisce il fatto che il copista di **Fp**, nel trascrivere in *Longanotation*, abbia suddiviso la sezione in due parti, la prima in *duodenaria*, la seconda in *senaria perfecta*, esplicitate mediante le apposite lettere .d. e .p. (Es. 29):



Es. 29. *Per sparverare*, C 60-67 e 68-80

Il passaggio da *duodenaria* a *senaria perfecta*, in quanto *divisiones* del *tempus perfectum*, in notazione marchettiana non avrebbe alcun senso, poiché la transizione è implicita ogni qualvolta si rimanga entro le 6 *semibreves* per *divisio*. Osservando la versione di **Lo**, si nota come il ritornello, più che in *duodenaria*, sembrerebbe essere impostato in .p. sin dal principio, con presenza sporadica di gruppi di due *minimae*. Seguendo Marchetto, la loro presenza implicherebbe il passaggio temporaneo alla *duodenaria*, ma intorno alla metà del Trecento le *divisiones* hanno ormai acquisito lo *status* di *tempora* indipendenti sulla scorta delle *prolationes* francesi. Nelle *Rubrice breves* si descrive un *tempus perfectum minus* diviso in 6 *semibreves*, equivalente in termini di durate (*in quantitate*) a metà *duodenaria* (ossia il *tempus perfectum recte*);[26] viene però ricordato che uno stacco del tempo leggermente più lento permette di arrivare sino a 7 o 8 *semibreves* per *divisio*, espresse mediante gruppi di due *minimae* in luogo di una *semibrevis* (indicato come *tempus maius perfecto minori*). Credo sia abbastanza chiaro, osservando l'Es.

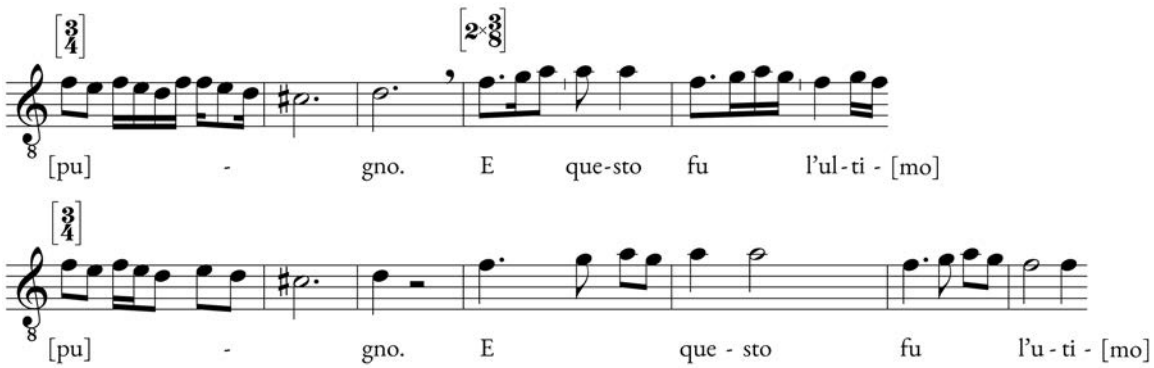
plare, che a sua volta si rifaceva ad un manoscritto molto simile al codice Rossi [**Rs**], che non attribuisce per niente alla posizione delle pause (sopra o sotto una linea del rigo) un preciso valore mensurale», Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987* cit., p. 247. Tuttavia, diversamente da quanto affermato da Gozzi, si leggono anche pause di *semibrevis* (che 'pendono' dalla linea), nello specifico a C 10, 14, 67, 75; T 37, 44, 52, 67.

26. Vecchi, *Anonimi Rubrice breves* cit., p. 130.

29, che è esattamente questa la situazione verificabile per il ritornello in **Lo**, che può quindi considerarsi interamente composto in *senaria perfecta*, con soli tre gruppi di due *minimae* a C 61, 63 e 65.

In **Fp** la *senaria* è *de facto* mutata in *duodenaria*, per via della diffusa presenza di *minimae* e *semiminimae* dovute all'ornamentazione, ma il cambio di *divisio* parrebbe a prima vista del tutto gratuito; il copista ha quindi certamente inteso trasferire, mediante il passaggio da .d. a .p., un'informazione ulteriore che non può che riguardare lo stacco del tempo e/o l'agogica, in conformità alla nuova griglia metrica fornita dalla *senaria*. Le prime edizioni curate da Marrocco (FCIC e *The Music of Jacopo da Bologna*), che impiegavano **Fp** come manoscritto di riferimento, riproponevano i rapporti espressi dalla notazione, con l'equivalenza della *minima*. In PFMC 6, invece, Marrocco raddoppiò i valori della sezione in .p. rispetto a quella in .d., forse in seguito al confronto con la lezione di **Lo** (di cui riporta la trascrizione come n. 21b); tale soluzione è stata seguita anche nella più recente edizione di Huck.[27] Dal punto di vista ecdotico non si può che concordare con quanto proposto in queste ultime edizioni, ma resta comunque inspiegato il motivo del cambio di *divisio*.

La *senaria perfecta* in alternanza alla *duodenaria* 'alla *longa*' nelle sillogi fiorentine ha quasi sempre la funzione di indicare la *mutatio qualitatis*, ossia il passaggio da una struttura composta da 3 *breves* binarie a una composta da 2 *breves* ternarie, presupponendo l'equivalenza della *minima*.[28] Ciò, in effetti, equivale a passare da 3C a 2O (3×4 ♦ contro 2×6 ♦), che, a dispetto delle lettere di *divisio*, sono le reali *mensurae* impiegate in **Fp**, poiché il sistema ha completamente perso ogni traccia di italianità a livello semiografico. Su queste basi, la transizione si presterebbe a essere trascritta in notazione moderna passando da $\frac{3}{4}$ a un $\frac{6}{8}$ ottenuto dalla composizione di due misure di $\frac{3}{8}$ (Es. 30).



Es. 30. *Per sparverare*, C 65-71, dall'alto, trascrizione da **Fp** (♦ = ♦) e **Lo**

Ora, se davvero il copista ha inteso rendere esplicita la *mutatio qualitatis*, si è di fronte a un travisamento. Vi sono infatti diverse ragioni per ritenere che l'intera sezione sia stata concepita entro un'unica griglia mensurale: (1) alcune particolari figurazioni ornamentali, tutte *singulares* di **Fp**, si trovano identiche nelle due sezioni (in riquadri tratteggiati nell'Es. 29), ed è arduo pensare che la stessa ornamentazione si presentasse a una velocità dimezzata da una frase all'altra; (2) la quantità media di sonorità per *divisio* nelle due sottosezioni è la medesima; (3) l'esordio del *tenor*, in corri-

27. «Die Divisionbezeichnung .p. in **Fp** in T. 69 ist in bezug auf die vorgehende Duodenaria wohl als Indikation eines Tempus minus zu deuten»; Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen* cit., I, p. 197.

28. Si vedano alcuni casi di *senaria perfecta* in **Sq** per madrigali di autori come Giovanni (*Togliendo l'una all'altra*) e Gherardello (*Una colomba* e *Cacciando un giorno*), dove 3.q. (= .d.) e .p. esigono equivalenza della *minima*.

spondenza di «Per quella» e «E questo», è identico sul piano ritmico: in **Lo** ▪◆◆, mentre in **Fp** si passa da ▪· ▪▪ a ▪· ◆▪. Ciò che probabilmente trasse in errore il copista di **Fp** o del suo antigrafo si può forse desumere dalla lezione di **Lo** (Es. 29): la presenza dei tre gruppi di *minimae* riguarda solo la prima sottosezione, mentre la seconda non avrebbe dato adito a dubbi circa la *divisio* impiegata.

Da ultimo, occorre discutere di una particolarità relativa al testo poetico, e nello specifico alla seconda strofa posta in *residuum*, tramandata dal solo **Lo**. Nel prospetto che segue si forniscono le due strofe in sinossi, evidenziando in corsivo i versi ripresi integralmente nella stessa posizione, in grassetto i termini riutilizzati per comporre versi *ex novo*, ma strettamente modellati ai corrispettivi nella prima strofa, e in sottolineato le ripetizioni che potrebbero essere strutturali:

vv.	I	II
1/14	Per sparverare tolsi el mio sparvero;	Vogendo redire udi' un levriero;
2/15	bracchi e brache chiamando,	correndo e gridando,
3/16	*«Eit, eit, Baratera!*	*«Eit, eit, Baratera!*
4/17	*Té,* ***Varin****; té, té!»*,	*Té, Varin; té, té!»*,
5/18	çonçemo a la canpagna.	**guardando** pel *m*olino,
6/19	*Vidi cercar e renfrescar* **la cagna**:	*vidi cercare e rinfrescar* **Varino**:
7/20	*«Burla qui; té, Varin; fuì!*	*«Burla qui; té, Varin; fuì!*
8/21	*Vélla, Baratera; fuì!*	*Vélla, Baratera; fuì!*
9/22	*Amorosa,* ***boca****; fuì!*	*Amorosa, boca; fuì!*
10/23	Leva, leva, leva *là*!	**Boca, boca, boc',** *o·llà*!
11/24	**Guarda**, guarda, guarda *là*!».	***Là, cagna; là, cagna;*** *là*!».
12/25	Per la mia donna presi **quaglie** assai,	E presentare andai le **quaglie** a quella,
13/26	poi de redire non me dubitai.	ch'Amor mi fece prendere per ella.
27/29	Per **quella** tolsi mio sparvero in pugno,	E però faça l'uomo al mondo bene
28/30	e questo fu l'utimo dì di giugno.	e segua la ventura che gli vene.

La parte centrale e più caratteristica della seconda strofa è ottenuta riproponendo gli stessi versi della prima, ora letteralmente (16-17 e 19-22) ora con minimo sforzo combinatorio (vv. 23-24), mentre la presenza di un secondo distico nel ritornello introduce accenti proverbiali inconsueti per il genere e comunque avulsi dal contesto.[29] In sostanza, tre quarti della seconda strofa sono totalmente derivati dalla prima, mentre il resto è costituito dai versi di cornice, che forniscono sì una minima continuità narrativa, ma che in realtà indugiano su un atto che risulta già compiuto nella prima strofa («Per la mia donna presi quaglie assai»). Una certa tendenza all'economia pare comunque un tratto strutturale: un emistichio del primo verso è inglobato nel primo verso del ritornello, mentre l'uso del verbo *redire* ('ritornare') nei versi di raccordo tra le strofe ricorda il collegamento a *coblas capfinidas*. In conclusione, l'impressione è che la seconda strofa sia frutto di un'interpolazione da parte di un copista che intese preservare l'eseguibilità della caccia per entrambe le strofe a fronte di una lacuna molto estesa, o che addirittura innovò il testo al punto da rendere strofica una caccia

29. Questi due versi, neutri al punto da prestarsi a essere aggiunti pressoché a ogni madrigale o caccia trecentesca, potrebbero essere accostati al ritornello del madrigale *Nel prato pien de fior*, attribuibile a Jacopo (cfr. supra, § 1.4); un testo che instaura un ulteriore nesso con questa caccia per via dell'onomatopea *fuì* (o *fiù*, secondo **Fp**), che è certamente rappresentativa dell'atto di fischiare, e che trova un parallelo nel paratesto «suflo» ('fischio' o 'zufolo'), presente nel *cantus* e nel *tenor* del madrigale.

che non lo era. È quindi probabile che, nell'impeto ricostruttivo, sia stato aggiunto un distico superfluo anche al ritornello, con cui se ne spiegherebbe l'incoerenza a livello contenutistico.

5.4. *Tosto che l'alba*

Tra le cacce pervenute con intonazione, *Tosto che l'alba* è quella tramandata nel maggior numero di testimoni (cinque musicali, **Fp Lo Sl Pit Sq**, e uno letterario, **Par**), ed è sul piano filologico uno dei casi più interessanti del repertorio. Per illustrare la situazione converrà partire dal testo poetico. Nel prospetto che segue si riassumono i dati emersi dalla *recensio*; l'accordo dei manoscritti nella trasmissione di lezioni erronee ha autorizzato ad accorpare le due coppie **Fp Sl** e **Pit Sq**, indicando singolarmente le rare divergenze.

vv.	**Fp Sl**	**Lo**	**Pit Sq**	**Par**
2	c(h)acciatori [4 sedi]	chacc[i]ator [3 sedi]	cacciator [3 sedi]	chacciator
4	te primera te	te primiera te	te primera te (te primerāte **Pit**)	*omesso*
5	Su alto al	su alto al	Susalto al	Su ~~sal sa~~ salta il
7	aordine ciascuno	adordine ciascuno	adordine ciascuno	ordin ciaschidunc
8	I(o) ueggio	I uegio	I(o) ueg(g)io	Emi par
9	bra(c)chi sta auisato	bracc[h]i sta auisato	bra(c)chi star auisato	chan star auisato
12	au au	au au	ayo ayo	ajof a~~o~~jof
13	tēne (**Fp**) tene (**Sl**)	tenne	tene	tiene
14	que che uera su (**Fp**) quel che uera si (**Sl**)	*v. omesso*	que che uera su	que che ua su giu
15	Alla talcie lo [5 sedi **Fp**] al | la toal cie lo [6 sedi **Sl**]	*v. omesso*	allaltra allaltra	alaltra alaltra

Gli errori particolarmente rilevanti nella tradizione musicale, tenendo momentaneamente da parte **Par**, sono ai vv. 9 e 15; nel primo caso, il contesto non lascia adito a dubbi circa la lezione corretta: *Io veggio sentir uno / di nostri miglior bracchi: sta avisato!* (**Fp Sl Lo**), contro *Io veggio sentir uno / di nostri miglior bracchi star avisato* (**Pit Sq**), con l'endecasillabo ipermetro e sintatticamente assai più debole. Oltre al fatto che 'avisare' è voce verbale che credo mal si addica a un cane, *star avisato* sarebbe ridondante rispetto a *sentir*, che qui vale 'fiutare', implicando un comportamento dell'animale ben visibile dal cacciatore, d'onde la locuzione *veggio sentir* ('vedo fiutare'). L'intonazione, prevedendo una netta cesura dopo *bracchi*, conferma la separazione delle due proposizioni; dunque, posto che *ravisato* è parimenti da escludere, poiché resterebbe l'ipermetria,[30] non resta che considerare *star* un errore critico, evidentemente originato dal fraintendimento di *vegio sentir*. Non sarà un caso, infatti, che **Par**, oltre a sostituire *bracchi* con *can*, in modo da recuperare una sede, innovi anche il v. 8, leggendo *E mi par sentir*, che credo confermi l'eziologia che ho proposto.[31] L'errore al v. 9 è dunque congiuntivo rispetto a **Pit Sq Par** e deve essersi prodotto nella tradizione musicale, dove errori relativi alla misura del verso passano per lo più inosservati.[32] La dipendenza di **Par** da un co-

30. Nel *database* dell'OVI, una ricerca per lemmi ha portato alla luce solo 8 occorrenze per 'ravvisare', tutte nell'accezione di 'riconoscere' (qualcuno o qualcosa), 'avvedersi' di qualcosa.

31. Persino nelle edizioni moderne il passo ha dato luogo a innovazioni, rintracciabili a partire da E. Levi (ed.), *Lirica italiana antica. Scelta di rime dei secoli decimoterzo, decimoquarto e decimoquinto*, Firenze, Bemporad, 1908, p. 304, dove il passo è emendato *Io veggio sortir*, lezione accolta da N. Sapegno (ed.), *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, e di lì trasmessa in C. Muscetta - P. Rivalta, *Poesia del Duecento e del Trecento*, Torino, Einaudi, 1956 (I millenni. Parnaso italiano, 27).

32. Rispetto alle ragioni musicali la metrica del testo è notoriamente in secondo piano; basti pensare, ad esempio, che in

dice musicale affine a **Pit Sq** trova conforto anche dall'errore al v. 5, *su salta il monte*, più probabile partendo dalla lezione *sus'alto*, adiafora di *su alto* propria di **Pit Sq**. A ciò si aggiunga l'attribuzione a Nicolò del Preposto (valida per il testo poetico, non certo per un'intonazione che **Par** non trasmette), che è lecito pensare sia stata desunta da un codice musicale e indebitamente estesa alla composizione e quindi al testo poetico.[33]

Nel ritornello (v. 15) si presenta un'analoga situazione testuale, ma a ruoli invertiti, poiché la lezione di **Fp Sl** è palesemente deteriore: *Del monte que' che v'era su gridava / allat(o) al cielo (e) il suo corno sonava*, dove la congiunzione e la forma piena *allato* sono proprie di **Sl**. Che sia un errore, molto probabilmente di natura paleografica («allaltra al.l.. > allatal*cielo*»), credo si evinca facilmente dall'improbabilità delle locuzioni 'gridare allato' o 'suonare al cielo'.[34] Nessun problema per la lezione trasmessa in **Pit Sq Par**, *Del monte que' che v'era su gridava: / «All'altra, all'altra!» e 'l suo corno sonava*. Si tratta di un'esclamazione volta a indicare l'avvistamento di un'ulteriore preda, e si ritrova pressoché identica in Prodenzani, *Saporetto*, XXXIX, 9, «A l'altro, a l'altro!», per giunta nel medesimo contesto (nel verso precedente un enorme cinghiale è appena stato catturato e finito con «ben cento spiedate»).

Stando a quanto leggibile nel palinsesto **Sl**, le discrepanze con **Fp** limitatamente al testo verbale ammontano a due luoghi: (1) al v. 3, per la variante di **Sl** «allettay can» (*Su, ch'egl'è tempo; aletta li can!*), con sinalefe e conseguente omissione di una sede (pari a una *minima* nell'intonazione); (2) al v. 13, dove in **Fp** il perfetto *tenne* implica leggere *Carbon la pres[e] ed in bocca la tenne*, contro il discorso diretto *«Carbon l'à pres[a] e in bocca la tene!»*, che in base al contesto è senz'altro poziore. A **Fp** in questo caso si accorda **Lo** («la te ⟨e e⟩ nne»), anche se va ricordato che il copista non è nuovo a geminate 'abusive' (si veda, ad esempio il v. 9, *sentir uno* reso «sentir rū no»). Le conclusioni che possono trarsi dalla *recensio* del testo poetico permettono già di imbastire un'ipotesi di lavoro che individua due famiglie di testimoni: **Pit Sq Par** e la coppia **Fp Sl**; per collocare **Lo** è necessario incrociare i dati sinora emersi con la *varia lectio* dell'intonazione.

questo caso tutti i testimoni (musicali) concordino nel distribuire *sta avisato* su 5 sedi (non 4), con dialefe *sta˘avisato*; e si noti come l'aggiunta di *r* fra le due vocali uguali faciliti l'articolazione della figura ritmica corrispondente (cfr. C 59 o il C_2 nell'Es. 31). Analoghe discrepanze metriche sono state osservate anche nel repertorio laudistico (cfr. A. Ziino, *Tre laudi musicali in un frammento fiorentino del Trecento*, in «Studi Musicali», V n.s. 2014, pp. 91-109, a pp. 97-99). L'atteggiamento dei copisti nei testimoni letterari è evidentemente diverso, e ne offre dimostrazione **Par**, dove si corregge un errore metrico innovando ulteriormente il testo.

33. D'altro canto, in Checchi, *I versi della musica* cit., p. 40, si riconosce la possibilità di «intravedere in **Par** una piccola silloge incentrata sull'attività di compositore e poeta di Nicolò»; ma per la caccia in questione sarei propenso a impiegare la logica con cui lo stesso Checchi dismette l'attribuzione per il madrigale *Non dispregiar virtù*, che il ms. Firenze, BML, Pl. 41.10 attribuisce a Stefano di Cino, valutandola «come uno dei frequenti casi di predominanza di un nome maggiormente conosciuto». La ritengo un'eventualità non meno plausibile di una perduta intonazione di Nicolò del medesimo testo, formulata in via dubitativa in D'Agostino, *La tradizione letteraria* cit., pp. 413-5. Non mi sembra di qualche rilevanza, inoltre, il fatto che Nicolò e Gherardello si conoscessero, come risulta dalla cena presso il monastero di Santa Trinita, registrata in un libro di ricordanze il 5 agosto 1361 (cfr. F. D'Accone, *Music and Musicians at the Florentine Monastery of Santa Trinita, 1360-1363*, in «Quadrivium», XII/1 1971, pp. 131-51, a p. 145; ed. completa ora in R. Zazzeri - F. Sznura, *«Ci desinò l'abate». Ospiti e cucina nel Monastero di Santa Trinita. Firenze, 1360-1363*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, p. 169). Peraltro, sarebbe davvero curioso che Nicolò avesse composto un testo così lontano dalle tre cacce che sicuramente mise in musica, dove l'adespota *Dappoi che 'l sole* è palesemente vicina, per stile e dimensioni, alle altre due di Sacchetti (*State su donne* e *Passando con pensier*).

34. Interrogando il *database* dell'OVI, entrambe le espressioni non hanno attestazioni; *allato*, d'altronde, anche nell'accezione più generica 'accanto', implica inderogabilmente uno stato in luogo, soprattutto nella locuzione 'allato a' (cfr. Rohlfs, *Grammatica storica* cit., § 822), così come 'al cielo', nell'accezione 'verso l'alto', è locuzione generalmente accompagnata da un verbo di movimento (levare, porgere, ecc.).

Come per il testo verbale, si offre qui un prospetto degli errori e delle varianti che contestualmente risultano utili alla definizione dei rapporti tra i testimoni.

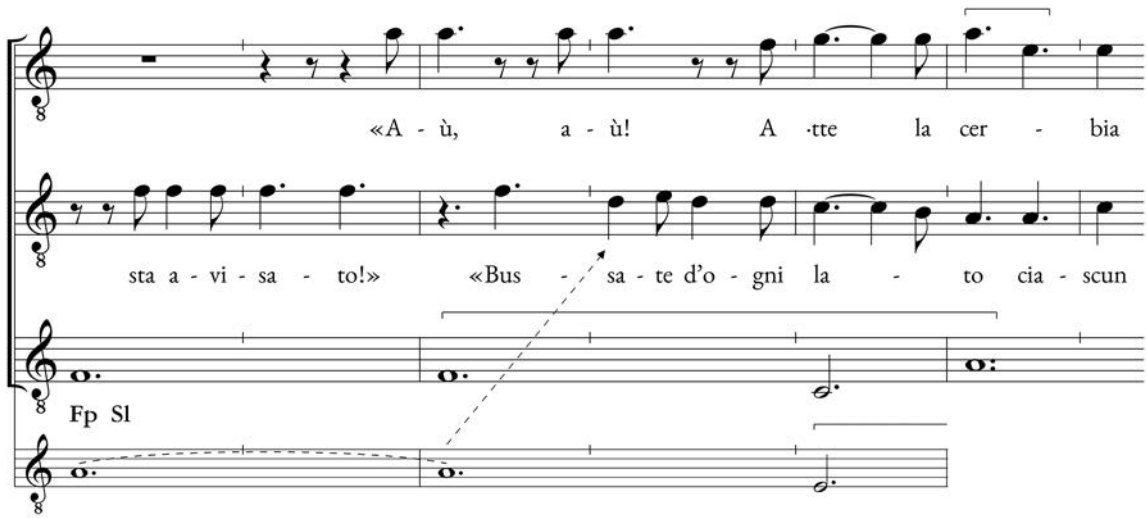
Errori

	Fp	**Sl**	**Lo**	**Pit**	**Sq**
T 70-74	*a a E-*	*a E-*	*F F-C-*	*F-C-*	*F F-C*
T 102-103	*c-b-d*	*c-b-d*	*c-b-d* *d-b-d*	*d-b-d*	*d-b-d*

Varianti

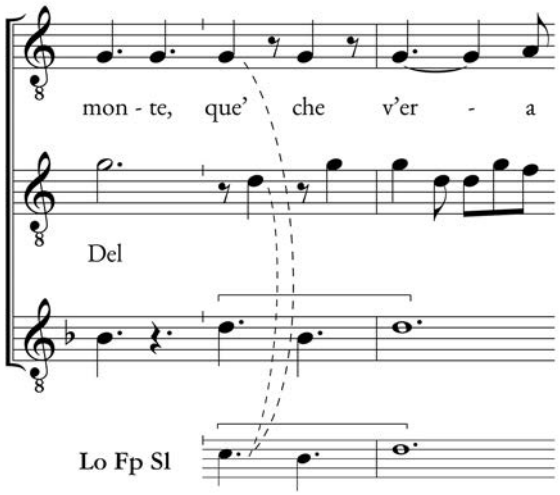
C 15	*a a*	*a a*	*a*	*a*	*a*
C 20	*e*	*e*	*e*	*e d e*	*e*
C 23	*e e d*	*e e*	*e e e*	*e e d*	*e e d*
C 96					
C 105	*g*	*g g*	*g*	*g*	*g*
C 117 / T 116-117	*d* / *b-G*	*d* / *b-G*	*d-b* / *b-G*	*d* / *b-G*	*d* / *b-G*

Un primo errore si rileva a T 70-74, condiviso da **Fp Sl** (Es. 31); che si tratti di un errore 'di terza' e non di una variante è dimostrato dalla quarta *a-d* che si produce con il *secundus* a mis. 73. Sarebbe l'unica quarta strutturale della composizione; né convince la successione di sonorità che ne consegue (*a-f-aa* / *a-d-aa* / *E-c-g* contro *F-f-aa* / *F-d-aa* / *C-c-g*), dove si osserva una netta prevalenza delle consonanze imperfette, che non troverebbe ulteriori riscontri nel resto della caccia.



Es. 31. *Tosto che l'alba*, miss. 70-76

Un errore congiuntivo per **Fp Sl Lo** è a T 102-103, *d-b-d*] *c-b-d*, dove *c* produce una sonorità dissonante con *G* e *d* dei due *cantus* (Es. 32); l'importanza di questo errore è cruciale, poiché stabilisce un sicuro rapporto di parentela tra **Lo** e la coppia **Fp Sl** (per la presenza in **Lo** della doppia lezione annotata nel prospetto degli errori e delle varianti, cfr. infra). Si ha quindi già una prima conferma rispetto a quanto emerso dalla *recensio* del testo poetico; e il fatto che questo errore coinvolga anche **Lo**, getta luce sui rapporti tra **Lo** e **Fp** in relazione all'errore già discusso al v. 13 (*tenne* in luogo di *tene*), a riprova dell'importanza di una *recensio* 'incrociata'.



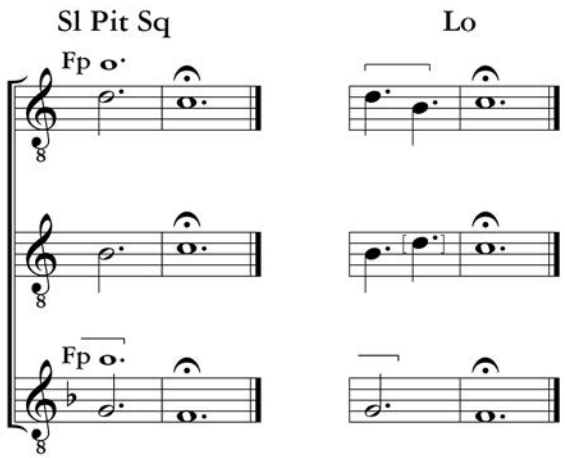
Es. 32. *Tosto che l'alba*, miss. 101-103

Stabilita la parentela tra **Lo Fp Sl**, se ne accerta anche l'indipendenza reciproca, potendosi escludere la possibilità di porre ciascuno dei tre testimoni a monte degli altri due. Per **Lo** è sufficiente ricordare l'omissione dei vv. 14-15. Quanto a **Fp**, a C T 117, in prossimità della cadenza conclusiva, si presenta una *singularis* che si sarebbe certamente trasmessa anche in **Lo** e **Sl**, se dipendessero da **Fp**. La *paenultima* in entrambe le voci è data come *longa*, contro la *brevis* del resto della tradizione (Es. 33); la prova che questa lezione, ancorché non erronea *per se*, sia in realtà un'innovazione, la fornisce il *tenor*, dove in luogo della comune *ligatura* attestata in tutti gli altri testimoni, compare la forma anomala , ottenuta mediante l'aggiunta estemporanea della *cauda* a destra.[35] Questa anomalia notazionale si spiega ipotizzando che, in sede di correzione (evidentemente limitata al computo dei *tempora*), il copista adattò il *tenor* al *cantus*; vale a dire che, prima della correzione, **Fp** (e presumibilmente il suo antigrafo) presentava il *tenor* con un *tempus* in meno, ossia un errore. Un ripristino per congettura a partire da questa innovazione si può senz'altro escludere, poiché una lezione simile non avrebbe presentato alcunché di anomalo agli occhi dei copisti, a parte la forma della *ligatura* al *tenor*, che sarebbe stata automaticamente normalizzata in una forma congrua alla teoria della notazione, oppure sciolta nei suoi costituenti.[36] Ciò vale anche per la *singularis* di **Lo**

35. La *cauda* a destra trasforma la *brevis* d'arrivo in una *longa*, ma forme simili mi risultano essere estranee alla teoria della notazione, e si possono giustificare solo come eccezioni dovute alla volontà di non procedere a correzioni più consistenti, che avrebbero inevitabilmente condotto alla rasura. Un caso del tutto simile (con *cauda* verso l'alto per motivi di spazio) si trova in *Caciando per guastar* di Zacara in **Sq** (T 21-23), anch'esso giustificabile come correzione estemporanea.

36. Si noti che il ragionamento è dimostrato implicitamente dalla correzione stessa in **Fp**: il copista non ha reputato che la *longa* al *cantus* dovesse essere corretta in *brevis*, ma si è limitato ad adattargli il *tenor*, preferendo una *ligatura* anomala alla rasura necessaria a trasformare in .

nel medesimo luogo, che ne conferma ulteriormente l'indipendenza rispetto a **Fp Sl**, C 117, *d* ▪] *d*-*b* ◣, dove la *ligatura cum opposita proprietate* ovviamente non ha implicazioni sulla durata complessiva, ma condurrebbe a una diversa ricostruzione del C_2,[37] onde evitare che le due parti superiori giungano al *c* conclusivo tramite il medesimo profilo cadenzale (Es. 33). Poiché è improbabile che tutti gli altri testimoni (inclusi **Fp Sl**) abbiano indipendentemente eliminato il *b* al *cantus*, anche la lezione di **Lo** può ritenersi un'innovazione.



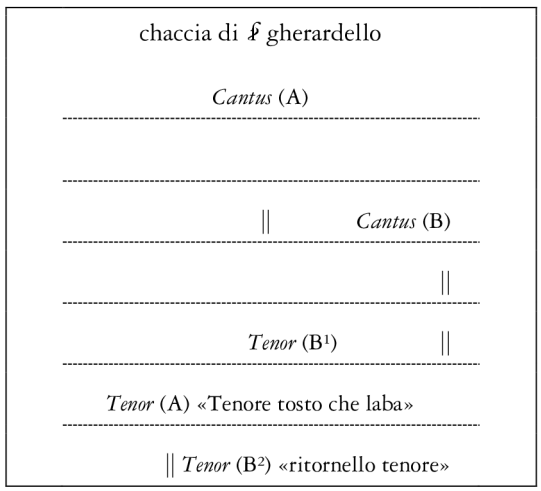
Es. 33. *Tosto che l'alba*, miss. 117-118

In base alla particolare situazione appena descritta, che vede **Lo Fp Sl** apparentati, con i primi due gravati da errori e innovazioni non ripristinabili per congettura, per l'indipendenza di **Sl** è sufficiente l'argomento cronologico, essendo ormai acclarato che il codice fu redatto *grosso modo* vent'anni più tardi rispetto agli altri due. Un analogo ragionamento induce a ritenere indipendenti anche **Sq** e **Pit**. Assumendo come dato acquisito la posteriorità di **Sq**, la *singularis* di **Pit** a C 20 (*e* ◆] *e d e* ◆◆◆), null'altro che il prodotto dell'ornamentazione su *e* in prossimità della cadenza a *F*, è già rilevante: se tale ornamentazione, infatti, si fosse effettivamente trovata nell'antigrafo, non vi sarebbe stato alcun motivo in **Sq** di ripristinare la lezione comune al resto della tradizione.[38] Se la variante di **Pit** fosse la lezione corretta, contro tutti gli altri testimoni, bisognerebbe infatti spiegare perché l'accordo di **Sq** con **Fp Lo Sl** contro **Pit** sia limitato esclusivamente a questa variante, posto che non si vedono elementi che possano indurre alla convergenza in innovazione (sfugge il senso dell'eliminazione poligenetica di un'ornamentazione, laddove la sua introduzione è quanto di più normale ci si possa attendere all'interno di una tradizione attiva). Ci sono dunque elementi sufficienti per ipotizzare l'esistenza di due capostipiti, che si indicheranno con *a* (**Fp Sl Lo**) e *b* (**Pit Sq Par**).

37. Il profilo cadenzale del C_2 si ottiene semplicemente dilatando i valori di C_1 111 (*b*-*c* ◣ > *b c* ▪ ▪), e ciò probabilmente spiega l'assenza della porzione di C_2 normalmente notata per esteso quando il profilo melodico subisce variazioni sensibili rispetto al C_1.

38. Se si accolgono la parentela tra **Pit** e **Sq** e la loro datazione, si danno solo due possibilità: o **Sq** deriva da **Pit**, o i due testimoni sono indipendenti. Ovviamente il ragionamento non contempla l'eventualità che la tradizione sia contaminata, poiché dai dati emersi dalla *recensio* non sembra emergere alcun indizio che punti in tale direzione.

Veniamo ora a **Lo**, che necessita di un'analisi accurata a causa di un'evidente anomalia, imputabile a un problema occorso durante la copia, come si vede nello schema di c. 25*r*, dove i pentagrammi IX e X sono posticci e tracciati a mano libera entro il margine inferiore (indicati per questo in corsivo, mentre le due sezioni della caccia si indicano con A e B).



Il *tenor* è stato inizialmente copiato a partire dal ritornello (sezione B), omettendo l'intera sezione A, per poi essere copiato di nuovo nei due righi aggiunti IX e X, questa volta per intero e con l'aggiunta dei consueti paratesti, assenti nella prima copia («Tenore tosto che laba (*sic*)», con la *s* di *tosto* aggiunta, e «ritornello tenore). Di conseguenza, la sezione B del *tenor* risulta copiata due volte (B^1 e B^2); l'errore comune a **Fp Sl** a T 102-103 è presente in B^1, identico finanche nella forma grafica della *ligatura*, ma non in B^2, che reca invece la lezione corretta (di qui la doppia lezione annotata nel prospetto degli errori offerto sopra). Analogo discorso per T 97, *c d* ◆◆ B^1, contro ◆₁◆ B^2, dove la prima lezione è una tipica banalizzazione per 'arrotondamento', anch'essa in accordo con **Fp Sl**. Ciò dimostra che il copista ha avuto a disposizione due diversi esemplari: dal primo, evidentemente derivato da *a*, ha tratto il *cantus* (con il testo poetico) e una porzione di *tenor* (sezione B^1), mentre dal secondo ha tratto il *tenor* completo (sezioni A e B^2). L'aggiunta dei righi posticci, la doppia copia della sezione B, e l'uso di un inchiostro differente (bruno per la prima stesura, nero per l'aggiunta), indicano univocamente che deve esserci stato un momento in cui la copia fu considerata compiuta, e questo sta a indicare che con tutta probabilità i due esemplari non furono nelle disponibilità del copista sin dal principio. Ne consegue che l'assenza dell'errore a T 70-74 presente in **Fp Sl** si spiega col fatto che quella sezione di *tenor* (T^A) proviene da un esemplare che non deriva da *a*. Inoltre, la tipologia di contaminazione in atto, riprendendo l'utile distinzione offerta da Cesare Segre, è la «contaminazione di esemplari» e non «di lezione»,[39] dovuta alla necessità di integrare un antigrafo lacunoso o per qualche ragione non copiato integralmente. È lecito chiedersi perché, pur avendo fatto ricorso a un altro esemplare, il copista non sanò la lacuna che interessa gli ultimi due versi; tra le ipotesi possibili, si potrebbe pensare a un esemplare a uso di un esecutore, che tramandava solo

39. C. Segre, *Appunti sulla contaminazione dei testi in prosa*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 Aprile 1960)* Bologna, Commisione per i testi di lingua, 1961 (Collezione di opere inedite o rare, 123), pp. 63-67 [ora in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, pp. 71-4].

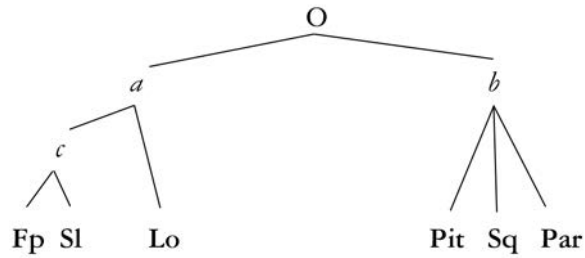
il *tenor*, oppure, più semplicemente, invocare la generale noncuranza rispetto al testo poetico, che per questo manoscritto è notoria.[40]

Restano da spiegare le oscillazioni di **Lo** per quanto riguarda l'accordo di alcune lezioni con quelle caratteristiche di *b*; se per C 92, *a-e* **Pit Sq Lo** / *a-e d* **Fp Sl**, si potrebbe anche pensare alla caduta poligenetica di una *minima*, è di tutt'altra entità il caso del v. 2, *cacciatori* **Fp Sl** / *cacciator* **Lo Pit Sq** e conseguente C 15, *a a* ◆◆ / *a* ■, che, in un senso o nell'altro, presuppone un'innovazione volontaria. La scelta tra *cacciator* e *cacciatori* non può dipendere da argomenti di natura metrica, poiché le due forme sono entrambe ammissibili entro la struttura versale della quartina d'esordio, dove tutte le rime sono irrelate (per ulteriori dettagli si rimanda alla nota metrica all'edizione del testo):

Tosto che l'alba del bel giorn' apare,
disveglia i **cacciator(i)**;
«Su, ch'egl'è tempo; aletta li can!»
«Té·tté, Viola, té, Primera, té!».

Tuttavia, poiché nel ramo *a* si presentano entrambe le lezioni, *cacciator* **Lo** / *cacciatori* **Fp Sl**, e la prima concorda col ramo *b*, questa è più probabile che sia la lezione a monte dei due capostipiti e quindi più vicina all'originale. Partendo da questo assunto, ritengo che tra *a* e la coppia **Fp Sl** si debba interporre un altro testimone perduto *c*, che presentava la lezione *cacciatori* (con la variante a C 15 che ne consegue), ed è a questo punto lecito proiettare in *c* anche la variante a C 92 di cui si è appena discusso.

La situazione, quindi, può essere formalizzata nella seguente ipotesi, dove si considera **Lo** limitatamente alla prima stesura, relativa al *cantus* con il testo poetico (C) e alla seconda sezione del *tenor* (T^{B1}). Per la copia dal secondo esemplare, con cui il copista integra la prima sezione del *tenor* e ne duplica la seconda ($T^{A\text{-}B2}$), si può affermare con certezza solo che la contaminazione è avvenuta con un esemplare non derivato da *a*. La convergenza con il ramo *b*, in assenza di errori, non è a mio avviso sufficiente a ipotizzare che il copista di **Lo** abbia avuto accesso a un testimone di quel ramo.[41] Ciò, peraltro, non apporta significative modifiche alla rappresentazione complessiva della tradizione, che è la seguente:

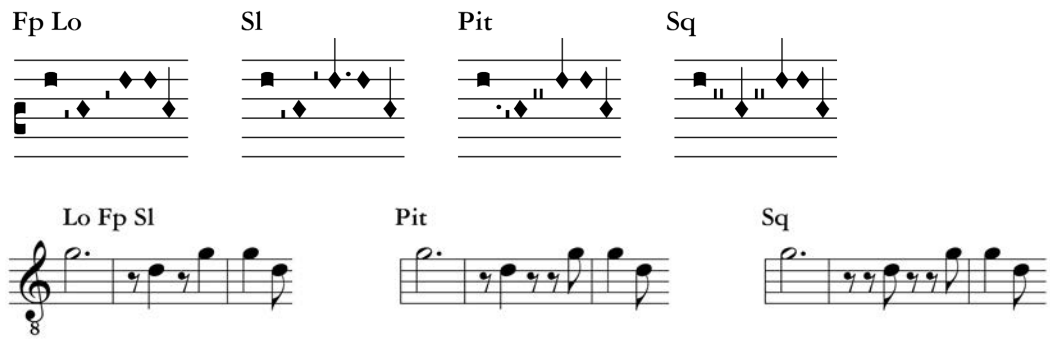


40. Si tenga conto che, a fronte di una correttezza non dissimile dalla media delle altre sillogi musicali (al netto degli interventi del 'guastatore'), per i testi verbali il copista di **Lo** non si fa scrupolo di produrre catene grafiche prive di senso. Non occorre andare lontano per offrirne un esempio: proprio in *Tosto che l'alba*, al v. 11, *ciascun le machie, ché Quaglina suona*, **Lo** legge: «cia cū le matirc̄e quaglina suona».

41. In questo caso ritengo più prudente parlare di contaminazione con un ramo 'non-*a*', poiché è solo la bipartizione a monte dei testimoni che porterebbe ad assumere una contaminazione col ramo *b*; se la tradizione fosse stata tripartita, e anche un ipotetico terzo ramo *x* non avesse recato errori al *tenor*, sarebbe stato impossibile determinare se l'esemplare impiegato dal copista per l'integrazione fosse derivato da *b* o da *x*.

Riassumendo e percorrendo la cosiddetta 'via dall'alto': il capostipite *a* presentava almeno gli errori a T 102-103 (**Fp Sl Lo**) e al v. 13 (tene] tenne **Fp Lo**); risalgono molto probabilmente ad *a* anche gli errori al v. 15 (all'altra all'altra] allat(o) al cielo **Fp Sl**) e a T 70-74, anche se non è possibile affermarlo con certezza, poiché **Lo** omette i vv. 14-15 e la prima sezione del *tenor* (beninteso, al netto della successiva integrazione). Questi ultimi errori, comunque, se non erano in *a*, erano senz'altro in *c*, caratterizzato dalla variante *cacciatori* al v. 2 e dalla conseguente frammentazione della *brevis* a C 15, trasmesse in **Fp Sl**. L'indipendenza reciproca dei testimoni derivati da *a* è dimostrata dall'omissione dei vv. 14-15 in **Lo**, dall'innovazione di **Fp** a C T 117, e dalla posteriorità di **Sl** rispetto agli altri due testimoni. Molto più lineare il ramo della tradizione derivato da *b*, caratterizzato dall'errore al v. 9 (sta avisato] star avisato **Pit Sq Par**). L'indipendenza di **Sq** e **Pit**, assumendo l'anteriorità del primo, è confortata dalla *singularis* di **Pit** a C 20, anch'essa valutabile come innovazione non trasmessa in **Sq**. Il testimone letterario **Par**, che presenta un testo pesantemente innovato, oltre all'omissione del secondo emistichio del v. 4, in linea teorica potrebbe anche derivare da **Pit** o **Sq**, ma ciò non avrebbe alcuna ripercussione a livello generale, essendo qui rilevante il fatto, questo sì accertabile, che il testimone afferisce al ramo *b*.

A questo punto, trovandoci di fronte a una tradizione sostanzialmente bipartita, è necessario procedere a un confronto tra i capostipiti *a* e *b*, onde operare una scelta per il manoscritto di riferimento. Soccorre la diffrazione a C 96 (Es. 34): questa, oltre a confermare la bipartizione a monte dei testimoni, offre un argomento a favore della maggiore attendibilità del ramo *a*.



Es. 34. *Tosto che l'alba*, C 95-97

Sul piano sostanziale, **Fp Lo Sl** (ramo *a*) concordano, sebbene nei primi due testimoni vi sia una violazione della norma *similis ante similem perfecta est* nel predisporre due *semibreves* consecutive, entrambe *imperfectae* (la prima *a parte ante* dalla pausa, la seconda *a parte post* dal *d*), che si spiega come residuo del sistema notazionale italiano (presumibilmente adottato da Gherardello nell'originale), dove tale norma non si applica a livello di *semibrevis*. **Sl** corregge la notazione sul piano esclusivamente formale, introducendo, come il sistema francese impone, una *minima altera* correttamente separata da *punctus divisionis*. Il ramo *b* presenta invece divergenze sostanziali: in **Pit** la seconda metà del *tempus* passa da 𝅜 a 𝅗𝅥 (l'eziologia dell'innovazione si può forse individuare nella volontà di aderire completamente al sistema francese, evitando la violazione della norma *similis ante similem*), sicché l'andamento in sincope della seconda metà della figurazione è banalizzata in anacrusi. **Sq** completa questo processo di trivializzazione, adeguando la prima parte del *tempus* alla seconda, forse travisando un *punctus divisionis* (come quello che si vede in **Pit** prima del *d semibrevis*) per una pausa di

minima. La diffrazione *in praesentia* è probabile si debba a due fattori: (1) la figurazione [𝔠] ₁◆₁◆, che gode di pochissime attestazioni e che in questo contesto è assimilabile a una *difficilior*;[42] (2) l'ammodernamento notazionale, che implicando di necessità l'intervento dei copisti, induce all'innovazione, potendosi quasi parlare di ipercorrettismo. Ciò porta a ritenere che il ramo *a*, benché gravato da più errori rispetto al ramo *b*, sia nel complesso meno soggetto all'intervento dei copisti. Per la scelta del manoscritto di riferimento ho quindi optato per il testimone più problematico, ma anche più vicino ad *a*, ossia **Lo**, provvedendo a emendarne gli errori e a integrare la lacuna degli ultimi due versi *ope codicum*.

5.5. *Nell'aqua chiara*

Di questa caccia, seconda soltanto a *Tosto che l'alba* per la corposità della tradizione, ho già discusso altrove;[43] tuttavia, in seguito a nuove e più sicure informazioni dovute alla recente edizione in facsimile del palinsesto **Sl**,[44] si è imposta un'ulteriore analisi che ha condotto a risultati e ipotesi più circostanziate, in particolar modo per il testo musicale. Quattro i testimoni: **Pit Sq Lo Sl**, quest'ultimo, oltre che palinsesto, anche frammentario per la caduta di una carta (tramanda solo i primi 98 *tempora* del *cantus*); non si evincono dati di particolare rilevanza dalla *varia lectio* del testo poetico, se non una bipartizione non confermata da errori significativi tra le coppie **Lo Sl** e **Pit Sq**.

vv.	**Lo Sl**	**Pit Sq**
2	e staua (**Lo**) / et staua (**Sl**)	i staua
6	le fatto (**Lo**) / ele facto (**Sl**) [3 sedi]	elle facto [4 sedi]
7	tiral su	tira su [3 sedi] / tira su *et* [4 sedi]
8	chē pur / che pur	chel pur
10	parol chīaue (**Lo**) / paruol chiamã (**Sl**)	parole chiaui
10-11	parola chau- (**Lo**) / *omesso* (**Sl**)	paroli chiau- / paroli chiaui

Al v. 2 la lezione erronea di **Sl** si spiega agilmente partendo da una lezione affine a **Lo** (da intendere probabilmente *e' stava*, come al v. 14, *e'* contro *io*, con **Sl** purtroppo illeggibile). Ben poco si può trarre da un quadro simile, ma fortunatamente la situazione cambia quando si esaminano i dati emersi dalla *recensio* dell'intonazione, di cui si propone un prospetto riassuntivo degli errori e delle varianti.

42. Si tratta di figurazioni per lo più impiegate in passi in *hoquetus*; in Gherardello se ne trova un solo caso ulteriore nel madrigale *Una colomba più che neve bianca* (in *novenaria*), C 91-92; un altro caso si rileva nella caccia *Nell'aqua chiara* di Vincenzo (C 23); nessuna figurazione simile si riscontra nell'opera di Donato, Lorenzo e Nicolò, con cui si esauriscono i contemporanei (certi o presunti) di Gherardello. Si noti come anche nel caso di *Nell'aqua chiara* i copisti di **Pit** e **Sq** incorsero in un travisamento analogo riguardo all'*imperfectio* (cfr. infra, § v.5).

43. Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione* cit., pp. 43-58.

44. A. Janke - J. Nádas, *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, 2 voll., I *Introcudctory Study*; II *Multispectral Images*, Lucca, LIM, 2016 (Ars Nova - Nuova serie, 4).

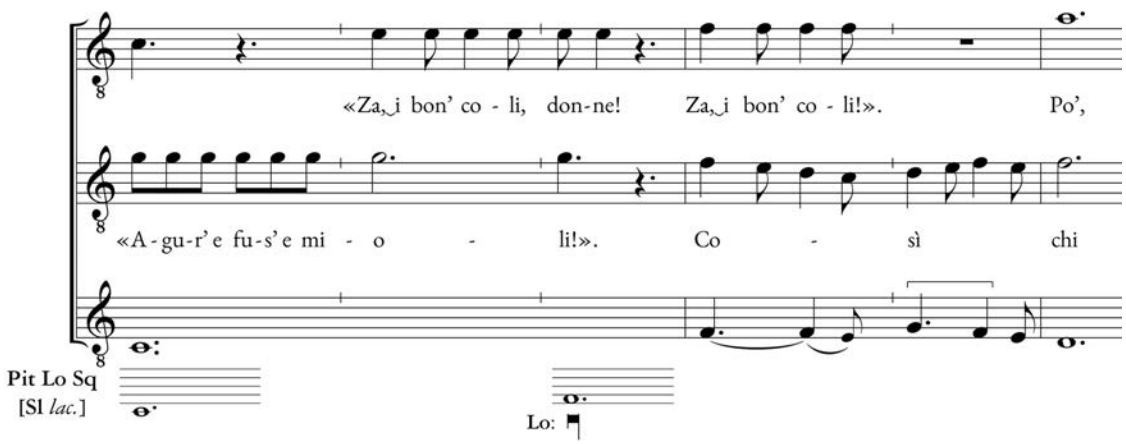
Errori

	Lo	**Sl**	**Pit**	**Sq**
C 33	*d*	*d*	*d d*	*d d*
C 38	*omesso*			
C 51-54		*omesso*		
C 65	*c*	*c*	*c*	*d c*
C 150-152		*lacuna*		
T 101-106	*copiate due volte*			
T 103-106	*C F* /	*lacuna*	*C F*	*C F*

Varianti

C 23-24				
C 73			*corretto su*	
C 76	*g aa g f e d c*	*f g f e d c*	*f g f e d c*	*f g f e d c*
C 104-105		*lacuna*	*corretto su*	

Andrà evidenziato in primo luogo l'errore congiuntivo a T 103-106, presente in tutti i testimoni (**Sl** non è valutabile), configurandosi così come errore d'archetipo (Es. 35). Non possono esservi dubbi sulla natura dell'errore, poiché l'*F* a T 106 non può essere una *longa*, comunque si interpreti il *C* precedente (con o senza punto): l'anticipo di *F*, infatti, provocherebbe la sonorità *F-e-g*, come è pure evidente che l'*F* non può essere protratto (a mis. 108 troveremmo la sonorità *G-f-aa* in luogo di *D-f-aa*). Si tratta di un errore particolarmente subdolo, perché riducendosi a una diversa distribuzione dei valori, sfugge alla consueta verifica limitata al computo dei *tempora*; e che verifiche di questo tipo fossero messe in atto raramente, è confermato dalla casistica di omissioni e dittografie nella tradizione manoscritta di questa stessa caccia, dove di fatto l'unico testimone che consentirebbe un'esecuzione senza interventi è **Pit**.



Es. 35. *Nell'aqua chiara*, miss. 103-108, emendate e nella lezione dei codici.

Ulteriori dettagli, apparentemente di poco conto, inducono a pensare a una derivazione comune: ad esempio la posizione del ♭ su *b* a C 11, che in tutti i testimoni lascerebbe il *b* di C 10 inalterato, benché ciò sia altamente improbabile per la quinta diminuita *b-f* tra i due *cantus* a mis. 24. Se la posizione delle alterazioni può tendenzialmente ritenersi poligenetica, in questo caso si ha motivo di credere che i codici riproducano fedelmente una dislocazione proveniente dal medesimo esemplare.

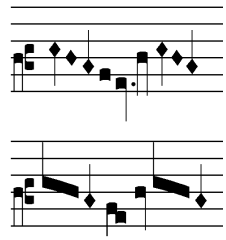
Prima di passare alla discussione degli altri errori, occorre osservare come la veste notazionale di **Lo**, in opposizione agli altri testimoni, risulta aderire – almeno in parte – al sistema italiano, presentando una *senaria imperfecta* con tratti semiografici come il *pontello* e la *semibrevis maior per artem* (𝅘𝅥), ma accogliendo sistematicamente l'*imperfectio* della *brevis* e, secondo alcuni studiosi, anche l'*alteratio* della *minima*.[45] Ciò che maggiormente colpisce è però la presenza di *breves* e *longae plicatae* (tutte discendenti e nelle forme consuete 𝅜 e 𝅜), limitatamente alla parte del *tenor*.[46] Il mantenimento di un tratto semiografico arcaico come la *plica* in un codice databile intorno al 1400 è senza dubbio eccezionale, dal momento che nelle sillogi fiorentine può dirsi sostanzialmente scomparso. Purtroppo, restando legata a un repertorio che non risulta diffuso in Toscana (i madrigali di **Rs**), è impossibile seguire l'evoluzione della *plica* nei codici che qui interessano, ma resta il fatto che essa è del tutto plausibile per le altezze cronologiche di un autore come Vincenzo. Su queste basi, considerando che in tutto il codice la *plica* è rilevabile solo in due composizioni,[47] e potendosi scongiurare la possibilità di aggiunte successive per mano del 'guastatore' (che sembra essere intervenuto

45. Cfr. Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987* cit., p. 217. Non è affatto scontato, tuttavia, che la figurazione 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, l'unica che parrebbe implicare *alteratio* (stando alla 'traduzione' di **Pit** e **Sq**) non sia invece da intendere in *mutatio qualitatis* (con la *semibrevis maior* pari a 4 *minimae*). Alla casistica riportata in J. Gehring - O. Huck, *La notazione «italiana» del Trecento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX/2 2004, pp. 235-69, a p. 252, si aggiunga il caso della caccia *Nella foresta*, C 34.

46. Secondo Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987* cit., p. 238, se conterebbero solo 5 casi, evidentemente imputandone alcuni al 'guastatore'; ma a mio avviso solo a T 41 è evidente una *plica longa* con *cauda* a destra aggiunta, ottenuta prolungando proprio il breve tratto di una *plica brevis*.

47. In **Lo** si contano infatti 11 casi in totale, distribuiti in due sole composizioni, di cui 9 al *tenor* di *Nell'aqua chiara*, e 2 al *cantus* del madrigale di Jacopo *Sì come al canto* (C14 e 35, senza riscontri negli altri testimoni); cfr. Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen* cit., I, pp. 123-6; II, pp. 346-58.

solo a T 41, trasformando una *plica brevis* in *plica longa*), non resta che presumere che il copista abbia riprodotto fedelmente quel che leggeva nell'antigrafo. Su nove casi di *plica* (T 38, 63, 70, 80, 82, 106, 114, 142, 156), sette non presentano problemi;[48] per i restanti due è lecito nutrire dubbi. Il primo caso è a T 82, dove si presenta una *plica longa* discendente seguita da un intervallo di sesta ascendente; Marrocco (PMFC 7) e Pirrotta (CMM 8/4) la rifiutarono nelle loro trascrizioni da **Lo**, ed è infatti plausibile che si tratti di un errore, almeno per quanto riguarda la direzione della *plica*. Il secondo caso è particolarmente interessante perché permette di riprendere la discussione sull'errore a T 106. La sequenza T 101-106, certamente a causa dell'identica figurazione iniziale di T 101 e 107 (*G F E* ♦♦♦), in **Lo** è stata erroneamente copiata due volte, ma con delle differenze: ♦♦♦⚑⚐/ ♦♦♦⚑·⚐; nella ripetizione compare un punto (quasi certamente del 'guastatore', come numerosi altri in questa zona del *tenor*), mentre la *plica longa* diviene una *longa* semplice. Non è escluso che la *longa* incriminata a T 106 sia l'esito di un travisamento di un'originaria *plica brevis*, che potrebbe essere stata notata nella forma ⚐ alternativa a ⚑ (Es. 36).



Es. 36. *Nell'aqua chiara*, T 101-106, in alto un'ipotesi ricostruttiva dell'originale, in basso la lezione di **Pit Sq**

Comunque siano andati i fatti, quel che è certo è che in **Pit** e **Sq** (in notazione francese, come **Sl**, che però non tramanda il *tenor*) le forme *plicatae* di **Lo** sono sistematicamente ridotte a forme semplici. È difficile pensare che copisti esperti come quelli che redassero **Pit** e **Sq**, pur ammettendo una volontà comune di eliminare un tratto notazionale ritenuto obsoleto, decidessero autonomamente di rinunciare a 'sciogliere' la *plica* in figurazioni ritmiche estese, o peggio, non fossero in grado farlo. Ritengo invece più economico pensare che tale operazione sia avvenuta contestualmente all'ammodernamento notazionale in un testimone a monte di **Pit**, **Sq** e probabilmente **Sl**.

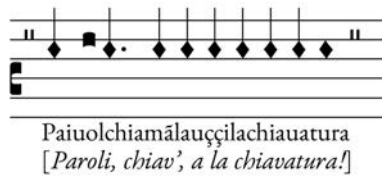
Un interessante errore di omissione per omeoarchia, che ovviamente ha valore separativo, si presenta in **Sl** in relazione ai vv. 10-11, in corrispondenza di C 51-54:

Testo critico	**Sl**
«Parol' e chiav' e laviçi! Paroli,	Paiuol chiam*ar* laucçi […]
chiav', a la chiavatura!»	…] la chiavatura

La lacuna credo abbia avuto origine da un errore nell'intonazione. Vincenzo associa le due grida di mercato al medesimo profilo melodico, in cui si enfatizza l'accentazione sulla sillaba tonica di *paroli* ('paioli') su una *brevis* con *imperfectio ad partem* (Es. 37); senonché la lacuna interessa testo e musica in maniera differente: nell'intonazione, infatti, sembra sia caduto l'intero primo elemento,

48. A riguardo si osserva in primo luogo l'assoluta congruenza a livello contrappuntistico, nonché un'interessante coincidenza con l'*imperfectio ad partem* della *brevis* in una delle voci superiori, che in *senaria imperfecta* rappresenta la notazione estesa della *plica* a livello mensurale (T 41, 63, 114, 142). Inoltre, a T 142 e 156, si trovano due *plicae breves* nella medesima posizione rispetto al modulo reiterato dal canone delle voci superiori, che è un ulteriore indizio di coerenza interna.

mentre il testo (palesemente corrotto) lo conserva, integrandolo con la fine del secondo («la chiavatura»). Come ovvia conseguenza, il numero di sedi disponibili risulta inferiore a quanto il testo richiede.[49]



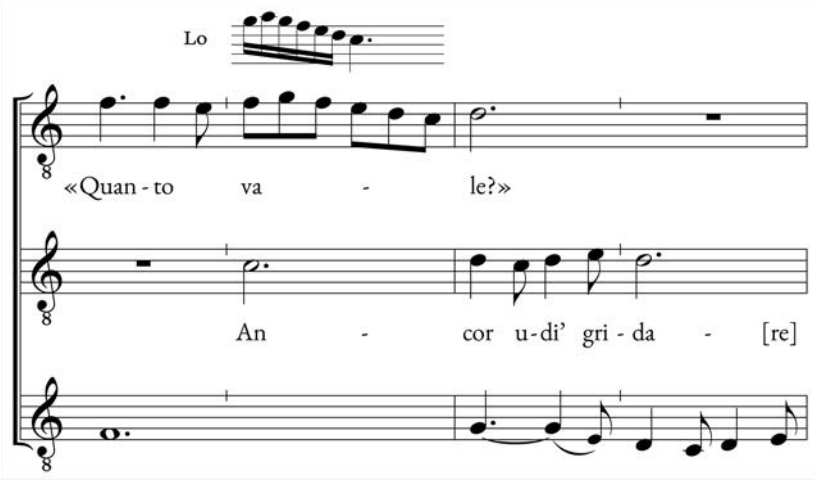
Es. 37. *Nell'aqua chiara*, C 54-57, **Sl** (in corsivo tra parentesi quadre il testo critico)

Questa discrepanza tra testo e musica si spiega agilmente tenendo conto delle dinamiche inerenti al processo di copiatura: è altamente probabile che il copista di **Sl** o del suo antigrafo si sia accorto dell'omissione durante la copiatura del testo, avvenuta dopo la musica.[50] In conseguenza di questo errore, trattandosi di una composizione canonica, persino ipotizzando un adattamento del *tenor* al *cantus*, l'eseguibilità della caccia resta irrimediabilmente compromessa.

La *singularis* di **Lo** a C 79, dove si presenta una sequenza di 6 *semiminimae* e una *semibrevis* in luogo di 6 *minimae* (Es. 38), richiede un approfondimento. Il passaggio non è *a priori* erroneo, ma si dovrà tener conto di alcuni aspetti. In primo luogo le banderuole delle *semiminimae*, orientate a sinistra, sono tracciate con diverso peso rispetto all'unica *semiminima* trasmessa in tutti i testimoni a C 112, che è del tutto plausibile come tratto d'autore e che, per giunta, ha la banderuola orientata destra (C 112, *e e* ♦ ♦, dove la *figura* assolve chiaramente la funzione di indicatore di fraseggio, e che **Sq** banalizza, 'arrotondando' l'intera figurazione con *e* ♦). In secondo luogo, il tratto della penna per le banderuole di C 79 è del tutto compatibile con quello usato per il testo poetico, mentre a C 112 la *semiminima* fu tracciata sicuramente con la stessa penna impiegata per le *caudae*, e quindi estemporaneamente. Si desume che originariamente la figurazione prevedeva 6 *minimae* più una *semibrevis*, cioè una lezione certamente erronea. A ciò si aggiunga che, dal punto di vista pratico, a uno stacco del tempo adeguato, la figurazione ritmica in questione deve ritenersi quanto meno anomala, se non del tutto impraticabile; le *semiminimae*, infatti, chiarita la funzione fraseologica dell'unico caso a C 112, non trovano posto all'interno della composizione. Questi indizi inducono a ritenere che la lezione di **Lo** possa essere frutto di un errore critico, dovuto al fatto che la frase fu erroneamente iniziata da *g*, invece che da *f*.

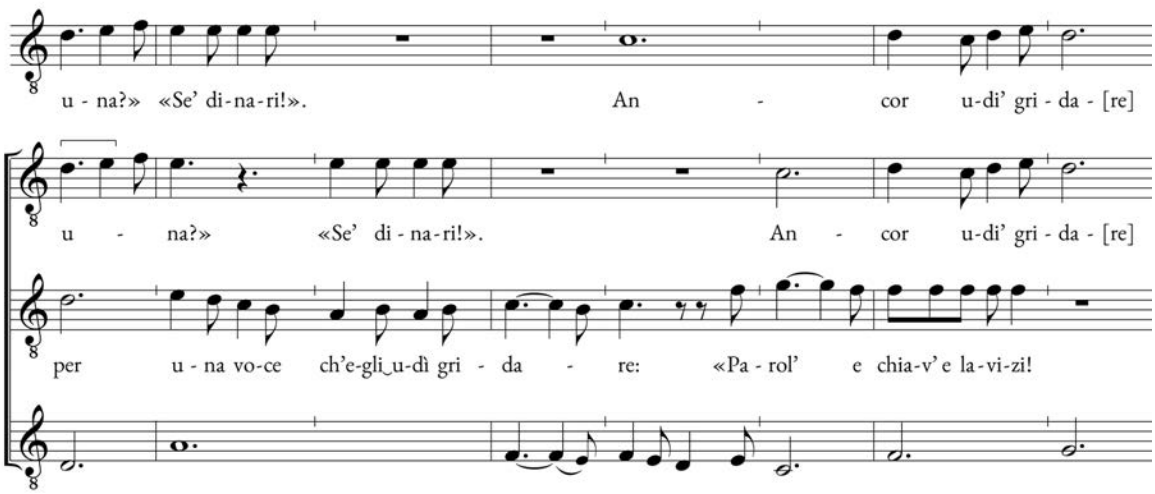
49. La discrepanza tra le sedi disponibili e il testo sottoposto alle note è una tipologia di errore che il copista di **Sl** commette con frequenza insolita, anche se è spesso dovuto a dittografia nel testo (diversi casi in *O tu, di qua*, *Così pensoso*, e un ulteriore caso è in questa caccia, C 19-21: «at-ten⟨to⟩-to», dove *tento* è sottoposto a una sola *brevis*).

50. Indicativa è la tendenza generalizzata a comprimere la scrittura in corrispondenza della fine del rigo musicale, che difficilmente si sarebbe prodotta se il testo avesse preceduto la musica, come avviene ad esempio in **Pit**, dove la spaziatura della notazione musicale è totalmente dipendente dalla presenza/assenza di sillabe sottoposte.



Es. 38. *Nell'aqua* chiara, miss. 78-81

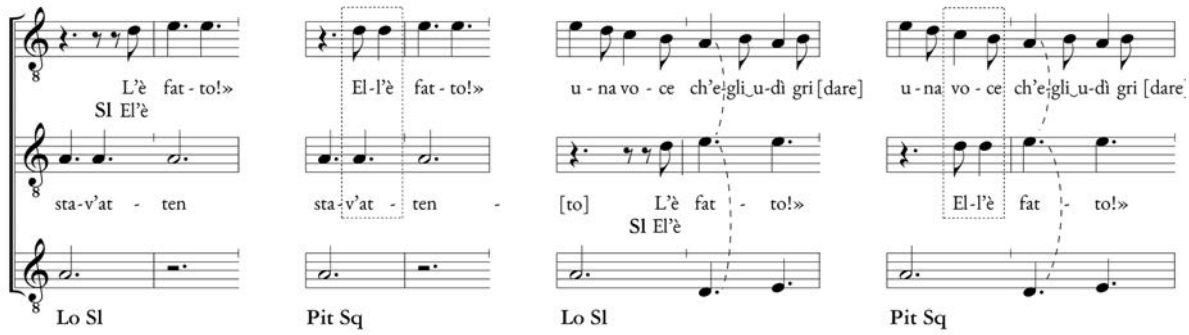
Un altro errore di **Lo** è l'omissione di C 61 (Es. 39); Marrocco (PMFC 7) non ne tenne conto, accogliendo la *figura* successiva come *longa*, che tuttavia risulta essere una delle tante *breves* che il 'guastatore' ha modificato aggiungendovi una *cauda*. La lezione, dunque, benché contrappuntisticamente tenibile anche per il C_2, dovrà essere rifiutata su basi filologiche.



Es. 39. *Nell'aqua chiara*, miss. 60-67, in alto la lezione di **Lo**

Da quanto visto sinora, si può già stabilire con sicurezza l'indipendenza reciproca di **Lo** e **Sl**; diversa la situazione per **Pit** e **Sq**. In primo luogo, i due codici concordano a C 33, dove in concomitanza dell'ipermetria del v. 6 («ell'è fatto» contro «l'è fatto») neutralizzano totalmente l'anacrusi presente in **Lo Sl** (da 𝅗𝅥 si passa a 𝅘𝅥𝅘𝅥 con *alteratio*). Il risultato non convince per la quarte *a-d* tra i due *cantus* a mis. 33 e tra *secundus* e *tenor* a mis. 47, dove è ulteriormente aggravata dall'urto *c-d* (Es. 40). Ben poco si può dire riguardo alle sonorità dissonanti come quella a mis. 48 (*D-a-e*), se non

che possono interpretarsi come l'esito di una sorta di 'cortocircuito' del sistema diadico,[51] salvo non reputare il *D* al *tenor* un errore (che in tal caso rimonterebbe ancora all'archetipo).



Es. 40. *Nell'aqua chiara*, miss. 33-34 e 47-48

La lezione di **Pit Sq** si dimostra erronea e si spiega come adeguamento al testo poetico; lo conferma il fatto che in **Sl** si presenta la medesima lezione nel testo, senza alcuna modifica nella musica, con evidente conflitto nota-sillaba (due sillabe sotto una sola *minima*). È un dato fondamentale per stabilire i rapporti tra **Pit**, **Sq** e **Sl**: la situazione, infatti, suggerisce che il passaggio da *l'è fatto* a *ell'è fatto*, che rende il v. 5 un ottonario isolato entro un contesto di quinari e settenari, non sia poligenetico, ma si sia invece verificato in un testimone che presentava l'anomalia rilevabile in **Sl**, a cui si pose rimedio intervenendo sulla musica anziché sul testo.

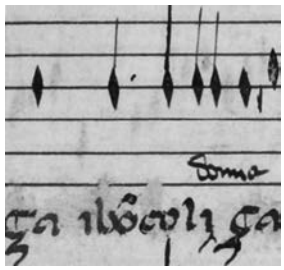
Prima di giungere a conclusioni, che già prefigurano **Lo** isolato dagli altri tre testimoni, converrà proseguire con l'analisi dei rapporti tra **Pit** e **Sq**, a cominciare dalla concordanza di lezione a C 104-105: la figurazione ritmica (tutti ribattuti su *e*) corrispondente al primo emistichio del v. 20, *Ça^i bon coli, donne*, è resa ◆𝅗𝅥·◆◆◆|◆𝄽, mentre in **Lo** si legge ◆𝅗𝅥◆◆·◆◆𝄽· (per **Sl** si dovrà di nuovo sospendere ogni valutazione, dato che la parte finale del *cantus* è mancante). È evidente che la lezione di **Lo** è preferibile, poiché *donne* mantiene la giusta accentazione prosodica, mentre in **Pit** e **Sq** è inevitabile l'accentazione sull'ultima sillaba, e in questi casi di frammentazione in funzione del testo tale aspetto non è secondario. Si dovrà tener conto anche di due ulteriori dati materiali relativi a **Pit** (Fig. 2a): la *cauda* della seconda *minima* è palesemente aggiunta, ed è stato eraso un *punctus divisionis* tra la terza e la quarta *minima*, per essere riposizionato tra la prima e la seconda. In altri termini, il copista aveva inizialmente notato ◆𝅗𝅥◆◆·◆◆𝄽, dove il *punctus* previene l'*alteratio*. La lezione erasa, quindi, è nella sostanza identica a quella di **Lo**.[52] Quanto tempo sia intercorso tra la prima stesura

51. Si tratta delle cosiddette dissonanze 'bifocali', riprendendo una locuzione coniata da M. Bent, *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in *Tonal Structures in Early Music*, a cura di C. C. Judd, New York, Garland, 1998, pp. 15-59, a pp. 49-50, a indicare quei casi in cui due parti (*cantus* e *contratenor*) sono consonanti rispetto a un punto riferimento (il *tenor*), ma non tra loro. I casi più comuni sono sonorità per quinte sovrapposte o compresenza di quinta e sesta. Un caso limite è poi quello della caccia *O tu, di qua* (cfr. apparato critico dell'intonazione), dove un lungo passo è organizzato sulla sonorità *F-c-g*. Quanto a Vincenzo, è vero che le cacce, le uniche composizioni a tre voci attribuite al compositore, mostrano un controllo delle dissonanze piuttosto blando, ma se si analizzano i quattro madrigali a 2 voci, sarà evidente che la quarta non è contemplata tra gli intervalli armonici strutturali, e anche nelle cacce questo intervallo mantiene un carattere sostanzialmente 'incidentale'.

52. L'identità a livello grafico è una coincidenza, poiché il *pontello* di **Lo** assume una funzione concettualmente diversa dal *punctus divisionis* di **Pit**.

e la correzione è impossibile da stabilire; tuttavia sono propenso a ritenerla estemporanea o prodotta in fase di revisione. Conforta questa ipotesi il fatto che l'unica eziologia plausibile per un intervento di questo tipo rimandi a problemi di ordine notazionale: l'ultima *semibrevis* è seguita da una pausa di *semibrevis*, comportando – nel sistema francese – la *perfectio* della prima;[53] la norma notazionale, in sostanza, ha avuto il sopravvento sulla fedeltà all'antigrafo.[54] Pertanto, ritengo che si possa considerare la lezione di **Pit** un errore critico, con evidenti implicazioni sui rapporti con **Sq**, che presenta la lezione emendata di **Pit**.

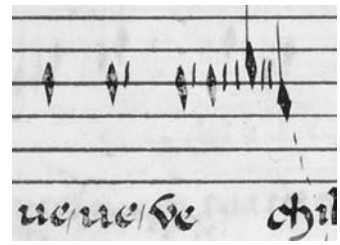
Figura 2.



a) **Pit**, c. 33*r* (C 104-105);



b) **Pit**, c. 32*v* (C 73);



c) **Pit**, c. 32*v* (C 23-25)

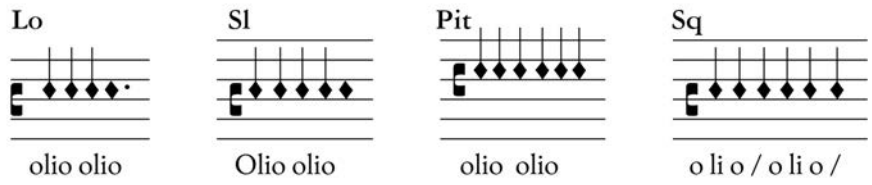
Un altro luogo di particolare interesse è ai vv. 14-15 corrispondenti a C 73: tutti i manoscritti interpretano il testo come «olio olio», apparentemente intendendo il grido di un venditore d'olio, che tuttavia, in base al contesto, si dimostra improbabile. Vi sono due valide ragioni per ritenere che si tratti di una banalizzazione e che si debba accogliere la lettura di Carducci, poi ripresa da Corsi, «o lì, o lì, / o, chi à remulo?». In primo luogo, una rima in *-olio* sarebbe irrelata, mentre *-oli* ricorre ai vv. 10, 19 e 22 (*paroli* : *mioli* : *coli*), con cui si instaurerebbe una rima franta con ritrazione d'accento (*-oli* : *o lì*).[55] In secondo luogo, nell'intonazione, dove sostanzialmente si frammenta *recto tono* una *brevis* in funzione del testo, si osserva una diffrazione, dove i codici presentano 4, 5 e 6 sedi

53. Le pause, infatti, sono elementi agenti per la perfezione, l'imperfezione e l'alterazione delle note: «Longa ante longam perfecta est, longa ante duas breves, longa ante tres breves, longa ante punctum, *longa ante pausam longam semper trium temporum aestimatur*» (Johannes de Muris, *Notitia artis musicae, et Compendium musicae practicae. Petrus de Sancto Dionysio: Tractatus de musica*, ed. U. Michels, Rome, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Scriptorum de Musica, 17), p. 80, mio corsivo). Quel che vale per la *longa*, nella teoria della notazione francese, ha valore per tutte le *figurae* che possono essere perfette o imperfette. Composizioni in cui il sistema italiano fu ricondotto al sistema francese implicando la *prolatio maior* possono presentare problemi simili; ne è prova il caso di *Dappoi che 'l sole* di Nicolò in **Sq**, C 63 e 112: queste due misure sono del tutto identiche, anche rispetto al testo sottoposto alle note (*suona!*, e si noti l'affinità di accentazione con *donne!*), ma si rendono, rispettivamente, ⬇⬇ᵀ e ⬇⬇ᵀ, cioè ora con *alteratio*, ora con *imperfectio*, dove la prima soluzione è corretta rispetto al sistema francese, la seconda è un residuo del sistema italiano, evidentemente sfuggito al copista.

54. Va detto che la soluzione di **Pit** non era l'unica praticabile. Sarebbe bastato aggiungere il gambo all'ultima *semibrevis* per ottenere una traduzione fedele (⬇⬇⬇⬇·⬇⬇ᵀ), ricordando una delle regole fondamentali dell'alterazione: «omnis nota potest alterari ante proximam maiorem se, sicut minima ante semibrevem *vel ante pausam semibrevis* (…)», Johannes de Muris, *Ars practica mensurabilis* cit., p. 37 (mio corsivo). Tuttavia, per qualche ragione il copista preferì modificare il passaggio nella sostanza; il fenomeno rientra tra i numerosi casi di innovazione indotti dall'ammodernamento notazionale e in qualche modo assimilabili al fenomeno dell'ipercorrettismo.

55. Un caso del tutto simile è anche in Dante, *Inf.* VII, 28-30: «Percoteansi 'ncontro; e poscia pur lì / si rivolgea ciascun, voltando a retro, / gridando: 'Perché tieni?' e 'Perché burli?'»; esempio riportato in A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 564 (ringrazio D. Checchi per la segnalazione). Aggiungo che, data la rarità, è rilevante che una situazione analoga si riscontri anche nell'altra caccia di Vincenzo, *In forma quasi*, 15-16, «Chi vòl acet', o, / chi vòl acet'? Aceto!».

(Es. 41). In base all'interpretazione del testo, non può ritenersi convincente la soluzione di **Sq** e **Pit**, dove le 6 sedi presuppongono due trisillabi. Analogamente, non convince la lezione di **Lo**, dove si potrebbe pensare a una scansione «o lìˆoˆo lì o», che semmai confermerebbe una lezione originale con una *o* in meno («o lìˆo lì o»), ma che probabilmente è frutto di un errore di assimilazione, indotto dall'identità delle figurazioni ritmiche che immediatamente seguono e precedono (C 69, 71, 74). Non resta che la lezione di **Sl**, l'unica compatibile con l'interpretazione che si propone e che si è accolta a testo. Questa banalizzazione (*olio olio*), non risparmiando nessun testimone, dovrebbe rimontare all'archetipo, come l'errore a T 103-106.



Es. 41. *Nell'aqua chiara*, C 73

Ma c'è di più: in **Pit** è ben visibile un'ampia correzione che ha interessato tutto il testo poetico da C 73 alla fine, mentre per la musica si arriva solo fino a C 74.[56] A cagionare un intervento di simile portata (la rasura interessa quasi l'intera c. 33*r*) parrebbe essere il passo in questione, *olio olio*, che si intravede nel primo spazio del rigo musicale (Fig. 2b, dove si è incrementato il contrasto per facilitarne la lettura). I fatti si possono ipoteticamente ricostruire come segue: (1) il copista omise per errore *olio olio* e tentò di recuperare ponendo la porzione di testo in un interlineo coincidente con lo spazio tra la prima e la seconda linea del rigo musicale;[57] (2) copiando la musica, giunto a C 74, ritenne necessario far slittare il testo in avanti, probabilmente per evitare di comprimere eccessivamente la notazione; (3) intervenne con la rasura di C 73-74 e di tutto il testo sino alla fine, probabilmente riciclando la *y* di «lasciay» come ultima sillaba di «giammay», con cui si conclude la caccia.[58] Ciò che interessa è che, in seguito alla rasura, C 73 passò da ♦♦♦♦♦ (in accordo con **Sl**) alla lezione con 6 *minimae*; dunque, un'altra correzione di **Pit** si trova 'ufficializzata' in **Sq**. Occorre notare che tale correzione, anche solo per il fatto di interessare testo e musica in misura differente, non può in alcun modo essersi prodotta per un ripensamento successivo mirato a modificare la lezione originaria di C 73, ma deve necessariamente essere stata estemporanea. Questo dato è fondamentale, poiché riduce notevolmente la possibilità che le rasure di **Pit** siano frutto di interventi successivi, dovuti alla collazione con altri esemplari.

La parentela tra **Pit** e **Sq** è ulteriormente confermata da C 23-24: qui, in luogo della lezione di **Lo** ♦♦·ı♦ı♦, analoga a **Sl** tranne che per il *pontello*, la disposizione di entrambi i codici (♦♦ı ♦ı ♦)

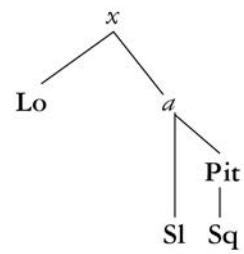
56. Ciò conferma che il testo è stato copiato prima della musica, e molto probabilmente dalla stessa mano: «As with **Fp** and **R**, changes in music hands and text hands, with few exceptions, coincide in **Pit**, suggesting that individual scribe was responsible for copying both aspects of a composition», Nádas, *The Transmission* cit. (p. 261).

57. Un caso del tutto analogo si ha in altri due luoghi dove si recupera un'iniziale omissione ponendo nel primo spazio del rigo musicale l'integrazione: a C 35, per la sillaba *-ra* di *tira*, e a C 105 per *donne*; questi errori non hanno avuto l'impatto di quello a C 73.

58. Anche questo intervento correttivo, comunque, non fu esente da errori: nell'ultimo verso del testo si presenta la ripetizione «Si ⟨grātēpe⟩grātēpesta», dove il primo elemento molto probabilmente risale alla prima stesura e non fu eraso per negligenza.

suggerisce innegabilmente l'*imperfectio a parte post* della seconda e della terza *semibrevis*.[59] Il risultato è evidentemente una *lectio facilior*: l'inversione della figurazione, infatti, comporta l'annullamento della sincopazione e dell'andamento in *hoquetus*. Curiosamente, in **Pit** sembra di poter scorgere ancora tracce di una copiatura svolta in modo non propriamente lineare (Fig. 2c): si omettono due ripetizioni dell'esclamazione *vé*;[60] la sillaba *chil* è connessa con una linea tratteggiata alla nota; la disposizione delle note e delle pause di C 25 è alquanto disordinata. Resta assodato che l'antigrafo di **Pit** fosse già in notazione francese, poiché un simile travisamento sarebbe stato certamente evitato in presenza del *pontello*.

A questo punto, dato che i due codici concordano in errore a C 33 e presentano tre lezioni deteriori comuni (C 24, 73, 104-105), due delle quali si è visto corrette in **Pit** a partire da lezioni in accordo con **Lo** o **Sl**, il problema non è stabilire se il rapporto di parentela tra **Pit** e **Sq** sia fondato o meno, ma di che tipo di parentela si tratti. Poiché **Pit** è testimone anteriore a **Sq**, le possibilità si riducono a due: o si ipotizza che **Pit** è un testimone contaminato, e allora **Sq** sarebbe da accostare all'esemplare impiegato da **Pit** per le correzioni, oppure **Sq** è un *descriptus*, perché presenta tutti gli errori di **Pit** più almeno altri due propri (C 65, *c* 𝅗𝅥] *d c* 𝅗𝅥𝅥, dove *d* produce una dissonanza, e l'omissione di una delle tre misure identiche a C 150-152). Ora, ritengo che implicare il fenomeno della contaminazione sia antieconomico; in primo luogo per le ragioni già espresse in relazione alla rasura di C 73, in secondo luogo perché per ognuna delle correzioni di **Pit** si prospetta un'eziologia chiara che punta in tutt'altra direzione, confermando la tendenza del copista all'innovazione. La logica soggiacente può infatti ricondursi a due cause primarie: l'adeguamento della musica a un errore nel testo (C 33 e 73), e l'ammodernamento notazionale (la *facilior* di C 23-34, impensabile in presenza del *pontello* nell'antigrafo, mentre a C 103-104 è manifesta l'applicazione a oltranza del sistema francese, nel probabile intento di eliminare ogni problematico residuo del sistema italiano). Ovviamente, ciò non deve indurre a pensare che **Pit** fu l'antigrafo di **Sq**, e senz'altro vi saranno state un certo numero di copie intermedie, ma la posizione di **Sq** non può che situarsi ai piani più bassi della tradizione,[61] che a questo punto può essere raffigurata come segue:



59. Si potrebbe pensare che l'assenza del *punctus divisionis* lasci aperte entrambe le possibilità, ma in questo caso la teoria indica espressamente l'*imperfectio a parte post* come preferenziale: «Quando inter duas longas remanet sola brevis perfectione computata, tunc illa *imperficit primam longam scilicet precedentem*, *nisi per punctum aut aliter impediatur*; et idem est de semibrevi inter breves et de minima inter semibreves», Johannes de Muris, *Ars practica mensurabilis* cit., p. 17 (mio corsivo). A riprova del fatto che leggere *imperfectio a parte ante* in **Pit** e **Sq** senza un preventivo confronto con **Lo** è assolutamente contro-intuitivo, si noti che Wolf trascrisse il passaggio come *imperfectio a parte post* (cfr. J. Wolf (ed.), *Der Squarcialupi-Codex, Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder, Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrunderts*, Lippstadt, E. Kistner & C.F.W. Siegel, 1955, p. 68).

60. Il fatto che l'omissione di due delle cinque reiterazioni di *vé* sia stata sanata in **Sq** può ritenersi irrilevante.

61. Questa situazione sembrerebbe in contrasto con quanto ho già argomentato in M. Epifani, *Su due ballate di Francesco Landini*, in *«Cara scientia mia, musica». Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di A. Romagnoli *et al.*, Pisa, ETS, 2018 («Diverse voci...», 14), pp. 1085-119, dove rispetto ai rapporti esibiti dall'accordo tra **Pit** e **Sq**, ho sostenuto che i due codici fossero

L'archetipo *x*, in notazione italiana, è caratterizzato dall'errore a T 103-106 e dalla banalizzazione *olio olio* ai vv. 14-15; da esso derivano **Lo**, che presenta errori tali da precludere la possibilità di porlo a monte degli altri testimoni, e un subarchetipo *a*, caratterizzato sia dall'ammodernamento notazionale, con perdita delle *plicae* al *tenor*, sia dall'ipermetria del v. 6. Questo errore si è prodotto prima del corrispettivo adeguamento di C 33 in **Pit** e **Sq**; starebbe a dimostrarlo il fatto che, nonostante la mancanza della sede necessaria a ospitare la sillaba soprannumeraria, **Sl** presenta l'errore solo al testo poetico. Le rasure in **Pit** documentano interventi sicuramente estemporanei in un caso (C 73), forse in fase di revisione nell'altro (C 104-105); attento più alla correttezza notazionale che alla sostanza, il copista ha dato origine a innovazioni deteriori, tutte riprodotte in **Sq** con l'aggiunta di errori propri. Il testo verbale, immune dall'ammodernamento notazionale che si è visto avere conseguenze sostanziali sulla musica, ha assunto una condizione nettamente più stabile, permettendo di emendare agilmente gli errori presenti in **Lo**, che è testimone più vicino a *x* e che è stato assunto come manoscritto di riferimento per la veste formale.

5.6. *Caciando per gustar*

La tradizione delle opere profane di Zacara da Teramo è giunta sino a noi principalmente in due codici, **Sq** e **Man**, che rappresentano gli esiti di due linee di tradizione separate; non solo si tratta di repertori differenti, ma le composizioni incluse nei due manoscritti divergono a livello stilistico al punto che è stata sostenuta da più parti l'ipotesi di un *corpus* di opere 'giovanili' raccolte in **Sq**.[62] La patina dialettale romanesca di *Caciando per gustar* non può costituire un prova certa, ma è comunque un indizio per una possibile collocazione entro il periodo romano, documentato a partire dagli anni 1389-91 al 1407, data dalla quale si perdono le tracce di Zacara sino al 1413, quando è al servizio di Giovanni XXIII, pochi anni prima della morte, avvenuta di certo entro il 1416.[63] Dunque

indipendenti e che attingessero al medesimo collettore di esemplari, facente capo a un circolo di musicisti-copisti fiorentini. La situazione relativa alla caccia di Vincenzo non inficia tale ipotesi, poiché un collettore di esemplari non opera solo 'in uscita', ma anche 'in entrata', ha cioè anche la funzione di incamerare nuove composizioni; dunque è possibile spiegare il caso di *Nell'aqua chiara* pensando che fu proprio la copia di **Pit** a sancire l'ingresso di questa caccia nel novero delle composizioni disponibili ai copisti di **Sq**.

62. Cfr. A. Ziino, *«Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo»: 1950-2000* in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 3-25, a p. 18; e così D. Fallows: «It is hard to resist thinking that the seven songs in Squarcialupi are among his earliest surviving works», NG, s.v. *Zacara da Teramo, Antonio*. Non sono mancate proposte in direzione opposta: correlando la presenza di Zacara in **Sq** ai rapporti tra Giovanni XXIII e Firenze, Marchi ipotizza che «Zacara potrebbe aver scritto i brani contenuti in **Sq** negli ultimi anni della sua carriera come omaggio ad un'estetica riconosciuta, sebbene forse non esclusiva, presso la corte del suo protettore. Anche la sua unica caccia (*Cacciando per gustar*) potrebbe essere stata creata in omaggio alla tradizione toscana del genere»; L. Marchi, *La recezione fiorentina di Zacara da Teramo e il codice Squarcialupi*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 169-186, a p. 184.

63. Sulle testimonianze biografiche relative a Zacara da Teramo, cfr. A. Ziino, *«Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo»: alcune date e molte ipotesi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XIV/2 1979, pp. 311-48; J. Nádas, *Further Notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, in «Studi Musicali», XV 1986, pp. 167-82; A. Esposito, *Maestro Zaccara da Teramo «scriptore et miniatore» di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma*, in «Recercare», VI 1992, pp. 167-78; G. Di Bacco - J. Nádas, *Zacara e i suoi colleghi italiani nella cappella papale*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo* cit., pp. 33-54. È probabile che l'Antonius de Teramo presente a Padova nel 1410 possa essere identificato con il Nostro, come argomentato in F. Zimei, *Variazioni sul tema della Fortuna*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 229-45; Id., *Note sul soggiorno padovano di Zacara*, in *I frammenti padovani tra «Santa Giustina» e la diffusione della musica in Europa. Giornata di studio, Padova, Abbazia di S. Giustina-Biblioteca Universitaria, 15 giungno 2006*, a cura di F. Facchin e P. Gnan, Padova, Biblioteca Universitaria, 2011, pp. 215-27. Non si può escludere anche una tappa fiorentina, per cui cfr. F. Zimei, *Sulle tracce di Zacara a Firenze*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VIII. Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo. 1959-2009*, a cura di M. Gozzi *et al.*, Lucca, LIM, 2014, pp. 255-61.

non ci si dovrebbe allontanare troppo dal vero se si afferma che la caccia fu composta da Zacara durante il periodo romano (1390-1410), collocandosi comunque dai venti ai quarant'anni di ritardo rispetto all'effettiva frequentazione del genere, che sembra dare gli ultimi segni di vita negli anni Settanta a Firenze. Si tratta, dunque, di una cosciente operazione di recupero, per la quale Zacara forse tenne conto dell'esempio offerto dalle cacce di Vincenzo, con cui condivide la scena di mercato, l'intonazione *durchkomponiert* (ancorché in presenza di ritornello nel testo) e la declamazione incompleta del testo al C_2; elementi che di fatto risultano esclusivi delle cacce dei due compositori.

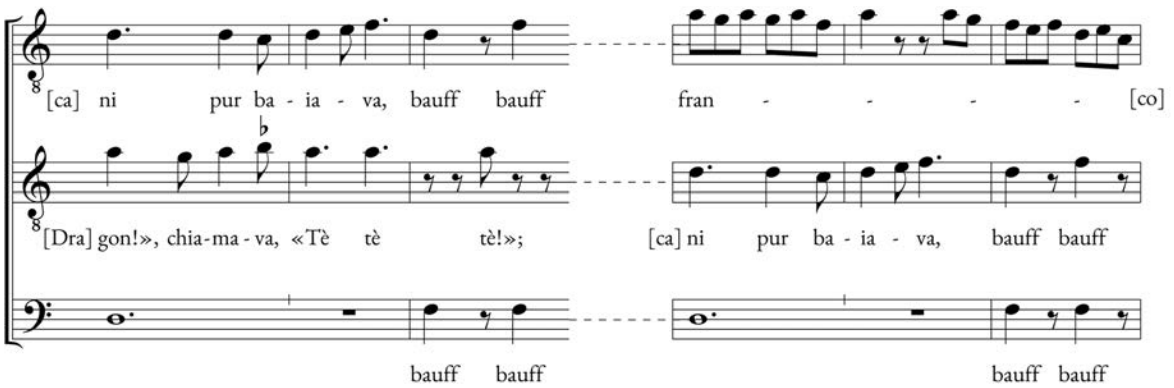
Caciando per gustar può contare su una tradizione costituita da cinque testimoni, tutti *grosso modo* databili entro il primo ventennio del Quattrocento. I due codici principali, **Mod** e **Sq**, recano il testo integro; **Eg**, attualmente *deperditus*, trasmette solo il *tenor* e in forma frammentaria per via della rifilatura della carta, con cui è andata persa quasi l'intera metà destra dello specchio scrittorio.[64] La caccia fu anche oggetto di contraffattura (*Salve Mater Jesu Christi* / *In hac valle profunda*) in un altro codice perduto, **Stra**; del manoscritto non resta che un incipitario completo e una trascrizione parziale a opera di Coussemaker (da cui purtroppo restò fuori la caccia). Il codice è comunque importante per la ricezione delle opere di Zacara nell'ambito del cosiddetto 'repertorio internazionale' e rappresenta l'unico caso noto di *contrafactum* di una caccia.[65] Il frammento **Poz** tramanda soltanto i primi 25 *tempora* del *tenor* sul primo rigo di c. 2*r*, mentre sul secondo rigo è leggibile una porzione del v. 49 e l'intero v. 50 («…fusa / ala merciaria menuta madona»), ma il rigo musicale non reca tracce di notazione; credo quindi che si tratti di un tentativo di copiatura che per qualche ragione si decise di interrompere. Se si eccettua **Sq**, tutti gli altri manoscritti sono evidentemente eccentrici rispetto alle linee di tradizione del genere, ed è questo un ulteriore aspetto che isola la caccia di Zacara all'interno del repertorio.

Come si è già detto, né l'argomento (la scena di mercato), né la forma musicale costituiscono delle novità; l'elemento realmente innovativo è la presenza del testo sottoposto al *tenor*, e soprattutto il fatto che questo non coincide con quello sottoposto al *cantus*. L'impressione è di trovarsi di fronte a una caccia politestuale,[66] benché il fenomeno, come si avrà modo di dimostrare, è più complesso. Si tenga conto, comunque, che più di una caccia implica la presenza di un *tenor* vocale: inderogabilmente nei casi in cui il ritornello non è canonico, mentre in un caso (*Nella foresta*) si presenta addirittura un frammento di testo in corrispondenza di un passo onomatopeico (Es. 42).

64. Riproduzioni fotografiche del frammento, ottenute partendo dal microfilm che lo stesso Egidi donò a Fischer (*Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, in «Acta Musicologica», XXXVI 1964, pp. 79-97, a p. 90, nota 28) e che restano di difficile lettura nonostante il restauro digitale, si trovano tra le tavole fuori testo in G. Di Bacco - J. Nádas, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, in *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, a cura di R. Sherr, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 44-92. Circa la provenienza, mentre Fischer pensava a Padova o, più in generale, all'area veneta (*Neue Quellen* cit., p. 91), Di Bacco e Nádas (*The Papal Chapels* cit., p. 66), in seguito all'analisi linguistica del frammento di caccia, hanno ipotizzato una provenienza centro-meridionale.

65. Per quanto riguarda l'incipitario di Coussemaker, si osserva che il Credo di Prunet, trascritto integralmente, è indicato a c. 3 (presupponendo *recto*, visto che lo studioso indica solo il *verso* della carta ove necessario); tuttavia, si evince che la composizione era disposta occupando intere aperture, a cominciare da cc. 3*v*-4*r*, restando quindi libera l'apertura 2*v*-3*r*, che con tutta probabilità corrisponde alla giusta collocazione per il *contrafactum* della caccia. Inoltre, l'indicazione di Coussemaker riguardo alla presenza di una sola voce, che implicherebbe una resa canonica senza *tenor*, è problematica. Infatti, come dimostra l'*incipit* testuale più completo, *Salve Mater Jesu Christi solo verbo concepisti* / *In hac valle profunda* (cfr. P. Tarbé, *Les œuvres de Philippe de Vitry*, Reims, Impr. de P. Regnier, 1850, p. 157), il *tenor* aveva certamente un proprio testo anche nel *contrafactum*. Per la ricostruzione del contenuto del codice cfr. Welker, *Musik am Oberrhein* cit., II, pp. 5-27.

66. Il che trasse in inganno Carducci, che considerò i due testi come del tutto autonomi (*Cacce in rima* cit., pp. 51-5). Se per Carducci è lecito pensare che ciò fosse dovuto all'estraneità rispetto al fatto musicale, è sorprendente ritrovare la medesima soluzione in Ugolini, *Voci di venditori in un mercato romano della fine del Trecento*, in «Contributi di dialettologia umbra», III/6 1983, pp. 5-47, a pp. 14-21, che sembra ignorare le due edizioni di Corsi (sostanzialmente identiche in *Rimatori* cit., pp. 1097-1103 e *Poesie musicali* cit., pp. 312-7), il quale aveva giustamente riunito i testi.



Es. 42. *Nella foresta*, miss. 13-15 e 18-20

Un *tenor* vocale, quindi, non era *per se* una novità assoluta per il genere (ed è lecito chiedersi quanto sia ampio lo scarto tra tradizione scritta e prassi esecutiva); l'innovazione risiede nella funzione svolta dal *tenor* nell'economia complessiva della composizione. Entrambi i testi distribuiti al *cantus* e al *tenor* descrivono una scena di mercato facendo uso dalla medesima patina dialettale romanesca (altro aspetto inedito). Tuttavia, a un'analisi più attenta appare evidente che questi testi siano in realtà uno solo, per così dire 'esploso' e poi ricomposto (o composto direttamente) in funzione della musica.[67] La prova di questo assunto è duplice: (1) nonostante la scena di mercato tenda a concretizzarsi in una sequenza di grida di venditori virtualmente svincolati l'uno dall'altro, in molti punti il testo, così come lo si estrapola dalle singole voci, è del tutto privo di senso e direzionalità; (2) tali inconsistenze svaniscono nell'intonazione polifonica, profilandosi nella gran parte dei casi come passi dialogici 'drammatizzati'.

Si è già argomentato a sufficienza sulla funzione della tecnica canonica nella caccia e nell'attenzione al canone verbale da parte dei compositori, che spesso escogitarono procedimenti in cui frammenti di testo semanticamente autonomi, giustapposti per effetto del canone, finiscono per produrre sequenze sensate in grado di rinnovare e ampliare il significato particolare dei singoli frammenti. Anche in questo, quindi, Zacara non parte da zero, ma si inserisce in una tradizione consolidata e amplifica un tratto pressoché normativo per il genere. Ma se per i compositori precedenti l'integrità del testo era comunque preservata, poiché l'artificio era destinato ai due *cantus* in canone, Zacara rende inintelligibile il testo al di fuori della dimensione esecutiva. Persino nel contesto di una scena di mercato, dove la frammentazione in unità sintattiche brevi è del tutto normale, passi come quelli che seguono è difficile pensare siano stati concepiti così come si presentano nelle singole voci:

CANTUS
…
«Alli gammarielli, a l'argentarielli, 7
alli lactalini fieschi!»
«Fieschi, fieschi so' che anche frecciano!»
«A le telline fiesche!»

67. Volendo rinvenire nella tradizione polifonica trecentesca un fenomeno simile, si potrebbe pensare alla tecnica del *telescoping* impiegata da Dunstaple in alcuni Gloria e Credo (J. Dunstable, *Complete Works*, edd. M. F. Bukofzer *et al.*, London, Stainer & Bell, 1970² (Musica Britannica, 8), nn. 7, 8, 10, 16 e 17).

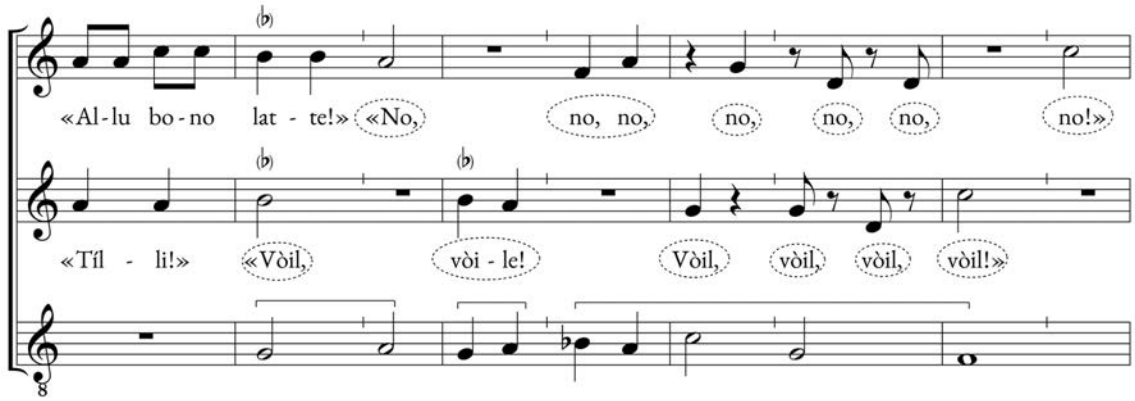
«Tucte gectano la lingua fore!»
«Et so' fieschi quessi lactalini?»
…
«O tu, da l'uoglio; che bal lu petecto?» 16
«Vòine cinque!»
«Alle bone malàngole!»
«Una a·ddenaro!»
«Custa .vj. suolli lu centinaro!»
«Et buóni .ij.!»
«Saççọ cha fora trista!»
…
«Non è fiescha como dice!» 33
«Ed è bono?» – «Ed è chiaro?»
…
«Allo bon uoglio!» 38
«Como l'unto!» – «Più che l'ambra!»
…
«È forte?» 45
«Compare, vòime cernere?»
…

Tenor
…
«Chi à della semmola?» 55
«Et so' fiesch*e* quesse*?*»
«A l'uoglio, a l'uoglio!»
…
«Como le dai?» 63
«Vòine dare dui!»
«A l'agli, a l'agli!
Chi le vò' le bon cepolle?»
«Avante, avante! Chi se vò' ciarmare?»
…
«All'acito, all'acito!» 76
«Como lo tuosico!»
«Chi vòl cernere?»
«Sì, maduonna, sì; sallo su!»

Nella tabella che segue si mostra come alcune di queste grida, tratte dagli stralci sopra riportati, nell'intonazione acquistino un senso compiuto in chiave rappresentativa, come frammenti dialogici (si noti soprattutto l'apporto del *tenor*, che va ad aggiungersi al meccanismo del canone verbale tra C_1 e C_2). Ogni riga rappresenta una precisa situazione, contraddistinta dal consueto e 'rumoroso' meccanismo della domanda e dell'offerta: venditori di pesce, d'olio e frutta, un'offerta di protezione magica dagli eventi avversi (*ciarmare*), ancora un venditore d'olio e, infine, chi si offre di nettare la farina (*cernere*).

C_1		C_2		T		Miss.
vv.		vv.		vv.		
		8	alli lactalini fieschi!			68-81
12	Et so' fieschi quessi lactalini?					
		9	Fieschi, fieschi so' che anche frecciano!			
		10	A le telline fiesch*e*!			
				56	Et so' fiesch*e* quess*e*?	
		11	Tucte gectano la lingua fore!			
				57	A l'uoglio, a l'uoglio!	83-90
16	O tu, da l'uoglio; che bal lu petecto?					
18	Alle bone melàngole!					97-108
				63	Como le dai?	
19	Una a·ddenaro!					
				67	Avante, avante! Chi se vò' ciarmare?	134-139
		22	Saçço ca fora trista!			
38	Allo bon *u*oglio!					180-185
		34a	Ed è bono?			
39a	Como l'unto!					
		34b	Ed è chiaro?			
39b	Più che l'ambra!					
				76	All'acito, all'acito!	209-213
45	È forte?					
				77	Como lo tuosico!	
				78	Chi vòl cernere?	217-224
46	Compare, vòime cernere?					
				79	Sì, maduonna, sì; sallo su!	

Interessante, inoltre, il passaggio in *hoquetus* 'rappresentativo' (Es. 43), già incontrato in relazione alla *chace* (un caso chiarissimo in *Umblemens vos pri merchi*, cfr. supra, Es. 21): i vv. 25 e 31, *Vòil, vòile! Vòil, vòil, vòil!* / … / *No, no, no, no, no, no, no!*, sono difficilmente giustificabili considerando la loro posizione 'ufficiale' nel testo (si pensi al v. 30, *Allu bono latte!*, che nulla ha che fare con il verso seguente), ma nell'intonazione tutto acquista un senso e i due versi si rivelano funzionali alla rappresentazione di un dialogo, che vede opporsi le esortazioni di un venditore e il rifiuto di un compratore.



Es. 43. *Caciando per gustar*, miss. 143-151

Le implicazioni a livello filologico sono notevoli; in primo luogo, la forma originaria del testo, ammesso che sia mai esistita, è irrimediabilmente compromessa; pur avendo riconosciuto vari passi dialogici, si è infatti ben lungi dalla possibilità di una ricostruzione integrale. Gli unici passi certi sono la presenza di una quartina di endecasillabi d'esordio e il consueto distico finale in rima baciata; un dato che, incrociato con il fatto che la sintassi non produce cesure maggiori dell'endecasillabo, conferma che si è di fronte a un testo concepito in versi. L'intonazione, a questo punto, è lecito supporre abbia preceduto il testo (o la sua ampia rielaborazione), seguendo in questo modalità inconsuete e addirittura opposte a quanto è lecito pensare per il Trecento italiano, il cui repertorio può ben definirsi costituito da intonazioni polifoniche di poesia lirica in volgare; e questo ovviamente consente anche di attribuire con sicurezza il testo allo stesso Zacara. Un indizio a favore della precedenza della musica è dato dall'impiego di quelle *figurae* che normalmente servono all'ornamentazione, ossia la *minima* e la *semiminima*. Con l'eccezione dei versi di cornice, la quartina iniziale e la coppia finale, le figurazioni preponderanti sono i ribattuti *recto tono* funzionali alla declamazione, nel rispetto dell'accentazione prosodica naturale;[68] pressoché assente, invece, l'ornamentazione usuale nel repertorio (note di volta e di passaggio). Questo dato potrebbe indicare un processo compositivo svolto a partire da una struttura 'neutra', costituita da *breves* e *semibreves*, che ha poi accolto il testo mediante frammentazione, adattata di volta in volta alle esigenze del testo verbale. Su queste basi, comunque si siano effettivamente svolti i fatti, l'edizione del testo non potrà che seguire la forma con cui esso si presenta al *cantus* e al *tenor*, mentre per la restituzione del verso l'unico ausilio proviene dalla sintassi, dato che la rima non costituisce un vincolo (sempre con l'eccezione dei versi di cornice).

Tra i due testimoni che trasmettono la caccia in forma integra si è scelto di seguire **Mod** per due ordini di ragioni: (1) rispetto a **Sq**, che presenta un testo ampiamente toscanizzato, appare decisamente più fedele alla forma linguistica originale, che come si è accennato rimanda al romanesco del Trecento;[69] (2) **Mod** è indubbiamente più corretto sia a livello testuale (non solo per questioni formali) sia musicale. Si prenda, ad esempio, l'ultimo verso: *chi dorme [et] chi stuta et chi accende*, che **Sq** legge, con palese perdita di senso, *chi dorme caccia stuta et chi accende*; analogamente, al v. 77 la lezione di **Sq** «texino», in luogo di *tuosico* ('veleno', riferito per iperbole all'aceto), non mi pare dia senso e si spiega con tutta probabilità come errore paleografico (<*toxico*).[70] Sono poi da annoverare tra gli errori certi di **Sq**, poiché confermati dalla concordanza tra **Eg** e **Mod**: T 32-34 e 101-102, copiati alla terza superiore;[71] T 205 con una *minima* in eccesso. Più grave, ancorché facilmente spiegabile, l'errore a C 215-217, dove le *ligaturae*  sono rese  , con conseguente omissione di un *tempus*.

68. A titolo esemplificativo, si osserva come Zacara faccia sistematicamente ricorso alla figurazione  o  in corrispondenza delle ultime sillabe di parole proparossitone (*frecciano, melangole, pèrseca, ficora, visciole, femmene, cernere, semmola, tuosico, scortiche*), che sono presumibilmente da considerare in punta di verso, poiché di norma chiudono la proposizione; l'impiego di tali figurazioni è stato già rilevato, seppur corsivamente, in Dieckmann-Huck, *Metrica e musica* cit., p. 252.

69. Si veda l'analisi linguistica di D. Checchi (Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione* cit., pp. 66-72), che individua un numero preponderante di tratti propri del romanesco 'antico' o 'di prima fase', congiunto a elementi (minoritari) generalmente propri dell'Italia centrale, ma estranei al romanesco, e qualche tratto settentrionale, probabilmente introdotto dal copista di **Mod**.

70. Corsi, nell'*excursus* in cui forniva separatamente la lezione di **Sq** (*Poesie musicali* cit., pp. 317-20), lesse erroneamente *terino* e arrivò ad argomentare:«"terino" è forse l'aceto ricavato dal vino di Terina (odierna Nocera Terinese), se non dal vino di Tera (oggi Thìra o Santorino), isola del Mare Egeo, famosa tuttora per i suoi vini pregiati, esportati in larga misura» (p. 320).

71. È curioso che l'errore a T 32-34 non sia stato rilevato da Marrocco (in entrambe le edizioni, FCIC e PMFC 10), nonostante le quarte che si producono tra C_2 e T; se ne avvide Newes, *Fuga* cit., p. 412, mentre Baumann, *Die dreistimmige* cit., accolse la lezione di **Sq**, giustificando le sonorità risultanti come deliberatamente ricercate dal compositore: «Diese Quarten sind offenbar ein Element des «gusto popolaresco», dem Zacara hier offensichtlich folgt» (p. 48).

Vale la pena approfondire una peculiarità notazionale di **Sq**, poiché, pur essendo stata puntualmente segnalata degli editori precedenti, non è mai stata adeguatamente discussa. La caccia è in *tempus imperfectum cum prolatione minore*, forse con pulsazione alla *brevis*, probabilmente nel solco della tradizionale *quaternaria* italiana. Benché la presenza di tratti vicini all'Ars Subtilior non può sorprendere nel caso di Zacara, colpisce in tale contesto l'uso del *color* per le *semiminimae*, rappresentate come *semiminimae* rosse in **Mod** () e come *minimae* rosse vuote in **Sq** (). Nulla può dirsi riguardo la notazione in **Stra**, mentre per quanto concerne **Eg**, la scarsa leggibilità impedisce di rilevare l'eventuale banderuola sul gambo; tuttavia, Fischer, che aveva avuto visione diretta del manoscritto, afferma recisamente: «Nur schwarze Notation»;[72] dunque parrebbe scongiurato l'uso del *color* in questo testimone. Analogo discorso in **Poz**, dove di certo non si impiega il *color*, ma la rifilatura della carta ha tagliato quasi completamente tutti i gambi.

Ora, nella teoria della notazione di fine Trecento, la *semiminima*, che è sempre stata problematica dato che *non est dare minus minimo*, è rappresentata graficamente in vari modi.[73] Mentre nel repertorio italiano dell'Ars Nova, generalmente l'orientamento della banderuola stabilisce la specifica proporzione con la *minima* (nella maggioranza dei casi,  = 3:2 e = 2:1), nei sistemi notazionali dell'Ars Subtilior si assiste alla proliferazione di valori proporzionali e forme di vario tipo. Nel *Tractatus figurarum*, ad esempio, si stabiliscono diverse *figurae* proporzionali alla *minima*:  (= 2:1, definita *semiminima*) e  (= 3:2), mentre indica un rapporto 4:3, e si definisce *minima imperfecta*.[74] In un altro trattato redatto in Italia, probabilmente nell'ultimo quarto del secolo, l'*Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, si prescrive che le *semiminimae* «debent figurari nigre vacue vel cum caudis sic et retortis».[75]

Nel caso di **Mod**, per l'affinità tra note rosse e vuote, le forme e si possono considerare allografe; altrove nel codice, in *De ma dolour* di Filippotto (c. 26*v*), si rileva un uso analogo della *semiminima* rossa. La forma impiegata in **Sq** è invece anomala rispetto al suo comune utilizzo, che è di indicare la proporzione 4:3 a livello di *minima*. Per le opere di Zacara in **Sq** apparentemente si impiega la *minima* vuota (o 'dealbata') per indicare sia *proportio sesquitertia* con la *minima* in ⊙ (*Sol mi trafigge*, c. 177*v*) sia *proportio dupla* in ☾ (*Dicovi per certança*, c. 176*r*).[76] Seguendo il trattato *per modos iuris*, nel caso di *Dicovi per certança* l'uso della *minima* vuota non creerebbe problema, mentre risulta anomala in *Sol mi trafigge*, dove invece la *minima* rossa vuota sarebbe stata appropriata, come conferma la notazione di **Man** (c. 63*r*). *Caciando* e *Sol mi trafigge* in **Sq** sono state copiate di seguito (la ballata è sul *verso* della carta che ospita il *tenor* della caccia); il copista, che certamente usò un altro strumento scrittorio per tracciare le losanghe vuote, è plausibile che avesse lasciato lo spazio necessario e avesse

72. Fischer, *Neue Quellen* cit., p. 90.

73. Sul travagliato corso tracciato dalla *semiminima* in abito teorico si veda K. M. Cook, *Theoretical Treatments of the Semiminim in a Changing Notational World c. 1315-c. 1440*, Ph.D. Diss., Duke University, 2012.

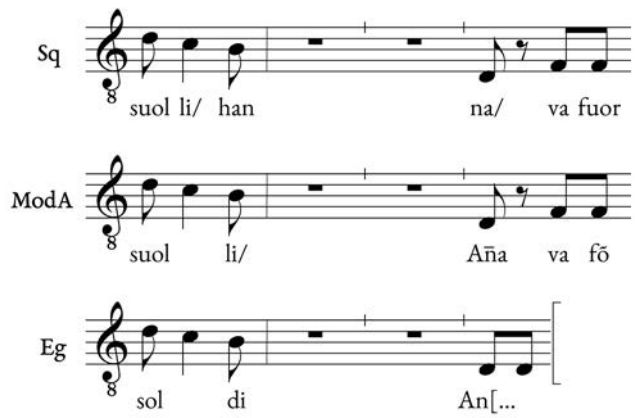
74. Cfr. P. E. Schreur, *The «Tractatus figurarum». «Subtilitas» in the Notation of the Late Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., Stanford University, 1987, pp. 66 e 70.

75. Cfr. C. M. Balensuela (ed.), *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. A New Critical Text and Translation*, Lincoln (Neb.) & London, University of Nebraska Press, 1994 (Greek and Latin Music Theory, 10), p. 250.

76. Va detto che *Dicovi per certanza*, trasmessa in **Sq** e **Sl** (c. A*v* = 126*r*), presenta figurazioni che includono anche la *semibrevis* bianca (ad esempio). Le edizioni critiche di *Dicovi per certanza*, entrambe anteriori alla scoperta di **Sl**, divergono nettamente: Marrocco (PMCF 10, n. 3) trascrisse la lezione di **Sq** in maniera semi-diplomatica, interpretando il *color* ora in *proportio dupla* ora in *proportio sesquialtera*; Reaney (CMM 11/6, n. 3) considerò le figurazioni in note bianche sempre in *proportio sesquialtera*, spesso intervenendo a testo per far quadrare i conti. La trascrizione da **Sl** offerta in Janke-Nádas, *New Insights* cit., p. 206, induce a ritenere che la lezione di **Sq** è in alcuni punti guasta e che la corretta interpretazione delle *minimae* e delle *semibreves* bianche è senz'altro in *proportio dupla*.

pianificato di completare la copia inserendo successivamente tutte le note vuote usando i due inchiostri. Quello che credo sia accaduto è un banale scambio tra le due composizioni: l'inchiostro nero doveva essere usato per *Caciando*, quello rosso per *Sol mi trafigge*; un errore 'meccanico' è l'unico modo per spiegare un'incongruenza notazionale che non avrebbe alcuna plausibilità teorica.

È ora possibile proseguire nell'analisi delle varianti; un interessante luogo del testo musicale è T 95, in corrispondenza del v. 61, *Anna, va for', che te scortiche!*, dove *anna* dovrà intendersi come voce verbale.[77] Confrontando i tre testimoni utili (**Eg** è fortunosamente d'ausilio, poiché il passo cade esattamente sul punto di rifilatura della carta), si presenta una diffrazione (Es. 44). Il copista di **Sq**, che impiega la grafia *hanna* – per la quale è arduo dare spiegazioni – distribuisce le sillabe tra i due *tempora* di pausa, prospettando una situazione evidentemente anomala: mai, infatti, un enunciato sintatticamente autosufficiente presenta simili interruzioni (e si noti che la presenza del demarcatore [/] dopo *suolli* e *hanna* non lascia adito a dubbi). In **Mod** *anna* si trova in corrispondenza di una sola *minima*; potrebbe trattarsi di un errore, anche se, come ha osservato Anne Stone,[78] il copista principale dei fascicoli II-IV ha copiato la musica prima del testo, presentando così i consueti problemi di allineamento nota-sillaba e soprattutto un continuo sfruttamento dello spazio verticale, con frequente ricorso a sillabe soprascritte. Spesso (cfr. infra) si incontrano casi in cui, in corrispondenza di un'unica *brevis*, o più raramente di una *semibrevis*, sono sottoposte parole bisillabe, la cui frammentazione è evidentemente delegata all'esecutore; ma non si registrano occorrenze per *minimae* da frammentare in due *semiminimae*. Se il testo poetico è corretto, e credo che lo sia, **Mod** e **Sq** presentano un errore congiuntivo (una pausa al posto di una nota); soccorre comunque **Eg**, dove si presentano due *minimae*, per cui si è emendata *ope codicum* la lezione di **Mod**.[79]



Es. 44. *Caciando per gustar*, T 92-95

77. Imperativo di 'andare', *anda* > *anna*, che nell'Italia centrale coesiste con *va* < VADE. Il termine ricorre anche al v. 45, *Anna cà, vè·ccà; famme bene ciò!*, e in entrambi i casi *anna* è seguito da verbi di movimento (*va* e *vè*). Questa interpretazione, suggerita per la prima volta da Lovarini, rec. a *G. Carducci, «Cacce in rima»* cit., p. 130, benché lo studioso sostenesse la presenza di tratti dialettali napoletani, fu poi accolta anche nelle edizioni successive di Corsi e Ugolini. Da escludere un nome proprio Anna, che costituirebbe un caso isolato nel testo.

78. A. Stone, *Il codice α.M.5.24 (ModA)*, 2 voll., I *Facsimile*; II *Commentary*, Lucca, LIM, 2005 (Ars Nova - nuova serie, 1), II, pp. 41-3.

79. Nell'edizione di Reaney (CMM 11/6), che segue **Mod**, il problema viene risolto in maniera analoga, sebbene in apparato non vi sia alcun accenno all'intervento (che non è dato sapere se congetturale o per collazione con **Eg**). Non sarebbe, d'altronde, l'unica leggerezza riscontrabile in questa edizione: a C_1 71, 75 e T 121, per ragioni non rese note, la lezione messa a testo è quella di **Sq**.

Avendo già accennato al problema della disposizione del testo in **Mod**, converrà dedicarvisi brevemente; i luoghi in cui a una singola nota è sottoposta un bisillabo, oltre al già citato caso di T 95, sono ben dieci: C 48, 75, 132, 136, 155, 178, 181; T 79, 111, 170 (tutte *breves*, eccetto T 79, dove «quessi» è sottoposto a una *semibrevis*). È particolarmente interessante il caso di C 178, dove la parola «fiescha» è sottoposta a una *brevis*, mentre si notano due *semibreves* vuote, la cui funzione parrebbe essere di indicare esplicitamente la frammentazione, sebbene sia questo l'unico punto in cui ciò accade (come si vede, poco dopo a C 181, «[bo]noˆoglio», è ancora sotto una *brevis*, ma non sono presenti indicazioni accessorie).

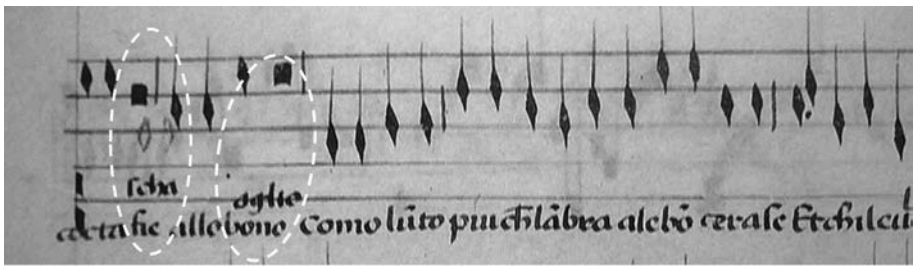
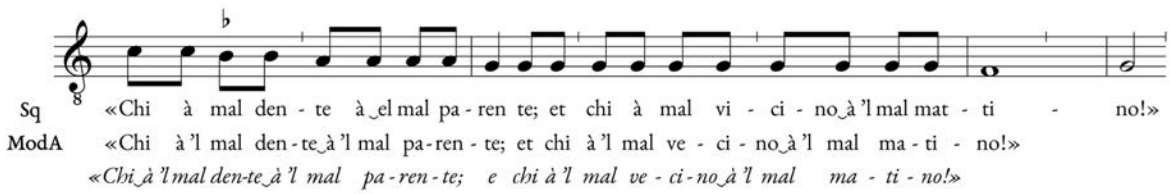


Figura 3. **Mod,** c. 16*v*, pentagramma VIII
Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria

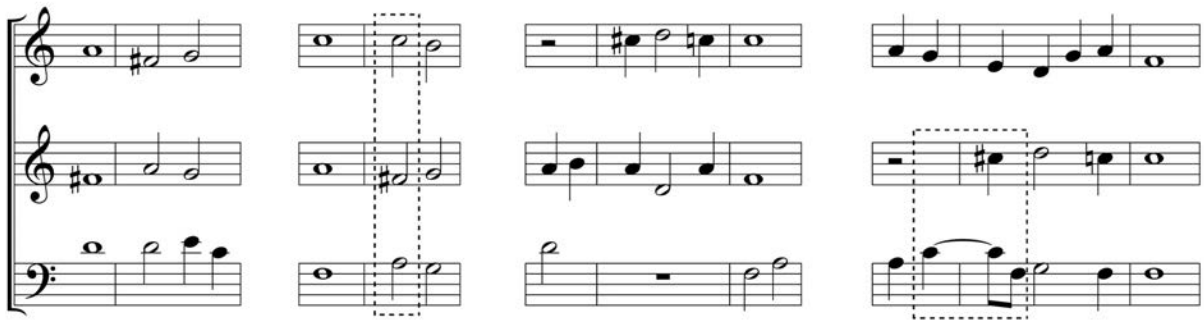
Il problema dell'allineamento nota-sillaba è comunque diffuso sia in **Sq** sia in **Mod**; nella gran parte dei casi esso non risulta particolarmente ostico, eccetto il passo a T 171-176, corrispondente ai vv. 71-72, *Chi à 'l mal dente à 'l mal parente; / et chi à 'l mal vecino à 'l mal matino*. In assenza di riferimenti metrici sicuri e nell'impossibilità di stabilire quante e quali siano le sinalefi, non resta che affidarsi alla corrispondenza tra accentazione musicale e accentazione prosodica. In tal senso né **Sq**, né **Mod** recano un allineamento soddisfacente (Es. 43), mentre **Eg** si interrompe a T 173, e si può solo osservare che la lezione «Chi à male dente à male paren[…]» prevede per il secondo «male» la sottoposizione a una sola *minima*; pertanto *male* dovrà necessariamente intendersi con apocope (non è possibile rilevare l'eventuale presenza di un punto sottoscritto alla *e*). Onde evitare una declamazione del tutto innaturale (*dentè*, *parentè*, *vecinò*, *matinò*), si è reso necessario un intervento (in corsivo al terzo livello di testo nell'Es. 45): la soluzione è stata quella di considerare per i due versi un totale 8+11 sedi: «Chiˆà 'l mal denteˆà 'l [4] mal parente [4] / et chi à 'l [3] mal vecinoˆà 'l [4] mal mattino [4]».



Es. 45. *Caciando per gustar*, T 171-178

Un'ultima osservazione sulle alterazioni, di cui **Sq** è estremamente parco (tre in tutto: *cc*♯ a C 85, un ♯ su *b* a T 1, probabilmente per prevenire l'abbassamento del *b* a T 7, e *b*♭ a T 147), contrariamente a **Mod**, che è generoso al punto da presentare alcune lezioni problematiche. *Caciando* è in tal senso un caso esemplare riguardo alla validità delle alterazioni esplicite per il *cantus primus* rispetto al *secundus*. La mia opinione è che esse debbano essere valutate come prescrittive esclusivamente per

il *primus*: il ♯ su *f* a C_1 26 è difficilmente proponibile a C_2 45, sulla sonorità *a-f*(♯)-*cc*;[80] ancor più problematico il ♯ su *cc* a C_1 85 (presente anche in **Sq**), che a C_2 106 si troverebbe in concomitanza col *c* al *tenor*, proveniente dalla quinta *c-g* (Es. 46).



Es. 46. *Caciando per gustar*, riduzione contrappuntistica di miss. 24-27; 43-46; 84-88; 105-109

Merita un discorso a parte il ♯ su *d* a T 156 (nel contesto di T 154-157, *D d*♯ *e*). Presente nel solo **Mod**, l'alterazione è fondamentalmente improponibile come tale, prestandosi a interpretazioni non univoche: (1) alterazione dislocata e valida per l'*e* successivo, onde inibirne l'abbassamento che avrebbe potuto scaturire dal ♭ su *b* che precede; (2) automatismo del copista, indotto dal passaggio *d* → *e*, per cui il segno sarebbe da ignorare *in toto* (soluzione adottata da Reaney in CMM 11/6, mentre il problema non si pone nelle edizioni di Marrocco, che impiegò **Sq** come manoscritto di riferimento sia in FCIC sia in PMFC 10); (3) accidente di solmisazione, che indicherebbe l'abbassamento di *e*, ossia d-*mi* → e-*fa* (= *e*♭), implicando di procedere all'abbassamento del *bb* al *cantus* onde evitare la quinta aumentata *e*♭-*bb*.[81] In questo contesto ho ritenuto di suggerire quest'ultima possibilità come alternativa alle prime due, che sul piano pratico si equivalgono (ignorano, cioè, l'alterazione).

80. Andrà tuttavia osservato che, dal punto di vista melodico, la terza discendente seguita da una risalita per grado congiunto costituisce proprio una delle situazioni descritte in un trattato attribuito a Nicolaus de Capua, dove si afferma: «quando cantus descendit ditonum sane et inmediate ascendit unam vocem, tunc de ditono debemus facere semiditonium»; cfr. J. Herlinger, *Nicolaus de Capua, Antonio Zacara da Teramo, and «musica ficta»*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 67-89, a p. 69. Herlinger ha osservato come le regole del trattato si prestino a puntuale verifica nel repertorio, e ha addotto numerosi esempi tratti dalla polifonia liturgica di Zacara, dove tuttavia non si verificano situazioni problematiche come quelle riscontrate nella caccia.

81. Hughes si riferice a questi rari casi impiegando l'espressione *solmization accidentals*: «a sharp will not mean 'raise the note a semitone' but 'the note above has to be fa and must be lowered to make it a semitone away'. As stated this procedure is perfectly in accordance with theoretical statements»; A. Hughes, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus 1350-1450*, American Institute of Musicology, 1972 (Musicological Studies & Documents, 27), p. 96.

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni bibliografiche

CMM *Corpus Mensurabilis Musicae*, gen. edd. A. Carapetian, *et al.*, 112 voll., The American Institute of Musicology, 1947-
8 (/1-4): Pirrotta, Nino (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy*
11 (/1-7): Reaney, Gilbert (ed.), *Early Fifteenth-Century Music*
53 (/1-3): Apel, Willi (ed.), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*

DBI *Dizionario biografico degli italiani*, 88 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-; consultabile online: www.treccani.it/enciclopedia [ultimo accesso 01/04/2016]

DLIC Farini, Plinio - Ascari, Armando, *Dizionario della lingua italiana di caccia*, Milano, Garzanti, 1941

DMF *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*: www.atilf.fr/dmf [ultimo accesso 15/11/2017]

DuCange Charles du Fresne du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Favre, Niort, 1883-87

GDLI Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana,* UTET, Torino, 1961-2008

GRADIT De Mauro, Tullio, *Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino, 2003

FCIC Marrocco, Thomas, *Fourteenth-Century Italian Cacce,* Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942, 1961²

LmL *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Hrsg. Bernhard Michael, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006-

NG *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 voll., Macmillan, London 2001

OVI *Corpus OVI dell'italiano antico*, diretto da Pär Larson e Elena Artale: http://gattoweb.ovi.cnr.it [ultimo accesso 22/12/2017]

PMFC *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, gen. edd. L. Schrade, *et al.*, 24 voll., Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956-89
1: Schrade, Leo (ed.), *The «Roman de Fauvel». The Works of Philippe de Vitry*
2-3: Id., *The Works of Guillaume de Machaut*
4: Id., *The Works of Francesco Landini*
5: Harrison, Frank Ll. (ed.), *Motets of French Provenance*
6-11: Marrocco, Thomas (ed.), *Italian Secular Music*
12-13: Fischer, Kurt von - Gallo, F. Alberto (edd.), *Italian Sacred and Ceremonial Music*
14: Sanders, Ernest H. (ed.), *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*
15: Harrison, F. Ll., *Motets of English Provenance*
18-22: Greene, Gordon (ed.), *French Secular Music*
24: Bent, Margaret - Hallmark, Anne (edd.), *The Works of Johannes Ciconia*

RVF Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004² (I Meridiani)

TLIO *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, fondato da Mario Beltrami, diretto da Lino Leonardi: http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO [ultimo accesso 01/12/2017]

Abbreviazioni generali

.d.	*duodenaria*
.i.	*senaria imperfecta*
.n.	*novenaria*
.o.	*octonaria*
.p.	*senaria perfecta*
.q.	*quaternaria*
𝔠	*tempus imperfectum cum prolatione maiore*
C	*tempus imperfectum cum prolatione minore*
⊙	*tempus perfectum cum prolatione maiore*
○	*tempus perfectum cum prolatione minore*
2 / 3 / 2~3	(anteposti a *divisio* o *mensura*) *modus imperfectus* / *perfectus* / variabile
agg.	aggiunta (si riferisce sistematicamente al 'guastatore' quando associata a errori di **Lo**)
ap.	apertura
attr.	attribuito/a
B	ballata
C / C_1 / C_2	*cantus* / *cantus primus* / *cantus secundus*
cf.	*contrafactum*
frg.	frammento / frammentario
ill.	illeggibile
lac.	lacuna
locuz.	locuzione
M / Mc	madrigale / madrigale canonico
mis./miss.	misura/e
ms./mss.	manoscritto/i
om.	omesso
pa.	pausa
pt.	*punctus*
reit.	reiterato
T	*tenor*
v./vv.	verso/i

Bibliografia

A late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564), a cura di Y. Plumley e A. Stone, Turnhout, Brepols, 2009 (Collection «Épitome musical»)

A Performer's Guide to Medieval Music, a cura di R. W. Duffin, Bloomington, Indiana University Press, 2000

Annales Mediolanenses, ed. L. Muratori, in *Rerum Italicarum scriptores. Tomus decimussextus*, Mediolani, Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1730

Antologia della poesia italiana. Trecento, diretta da C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1997

Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo, a cura di F. Zimei, Relazioni presentate all'omonimo Convegno internazionale di studi (Teramo, 6-8 dicembre 2002), Lucca, LIM, 2004 (Documenti di storia musicale abruzzese, 2)

Atti del podestà di Lio Mazor, edizione critica e lessico a cura di Mahmoud Salem Elsheikh, presentazione di Alfredo Stussi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999

Atti del XIV convegno della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi e F. A. Gallo, 2 voll., Torino, EDT, 1990

Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer, a cura di B. Gillingham e P. Merkley, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1990 (Musicological Studies, 53)

Borderline Areas in Fourteenth and Fifteenth-century Music, a cura di K. Kügle e L. Welker, Münster-Middleton, American Institute of Musicology, 2009 (Musicological Studies and Documents, 55)

Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries, a cura di K. Schiltz e B. J. Blackburn, Leuven-Dudley (MA), Peeters, 2007

«Cara scientia mia, musica». Studi per Maria Caraci Vela, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà, Pisa, ETS, 2018 («Diverse voci...», 14)

«Col dolce suon che da te piove». Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta, a cura di A. Delfino e M. T. Rosa Barezzani, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1999 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 4)

Corpus OVI dell'italiano antico, diretto da Pär Larson e Elena Artale: http://gattoweb.ovi.cnr.it [ultimo acc.: 22/12/2017]

Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini, 2 voll., Padova, Liviana, 1970

De musica mensurabili. De semibrevis caudatis, edd. C. Sweeney e A. Gilles, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982 (Corpus Scriptorum de Musica, 13)

De valore notularum tam veteris quam novae artis. Compendium musicae mensurabilis tam veteris quam novae artis. De diversis maneriebus in musica mensurabili, ed. G. Reaney, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982 (Corpus Scriptorum de Musica, 30)

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500): www.atilf.fr/dmf [ultimo acc.: 15/11/2017]

Dizionario biografico degli italiani, 88 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-

Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison by his Associates, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1957

«Et facciam dolci canti». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni e A. Pugliese, Lucca, LIM, 2003

Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer, a cura di E. Narmour e R. A. Solie, Stuyvesant, Pendragon Press, 1988 (Festschrift Series, 7)

Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag, a cura di E. Klemm, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961

Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du Colloque International (Zurich, 9-10 décembre 2010), a cura di J. Batruschent e C. Cadrelle de Hartmann, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2013

Giovanni Sercambi e il suo tempo: Catalogo della Mostra. Lucca, 30 novembre 1991, Lucca, Nuova Grafica Lucchese, 1991

I frammenti padovani tra «Santa Giustina» e la diffusione della musica in Europa. Giornata di studio, Padova, Abbazia di S. Giustina-Biblioteca Universitaria, 15 giugno 2006, a cura di F. Facchin e P. Gnan, Padova, Biblioteca Universitaria, 2011

Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile, a cura di F. A. Gallo, Firenze, Olschki, 1981 (Studi e testi per la storia della musica, 3)

Il codice Squarcialupi, ms. Med. Pal. 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, a cura di F. A. Gallo, 2 voll., I *Facsimile*; II *Studi critici*, Firenze-Lucca, Giunti Barbèra-LIM, 1992 (Ars Nova, 4)

Il Costituto del comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX, a cura di M. S. Elsheikh, 4 voll., Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2002

Il libro di messer Tristano. Tristano veneto, ed. A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994 (Medioevo veneto)

Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento, a cura di S. Dieckmann, O. Huck, S. Rotter-Broman e A. Scotti, Hildesheim, Georg Olms, 2007 (Musica mensurabilis, 3)

L'Ars Nova Italiana del Trecento [I], a cura di B. Becherini, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962

L'Ars Nova Italiana del Trecento [II], a cura di F. A. Gallo, Convegni di studio 1961-1967, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968

L'Ars Nova Italiana del Trecento III, a cura di F. A. Gallo, Secondo Convegno Internazionale, 17-22 luglio 1969, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970

L'Ars Nova Italiana del Trecento IV, a cura di A. Ziino, Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura», Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978

L'Ars Nova italiana del Trecento V, a cura di A. Ziino, Palermo, Enchiridion, 1985

L'Ars Nova Italiana del Trecento VI, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Atti del Congresso internazionale «L'Europa e la musica del Trecento», Certaldo 19-21 luglio 1984, Certaldo, Polis, 1992

L'Ars Nova italiana del Trecento VII. «Dolci e nuove note», a cura di F. Zimei, Atti del quinto Convegno Internazionale, in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), Certaldo 17-18 dicembre 2005, Lucca, LIM, 2009

L'Ars Nova Italiana del Trecento VIII. Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo. 1959-2009, a cura di M. Gozzi, A. Ziino e F. Zimei, Lucca, LIM, 2014

L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del Convegno Internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, LIM, 1995 (Studi e Testi Musicali, nuova serie, 3)

La Chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles, a cura di A. Paravicini Bagliani e B. Van den Abeele, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000 (Micrologus' Library, 5)

La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro, Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985 (Biblioteca di «Filologia e critica», 1)

La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca. Atti del convegno, Monselice-Padova, 7-8 maggio 2004, a cura di F. Brugnolo e Z. L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006 (Il Carrubio, 5)

La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982

Machaut's Music: New Interpretations, a cura di E. E. Leach, Woodbridge, The Boydell Press, 2003

Music Theory and its Sources. Antiquity and the Middle Ages, a cura di A. Barbera, Notre Dame (Ind.), Univeristy of Notre Dame Press, 1990 (Notre Dame Conferences in Medieval Music, 1)

Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova», a cura di M. S. Lannutti e A. Calvia, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 16)

Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts, a cura di U. Günther e L. Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1984

Musik, Raum, Akkord, Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann, a cura di A. Baldassarre, D. Pring, L. Kopylova e M. von Orelli, Bern-New York, Peter Lang, 2012

Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420-1450). Prozesse & Praktiken, a cura di A. Rausch e B. R. Tammen, Wien, Böhlau Verlag, 2014 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, 26)

Navigatio sancti Brendani. Alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo, edd. G. Orlandi e R. E. Guglielmetti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2014 (Per verba. Testi mediolatini con traduzione, 30)

Notae Musicae Artis. Musical Notation in Polish Sources, 11th-16th Century, a cura di E. Witkowska Zaremba, Kraków, Musica Iagellonica, 2001

Otto studi di filologia per Aldo Menichetti, a cura di P. Gresti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015 (Temi e Testi, 139)

Poeti della scuola siciliana, 3 voll., I *Giacomo da Lentini*, ed. R. Antonelli; II *Poeti della corte di Federico II*, ed. C. Di Girolamo; III *Poeti siculo-toscani*, ed. R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008 (I Meridiani)

Publi Vergili Maronis Opera, edita anno MCMLXXIII iterum recensuit Marius Geymonat, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008 (Temi e Testi - Reprint, 4)

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 3, a cura di M. Bernhard, München, Verlag der Bayerische Akademie der Wissenschaft, 2001 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 15)

«Recevez ce mien petit labeur». Studies in Renaissance and Medieval Music in Honour of Ignace Bossuyt, a cura di M. Delaere e P. Bergé, Leuven, Leuven University Press, 2008

Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite, a cura di A. Solerti, Firenze, Sansoni, 1909

Scelta di poesie liriche dal primo secolo della lingua fino al 1700, Firenze, Le Monnier, 1839 (Biblioteca portatile del viaggiatore, 6)

Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci, 2007

Storia della letteratura italiana, diretta da Enrico Malato, 14 voll., Roma, Salerno, 1995-2005

Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004

Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 Aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961 (Collezione di opere inedite o rare, 123)

Studi in onore di Giovanni Montagna per il suo 80° compleanno, a cura di D. Gardella, E. Hoppe, F. Musarra e S. Vanvolsem, Leuven, Leuven University Press, 1985

Studi in onore di Raffaele Spongano, Bologna, Boni, 1980

Territori romanzi. Otto studi per Andrea Pulega, a cura di M. Bensi e A. D'Agostino, Viareggio-Lucca, Baroni, 2002

Tesoro della lingua italiana delle Origini, fondato da Mario Beltrami: http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO [ultimo acc.: 01/04/2017]

The Commonwealth of Music. Writings on Music in History, Art, and Culture in Honour of Curt Sachs, a cura di G. Reese e R. Brandel, New York, Free Press, 1965

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 voll., London, Macmillan, 2001

The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essays in Honour of Timothy J. McGee, a cura di M. Epp e B. E. Power, Farnham, Ashgate, 2009

Tonal Structures in Early Music, a cura di C. C. Judd, New York, Garland, 1998 (Criticism and Analysis of Early Music, 1)

Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis. Anonymus. MS. Melk, Stiftsbibliothek 950, ed. F. A. Gallo, American Institute of Musicology, 1971 (Corpus Scriptorum de Musica, 16)

Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. A. Gallo, a cura di P. Dalla Vecchia e D. Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996

Vaporosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento, a cura di S. Albonico, M. Limongelli e B. Pagliari, Roma, Viella, 2014 (Studi lombardi, 4)

Abramov-Van Rijk, Elena, *Evidence for a Revised Dating of the Anonymous Fourteenth-Century Italian Treatise «Capitulum de vocibus applicatis verbis»*, in «Plainsong and Medieval Music», XVI/1 2007, pp. 19-30

–, *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, in «Studi Musicali», III n.s. 2012, pp. 7-62

–, *Mysterious Amphion: A Trecento Musician, His Admirers and His Critics*, in «Studi Musicali», V n.s. 2014, pp. 241-72

–, *The Madrigal «Aquil'altera» by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the Musical Repertory of the Italian Trecento*, in «Early Music History», XXVIII 2009, pp. 1-37

–, *The Raven and the Falcon: Literary Space in a Trecento Musical Aviary*, in *Musik, Raum, Akkord, Bild* cit., pp. 59-74

–, *Who was Francesco Landini's antagonist in his defense of Ockham?*, in «Philomusica online», XIV 2015, pp. 1-24

Affò, Ireneo, *Dizionario precettivo, critico, ed istorico della poesia volgare*, Parma, Filippo Carmignani, 1777

Ageno, Franca, *Per una nuova edizione delle rime del Sacchetti*, in «Studi di filologia italiana», XI 1953, pp. 257-320

–, *Rime estravaganti del Sacchetti*, in «Lettere italiane», XIII 1961, pp. 1-19

–, *Termini del linguaggio marinaresco nel «Morgante»*, in «Lingua nostra», XII/2 1953, pp. 39-43

Alfie, Fabian, *Immanuel of Rome, Alias Manoello Giudeo: The Poetics of Jewish Identity in Fourteenth-Century Italy*, in «Italica», LXXV/3 1998, pp. 307-29

Andrea da Grosseto, *Dei trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzati*, ed. F. Selmi, Bologna, G. Romagnoli, 1873 (Regia Commissione pe' testi di lingua nelle Provincie dell'Emilia)

Anonimo romano, *Cronica*, a cura di G. Porta, Milano, Adelphi, 1981

Antognoni, Oreste, *Le glosse ai «Documenti d'amore» di Francesco da Barberino e un breve trattato di ritmica italiana*, in «Giornale di filologia romanza», IV 1881, pp. 78-98

Antonelli, Roberto, *Metamorfosi. La pastorella da Marcabruno a Lorenzo il Magnifico*, in *Formes et fonctions de la parodie* cit., pp. 133-57

–, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984

Antonio da Tempo, *Delle rime volgari*, ed. G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1869

–, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977

Apel, Willi, *Imitation in the Thireteenth and Fourteenth Centuries*, in *Essays on Music in Honor of A. T. Davison* cit., pp. 25-38

–, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1953, 1961[5]

–, (ed.), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century I. Ascribed Compositions*, edition of the Literary Texts by Samuel Rosenberg, Rome, American Institute of Musicology, 1970 (Corpus Mensurabilis Musicae, 53/1)

–, (ed.), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century III. Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons*, edition of the Literary Texts by Samuel Rosenberg, Rome, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 53/3)

–, (ed.), *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, edition of the Literary Texts by Robert W. Linger and Urban T. Holmes Jr., foreword by Paul Hindemith, Cambridge (Mass.), Mediaeval Academy of America, 1950

Atanagi, Dionigi, *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Venezia, Ludovico Avanzo, 1565

Avalle, d'Arco Silvio, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2002 (Archivio Romanzo, 1)

–, *Un «vanto» di Guittone*, in «Cultura neolatina», XXXVII 1977, pp. 161-6 [ora in Id., *La doppia verità* cit., pp. 197-204]

Balduino, Armando, *Ancora un'edizione delle rime di Maestro Antonio da Ferrara*, in «Lettere italiane», XXIII 1971, pp. 63-85

Balensuela, C. Matthew (ed.), *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. A New Critical Text and Translation*, Lincoln (Neb.) & London, University of Nebraska Press, 1994 (Greek and Latin Music Theory, 10)

Ballerini, Roberto, *Per la fortuna di Franco Sacchetti nel Quattrocento: il caso del «Pataffio»*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXV 1982, pp. 5-17

Bandini, Angelo Maria, *Catalogus codicum italicorum bibliothecae Mediceae Laurentianae, Gaddianae, et Sanctae Crucis*, 5 voll., Florentiae, Typis Regiis, 1774-78

Barbi, Michele, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915

Barbiellini Amidei, Beatrice, *Per Niccolò Soldanieri*, in *Territori romanzi* cit., pp. 11-30

Bartoli, Adolfo, *Catalogo dei manoscritti Panciatichiani della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, (Florence, Italie), Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1887 (Indici e cataloghi, 7)

–, (ed.), *Le lettere del Beato Giovanni Colombini da Siena*, Lucca, Balatresi, 1856

Bartsch, Karl, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. (Romances et pastourelles françaises des 12e et 13e siècles)*, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1870

Battaglia Ricci, Lucia, *Autografi «antichi» e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in «Filologia e critica», XX/2 1995, pp. 386-457

–, *Comporre il libro. Comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, in «Italianistica», XXI 1992, pp. 597-614

–, *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno, 1990 (Studi e saggi, 12)

–, *Tempi e modi di composizione del «Libro delle rime»*, in *La critica del testo* cit., pp. 425-50 [ora in Ead., *Palazzo Vecchio e dintorni* cit., pp. 109-37]

Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2008

Baumann, Dorothea, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden, Koerner, 1979

–, *Some Extraordinary Forms in the Italian Secular Trecento Repertoire*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV* cit., pp. 45-59

Becherini, Bianca, *Antonio Squarcialupi e il codice Mediceo Palatino 87*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento I* cit., pp. 141-96

Bellosi, Luciano, *Il Maestro del Codice Squarcialupi*, in *Il codice Squarcialupi* cit., II, pp. 146-57

Bent, Margaret, *A Note on the Dating of the Trémoïlle Manuscript*, in *Beyond the Moon* cit., pp. 217-42

–, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»*, London-New York, Routledge, 2002 (Criticism and Analysis of Early Music, 4)

–, *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI* cit., pp. 65-125

–, *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in *Tonal Structures in Early Music* cit., pp. 15-59

Bent, Margaret - Hallmark, Anne (edd.), *The Works of Johannes Ciconia*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XXIV)

Berger, Karol, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1987

Berisso, Marco, *Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola?*, in «Studi di filologia italiana», LVII 1999, pp. 201-33

Bertoni, Giulio, *Dizionario di marina medievale e moderno*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937

Besseler, Heinrich, *Studien zur Musik des Mittelalters I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», VII 1925, pp. 167-252

–, *Studien zur Musik des Mittelalters II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, in «Archiv für Musikwissenschaft», VIII 1927, pp. 137-258

Bielitz, Mathias, *Jagdmusik und Jagd in der Musik. Anmerkungen zur Geschichte der kompositorischen Reaktion auf Jagd und Jagdklang und zur Frage von Jagdmusik im Mittelalter*, Neckargemünd, Männeles, 2000

Birago, Francesco, *Trattato cinegetico, overo della caccia*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1626

Blume, Clemens - Bannister, Henry Marriott (edd.), *Tropi Graduales. Tropen des Missale im Mittelalter. I. Tropen zum Ordinarium Missae*, Leipzig, 1905 (Analecta hymnica medii aevi, 47)

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

–, *Decameron*, ed. V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 4, Milano, Mondadori, 1976

–, *Ninfale fiesolano*, ed. A. Balduino, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. 3, Milano, Mondadori, 1974

Boerio, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Reale tipografia Cecchini, 1829, 1867[3]

Boggione, Valter - Casalegno, Giovanni, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore, eufemismi, trivialismi*, Torino, UTET, 2000

Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, ed. A. Menichetti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2012 (Archivio Romanzo, 24)

Borghezio, Gino, *Un codice vaticano trecentesco di rime musicali*, in *Fédération Archéologique et Historique de Belgique. Congrès jubilaire 2-5 août 1925,* Bruges, 1925, pp. 231-2

Brambilla Ageno, Franca, rec. a *Giuseppe Corsi, «Poesie musicali del Trecento»*, in «Romance Philology», XXVIII 1975, pp. 696-706

–, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964

Branca, Vittore, *Mercanti scrittori*, Milano, Rusconi, 1986

–, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1958

–, (ed.), *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, Venezia, Marsilio, 1989

Brasolin, Maria Teresa, *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV* cit., pp. 83-105

Brothers, Thomas, *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson. An Interpretation of Manuscript Accidentals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997

–, *Flats and Chansons in MS Florence, Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26*, in *A late Medieval Songbook* cit., pp. 263-82

Brugnolo, Furio, *Le rime di Nicolò Quirini*, in «Cultura neolatina», XL 1980, pp. 261-80

–, (ed.), *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., I *Introduzione, testo e glossario*; II *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1974-77 (Medioevo e Umanesimo, 16; 30)

Brunelliere, Julien, *Gaston Fébus et Hardouin de Fontaines-Guérin: deux approches des sonneries de chasse au XIV siècle*, in «Musique. Images. Instuments», VII 2005, pp. 148-62

Bruzio, Visconti, *Le rime*, ed. D. Piccini, Firenze, Accademia della Crusca, 2007 (Quaderni degli Studi di filologia italiana, 16)

Buccio di Ranallo, *Cronica*, ed. C. De Matteis, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2008 (Archivio Romanzo, 13)

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

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

Calvia, Antonio (ed.), *Nicolò del Preposto. Opera completa. Edizione critica e commentata dei testi intonati e delle musiche*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2017 (La tradizione musicale. Studi e testi, 18)

Camboni, Maria Clotilde, *Il sonetto delle origini e le «glosse metriche» di Francesco da Barberino*, in «Studi di filologia italiana», LXVI 2008, pp. 13-34

Campagnolo, Stefano, *Contributo del Boccaccio a un genere poetico-musicale del Trecento: la caccia*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXXVI-LXXVII 2014, pp. 481-92

–, *Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*, in *«Col dolce suon che da te piove»* cit., pp. 77-119

Canettieri, Paolo, *«Descortz es dictatz mot divers». Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto Libri, 1995

Capovilla, Guido, *Dante, Cino e Petrarca nel repertorio musicale profano del Trecento*, in *La parola ritrovata* cit., pp. 118-36

–, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518)*, in «Metrica», IV 1986, pp. 109-46

–, *Materiali per la morfologia del madrigale «antico», dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», III 1982, pp. 159-202

Cappelli, Antonio (ed.), *Poesie musicali del sec. XIV non prima stampate*, Modena, Tipografia Cappelli, 1871 (per nozze D'Ancona-Nissim)

Caraci Vela, Maria, *La tradizione landiniana: aspetti peculiari e problemi di metodo*, in *«Col dolce suon che da te piove»* cit., pp. 15-35

–, *Per una nuova lettura del madrigale «Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio» di Jacopo da Bologna*, in «Philomusica online», XIII 2014, pp. 1-57

Caraci Vela, Maria - Cornagliotti, Anna, *Un inedito trattato musicale del medioevo (Vercelli, Biblioteca Agnesiana, cod. 11)*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1998 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 2)

Carducci, Giosuè, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in «Nuova Antologia», XIV-XV 1870, pp. 463-82; 5-30 [poi in Id., *Studi letterari*, pp. 374-447]

–, *Studi letterari*, Livorno, Vigo Editore, 1874

–, (ed.), *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna, Zanichelli, 1896 (per nozze Morpurgo-Franchetti)

–, (ed.), *Rime di m. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, Firenze, G. Barbèra, 1862

Carleton, Sarah M., *Heraldry in the Trecento Madrigal*, Ph.D. Diss., University of Toronto, 2009

Carsaniga, Giovanni, *An Additional Look at London Additional 29987*, in «Musica Disciplina», XLVIII 1994, pp. 283-97

Casapullo, Rosa, *Il Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1999 (*Storia della lingua italiana*, a c. di F. Bruni)

Castellani, Arrigo, *Da «sè» a «sei»*, in «Studi linguistici italiani», XXV 1999, pp. 3-15

Cavalcanti, Guido, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, ed. D. De Robertis, Milano, Einaudi, 1986 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 10)

Checchi, Davide, *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'«Ars Nova» italiana*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 19-44

–, *«Libro della natura degli animali», bestiario toscano del secolo XIII. Studio della tradizione ed edizione critica (redazione breve)*, Tesi di dottorato in Filologia, Storia della lingua e della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento, Scuola Normale Superiore, Napoli, 2014

Checchi, Davide - Epifani, Michele, *Filologia e interpretazione: un esercizio interdisciplinare su una «chace» e due cacce trecentesche*, in «Philomusica online», XIV 2015, pp. 24-124

Chizzola, Orazio (ed.), *Prose e poesie dei secoli XIII e XIV*, Trieste, Quidde, 1910

Ciliberti, Galliano, *«La bella stella»: il sogno, l'immaginario, il meraviglioso nella musica italiana del Trecento*, in «Musica Disciplina», LI 1997, pp. 127-78

Ciociola, Claudio, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana* cit., vol. 2, *Il Trecento*, pp. 327-454

Contini, Gianfranco (ed.), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960

Cook, Karen M., *Theoretical Treatments of the Semiminim in a Changing Notational World c. 1315-c. 1440*, Ph.D. Diss., Duke University, 2012

Corsi, Giuseppe (ed.), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970

–, (ed.), *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969

Costa, Emilio, *Il codice Parmense 1081*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XII 1888, pp. 77-108

Crescimbeni, Giovan Mario, *Comentarj intorno alla Istoria della volgar poesia*, 4 voll., Venezia, Lorenzo Basegio, 1730

Crocioni, Giovanni, *Il dialetto di Velletri e dei paesi finitimi*, in «Studj romanzi», V 1907, pp. 26-88

Cross, Lucy E., *Chromatic Alterations and Extrahexachordal Intervals in Fourteenth-Century Polyphonic Repertoires*, Ph.D. Diss., Culumbia University, 1990

–, *Musica Ficta*, in *A Performer's Guide to Medieval Music* cit., pp. 496-507

Cuthbert, Michael, *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, in «Musica Disciplina», LIV 2009, pp. 39-74

D'Accone, Frank, *Music and Musicians at the Florentine Monastery of Santa Trinita, 1360-1363*, in «Quadrivium», XII/1 1971, pp. 131-51

–, *Una nuova fonte dell'Ars Nova italiana: il codice di San Lorenzo, 2211*, in «Studi Musicali», XIII 1984, pp. 3-31

D'Agostino, Gianluca, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento. Una revisione per dati e problemi. (L'area toscana)*, in *«Col dolce suon che da te piove»* cit., pp. 389-428

D'Ancona, Alessandro, *Misteri e sacre rappresentazioni*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XIV 1889, pp. 129-203

Dalglish, William E., *The Hocket in Medieval Polyphony*, in «The Musical Quarterly», LV 1969, pp. 344-63

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1994 (I Meridiani)

–, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 22)

–, *Rime*, ed. D. De Robertis, 3 voll., I/1-2 *I documenti*; II/1-2 *Introduzione*; III *Testi*, Firenze, Le Lettere, 2002

–, *Rime*, ed. C. Giunta, in *Opere*, a cura di M. Santagata, vol. 1, Milano, Mondadori, 2011 (I Meridiani)

Dardano, Maurizio, *Casi dugenteschi di omissione della preposizione*, in «Lingua nostra», XXIV/1 1963, pp. 3-6

Davison, Archibald T. - Apel, Willi (edd.), *Historical Anthology of Music*, 2 voll., London, Oxford Univeristy Press, 1950

De Mauro, Tullio, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2003

De Nino, Antonio, *Usi e costumi abruzzesi*, 6 voll., Firenze, G. Barbèra, 1879-97

De Robertis, Domenico, *Cantari antichi*, in «Studi di filologia italiana», XXVIII 1970, pp. 67-175

De Visiani, Roberto (ed.), *Trattato di virtù morali*, Bologna, Romagoli, 1865 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XIX, 61)

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

Decaria, Alessio, *Dintorni machiavelliani. Lorenzo Strozzi e un nuovo epigramma attribuibile a Machiavelli*, in «Interpres», XXXII 2014, pp. 231-69

Del Puppo, Dario F., *La tradizione testuale delle rime di Niccolò Soldanieri*, Ph.D. Diss., University of Connecticut, 1988

Di Bacco, Giuliano, *Alcune nuove osservazioni sul Codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, in «Studi Musicali», XX 1991, pp. 181-234

Di Bacco, Giuliano - Nádas, John, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, in *Papal Music and Musicians* cit., pp. 44-92

–, *Zacara e i suoi colleghi italiani nella cappella papale*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 33-54

Díaz de Games, Gutierre, *El Victorial*, Estudio, edición critica, anotación y glosario de Rafael Beltrán Llavador, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997

Dieckmann, Sandra, *«Con bracchi assai», «Segugi a corda», «Per sparverare»: The Caccia at the Court of the Visconti*, in *Kontinuität und Transformation* cit., pp. 259-272

Dieckmann, Sandra - Huck, Oliver, *Metrica e musica nel Trecento. Madrigali, ballate e cacce*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VII* cit., pp. 237-53

Dillon, Emma, *The Sense of Sound. Musical Meaning in France, 1260-1330*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012 (The New Cultural History of Music)

Dornetti, Vittorio, *Aspetti e figure delle poesia minore trecentesca*, Padova, Piccin, 1984

Downey, Peter, *The Renaissance Trumpet: Fact or Fiction?*, in «Early Music», XII/1 1984, pp. 26-33

Du Cange, Chalres du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Favre, Niort, 1883-87

Duffin, Ross W., *The Sumer Canon: A New Revision*, in «Speculum», LXIII/1 1988, pp. 1-21

Dulong, Gilles, *Canons, palindromes musicaux et textes poétiques dans le chansons de l'Ars nova*, in *Canons and Canonic Techniques* cit., pp. 61-82

Dunstable, John, *Complete Works*, edd. M. F. Bukofzer, M. Bent, I. Bent e B. Trowell, London, Stainer & Bell, 1970^2 (Musica Britannica, 8)

Egidi, Francesco, *Un frammento di codice musicale del secolo XIV*, Roma, Speranza, 1925 (per nozze Bonmartini-Tracagni)

Einstein, Alfred - Sanders, Ernest, *The Conflict of Word and Tone*, in «The Musical Quarterly», XL 1954, pp. 329-49

Elders, Willem, *Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay*, in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXVII/2 1977, pp. 65-101

Ellinwood, Leonard, *Francesco Landini and His Works*, in «The Musical Quarterly», XXII 1936, pp. 190-216

–, (ed.), *The Works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass., Mediaeval Academy of America, 1939

Epifani, Michele, *Su due ballate di Francesco Landini*, in *«Cara scientia mia, musica»* cit., pp. 1087-119

–, *Una caccia inedita dal «codice di S. Lorenzo»: problemi e proposte esegetiche*, in «Il Saggiatore musicale», XXIV/2 2017, pp. 155-87

–, *Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 189-234

Esposito, Anna, *Maestro Zaccara da Teramo «scriptore et miniatore» di un antifonario per l'ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma*, in «Recercare», VI 1992, pp. 167-78

Fabris, Giovanni (ed.), *Il più antico laudario veneto, con la bibliografia delle laude*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1907

Farini, Plinio - Ascari, Armando, *Dizionario della lingua italiana di caccia*, Milano, Garzanti, 1941

Fazio degli Uberti, *Rime*, ed. C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013 (Medioevo italiano, 1)

Federhofer-Königs, Renate, *Ein anonymer Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftbibliothek Michaelbeuern / Salzburg*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLVI 1962, pp. 44-54

Fellin, Eugene Constant, *A Study of Superius Variants in the Sources of Italian Trecento Music: Madrigals and Cacce*, Ph.D. Diss., 4 voll.: I *Analysis and Commentary*; II-IV *A Comparative Edition of the Superius Parts in Diplomatic Transcription*, University of Wisconsin, 1970

Ferrari, Severino, *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, vol. I, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1882

–, *Le poesie popolari del codice marucelliano C. 155*, in Id., *Biblioteca di letteratura popolare* cit., pp. 315-72

Ferrato, Pietro (ed.), *Raccolta di rime attribuite a Francesco Petrarca che non si leggono nel suo canzoniere colla aggiunta di alcune fin qui inedite*, Padova, Reale Stab. di P. Prosperini, 1874

Fischer, Kurt von, *Drei unbekannte Werke von Jacopo da Bologna und Bartolino da Padua?*, in *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés* cit., I, pp. 265-81 [rist. in «Studi musicali», XVII 1988, pp. 1-14]

–, *Ein Versuch zur Chronologie von Landinis Werken*, in «Musica Disciplina», XX 1966, pp. 31-46

–, *Les compositions à trois voix chez les compositeurs du Trecento*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento I* cit., pp. 141-96

–, *Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, in «Acta Musicologica», XXXVI 1964, pp. 79-97

–, *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, in «The Musical Quarterly», XLVII/1 1961, pp. 41-57

–, *«Portraits» von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser Handschrift des 14. Jahrhunderts?*, in «Musica Disciplina», XXVII 1973, pp. 61-74

–, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, P. Haupt, 1956 (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, II/5)

–, *The manuscript Paris, Bibl. nat., nouv. acq. frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, in «Musica Disciplina», XI 1957, pp. 38-78

Fischer, Kurt von - Gallo, F. Alberto (edd.), *Italian Sacred and Ceremonial Music*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XIII)

–, (edd.), *Italian Sacred Music*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1976 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XII)

Flamini, Francesco, *Per la storia d'alcune antiche forme poetiche italiane e romanze*, in Id., *Studi di storia letteraria* cit., pp. 109-96

–, *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895

Forsyth, William, *The Medieval Stug Hunt*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», X/7 1952, pp. 203-10

Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*, ed. F. Egidi, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana, 1902-27

Franco de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, edd. G. Reaney e A. Gilles, Rome, American Institute of Musicology, 1974 (Corpus Scriptorum de Musica, 18)

Frasso, Giuseppe, *Per l'«ordinatore» del Vaticano lat. 3213*, in «Studi petrarcheschi», V n.s. 1988, pp. 155-195

Gace de la Buigne, *Le Roman des Deduis*, ed. Å. Blomqvist, Stockholm-Paris, Almqvist & Wiksell - J. Thiebaud, 1951 (Studia Romanica Holmiensia 3)

Gallo, F. Alberto, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1977, 1991² (Storia della musica, 3)

–, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna, Tamari, 1968

–, *Lorenzo Masini e Francesco degli Organi in S. Lorenzo*, in «Studi Musicali», IV 1975, pp. 57-63

–, *Marchetus in Padua und die «franco-venetische» Musik des frühen Trecento*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI/1 1974, pp. 42-56

–, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento V* cit., pp. 149-57

–, (ed.), *Mensurabilis musicae tractatuli*, Bologna, Università di Studi di Bologna, 1966 (Antiquae musicae italicae scriptores, 1/1)

Galloni, Paolo, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1993 (Quadrante, 60)

Gamba, Bartolomeo (ed.), *Alcune rime di Franco Sacchetti a buona lettura ridotte*, Venezia, Tip. di Alvisopoli, 1829

Gancarczyk, Paweł, *Petrus Wilhelmi de Grudencz (b. 1392): A Central European Composer*, in «De musica disserenda», II/1 2006, pp. 103-12

–, *Presulem ephebeatum by Petrus Wilhelmi de Grudencz and the Musical Identity of Central Europe*, in *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa* cit., pp. 135-50

Gaston Phébus, *Livre de chasse. Édité avec introduction, glossaire et reproduction des 87 miniatures du manuscrit 616 de la Bibliothèque nationale de Paris*, ed. G. Tilander, Karlshamn, E.G. Johanssons Boktryckeri, 1971 (Cynegetica, 18)

Gehring, Julia - Huck, Oliver, *La notazione «italiana» del Trecento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX/2 2004, pp. 235-69

Genette, Gérarde, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Èditions de Seuil, 1983 (Poétique)

–, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (Biblioteca Einaudi, 16)

Gentile, Luigi, *I codici palatini*, 2 voll., Firenze-Roma, Tipografia Bencini, 1889-1890 (Cataloghi dei manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 4)

Ghinassi, Ghino, *Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcalzer*, in «Studi di filologia italiana», XXIII 1965, pp. 19-172

Giannini, Giovanni, *Origini del dramma musicale*, in «Il Propugnatore», VI/2 1893, pp. 209-61

Gibbons, William, *Illuminating Florence. Revisiting the Composer Portraits of the Squarcialupi Codex*, in «Imago Musicae», XXIII 2011, pp. 25-45

Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithmi volgari. Riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca capitolare di Verona*, testo critico a cura di G. P. Caprettini, introduzione e commentario di G. Milan, con una prefazione di G. P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, Vago di Lavagno (VR), La Grafica, 1993

Giunta, Claudio, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia* cit., pp. 35-72

Giusti, Giuseppe, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, Le Monnier, 1853

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

–, *Il manoscritto London, British Library, Additional 29987*, Tesi di laurea, Scuola di paleografia e filologia musicale dell'Università degli studi di Pavia, Cremona, 1985

–, *La cosiddetta «Longanotation»: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, in «Musica Disciplina», LI 1995, pp. 121-49

–, *La notazione del codice Add. 29987 di Londra*, in *«Et facciam dolci canti»* cit., pp. 207-61

–, *New Light on Italian Trecento Notation*, in «Recercare», XIII 2001, pp. 5-78

–, *Notazione e testo musicale in una singolare composizione del manoscritto London, British Museum, Add. 29987*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* cit., pp. 233-46

–, *Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo Quattrocento*, in «Studi Musicali», XXI/2 1992, pp. 237-51

Gozzi, Marco - Ziino, Agostino, *The Mischiati Fragment: A New Source of Italian Trecento Music in Reggio Emilia*, in *Kontinuität und Transformation* cit., pp. 281-327

Graffigna, Daniela, *Il manoscritto Vaticano lat. 3213*, in «Studi petrarcheschi», V n.s. 1988, pp. 196-289

Greene, Gordon (ed.), *French Secular Music. Virelais*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1987 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XXI)

–, *French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564. Second Part: nn. 51-100,* Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1981 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XIX)

Griffiths, John, *Hunting the Origins of the Trecento Caccia*, Armidale, University of New England, 1996 (Gordon Athol Andeson Memorial Lectures, 12)

Grioni, Franceschino, *La legenda de santo Stadi*, ed. M. Badas, Roma-Padova, Antenore, 2009 (Medioevo e Rinascimento veneto, 4)

Guarnaschelli, Teresa, *Notizia di un codice acquistato dalla Biblioteca Nazionale di Roma*, in «La Bibliofilia», XLVII 1945, pp. 26-32

Guglielmotti, Alberto, *Vocabolario marino e militare*, Roma, Carlo Voghera, 1889

Günther, Ursula, *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim lat. 568 = Mod)*, in «Musica Disciplina», XXIV 1970, pp. 17-67

–, *Die «anonymen» Kompositionen des Manuskripts Paris, B.N., fonds it. 568 (Pit)*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXIII/2 1966, pp. 73-92

–, *Quelques remarques sur des feuillets récemment découvertes à Grottaferrata*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III* cit., pp. 315-97

–, *Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., pp. 229-68

Günther, Ursula - Nádas, John - Stinson, John A., *Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia: New Documentary Evidence*, in «Musica Disciplina», XLI 1987, pp. 203-33

Hardouin de Fonataines-Guerin, *Trésor de vènerie composé l'an MCCCLXXXXIV par Hardouin, Seigneur de Fonataines-Guerin*, ed. M. H. Michelant, Metz, Rousseau-Pallez, 1856

Harrison, Frank Ll. (ed.), *Motets of English Provenance*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1978 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XV)

–, (ed.), *Motets of French Provenance*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1968 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, V)

Hasselman, Margaret P., *The French Chanson in the Mid-Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., 2 voll., University of California at Berkeley, 1970

Hausmann, Regina, *Die historischen, philologischen und juristischen Handschriften der hessischen Landesbibliothek Fulda bis zum Jahr 1600*, 2 voll., Wiesbaden, Harrassowitz, 1992-2000 (Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda)

Helsen, Kate, *The Evolution of Neumes into Square Notation in Chant Manuscripts*, in «Journal of the Alamire Foundation», V/2 2013, pp. 143-74

Henri de Ferrières, *Le livres du roy Modus et de la royne Ratio*, ed. G. Tilander, 2 voll., Paris, Société des anciens textes français, 1932

Herlinger, Jan, *Marchetto's Division of the Whole Tone*, in «Journal of American Musicological Society», XXXIV 1981, pp. 193-216

–, *Marchetto's Influence: The Manuscript Evidence*, in *Music Theory and its Sources. Antiquity and the Middle Ages* cit., pp. 235-58

–, *Nicolaus de Capua, Antonio Zacara da Teramo, and «musica ficta»*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 67-89

–, *What Trecento Music Theory Tells Us*, in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas* cit., pp. 177-97

Hoppin, Richard H., *Some Remarks a Propos of Pic*, in «Revue belge de Musicologie», X 1956, pp. 105-11

Howell, Standley, *Pauli Paulirini of Prague on Musical Instruments*, in «Journal of American Musical Instruments Society», V-VI 1979-80, pp. 9-36

Huck, Oliver, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2005 (Musica mensurabilis, 1)

–, *Music for Luchino, Bernabò and Gian Galeazzo Visconti*, in *Kontinuität und Transformation* cit., pp. 247-58

–, *The Early Canon as «Imitatio naturae»*, in *Canons and Canonic Techniques* cit., pp. 7-18

Huck, Oliver - Dieckmann, Sandra (edd.), *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento. Anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna*, unter Mitarbeit von Evelyn Arnrich und Julia Gehring in Verbindung mit Marco Gozzi, 2 voll., I *Übertragungen, Texte, Kommentare*; II *Transkriptionen*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2007 (Musica mensurabilis, 2)

Hughes, Andrew, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus 1350-1450*, American Institute of Musicology, 1972 (Musicological Studies & Documents, 27)

Husmann, Heinrich (ed.), *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln, Volk, 1961

Iacomo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno, 2009

Ildefonso di San Luigi (ed.), *Delle poesie di Antonio Pucci celebre versificatore fiorentino del MCCC*, 4 voll., Firenze, 1772-1775 (Delizie degli eruditi toscani, 3-6)

Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, ed. A. Valastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2004

Jacoboni Cioni, Elena, *Un manoscritto di «rime varie antiche» (Laurenziano Rediano 184)*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano* cit., pp. 111-64

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae. Liber septimus*, ed. R. Bragard, Rome, American Institute of Musicology, 1973 (Corpus Scriptorum de Musica, 3/7)

Jal, Auguste, *Archéologie navale*, 2 voll., Paris, Arthus Bertrand, 1840

–, *Glossaire nautique. Répertoire polyglotte de termes de marine anciens et modernes*, Paris, Firmin Didot, 1848

Janke, Andreas, *Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211)*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2016 (Musica mensurabilis, 7)

Janke, Andreas - Nádas, John, *New Insights into the Florentine Transmission of the Songs of Antonio Zacara da Teramo*, in «Studi Musicali», VI n.s. 2015, pp. 197-214

–, *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, 2 voll., I *Introcudctory Study*; II *Multispectral Images*, Lucca, LIM, 2016 (Ars Nova - Nuova serie, 4)

Jennings, Lauren McGuire, *«Senza Vestimenta»: The Literary Tradition of Trecento Song*, Brurlington (Vt.), Ashgate, 2014 (Music and Material Culture)

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, ed. E. Reimer, 2 voll., Wiesbaden, Steiner, 1972 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 10-11)

Johannes de Muris, *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten «Libellus practice cantus mensurabilis»*, ed. C. Berktold, München, Verlag der Bayerischen Akadamie der Wissenschaften, 1999

–, *Notitia artis musicae, et Compendium musicae practicae. Petrus de Sancto Dionysio: Tractatus de musica*, ed. U. Michels, Rome, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Scriptorum de Musica, 17)

Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica*, ed. F. Hammond, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1977 (Corpus Scriptorum de Musica, 27)

Karp, Theodore, *The Textual Origin of a Piece of Trecento Polyphony*, in «Journal of American Musicological Society», XX/3 1967, pp. 469-73

Kelly, Stephen (ed.), *Niccolò da Perugia. Five Madrigals and a Caccia*, London, Antico, 1989

Kling, Henri, *Le cor de chasse*, in «Rivista Musicale Italiana», XVIII 1911, pp. 95-136

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

Lannutti, Maria Sofia, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 45-92

Lanza, Antonio, *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978 (Biblioteca di cultura, 138)

Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Eineführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München, Max Hueber, 1949, 1990[10]

Leach, Elizabeth Eva, *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2007

Leech-Wilkinson, Daniel, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*, 2 voll., New York-London, Garland, 1989 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities)

Leszczynska, Agnieszka, *Slady Trecenta w Poznaniu*, in «Muzyka», XXXVI 1991, pp. 63-75

Levi D'Ancona, Mirella, *The Illuminators and Illuminations of the Choir Books from Santa Maria degli Angeli and Santa Maria Nuova, and their documents*, Firenze, Centro Di, 1994 (The Choir Books of Santa Maria degli Angeli in Florence, 1)

Levi, Eugenia (ed.), *Lirica italiana antica. Scelta di rime dei secoli decimoterzo, decimoquarto e decimoquinto*, Firenze, Bemporad, 1908

Li Gotti, Ettore, *Il più antico polifonista italiano del sec. XIV*, in «Italica», XXIV/3 1947, pp. 196-200

–, *Madrigali del Trecento*, in «Poesia», IX 1949, pp. 40-59

–, *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, in «Atti della reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo (Parte II, lettere)», ser. 4, vol. V/2 1944, pp. 99-167

Li Gotti, Ettore - Pirrotta, Nino, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni, 1935

Limongelli, Marco, *Poeti e istrioni tra Bernabò e Gian Galeazzo*, in *Valorosa vipera gentile* cit., pp. 85-119

Lippmann, Auguste, *Essai sur un manuscrit du quinzième siècle découvert dans la Bibliothèque de la Ville de Strasbourg*, in «Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace», VII 1869, pp. 73-6

Liuzzi, Fernando, *Musica e poesia nel Trecento nel Codice Vaticano Rossiano 215*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XIII 1937, pp. 59-71

Long, Michael, *«Ita se n'era a star nel paradiso»: The Metamorphoses of an Ovidian Madrigal in Trecento Italy*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI* cit., pp. 257-68

–, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions, and Historical Circumstances*, Ph.D. Diss., Princeton University, 1981

Lopatin, Mikhail, *Canonic Techniques in the «Caccia»: Compositional Strategies and Historical Development*, in «Plainsong and Medieval Music», XXIII/2 2014, pp. 179-200

–, *Echoes of the Caccia? Canonic Openings in Early Quattrocento Italian Motets and their Historical Background*, in «Studi Musicali», VI n.s. 2015, pp. 215-62

Lovarini, Emilio, rec. a *Giosuè Carducci, «Cacce in rima dei secoli XIV e XV»*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», V 1897, pp. 134-41

Ludwig, Friedrich, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IV/1 1902, pp. 16-69

Luisi, Francesco, *La frottola antica e la caccia. Indizi di un recupero formale nella prima metà del Cinquecento*, in *«Recevez ce mien petit labeur»* cit., pp. 149-62

–, *«Motti confetti, zoè frottole». Dal genere letterario alla codificazione musicale: esegesi, trasmissione e recezione*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche* cit., pp. 143-60

Mabellini, Adolfo (ed.), *Sonetti editi e inediti di ser Ventura Monachi*, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli, Paravia, 1903

Machiavelli, Niccolò, *Il principe*, ed. G. Inglese, Torino, Einaudi, 1995

Main, Alexander, *Lorenzo Masini's Deer Hunt*, in *The Commonwealth of Music* cit., pp. 130-62

Manetti, Roberta, *Per una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo (ovvero: Perché una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo)*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca* cit., pp. 403-17

–, *Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) edite per il corpus testuale del «Tesoro della Lingua Italiana delle Origini»*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», V 2000, pp. 251-356

Mangani, Marco - Sabaino, Daniele, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 237-86

Manni, Paola, *Il Trecento toscano*, Bologna, Il Mulino, 2003 (*Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni)

Marchetto da Padova, *Lucidarium. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, ed. J. Herlinger, Chicago-London, Chicago University Press, 1985

–, *Pomerium*, ed. G. Vecchi, Roma, American Institute of Musicology, 1961 (Corpus Scriptorum de Musica, 6)

–, *Pomerium*, edd. T. Sucato e C. Vivarelli, in Id., *Lucidarium. Pomerium* cit., pp. 211-457

Marchi, Lucia, *Chasing Voices, Hunting Love: The Meaning of the Italian «Caccia»*, in «Essays in Medieval Studies», XXVII 2011, pp. 13-31

–, *La recezione fiorentina di Zacara da Teramo e il codice Squarcialupi*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 169-86

Mari, Giovanni, *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, in «Romanische Forschungen», XIII 1902, pp. 883-965

Marinoni, Maria Carla, *La tradizione italiana della «Navigatio Sancti Brendani»*, in «La parola del testo», IX/1 2005, pp. 79-98

Marrocco, Thomas (ed.), *Fourteenth-Century Italian Cacce*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942, 1961²

–, (ed.), *Italian Secular Music by Andreas de Florentia, Andrea Stefani, Antonello da Caserta etc.*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1976 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, X)

–, (ed.), *Italian Secular Music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1967 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, VI)

–, (ed.), *Italian Secular Music by Vincenzo da Rimini, Rosso da Chollegrana, Donato da Firenze, Gherardello da Firenze, Lorenzo da Firenze*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1971 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, VII)

–, (ed.), *Italian Secular Music. Anonymous Madrigals and Cacce and the Works of Niccolò da Perugia*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1972 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, VIII)

–, (ed.), *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1954 (University of California Publications in Music, 5)

Marti, Mario, rec. a *Giuseppe Corsi, «Poesie musicali del Trecento»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVIII 1971, pp. 370-7

–, (ed.), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956

Martinez, Marie Louise, *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing, H. Schneider, 1963 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 9)

März, Christoph (ed.), *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Texte und Melodien*, Tübingen, Niemeyer, 1999 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 114)

Mastrelli, Carlo Alberto, *Affinità e stratificazioni nel nome della «salacca»*, in «Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo», VIII-IX 1966-67, pp. 119-53

Maw, David, *Machaut and the «Critical» Phase of Medieval Polyphony*, in «Music & Letters», LXXXVII 2006, pp. 262-94

Mazzatinti, Giuseppe, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, 3 voll., Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1886-88 (Indici e cataloghi, 5)

Mazzoleni, Angelo (ed.), *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole, con annotazioni ed indici utilissimi*, 2 voll., Bergamo, Lancellotti, 1750

Mazzoni, Guido, *Almae luces malae cruces. Studii danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1941

–, *Su alcune rime «extravaganti» di Dante*, in Id., *Almae luces malae cruces* cit., pp. 138-47

McGee, Timothy J. - Mittler, Sylvia E., *Information on Instruments in Florentine Carnival Songs*, in «Early Music», X/4 1982, pp. 452-61

Medin, Antonio (ed.), *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1928

Memelsdorff, Pedro, *What's in a sign? The [bequadrum] and the Copying Process of a Medieval Manuscript: The Coex Modena, Biblioteca Estense, α.M.5.24 (olim Lat. 568)*, in «Studi Musicali», XXX/2 2001, pp. 255-79

Menichetti, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993

–, *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, in «Cultura neolatina», XXIV 1966, pp. 5-95 [ora in Id., *Saggi metrici*, pp. 3-108]

–, *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti e M. Zenari, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006

Meyer, Christian - Desmond, Karen (edd.), *The «Ars musica» Attributed to Magister Lambertus / Aristoteles*, Farnham (Surrey) - Burlington (Vt.), Ashgate, 2015 (RMA Monographs, 27)

Meyer, Paul, *Notice sur un ms. brûlé ayant appartenu à la Bibliothèque de Strasbourg* in «Bulletin de la Société des anciens textes français», IX 1883, pp. 55-60

Mignanti, Filippo Maria (ed.), *Delle rime di M. Franco, M. Giannozzo e M. Jacopo Sacchetti*, Roma, Pallotta, 1856

Milan, Gabriella, *Gidino da Sommacampagna e le forme della metrica trecentesca*, in Gidino da Sommacampagna, *Trattato* cit., pp. 35-52

Minervini, Laura, *Il mare come mezzo di diffusione linguistica: la circolazione in area italiana della voce catalana «aiòs»*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», CXIV/4 1998, pp. 599-605

Miraglia, Jolanda, *La vita e le rime di Niccolò di Soldanieri*, Palermo, Arti grafiche Pezzino, 1947

Mischiati, Oscar, *Uno sconosciuto frammento appartenente al codice Vaticano Rossi 215*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I 1966, pp. 68-76

Morpurgo, Salomone, *[Descr. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Fondo Ashburnam 574]*, in «Bullettino dell'Archivio paleografico italiano», I 1904, pp. 28-30

–, *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1900

Morri, Antonio, *Vocabolario Romagnolo-Italiano*, Faenza, P. Conti all'Apollo, 1840

Murphy, James Jerome, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1974

Muscetta, Carlo - Rivalta, Paolo, *Poesia del Duecento e del Trecento*, Torino, Einaudi, 1956 (I millenni. Parnaso italiano, 27)

Mužiková, Rûžena, *Pauli Paulirini de Praga Musica Mensuralis*, in «Acta universitatis carolinae Philosphica et historica», II 1965, pp. 57-87

Nádas, John, *A Cautious Reading of Simone Prodenzani's «Il Saporetto»*, in «Recercare», X 1998, pp. 23-37

–, *Further Notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, in «Studi Musicali», XV 1986, pp. 167-82

–, *Manuscript San Lorenzo 2211: Some Further Observations*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI* cit., pp. 145-68

–, *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIV/3 1981, pp. 393-427

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

Nádas, John - Ziino, Agostino, *The Lucca codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Perugia, Biblioteca comunale "Augusta", MS 3065. Introductory study and facsimile edition*, Lucca, LIM, 1990 (Ars Nova, 1)

–, *Two Newly Discovered Leaves of the Lucca Codex*, in «Studi Musicali», XXXIV 2005, pp. 3-23

Newes, Virginia, *Chace, Caccia, Fuga: The Convergence of French and Italian Traditions*, in «Musica Disciplina», XLI 1987, pp. 27-57

–, *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350-ca. 1420*, Ph.D. Diss., Brandeis University, 1987

–, *Imitation in the Ars nova and Ars subtilior*, in «Revue belge de Musicologie», XXXI 1977, pp. 38-59

–, *Landini's Madrigal «De dinmi tu»: A Canonic Experiment in the French Manner?*, in *«Col dolce suon che da te piove»* cit., pp. 223-39

–, *Patterns of Mimesis and Imitation in French Songs*, in *Borderline Areas* cit., pp. 131-55

–, *The Relationship of Text to Imitative Techniques in 14th Century Polyphony*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., pp. 121-54

Niermeyer, Jan Frederik - Van de Kieft, Co, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, E. J. Brill, 1976

Nosow, Robert, *The «Perlaro» Cycle Reconsidered*, in «Studi Musicali», II n.s. 2011, pp. 253-80

Novati, Francesco, *Per l'origine e la storia delle Cacce*, in «Studi medievali», II 1906-7, pp. 303-22

–, *Una «caccia» francese del sec. XIV*, in «Studi medievali», III 1908-11, pp. 145-8

Odington, Walter, *Summa de speculatione musicae*, ed. F. Hammond, Rome, American Institute of Musicology, 1970 (Corpus Scriptorum de Musica, 14)

Pancheri, Alessandro, *«Col suon chioccio»: per una frottola "dispersa" attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1993

Paoli, Marco, *I codici*, in *Giovanni Sercambi e il suo tempo* cit., pp. 193-240

Pasquini, Emilio, *Ancora «adoare» - «adduare»*, in «Lingua nostra», XXIV/4 1963, p. 120

–, *Induare - indovare - adduare*, in «Lingua nostra», XXIV/2 1963, pp. 38-41

Pasquinucci, Enrico, *La poesia musicale di Niccolò Soldanieri*, in «Studi di filologia italiana», LXV 2007, pp. 65-193

Pegolotti, Francesco (Balducci), *La pratica della mercatura*, ed. A. Evans, Cambridge (Mass.), Mediaeval Academy of America, 1936

Pellegrin, Elisabeth, *Manuscrits de Petrarque dans le bibliotheques de France*, Padova, Antenore, 1966 [estratto da «Italia medioevale e umanistica», 4, 6, 7 (1961, 1963, 1964)]

Pelnar, Ivana (ed.), *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein*, 2 voll., I *Edition*; II *Textband*, Tutzing, Schneider, 1981-82

Perticari, Giulio, *Dell'amor Patrio di Dante Alighieri e del suo libro intorno il volgare Eloquio*, Milano, Imp. Reg. Stamperia, 1820 (*Proposta di aclune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca*, *Vol. II, Par. II*, a cura di V. Monti)

Perz, Miroslav, *Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars Nova in Polen*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III* cit., pp. 465-83

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004² (I Meridiani)

Petrus Wilhelmi de Grundencz, *Opera Musica*, ed. J. Černý, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993

Philippe de Vitry, *Ars Nova*, edd. G. Reaney, A. Gilles e J. Maillard, Rome, American Institute of Musicology, 1964 (Corpus Scriptorum de Musica, 8)

Piccini, Daniele, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Padova, Antenore, 2004

Pietro Aretino, *Talanta*, ed. E. Garavelli, in *Teatro. Tomo II. Il marescalco; Lo ipocrito; Talanta*, a cura di G. Rabitti, C. Boccia e E. Garavelli, Roma, Salerno, 2010 (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, Vol. V/2)

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

Pirrotta, Nino, *Ars Nova e Stil Novo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I 1966, pp. 3-19

–, *Il codice estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, in «Atti della reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo (Parte II, lettere)», ser. 4, vol. V/2 1944-45, pp. 101-58

–, *Il Codice Rossi 215. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ostiglia, Fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati*, Lucca, LIM, 1992 (Ars Nova, 2)

–, *Le musiche del codice Squarcialupi*, in *Il codice Squarcialupi* cit., II, pp. 193-222

–, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, in «Musica Disciplina», IX 1955, pp. 57-71

–, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Einaudi, 1984

–, *On Landini and ser Lorenzo*, in «Musica Disciplina», XLVIII 1994, pp. 5-13

–, *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*, in «Rivista Musicale Italiana», XLVIII-XLIX 1947-48, pp. 305-23; 121-42

–, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento I* cit., pp. 57-74

–, *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Besseler* cit., pp. 155-61

–, (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy I. Bartholus de Florentia; Johannes del Florentia; Gherardellus de Florentia*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1954 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/1)

–, (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy II. Maestro Piero; Codex Vatican Rossi 215; Anonymous madrigals and cacce from other manuscripts*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1960 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/2)

–, (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy III. Laurentius Masii de Florentia; Donatus de Florentia; Rosso da Collegrano, and Nine anonymous pieces*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1962 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/3)

–, (ed.), *The Music of Fourteenth Century Italy IV. Jacobus de Bononia; Vincentius de Arimino*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/4)

Plumley, Yolanda, *The Art of Grafted Song. Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013

Poppe, Erich, *Tosc. «L'atro» 'l'altro'; sardo «at(t)eru»*, in «Lingua nostra», XXIV/4 1963, pp. 97-100

Prosdocimo de' Beldomandi, *Plana musica. Musica speculativa*, ed. J. Herlinger, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 2008 (Studies in the History of Music Theory and Literature, 4)

Prosdocimus de Beldemandis, *A Treatise on the Practice of Mensural Music in the Italian Manner*, ed. J. H. Huff, Dallas, American Institute of Musicology, 1972 (Musicological Studies & Documents, 29)

–, *Contrapunctus. A New Critical Text and Translation on Facing Pages, with an Introduction, Annotations, and «indices verborum» and «nominum et rerum»*, ed. J. Herlinger, Lincoln-London, Univeristy of Nebraska Press, 1984

Pucci, Antonio, *Cantari della Reina d'Oriente*, edd. A. Motta e W. Robins, Bologna, 2007 (Commissione dei testi di lingua, 163)

Quadrio, Francesco Saverio, *Della storia e della ragion d'ogni poesia*, 4 voll., Bologna, F. Pisarri, 1739-44

Rausch, Alexander, *Mensuraltraktate des Spätmittelalters in Österreichischen Bibliotheken*, in *Quellen und Studien 3* cit., pp. 273-303

Reaney, Gilbert, *The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form*, in «Acta Musicologica», XXVII 1957, pp. 40-58

–, *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987*, Rome, American Institute of Musicology, 1965 (Musicological Studies and Documents, 13)

–, *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568 (Pit)*, in «Musica Disciplina», XIV 1960, pp. 33-63

–, (ed.), *Early Fifteen-Century Music VI*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1977 (Corpus Mensurabilis Musicae, 11/6)

Reckow, Fritz, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 voll., Wiesbaden, F. Steiner, 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 4-5)

Reiss, Josef, *Paulus Paulirinus de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VII 1925, pp. 259-64

Repetti, Emanuele, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, 6 voll., Firenze, 1833-46

Ristoro d'Arezzo, *La composizione del mondo*, ed. A. Morino, Parma, U. Guanda, 1997 (Biblioteca di scrittori italiani)

Roesner, Edward H., *Johannes de Garlandia on «organum in speciali»*, in «Early Music History», II 1982, pp. 129-60

Rohlfs, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., I *Fonetica*; II *Morfologia*; III *Sintassi e formazione delle parole*, Milano, Einaudi, 1966-69

Roscow, Gregory H., *What is «Sumer is icumen in»?*, in «Review of English Studies», L 1999, pp. 188-95

Rosenfeld, Randall, *Possible Origins of the Lo Dances, and Their Performance Implications*, in *The Sounds and Sights* cit., pp. 155-84

Rossi, Luciano, *Osservazioni sul testo delle rime di Niccolò Soldanieri*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV* cit., pp. 399-409

Sabaino, Daniele, *The Repertoire of Parisian Conductus as a Case-Study in the Tonal Organization of Gothic Polyphony*, in «Musica Disciplina», LVIII 2014, pp. 287-325

Sacchetti, Franco, *Delle rime di m. Franco Sacchetti. Le ballate e canzoni a ballo, i madrigali e le cacce*, [ed. S. Bongi *et al.*], Lucca, Franchi e Maionchi, 1853

–, *Il canzoniere di Franco Sacchetti, dal codice autografo*, ed. S. Morpurgo, Bologna, Zanichelli, 1895 [edizione ritirata dall'editore]

–, *Il libro delle rime*, ed. A. Chiari, Bari, Laterza, 1936 (Scrittori d'Italia, 157)

–, *Il libro delle rime*, ed. F. Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990

–, *Il libro delle rime con le lettere*, ed. D. Puccini, Torino, UTET, 2007

–, *Il Trecentonovelle*, ed. D. Puccini, Torino, UTET, 2007

–, *La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie*, ed. A. Chiari, in *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le sposizioni di Vangeli*, Bari, Laterza, 1938 (Scrittori d'Italia, 166)

Sacchetti, Giannozzo, *Le rime edite e inedite*, a cura di O. Sacchetti, Roma, Gismondi, 1948

–, *Rime*, a cura di T. Arvigo, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal XIII secolo al XIX, 296)

Sanders, Ernest H. (ed.), *English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1980 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XIV)

Sapegno, Natalino (ed.), *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952

Sartori, Claudio, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del «Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum» di Prosdocimo de Beldemandis*, Firenze, Olschki, 1938

Schrade, Leo, *Philippe de Vitry. Some New Discovery*, in «The Musical Quarterly», XLII/3 1956, pp. 330-65

–, (ed.), *The «Roman de Fauvel». The Works of Philippe de Vitry. French Cycles of the «Ordinarium Missae»*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, I)

–, (ed.), *The Works of Francesco Landini*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1958 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, IV)

–, (ed.), *The Works of Guillaume de Machaut*, 2 voll., Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, II-III)

Schreur, Philip Evan, *The «Tractatus figurarum». «Subtilitas» in the Notation of the Late Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., Stanford University, 1987

Seay, Albert (ed.), *Anonymus II. Tractatus de discantu*, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978 (Critical Texts with Translations, 1)

Segre, Cesare, *Appunti sulla contaminazione dei testi in prosa*, in *Studi e problemi di critica testuale* cit., pp. 63-67 [ora in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, pp. 71-4]

–, *Ecdotica e comparatistica romanze*, a cura di A. Conte, Napoli, Ricciardi, 1998

Serassi, Pier Antonio (ed.), *Lettere del conte Baldessar Castiglione*, 2 voll., Padova, Comino, 1769-71

–, (ed.), *Poesie volgari e latine del conte Baldessar Castiglione*, Roma, Pagliarini, 1760

Sercambi, Giovanni, *Il novelliere*, ed. L. Rossi, 3 voll., Roma, Salerno, 1974

–, *Le Croniche*, ed. S. Bongi, 3 voll., Lucca, Giusti, 1892 (Fonti per la storia d'Italia, 19-21)

–, *Novelle*, ed. G. Sinicropi, 2 voll., Bari, Laterza, 1972 (Scrittori d'Italia, 251)

–, *Novelle. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note*, ed. G. Sinicropi, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1995 (Filologia, 5)

Sesini, Ugo, *Il canzoniere musicale trecentesco del codice Vatic. Rossiano 215*, in «Studi Medievali», XVI n.s. 1943-50, pp. 212-36

Settia, Aldo A., *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel medioevo*, Roma, Laterza, 2002 (Storia e società)

Sherr, Richard (ed.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1998

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

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

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

Stoessel, Jason, *Arms, A Saint and «Inperial sedendo fra più stelle». The Illuminator of Mod A*, in «Journal of Musicology», XXXI 2014, pp. 1-42

–, *Howling Like Wolves, Bleating Like Lambs: Singers and the Discourse of Animality in the Late Middle Ages*, in «Viator», XLV 2014, pp. 201-36

–, *The Angevin Struggle for the Kingdom of Naples (c. 1378-1411) and The Politics of Repertoire in Mod A: New Hypotheses*, in «Journal of Music Research Online», V 2014

–, *The Captive Scribe. The Context and Culture of Scribal and Notational Process in the Music of the Ars Subtilior*, Ph.D. Diss., 2 voll., University of New England, Armidale, 2002

Stoessel, Jason - Collins, Denis, *New Light on the Mid-Fourteenth-Century «Chace»: Canons Hidden in the Tournai Manuscript*, in «Music Analysis», XXXVIII (in corso di stampa)

Stone, Anne, *Il codice α.M.5.24 (ModA)*, 2 voll., I *Facsimile*; II *Commentary*, Lucca, LIM, 2005 (Ars Nova - nuova serie, 1)

–, *Music Writing and Poetic Voice in Machaut: Some Remarks on B12 and R14*, in *Machaut's Music* cit., pp. 125-38

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

Strubel, Armand, *La chasse à la «senefiance». Henri de Ferrières et la moralisation du traité cynégétique*, in *La Chasse au Moyen Age* cit., pp. 211-35

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

Strubel, Armand - Saulnier, Chantal de, *La poétique de la chasse au Moyen Age. Les livres de chasse du XIVe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 (Perspective littéraires)

Stussi, Alfredo, *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965

–, *Tromenti di un filologo*, in *Critica e storia letteraria* cit., II, pp. 27-40

Sucato, Tiziana (ed.), *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS, 2003 («Diverse voci...» 1)

Tarbé, Prosper, *Les œuvres de Philippe de Vitry*, Reims, Impr. de P. Regnier, 1850

Thibault, Geneviève, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento II* cit., pp. 131-60

Thiébaux, Marcelle, *The Medieval Chase*, in «Speculum», LXXII/2 1967, pp. 260-74

Tibaldi, Rodobaldo, *Il concetto di forma nella trattatistica musicale del Medioevo*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera* cit., pp. 153-76

Tilander, Gunnar (ed.), *Chace dou cerf*, Stockholm, Lito, 1960

Tinctoris, Johannes, *Diffinitorium musice: un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona. Studio, edizione critica e traduzione italiana*, ed. C. Panti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 8)

Tischler, Hans, *Plicae and Vertical Bars in Premensural Notation*, in «Revue belge de Musicologie», III/4 1957, pp. 83-92

Toguchi, Kosako, *Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III* cit., pp. 67-81

Treves, Eugenio, *L'«Opera» di Nanni Pegolotti e in appendice il Canzoniere*, Città di Castello, Lapi, 1913 (Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari, diretta da G. L. Passerini. Vol. 125°-126°)

Trovato, Paolo, *Sull'attribuzione di «Di ridere ò gran voglia» (Disperse CCXIII). Con una nuva edizione del testo*, in «Lectura Petrarce», XVIII 1998, pp. 371-423

Trucchi, Francesco (ed.), *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, 4 voll., Prato, Guasti, 1846-47

Ubaldini, Giovanbattista, *Istoria della casa degli Ubaldini e de' fatti d'alcuni di quella Famiglia*, Firenze, Semartelli, 1588

Ugo Panziera, *Laudi*, ed. V. Di Benedetto, Roma, Edizioni Paoline, 1966 (Maestri, 127)

Ugolini, Francesco A., *Voci di venditori in un mercato romano della fine del Trecento*, in «Contributi di dialettologia umbra», III/6 1983, pp. 5-47

Ugolino da Orvieto, *Delcaratio musicae disciplinae*, ed. A. Seay, 3 voll., 1962 (Corpus Scriptorum de Musica, 7)

Valdrighi, Luigi Francesco, *Cantilene del medio evo*, in «Giornale di erudizione», II 1890, pp. 232-5; 264-7

Valeriani, Lodovico - Lampredi, Urbano (edd.), *Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti*, Firenze, 1816

Van den Abeele, Baudouin, *La littérature cynégétique*, Turnhout, Brepols, 1996 (Typologie des sources du Moyen Age Occidental, 75)

Van der Linden, Albert (ed.), *Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, XVe siècle*, Bruxelles, Office international de librairie, 1975 (Thesaurus Musicus, 2)

Vecchi, Giuseppe, *Anonimi Rubrice breves*, in «Quadrivium», X 1966, pp. 125-35

–, *Su la composizione del «Pomerium» di Marchetto da Padova e la «Brevis compilatio»*, in «Quadrivium», I 1956, pp. 177-205

–, (ed.), *Il canzoniere musicale del Codice Vaticano Rossi 215. Con uno studio sulla melica italiana del Trecento*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 1966 (Monumenta lyrica medii aevi Italica, 3)

Vecchi, Orazio, *Le veglie di Siena*, ed. D. Beecher, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2004

Vela, Caludio, *Poesia per musica*, in *Antologia della poesia italiana. Trecento* cit., pp. 365-91

Velluti, Donato, *La cronica domestica di messer Donato Velluti, scritta tra il 1367 e il 1370, con le addizioni di Paolo Velluti, scritte tra il 1555 e il 1560*, edd. I. Del Lungo e G. Volpi, Firenze, Sansoni, 1914

Verhulst, Sabine, *La caccia nella frottola. L'esempio in Franco Sacchetti e Francesco di Vannozzo*, in *Studi in onore di G. Montagna* cit., pp. 167-78

–, *La frottola (XIV-XV sec.). Aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent, Rijksunivesiteit, 1990

Villani, Filippo, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, ed. G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997

Villani, Giovanni, *Nuova Cronica*, ed. G. Porta, 3 voll., Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 1991

Villani, Matteo, *Cronica. Con la continuazione di Filippo Villani*, ed. G. Porta, 2 voll., Parma, Fondazione Bembo - U. Guanda, 1995

Villarosa, Pietro Notarbartolo, duca di, *Raccolta di rime antiche toscane*, Palermo, Tip. di G. Assenzio, 1817

Vitale, Maurizio (ed.), *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1956 (Classici italiani, 9)

Vitale, Vito, *Bernabò Visconti nella novella e nella cronaca contemporanea*, in «Archivio storico lombardo», ser. 3 vol. XV 1901, pp. 261-85

Vivarelli, Carla, *«Di una pretesa scuola napoletana». Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou*, in «The Journal of Musicology», XXIV/2 2007, pp. 272-96

Volpi, Guglielmo, *Trecentisti minori*, Firenze, Sansoni, 1907

Ward, Tom R., *A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274*, in «Early Music History», I 1981, pp. 325-43

–, *Music and Music Theory in the Universities of Central Europe during the Fifteenth Century*, in *Atti del XIV convegno della Società Internazionale di Musicologia* cit., I, *Round Tables*, pp. 49-57

Wathey, Andrew, *The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance*, in «Early Music History», XII 1993, pp. 119-50

Welker, Lorenz, *Ein anonymer Mensuraltraktat in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift,*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XLVII/4 1991, pp. 255-81

–, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Hs. Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22*, Habilitationschrift Diss., 2 voll., Univ. Basel, 1993

Wilkins, Nigel, *The Codex Reina: A Revised Description (Paris, Bibl. Nat., ms. n.a.fr. 6771)*, in «Musica Disciplina», XVII 1963, pp. 57-73

Witkowska Zaremba, Elžbieta, *Musical Treatises from the Manuscript WaN B0Z 61*, in *Notae Musicae Artis* cit., pp. 487-534

Wolf, Johannes, *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XLV 1939, pp. 53-69

–, *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», I 1918-19, pp. 331-45

–, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III/4 1902, pp. 599-646

–, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, 3 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904

–, *Italian Trecento Music*, in «Proceedings of the Musical Association», LVIII 1931-32, pp. 15-31

–, (ed.), *Der Squarcialupi-Codex, Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder, Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrunderts*, Lippstadt, E. Kistner & C.F.W. Siegel, 1955

Zambrini, Francesco (ed.), *Madrigali di Franco Sacchetti fiorentino*, Imola, Galeati, 1850 (per nozze Vespignani-Zampieri)

–, (ed.), *Rime antiche di autori faentini finora pubblicate nelle diverse raccolte d'antichi poeti italiani*, Faenza, Montanari e Marabini, 1836

Zampese, Cristina, *Le ballate e le cacce del Sacchetti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLX 1983, pp. 321-43

Zanotto, Francesco (ed.), *Lirici del secolo primo, secondo e terzo cioè dal 1190 al 1500*, Venezia, G. Antonelli, 1846 (Parnaso italiano, 11)

Zazzeri, Roberta - Sznura, Franek, *«Ci desinò l'abate». Ospiti e cucina nel Monastero di Santa Trinita. Firenze, 1360-1363*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003

Zenari, Massimo, *Undici madrigali a testimone unico del Panciatichiano 26 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale)*, in «Studi di filologia italiana», LVII 2004, pp. 131-60

–, *Verso l'edizione delle cacce di Franco Sacchetti*, in *Otto studi di filologia* cit., pp. 117-32

Ziino, Agostino, *«Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo»: 1950-2000* in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 3-25

–, *«Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo»: alcune date e molte ipotesi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XIV/2 1979, pp. 311-48

–, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit* cit., pp. 93-119

–, *Tre laudi musicali in un frammento fiorentino del Trecento*, in «Studi Musicali», V n.s. 2014, pp. 91-109

Zimei, Francesco, *Note sul soggiorno padovano di Zacara*, in *I frammenti padovani* cit., pp. 215-27

–, *Sulle tracce di Zacara a Firenze*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VIII* cit., pp. 255-61

–, *Variazioni sul tema della Fortuna*, in *Antonio Zacara da Teramo* cit., pp. 229-45

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

Manoscritti recensiti per la presente edizione

A	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574
Ch_1	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.IV.131
Ch_2	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi M.VII.142
Cp	Carpentras, Bibliothèque Inguimbertine (*olim* Municipale), Ms. 393 (*olim* 389, *olim* 536)
Fp	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino Panciatichi 26 (*olim* 23, *olim* III 27)
L	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 90 inf. 37
Lo	London, British Library, Additional 29987
Mar	Firenze, Biblioteca Marucelliana, C. 155
Mgl	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.1041 (*olim* Strozzi in folio 1398, *olim* 1474)
Mod	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. α.5.24 (*olim* lat. 568, *olim* IV.D.5)
Pal	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 204 (*olim* E.5.5.43, *olim* 721)
Par	Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081
Pit	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds italien 568 («codice Pit») (*olim* Bibliothèque Royale, Nouv. Supplément Fr. 535, *olim* 165 du Supplément)
Poz	Poznań, Archiwum Archidiecezjalne, Ms. 174a
Pr	Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds italien 554 (*olim* Bibliothèque Royale, 7767)
Red	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184 (*olim* 151, *olim* prov. Redi 402)
Reg	Reggio Emilia, Archivio di Stato, Archivio del Comune di Reggio Emilia, Appendice, Miscellanea storico-letteraria, «Frammento Mischiati»
Ric	Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1126 (*olim* O.III.11)
Rn	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 1147 (*olim* Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 34)
Rs	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 215 + Ostiglia, Biblioteca della Fondazione Opera pia G. Greggiati, Mus. rari B 35 («codice Rossi»)
Sc	Lucca, Archivio di Stato, Ms. 107
Sn	Milano, Biblioteca Trivulziana, Ms. 193
Sl	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio Capitolare di S. Lorenzo, Ms. 2211
Sq	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87 («codice Squarcialupi»)
V	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3213
Stra	*Strasbourg, Bibliothèque Municipale, Ms. c 22 [c 22 222] (*deperditus*)
Eg	*Montefiore dell'Aso (AP), Bibl. priv. Francesco Egidi (*deperditus*)

Altri manoscritti

Ba	Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115
Ch	Chantilly, Bibliothèque du Château, Ms. 564 (*olim* 1047)
Fc	Firenze, Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini», CF 74 (*olim* D 1175)
Iv	Ivrea, Biblioteca Capitolare, Ms. 115 (*olim* s.s.)
Man	Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184 + Perugia, Biblioteca Comunale "Augusta", Ms. 3065 («codice Mancini»)
Mich	Michaelbeuern, Benediktinerstift, Man. Cart. 10
Mo	Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, H 196
Mu_{716}	München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 716
Noa	Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 12615 («Chansonnier de Noailles»)
Pic	Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection de Picardie 67
Prh	Praha, Státní Knihovana ČSR, Univerzitní Knihovna, Ms. XI.E.9
R	Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. Acq. françaises 6771 («codice Reina»)
Roch	Rochester (NY), Sibley Music Library, Fleischer fragment 44
Trem	Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. Acq. françaises 23190 («codice Trémoïlle»)
Vb	Vyšší Brod, Stiftsbibliothek, Ms. 8b
W_2	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmstadiensis
Wn_1	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2856 («Mondsee Liederhandschrift»)
Wn_2	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5094 Han
WoA	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2777 («Wolkenstein Liederhandschrift A»)
WoB	Innsbruck, Universitätsbibliothek, s.s. («Wolkenstein Liederhandschrift B»)

EDIZIONE DEI TESTI POETICI

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 *O 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 **Sl**, 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. **Fp**^{C2}).

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.

1. Cfr. A. Castellani, *Da «sè» a «sei»*, in «Studi linguistici italiani», XXV 1999, pp. 3-15.

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**
1	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/
11	«Chi vuol pesce et sarcine secche?».	chi uuol pesce/ ⁊ 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 acetǫ/o
16	chi vòl acet'? Aceto!».	chi uol acet aceto/
17	Et così chi conprava et chi vendea;	Et cosi chi conperaua ⁊ 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:

1. 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%)		2 (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, «Questi͡ˇin Lombardia, Marca͡ˆe Romagna» conta 13 sedi, mentre *Con bracchi assai* (Piero), 14, «Ecco la pioggia,͡ˆil bosco,͡ˆEnea͡ˆe 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-va͡ˆal-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) *O tu, di qua*, 2, «i cani a' cervi che son levati», ipometro ed emendabile ripristinando la forma piena *sono* (la dialefe *cani͡ˇa'* 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 dorme͡ˇ*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 *vendea͡ˇe*, 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 vendea͡ˆe 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».[11] 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: $a_7b_7c_5d_7d_7Ee_7FGg_7h_7h_5$; $a_7b_7c_7d_7d_7Aa_5Ee_7FF$).

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 *Oi 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 $a_6(a)b_{6+3}$ (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!»
«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] s~~te~~^{ar} 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 *vé*, 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!».
…

23 chi conperava] chin chõ ꝑaua **Lo** • 25 Ça i$^{1-2}$] 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. 2*r* e 16*v*, 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**	**Cp**	[.] 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. 19*v*-20*r* (C_1 1-18; C_2 1*, *18; *residuum* 19-36)

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

1 conpagni] cōpagni *seguito da* ꝛcſ· usꝙ · (C_2) ~ 4 Bia*n*copelo] biacho pelo

Nui tuti la seguimo cum effetto,
cridando l'un a l'altro:
«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,
ché 'l can la tien,
né movre non si sa, perch'è smarita!».
«Çafon, Çafon,
securi lì;
vé cum' se rebufa!»
«Va là, s'tu vòi!»
«Çafa là!»
«I' temo che non morda, perch'è fèra!»
«Non fa, no!».
Così fo lì destesa,
per questo modo presa.

28 Çafon[1-2]] 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) $Ab_7\mathbf{c}_7\mathbf{d}_8Ad_5d_5d_5E$ (10-18) $\mathbf{f}_5g_5h_6\mathbf{c}_5\mathbf{d}_4Ic_4l_7l_7$

II. (19-27) $Ab_7\boldsymbol{c}_7\mathbf{d}_8Ae_5f_5g_5H$ (28-36) $\mathbf{i}_5l_5m_6\mathbf{c}_5\mathbf{d}_4Nf_40_70_7$

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 (*-oi* / *-ai*). Si noti che le rime in *-oi* 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 *-oi*:

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, *boscaio*: 'boscaglia'; anche se il TLIO, s.v. *boscaio*, 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. *diletto*^{2}, 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. A*r* (C_1 1-10, 21; C_2 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; alc*un s'a*sconde!»
«*Donne*, voglian pescar?»
«Su, su; dè, va ' tor l'esca!»
«Pian pian; p*reste a tir*ar»
«O*rsù*, e no v'inc*re*sca»,
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 p*ron*te
a prende*r* luço, truta o sturïone,

1 Mirando *seguito da* . ⁊cſ us3 . (C_2) ~ 3 alc*un s'a*sconde] al ch***scon de ~ 4 *Donne*] *ill.* ~ 5 Dè, va] de ua de ua ~ 6 *preste a tir*ar] p…ã (*i primi due grafi forse* p̄s) ~ 7 *orsù*] o…; v'inc*re*sca] uin c** sca ~ 8 là stia] *lettura incerta* ~ 11 pronte] p**te (*visibile un* titulus *prima di* t) ~ 12 a prender] aprende*

venne ç*ó i* can, bauf bauf, çonse Grisone,
bauf bauf, A*mi*co ancor,
bauf bauf, «Omè, perdio!
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.

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

13 ç*ó i* can] ç**chan *(ma gli ultimi grafi di lettura incerta)* ~ 14 A*mi*co] *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
ABBcdcd**Eef**; 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 «p*reste a tir*ar», che è anche compatibile con quanto si intravede nel manoscritto.

7, *v'increscа*: '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 *increscа* e *alquant(o)*, 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 … sturïone*: 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, dalfìni e STORÏONI» (ed. Marti, *Poeti giocosi*, p. 363). La dieresi in *sturïone* (per cui cfr. Menichetti, *Metrica*, p. 215) consente di mantenere il ritmo del verso corrispondente nella prima strofa.

13, *venne ço*́: '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. *drago*[1] e *dragone*[1]). 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.* XXI 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. A*v* (C_1 1-11; C_2 1*, 10; T 5, 11)

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. (C_2) ~ 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
$ABc_4Bd_4e_7Ef_7g_7GH$
Assonanza: e G (*-anco* : *-aglio*)
Punti sottoscritti: 1 *foresta̩ al*; 4 *dintorno̩ 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. *addosso*[2], 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. *taglio*[1], 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: *Vestìse 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. B*r* (C_1 1-9, 19-20; C_2 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?»,

1 Chia *seguito da* om̃ia ut supra . us3 . (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 ~

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 (C_2)

Metrica

2 strofe di 9 versi più ritornello distico
$\mathbf{a}_7b_{10}c_5c_7b_{10}d_5d_7b_{10}\mathbf{e}_7$; 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.

Commento

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 3ª e 6ª; 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 bagna*: '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. 99*r* (C_1 1-11; C_2 1*, *10-11; T 11; *residuum* 12-22)
Lo c. 77*v* (C_1 1-11; C_2 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*!» 5

1 corta e] corde **Lo** ~ 3 bauf/auf/ba/bauf **Fp**, bo uf bo͝f bo͝f **Lo** ~ 4 cacciator] cacciatori **Fp**, ca͡cca to ri **Lo**; chiamare] chiamando e **Lo** ~ 5 *llà*[3]] *om.* **Fp Lo**

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

«Dragon, Dragon, té, té!»
«O·llà, 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,
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 uinq̊ **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 ꝑla 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**, ꝑche **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** ~ 11 lungi] lun g̃hi $\mathbf{Lo}^{C1}$, lu͂n ngi $\mathbf{Lo}^{C2}$; dal] da $\mathbf{Lo}^{T}$; bosco] bo s̃co $\mathbf{Lo}^{C1}$ ~ 13 vallèa] ualle **Lo**; villanella] uilanella **Lo** ~ 19 desi dessi dessi **Lo** ~ 21 non le valse] nolle ualsse **Lo** ~ 22 portála] portalla **Lo**

Metrica

2 strofe di 11 versi senza ritornello
$\mathbf{A}\mathrm{B}c_{4}\mathrm{B}d_{7}\mathbf{e}_{7}d_{7}e_{7}\mathrm{f}_{7}\mathrm{F}\mathbf{g}_{7}$
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 bisillaba, 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 TEMPESTA / 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 (*dè sì* / *dè 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 *dè 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* / *poçça*), *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. 98*v*-99*r* (C_1 vv. 1-15; C_2 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!», 5
e da la pope mola via la soga.
«Lo vento è buon!», e tutti alçôr l'antenna,
«Aiòs, aiòs!», e l'arboro driçando,

1 Con dolce] chondolcie *seguito da* usqꝫ. (C_2) ~ 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 *Andiamo̩ al porto*; 10 *Say̩ 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 ½»; 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. 122*r*-230*v*). 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 *ç* 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, $\mathbf{Fp}^{A}$ e $\mathbf{Fp}^{B}$). 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. 92*v* (C_1 1-6, 13-14; C_2 1*, 13*; *residuum* 7-12): .M. Piero
$\mathbf{Fp}^{B}$ cc. 93*v*-94*r* (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 $\mathbf{Fp}^{B}$ ~ 6 giunse] uen ne $\mathbf{Fp}^{B}$

1 chō bracʃ *senza paratesto* $\mathbf{Fp}^{A(C2)}$, chon bracchi *seguito da* usq; $\mathbf{Fp}^{B(C2)}$; bracchi] brachi $\mathbf{Fp}^{B(C1)}$ ~ 4 e] e ⟨e⟩ $\mathbf{Fp}^{B}$; qua] cia $\mathbf{Fp}^{B}$ ~ 5 quaglie] qaglię *corretto su* chaglię $\mathbf{Fp}^{A}$

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}** ~ 14 il bosco, Enea e Dido] e cho di do et e ne a **Fp^{B}**

10 mantello] mantel **Fp^{B}** ~ 13 Pchera *senza paratesto* **Fp$^{A(C2)}$**, Solaera *seguito da* usq **Fp$^{B(C2)}$** ~ 14 Ecco] echo **Fp^{A}**

Metrica

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 *quaglię a volǫ a volo*; 6 *tempestą un'aqua*; 10 *mantellǫ e tal*; 12 *dovę una pasturella į̣l 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 quaglię a volǫ a volo,
quando con gran tempestą 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!»,
quand'io ricoverai col mio uccello,
dovę una pasturella ił 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_1 1-13, 27-28; C_2 1*, *13; T 27-28; *residuum* 14-26; 29-30)
Fp c. 70r (C_1 1-13, 27-28; T 27-28): Jde3 .M. J.

Per sparverare tolsi el mio sparvero;
bracchi e brache chiamando,
«Eit, eit, Baratera!
Té, Varin, té, té!»,
çonçemo a la campagna.
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**^{C1} *(ma* pEr sparue ra re **Lo**^{C2}*)* ~ 2 brache] brachi **Fp** ~ 8 Vélla] ualle **Lo** ~ 11 guarda^{3}] girada **Lo** ~ 13 de] del **Fp**

2 bracchi] brachi **Fp** ~ 3 Baratera] barattiera **Fp** ~ 6 cercar e] cer cāre **Lo**; renfrescar] rinfrescar **Fp** ~ 7 qui] q̨ **Lo Fp**; fuì] fiu **Fp** ~ 8 uela barattiera fyu **Fp** ~ 9 boca, fuì] bocca fyu **Fp** ~ 13 me] mi **Fp**

Vogendo redire, udi' un levriero;
corendo *e* gridando,
«Eit, eit, Baratera!
Té, Varin; té, té!»,
guardando p*e*l *m*olino,
vidi cercare e rinfrescar Varino:
«Burla qui; té, Varin; fuì!
Vélla, Baratera; fuì!
Amorosa, boca; fuì!
Boc*a*, boc*a*, boc', o·llà!
Là, cagna; là, cagna; là!».
E presentare andai le quaglie a quella,
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** ~ 15 e] /i/ **Lo** ~ 20 p*e*l *m*olino] ꝑlolino **Lo** ~ 23 boca boca] bochi bochi **Lo** ~ 27 mio] el mio **Fp** ~ 29-30 *om.* **Fp** ~ 29 faça] falça **Lo** ~ 30 vene] uenne **Lo**

14 levriero] levr*ero *(la* i *coperta da una macchia d'inchiostro)* **Lo** ~ 15 corendo] c̄orendo Lo ~ 20 qui] q̱ **Lo** ~ 22 boca] boña **Lo** ~ 27 quella] quela **Lo**^{C}, q̱ella **Fp** ~ 28 utimo] ultimo **Fp** ~ 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$_{7}$**c**$_{6}$**d**$_{6}$e$_{7}$E**f**$_{8}$**f**$_{8}$**f**$_{8}$**g**$_{8}$**g**$_{8}$HH; 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.

Commento

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, *çonçemo*: '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, *fuì*: 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 o, 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 5ª; 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 «c̄orendo /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 («p̲lolino», dove l'abbreviatura varrebbe *a rigore* «p*ro*», ma forse si intende «p*er*») 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 **Sl**; 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

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

«O tu, di qua, o tu, di là, lasciate
i cani a' cervi che son*o* levati;
et met*ten*do i can, forte *c*ornate!»
– hu hu hu – «*Vé, vé*l, Forte, té, té, té!».
«Ec*c*o lì i cerv*i*; qui!»
«O, vél, piglialo, giungilo,
†bol… …o†». «O compagno,
d*e*mor' e stie la posta sulla costa!»
«Hor guarda ben che non scampi!» «O Caleffo,
vélla, vé, vélla, vé!»

1 O] $_{o}$ O ~ 2 son*o*] son ~ 3 mettendo] met *e*do; *c*ornate] *or na te te ~ 4 hu hu hu] hu *reit. 8 volte*; *Vé vé*l] *e**l *ma la lettura è gravemente compromessa* ~ 5 Ec*c*o] echo; qui] q̱ ~ 7 bol … …o] *ill., gli ultimi grafi forse ..*ffo *oppure ..*sso ~ 8 d*e*mor' e] damore ~ 9 Hor] ho hor ~ 10 O] o o

«Pigliala, pigliala!»
«Tiélla ben, tiélla ben!».
«Or *t*orniam *c*antando,
che noia tien quel ch'andavam cacciando».

Et così cominciò la nostra caccia.

13 Or … *can*tando] or*orniā*ātā do ~ 15 cominciò] fini (T); la] la la (C)

Metrica

14 versi più ritornello monostico
$ABACd_7e_7f_7GHc_7i_5l_7m_6(l_5)M$; 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 5ª con dialefe *cani͡a*, 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*.

Commento

1, *O tu … o tu*: la presenza della *o* 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, *hu*: 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. ~ V*é*, v*él*: '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. *costa*[1], 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', *pigliala, 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 **Sl**, 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. 25*r* (C_1 1-13): · chaccia di ℱ gherardello ÷
Sq cc. 25*v*-26*r* (C_1 1-15): MAGISTER ℣ GHIRARDELLVS · DE FLORENTIA ·
Pit cc. 25*v*-26*r* (C_1 1-15): ·℣· GHERARDELLO :·
Fp c. 86*r* (C_1 1-15): ℱ · Gherardello ·
Sl cc. 83*v*, 87*r* [=155*v*-156*r*] (C_1 1-15)
Par c. 111*r*: Chaccia di ℱ nicholo del ꝑposto

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 machie, ché] cia | cūlematirc̃e̅ **Lo**; Quaglina] qualiela **Par** ~ 12 Aù, aù] Ayo Ayo **Pit Sq**, ajof a*[j]of **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] m̃a̅ no **Lo** ~ 6 brachett'al] brac̃et[t]al **Lo**, brachetti al **Pit Sl**, bracchetti al **Par**; piano] pian̄o **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] cē | uia **Sl Par**; viene] uene **Fp Sl Pit** ~ 13 pres'e] ꝑse **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' [1-2]] al **Par**; altra[2]] 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):

[T]Osto che lalba del bel giorno appare
Isueglia i chacciator su cheglia tempo
Alletta i chan te 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.

Commento

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, 1 «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'e͡in* (e si noti che **Fp** legge *ed* in luogo di *e*). ~ *Aù*: 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* «senza 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. 113*v*: Caccia di Niccholo detto
Ch$_1$ c. 257*v*
Sq cc. 49*v*-50*r* (C_1 vv. 1-11, 23-4): MAGISTER · LAURENTIVS · DE FLORENTIA
Fp cc. 76*v*-77*r* (C_1 vv. 1-11, 23-4): · Caccia · ℓ 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 cu –
«Dàlli, dàlli, o tu!»
«Che è, che è, che è?»
«L'uccel, l'uccel, l'uccel,
che·mme, che·mme, che·mme
uccella, e stassi in su un appio melo,
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 **Ch**$_1$ ~ 4 per lo bosco] pel bosco **Ch**$_1$, per boschi **Sq**, ꝑ bosc- **Fp** ~ 5-7 *reit. 3 volte in sequenza* **Sq Fp** ~ 5 eccola eccola **Ch**$_1$, Echo e ⟨e⟩cho echo la *(ma solo la prima reit.)* **Sq** ~ 7 lassa lassa **Red Ch**$_1$ ~ 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 Ch**$_1$ ~ 14 là, là] la **Ch**$_1$ ~ 16 chu *reit. 6 volte* **Ch**$_1$ ~ 17 o] *om.* **Ch**$_1$ ~ 22 ella] olla **Ch**$_1$ ~ 23 A·rricolta] Di ricolta **Fp**; bu bu bu] bu bu **Ch**$_1$ ~ 24 sonamo] sonaua **Sq Fp**; iscorno] schorno **Red Ch**$_1$

1 gran mastini] gram | mastini **Sq** ~ 3 qui, qui] q̧ q̧ **Fp** ~ 4 bracchi] brachi **Ch**$_1$ **Sq**; segugi] seguci **Ch**$_1$; aizando] aizzando **Ch**$_1$ ~ 10 cerbia] cẽui- **Fp**; all'abaio] allo abbaio **Ch**$_1$ ~ 11 com'] chome **Red**, cō **Ch**$_1$ ~ 13 can] chane **Red** ~ 23 A·rricolta] A ricolta **Ch**$_1$; bu bu bu] bu *reit. 19 volte* **Sq**, *13 volte* **Fp** ~ 24 tatim tatim] tatī *(5 volte)* titō *(3 volte)* tatī *(4 volte)* **Sq**, tatī *(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. $ABc_6Bd_6d_6e_6f_7e_6GG$

II. $ABc_6Bd_6d_6c_6e_7c_6(f_3)G(f_3)G$; 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. C_1 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 (*ch*e-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.

Commento

1, *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, *ciof*: incitamento rivolto ai cani, attestato solo in Soldanieri; secondo Pasquinucci (*La poesia musicale*, p. 181): «deformazione onomatopeica dell'incitamento *ciuffa* (acciuffa)», 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 *cioffictu* 'ciuffetto', 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, *uscì*: '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» $\mathbf{Ch_1}$ 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 Bar*il* chiamando» / «Del can, dè *gri*da, 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 UCCELLARLO, 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 $\mathbf{Ch_1}$ 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 $\mathbf{Ch_1}$ reca *giugemmo*, *udimmo* e *fummo*). 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. 39*v*-40*r* (C_I 1-30): .Frate. Vincenço
Pit cc. 32*v*-33*r* (C_I 1-30): .Labate. Vīcençio
Sq cc. 36*v*-37*r* (C_I 1-30): MAGISTER DN̄S ABBAS · VINCIENTIVS DE ARIMINO
Sl c. 94*v* [=152*v*] (frg., C_I 1-23)

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

1 e] eil **Sl**; pescando] pe scha do **Lo** ~ 3 e'] et **Sl**; atento] at tento to **Sl** ~

1 aqua] acqua **Pit Sq**, aqqua **Sl**; dolce] dolçe **Pit** ~ 2 co· rete] cōrete **Pit**, Cor re te **Sq** ~ 3 e'] i **Pit Sq**; atento] attento **Pit Sq** ~

«Vé, vé, che·l sento!
Adu' qua 'l cesto!»
«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:
«Parol' e chiav' e laviçi! Paroli,
chiav', a la chiavatura!»
«Vien qua, vien qua;
che val una?»
«Se' dinari!».
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?»
«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!»,
po', dopo le', venia
un che savòr vendea:
«Mostarda, savorèt!
Salsa verde, savòr et savorèt!»

4 Vé, vé] ue *reit. 3 volte* **Pit**, *5 volte* **Lo Sl Sq** ~ 6 L'è] elle **Pit Sq**, ele **Sl**; fatto] s~~te~~^{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] laucçi **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 chõ ꝑaua **Lo** ~ 24-33] *lac.* **Sl** ~ 25 i$^{1-2}$] *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] cħel **Lo**, chiol **Sl**, 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'] Ancõrudi **Lo**, Ancor audi **Sl** ~ 17 remolo$^{1-2}$] 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] ſ̷di **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' coli$^{1-2}$] buon chuoli **Sq**; coli^{2}] ħoli **Lo** ~ 26 le'] leị **Pit**, lei **Sq**

«Chi tò del lat?
Chi tò del lat?».

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] grātēpe grātēpesta **Pit**, gratepesta **Lo**

32 ret'e l'amo] rete ⁊lamo **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) $Ab_5c_5c_5d_5d_7e_7f_7b_4E$ (11-16) $Gh_7f_5h_4e_4e_7$ (17-24) $GIIl_5l_5g_8Mm_8$ (25-31) $Gn_7n_70_70p_5p_5$; 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* : *mïoli* : *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 5ª, 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 (3ª e 6ª), 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.

Commento

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. *paiolo*[1]).

12, *chiavatura*: 'chiavistello', 'serratura' (cfr. TLIO, s.v. *chiavatura*[1]).

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*) **Sl** (*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 mïoli*: 'aghi, fusi, bicchieri'. *Miòlo* è ancora in uso in Veneto (cfr. GRADIT, s.v.). La forma *àgura* in **Lo** e **Sl**, 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. 36*r* (C_1 1-17, C_2 *18): DN̄S ABBAS · VINCENTIVS DE ARIMINO
Lo^{A} c. 68*r* (C_1 1-17, C_2 *18): · Chaccia ·
Lo^{B} c. 31*r* (frg. C_1 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!»
«Dè, sta forte!
Volgi man; guarda 'l tuo remo!
Là; qua; mo stalli!»

1 In] I **Lo**^{B}; 'l] *om.* **Lo**^{B} ~ 2 io] in **Lo**^{A}; del] de **Lo**^{AB} ~ 3 quando questa] q̃ questā **Lo**^{A}; ci appario] gia ꝑri o **Lo**^{AB} ~ 5 premi e 'nvia] premiādo **Lo**^{A}, ꝑriuia **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}

1 veghiar] uegl̄ar ~ 2 stanco] stā c̃o **Lo**^{A}; dormir] dormi **Lo**^{B} ~ 3 tempesta] ten pesta **Lo**^{AB} ~ 4 della] dila **Lo**^{AB}; barca] barcā **Lo**^{B} ~ 7 tuo] to **Lo**^{AB} ~ 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,
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} ~ 10 gābarelli **Lo**^{A} ~ 11 tiol · pris se · sar ce ne scie che (tiol *corretto forse su* uol) **Lo**^{A} ~ 12 O ti] chi | o **Lo**^{A} ~ 13 L'è] elle **Sq** ~ 14 Anco sentiva] Ancor̄ senti **Lo**^{A} ~ 14-15 Chi … Aceto!] to la ce tos · ceto a ce ton **Lo**^{A} ~ 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} ~ 13 L'è fatto] -lle fac to **Lo**^{A} ~ 17 volea] uole **Lo**^{A}; non potea] non po de a **Lo**$^{A(C1)}$, nopo de a **Lo**$^{A(C2)}$

Metrica

16 versi più ritornello distico
$ABBc_5d_5e_4f_8g_5f_4g_8h_9l_7m_7n_5n_7$; 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? / O, 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-to̩/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 *io̩ stava* (disambiguante rispetto a *istava?*); 15 *aceto̩ o*; 17 *conperava̩ 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.

Commento

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. *forte*[2], 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. *sarda*[1] 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 stratificazioni 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 Agenо), 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. 16*r*: Chaccia di Frācho detto. | ℱ Nicolaus | p̄positi sonū | dedit
Sq cc. 85*v*-86*r* (C_1 1-43): MAGISTER ℣ NICHOLAS · PREPOSITI DE PERVXIA
Pit cc. 29*v*-30*r* (C_1 1-43): ·℣· Nicolo :·
Ch_2 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. 56*r*: 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?»
«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?»
«È un grillo!»
«Venite qua, correte:
raperonzoli cogliete!»
«E' non son essi!» «Sì, sono!».
«Colei, o colei,
vie' qua, vie' qua,
pe' funghi!»
«Costà, costà,
pel sermolino!».
«No staren troppo,
ché 'l tempo si turba!»
«E' balena!» «E' truona!»
«E vespero già suona!»
«Non è egl'ancor nona!».
«Odi, odi!»
«È l'usignol che canta

1 Passando] Pascendo **Ch$_2$** ~ 2 per quello givan] givā ꝑ quello **Ch$_2$** ~ 6 È fior] e efior **Mar** ~ 7 Va là] o **Mar**; per le viole] peller uole **Sq** ~ 8 che 'l prun mi] che 1° ꝑuno 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 **Ch$_2$** ~ 18 Costà, costà, pel] Costan costan per **Ch$_2$** ~ 20-21 *om.* **Ch$_2$** ~ 20 No] Noi **L Pr Pal V Mar** ~ 22 E'$^{1-2}$] 7 **Sq Pit** ~ 23 già] *om.* **Sq** ~ 26 È] 1 **Ch$_2$**, el **L Pr Pal V**, *om.* **Mar Pit Sq**

1 Passando] Pasando **Mar**; pensier per un] pensieri ꝑ 1° **Mar**; boschetto] boschecto **Pit** ~ 3 Tò quel] ~~to quel~~ | to quel **A** ~ 4 echolo echolo **Mar Pit** ~ 6 alliso] daliso **L Ch$_2$ Pr Pal V**, aliso **Pit Sq** ~ 7 là] -lla **Pit Sq**; viole] uihuole **Pr Pal** ~ 8 Omè] Oime **Ch$_2$**; punge] pugne **Mar** ~ 9 Quel'altra] Quellaltra **L Pr Pal Pit**; agiunge] aggiunge **L Ch$_2$ 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 Ch$_2$ Pr Pal V Mar Sq** ~ 17 pe'] per **Ch$_2$ Pal V** ~ 18 costan costan **Ch$_2$** ~ 19 pel] per **Ch$_2$**; sermolino] sermollino **L Pr Pal Pit Sq** ~ 22 balena] balen- **Pit**; truona] tuona **L Ch$_2$ Pr Pal V Mar Pit Sq** ~ 23 vespero] vespro **L Pr Pal V Pit Sq**; suona] sona **Pr** ~ 24 ancor] anchora **Ch$_2$** ~ 26 usignol] lusignuol **L Ch$_2$ 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».
Tocca, picchia, ritocca,
mentre che 'l busso cresce,
et una serpe n'esce:
«Omè trista!» «Omè lassa!»
«Omè!».
Fugendo tutte di paura piene,
una gran piova viene:
qual sdrucciola,
qual cade,
qual si punge lo pede,
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.* **Ch$_2$ Mar** ~ 29 o doue é o dove é? **L V**, o doue o doue **Ch$_2$**, ó doue o doue è? **Pr Pal**, oue odoue **Mar** ~ 31 picchia ritocca] picchiala eritochala **Mar** ~ 33 et] *om.* **Mar** ~ 34 Omè[1]] ome ome **Pit Sq**, oime oime **Mar**; omè lassa] olassa **Mar**; 35 *om.* **L Ch$_2$ Pr Pal V** ~ 36 Fugendo] fugivan **Mar** ~ 39 qual] eq̧ual **Mar** ~ 41 van ghirlande] van͡o grillandette **Mar** ~ 42 dimolte ciochette | chi chade echi ꝑq̧ote **Mar** ~ 43 chi] che **Ch$_2$**; correr] fug͡ir **Mar**, fugir **Pit Sq** ~ 44 dì] *om.* **Ch$_2$**; che] chio **L Ch$_2$ Pr Pal V**, chi **Mar** ~ 45 ch'io] *om.* **Mar**, che **Sq Pit**; non m'] nomene **Mar**

28 I'] Io **L Ch$_2$ Pr** ~ 31 tocca] tocha **Mar**; picchia] picchia ~~et~~ **L**, pichia **Ch$_2$**; ritocca] rittocca **V**, ritocha **Pit** ~ 32 busso] buscio **Ch$_2$** ~ 34 Omè[1]] oime **Ch$_2$** ~ 36 Fugendo] Fuggendo **L Ch$_2$ Pr Pal V Pit** ~ 37 gran] gra **Pal**; piova] pioggia **Ch$_2$** ~ 38 Qual] quale **Pit Sq Mar**, sdrucciola] srduciola **Sq Mar** ~ 40 punge] pugnie **Mar**; pede] piede **Ch$_2$ V Sq Pit** ~ 41 A] Ad **L Pr Pal**; terra] -tterra **Mar Pit Sq**; ghirlande] gherlande **Pal**, girlande **Ch$_2$** ~ 42 c'à] che a **L**; colto] -ccolto **Pit**; lascia] lassa **Ch$_2$**; percuote] percote **Ch$_2$ V**, percuotte **Pr**; percuotelo *corretto* percuote *mediante rasura* **Pit** ~ 43 chi] ~~qu~~ chi **A**; puote] pote **Ch$_2$** ~ 44-45 *reit. 2 volte* **Pit Sq** ~ 44 fiso] fixo **Sq**; stetti il] steti il **Ch$_2$**, 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**, mị aduidi **Pr**, maduidi **Pal**, mi auuidj **V**, mauid- **Pit**; e tutto] ettutto *(seconda volta)* **Pit**, ⁊ tutto **Sq**

Metrica

43 versi più ritornello distico

(1-9) $ABb_7c_5d_5e_5f_7g_7g_7$ (10-14) $a_8b_3c_7c_8d_8$ (15-19) $a_7b_5c_3b_5d_5$ (20-24) $a_5b_6c_7c_7c_7$ (25-30) $a_4b_7c_7c_7d_4e_5$ (31-35) $a_7b_7b_7c_7d_3$ (36-43) $Aa_7b_3c_3d_7c_7EE$; ZZ

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* (*è* : *v'è* : *che* : *omè*).

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

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:

vv.	
15	Colei ·/ | o colei ·/
25	odi ·/ odi ·/ |

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*,ˆomè trista, omè lassa,ˆomè»), 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* tri*sta*ˇ*o*mè las*sa*ˇ*om*è, 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 Ch$_2$ Pal Pr V** ~ 15-16 *uniti* **Mar** ~ 16-17 *uniti* **L Ch$_2$ Pal Pr V** ~ 17-18 *uniti* **Mar** ~ 18-19 *uniti* **L Ch$_2$ 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 Ch$_2$ 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.

Commento

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. *aliso*[1]).

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,
«E*cc*olo, e*cc*olo!»
«Che è, che è?»
«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?»
«È un grillo!»
«Venite qua, correte:
raperonzoli cogliete!»
«E' non son dessi!» «Sì,·ssono!».
«Colei, o colei,
vien qua, vien qua,
pe' funghi!»
«Costà, costà,
pel sermollino!».
«No staren troppo,
ché 'l tempo si turba!»
«Et balen' et tuona!»
«Et vespro già suona!»
«Non ègli ancor nona!».
«Odi, odi!»
«L'usignuol che canta
"più bel v'è, più bel v'è"»
«I' sento… et non so che»
«Ove?» «Dove?»
«In quel cespuglio».
Tocca, pi*cc*hia, rito*cc*a,
mentre che 'l busso cresce,
et una serpe n'esce:
«Omè, omè trista!» «Omè lassa!»
«Omè!»
Fuggendo tutte di paura piene,
una gran piova viene:
quale sdrucciola,
qual cade,

qual si punge lo piede,
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* (**Ch$_2$ 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. 26*v*: Caccia di franco detto || .xxv̊jj. Intonata. | Magr̃ Nicolaus ꝑpositi | sonū dedit
Lo cc. 41*v*-42*r* (C$_1$ 1-31): Chaccia di ſ Nichollo del proposto
Mgl cc, 6*v*-7*r*: Caccia di f.
Ch$_2$ c. 147*r*-*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. 129*v*-130*r*: Caccia di francho decto
V cc. 345*r*-346*r*: Caccia di Franco dc̃o

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,
che cuscia nessuna!»
«Orsù, orsù!».
Ad una ad una
per le man si pigliaro,
tutte cantando ad un fiume andaro.
«All'*a*cqua, all'*a*cqua!»;
alzate a le ritonde,
su per l'onde
corron al mulino:
«O mugnaio, o mugnaio,
pesami costei!»
«Pesa anche lei!»
«Questa pesa cento,
e quella ben dugento»
«Tu sè una grassa,
che ti vegna fracassa!»
«E tu sè tisicuccia,
che ti criepi la buccia!».
«O fanciulle, o fanciulle,
a casa ritorniano!».
Sul monte andando scontran un villano;

3 arcolai] achola | j **Lo** ~ 5 siate sciocche] si atte scho che **Lo** ~ 6 che cuscia] c̃e fi li **Lo** ~ 8 aduna **Mgl** ~ 10 tutte cantando] tu te cho rēdo **Lo** ~ 11 alaqua alqua chia grāchi | pes scha chi gitta a pesci les cha **Lo** ~ 13 Su] E su **Ch$_2$ L Pal Pr V**; po y su **Lo** ~ 17 pesa] pensa **Pr** ~ 19 quella] q̄ sta **Lo** ~ 26 Sul] sa le do al **Lo**; scontran un] scontraro un **Ch$_2$**, schotra ro **Lo**

1 debiàn] dobbian **L Pr V Lo**, dobian **Pal**, đbbiā **Ch$_2$**; noi fare] no far re **Lo** ~ 2 Il] El **Ch$_2$ Lo**; vide] uidde **Ch$_2$** ~ 3 gittate] Gitate **Pal**; gl'] gli **Ch$_2$ L Pr Pal V Mgl Lo** ~ 4 i] gli **Ch$_2$ L Pal Pr V**; rocche] roche **Mgl** ~ 5 sciocche] scioche **Mgl**, sciocche *corretto su* scocche **L** ~ 6 cuscia] cucia **L Pr V Mgl**, cuccia **Ch$_2$ Pal**; nessuna] ne sūna **Lo** ~ 8 adū naa dūna **Lo** ~ 9 per] pe **Lo**; le] li **Ch$_2$** ~ 10 andaro] nandaro **Ch$_2$ L Pal Pr V**; amdaro *(la* o *sull'interlineo*, *corretta su* a *cassata)* **Mgl**, andar̃o **Lo** ~ 11 all'$^{1-2}$] al- **Ch$_2$**; acqua$^{1-2}$] aqua *e* aqqua **A** ~ 12 ale] alle **L Pr**; ritonde] rotūde **Ch$_2$**, rotonde **Pal** ~ 13 l'onde] lę onde **L** ~ 14 corron] corrono **L Mgl**; mulino] molino **Ch$_2$ Pal**, muliño **Lo** ~ 17 pesa] pes- **Lo**; anche] anco **Ch$_2$** ~ 19 dugento] trecento *poi corretto* dugento **A** ~ 21 vegna] uenga **Ch$_2$ L Pal V Lo** ~ 22 sè tisicuccia] sei tisicutia **Ch$_2$**, se tisi qu cia **Lo** ~ 23 criepi] crepi **Ch$_2$ Mgl** ~ 24 fanciulle^{1}] fanciule **Lo** ~ 25 a] Ad **L Pr Pal V**; ritorniano] ritorniamo **Ch$_2$ Pr Pal Lo** ~ 26 Sul] ~~su~~ 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?»
«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 **Ch$_2$ L Pal Pr V**; grida] gridon **Ch$_2$**, gri dādo **Lo**; piglia^2] pigia **Lo** ~ **28** aldro aldro eala | dro **Lo** ~ **29** o lapino ouanello o c̄e̅ cherell o **Lo**; Lapino] rapino **V**; o Ceccherello] *om.* **Mgl** ~ **32** ristrette] si strette **Ch$_2$**, ristette **Lo** ~ **33** vennon sì verso] fugirō ī uer **Lo** ~ **34** che] Ma **Lo**; il] *om.* **Lo**

28 Al$^{1-2}$] 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 gnelꝉ | 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 dam̄e̅ **Lo**; che a] cha **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) ABb$_7$c$_7$c$_5$d$_6$e$_5$d$_5$f$_7$F (11-23) a$_5$b$_7$b$_4$c$_6$d$_7$e$_6$e$_6$f$_6$f$_7$g$_6$g$_7$h$_7$h$_7$ (24-31) a$_7$b$_7$Bc$_7$d$_5$Ef$_5$E; y$_7$YZZ
Rima derivativa: (1-10) d (*nessuna* : *una*); (11-23) f (*cento* : *dugento*)
Punti sottoscritti: 35 *chẹ 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 / Allaqqua / Alzate ale ritonde / su ꝑ londe //
27-29	e grida / pigla / pigla / Alladro / 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**
11	«All'acqua, all'acqua!»;	«All'acqua, all'acqua!»;
11bis		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. 11bis 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)* **Ch_2 L Pr Pal V** ~ **32-35** *senza soluzione di continuità rispetto ai vv. precedenti* **Mgl Ch_2 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

1, *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'*a*rcolai,
i naspi con le rocche;
non siate sc*io*cche, 5
che fili ne*s*suna!
Orsù, orsù!».
Ad una ad una
pe· le man si pigliaro;
tu*t*te co*r*rendo ad un fiume andaro. 10
«Al'acqua, al'*a*cqua!»;
chi a granchi pesca, 11bis
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»

«Tu sè una grassa,
che ti venga fracassa!»
«Et tu sè tisicucc*i*a,
che ti criepi la buccia!».
«O fanciul*l*e, o fanciulle,
a casa ritorniamo!».
Sale*n*do al monte sco*n*traro villano,
gridando: «Piglia, pig*l*ia!
A*l* l*a*dro, a*l* l*a*dro e a*l* ladro!
O Lapino, o Vanello, o Cec*c*herello!»
«Che è, che è?»
«Il lupo se ne va con mi' agnello!».
A quel romor⟨e⟩ rist*r*ette,
fugiron in vèr me le giovinette.

Ma se aparito fosse lupo, forse
pres' era·ttal da·mme, ch'a me ricorse.

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. 82*v*-83*r* (C_1 1-34): · MAGISTER SER NICOLAVS · PREPOSTI DE PERVXIA ·
Lo cc. 40*v*-41*r* (C_1 1-34): Ser Nicholo del proposto ÷

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:
«Ov'è? Dov'è?»
«È qua; su, su, ogn'uom, su,
fuor le lucerne!
Lumiere con lanterne!».
«O tu, della canpana,
suona!» – don 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]] fuoho **Lo** ~ 5 e poï, stando] epostād- **Lo** ~ 9 con] cho **Lo** ~ 11 don[1-4]] 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!»
«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,
omè, soccorri!».
«O tu, della trombetta,
suona!» – tatin tatin –
«Ciascun si tiri a dri*e*to!»
Chi sgonbra et chi rubava,
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,
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**; dri*e*to] dri to **Sq** ~ 25 sgombra] sgho bra **Lo** ~ 28 qui] che **Lo** ~ 29 d'amorzare] damaçare **Lo** ~ 31 quando] q̧ado **Lo**; argomento] arghomit to **Lo** ~ 32 *reit. 2 volte* **Sq Lo**; gridavan … ch'egli è] gridau͡o tuta chassa chegli *la prima volta* **Lo** ~ 34 cētu cētu cōcīqua | tunne a **Lo**

15 Tosto[1-2]] to͡sto **Lo**; fuoco] fuocħo **Lo** ~ 16 pella] perlla **Sq**, pela **Lo**; famiglia] fami~~glia~~ | gl̄a **Lo** ~ 17 all'acqua] ala qua **Lo**; con] cho **Lo** ~ 19 ·ssi] si **Lo**; facea male] fa ce ua ma l̄e **Lo** ~ 20 dicea: «Accorri] di ceua corri **Lo** ~ 21 soccorri] sochorri **Lo** ~ 22 tatin[1-2]] tanti3 **Lo** ~ 24 tiri a dri*e*to] 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) $ABb_7Cc_7d_5e_7f_5f_7$ (10-21) $a_7b_7c_5d_7d_7Ee_7FGg_7h_7h_5$ (22-32) $a_7b_7c_7d_7d_7Aa_5Ee_7FF$; ZZ

Rima derivativa: vv. 20 : 21 (*accorri* : *soccorri*)

Assonanza: (1-9) A B (*-onde* : *-ore*); (22-32) c F (*-ieto* : *-ento*)

Punti sottoscritti: 1 *sole ị dolçi*; 5 *poị stando* (dovuta all'intonazione, che prevede solo 6 sedi; per evitare l'ipometria, la scelta è tra *po'* o *poi* monosillabo, con la dialefe *standoˇun*, 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. 45*v* (C_I 1-18): M. Frã.
Sq c. 128*r* (C_I 1-18): MAGISTER FRANCISCUS CECUS · HORGHANISTA DE FLORENTIA
Lo c. 38*v* (C_I 1-18)
Sl c. 87*v* [=156*v*] (frg. C_I vv. 1-18*)

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

1 com'Amor] cho mor **Lo**
1 guida] gui ~~da~~ da **Lo**

senti': «Leva quel sasso!»
«Vé 'l granchio, vé! Vé 'l pesce; piglia, piglia!»
«Quest'è gran maraviglia!».
Cominciò Isabella con istrida:
«Omè, omè!»
«Che ài, che ài?»
«I' son morsa nel dito!»
«O Lisa, il pesce fugge!»
«I' l'ò, i' l'ò!»
«L'Ermellina l'à preso!»
«Tiél ben, tiél ben!»
«Quest'è bella peschiera!».
Intanto giuns' all'amorosa schiera,
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**; tiél[2]] 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**, mãcħolgnial | lor **Lo**; con] *om.* **Lo**

3 sasso] saso **Lo** ~ 5 gran] gra **Lo** ~ 8 ài[1]] a **Lo** ~ 9 son] so **Lo** ~ 10 Lisa] lissa **Lo**; il] -l **Sq** ~ 11 ı̄to ı̄to **Lo** ~ 12 l'Ermellina] ler melina **Lo** ~ 14 bella] bela **Lo** ~ 16 trova'] trovai **Sq**; ed] e **Sq**, 7 **Sl** ~ 17 che ma col… **Sl**; sembianti] sen bian ti **Sq**, senbian ⟨n n n⟩ ti **Lo**

Metrica

17 versi senza ritornello
$A(m_7)Bb_7(d_5)Cc_7Ad_5e_5f_7g_7h_5i_7l_5m_7MNN$
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. 16*v*-17*r* (C_1 1-46, 80-81; T 47-79): Magrʃ. Z.
Sq cc. 176*v*-177*r* (C_1 1-46, 80-81; T 47-79): MAGISTER ÇACHERIAS CHANTOR DOMINI NOSTRI PAPE
***Eg** c. 1*r* (frg.; T 46-78)
Poz c. 2*r* (frg.; T 47*; *49-50)

Caciando, per gustar de quel tesoro,
per aspri monti et boschi peri*gli*osi,

2 et] *om.* **Sq**; peri*gli*osi] 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,
et una voce crida:
«Alli gammarielli, a l'argentarielli,
alli lactalini fieschi!»
«Fieschi, fieschi so' che anche frecciano!»
«A le telline fiesch*e*!»
«Tucte gectano la lingua fore!»
«Et so' fieschi quessi lactalini?»
«Damme .ij. derrate de gam*m*arielli!»
«Et so' fieschi como dice?»
«A la 'nfusaglia dolce!»
«O tu, da l'uoglio; che bal lu petecto?»
«Vòine cinque!»
«Alle bone melàngole!»
«Una a·ddenaro!»
«Custa .vj. suolli lu centinaro!»
«Et buóni .ij.!»
«Saççо ca fora trista!»
«Se ne buo' .iij., per .ij. denari!»
«Tòlli!» – «Tílli!» –
«Vòil, vòile! Vòil, vòil, vòil!»
«Vòine dare .ij.!»
«Chi li vò' li cavalcasi?
Allu caso saredenale!
Allu caso de la forma!»
«Allu bono lacte!»
«No, no, no, no, no, no, no!»

3 d'uno] dun **Sq** ~ 5 Tastando] tastado **Mod** ~ 7 a l'argentarielli] alli ganbarel **Sq** ~ 8 alli] alle **Mod** ~ 10 A le telline] alli lattarini **Sq**; fiesch*e*] fieschi **Mod Sq** ~ 11 Tucte] Tutti **Sq** ~ 16 da 'l] dell- **Sq** ~ 23 Se] so **Sq** ~ 25 Vòil[1-3]] uoli **Sq** ~ 27 li vò' li] uolli **Sq** ~ 31 no, no!] nonlo **Sq**

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

«Allu bono caso fiesco!»
«Non è fiesca como dice!»
«Ed è bono?» – «Ed è chiaro?»
«E chi le vòl le bone scafe?»
«Et chi le vòl le bone vìsciole?»
«Alla recocta fiesca!»
«Allo bon *u*oglio!»
«Como l'unto!» – «Più che l'ambra!»
«A le bon cerase!»
«Et chi le vòl le bone fìcora?»
«Et chi le vòl le bone pèrseca?»
«Alle castagne remonne, femmene!»
«Anna cà, vè'·ccà; famme bene ciò!»
«È forte?»
«Compare, vòime cernere?»

* * *

«Ai cinci, ai toppi, ai bretti!»
«Ai ferri, ai rame rocto!»
«All'àcore, alle fuse,
alla merciarìa menuda, madonna!»
«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' fiesch*e* quess*e*?»
«A l'uoglio, a l'uoglio!»

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

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

«Ci, ci sta; che si' scorticatu!»
«Vogl' une!»
«Sei suolli!»
«Anna; va for', che te scortiche!»
«None, no!»
«Como le dai?»
«Vòine dare dui!»
«A l'agli, a l'agli!
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'!
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 treppìdi et coverchi?»
«All'acito, all'acito!»
«Como lo tuosico!»
«Chi vòl cernere?»
«Sì, maduonna, sì; sallo su!»

Chi altro, chi farina compra, vende;
chi dorme *et* chi stuta et chi accende.

62 None, no] Nōne uo **Sq** ~ 66 le vò le bon] uuole buone **Sq** ~ 67 vò] vole **Eg** ~ 69 acconciar piectine] … iar li pectini **Eg**, cōciarlippettini **Sq** ~ 71 'l mal$^{1-2}$] male **Eg** ~ 74 centrari et] centrare **Sq** ~ 77 tuosico] texino **Sq** ~ 80 chi^{2}] che **Sq** ~ 81 *et* chi^{1}] 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 mal$^{1-2}$] 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).

1, *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 *frìccico* (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, *suolli*: '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 (C_1) precede immediatamente il v. 33 (C_2), 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. *scafa*[2], 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 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, *treppìdi*: '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 Ch$_1$** 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 Ch$_1$**) 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. 113*v*: chaccia del detto [Niccholo]
Ch$_1$ cc. 258*v*-259*r*
Ric c. 143*v*: Canzona del petrarca ⟨n̄o · e · uero⟩
Cp c. 31*v*
Sc c. 276*r*: 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,

1 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 $\mathbf{Ch_1}$ **Cp** ~ 4 i corpi] Da ycorpy **Ric** ~ 5 *om.* **Cp**; guardo pigliar] Imer che pillie **Ric**, Guardo à pigliar $\mathbf{Ch_1}$ ~ 6 pur] I **Ric**, Poy **Cp**; ch'e·ssi] chi si $\mathbf{Ch_1}$, chīne **Ric**, chi ni- **Cp** ~ 8 ch'ogni] congi **Ric**; corso] suo corso **Red** ~ 9-12 *om.* **Cp** ~ 9 Però] Et ꝑ **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 7lemani **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 $\mathbf{Ch_1}$ **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 $\mathbf{Ch_1}$, Comenzo adir **Ric**, incomincio **Cp**, Chiamaua ase **Sn**; dicendo] diceno **Ric**; Cioffa, Tacco] ciof tacho **Red** $\mathbf{Ch_1}$, atte fattacco **Ric** ~ 21 Volta qui torna ꝙ sacco **Ric**, Qui dila da uolta qui torna sacco **Cp**

2 piglia] pillia **Ric** ~ 3 già mai] giam̄ai $\mathbf{Ch_1}$ ~ 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 $\mathbf{Ch_1}$ ~ 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 $\mathbf{Ch_1}$; Sacco] sacho $\mathbf{Ch_1}$ **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,
quel che possiedi è guadagnar duo volte.

22 ch'i' veggio] non uidi **Ric Cp**; ci s'inbola] sen͂e vola **Ric**, sinig | ola **Cp**, casinbala **Sn** ~ **23** E 'n questo] Allora **Ric**, Inquesto **Cp** ~ **24** Gridaro am͂e piu dicento **Ric**, gridarono o tu ad me adme **Cp**; gridaron] Gridar **Sn**; di cento] dicendo **Sc** ~ **25** Dite vuy a͂me / che e $^{\text{che e}}$ chio sento **Ric**, Che e che e **Cp**; Lassal'a] Lassale **Red**, Lassali **Ch**$_1$; Lascia] lasca **Ch**$_1$ ~ **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] na͂no **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** ~ **23** 'n] im **Sc**, in **Sn**; Tòla, tòla] to/la/to/la/ **Cp** ~ **25** Lassal'a] Lassali a **Ch**$_1$; Lascia] lassa **Sn Sc** ~ **26** cavriola] cap̣ola **Ric** ~ **27** I'] Io **Ch**$_1$ **Cp**; come] como **Ric Cp**; inamorato] īnamorato **Ric Cp Sc** ~ **28** veggendola] Uedendola **Ch**$_1$ **Ric**, uegendola **Sc**; fu'] fui **Ch**$_1$ **Ric Cp Sc Sn**; smarrito] ismarrito **Sn** ~ **31** guadagnar] guadagnare **Red**; possiedi] possedi **Sc**; duo] due **Ch**$_1$, du **Sc Sn**; volte] vo͂ł **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 **Ch**$_1$ 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 («… la-luna. 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. *ciullo*[1], 2, con rimando a Sacchetti), meno probabile l'opposto, 'astuto', 'sagace' (GDLI, s.v. *ciullo*[2]). 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. *tacca*[1], 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 **Ch**$_1$ 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 *cïof* 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 gì*)'.

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 **Ch**$_1$ 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 **Ch**$_1$; **16** *om.* **Red**). **Rn** (l'*oliveriano* dato per disperso da Carducci) non presenta errori significativi, ma solo un paio di varianti contro **Red Ch**$_1$ (**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 5ª. La *varia lectio* conferma **Ch**$_1$ 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 **Ch**$_1$ banalizza «ad uccellarci».

Manoscritti

Red c. 113*v*: chaccia del detto [Niccholo]
Ch$_1$ c. 257*r*: Caccia d'Amore
Rn c. 23*v*: Caccia da cantare fatta p̲ | 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**$_1$ **Rn**; e·llà] ēlla **Red**, e 'n la **Ch**$_1$

gimo aizando: «Té, té, té, té·tté!
Ulivo, torna qui! Suso va, Donna!».
E 'n questo, «A·tte, a·tte!», gridare, «A·tte!»,
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,
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;
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,
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.

4 Ulivo] ulino **Rn**; Suso] susu **Rn** ~ 6 «O del] onde'l **Ch**$_1$; guarda[1]] Guarda la **Ch**$_1$ ~ 7 vé·llà] ue ella **Ch**$_1$ ~ 9 e·lla] ell'e **Ch**$_1$ ~ 12 con runcellarci] ad uccellarci **Ch**$_1$, 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 'l[1-2]] achil **Red** ~ 15 e chi cornò] corno sonando **Ch**$_1$ ~ 16 *om.* **Red**

3 té…tté] tette te tette **Rn** ~ 4 qui] qua **Rn** ~ 5 A·tte, a·tte!] a te à te **Ch**$_1$ ~ 6 udimo] udim$\widetilde{o}$ **Ch**$_1$ ~ 7 A·tte] ate **Ch**$_1$ ~ 8 'n te] inte **Ch**$_1$ **Rn** ~ 9 Lascia[1-2]] lassa **Rn**; e·lla] et la- **Rn** ~ 10 imboccar] in bocchare **Red**, ībochare **Rn** ~ 14 giugnemo] giugn$\widetilde{e}$m$\widetilde{o}$ **Ch**$_1$ ~ 16 ognun] ogni un **Rn** ~ 19 fumo] fum$\widetilde{o}$ **Ch**$_1$ **Rn**; loco] luo~~g~~^{c}o **Ch**$_1$ ~ 20 can] chani **Red Ch**$_1$; zappava] çapaua **Rn** ~ 21 soffiava] sofiaua **Rn** ~ 22 frugava] frugha ua *(la* distinctio *suggerisce: «chi fruga va dentro…»)* **Rn**; suo] sua **Ch**$_1$ **Rn** ~ 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(i$_3$)iiLmLMm(m$_5$)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 **Ch**$_1$ 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 Ch**$_1$ 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	Udim͂o onde'l can nero	Udimo odelchan nero guarda guarda
6*b*	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 5ª (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, *O, 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 $\mathbf{Ch}_1$ (*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 *O 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. 15*r*: Chaccia di Francho Sacchetti
Ch$_2$ cc. 134*r*-135*r*: Caccia di Franco
L cc. 113*r-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. 329*r-v*: Caccia di Franco Sacchetti p̄decto

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,
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,
scendi, scendi, scendi;
va giù, va giù!
Tu, ch'ài di feditor bandiera,
avanti, avanti,
conduci quella schiera!
Orsù, orsù!
A·lloro, a·lloro!
Il nome abiate a mente!»
Spronando con le lance sulle cosce,
et con spade ferendo,
cavagli anitrendo,
tagliando et abattendo;
cader cimieri et elmi
et scoccar di balestra,
vòtar di selle con fracasso d'aste
et sonar bacinetti,
«A la morte, a la morte!»,
in volta gli nemici fur costretti;

1 giuso] *om.* **Ch$_2$** ~ 9 asetta] aspetta **Ch$_2$**, asseta **Pal** ~ 12 ua giù *reit. 3 volte* **Ch$_2$ L Pr V**; va qui *3 volte* **Pal** ~ 14 auanti *reit. 3 volte* **Ch$_2$ L Pal Pr V** ~ 15 coduci] conduce **Ch$_2$** ~ 19 sulle] insulle **Pal** ~ 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$_2$** ~ 25 vòtar] uota **Ch$_2$** ~ 28 fur] fuor **V**

1 A] ad **L Pal Pr V**; battaglia] bataglia **Ch$_2$ Pal** ~ 2 a l'arme$^{1-2}$] allarme **Pal Pr V** ~ 3 fèro] fiero **L Pal Pr V** ~ 4 trombettini] trombetini **Ch$_2$** ~ 5 nacherini] naccherini **Ch$_2$ L Pal Pr V** ~ 6 nemici] nimici **Ch$_2$**; tamburelli] tramburilli **Ch$_2$** ~ 7 buon] bon **Ch$_2$** ~ 9 asetta] assetta **L Pr V**; cavallieri] cauaglieri **Ch$_2$** ~ 10 reale] real **Ch$_2$ V** ~ 17 Aloro aloro **Ch$_2$** ~ 19 sulle] sule **Pr V** ~ 20 con] *c̄ **A** ~ 21 cavagli] caualli **Ch$_2$**; anitrendo] a͡nitrendo **V** ~ 22 abattendo] abbattendo **Ch$_2$ L Pal Pr V** ~ 23 cimieri] cimeri **Ch$_2$** ~ 24 scoccar] scocare **Ch$_2$** ~ 26 bacinetti] baccinetti **Ch$_2$** ~ 27 Ala$^{1-2}$] alla **Pal Pr V** ~ 28 volta] *nell'interlinuo su* ~~forma~~ **Pal**; nemici] nimici **Ch$_2$**; costretti] cō̄stretti **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 **Ch$_2$ L Pal Pr V**

29 quando 'l] quand'il **Ch$_2$**, quando il **L**; buon] bon **Ch$_2$** ~ **30** 'n cià$^{1-2}$] in za **Ch$_2$**; incia **L Pal Pr V** ~ **31** racolse] raccolse **L Pr V**; vertù] uirtu **Ch$_2$ L Pal Pr V**; pregiando] p̄ggiando **V**

Metrica

28 versi più ritornello tristico

(1-6) ABc$_7$d$_7$d$_7$E (7-18) a$_7$BBCd$_6$e$_5$f$_9$g$_5$f$_7$e$_5$h$_5$i$_7$ (19-28) Ab$_7$b$_7$b$_7$c$_7$d$_7$Ef$_7$g$_7$F; y$_7$ZZ

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. *assettare*[1], 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'.

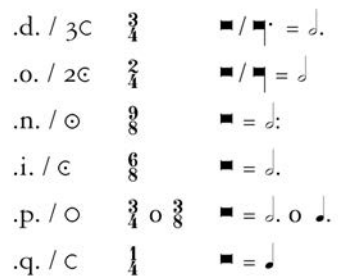
30, *Rivolta 'n cià*: 'Ritorna qua'; il capitano richiama uno alla volta i suoi soldati (presumibilmente i caporali delle varie schiere), per pregiarne il valore. La forma *cià* in Sacchetti sembrerebbe implicare una connotazione sul piano linguistico; è infatti innegabile che nelle quattro occorrenze 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.

EDIZIONE DELLE INTONAZIONI

Criteri editoriali

Le diciannove cacce munite di intonazione, il cui ordinamento segue quello già indicato nei criteri editoriali dei testi poetici, sono edite in notazione moderna, notando per esteso il *cantus secundus* in canone e osservando i seguenti criteri di trascrizione:

– le *figurae* antiche instaurano con i valori moderni un rapporto 1:4 o 1:8 (si rimanda all'*excursus* sulla notazione per una discussione dettagliata), secondo il prospetto che segue, avvertendo che per la *brevis* in .n. / ⊙, così come per la *brevis* con *punctum augmentationis* in 𝄡, si è impiegata la forma 𝅗𝅥: (in luogo di 𝅗𝅥.𝅘𝅥.) e analogamente si è esteso il doppio punto anche alla *longa* ternaria nelle medesime *divisiones* o *mensurae*:



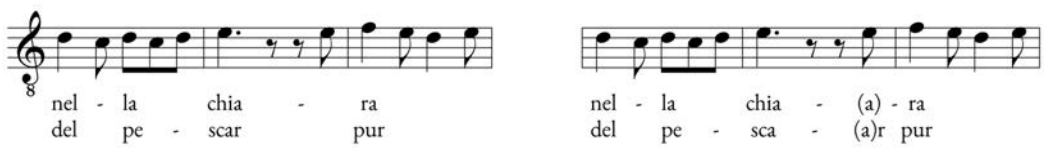
– oltre alla normale suddivisione in battute si è impiegata una barratura 'debole' (trattino sulla quinta linea) in caso di presenza di *modus*, di valori superiori alla *brevis* e di sincopazione *ultra mensuram* (la numerazione delle misure resta comunque associata al *tempus*);
– le *ligaturae* si rendono con le consuete parentesi quadre orizzontali;
– le *ligaturae* parigrado si rendono con la legatura di valore, tratteggiata se congetturale; la legatura di valore è impiegata di necessità anche nei casi di *imperfectio ad partem* della *brevis*, o di figurazioni in notazione italiana che implichino valori pari a 5 *minimae* (inclusi i casi di *plica brevis* e *plica longa*);
– la *plica* si rende in corpo minore e con legatura di frase (si veda l'*Excursus* che segue per i dettagli);
– *longae* o *maximae* finali, notoriamente prive di reale valore mensurale, mantengono il valore corrispondente alla *divisio* o all'*ordo* modale in uso, con punto coronato;
– la travatura degli ottavi e dei valori inferiori segue le consuetudini della notazione moderna in base al metro e non alla sillabazione, eccetto i casi in cui eventuali raggruppamenti nel manoscritto suggeriscano soluzioni diverse, o si reputi in atto la *mutatio qualitatis*;
– le chiavi di *do* e *fa* e la chiave doppia (*fa-do*) impiegate nei manoscritti si rendono con le moderne chiavi di violino, violino tenore e basso, esclusivamente in funzione dell'*ambitus*, onde evitare per quanto possibile tagli addizionali;
– le alterazioni valgono solo per la nota interessata e le sue immediate ripetizioni;
– le alterazioni editoriali sono poste sopra la nota interessata e hanno valore prescrittivo, o limitato al semplice suggerimento se poste tra parentesi (si rimanda all'*Excursus* che segue per ulteriori dettagli sulla *musica ficta*);

– le integrazioni congetturali relative a note e pause si pongono tra parentesi quadre; l'eventuale ricostruzione o la modifica del profilo cadenzale per il C_2 in canone si segnala in apparato;
– per le cacce strofiche si integrano i segni di ritornello e si dispone un secondo livello di testo per i versi tramandati in *residuum* (fa eccezione *A poste messe*, la cui seconda strofa è stata desunta dalla tradizione letteraria); eventuali ripetizioni di sillabe e parole assenti nel *residuum* sono state integrate tacitamente seguendo il modello della prima strofa.

La forma del testo sottoposto alla musica coincide con quella dell'edizione dei testi, con le seguenti eccezioni:

– ripetizioni di sillabe, parole, o interi versi seguono il manoscritto musicale di riferimento;
– si integrano i punti di sospensione nel caso in cui la ripetizione di una sillaba implicasse il troncamento di una parola (ad esempio, *Con dol… Con dolce brama*; *To… Tosto che l'alba*);
– ripetizioni di vocali o consonanti contestuali a melismi sono state espunte e segnalate in apparato;
– si impiegano due punti per sillaba nell'unico caso in cui non è stato possibile restituire il testo poetico nella sua interezza (*O tu, di qua*);
– si impiega il segno [‿] in caso di sinalefe;
– rispetto a quanto già indicato per l'edizione dei testi, si normalizza ulteriormente la grafia in relazione ai seguenti casi: il grafema *ç* si rende con *z* (ma *zz* in XVII, 1: *raçi* > *razzi*, e XVII, 17: *meçine* > *mezzine*); il grafema *x* si rende con *s* (XIV, 2: *dixio* > *disio*) o *sc* (XIX, 52: *frexi* > *fresci*); il nesso latineggiante *ct* si rende *tt*; la congiunzione *et* si riduce a *e* davanti a consonante, *ed* davanti a vocale (ma *e* in caso di sinalefe); la grafia *que* si rende con *che* (I, 13); si sopprime la *h* etimologica o paraetimologica; consonanti nasali davanti a labiali si uniformano a *m* (I, 1: *conpagni* > *compagni*); i numerali *.ij.* e *.iij.* e *.vi.*, presenti solo in *Caciando per gustar*, si sciolgono, seguendo le forme piene presenti nel manoscritto di riferimento (*dui*, *tre* e *sei*);
– interventi volti a ripristinare la corretta misura del verso nell'edizione dei testi sono stati annullati, ripristinando di necessità la lezione dei codici musicali, nei seguenti luoghi: V, 4 (*cacciator* > *cacciatori*); X, 10 (*vélla, vé* > *vélla*); XIV, 17 (*conprava* > *comperava*).

La sillabazione del testo sottoposto alle note segue i criteri moderni; in caso di rafforzamento fonosintattico si è optato per la separazione degli elementi (*a-·llei*, invece di *a·l-lei*). La travatura di ottavi e sedicesimi non è subordinata alla sillabazione, ma segue i naturali raggruppamenti della *divisio* o della *mensura* della composizione. In presenza di melismi interrotti da pause, si intende il proseguimento del medesimo vocalizzo per ogni frase musicale, senza indicare nuovamente la vocale; la pronuncia dell'eventuale consonante è da posporre approcciando la sillaba successiva, come si vede nell'esempio:



L'apparato critico delle intonazioni è di tipo negativo ed è introdotto da una scheda in cui, per ogni composizione, si forniscono:
– elenco dei testimoni, il primo dei quali, coerentemente con l'edizione dei testi, è il manoscritto di riferimento; in caso di testimoni frammentari si indicano le voci e le misure tramandate, precedute o seguite da un asterisco se lacunose in principio o in fine;
– paratesti, secondo il seguente ordine: sigla del manoscritto, eventuale rubrica attributiva, parte vocale seguita dalla misura corrispondente; le iscrizioni si rendono diplomaticamente con abbreviature sciolte in corsivo e iniziali non realizzate in pedice;

– caratteristiche del canone: distanza, espressa in *breves* o *longae* a seconda della sistema notazionale impiegato,[1] e tipologia di notazione, secondo quanto indicato nell'*Introduzione*, § 4.2, segnalando per esteso eventuali indicazioni nei casi di tipo A (ad esempio: C_2 1-5 / et *cetera* · usq*ue* · / 76-87, indica che il *cantus secundus* è notato in due segmenti, miss. 1-5 e 76-87, separati dal paratesto indicato tra le barre oblique, con abbreviature sciolte in corsivo);
– *ambitus* delle parti, espresso secondo il sistema guidoniano, seguito dalla sonorità conclusiva (in caso di cacce bipartite, le sonorità delle due sezioni sono separate da barra obliqua);
– *Textierung*, secondo il sistema impiegato da Kurt von Fischer in *Studien zur italienischen Musik*: la prima cifra per il numero di voci e la cifra in esponente a indicare le voci munite di testo (1 = *cantus*; 2 = *cantus* e *tenor*; 2c = *cantus primus* e *secundus*; 3 = *cantus primus*, *secundus* e *tenor*); in caso di cacce bipartite con variazioni di organico o distribuzione del testo, le due sezioni sono separate da barra obliqua;
– sistema notazionale, indicando la *divisio* o la *mensura*, specificata mediante le lettere di *divisio* per il sistema italiano e i segni di *mensura* per il sistema francese, a cui si antepongono gli ordinali 2 e 3 in presenza di *modus imperfectus* o *perfectus*,[2] o 2~3 per il *modus* variabile (in caso di tradizioni con sistemi divergenti, le indicazioni sono precedute dalla sigla del manoscritto); seguono le indicazioni relative alla *ratio* tra le *figurae* antiche e i valori moderni (per le cacce bipartite le indicazioni sono separate da barra obliqua), e l'eventuale presenza di indicazioni esplicite, fornite secondo il principio già impiegato per i paratesti (manoscritto, voce/i, misura/e); se necessario, seguono delle note di approfondimento;
– rimandi bibliografici alle edizioni precedenti e agli studi specifici;
– osservazioni aggiuntive, principalmente di natura filologica, pertinenti al solo testo musicale (i casi più complessi porteranno sistematicamente il rimando al § 5 dell'*Introduzione*).

Le lezioni varianti riguardano i seguenti parametri: altezze; durate; disposizione del testo verbale; varianti notazionali, limitate alla distribuzione delle *ligaturae*, a raggruppamenti anomali rispetto alla *divisio* o alla *mensura* impiegata, e all'uso di *puncti divisionis* (solo qualora si rivelassero utili a sciogliere eventuali ambiguità). Sono escluse dall'apparato varianti esclusivamente grafiche (ad es. e ).

L'individuazione del luogo interessato si formalizza come segue: misura/e; voce (nelle sezioni canoniche si indicherà convenzionalmente con C il *cantus primus*, cioè la voce effettivamente notata, riservando la distinzione tra *primus* e *secundus* soltanto dove necessario); note e/o pause, specificate in base alla loro posizione all'interno della misura mediante cifre arabe. Ad esempio, 3-5 indicherà 'dalla terza alla quinta nota o pausa'; in caso di variante comprendente più misure, 3-|-5 indicherà 'dalla terza nota o pausa della prima misura alla quinta dell'ultima'. In assenza di specificazione si intende l'intera misura.

Le varianti si formalizzano secondo il seguente ordine:
– disposizione delle sillabe, poste tra parentesi graffe, in tondo e separate da spazi, rese diplomaticamente secondo la lezione del manoscritto; nei casi in cui si verifichi l'impossibilità di stabilire un sicuro rapporto nota-sillaba, o si verifichi un conflitto esplicito, si riporta la *distinctio* presente nel manoscritto; l'assenza di sillaba si indica con una tilde; i grafi illeggibili si rendono con un asterisco; le ripetizioni di sillabe (talvolta di sole consonanti) contestuali a melismi si pongono tra parentesi uncinate; passi che si riferiscono a più misure sono delimitati al loro interno da stanghette verticali;
– altezze, espresse secondo il sistema guidoniano e in corsivo (*C* = do_2; *c* = do_3; *cc* = do_4); le altezze incluse in una *ligatura* si troveranno congiunte con un trattino;
– durate, espresse con le medesime *figurae* presenti nel manoscritto; in caso di *ligaturae* particolarmente ampie, irriproducibili nello spazio a disposizione, si impiegano i segni  e  , rispettivamente per la con-

1. Le cacce notate in *Longanotation*, ad esempio, analogamente a quelle in *quaternaria* con *modus*, fornirebbero distanze in *breves* doppie rispetto alla reale pulsazione di riferimento.

2. Non sono presenti casi di *Longanotation* con elementi semiografici italiani, quali il *pontello* o la *semibrevis maior per artem,* benché alcune sezioni in *quaternaria* nelle cacce tràdite in **Reg** (*Mirando i pessi e Chiama il bel papagallo*) diano l'impressione di avvicinarsi molto al sistema della *Longanotation*.

giunzione ascendente e discendente (ad es.  = *ligatura* quaternaria ascendente); i medesimi segni sono impiegati anche per indicare porzioni di *ligatura*, indicando provenienza o proseguimento ascendente o discendente (ad es.  indica l'ultima nota di una *ligatura* in cui la nota precedente è più acuta;  indica la prima nota di una *ligatura* che prosegue in senso discendente). Le *semiminimae* rosse, presenti esclusivamente nella caccia di Zacara, si rendono in apparato tra i consueti apici (⌜ ⌝);
– commento, solo se necessario e sempre posto tra parentesi tonde;
– sigla del manoscritto (o dei manoscritti) a cui si riferisce la lezione (omessa nei casi a tradizione unitestimoniale).

Le lezioni differenti di più manoscritti riferibili al medesimo luogo si separano da virgola; luoghi differenti riferibili alla medesima misura si separano con un punto e virgola. In alcuni casi, onde facilitare l'immediata comprensione dell'entità della variante, si riporta le lezione del manoscritto di riferimento, separata da parentesi quadra chiusa (ad es. **Fp**, indica che la *maxima* presente nel manoscritto di riferimento è in **Fp** scomposta in due *longae*, senza alcuna variazione relativa alle altezze).

Le chiavi di *do* e *fa* si indicano con c ed f seguite da cifra in pedice, a indicare la linea del rigo in cui sono poste contando a partire dal basso (ad es. c_4 indica chiave di do sulla quarta linea).

Le alterazioni, spesso dislocate in maniera asistematica, si indicano secondo la loro posizione reale (ad es. '♯ su *g*'), avendo cura di specificare, se necessario, eventuali interpretazioni circa la loro effettiva valenza.

Excursus. *La notazione*

La notazione impiegata nelle intonazioni delle cacce non risponde a un sistema fisso; in questo si riflette nel particolare una situazione generale, dove per attrazione verso il modello francese, e forse anche per ragioni interne, il sistema italiano esposto da Marchetto da Padova intorno al 1320 andrà incontro a varie riformulazioni lungo il Trecento, fino all'ultimo velleitario tentativo compiuto da Prosdocimo de Beldemandis nel 1412.[3] I sistemi descritti da Marchetto e Prosdocimo, tuttavia, si trovano entrambi, per ragioni opposte, fuori tempo rispetto al repertorio qui considerato, che si è collocato *grosso modo* entro il trentennio 1340-70. Ma la situazione è ulteriormente complicata dal fatto che non è solo il parametro cronologico a essere rilevante; il Veneto (e soprattutto Padova), per ragioni comprensibilmente legate alla rilevanza della produzione teorica locale, pare costituire una vera e propria roccaforte del sistema italiano, mentre nell'altro principale polo produttivo, ossia Firenze e la Toscana, l'accostamento al sistema francese parrebbe essere stato più precoce, o per lo meno più sistematico. Questa situazione spiega, almeno in parte, il fenomeno dell'ammodernamento notazionale, che nelle sillogi fiorentine interessò molte composizioni originariamente notate secondo il sistema italiano; la veste notazionale appare o semplicemente traslata nella *prolatio* francese più vicina alla *divisio* originale (.q. = 𝖼; .i. = 𝖾, .p. = ○; .n. = ⊙), o modificata sensibilmente adottando la cosiddetta *Longanotation*. Quest'ultimo fenomeno, come è stato dimostrato dagli studi più recenti,[4] appare già in atto all'interno dello stesso sistema italiano, per cui le *divisiones* più complesse e al tempo stesso prive di una *mensura* analoga nel sistema francese, ossia *duodenaria* e *octonaria*, cominciarono a rendersi come tripla o doppia *quaternaria*. Le ragioni di questo mutamento, come pare evincersi dal trat-

3. Cfr. per il primo Marchetto da Padova, *Pomerium (CSM 6)* cit.; G. Vecchi, *Su la composizione del «Pomerium» di Marchetto da Padova e la «Brevis compilatio»*, in «Quadrivium», I 1956, pp. 177-205; Pirrotta, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova* cit. e la traduzione italiana con testo latino a fronte Marchetto da Padova, *Pomerium*, edd. T. Sucato e C. Vivarelli, in Id., *Lucidarium. Pomerium*, a cura di M. Della Sciucca *et al.*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2007 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 12), pp. 211-457; per il secondo si veda C. Sartori, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del «Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum» di Prosdocimo de Beldemandis*, Firenze, Olschki, 1938, anche in traduzione inglese in Prosdocimus de Beldemandis, *A Treatise on the Practice of Mensural Music in the Italian Manner*, ed. J. H. Huff, Dallas, American Institute of Musicology, 1972 (Musicological Studies & Documents, 29).

4. M. Gozzi, *La cosiddetta «Longanotation»: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, in «Musica Disciplina», LI 1995, pp. 121-49.

tato di Johannes Vetulus, sono dovute alla volontà di aggiornare e semplificare un sistema notazionale che si percepisce come superato e inutilmente complesso;[5] tale prassi è molto probabile che spianasse la strada all'adozione del sistema francese (.d./.o. = 3.q./2.q. = 3C/2C).

In buona sostanza, dunque, le cacce si collocano in un momento centrale e particolarmente fluido della notazione mensurale italiana, ossia tra una fase che si potrebbe definire post-marchettiana, a cui afferisce l'intero gruppo più antico, e una fase più vicina ai sistemi tardivi. Corollario di tutto ciò è che mancano trattazioni esaurienti che possano essere assunte come punto di riferimento, ma ci si potrà comunque affidare ai compendi di area italiana cronologicamente più vicini al repertorio qui considerato, il più importante dei quali è senza dubbio quella sorta di glossa al *Pomerium* nota come *Rubrice breves*,[6] di cui si tratterà dettagliatamente in seguito.

Il parametro di base con cui procedere alla traduzione[7] delle *divisiones* trecentesche in notazione moderna è il concetto di 'pulsazione di riferimento', ricondotto al movimento con suddivisione binaria o ternaria, per il quale si è assunto inderogabilmente il quarto (semplice o puntato). Si potrà obiettare che tutto ciò porti a un'uniformità notazionale che manca alla notazione antica; ma si tratta di una perdita trascurabile se rapportata a quanto si guadagni in termini di resa immediata dello stacco del tempo. In conseguenza di ciò, nonché del fatto che il repertorio si articola in un lasso di tempo relativamente ampio e geograficamente diversificato, si è evitato di applicare in modo automatico un rapporto fisso tra le *figurae* antiche e i valori moderni. Oltre alla resa del *tempus*, questa scelta ha anche inevitabili ripercussioni sul *modus*, che per comodità di esposizione si è posticipato alla trattazione del *tempus*, indubbio fondamento strutturale della notazione di questo repertorio.

Il tempus

Le *Rubrice breves*, che seguono la cosiddetta *brevis compilatio* del *Pomerium* marchettiano, rappresentano il punto di riferimento teorico cronologicamente più vicino alle cacce più antiche; rispetto al sistema esposto da Marchetto, il trattatello si colloca più avanti, in un'epoca che evidentemente aveva già recepito la solidità del sistema francese e stava iniziando a farne convergere alcuni principi entro il sistema italiano. La datazione del trattato (ca. 1350) è infatti coerente con uno stacco generazionale, e giustifica la frattura netta con i precetti espressi da Marchetto, rispetto al quale si configura come una sorta di aggiornamento. Le *divisiones* marchettiane mutano in *tempora* veri e propri, senza dubbio sull'onda dell'influsso francese, dato che il sistema sembra il prodotto di una sovrapposizione delle quattro *prolationes* sulle *divisiones* italiane. L'aspetto più importante delle *Rubrice* risiede nelle indicazioni relative ai rapporti proporzionali tra i singoli *tempora*, che sono ora definiti non solo in base alla tradizionale distinzione *perfectum* / *imperfectum* (in rapporto 3:2), ma anche in base alla 'quantità', ossia l'effettiva durata temporale del *tempus*, per cui si prevede una bipartizione principale in *recte* e *minus* (in rapporto 2:1).[8] Di seguito lo schema completo, indicando per le relative *divisiones* la durata della *brevis* espressa in rapporto al *tempus perfectum recte*, che equivale all'intero (1).

5. Le ragioni di Johannes sono sostanzialmente dovute al fatto che *duodenaria* e *octonaria* richiedono *figurae* «variae et diverasae», ossia le *semibreves maiores*, *minores* e *minimae*, per cui *duodenaria* e *octonaria*, «ad evitandum superfluitatem figurarum et ad sequendam brevitatem, debent per modum divisionis quartae figurari»; Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica*, ed. F. Hammond, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1977 (Corpus Scriptorum de Musica, 27), p. 75.

6. Vecchi, *Anonimi Rubrice breves* cit.

7. Noto che 'tradurre' è certamente termine più appropriato che 'trascrivere', in quanto la distanza tra la notazione mensurale nera e la notazione moderna non è solo grafica, ma investe *in toto* la sintassi.

8. Il *tempus minimum* sembra ricalcato sul medesimo *tempus* descritto da Philippe de Vitry: «Minimum tempus posuit Franco. (…) Minimum tempus non est nisi tres continens semibreves, quae quidem adeo sunt strictae quod amplius dividi non possunt (…)» (Philippe de Vitry, *Ars Nova*, edd. G. Reaney *et al.*, Rome, American Institute of Musicology, 1964 (Corpus Scriptorum de Musica, 8), p. 29). Si noti come sia invocato lo stacco del tempo (*adeo sunt strictae*) come causa dell'impossibilità di ulteriori suddivisioni.

		Tempus perfectum		Tempus imperfectum	
		divisio	durata della ■	*divisio*	durata della ■
recte	*modo Italico*	.d. *(plus quam perf.)*	1 (3 ♦ = 6 ◆ = 12 ◆) *rarius* (> 1)	.o.	⅔ (2 ♦ = 4 ◆ = 8 ◆)
	modo Gallico	.n.	1 (3 ♦ = 9 ◆)	.i. *(maius imp. recto)* *(imp. minus)*	⅔ (2 ♦ = 6 ◆) *rarius* (⅔ < *x* ≤ 1) *velocius* (⅔ > *x* ≥ ⅓)
minus		.p. *(maius perf. minori)*	½ (3 ♦ = 6 ◆) *rarius* (½ < *x* < 1)	.q.	[⅓] (2 ♦ = 4 ◆) *rarius* (⅓ < *x* < ⅔)
minimum		.t. *(maius perf. minimo)*	⅓ (3 ◆) *rarius*		

Per il *tempus recte* non si registrano particolari variazioni né rispetto alla teoria precedente, né a quella successiva: i rapporti tra le *minimae* del *modo Italico* e *Gallico* sono in *proportio sesquitertia* (4:3). Un primo aspetto peculiare, facilmente esperibile nel repertorio, è dovuto al fatto che le *divisiones* .p. e .q. hanno assunto una propria autonomia rispetto alle altre; ne consegue che, nonostante l'apparente identità a livello semiografico, la pulsazione di riferimento si sposti dalla *semibrevis maior* alla *brevis*.[9] Ma il dato forse ancor più interessante è fornito dalla variabilità esecutiva che accompagna alcuni *tempora*, per i quali si prevedono stacchi del tempo definiti dai comparativi *rarius* e *velocius*: il primo sistematicamente connesso alla presenza di valori inferiori al valore minimo di riferimento (*minimae* o *semiminimae*); il secondo privo di indicatori immediatamente visibili, sebbene sia comunque significativo che l'esecuzione *velocius* si releghi alla sola *senaria imperfecta*, quasi a renderla una variante 'gallica' della *quaternaria* o *tempus imperfectum minus*. Per questa variabilità esecutiva, che libera il sistema delle *Rubrice* da un certa rigidità proiettandolo in una dimensione eminentemente pratica, non sono definiti rapporti proporzionali, ma è comunque plausibile che i rapporti con l'intero siano collocati entro un intervallo compreso tra i limiti espliciti ad esso più prossimi. A parte il caso della *duodenaria*, dove la presenza di valori inferiori alla *minima* ammette un *tempus plus quam perfectum*, distinto da uno stacco del tempo più lento rispetto al *recte* (>1), si osserva che per la *senaria gallica* si prescrivono due alternative: (1) *rarius*, con rapporto verosimilmente compreso tra ⅔ e 1, che dà origine a un *tempus maius imperfecto recto*; (2) *velocius*, con rapporto compreso tra ⅔ e ⅓, definito *tempus imperfectum minus*. Analogamente, si prescrivono esecuzioni *rarius* della *senaria perfecta* e della *quaternaria*, dovute in entrambi i casi alla presenza di sporadici gruppi di *minimae*;[10] in questo caso è lecito collocare le due *divisiones* entro un intervallo compreso tra il *tempus minus* propriamente detto e il *tempus recte*.

Per quanto concerne la *quaternaria*, il trattato non dà specifiche indicazioni riguardo i rapporti proporzionali con l'intero; secondo Gozzi le *minimae* della *quaternaria* sarebbero equivalenti a quelle della *senaria imperfecta* (*tempus imperfectum recte modo Gallico*).[11] Tuttavia, questa interpretazione, indubbiamente corretta nel caso di Prosdocimo, è a mio avviso opinabile riguardo alle *Rubrice breves* per due ragioni: (1) è più economico pensare che il silenzio del compilatore sia dovuto al fatto che il sistema fosse ormai chiaro, avendo già definito i rapporti tra le varie declinazioni del *tempus perfectum*; (2) indurrebbe a ritenere la *quaternaria*

9. È probabilmente in conseguenza di ciò che si elaborarono le lettere di *divisio*, che Marchetto non ha mai esplicitamente prescritto, coerentemente con un sistema per cui il *tempus* può essere solo *perfectum* e *imperfectum*, e di conseguenza tutte le *divisiones* fanno capo indiscriminatamente alla medesima *brevis* (*perfecta* o *imperfecta*). Le *litterae* prescritte da Marchetto hanno funzioni differenti (indicano ad esempio il *modus cantandi*), e non coincidono con quelle espresse nelle *Rubricae*.

10. Per la *senaria* si avverte che «Si autem istud tempus cantaretur rarius, sic quod aliquando possint septem vel octo semibreves poni pro ipso, et non perficere duodecim, diceretur quod esset maius perfecto minori»; per la *quaternaria* invece si stabilisce che «popter suam velocitatem non possint poni octo [semibreves], sed bene partes ipsarum octo aliquando»; Vecchi, *Anonimi Rubrice breves* cit., pp. 130 e 133.

11. M. Gozzi, *New Light on Italian Trecento Notation*, in «Recercare», XIII 2001, pp. 5-78, a p. 15.

un'anomalia del sistema, laddove il *tempus perfectum minus*, ossia la *senaria perfecta*, è equiparato esplicitamente a metà *duodenaria*. È allora del tutto plausibile che la *quaternaria* delle *Rubrice* sia proprio quella *divisio* equivalente a un terzo di *duodenaria* e metà *octonaria*, in cui è possibile individuare i prodromi della *Longanotation*, cioè quella *mensura quaternaria stricte cantata* intorno alla quale polemizzava Prosdocimo.[12]

Ora, per tradurre tutto ciò in termini pratici, si noterà che tale sistema ha implicazioni evidenti su due aspetti: (1) la *ratio* tra i valori espressi nella notazione antica e quelli moderni (1:4 oppure 1:8), mantenendo una pulsazione di riferimento fissata in notazione moderna al quarto (semplice o puntato); (2) i rapporti proporzionali tra le *divisiones* nelle cacce bipartite, permettendo di suggerire delle equivalenze dotate di un qualche fondamento teorico.

Circa il primo punto, si osserva la consueta quadripartizione dei valori per tutte le *divisiones*, eccetto quelle con pulsazione 'alla breve', ossia *quaternaria* e *senaria perfecta*, per le quali, come di consueto per composizioni in *Longanotation*, si assume una *ratio* 1:8. Tuttavia, tale approccio non dà sempre risultati soddisfacenti nel caso della *senaria perfecta*; ciò si spiega principalmente per la peculiare evoluzione di questa *divisio*, dovuta principalmente all'attrazione verso l'equivalenza della *minima* con la *senaria imperfecta*, di cui si hanno già attestazioni nel codice Rossi.[13] Le stesse *Rubrice* è probabile che intendessero un'equivalenza della *minima* tra .i. e .p. per l'esecuzione *rarius* della *senaria perfecta*, che infatti, trovandosi tra $\frac{1}{2}$ (*tempus perfectum minus*) e 1 (*tempus perfectum recte*), trova un plausibile punto medio proprio in $\frac{2}{3}$ (*tempus imperfectum recte modo Gallico*). Laddove è lecito pensare che la *senaria perfecta* sia cantata *rarius*, o si preveda equivalenza della *minima* con una *senaria imperfecta*, ho preferito mantenere un rapporto 1:4, trascrivendo in $\frac{3}{4}$, piuttosto che in $\frac{3}{8}$ con rapporto 1:8, che avrebbe suggerito una rapidità d'esecuzione fuorviante; è il caso della seconda sezione di *Per sparverare* (Jacopo) e *Dappoi che 'l sole* (Nicolò), entrambe con *brevis* suddivisa in più di 6 *semibreves* per *divisio*.

Per quanto riguarda il secondo punto, stando al sistema esposto dalle *Rubrice*, le combinazioni tra le varie *divisiones* produrrebbero in linea generale due situazioni: (1) il mantenimento dalla medesima pulsazione di riferimento; (2) una pulsazione variabile, con stacco del tempo più rapido o più lento di un terzo, in maniera del tutto simile a quanto accade nel sistema francese, dove la *semibrevis* ha durata pari a 2 *minimae* in *prolatio minor* e 3 *minimae* in *prolatio maior* (beninteso con *minimae* equivalenti).

La pulsazione fissa ha luogo sistematicamente nel passaggio tra *modo Italico* e *Gallico* del medesimo *tempus* (.i. / .o. oppure .n. / .d., e viceversa), e nel passaggio tra *tempus recte perfectum* e *imperfectum* (.i. / .d. oppure .o. / .n., e viceversa). In questi casi la pulsazione di riferimento resta invariabilmente la *semibrevis maior* (*Nella foresta*, *Con bracchi assai* di Giovanni, *O tu, di qua*, *A poste messe*, *State su donne*, *Così pensoso*). La *quaternaria* con *modus* (sia esso *perfectus*, *imperfectus* o variabile) avrà una pulsazione corrispondente alla *brevis*, e può essere effettivamente considerata come sottomultiplo di *octonaria* o *duodenaria*, a seconda del raggruppamento; la *brevis* in .q. sarà quindi equivalente alla *semibrevis maior* di tutte le altre *divisiones*, salvo la *senaria perfecta* (*Passando con pensier*, *Mirando i pessi*).

La pulsazione variabile è relegata ai casi in cui entra in gioco la *senaria perfecta* scandita 'in uno'; l'equivalenza della *semibrevis* o della *minima* comporta una durata della *brevis* maggiore di un terzo rispetto alla pulsazione di riferimento delle altre *divisiones* (*Chiama il bel papagallo*, *Segugi a corta*, *Con bracchi assai* di Piero).

12. «Sed [*octonaria* e *duodenaria*] bene posite fuissent sine necessitate si sub suo proprio esse cantate fuissent et non stricte ut octenaria duplex quaternaria et duodenaria triplex quaternaria pro ut quandoque faciunt ignorantes cantores Ytallici qui dicunt quod non semper tempus octenarium et tempus duodenarium ad senarium et novenarium cantari habent in proportione sexquitertia. sed quod aliquando octenarium sub modo duplicis quaternarii et duodenarium sub modo triplicis quaternarii cantari habent»; Sartori, *La notazione italiana* cit., pp. 48-9. Il sistema di Prosdocimo, che prevede equivalenza della *minima* tra tutte le *divisiones* eccetto .o. e .d. (che sono rapporto 4:3 con .p. e .n.), è evidentemente frutto di un ulteriore avvicinamento al sistema francese, che è riproposto finanche nei rapporti proporzionali tra i *tempora*. La controversa questione delle due *senariae*, ad esempio, è risolta seguendo l'equipollenza stabilita nel sistema francese, mentre nelle *Rubricae*, e ancor più in Marchetto, esiste una differenza non solo concettuale, cioè relativa al raggruppamento e alla qualità del *tempus*, ma anche a livello pratico, poiché le *minimae* avranno una durata differente, stando tra loro in *proportio sesquialtera*.

13. Un caso esemplare nel madrigale *Seguendo un me' sparver* con *cantus* e *tenor* notati rispettivamente in .sp. e .sg.; a riguardo cfr. T. Sucato (ed.), *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS, 2003 («Diverse voci...» 1), pp. 41-2.

Vi sono poi tre casi particolari di cui dar conto: *Per sparverare*, *Dappoi che 'l sole* e *Tosto che l'alba*. Nella caccia di Jacopo si passa da .o. a 2.p. con presenza di oltre 6 *semibreves* per *divisio*; qui è lecito supporre che la *senaria* sia cantata *rarius* e che la durata della *brevis* arrivi a $^2/_3$, risultando così equivalente alla *brevis* dell'*octonaria*; ne consegue una *senaria* scandita 'in tre', con stacco del tempo più rapido di un terzo. Una situazione molto simile, ma con la prima sezione in *senaria imperfecta*, si verifica in *Dappoi che 'l sole* di Nicolò, dove è lecito supporre equivalenza della *minima* (e quindi della *brevis*), per cui la *senaria perfecta* sarà ancora una volta scandita 'in tre' e con pulsazione più rapida di un terzo, proprio come se si passasse, nel sistema francese, da 𝄵 a 𝄴 (in linea con quanto prescritto da Prosdocimo). *Tosto che l'alba* di Gherardello rappresenta invece un caso unico tra le cacce bipartite, in quanto non si prevede un cambio di *divisio* tra le due sezioni, mantenendo la *senaria imperfecta*; è arduo stabilire se la presenza delle *semiminimae* nel ritornello comporti o meno una variazione dello stacco del tempo. Da ultimo, per quanto concerne la caccia di Zacara, è lecito supporre che il *tempus imperfectus cum prolatione minore* con cui è notata non rappresenti una riscrittura a partire da una *divisio* italiana, ed è stata pertanto trascritta in $^2/_4$ con *ratio* 1:4.

Il modus

Non può esserci dubbio sul fatto che la teoria della notazione nel Trecento di area italiana si sia concentrata soprattutto sul *tempus* e le sue suddivisioni; ciò ha probabilmente rafforzato l'idea che i compositori fossero totalmente indifferenti, se non refrattari, alla sovra-organizzazione dei *tempora*, e che, di conseguenza, la presenza del *modus* nelle composizioni italiane fosse sostanzialmente trascurabile.[14] Tuttavia, questa presunta estraneità del *modus* non trova una reale conferma né a livello teorico, laddove un eventuale silenzio può essere facilmente spiegato col fatto che a riguardo poco o nulla v'era da aggiungere alla teoria franconiana (a parte la legittimazione del *modus imperfectus*, compiuta pressoché contemporaneamente in Francia e in Italia a inizio secolo), né tanto meno nel repertorio. La presenza del *modus*, infatti, è fuori discussione non soltanto nella *Longanotation*,[15] dove il *modus* acquisisce la qualità originariamente destinata al *tempus*, ma anche nei numerosi casi in cui fosse evidente la presenza di strutture ricorsive in qualsivoglia *divisio* (diversi casi inequivocabili di *modus imperfectus* sono presenti anche tra le cacce).

È tuttavia chiaro che i rapporti tra *longa* e *brevis* non sono più vincolanti a livello mensurale; per indicarli non è necessaria alcuna particolare prescrizione a livello di sintassi. Ciò si spiega col fatto che il *modus* può ormai essere rappresentato mediante una corrispondenza biunivoca tra *figura* e durata, per cui 𝅜·, 𝅜 e 𝅝 sono sufficienti a rappresentare ogni possibile combinazione, superando eventuali complicazioni dovute all'*imperfectio* della *longa* e all'*alteratio* della *brevis*.[16] Resta però mia ferma convinzione che, pur essendo irrilevante a livello mensurale, il *modus* operi a livello metrico come griglia di riferimento, soprattutto nelle *divisiones* con pulsazione alla *brevis* (.p. e .q.). Non sempre questa sovra-struttura metrica è fissa, ma può anche prevedere, senza contraddire alcun assunto teorico,[17] una libera combinazione di gruppi binari e ternari; in questi casi è lecito parlare di *modus* variabile, la cui applicazione più tipica è nei *tempora* scanditi

14. Pirrotta, ad esempio, nonostante fosse indotto dalla propria sensibilità musicale a considerare i *tempora* come singoli elementi di gruppi binari o ternari, fu incautamente lapidario sul piano teorico: «the concept of *modus* is foreign to the oldest Italian notation» (CMM 8/1, p. III); né si trova un accenno alla possibilità che le *divisiones* siano organizzate in raggruppamenti binari o ternari in un manuale importante come W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1953, 1961[5]. Sulla questione mi permetto di rimandare a quanto ho discusso in M. Epifani, *Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, cit., pp. 189-234.

15. La *Longanotation* è ormai assodato conobbe anche una fase propriamente 'italiana'; si vedano, ad esempio, i casi di *Nel mezo a sei paon* e *Fra mille corvi* di Giovanni in **Sq**. Sulla questione si veda anche Gozzi, *La cosiddetta «Longanotation»* cit.

16. Si noti che non c'è possibilità di confondere il *signum perfectionis* applicato alla *longa* con il *pontello*, essendo quest'ultimo del tutto inutile dopo una *longa*. Questa ambivalenza semiografica del punto è già pienamente acquisita in Marchetto da Padova, *Pomerium (CSM 6)* cit., pp. 206-8.

17. Oltre al *cantus mixtus* di cui parla Marchetto (cfr. ivi, pp. 206-9), anche l'*Ars nova* attribuita a Philippe de Vitry dà implicitamente conto del *modus* variabile nel capitolo sul *color* («Rubeae etiam ponuntur aliquando quia tempus et modus variantur», Philippe de Vitry, *Ars Nova* cit., p. 29).

'in uno', in particolare la *quaternaria*, trascritta in 2~3× $\frac{1}{4}$ con *ratio* 1:8, e in alcuni casi la *senaria imperfecta* (*Or qua conpagni*, *Tosto che l'alba*, *Nell'aqua chiara* e *Dappoi che 'l sole* manifestano i tipici tratti di raggruppamenti binari e ternari), per la quale si è preferito mantenere la consueta quadripartizione dei valori, trascrivendo in 2~3× $\frac{6}{8}$.

Mancando indicazioni esplicite e vincoli mensurali, è chiaro che l'individuazione del *modus* dovrà essere compiuta per via analitica; a tale scopo si è tenuto conto di tre fattori: (1) la tipologia di progressioni scaturita dalle sonorità, per le quali si è operata una distinzione principale in prolungamenti e progressioni cadenzali, i primi naturalmente interni al raggruppamento, le seconde di norma tra un raggruppamento e l'altro; (2) la direzionalità dei profili melodici, con particolare attenzione a reiterazioni di brevi frasi, identiche o trasportate (ovvero quelle progressioni melodiche indicate dalla musicologia anglosassone con il termine *sequencing*); (3) l'accentazione prosodica del testo. Questi elementi, singolarmente o in combinazione, permettono di individuare raggruppamenti indipendenti tra i due *cantus*, mentre il *tenor* risulta generalmente allineato al *cantus primus*, benché non manchino casi in cui appaia del tutto svincolato dalle voci superiori.

Prospetto riassuntivo della notazione impiegata nelle cacce: si indicano le *divisiones* effettive (o presunte, nei casi di notazione ammodernata), le *figurae* con cui si suddivide la *brevis* e l'eventuale presenza di valori inferiori alla suddivisione prevista (*semiminimae* o *minimae*). Nella colonna Eqv. si è indicato il valore equivalente tra le *divisiones* impiegate per le cacce bipartite; l'ultima colonna è infine destinata a note di commento, come la trasmissione in sistemi divergenti o la presenza di notazione ibrida (si rimanda all'apparato critico della singola caccia per ulteriori dettagli).

	Sezione A	Sezione B	Eqv.	Note
Or qua conpagni (**Rs**)	2~3.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]			
Mirando i pessi (**Reg**)	.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	2.q. [𝅜 = 4 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥𝅗𝅥	𝅗𝅥 = 𝅜	
Nella foresta (**Reg**)	.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]	.d. [𝅜 = 12 𝅗𝅥]	𝅗𝅥 = 𝅗𝅥	
Chiama il bel papagallo (**Reg**)	2.q. [𝅜 = 4 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	2.p. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]	𝅗𝅥 = 𝅗𝅥	.q. – .g. [𝅗𝅥𝅗𝅥 = 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥]
Segugi a corta (**Fp**)	2~3.q. [𝅜 = 4 𝅗𝅥]	3.p. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]	𝅗𝅥 = 𝅗𝅥	𝄡 / 𝅝 **Lo**
Con dolce brama (**Fp**)	2~3.q. [𝅜 = 4 𝅗𝅥]			
Con bracchi assai [P.] (**Fp**)	2.p. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]	.d. [𝅜 = 12 𝅗𝅥]	𝅗𝅥 = 𝅗𝅥	
Con bracchi assai [G.] (**Fp**)	2.o. [𝅜 = 8 𝅗𝅥]	.d. [𝅜 = 12 𝅗𝅥]	𝅗𝅥 = 𝅗𝅥	
Per sparverare (**Lo**)	.o. [𝅜 = 8 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	2.p. [𝅜 = 6 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥𝅗𝅥	𝅜 = 𝅜	.o. ibrida **Lo** 2𝄡 / 3𝄡 – 𝅝 **Fp**
O tu di qua (**Sl**)	.o. [𝅜 = 8 𝅗𝅥]	.n. [𝅜 = 9 𝅗𝅥]	𝅜 = 𝅗𝅥	2𝄡 / ⊙
Tosto che l'alba (**Lo**)	2~3.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]	2~3.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥 = 𝅗𝅥	𝄡 / 𝄡
A poste messe (**Sq**)	.d. [𝅜 = 12 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	.o. [𝅜 = 8 𝅗𝅥] 𝅗𝅥𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	𝅜 = 𝅜	3𝄡 / 2𝄡
Nell'aqua chiara (**Lo**)	2~3.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]			(𝄡 **Pit Sq Sl**)
In forma quasi (**Sq**)	2~3.q. [𝅜 = 4 𝅗𝅥]			𝄡 (.q. ibrida **Lo**)
Passando con pensier (**Pit**)	2~3.q. [𝅜 = 4 𝅗𝅥] 𝅗𝅥𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	.n. [𝅜 = 9 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥𝅗𝅥	𝅜 = 𝅗𝅥	𝄡 / ⊙
Dappoi che 'l sole (**Sq**)	2~3.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]	2.p. [𝅜 = 6 𝅗𝅥] 𝅗𝅥𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥 = 𝅗𝅥	𝄡 / 𝅝
State su donne (**Lo**)	.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]	.o. [𝅜 = 8 𝅗𝅥]	𝅗𝅥 = 𝅜	𝄡 / 2𝄡
Così pensoso (**Fp**)	.i. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]	.o. [𝅜 = 8 𝅗𝅥]	𝅗𝅥 = 𝅜	𝄡 / 2𝄡
Caciando (**Mod**)	2~3𝄡 [𝅜 = 4 𝅗𝅥] 𝅗𝅥 = ⌜𝅗𝅥𝅗𝅥⌝			𝅗𝅥 = ⌜𝅗𝅥𝅗𝅥⌝ **Sq**[18]
…cacciato sono ognor (**Sl**)	2.p. [𝅜 = 6 𝅗𝅥]			

18. La notazione delle *semiminimae* come *minimae* rosse vuote in questo caso è erronea: avrebbero dovuto essere bianche (in proporzione 2:1), cfr. supra, *Introduzione*, § 5.6.

Alterazioni editoriali e musica ficta

Nei precedenti paragrafi si è trattato della notazione limitatamente alle durate e all'individuazione di possibili rapporti proporzionali tra le *divisiones*, ma come è noto anche il parametro delle altezze può essere problematico, e in misura anche maggiore, quando si consideri il problema delle alterazioni, siano esse esplicite (scritte) o implicite (non scritte). La questione è intimamente connessa alla *musica ficta*, benché far coincidere i due problemi sino a identificarli sia un'evidente semplificazione, dato che non tutte le alterazioni implicano necessariamente il ricorso a esacordi *extra manum*. Ovviamente, non si intende qui affrontare *in toto* il problema, che evidentemente trascende i limiti imposti dal contesto particolare di questa edizione; si daranno quindi per scontate tutte le nozioni fondamentali alla base del concetto stesso di *musica ficta* o *falsa musica*, evitando così di ripercorrere solchi già ampiamente tracciati, puntando direttamente al cuore del problema, che è qui essenzialmente ecdotico.[19]

Le questioni principali che il repertorio solleva riguardo alle alterazioni sono sostanzialmente due: la prima, di ordine generale, riguarda sia la correzione di intervalli strutturali dissonanti (unisoni, quinte e ottave non perfette) sia la 'coloratura' delle consonanze imperfette che conducono a consonanze perfette (terze e seste che precedono unisoni, quinte e ottave).[20] Si tratta delle situazioni tipiche per cui la teoria trecentesca prescrive l'uso della *musica ficta* (a cui è effettivamente spesso necessario ricorrere), e che risultano codificate rispettivamente nelle due *causae*, solitamente indicate come *causa necessitatis* e *causa pulchritudinis*, sebbene tali specificazioni risultino sostanzialmente improprie se si considerano i teorici attivi nel periodo pertinente al repertorio che qui interessa.[21] La seconda questione, evidentemente subordinata alla

19. La letteratura sull'argomento è estremamente vasta, anche in virtù del fatto che la *musica ficta* non costituisce un campo di ricerca limitato alla polifonia medievale, ma si spinge ben addentro al Cinquecento. Mi limito qui a segnalare alcuni studi di particolare rilevanza per il repertorio che qui interessa, caratterizzati da approcci spesso divergenti: M. Bent, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»*, London-New York, Routledge, 2002 (Criticism and Analysis of Early Music, 4), dove si raccolgono saggi inediti e già pubblicati muniti di note di commento; Hughes, *Manuscript Accidentals* cit.; K. Berger, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1987; L. E. Cross, *Chromatic Alterations and Extrahexachordal Intervals in Fourteenth-Century Polyphonic Repertoires*, Ph.D. Diss., Culumbia University, 1990; Ead., *Musica Ficta*, in *A Performer's Guide to Medieval Music*, a cura di R. W. Duffin, Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 496-507; J. Herlinger, *What Trecento Music Theory Tells Us*, in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, a cura di E. Narmour e R. A. Solie, Stuyvesant, Pendragon Press, 1988 (Festschrift Series, 7), pp. 177-97; Id., *Marchetto's Influence: The Manuscript Evidence*, in *Music Theory and its Sources. Antiquity and the Middle Ages*, a cura di A. Barbera, Notre Dame (Ind.), Univeristy of Notre Dame Press, 1990 (Notre Dame Conferences in Medieval Music, 1), pp. 235-58; Id., *Nicolaus de Capua* cit.; T. Brothers, *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson. An Interpretation of Manuscript Accidentals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

20. È il principio per cui una consonanza imperfetta deve avvicinarsi quanto più possibile alla consonanza perfetta che segue: ad esempio, seste e terze che per moto contrario giungono, rispettivamente, all'ottava e alla quinta devono essere maggiori anche se non sono notate come tali. Il termine 'coloratura' è desunto dalla teoria: «Dyesis quinta pars est toni, puta cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam dissonantiam colorandam supple terciam, sextam, sive decimam tendendo ad aliquam consonantiam», Marchetto da Padova, *Lucidarium. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, ed. J. Herlinger, Chicago-London, Chicago University Press, 1985, p. 140; «Item sciendum quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam, que consonantia aliter colorari non posset quam per fictam musicam. (…) Scias tamen quod quando hec signa [♭ / ♮] ponuntur propter aliquam consonantiam colorandam, semper poni debent immediate ante notam que in voce propter talem consonantiam colorandam varianda est (…)»; Prosdocimus de Beldemandis, *Contrapunctus. A New Critical Text and Translation on Facing Pages, with an Introduction, Annotations, and «indices verborum» and «nominum et rerum»*, ed. J. Herlinger, Lincoln-London, Univeristy of Nebraska Press, 1984, pp. 72 e 78.

21. Il primo trattato conosciuto che mette in campo queste due *causae* in relazione alla *musica ficta* è, per quanto mi è dato sapere, il *Tractatus de discantu* dell'Anon. II (ca. 1300): «Fuit autem inventa falsa musica propter duas causas, scilicet, causa necessitatis et causa pulchritudinis cantus per se. Causa necessitatis, quia non poteramus habere diapente, diatessaron, diapason, ut in locis visis in capitulo de proportionibus. Causa pulchritudinis, ut patet in cantilenis coronatis»; A. Seay (ed.), *Anonymus II. Tractatus de discantu*, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978 (Critical Texts with Translations, 1), p. 32. La *causa pulchritudinis* parrebbe in questo caso non aver nulla a che fare con la polifonia (*cantus per se*), ma è chiaro che successivamente entrambe le *causae* verranno esplicitamente correlate al contrappunto, come confermano Prosdocimo e, ancor più chiaramente, Ugolino («Sed talem musicam etiam in consonantiis imperfectis sive dissonantiis colorandis fingimus,

prima, pertiene a un aspetto particolare del genere, poiché riguarda nello specifico la tecnica canonica e la riproduzione esatta del profilo melodico del *dux* (alterazioni esplicite o implicite incluse).

In linea di massima è bene precisare che, per eventuali alterazioni implicite, la dimensione verticale detiene la priorità su considerazioni puramente melodiche;[22] per giunta, come ha dimostrato Herlinger sulla scorta degli esempi desunti dal *Lucidarium* di Marchetto e dallo stesso repertorio italiano, l'approccio alla cadenza può condurre a movimenti melodici che possono implicare intervalli dissonanti, come la seconda aumentata e il tritono.[23] Purtroppo è impossibile invocare norme che possano risolvere in maniera univoca ogni singolo caso, soprattutto alla luce del fatto che talvolta l'editore è posto di fronte a più soluzioni equamente possibili e di solito mai pienamente soddisfacenti; il che suggerisce l'intersezione con consuetudini esecutive ormai perdute, confermando l'esistenza di un certo margine decisionale a carico dell'esecutore.[24]

Di qui la necessità di distinguere le alterazioni con valore prescrittivo da quelle che possono tutt'al più essere suggerite. Le prime riguardano la correzione degli intervalli armonici della struttura contrappuntistica, il più comune dei quali, già implicito nel sistema della *musica recta* a causa della compresenza di *b* e *b*♭, è la quinta diminuita.[25] In questi casi la posizione dei teorici sulla necessità della correzione è univoca, ma al tempo stesso si ripropone la *vexata quaestio* relativa alle modalità di intervento, ossia, ponendo il caso della quinta diminuita *b-f*, se procedere con *b*♭*-f* o *b-f*♯. Si dovrà osservare che le due soluzioni, entro un gamut non trasposto, implicano la correzione mediante *musica recta* nel primo caso (*b*♭) e *musica ficta* nel secondo (*f*♯); alcuni studiosi, in particolare Bent e Hughes, hanno riconosciuto nell'esortazione di alcuni teorici a impiegare la *musica ficta* solo in caso di reale necessità un'implicita preferenza per la prima soluzione, a patto che ciò non comporti effetti collaterali relativamente al contesto.[26]

causa vero fictionis huiusmodi duplex est, scilicet, *causa harmoniae dulcioris* habendae, et *causa propinquioris perfectionis* acquirendae»; Ugolino da Orvieto, *Delcaratio musicae disciplinae*, ed. A. Seay, 3 voll., 1962 (Corpus Scriptorum de Musica, 7), II, p. 47, mio corsivo). Circa le implicazioni relative a un'interpretazione della *causa pulchritudinis* svincolata dal contrappunto, cfr. Brothers, *Chromatic Beauty* cit., pp. 1-6.

22. Secondo Hughes, «almost no evidence of the period [ca. 1400] supports the conventional modern claim that melodic tritones were prohibited in early music: if anything, there are more hints suggesting the opposite conclusion in certain circumstances. (…) If there does exist, in the Middle Ages, a clear prohibition of the horizontal form, the rule is not emphasized nor does it appear in sections devoted to ficta, for which such an imperfect interval might be thought to constitute a *causa necessitatis*»; Hughes, *Manuscript Accidentals* cit., p. 85. D'altro canto, è pur vero che, più che i trattati di contrappunto, dove solitamente si prevede la trattazione della *musica ficta*, le norme per la correzione del tritono a livello melodico si registrano nei trattati di *musica plana*, dove la modalità entra a pieno diritto tra i fattori dirimenti (cfr. Berger, *Musica ficta* cit., pp. 70-72).

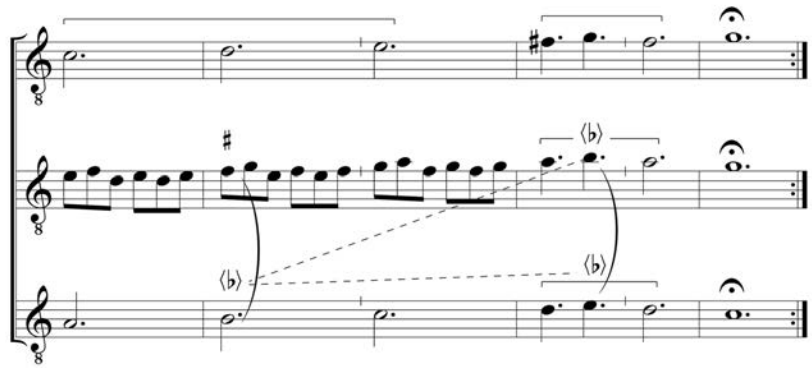
23. Cfr. Herlinger, *Marchetto's Influence* cit. Fortunatamente, simili casi sono spesso (ma non sempre) contraddistinti dalla presenza di alterazioni esplicite.

24. È evidente che limitarsi a lasciare il testo così come si legge nei manoscritti, pensando che le alterazioni implicite non appartengano al livello testuale, ma solo alla sfera della prassi esecutiva, non è che una scorciatoia. Lo ha ben spiegato Berger: «It is true, of course, that implied accidental inflections were a matter of performance practice, but it does not follow that they belonged to what I have called here the domain of variable performance as opposed to the domain of invariable text. Once we realize that most of the implied inflections belong to the musical text, and that the modern attitude to notation, unlike the attitude shared by early musicians, requires that the text be fully notated, we must conclude that *spelling out the inflections implied in the sources is the inescapable responsibility of the editor*»; Berger, *Musica ficta* cit., p. 171 (mio corsivo). La questione dello *status* testuale delle alterazioni implicite è discusso anche in Bent, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»* cit., pp. 33-7, dove la posizione della studiosa può riassumersi nell'affermazione: «more of what is implicit but unwritten in early notation *would* be regarded as necessarily textual *if* it were being notated according to the norms of modern notation» (p.35), convergendo sostanzialmente nella posizione espressa da Berger.

25. Le quinte diminuite *b-f* e *e-b*♭ sono prodotte da altezze che fanno parte della *musica recta*, e che pertanto non necessariamente implicano il ricorso alla *musica ficta* per essere corrette.

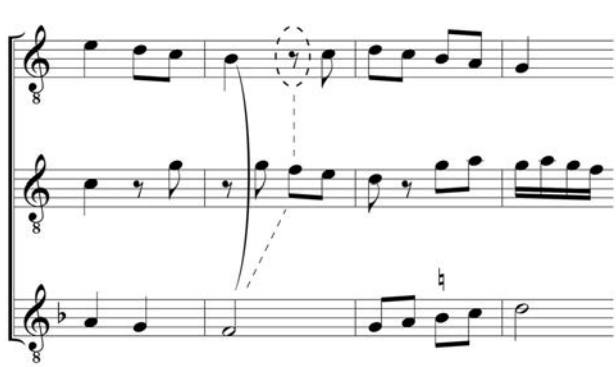
26. I teorici in questione sono in primo luogo Prosdocimo («[ficta musica] nunquam ponenda est nisi loco neccessitatis, eo quod in arte nichil est ponendum sine neccessitate», *Contrapunctus* cit., pp. 72) e Ugolino («intelligimus quod musica ficta nisi necessitate cogente penitus non utamur», *Declaratio musicae* cit., II, p. 45). M. Bent ha mitigato la sua posizione iniziale riguardo la «*recta* preference», riconoscendo come prioritari altri fattori (in particolare il contrappunto), nonché il rischio che comporterebbe un'applicazione automatica di tale principio; cfr. Bent, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»* cit., pp. 10-2. La «*recta* preference» mantiene la sua validità solo in caso di reale (e probabilmente rara) equipollenza con la *musica ficta*.

Un caso che ben si presta a esemplificare in che misura il contesto induca a una delle due possibilità è la conclusione di *Or qua conpagni*, miss. 82-85. Pirrotta (CMM 8/2), a fronte della quinta diminuita *b-f*, prescrisse *b*♭, che portò automaticamente a *bb*♭ e, inevitabilmente, a *e*♭; ma le uniche alterazioni esplicite in questa caccia sono *f*♯ e *g*♯ (che in alcuni casi implicano anche *c*♯); qui è a mio avviso abbastanza chiaro che la soluzione più coerente sia limitarsi al solo *f*♯ a mis. 83, anticipando quanto esplicitamente indicato a miss. 84-85.[27]

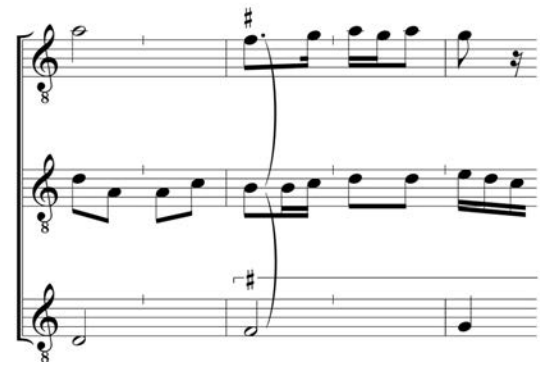


Anon., *Or qua conpagni*, miss. 82-87 (tra parentesi uncinate le alterazioni in CMM 8/2)

Di particolare interesse sono due casi in cui la quarta assurge al ruolo di intervallo strutturale. La caccia *O tu, di qua* presenta a mis. 55 la quarta aumentata *F-b* tra *primus* e *tenor*, con compresenza di *f* al *secundus*: in questo caso ho ritenuto di non intervenire, poiché la quarta aumentata non è equipollente alla quinta diminuita, non solo dal punto di vista teorico, dove non rientra tra le consonanze perfette (e quindi perfettibili), ma anche sul piano acustico, poiché solo nel moderno temperamento equabile quinte diminuite e quarte aumentate danno luogo al medesimo rapporto. Si noti come in *O tu, di qua* la quinta diminuita tra i due *cantus* sia evitata dalla pausa, cosa che non accade nel caso di *In forma quasi* di Vincenzo, dove la sonorità *F-b-f* implica una quinta diminuita tra le voci in canone. L'intervento è in questo caso necessario e il contesto indica chiaramente che la scelta debba ricadere su *f*♯, peraltro esplicitamente attestato in un testimone (**Lo**, che non tramanda il *tenor*).



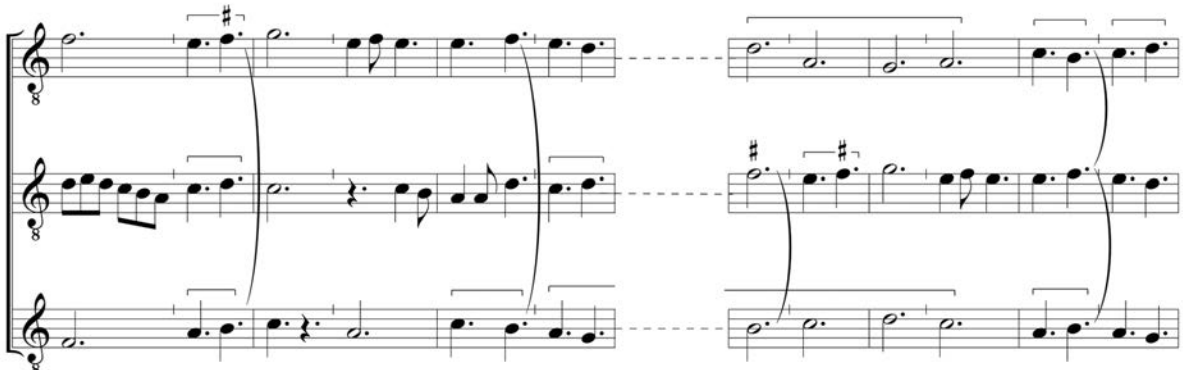
Anon., *O tu, di qua*, miss. 54-57



Vincenzo, *In forma quasi*, miss. 73-77

27. Lo stesso Hughes suggerisce la preferenza della *musica ficta* in situazioni simili: «Use *recta* rather than *ficta* accidentals unless a solution is available only with the latter, or where the latter produces a better result (e.g., if a single *recta* accidental entails later *ficta* alterations which a single *ficta* accidental does not, the latter may be preferred)»; *Manuscript Accidentals* cit., pp. 107-8.

In *Dappoi che 'l sole* di Nicolò, che non presenta nessuna alterazione esplicita in entrambi i testimoni (**Sq Lo**), a miss. 46 e 49 si succedono due passaggi che presentano la quinta diminuita *b-f* tra *primus* e *tenor*; il primo può intendersi anche in termini cadenzali (3→5 tra le voci superiori), ed è quindi naturale prescrivere *f*♯, ma per il secondo passaggio la situazione è ben diversa. La progressione di sonorità suggerisce un simultaneo movimento ornamentale delle parti intorno alla sonorità *a-c-e*, dove *tenor* e *secundus* procedono per quinte parallele; la sonorità *b-d-f*, dunque, si potrà intendere come 'di passaggio'. L'impressione che si ha intervenendo in un caso come questo è che il risultato ottenuto, a prescindere dalla soluzione adottata (*b*♭ o *f*♯) non solo non comporti alcun miglioramento, ma addirittura peggiori la situazione. Nella reiterazione dello stesso profilo melodico al *cantus secundus*, 8 misure più avanti, l'obiettivo cadenzale muta da *c* a *G*, e l'alterazione di *f* al *secundus* dovrà necessariamente anticiparsi a mis. 53, dove addirittura un intero *tempus* è occupato dalla sonorità *b-f-d*; a mis. 57 si ripresenta quanto già osservato per mis. 49.



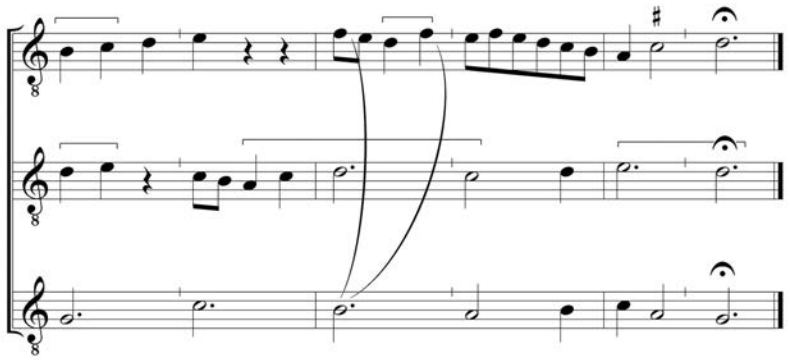
Nicolò, *Dappoi che 'l sole*, miss. 45-50 e 53-58

Non si tratta di situazioni inedite per il periodo: la posizione secondaria rispetto al *tempus* e il fatto che la dissonanza trovi non solo una risoluzione, ma anche una sorta di preparazione, in quanto preceduta dalla medesima sonorità d'arrivo (*a-c-e*), induce a ritenere il passaggio come prodotto dell'ornamentazione e quindi tollerabile.[28] Una situazione simile, d'altronde, si presenta nel ritornello della stessa caccia a mis. 245, poco prima della conclusione su *G*; qui ritengo si possa escludere sia *f*♯, notando che è in atto un'imitazione alla quarta con il *secundus* a una misura di distanza (dove il modello è chiaramente fa-mi-re), sia *b*♭ al *tenor*, per il momentaneo slittamento tonale rispetto al contesto.[29] Si noti inoltre come il primo *f* ab-

28. «Only two vertical combinations, then, are seen as unacceptable: the augmented sixth, and the diminished or augmented perfect consonance. But as a matter of practical necessity, since it is impossible to 'correct' all such instances, the latter must be accepted if brief or caused by ornamental anticipations or passing-notes, especially when between voices other than the two fundamental parts»; Hughes, *Manuscript Accidentals* cit., p. 88. Analogamente, Berger, dopo aver esaminato alcuni esempi discussi da Tinctoris, conclude: «(…) a mi-against-fa discord will be tolerated even in simple counterpoint, provided it is followed by a consonance with at least one, and preferably both, of the dissonant notes properly resolved (that is, with the mi-step going a diatonic semitone up and/or the fa-step going a diatonic semitone down). The resolution may be delayed by notes belonging to diminished counterpoint or by a rest»; Berger, *Musica ficta* cit., p. 97.

29. Andrà osservato, inoltre, che il profilo melodico del *tenor* è chiaramente fondato sul modo di Sol, per il quale un *b*♭ comporterebbe la trasformazione a modo di Re trasportato. Se i rapporti tra modalità e polifonia non possono essere intesi come se si trattasse di polifonia rinascimentale (cfr. M. Mangani - D. Sabaino, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 237-86), i rapporti con la teoria modale in relazione ai singoli profili melodici delle parti, piuttosto che alla composizione intesa nella sua totalità, resta tutta da indagare. In un recente studio sui *conductus*, Sabaino ha dimostrato che «the general contours of melodies, the difference of voice range according to each finalis, the frequency of vertical coincidences around this very note are enough – I believe – to ensure that a modal substance lies behind conductus music», confermando che «the basic material employed in each piece (…) has clear modal traits, but the manner in which it is handled is very much less influenced by any modal factor than it is by, for example, counterpoint»;

bia durata di una *minima*, e il secondo si trovi sulla terza parte del *tempus*, con cui si mitiga notevolmente l'effetto della dissonanza.



Nicolò, *Dappoi che 'l sole*, miss. 244-249

Un caso del tutto simile, sul quale si è pertanto evitato di intervenire, è in *Chiama il bel papagallo*, miss. 101 e 105. Ma i problemi di maggior entità, che mettono duramente alla prova la musicalità dell'editore, sorgono in relazione alla 'coloratura' delle consonanze imperfette. Ogni automatismo è inibito dal fatto che i teorici considerano l'allargamento o il restringimento delle consonanze imperfette al di fuori di un contesto specifico, apparentemente ogni qual volta esse siano seguite da una consonanza perfetta; nessun accenno, quindi, alle cadenze intese come cesure.[30] Da un approccio che volesse applicare le prescrizioni dei teorici in maniera sistematica scaturirebbero almeno due importanti problemi: (1) un'enorme quantità di interventi, con la costituzione di una vera e propria 'norma', che di fatto escluderebbe dalla grammatica musicale dell'epoca qualunque deviazione, rendendo anomala ogni progressione da una consonanza imperfetta non 'colorata' a una perfetta, a prescindere dal contesto;[31] (2) dal momento che i trattati di contrappunto affrontano la questione limitatamente alla struttura diadica, in composizioni canoniche su *tenor*, quali sono le cacce, resta da stabilire se esista o meno una gerarchia, ovvero se le due voci in canone siano da considerarsi prioritarie per l'applicazione delle prescrizioni.[32]

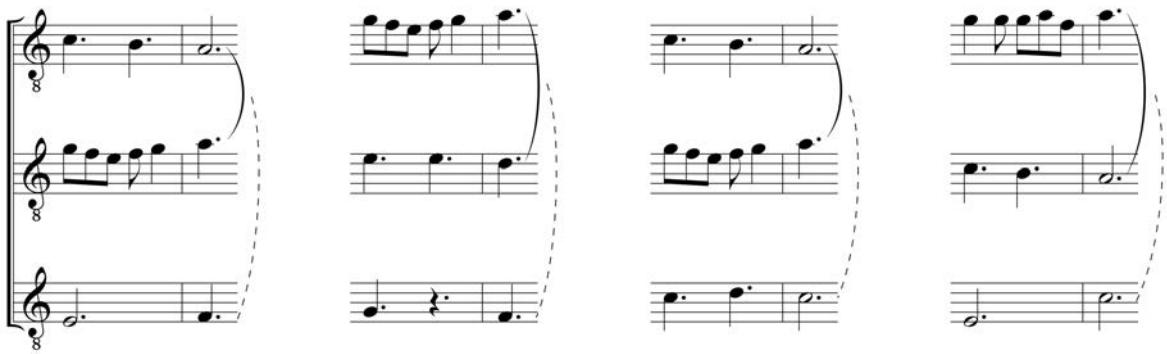
In tal senso, risultano problematiche situazioni come quelle spesso verificabili nelle cacce di Nicolò, dove l'uso delle consonanze imperfette è decisamente maggiore rispetto alla media rilevabile negli altri autori: a fronte di una progressione di tipo cadenzale alle voci superiori (6→8 o 3→5), spesso il *tenor* modifica, rendendola imperfetta, la consonanza d'arrivo. Basti osservare qualche esempio tratto da *State su donne*, dove da un lato la condotta delle parti superiori suggerisce innegabilmente *g*♯, dall'altro la sonorità d'arrivo è neutralizzata dal *tenor*, che oppone *F* o *c* all'ottava *a-aa* e alla quinta *d-aa*; le voci superiori dovranno considerarsi autonomamente? E come comportarsi nel caso in cui la progressione cadenzale riguardasse solo il *tenor* e uno dei due *cantus*?

D. Sabaino, *The Repertoire of Parisian Conductus as a Case-Study in the Tonal Organization of Gothic Polyphony*, in «Musica Disciplina», LVIII 2014, pp. 287-325, a p. 316.

30. Il termine *cadentia* per i teorici medievali non ha, infatti, alcuna connotazione di cesura fraseologica, cfr. Bent, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»* cit., pp. 13-5. A ciò si aggiunga che per le cacce, a causa del fluire continuo dovuto alla natura canonica delle composizioni, stabilire una segmentazione è indubbiamente molto più complicato che per i madrigali e le ballate, dove generalmente la struttura metrica dei testi si riflette nella forma musicale.

31. Il che, peraltro, condurrebbe a un'ulteriore *impasse*: come distinguere un'alterazione non scritta da un'assenza deliberatamente ricercata dal compositore? A tal proposito, si veda quanto osservato per alcune composizioni di Machaut in Brothers, *Chromatic Beauty* cit., pp. 88-135.

32. Secondo Hughes, «it may be preferable to examine the canonic voices first, making the lower parts conform to them wherever the latter are not committed by written-in accidentals», Hughes, *Manuscript Accidentals* cit., p. 83. Ciononostante, un'analisi delle alterazioni esplicite nel repertorio, sembra confermare che il *tenor* delle cacce non può sistematicamente considerarsi subordinato (cfr. infra).



Nicolò, *State su donne*, miss. 20-21, 99-100, 105-106 e 144-145

L'applicazione della *musica ficta* alle consonanze imperfette è quindi estremamente delicata in relazione al 'quando' intervenire, piuttosto che al 'perché', che è invece chiaramente spiegato dai teorici. Per questo ho ritenuto necessario verificare il comportamento dei copisti in relazione alle alterazioni esplicite in concomitanza di passi cadenzali (intesi in maniera neutra, come passaggio da consonanza imperfetta a perfetta), pur con la consapevolezza che si è di fronte a un repertorio esiguo, per giunta costituito in gran parte da composizioni a tradizione unitestimoniale. Dall'analisi delle alterazioni esplicite non giustificabili *causa necessitatis* (per i dettagli si rimanda alla tabella posta in conclusione del paragrafo), emergono alcuni dati significativi, che hanno fornito, per quanto possibile, una guida per le alterazioni editoriali: (1) sono nettamente minoritari (meno del 10%), e dunque assimilabili a vere e proprie eccezioni, i casi in cui la sonorità d'arrivo sia caratterizzata dalla presenza di una consonanza imperfetta; tali casi sono concentrati prevalentemente nel ritornello di *State su donne* di Nicolò (tramandata però nel solo **Lo**) e nella più tarda caccia di Zacara; (2) analogamente (con percentuale molto simile), sono da considerare eccezioni i casi in cui l'alterazione parrebbe motivata da ragioni esclusivamente melodiche, e quindi svincolata da una progressione di tipo cadenzale; (3) la corrispondenza tra cadenza e cesura in almeno una delle voci (includendo nella casistica le alterazioni poste nella cadenza conclusiva o di fine sezione) ha luogo per circa il 50% dei casi registrati; (4) a fronte di progressioni che pur si presterebbero a un suo impiego, in nessun caso si prescrive l'uso del bemolle. Il primo punto è di particolare interesse, poiché sembrerebbe suggerire che il *tenor* non sia affatto subordinato alle voci superiori, anche in casi in cui il canone sia autonomo dal punto di vista contrappuntistico: se così non fosse, ci si sarebbe aspettati una casistica ben diversa di alterazioni esplicite quando la consonanza d'arrivo è resa imperfetta dal *tenor*.

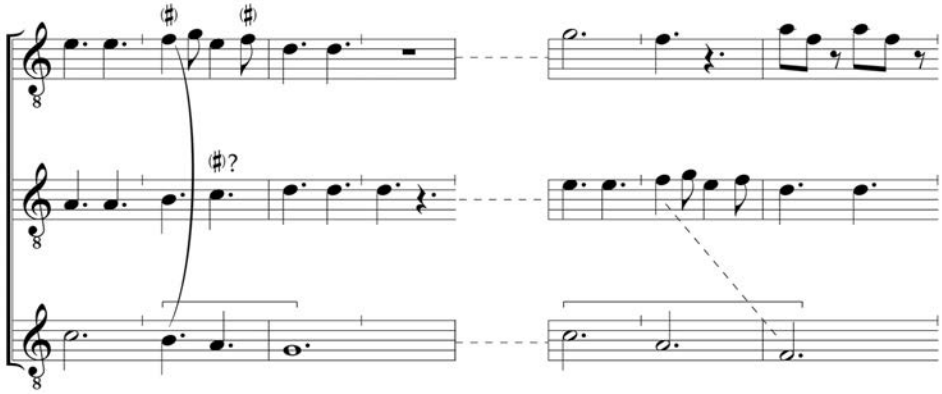
Sulla base di quanto visto sinora, è possibile affrontare il rapporto tra *musica ficta* e tecnica canonica: si potrebbe pensare che il profilo melodico del *cantus primus* debba coincidere totalmente (*ficta* compresa) con il *secundus*, tuttavia le sonorità implicate nelle reiterazioni del modulo spesso tendono a rinnovarsi; la questione non è certo una nuova, ma le composizioni canoniche del repertorio italiano sono state raramente oggetto d'indagine.[33] Come ha tuttavia chiarito Hughes, in relazione a quelle tipologie di composizioni che prevedono un alto grado di predeterminazione, come canoni e composizioni isoritmiche:

to preserve, before all else, chromatic identity in successive voices of a canon or in *color* repeats imbues the accidental with an unjustifiable importance. The total result should be of more concern. Like the extemporised ornament of lat-

33. Una menzione esplicita alla caccia (in questo caso non considerata come genere, ma come sinonimo di 'canone', dato che si pone a titolo d'esempio un madrigale canonico a 2 voci) si deve a Lucy Cross: «As the Renaissance approaches, the new compositional technique of vocal imitation begins to pose another vexing question: are points of imitation always to be intervallically congruent at the fifth? at the fourth? at the second? Even some caccias of the trecento, in strict canonic imitation at the unison, appear to violate the rules unless the two voices are read differently (the intrepid reader is referred to Jacopo da Bologna's *Giunge 'l bel tempo*)»; Cross, *Musica Ficta* cit., p. 505.

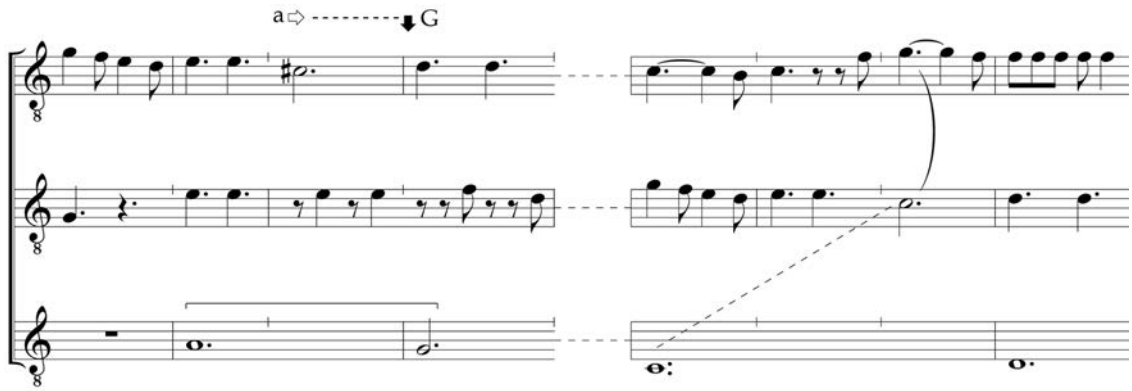
er periods, which can differ in repetitions without destroying the quality of an imitation, the accidental does not change the essence of the melodic line. This appears to deny the primacy of the melody. Nevertheless, for the performer horizontal rules must still take precedence at first, but they become of secondary importance relative to the whole texture. The modern editor must emulate performer in the first stage, precentor or listener in the second.[34]

Un esempio calzante lo fornisce ancora *Dappoi che 'l sole* di Nicolò a miss. 24 e 32: nel primo caso la sonorità è *b-b-f*, dove suggerire l'alterazione di *f* non ha particolari controindicazioni, ma a mis. 32 la sonorità *a-f-f*, con il *primus* che chiude una frase e la successiva sonorità *F-d-f*, esclude di poter replicare l'intervento di mis. 24.



Nicolò, *Dappoi che 'l sole*, miss. 23-26 e 31-33

Situazione analoga anche in caso di alterazioni esplicite: *Nell'aqua chiara* di Vincenzo, a mis. 37, presenta un *c*♯ al *cantus primus* che sarebbe davvero un azzardo riproporre al *secundus* a mis. 51; se la prima occorrenza è pienamente giustificata dall'impianto cadenzale a *G*, è evidente che la situazione a mis. 51 è completamente cambiata, trovandoci di fronte a un passaggio che non può nemmeno considerarsi cadenzale, dato che la presunta sonorità d'arrivo (su *D*) a mis. 52 prevede una consonanza imperfetta tra il *primus* e le altre due voci.

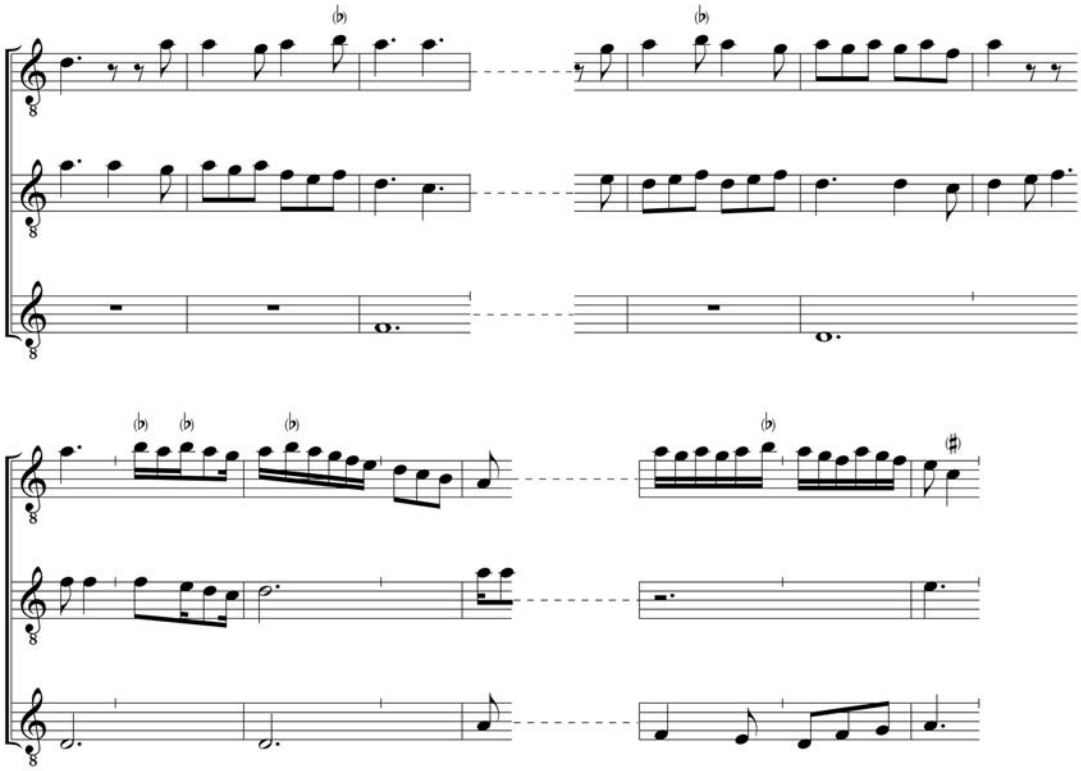


Vincenzo, *Nell'aqua chiara*, miss. 35-38 e 49-52

Come si è ormai appurato in base ai dati raccolti, il contrappunto resta l'unico parametro realmente affidabile per le alterazioni editoriali, anche nel caso in cui si verificasse la necessità di annullare un'eventuale alterazione esplicita al *cantus primus*. La priorità del contrappunto è inoltre manifesta rispetto a considera-

34. Hughes, *Manuscript Accidentals* cit., p. 83.

zioni meramente melodiche (gli intervalli dissonanti più comuni sono il tritono e la seconda aumentata), anche se i trattati di *musica plana* offrono qualche appiglio riguardo alla necessità di evitare il tritono mediante *b*♭; Prosdocimo, nel *Tractatus plane musicae*, arriva addirittura a spiegare la ragione delle mutazioni su *E*-lami e *A*-lamire proprio in relazione al tritono.[35] Se è vero che canto piano e polifonia rappresentano due ambiti teorici separati, e che le istanze contrappuntistiche possono prevalere sulla condotta melodica delle parti, non è dato sapere sino a che punto tutto ciò si riflettesse nella pratica. Certo è che da un lato sarebbe arbitrario mettere in atto – di fatto retrodatandolo di un paio di secoli – il noto distico *una nota super la semper est canendum fa*; dall'altro è pur vero che in alcuni casi nulla pare opporsi all'uso di *b*♭ (o *e*♭ nel caso di *b*♭ in chiave), soprattutto in relazione a quelle figurazioni scalari che implicano *b* ed *f*. Ma situazioni simili sono inevitabilmente fonte di imbarazzo per l'editore, non solo per la difficoltà di ricondurre considerazioni teoriche provenienti da ambiti apparentemente lontani dal repertorio polifonico, ma anche perché l'intervento riguarderebbe sistematicamente note ornamentali (tipicamente note di volta, ad esempio nella figurazione *aa bb aa g f*, e simili). Se ne possono trarre esempi da *Nella foresta* e *Con bracchi assai* di Piero (una caccia, quest'ultima, che peraltro presenta un caso inequivocabile di tritono esplicitamente prescritto in relazione alla cadenza finale).



(dall'alto) Anon., *Nella foresta*, miss. 7-9, 17-19; Piero, *Con bracchi assai*, miss. 53-57, 71-73

35. «Sed quia ulterius propter nominum defectum absque mutatione aliqua vocem gradatim elevare non poteramus, fuit neccessarium in ipso E [grave] facere mutationem, et mutare illud la in mi et non in aliud nomen, ut dicere valeremus in F sequenti hanc vocem fa, quam in ipso F neccessario dicere debebamus propter fugere tritonum in musica valde dissonum et difficillime elevationis et depositionis atque apud musicos omnino dimittendum (…) Item similiter propter fugere tritonum propter ipsius dissonantiam musice inimicum, et propter ad superiores voces ascendere, fuit neccessarium la repertum in E acuto mutare in hoc nomen mi et non in aliud, si ascendere volebamus a C acuto ad F acutum tritonum dimittendo (…) [P]ropter eandem causam fuit neccessarium mutare la repertum in A superacuto in mi si ab F acuto ad b superacutum ascendere volebamus tritonum fugiendo»; Prosdocimo de' Beldomandi, *Plana musica. Musica speculativa*, ed. J. Herlinger, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 2008 (Studies in the History of Music Theory and Literature, 4), pp. 72 e 74. Cfr. anche Berger, *Musica ficta* cit., pp. 70-80.

Ora, anche ammettendo che la solmisazione svolgesse un qualche ruolo in questo frangente, la scelta tra *aa*-mi e *aa*-re, che implicherebbe rispettivamente *bb*♭ e *bb*♮, a loro volta irrilevanti a livello di contrappunto, resta non determinabile *a priori*, ma è evidentemente delegata all'esecutore; l'alterazione, dunque, non potrà che essere suggerita, e in nessun caso prescritta.

Prospetto riassuntivo delle alterazioni esplicite applicate alle consonanze imperfette (numeri delle miss. in corsivo = alterazioni del C_2 desunte dal C_1; * = alterazione esplicita non accolta a testo o non presente nel manoscritto di riferimento; × = alterazione che non interessa una progressione cadenzale; imp. = sonorità d'arrivo con consonanza imperfetta; ~= voce che 'fugge' la cadenza con una pausa; | = cesura breve (< 1 *tempus*); || = cesura netta (≥ 1 *tempus*); la colonna IMPL. considera le alterazioni implicite richiamate automaticamente da quelle esplicite, poste tra parentesi se non strutturali.

	MISS.	ALT.	PROGRESSIONE		NOTE	IMPL.
Or qua compagni (**Rs**)	13-14	*f*♯	*d*→*c*	3→5		
	22-23	*f*♯	*a*→*c*	6/8→5/5		
	24-25	*f*♯	*a*→*G*	6/8→8/8	C_1 | T ||	
	33-34	*f*♯	*a*→*G*	6→8	C_1 || C_2 |	(*F*♯)
	37-39	*g*♯	*e*→*d*	3→5	C_1 |	
	46-48	*g*♯	*b*→*a*	6→8	C_2 |	
	56-57	*g*♯	*E*→*D*	5/10→5/12		
	65-66	*g*♯	*E*→*D*	5/10→~/12		
	74-75	*g*♯	*E*→*D*	5/10→~/12	C_1 |	
	85-87	*f*♯	*d*→*c*	3/5→5/5	fine sezione	
Mirando i pessi (**Reg**)	32-33	*c*♯	*c*♯→*d*	3→(1)		
	50-51	*c*♯	*a*→*D*	3/5→8/8	C_2 |	
	56-57	*c*♯	*E*→*D*	6/8→8/8	C_1 |	
	62-63	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5		
	70-73	*c*♯	*a*→*D*	3/5→8/12		
Nella foresta (**Reg**)	53-55	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5	fine sezione	
Chiama il bel papagallo (**Reg**)	3-5	*c*♯	*E*→[*G*]	6/8→[5]/~		
	21-23	*c*♯	*E*→*D*	6/8→5/~		
	52-53	*c*♯	*a*→*d*	3/5→1/~		
	70-71	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5		
	89-93	*c*♯ + *f*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	fine sezione	
Segugi a corta (**Fp**)	10-12	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5		
	17-19	*c*♯ + *g*♯	*E*→*D*	6/10→8/12		
	25-26	*g*♯	*e*→*d*	3→5		
	53-54	*f*♯	*a*→*G*	6→8	C_2 |	
	60-61	*f*♯	*b*→*c*	3/5→1/5		
	62-64	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5	fine sezione	
	66-67	*c*♯ + *g*♯	*E*→*D*	6/10→8/10	solo **Fp**; imp.; 2ª aum. *g*♯-*f*	
Con dolce brama (**Fp**)	8-9	*c*♯	*E*→*D*	6→8	C_1 |	
	22-23	*c*♯	*a*→*G*	1/3→1/5	C_1 ||	(*F*♯)
	84-85	*c*♯	*a*→*G*	3→5	C_1 ||	(*F*♯)
	98-99	*c*♯ + *g*♯	*E*→*D*	3/6→5/8	C_1 | C_2 ||	
	111-113	*c*♯	*E*→*D*	3/6→5/8	C_2 |	*g*♯
	125-127	*c*♯	*a*→*D*	1/3→5/8		
Con bracchi assai (**Fp**) [Piero]	60-61	*c*♯	*E*→*D*	6→8	C_1 ||	
	68-69	*c*♯ + *f*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	C_1 | C_2 ||	
	76-77	*c*♯ + *f*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	fine sezione	
	89-90	*g*♯	*E*→*D*	6/10→5/12	fine sezione; 4ª aum. *d*-*g*♯	*c*♯
Con bracchi assai (**Fp**) [Giovanni]	54-55	*f*♯	*a*→*G*	3/6→5/8		*c*♯
	64-65	*c*♯ + *g*♯	*E*→*D*	6/10→8/12	fine sezione	
	71-72	*c*♯	×			
	79-80	*f*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	fine sezione	*c*♯

	Miss.	Alt.	Progressione		Note	Impl.
Per sparverare (**Lo**)	2-3	*f*♯	*a*→*G*	6→8		
	7-8	*f*♯	*a*→*G*	6→8		
	20	*f*♯	×		solo **Lo**	
	25	*f*♯	×		solo **Lo**	
	35-36	*g*♯	*E*→*D*	6/10→8/12	C_1 T |	*c*♯
	40-41	*g*♯	*E*→*D*	8/10→8/12	C_2 |	
	45-46	*g*♯	*e*→*d*	3→5		
	50-51	*g*♯	*E*→*D*	8/10→5/12	T ‖	
	55	*c*♯	×		**Lo** ♭ su *c* a C 57	
	61	**c*♯	*a*→*G*	3→5	solo **Fp**	
	66-67	*c*♯	*E*→*D*	6→8	C T ‖	
	74-76	*c*♯	*a*→*G*	3→5		
O tu di qua (**Sl**)	//					
Tosto che l'alba (**Pit**)	//					
A poste messe (**Sq**)	57	*c*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	C_1 C_2 |	*f*♯
	58-59	**f*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	solo **Fp**	*c*♯
	59-60	*b*♮	*G*-*F*	3/6→5/8	fine sezione	
	64	**c*♯	×		(*c*♯→*d*?) solo **Fp**	
	93	**f*♯	×		(*f*♯→*g*?) solo **Fp**	
Nell'aqua chiara (**Lo**)	5-7	*c*♯	*a*→*G*	6→8		
	19-20	*c*♯	*F*(♯)→*G*	3/5→1/5	C_1 |	*F*♯
	37-38	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/~	non valida a C_2 51	
	101-102	*c*♯	*E*→*D*	6→8	non valida a C_2 114	
	108	**aa*♯	×		solo **Lo** (errore?)	
In forma quasi (**Sq**)	6-7	*c*♯	*E*→*D*	6→8		
	9-10	*f*♯	*a*→*G*	6→8		
	16-17	*c*♯	*E*→*D*	6/8→8/8	C_1 | T ‖	
	19-20	*c*♯	*a*→*G*	3→5		
	23-24	*f*♯	*D*→*C*	8/10→8/12		
	29-30	*c*♯	*E*→*D*	6/8→8/8	C_1 |	
	42-43	*c*♯	*E*→*D*	6/8→8/8	C_2 |	
	55-56	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5	C_1 |	
	75-77	**f*♯	*F*(♯)→*G*	(4/8) 6/10→6/8	solo **Lo**	
	94-95	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5	C_1 C_2 |	
	102-104	*g*♯	*E*→*D*	10/6→12/5	5^a aum. *c*-*g*♯	
	107-108	*c*♯	*E*→*D*	6/8→8/8	C_1 C_2 |	
	112	**c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5	solo **Lo**	
Passando con pensier (**Pit**)	//					
State su donne (**Lo**)	1-2	*f*♯	*a*→*G*	6→8		
	7-8	*f*♯	*F*(♯)→*E*	3/6→6/10	imp.	*F*♯
	212	*f*♯	*D*→*E*	8/10→6/10	imp.; C_1 |	
	215-216	*c*♯	*E*→*D*	6/8→8/8	C_1 |	
	216	*f*♯	*D*→*c*	8/10→3/5	imp.; C_2 |	
	219-220	*c*♯	*a*→*D*	3/5→8/8	C_2 T |	
	220-221	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5		
	221-222	**f*♯	×		probabile errore	
	225-226	*c*♯	*a*→*D*	3/5→8/8	fine sezione	
Dappoi che 'l sole (**Sq**)	//					

	Miss.	Alt.	Progressione		Note	Impl.
Così pensoso (**Fp**)	22-23	*c*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	T ‖	*f*♯
	28-29	*c*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	C_1 C_2 ‖	*f*♯
	67-68	*f*♯	*b*→*c*	3/5→1/5	C_2 |	
	78-79	*f*♯	*a*→*G*	6→8		
	87-88	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5	fine sezione	
	98-99	*c*♯	*a*→*G*	3/6→5/8	T ‖	*f*♯
	104	**c*♯	×		solo **Lo** (*tenor*)	
	108-109	*f*♯	*d*→*c*	3→5		
	115-116	*c*♯	*a*→*G*	3/5→5/5	fine sezione	
Caciando per gustar (**Mod**)	3-6	*f*♯	*a*→*G*	3→1		
	24-27	*f*♯	*d*→*e*	3/5→3/3	imp.	
	85	*cc*♯	*aa*→*d*	3→8	non valida a C_2 106	
	101-102	*f*♯	*a*→*c*	6/8→5/5		
	114-115	*f*♯	*d*→*e*	3/5→3/3	imp.; C_2 ‖	
	122-123	*f*♯	*a*→*G*	6/8→8/10	imp.; C_1 ‖	
	135-136	*f*♯	*d*→*e*	3/5→3/3	imp.; C_1 ‖	
	156	**d*♯	×		solo **Mod** (*e*-fa?)	

La plica

Evoluzione in ambito mensurale dei neumi di conduzione liquescenti, e probabile eredità diretta dell'Ars Antiqua, la *plica* compie nel Trecento italiano forse la sua ultima comparsa nell'ambito della polifonia;[36] il suo impiego non è infrequente in manoscritti settentrionali come **Rs** e **Reg**, databili intorno al 1370, dove si contano 5 casi di *plica* distribuiti in 3 delle 4 cacce tramandate (*Or qua conpagni*, *Nella foresta*, *Chiama il bel papagallo*). Nelle sillogi fiorentine, sensibilmente più tarde, la *plica* è un tratto notazionale evidentemente obsoleto e può dirsi estraneo alla prassi scrittoria locale, con l'eccezione degli 11 casi di **Lo**, ben 9 dei quali concentrati nel *tenor* della caccia *Nell'aqua chiara* di Vincenzo da Rimini, gli altri due al *cantus* del madrigale *Sì come al canto* di Jacopo da Bologna (C 14 e 35).

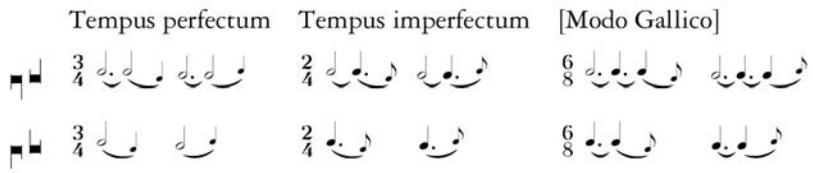
In **Rs** l'uso della *plica* sembra allinearsi con quanto già noto circa la liquescenza, ovvero instaurando uno stretto rapporto con nessi consonantici complessi che interessino in particolare *r l m n*; tuttavia è necessario notare che circa un terzo dei casi di *plica* trasmessi in questo repertorio non mostra alcuna connessione con il testo, poiché o interessa una parte che ne è sprovvista (il *tenor*), o si presenta in un contesto melismatico, esaurendosi all'interno del vocalizzo.[37] Pertanto, le ragioni che orientarono compositori e copisti a scegliere forme *plicatae* piuttosto che figurazioni ritmico-melodiche esplicite non sono chiare. Il rapporto con il testo è comunque espressamente menzionato da alcuni teorici, tra i quali Marchetto: «plica fuit adinventa in cantu ut per ipsam aliqua sillaba dulcius proferatur»;[38] e ancora dal *Pomerium* si desumono utilissime informazioni circa il valore mensurale e gli intervalli da impiegare nella realizzazione. Dal punto di vista pratico, Marchetto stabilisce che: (1) nel *tempus perfectum* il suono aggiunto della *plica brevis* occupa la terza parte del *tempus*, quello della *plica longa* la terza parte dell'ultimo *tempus*; (2) nel *tempus imperfectum* il suono aggiunto della *plica brevis* occupa la quarta parte del *tempus*, per la *plica longa* la quarta parte dell'ultimo *tempus*; è lecito supporre che nel *modo Gallico* il suono aggiunto dalla *plica* occupi

36. Cfr. NG, s.v. *plica* (D. Hiley); per l'interpretazione della *plica* nella notazione mensurale cfr. Apel, *The Notation* cit., pp. 226-30, 298-301, 333. Si veda anche K. Helsen, *The Evolution of Neumes into Square Notation in Chant Manuscripts*, in «Journal of the Alamire Foundation», V/2 2013, pp. 143-74, dove si discute dell'evoluzione grafica dei alcuni neumi, tra cui i neumi liquescenti.

37. Sull'uso della *plica* in **Rs** si veda Sucato, *Il codice Rossiano* cit., pp. 52-4. Dei 13 casi riportati a p. 53, 4 non hanno alcun rapporto reale con il nesso consonantico indicato poiché interni a un vocalizzo; un rapporto simile si evince anche da **Reg**, dove su 3 casi, uno è al *tenor*; sommando i dati, dunque, 5 casi su 16 sembrano svincolati dal fatto testuale.

38. Marchetto da Padova, *Pomerium (CSM 6)* cit., p. 191.

la sesta parte del *tempus*, il che pare confermato da *Or qua conpagni*, in *senaria gallica*, dove ⚑ risulta sovrapposta alla figurazione ♦♦; (3) l'intervallo tra la nota e il suono aggiunto dalla *plica* dipende dalla nota di arrivo, e impone in ogni caso di procedere per grado (ascendente o discendente a seconda della direzione). Corollario di quest'ultimo punto è che, in caso di unisono tra la nota *plicata* e la successiva, il suono 'aggiunto' sarà a distanza di seconda.



Nella teoria della notazione di area italiana, in linea con quanto si desume dal repertorio, la *plica* è menzionata anche in trattati successivi all'epoca di Marchetto,[39] almeno sino all'*Ars musice* di Johannes Vetulus, che la include nel capitolo sulle *figurae*;[40] le informazioni che si traggono da questi trattati sono assai laconiche, per lo più limitate a specificarne la forma grafica, per cui il *Pomerium* resta la fonte più esauriente. Circa la questione relativa al timbro, che non si esclude possa essere stata dirimente nella scelta tra *figura plicata* e figurazione ritmica estesa, non mi risulta vi siano stati significativi passi avanti rispetto a quanto poteva annotare Tischler oltre mezzo secolo fa: «A *plica* (…) implies a now obscure variety of tone production».[41] Marchetto si limita a specificare che «Plicare autem notam est praedictam quantitatem temporis protrahere in sursum vel in deorsum, cum voce ficta etiam dissimili a voce integre prolata»,[42] tutto sommato non troppo distante dal noto passo di Lambertus: «Fit autem plica in voce per compositionem epygloti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa».[43] Restano quindi senza risposta alcuni dei quesiti fondamentali che ogni editore è costretto a porsi rispetto al problema: perché impiegare la *plica* in luogo di una figurazione estesa? Se le ragioni risiedono nelle implicazioni timbriche, la *plica* deve considerarsi un 'abbellimento' e, in quanto tale, maggiormente soggetta all'arbitrio di copisti ed esecutori? Oppure, vista la sua presenza in parti prive di testo, dovrà valutarsi quale mera alternativa notazionale, alla stregua di una *ligatura binaria* (una sorta di 'fossile' notazionale che ha perduto la sua originaria funzione in relazione al testo verbale)?

39. Tra i quali l'*Ars musice* di Guido (F. A. Gallo (ed.), *Mensurabilis musicae tractatuli*, Bologna, Università di Studi di Bologna, 1966 (Antiquae musicae italicae scriptores, 1/1), p. 20); l'anonima *Musice compilatio* trasmessa nel ms. Milano, Bibl. Ambrosiana, M 28 Sup. (ivi, p. 69); il *De diversis maneriebus*, dove la *plica* è ancora oggetto di un paragrafo, benché acefalo per la caduta di una carta nel *codex unicus* che lo tramanda (*De valore notularum tam veteris quam novae artis. Compendium musicae mensurabilis tam veteris quam novae artis. De diversis maneriebus in musica mensurabili*, ed. G. Reaney, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982 (Corpus Scriptorum de Musica, 30), p. 51).

40. Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica* cit., pp. 67-9. Nei trattati di Prosdocimo, significativamente, non v'è traccia di forme *plicatae*.

41. H. Tischler, *Plicae and Vertical Bars in Premensural Notation*, in «Revue belge de Musicologie», III/4 1957, pp. 83-92, a p. 83.

42. Marchetto da Padova, *Pomerium (CSM 6)* cit., p. 193.

43. C. Meyer - K. Desmond (edd.), *The «Ars musica» Attributed to Magister Lambertus / Aristoteles*, Farnham (Surrey) - Burlington (Vt.), Ashgate, 2015 (RMA Monographs, 27), p. 78; il passo che accenna alle prescrizioni esecutive è così tradotto da K. Desmond: «A plica is made in the voice through the combination of the epiglottis along with a subtle vibration of the throat» (p. 79). Secondo David Hiley (NG, s.v. *plica*), la descrizione «seems to be a picturesque way of saying that the forethroat is formed as for consonants while the vocal chords are still vibrating».

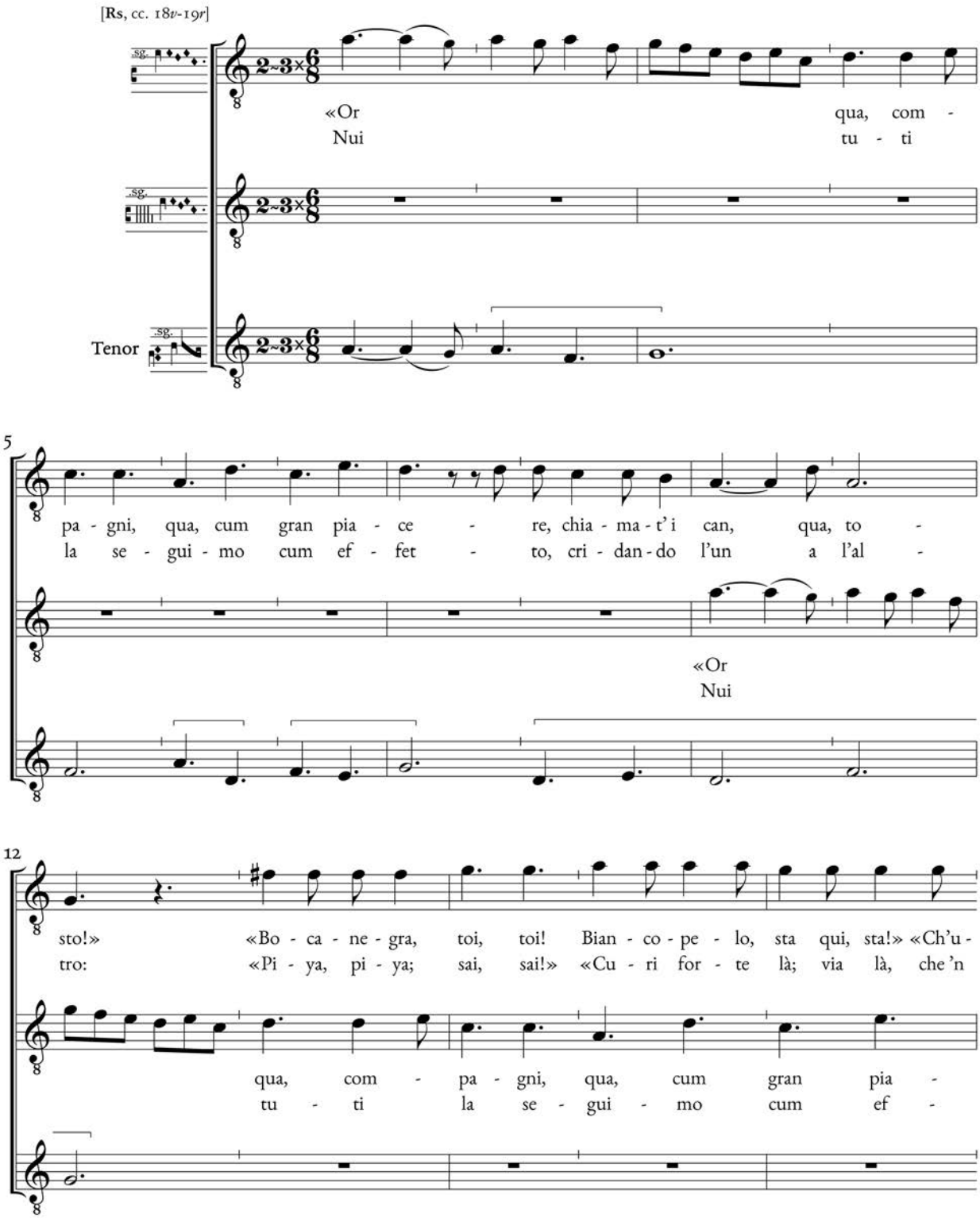
Prospetto riassuntivo dei casi di *plica* riscontrati: si indicano luoghi, forma, *divisio*, intervallo tra nota *plicata* e nota d'arrivo (seguito da asterisco se opposto alla direzione della *plica*), presenza di testo (ponendo in corsivo i nessi consonantici interessati).

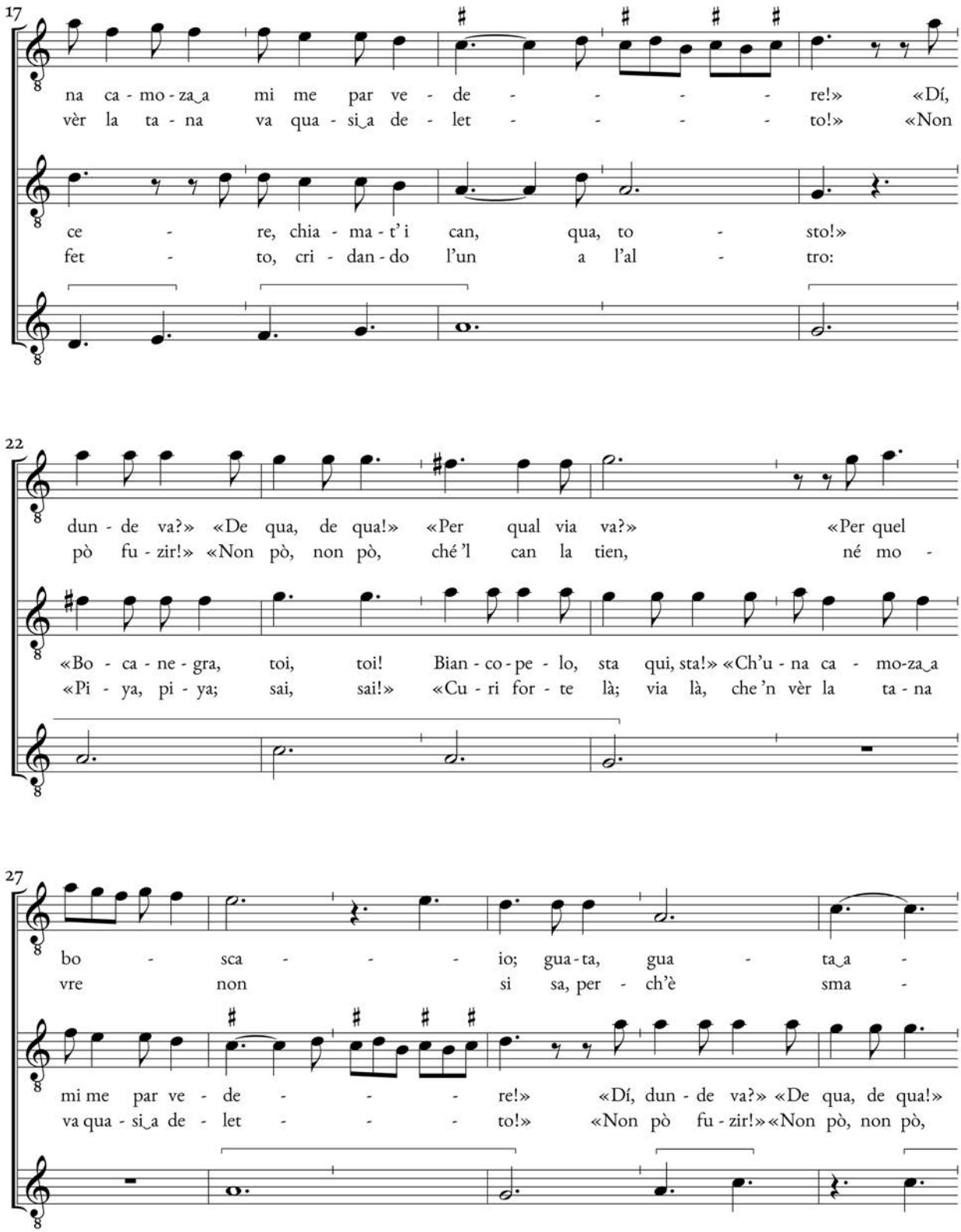
		Forma	Divisio	Interv.	Testo
Or qua compagni (**Rs**)	C 1	⚑	.sg.	1	O… [...(o)r qua]
	T 1	⚑		1	
Nella foresta (**Reg**)	C 1	⚑	[.i.]	3	Ne*l-l*a
	T 1-2	⚑		3	
Chiama il bel papagallo (**Reg**)	C 58	⚑	.q.	1	ve*r-s*i fave*l-l*a
Nell'aqua chiara (**Lo**)	T 41	⚑	[.i.]	4	
	T 63	⚑		1	
	T 70-71	⚑		1	
	T 80	⚑		4	
	T 82-83	⚑		6*	
	T 106	⚑		2*	
	T 114	⚑		2	
	T 142	⚑		2	
	T 156	⚑		2	

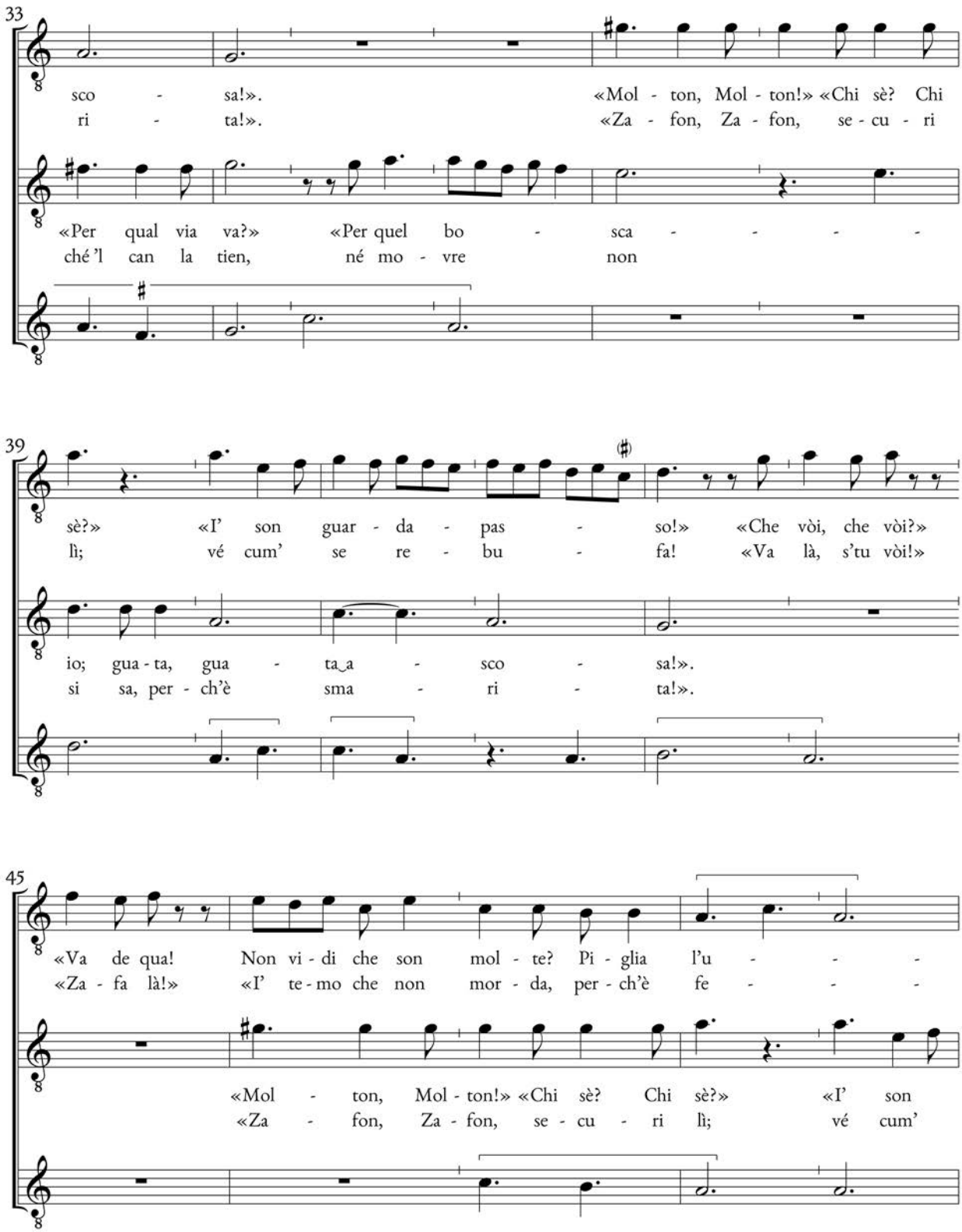
I. Or qua, compagni, qua, cum gran piacere

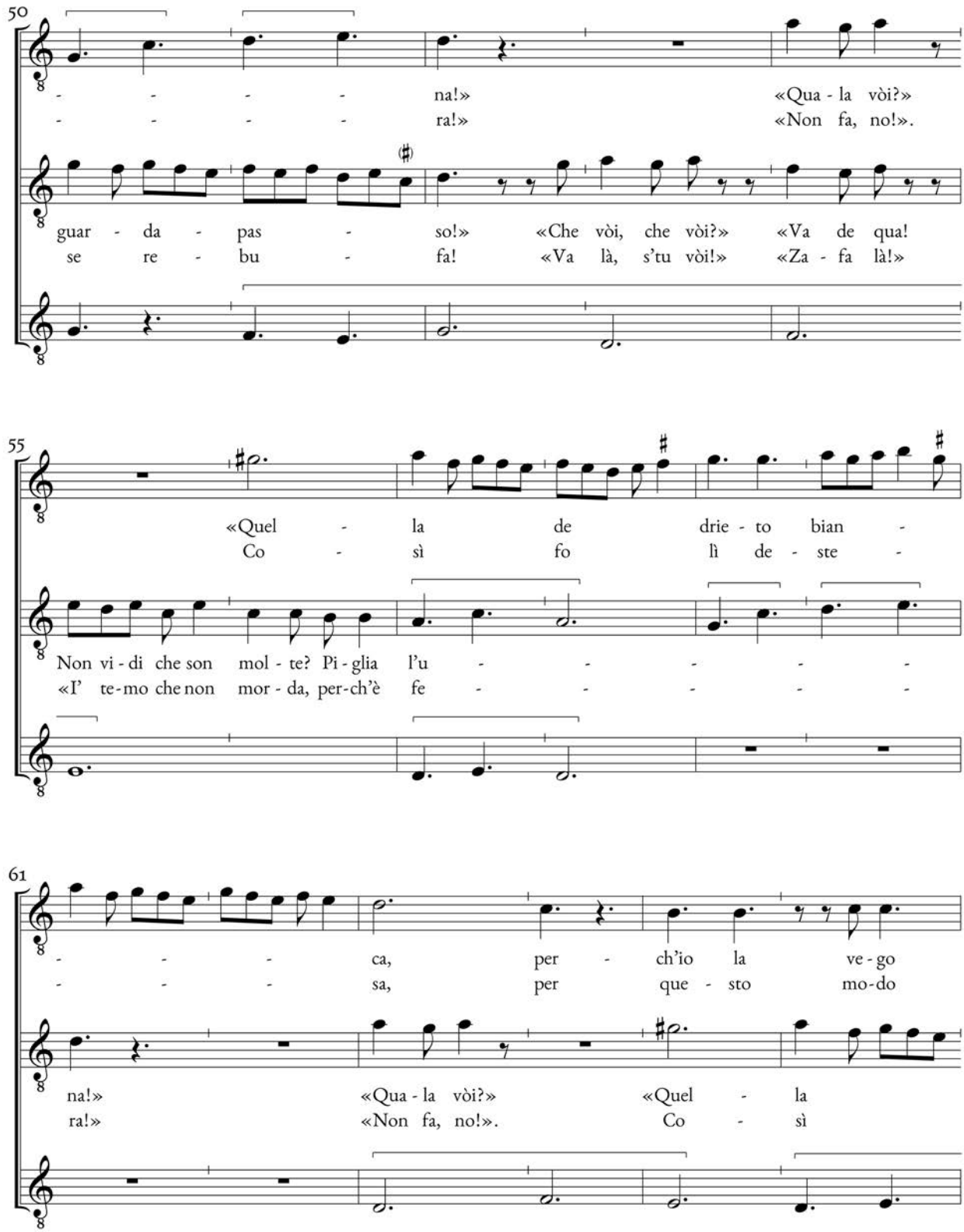
Anonimo

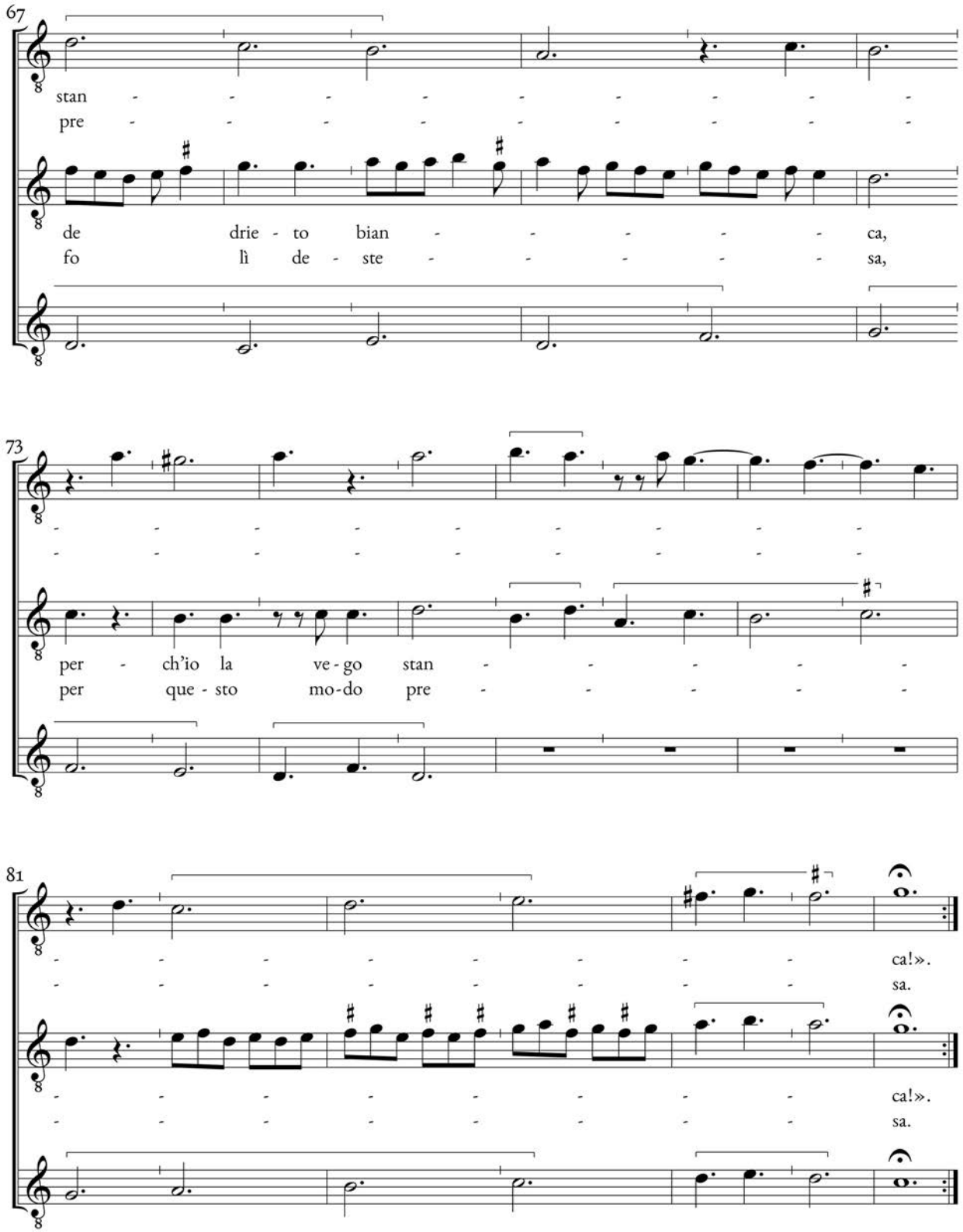
[Rs, cc. 18*v*-19*r*]




17
na ca - mo - za_a mi me par ve - de - - - - - re!» «Dí,
vèr la ta - na va qua - si_a de - let - - - - - to!» «Non
ce - re, chia - ma - t' i can, qua, to - sto!»
fet - to, cri - dan - do l'un a l'al - tro:
22
dun - de va?» «De qua, de qua!» «Per qual via va?» «Per quel
pò fu - zir!» «Non pò, non pò, ché 'l can la tien, né mo -
«Bo - ca - ne - gra, toi, toi! Bian - co - pe - lo, sta qui, sta!» «Ch'u - na ca - mo-za_a
«Pi - ya, pi - ya; sai, sai!» «Cu - ri for - te là; via là, che 'n vèr la ta - na
27
bo - sca - - - - io; gua - ta, gua - ta_a -
vre non si sa, per - ch'è sma -
mi me par ve - de - - - - re!» «Dí, dun - de va?» «De qua, de qua!»
va qua - si_a de - let - - - - to!» «Non pò fu - zir!» «Non pò, non pò,

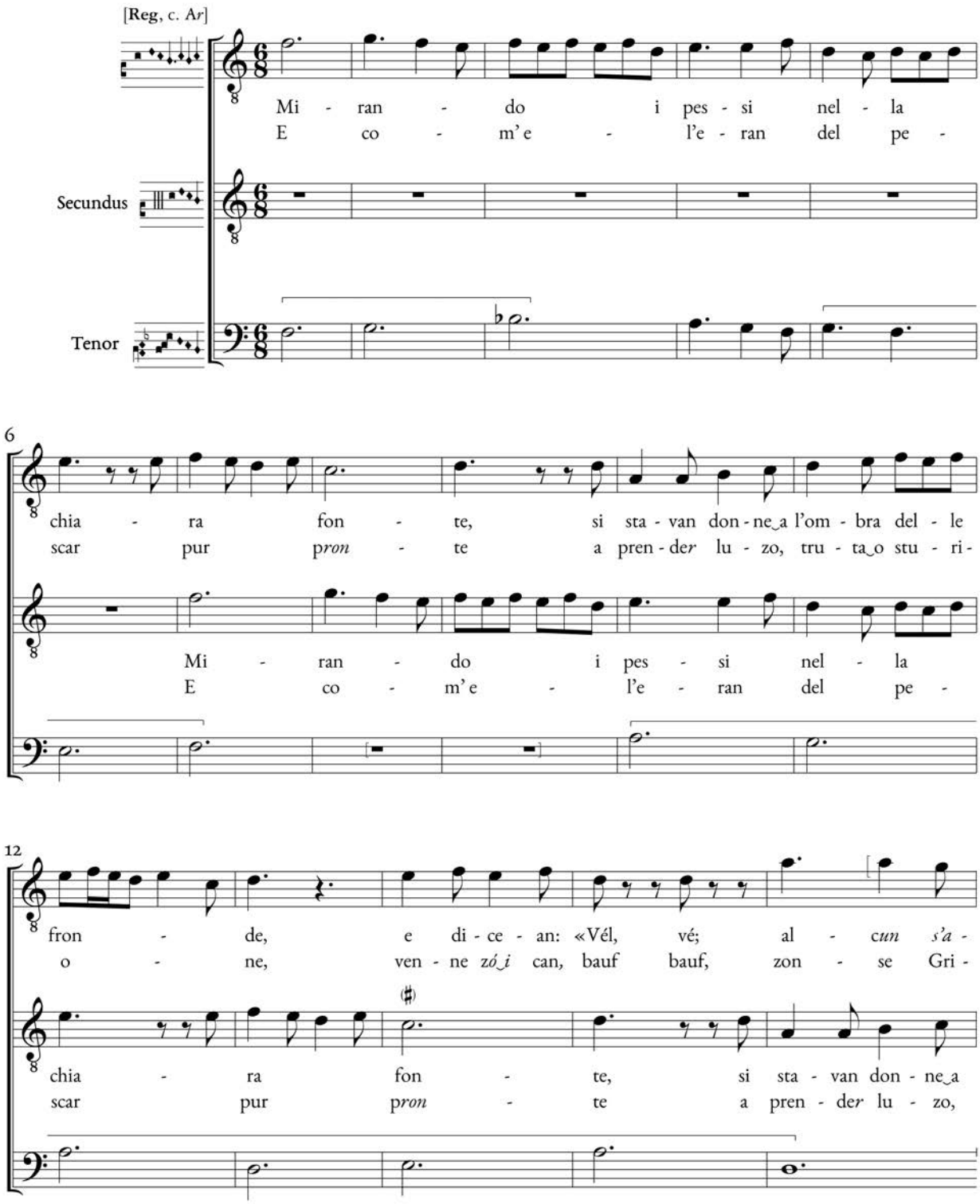

33
sco - sa!». «Mol - ton, Mol - ton!» «Chi sè? Chi
ri - ta!». «Za - fon, Za - fon, se - cu - ri
«Per qual via va?» «Per quel bo - sca - - - - -
ché 'l can la tien, né mo - vre non
39
sè?» «I' son guar - da - pas - so!» «Che vòi, che vòi?»
lì; vé cum' se re - bu - fa! «Va là, s'tu vòi!»
io; gua - ta, gua - ta_a - sco - sa!».
si sa, per - ch'è sma - ri - ta!».
45
«Va de qua! Non vi - di che son mol - te? Pi - glia l'u - - -
«Za - fa là!» «I' te - mo che non mor - da, per - ch'è fe - - -
«Mol - ton, Mol - ton!» «Chi sè? Chi sè?» «I' son
«Za - fon, Za - fon, se - cu - ri lì; vé cum'

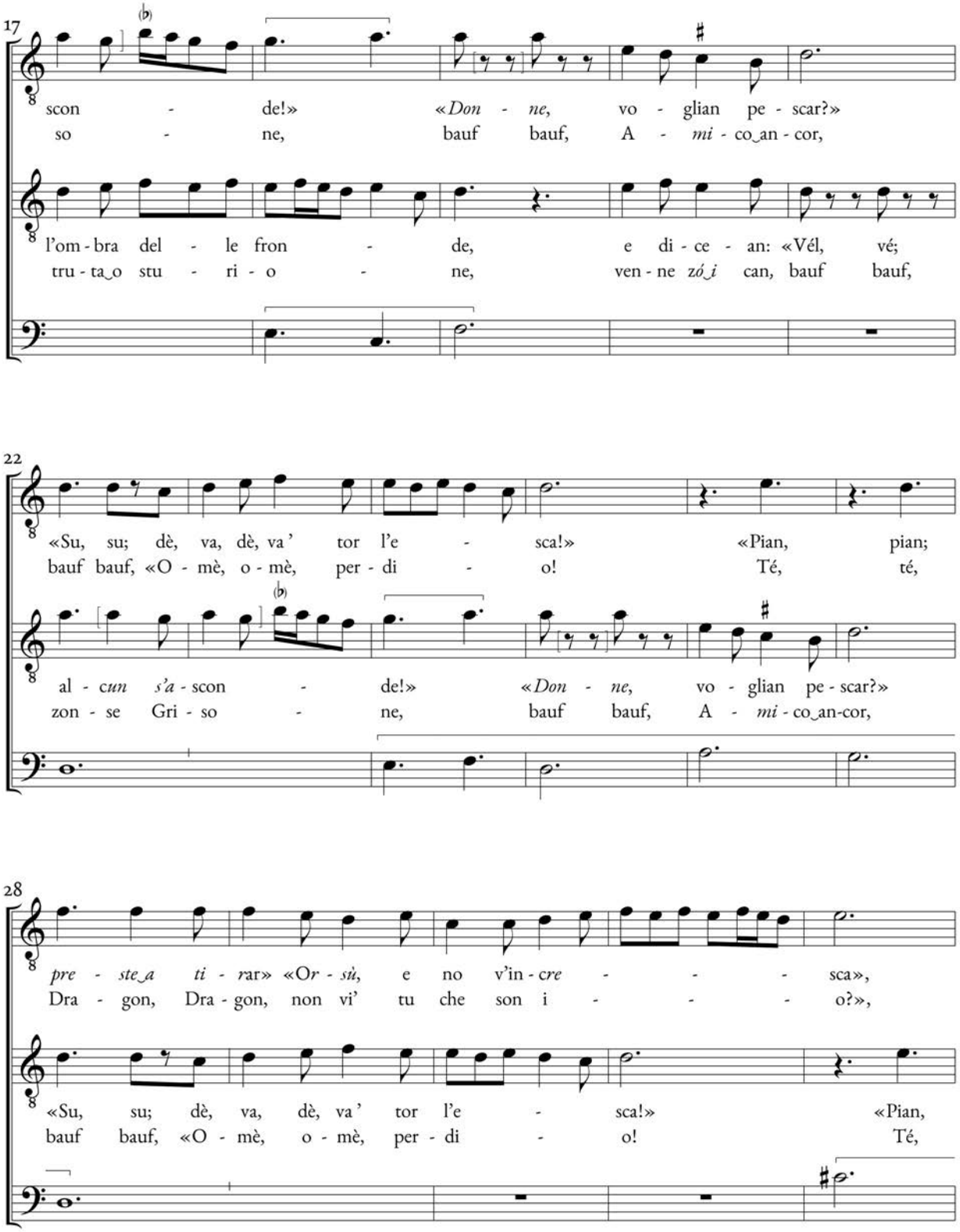

50
- - - - na!» «Qua - la vòi?»
- - - - ra!» «Non fa, no!».
guar - da - pas - so!» «Che vòi, che vòi?» «Va de qua!
se re - bu - fa! «Va là, s'tu vòi!» «Za - fa là!»
55
«Quel - la de drie - to bian -
Co - sì fo lì de - ste -
Non vi - di che son mol - te? Pi - glia l'u - - - - -
«I' te-mo che non mor - da, per-ch'è fe - - - - -
61
- - - ca, per - ch'io la ve - go
- - - sa, per que - sto mo-do
na!» «Qua - la vòi?» «Quel - la
ra!» «Non fa, no!». Co - sì

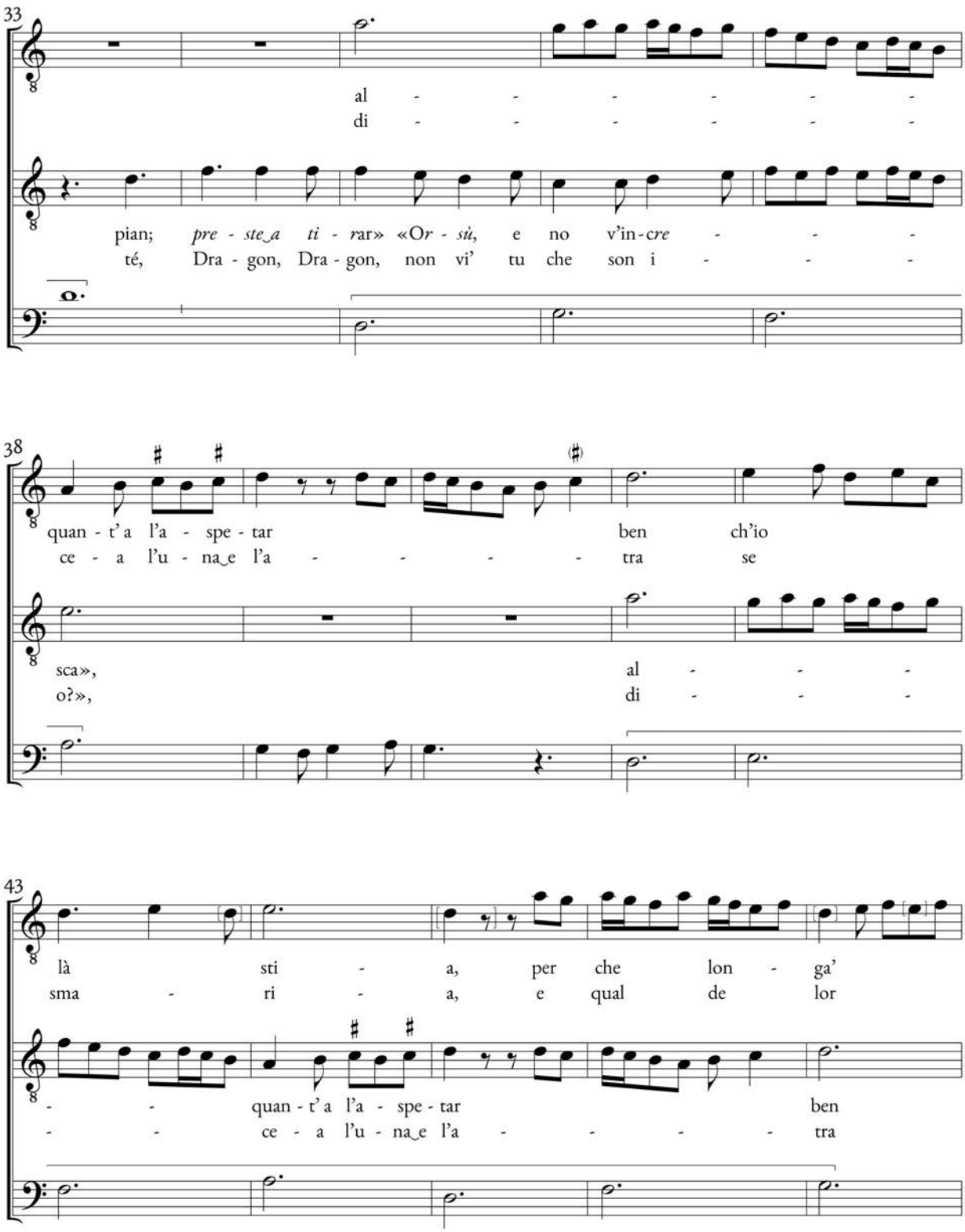

67
stan - - - - - - - - - -
pre - - - - - - - - - -
de drie - to bian - - - - - ca,
fo lì de - ste - - - - - sa,
73
per - ch'io la ve - go stan - - - - -
per que - sto mo-do pre - - - - -
81
ca!».
sa.
ca!».
sa.

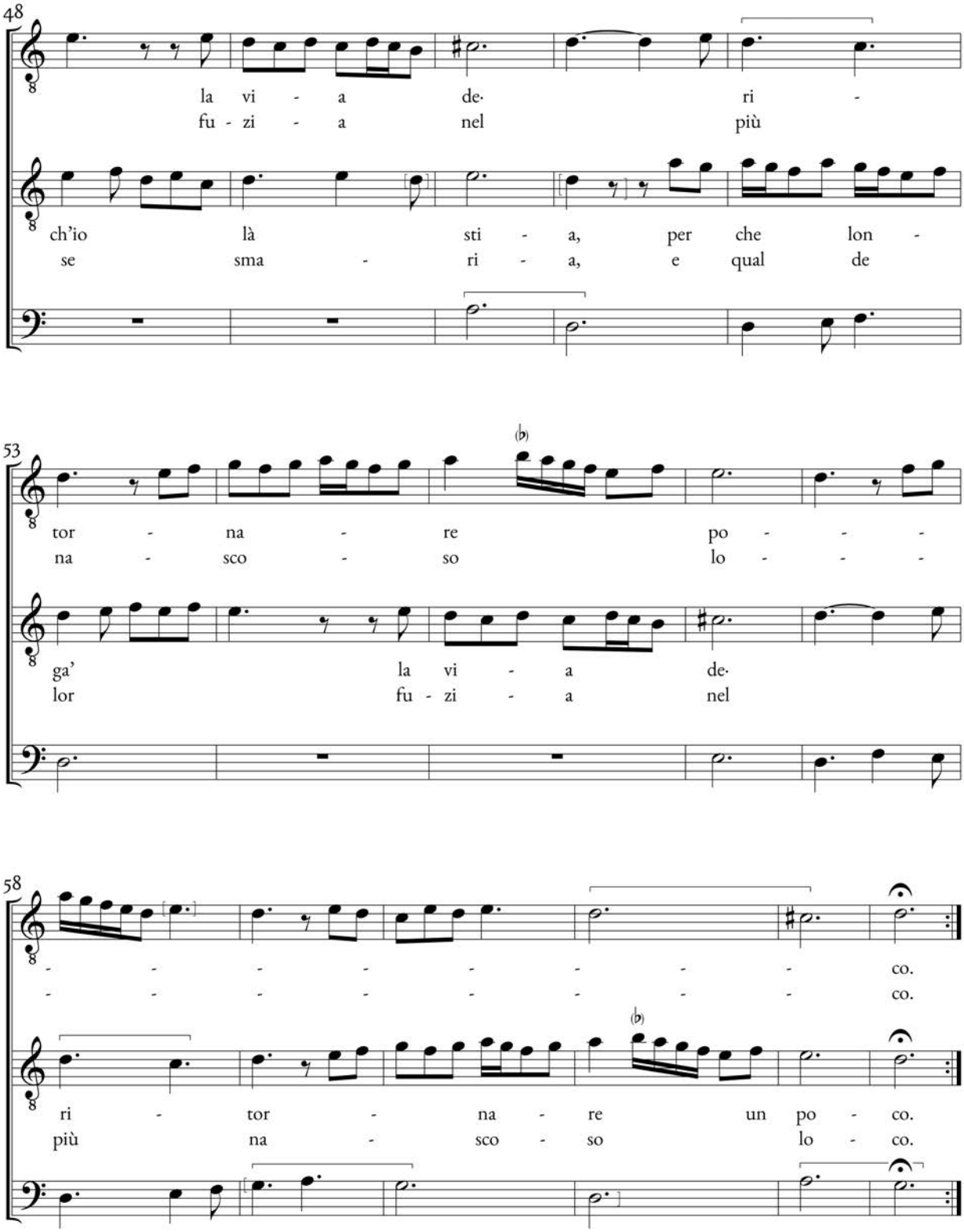
II. Mirando i pessi nella chiara fonte

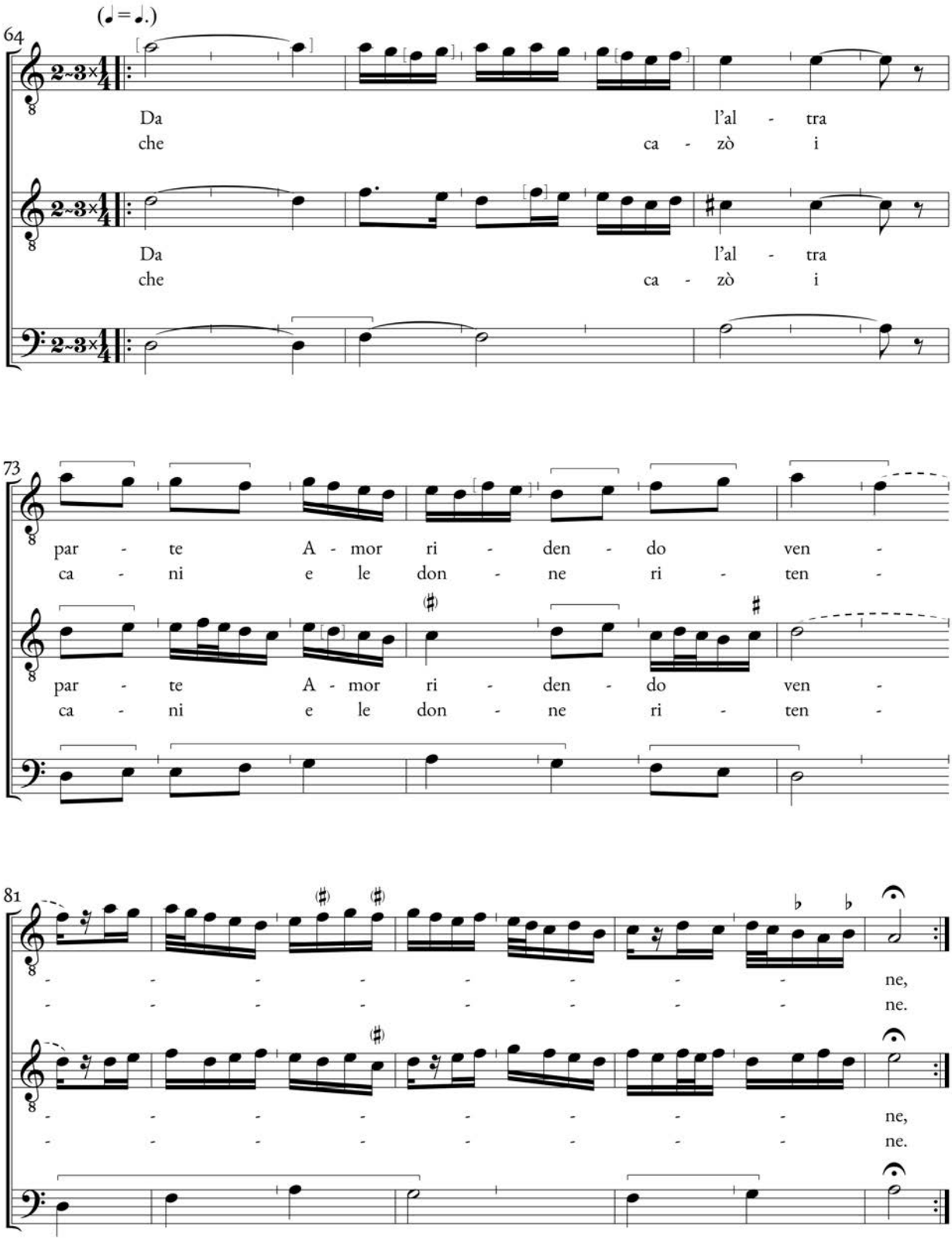
Anonimo




17
scon - de!» «*Don* - *ne*, vo - glian pe - scar?»
so - ne, bauf bauf, A - *mi* - co_an - cor,
l'om - bra del - le fron - de, e di - ce - an: «Vél, vé;
tru - ta_o stu - ri - o - ne, ven - ne *zó_i* can, bauf bauf,
22
«Su, su; dè, va, dè, va' tor l'e - sca!» «Pian, pian;
bauf bauf, «O - mè, o - mè, per - di - o! Té, té,
al - *cun s'a* - scon - de!» «*Don* - *ne*, vo - glian pe - scar?»
zon - se Gri - so - ne, bauf bauf, A - *mi* - co_an-cor,
28
pre - *ste_a ti* - *r*ar» «O*r* - *sù*, e no v'in - *cre* - - - sca»,
Dra - gon, Dra - gon, non vi' tu che son i - - - o?»,
«Su, su; dè, va, dè, va' tor l'e - sca!» «Pian,
bauf bauf, «O - mè, o - mè, per - di - o! Té,

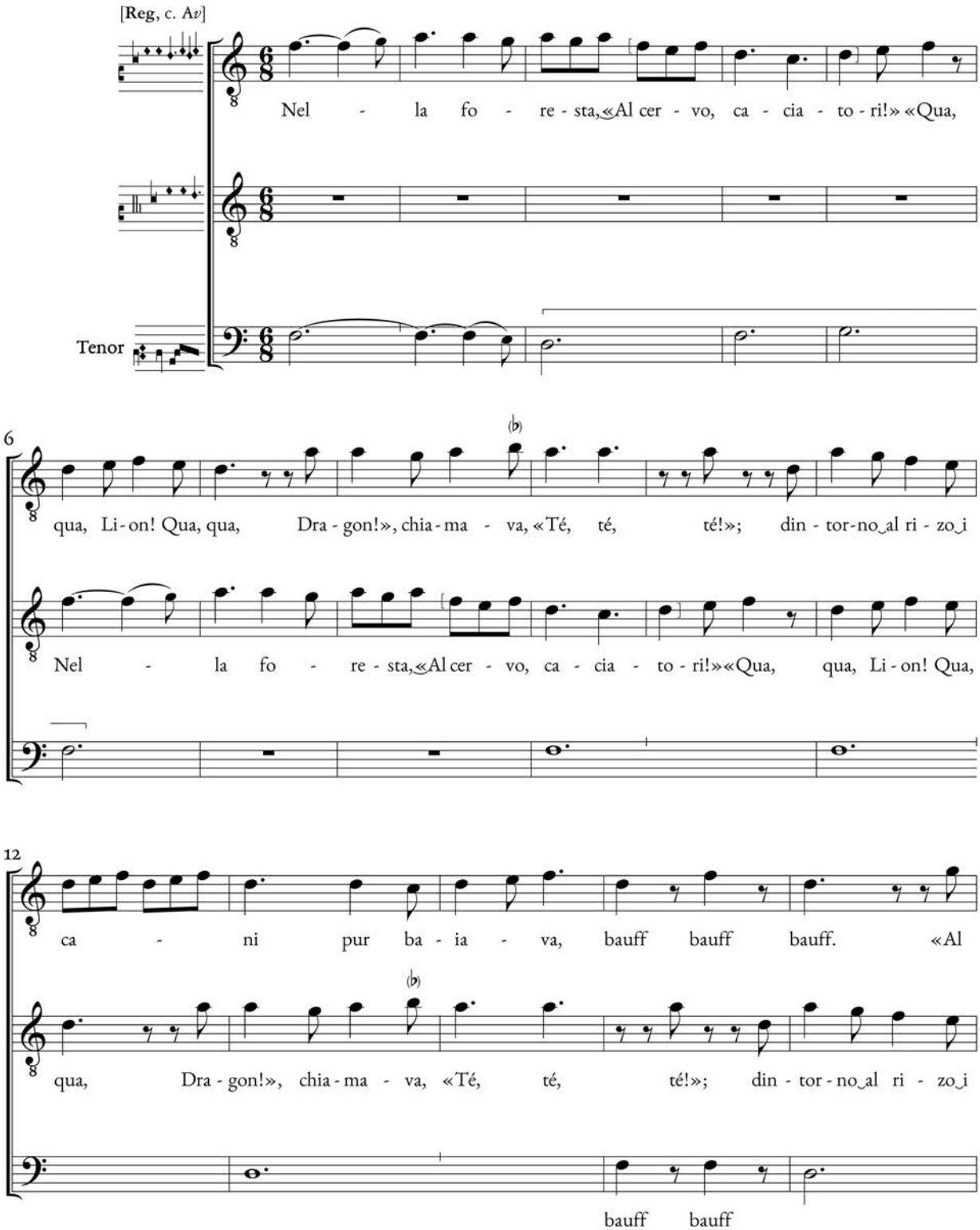

33
al - - - - - -
di - - - - - -
pian; pre - ste a ti - rar» «Or - sù, e no v'in - cre - - -
té, Dra - gon, Dra - gon, non vi' tu che son i - - -
38
quan - t'a l'a - spe - tar ben ch'io
ce - a l'u - na e l'a - - - - - tra se
sca»,
o?»,
al - - -
di - - -
43
là sti - a, per che lon - ga'
sma - ri - a, e qual de lor
- - quan - t'a l'a - spe - tar ben
- - ce - a l'u - na e l'a - - - - - tra

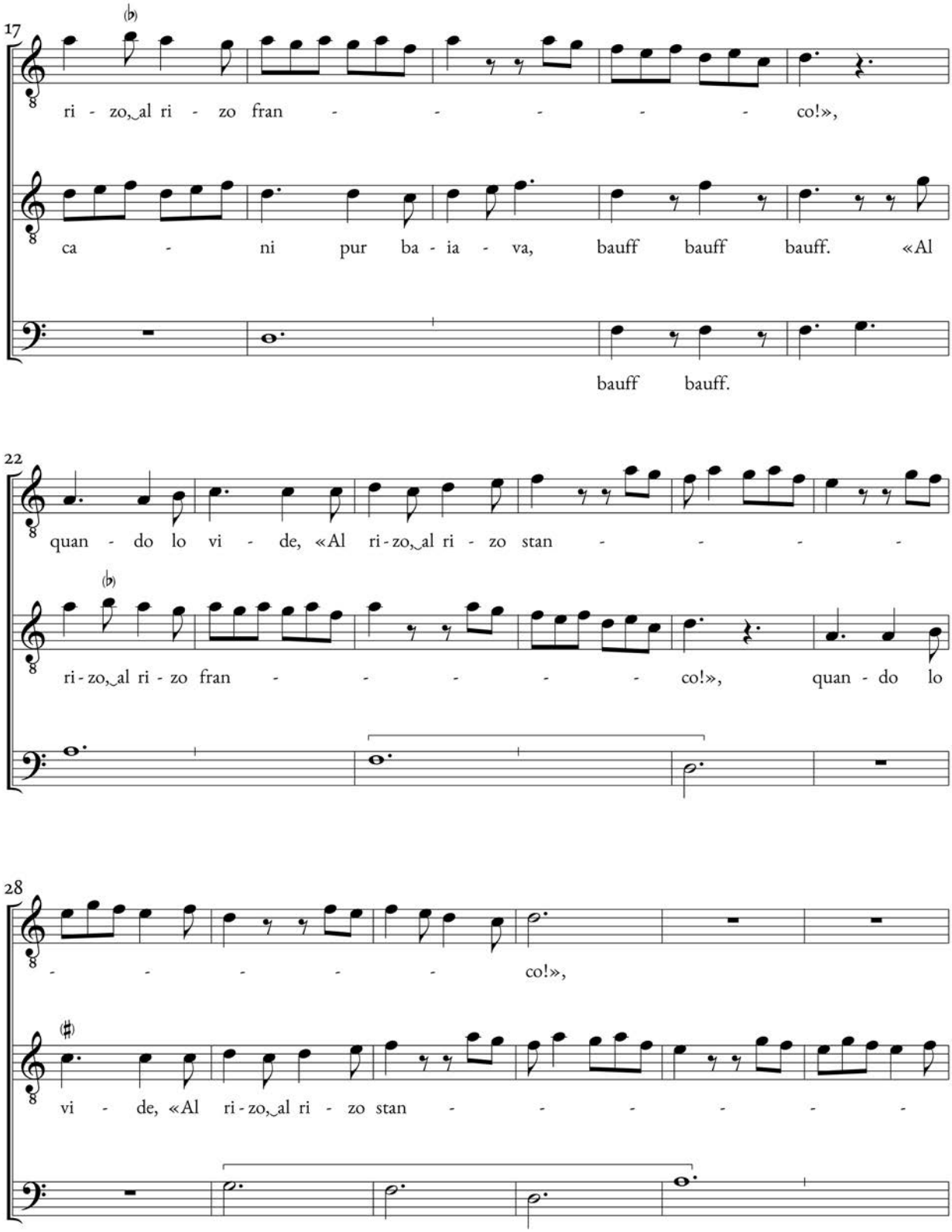

48
la vi - a de· ri -
fu - zi - a nel più
ch'io là sti - a, per che lon -
se sma - ri - a, e qual de
53
tor - na - re po - - -
na - sco - so lo - - -
ga' la vi - a de·
lor fu - zi - a nel
58
- - - - - - - co.
- - - - - - - co.
ri - tor - na - re un po - co.
più na - sco - so lo - co.

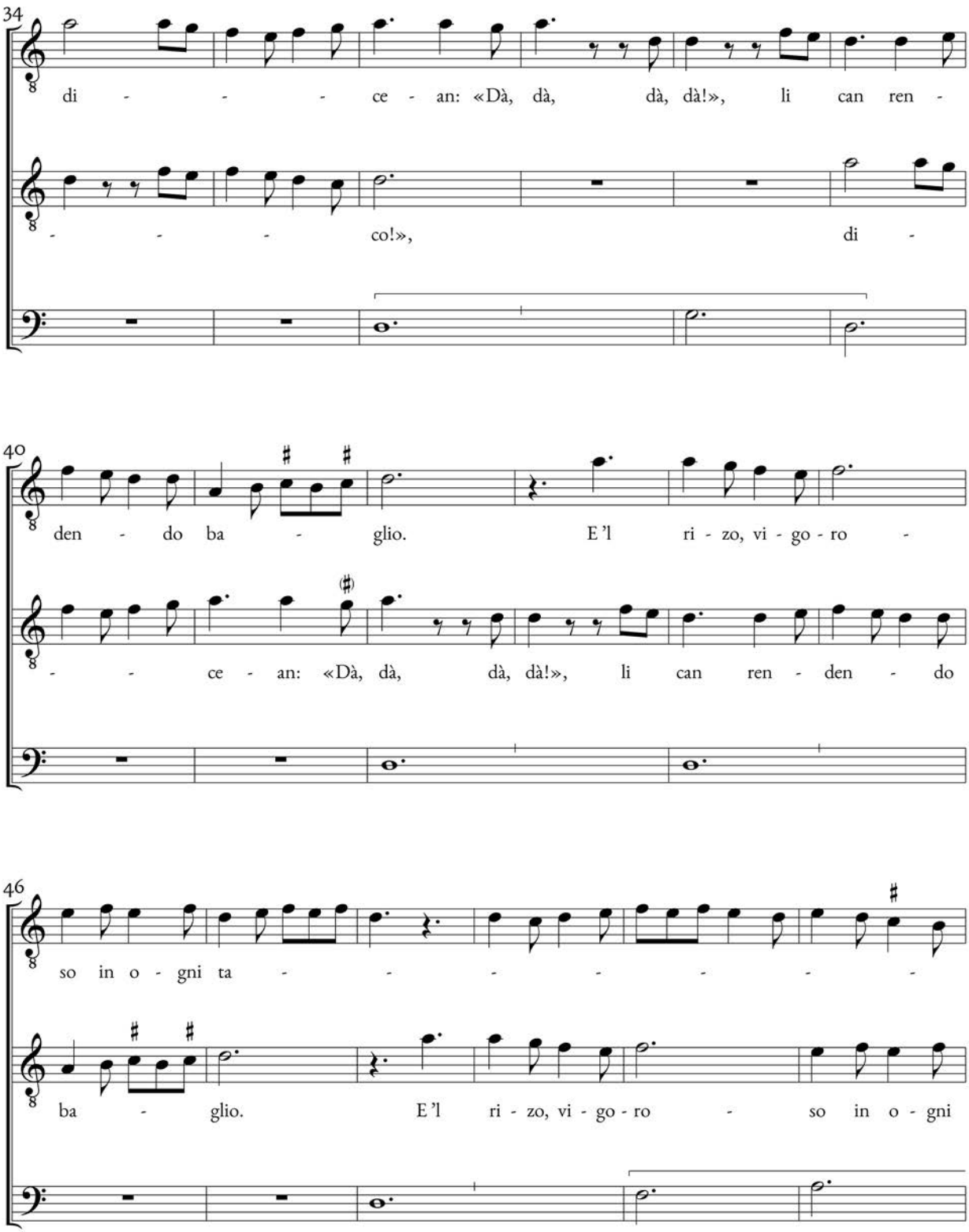

(𝅗𝅥 = 𝅗𝅥.)
64
Da l'al - tra
che ca - zò i
Da l'al - tra
che ca - zò i
73
par - te A - mor ri - den - do ven -
ca - ni e le don - ne ri - ten -
par - te A - mor ri - den - do ven -
ca - ni e le don - ne ri - ten -
81
- - - - - - - - ne,
- - - - - - - - ne.
- - - - - - - - ne,
- - - - - - - - ne.

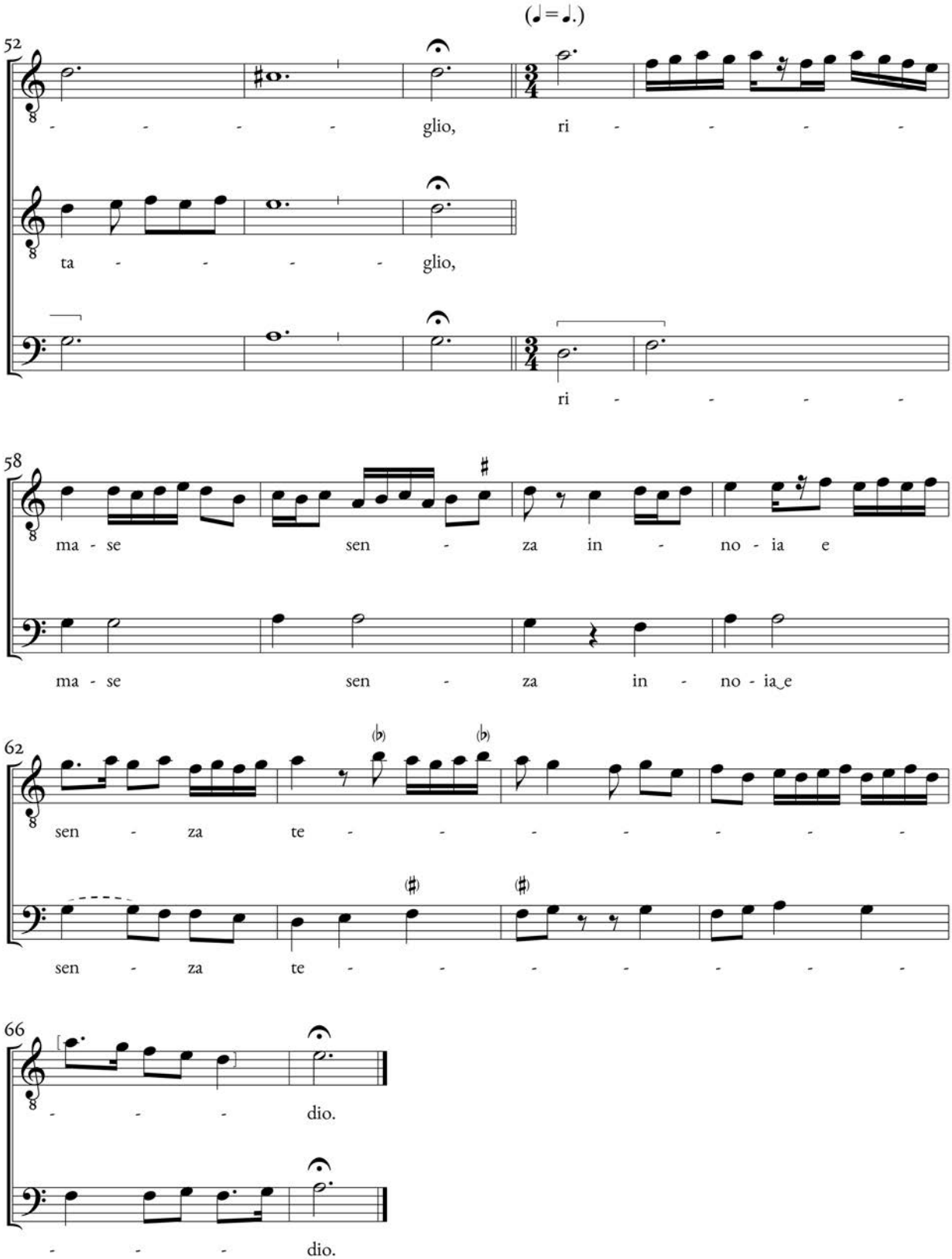
III. Nella foresta, «Al cervo, caciatori!»

Anonimo



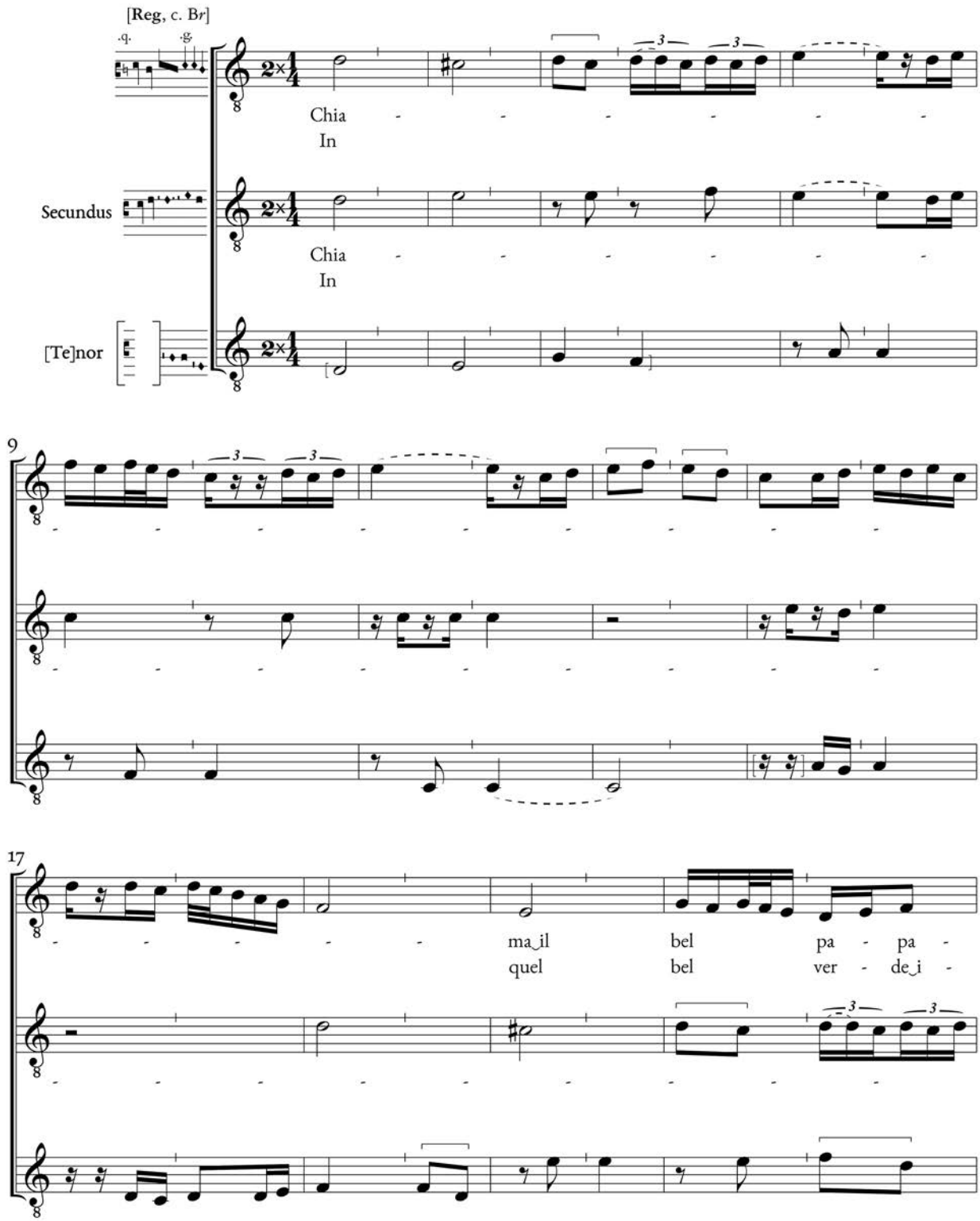

17
ri - zo, al ri - zo fran - - - - - co!»,
ca - ni pur ba - ia - va, bauff bauff bauff. «Al
bauff bauff.
22
quan - do lo vi - de, «Al ri - zo, al ri - zo stan - - - -
ri - zo, al ri - zo fran - - - - - co!», quan - do lo
28
- - - - - co!»,
vi - de, «Al ri - zo, al ri - zo stan - - - - - -

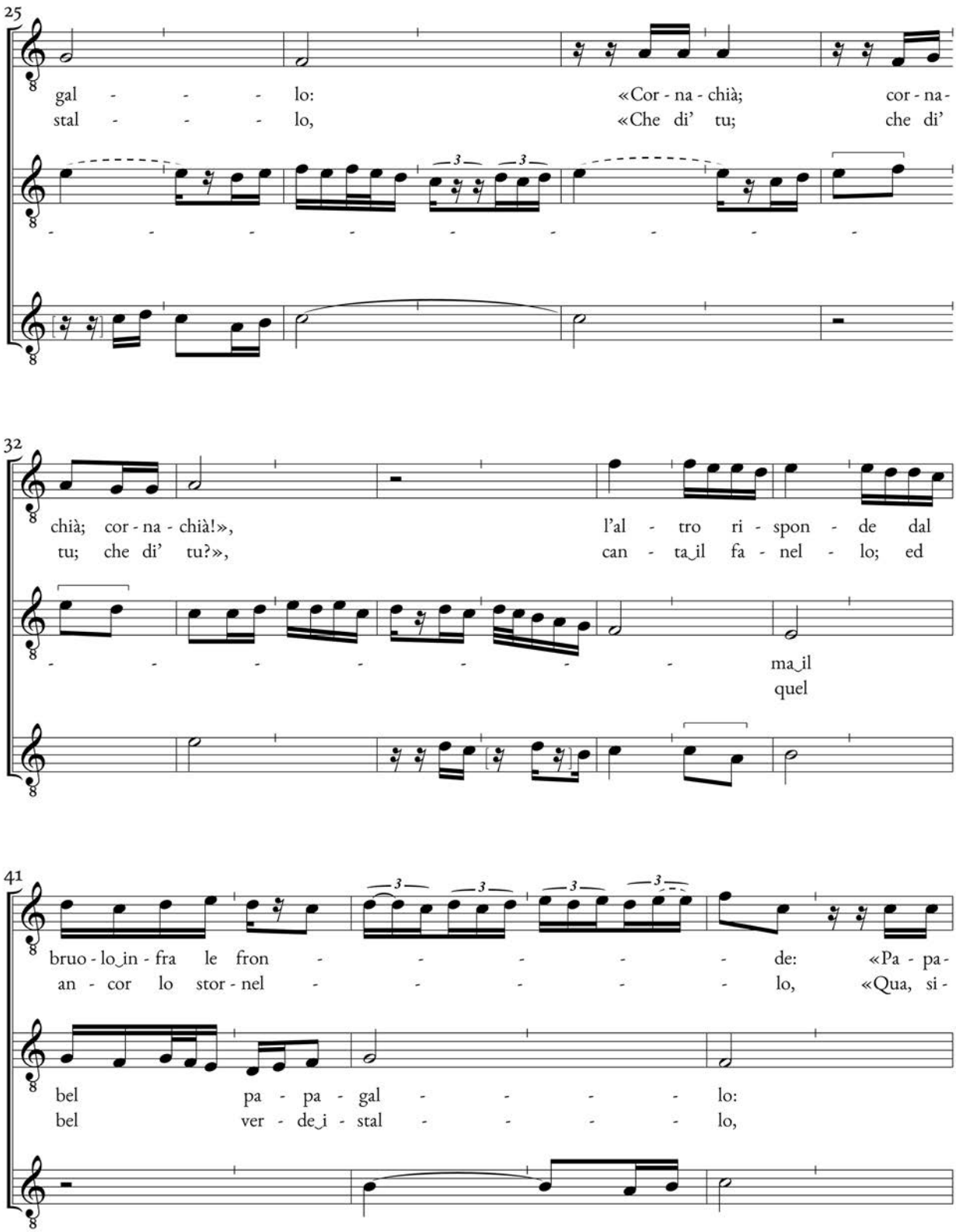

34
di - - - ce - an: «Dà, dà, dà, dà!», li can ren -
- - - co!», di -
40
den - do ba - glio. E 'l ri - zo, vi - go - ro -
- - ce - an: «Dà, dà, dà, dà!», li can ren - den - do
46
so in o - gni ta - - - - - - -
ba - glio. E 'l ri - zo, vi - go - ro - so in o - gni

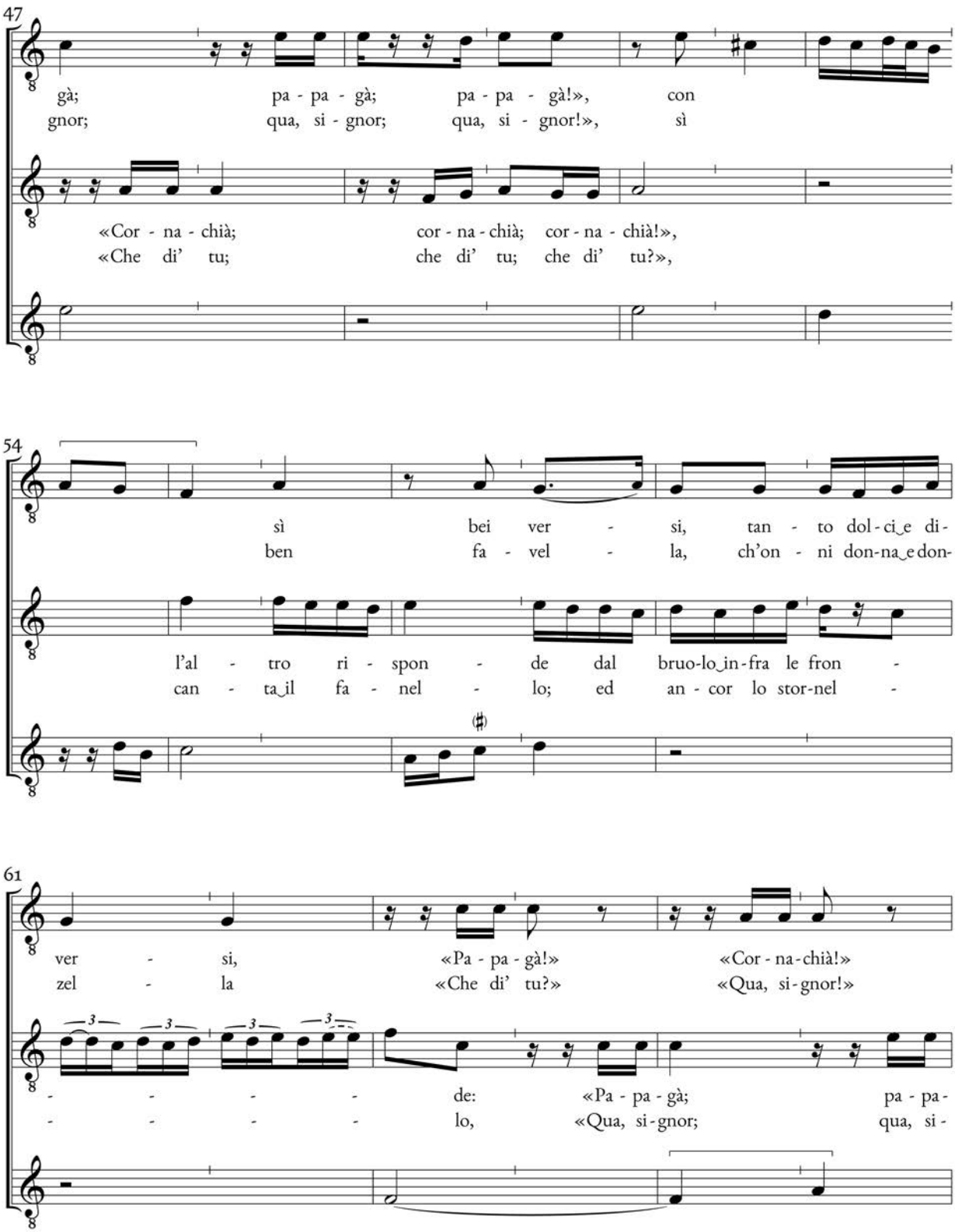

(♩ = ♩.)
52
glio, ri
ta glio,
ri
58
ma se sen za in no ia e
ma se sen za in no ia e
62
sen za te
sen za te
66
dio.
dio.

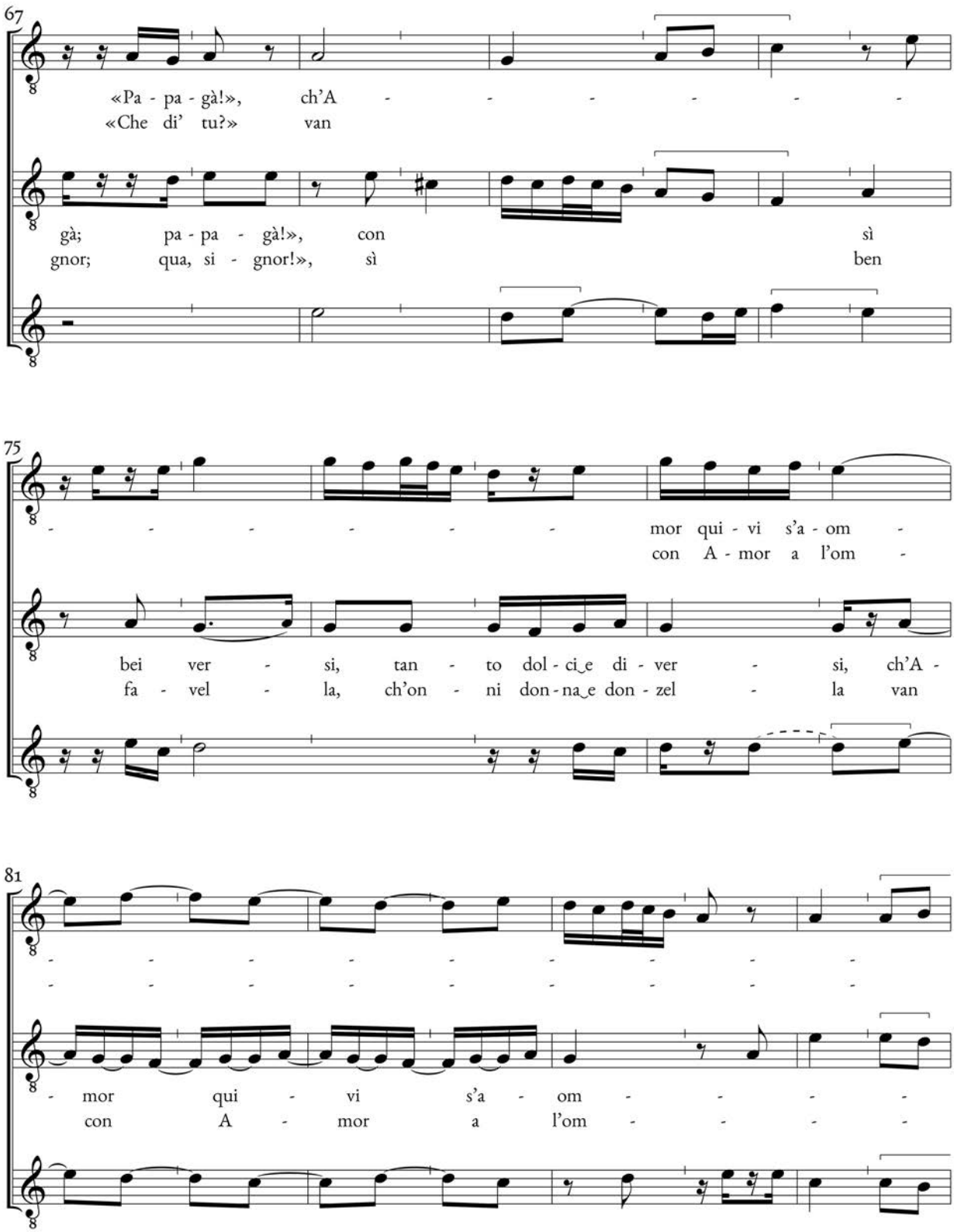
IV. Chiama il bel papagallo

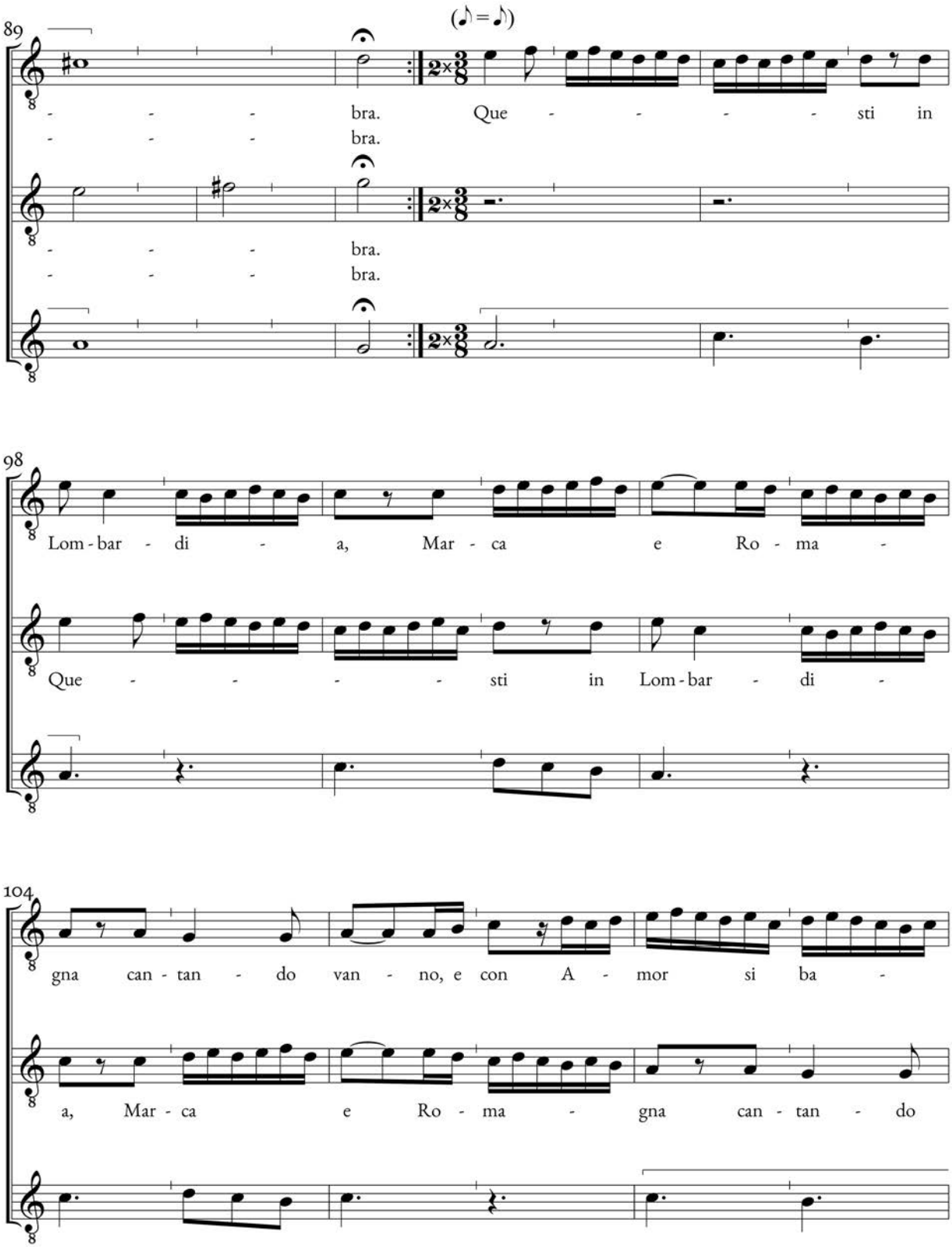
Anonimo

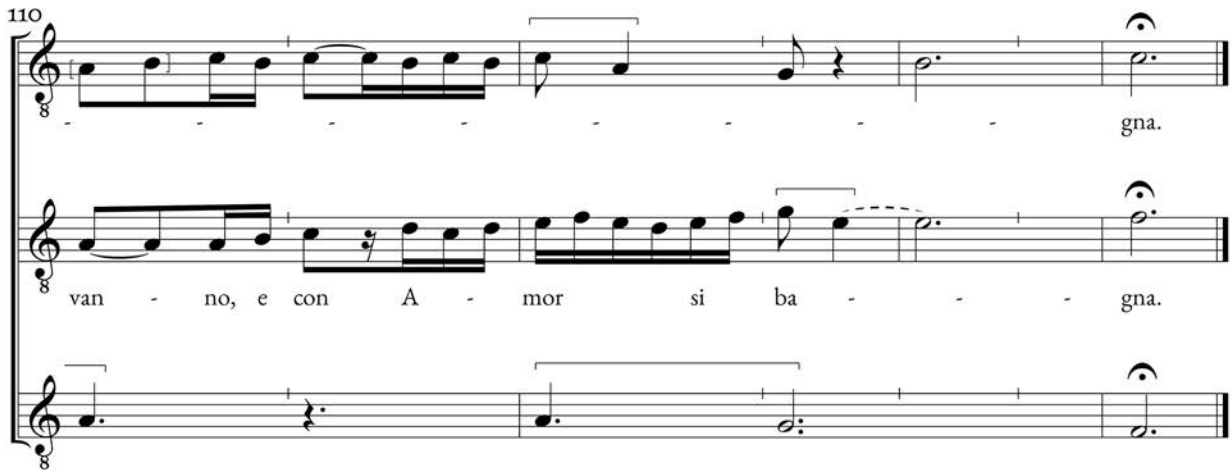



25
gal - - - - lo: «Cor - na - chià; cor - na -
stal - - - - lo, «Che di' tu; che di'
32
chià; cor - na - chià!», l'al - tro ri - spon - de dal
tu; che di' tu?», can - ta_il fa - nel - lo; ed
ma_il
quel
41
bruo - lo_in - fra le fron - - - - - de: «Pa - pa -
an - cor lo stor - nel - - - - - lo, «Qua, si -
bel pa - pa - gal - - - - lo:
bel ver - de_i - stal - - - - lo,


47
gà; pa - pa - gà; pa - pa - gà!», con
gnor; qua, si - gnor; qua, si - gnor!», sì
«Cor - na - chià; cor - na - chià; cor - na - chià!»,
«Che di' tu; che di' tu; che di' tu?»,
54
sì bei ver - si, tan - to dol - ci_e di -
ben fa - vel - la, ch'on - ni don-na_e don -
l'al - tro ri - spon - de dal bruo-lo_in-fra le fron -
can - ta_il fa - nel - lo; ed an - cor lo stor-nel -
61
ver - si, «Pa - pa - gà!» «Cor - na - chià!»
zel - la «Che di' tu?» «Qua, si - gnor!»
- - - - de: «Pa - pa - gà; pa - pa -
- - - - lo, «Qua, si - gnor; qua, si -


67
«Pa - pa - gà!», ch'A - - - - - - -
«Che di' tu?» van
gà; pa - pa - gà!», con sì
gnor; qua, si - gnor!», sì ben
75
- - - - - - - mor qui - vi s'a - om -
con A - mor a l'om -
bei ver - si, tan - to dol - ci_e di - ver - si, ch'A -
fa - vel - la, ch'on - ni don - na_e don - zel - la van
81
- - - - - - - - - - - - - - - -
- mor qui - vi s'a - om - - - -
con A - mor a l'om - - - -

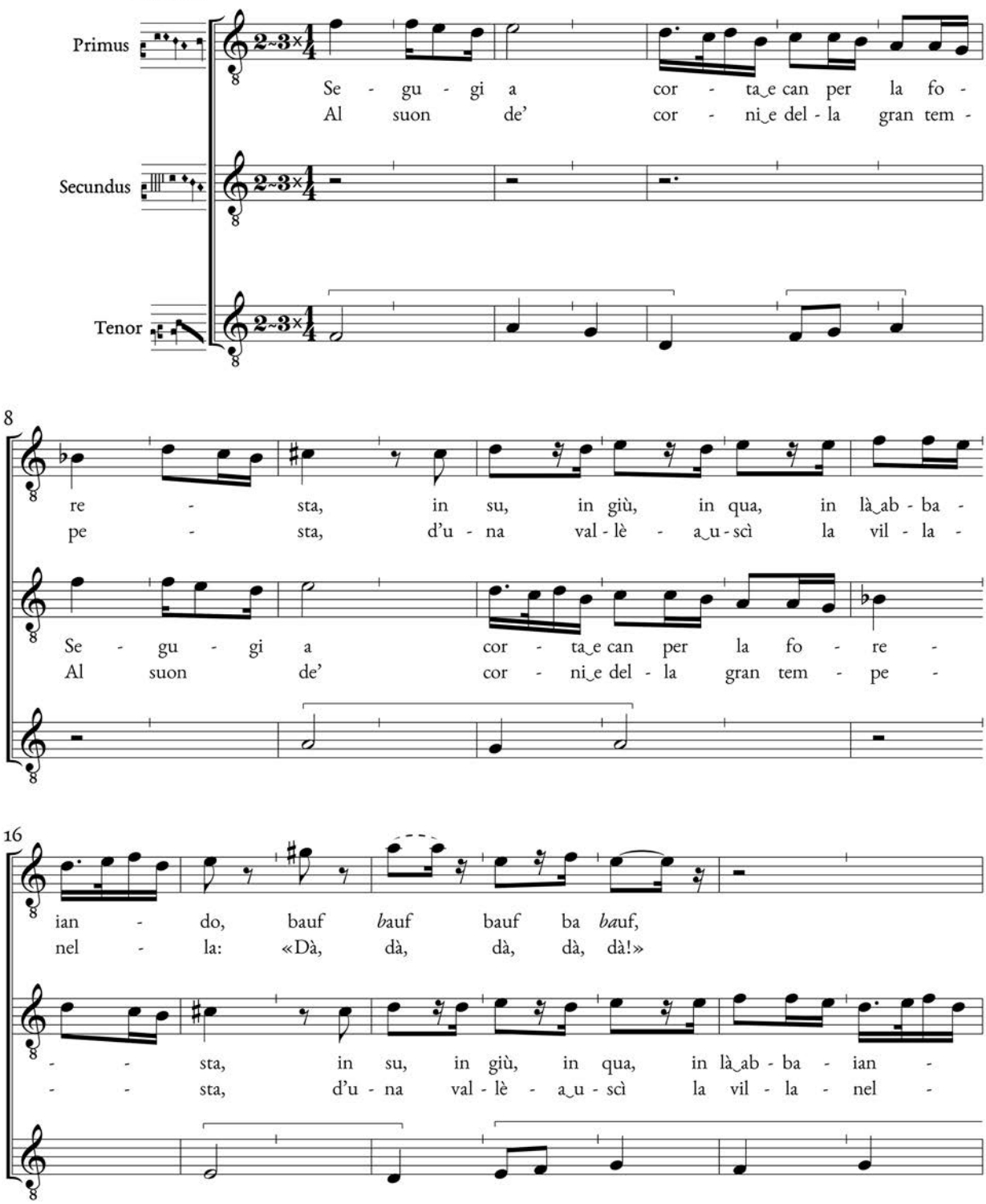

89
(♪ = ♪)
- - - bra. Que - - - - - sti in
- - - bra.
- - - bra.
- - - bra.
98
Lom - bar - di - a, Mar - ca e Ro - ma -
Que - - - - sti in Lom - bar - di -
104
gna can - tan - do van - no, e con A - mor si ba -
a, Mar - ca e Ro - ma - gna can - tan - do

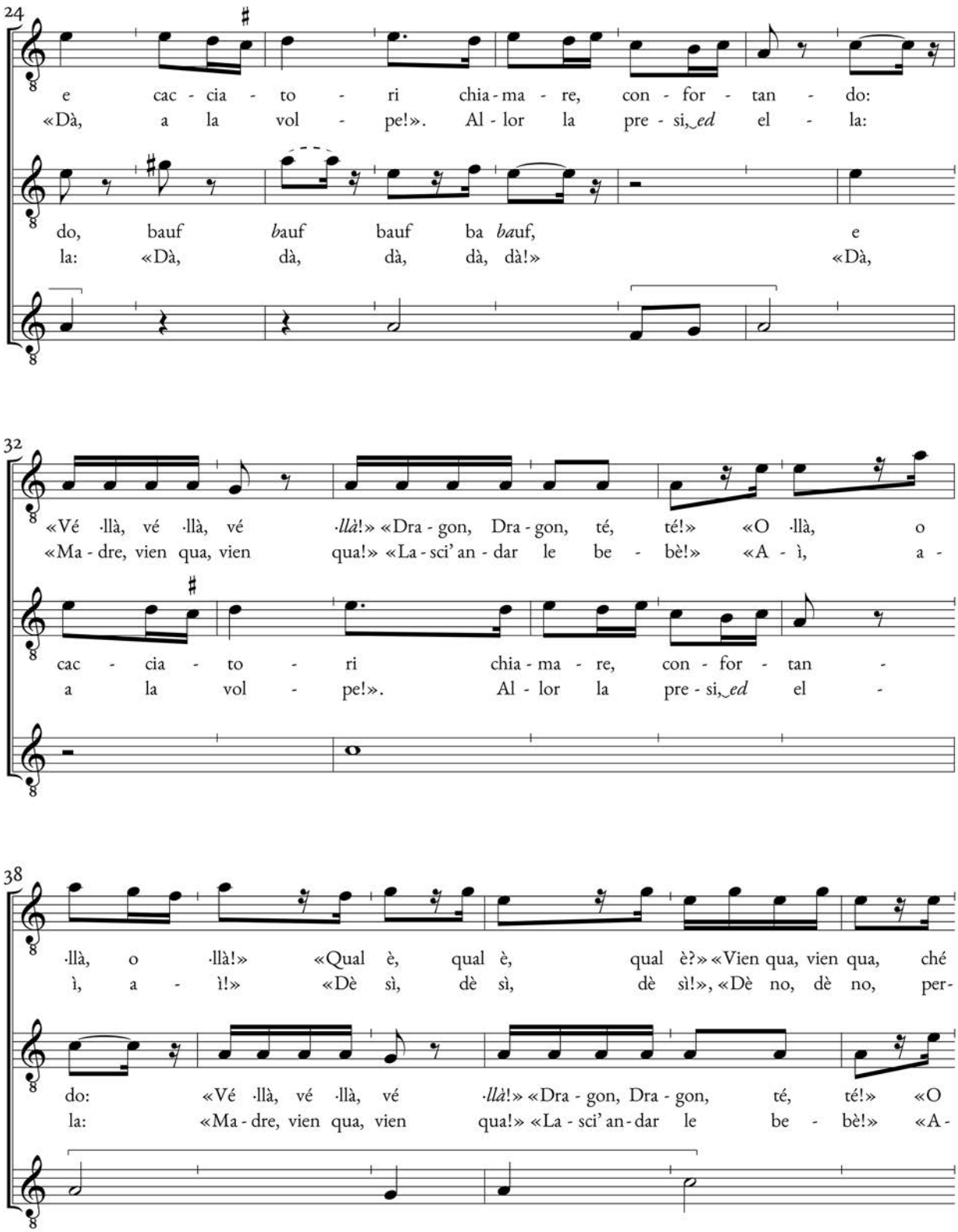

110
gna.
van - no, e con A - mor si ba - - - gna.

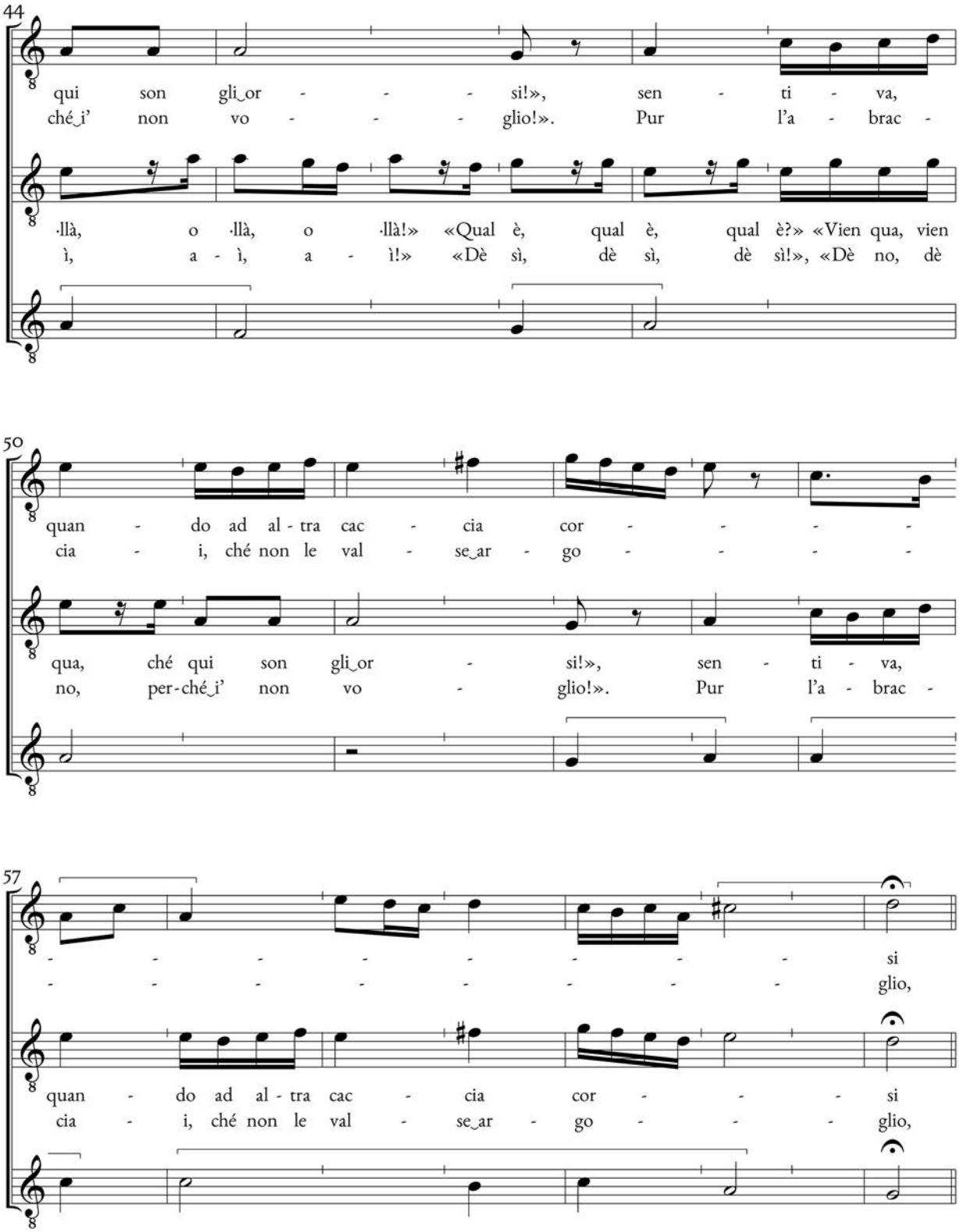
V. Segugi a corta e can per la foresta

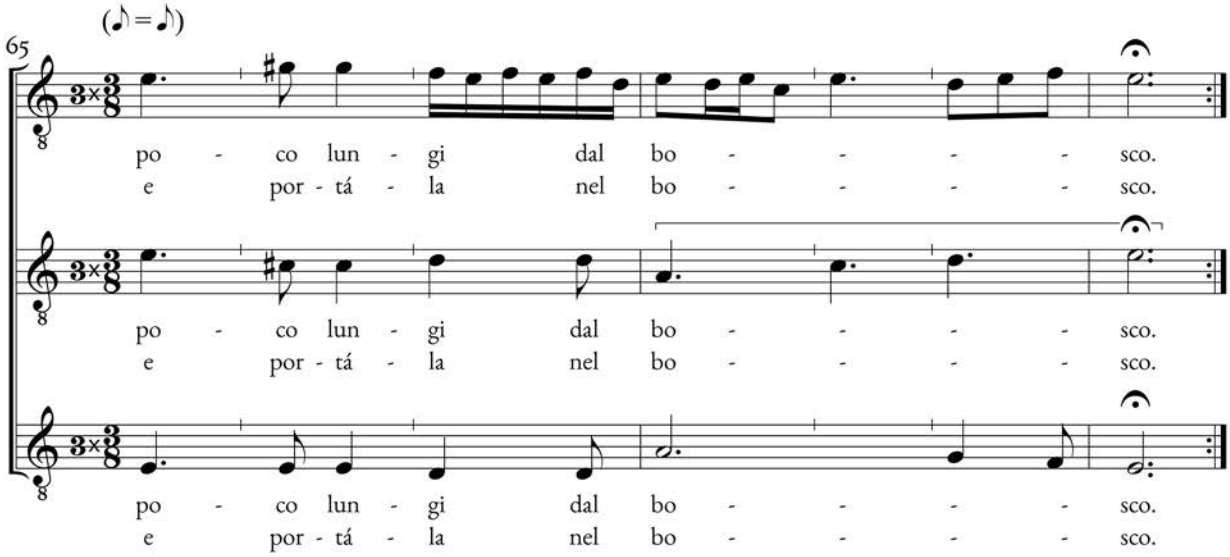
Anonimo

[Fp, c. 99*r*]




24
e cac - cia - to - ri chia - ma - re, con - for - tan - do:
«Dà, a la vol - pe!». Al - lor la pre - si, ed el - la:
do, bauf bauf bauf ba bauf, e
la: «Dà, dà, dà, dà, dà!» «Dà,
32
«Vé - llà, vé - llà, vé - llà!» «Dra - gon, Dra - gon, té, té!» «O - llà, o
«Ma - dre, vien qua, vien qua!» «La - sci' an - dar le be - bè!» «A - ì, a -
cac - cia - to - ri chia - ma - re, con - for - tan -
a la vol - pe!». Al - lor la pre - si, ed el -
38
- llà, o - llà!» «Qual è, qual è, qual è?» «Vien qua, vien qua, ché
ì, a - ì!» «Dè sì, dè sì, dè sì!», «Dè no, dè no, per-
do: «Vé - llà, vé - llà, vé - llà!» «Dra - gon, Dra - gon, té, té!» «O
la: «Ma - dre, vien qua, vien qua!» «La - sci' an - dar le be - bè!» «A -

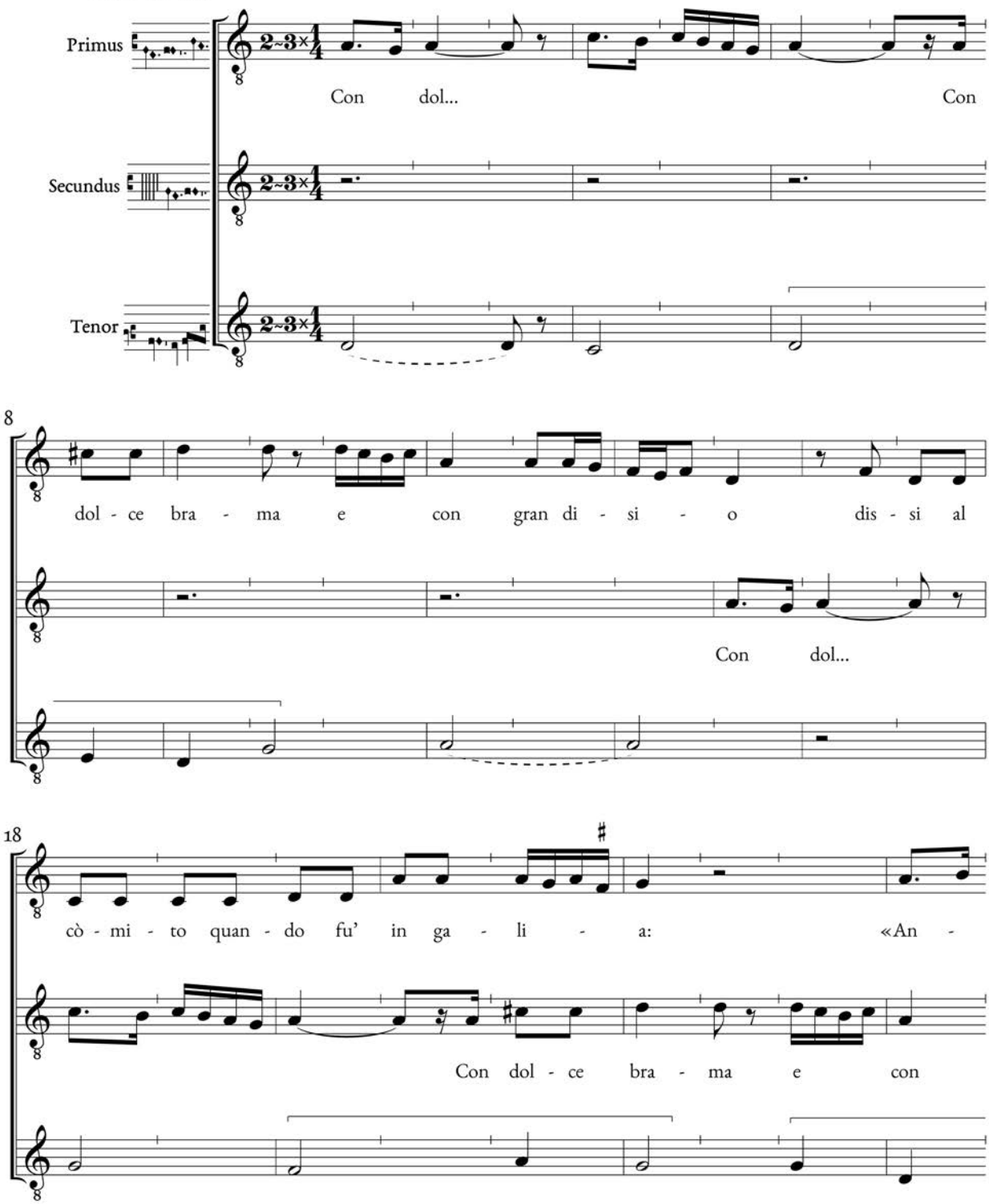

44
qui son gli_or - - - si!», sen - ti - va,
ché_i' non vo - - - glio!». Pur l'a - brac -
·llà, o ·llà, o ·llà!» «Qual è, qual è, qual è?» «Vien qua, vien
ì, a - ì, a - ì!» «Dè sì, dè sì, dè sì!», «Dè no, dè
50
quan - do ad al - tra cac - cia cor - - - -
cia - i, ché non le val - se_ar - go - - - -
qua, ché qui son gli_or - si!», sen - ti - va,
no, per-ché_i' non vo - glio!». Pur l'a - brac -
57
- - - - - - - si
- - - - - - - glio,
quan - do ad al - tra cac - cia cor - - - si
cia - i, ché non le val - se_ar - go - - - glio,

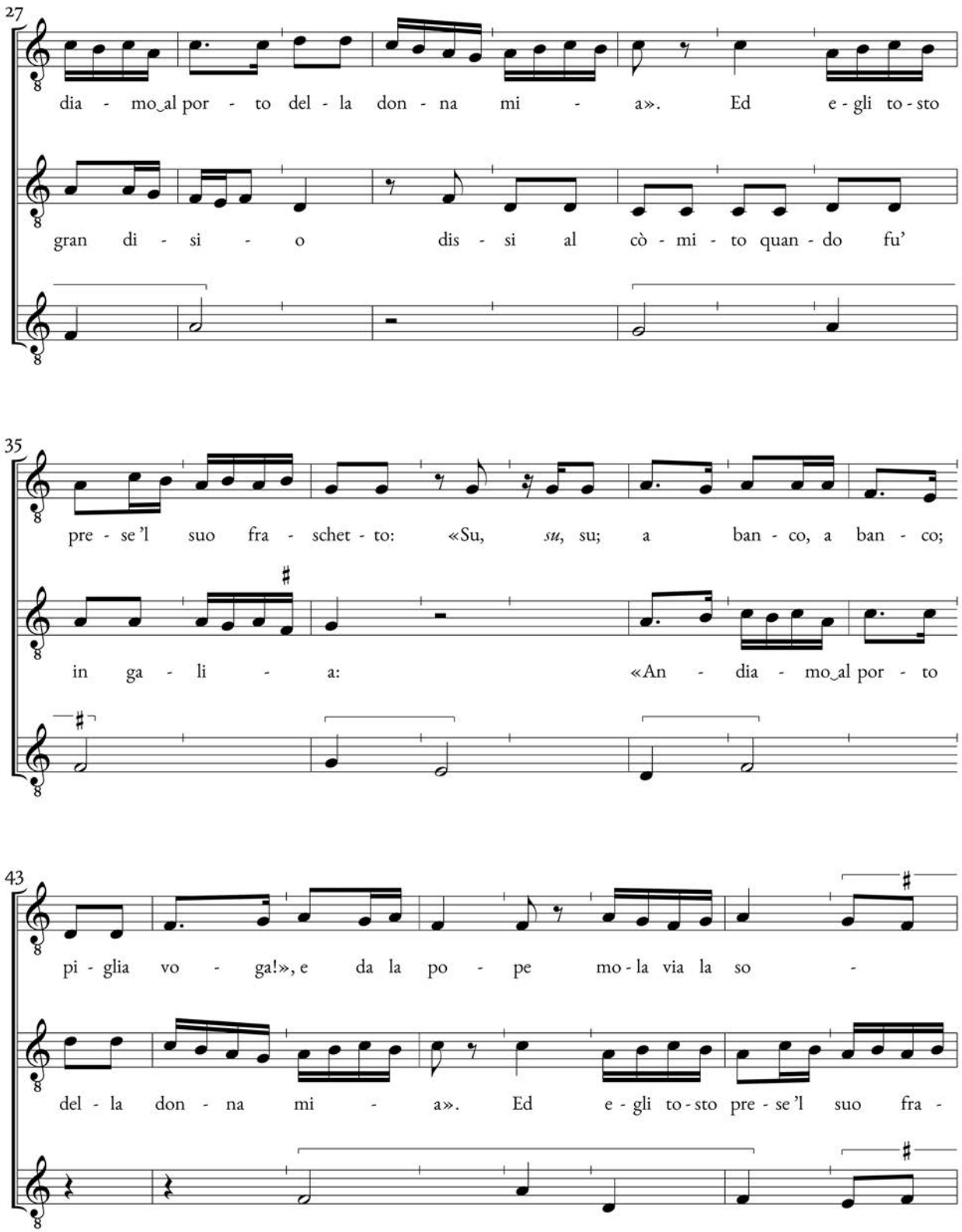

(♪ = ♪)
65
po - co lun - gi dal bo - - - - sco.
e por - tá - la nel bo - - - - sco.
po - co lun - gi dal bo - - - - sco.
e por - tá - la nel bo - - - - sco.
po - co lun - gi dal bo - - - - sco.
e por - tá - la nel bo - - - - sco.

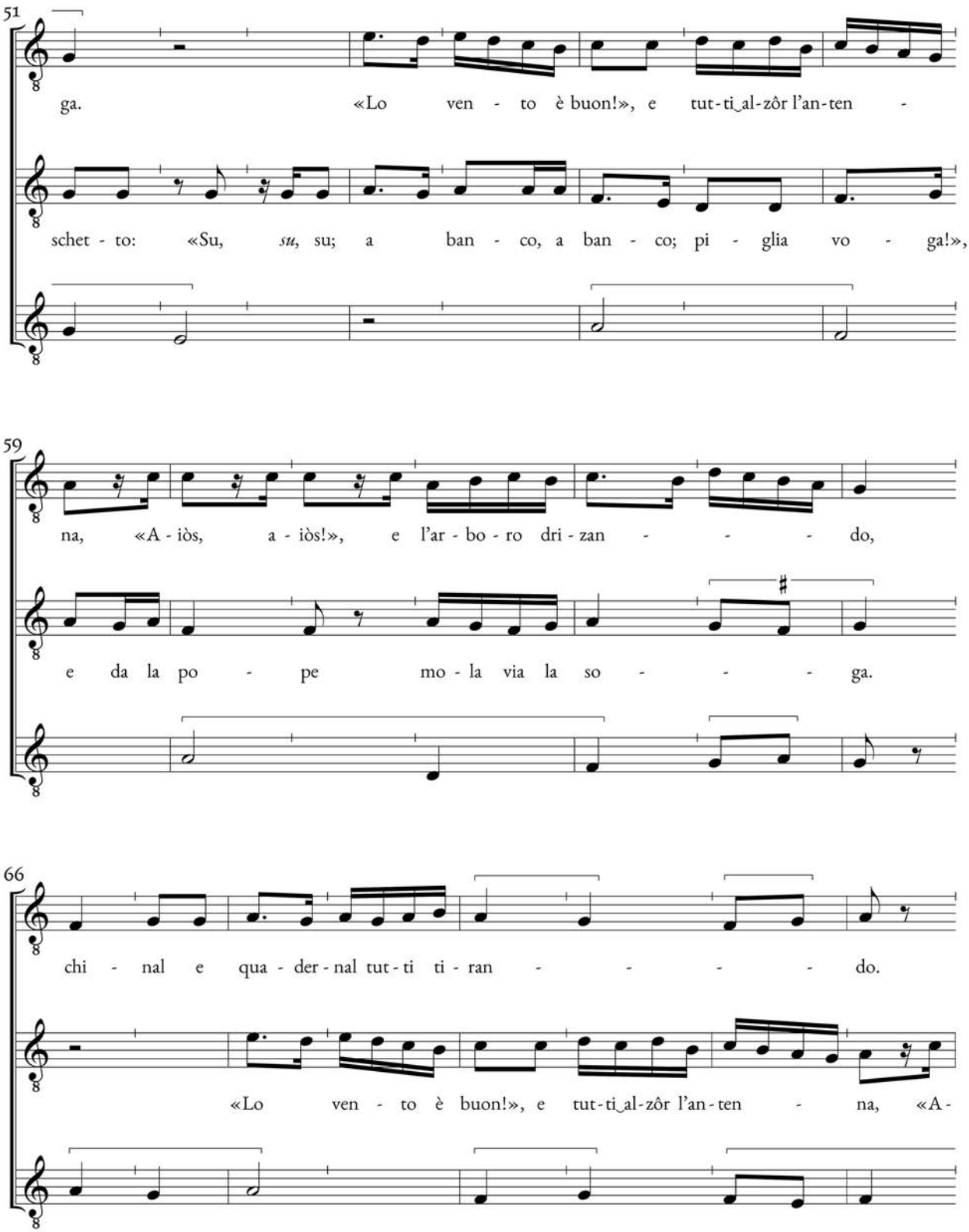
VI. Con dolce brama e con gran disio

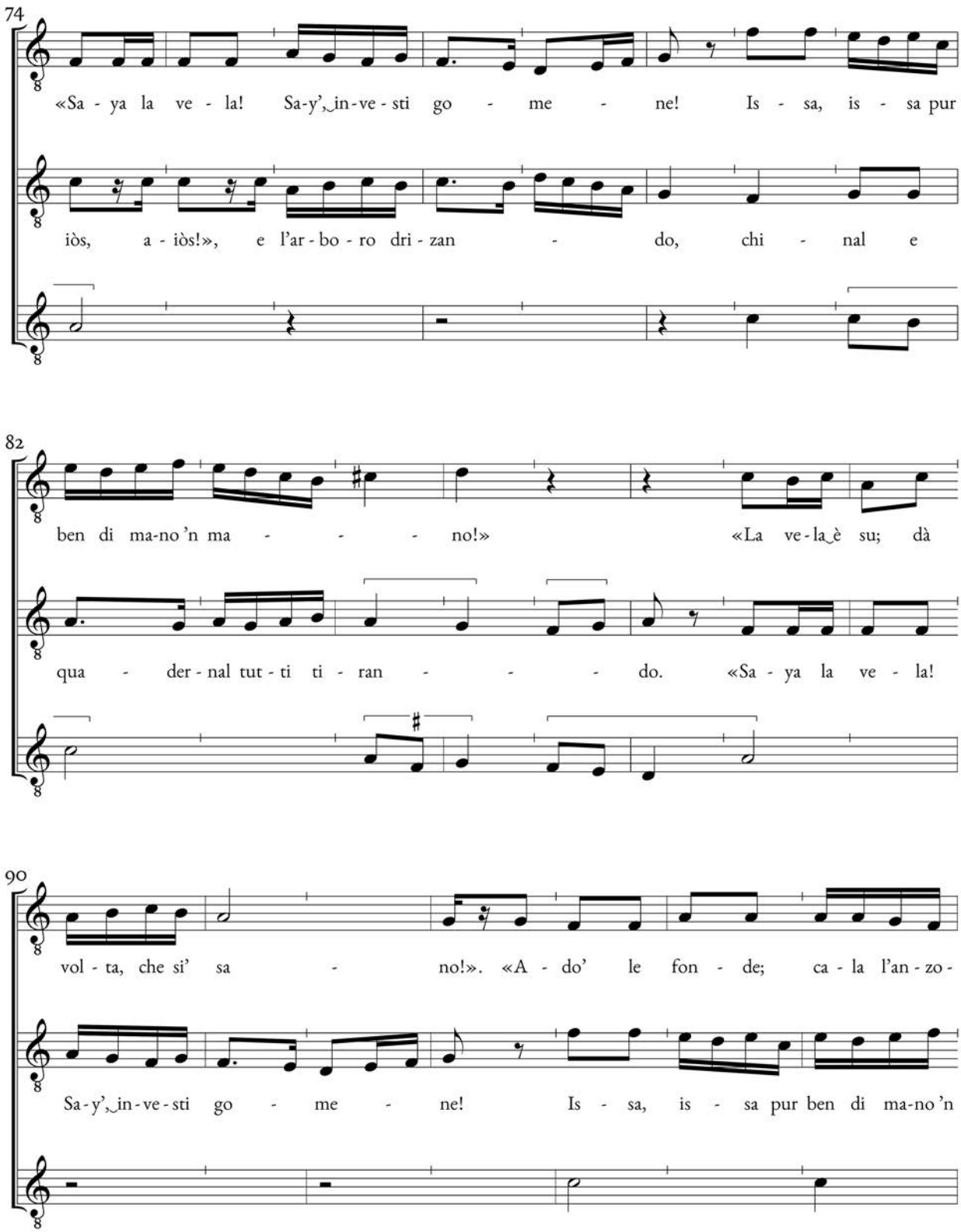
Piero

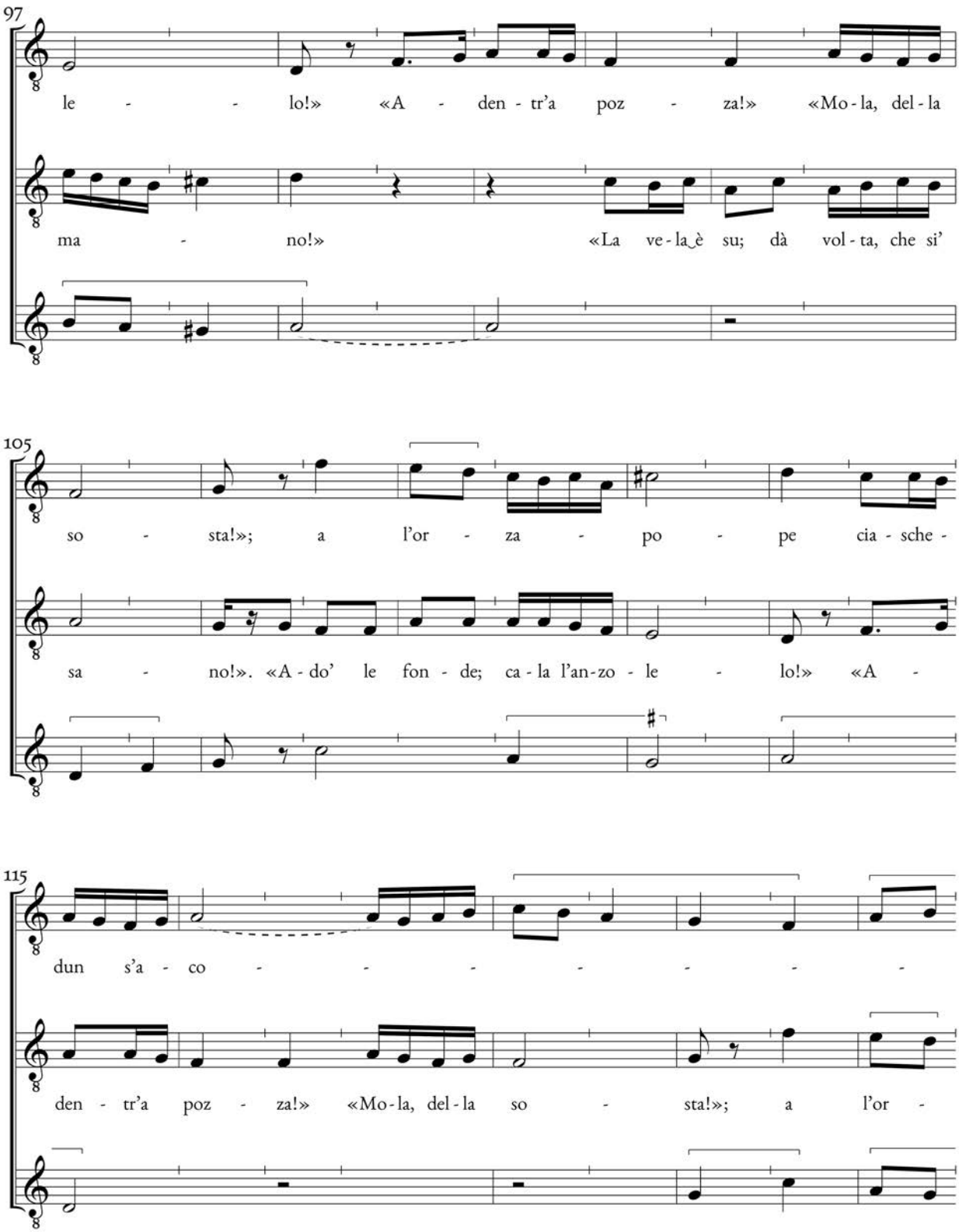
[Fp, cc. 98*v*-99*r*]

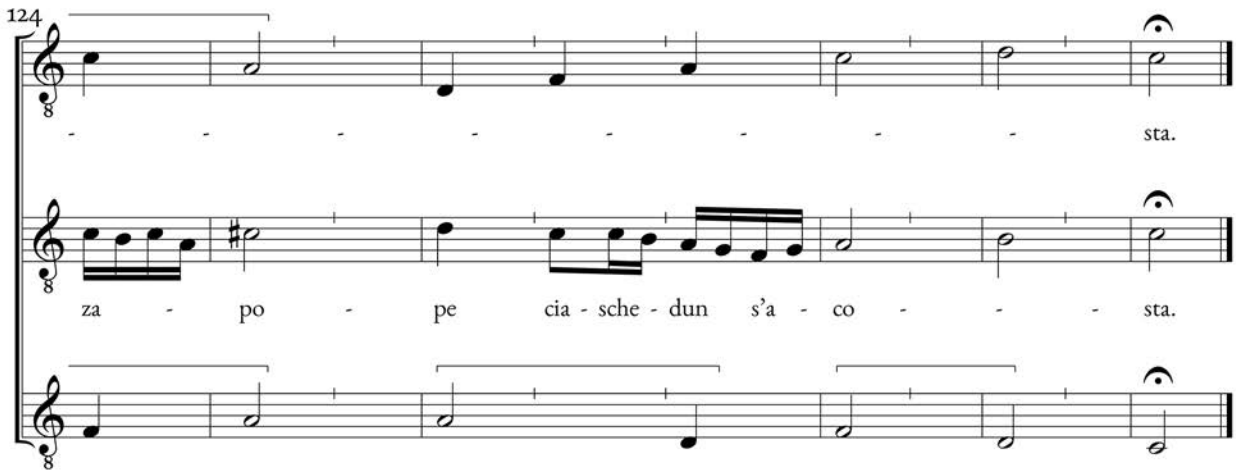



27
dia - mo_al por - to del - la don - na mi - a». Ed e - gli to - sto
gran di - si - o dis - si al cò - mi - to quan - do fu'
35
pre - se 'l suo fra - schet - to: «Su, *su*, su; a ban - co, a ban - co;
in ga - li - a: «An - dia - mo_al por - to
43
pi - glia vo - ga!», e da la po - pe mo - la via la so -
del - la don - na mi - a». Ed e - gli to - sto pre - se 'l suo fra -


51
ga. «Lo ven - to è buon!», e tut-ti_al-zôr l'an-ten -
schet - to: «Su, *su*, su; a ban - co, a ban - co; pi - glia vo - ga!»,
59
na, «A - iòs, a - iòs!», e l'ar - bo - ro dri - zan - - - do,
e da la po - pe mo - la via la so - - - ga.
66
chi - nal e qua - der - nal tut - ti ti - ran - - - - do.
«Lo ven - to è buon!», e tut-ti_al-zôr l'an-ten - na, «A -

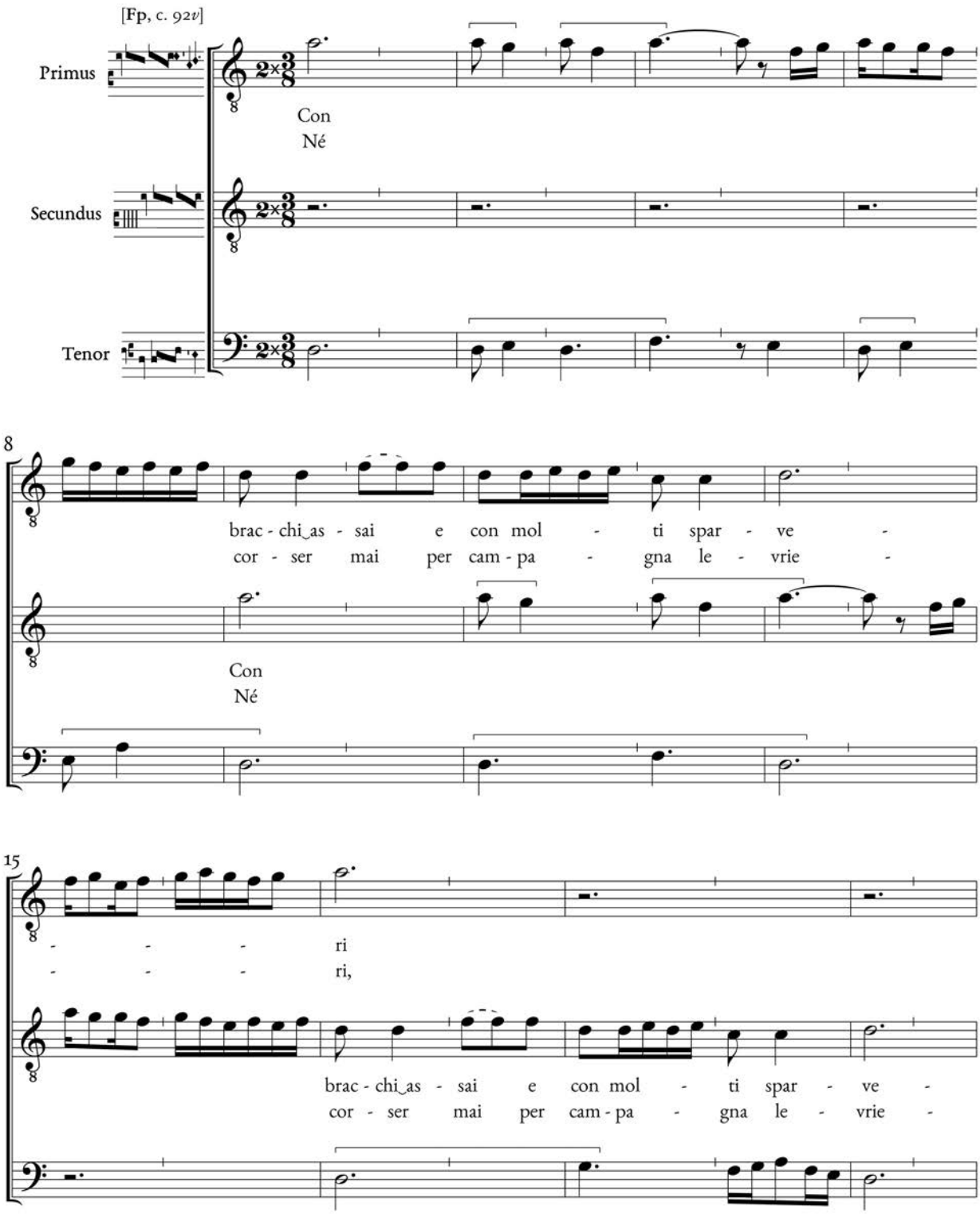

74
«Sa - ya la ve - la! Sa-y'_in-ve-sti go - me - ne! Is - sa, is - sa pur
iòs, a - iòs!», e l'ar - bo - ro dri - zan - do, chi - nal e
82
ben di ma-no 'n ma - - - - no!» «La ve-la_è su; dà
qua - der - nal tut - ti ti - ran - - - - do. «Sa - ya la ve - la!
90
vol - ta, che si' sa - no!». «A - do' le fon - de; ca - la l'an - zo -
Sa-y'_in-ve-sti go - me - ne! Is - sa, is - sa pur ben di ma-no 'n

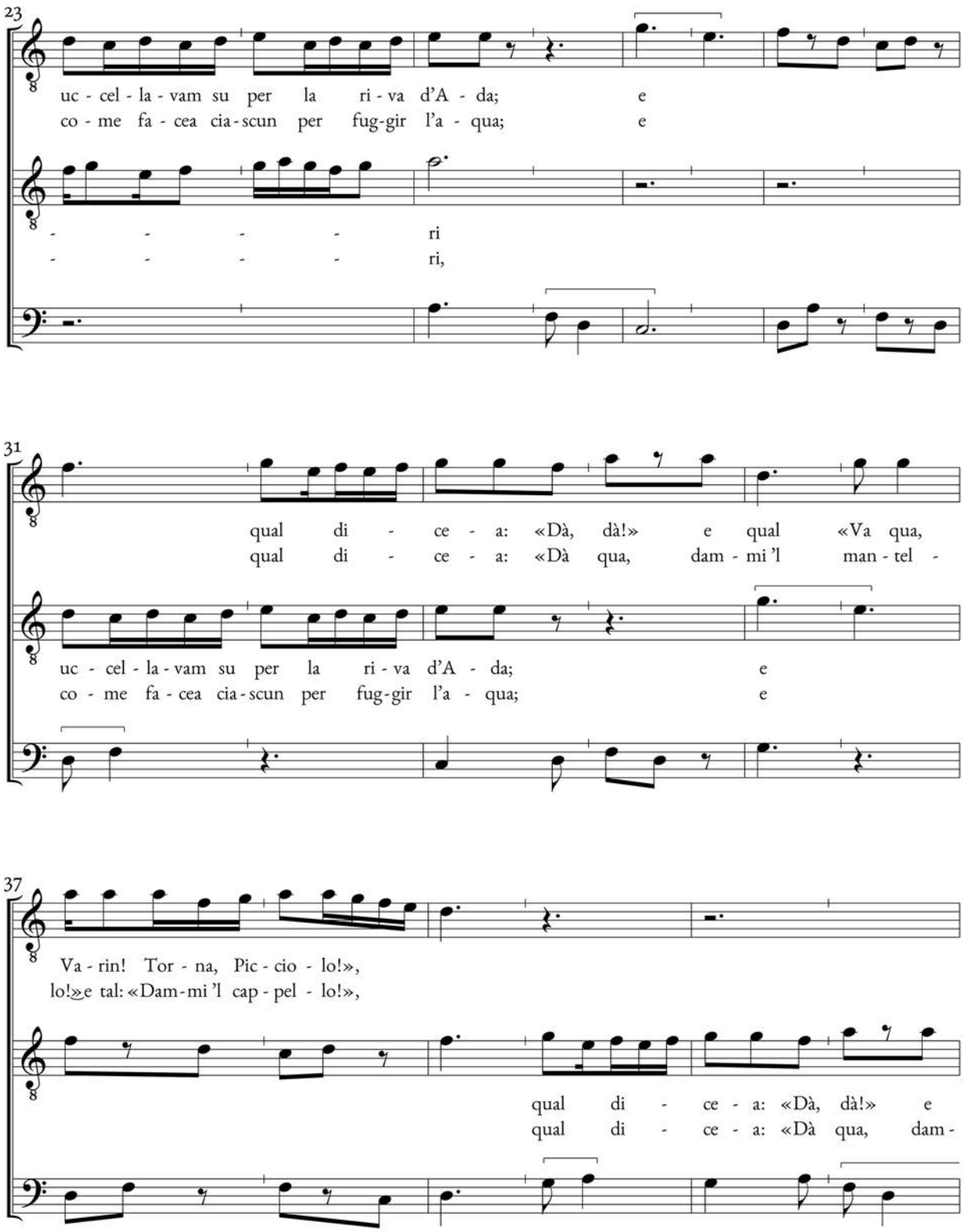

97
le - - lo!» «A - den - tr'a poz - za!» «Mo - la, del - la
ma - no!» «La ve - la è su; dà vol - ta, che si'
105
so - sta!»; a l'or - za - po - pe cia - sche -
sa - no!». «A - do' le fon - de; ca - la l'an - zo - le - lo!» «A -
115
dun s'a - co - - - - - - -
den - tr'a poz - za!» «Mo - la, del - la so - sta!»; a l'or -

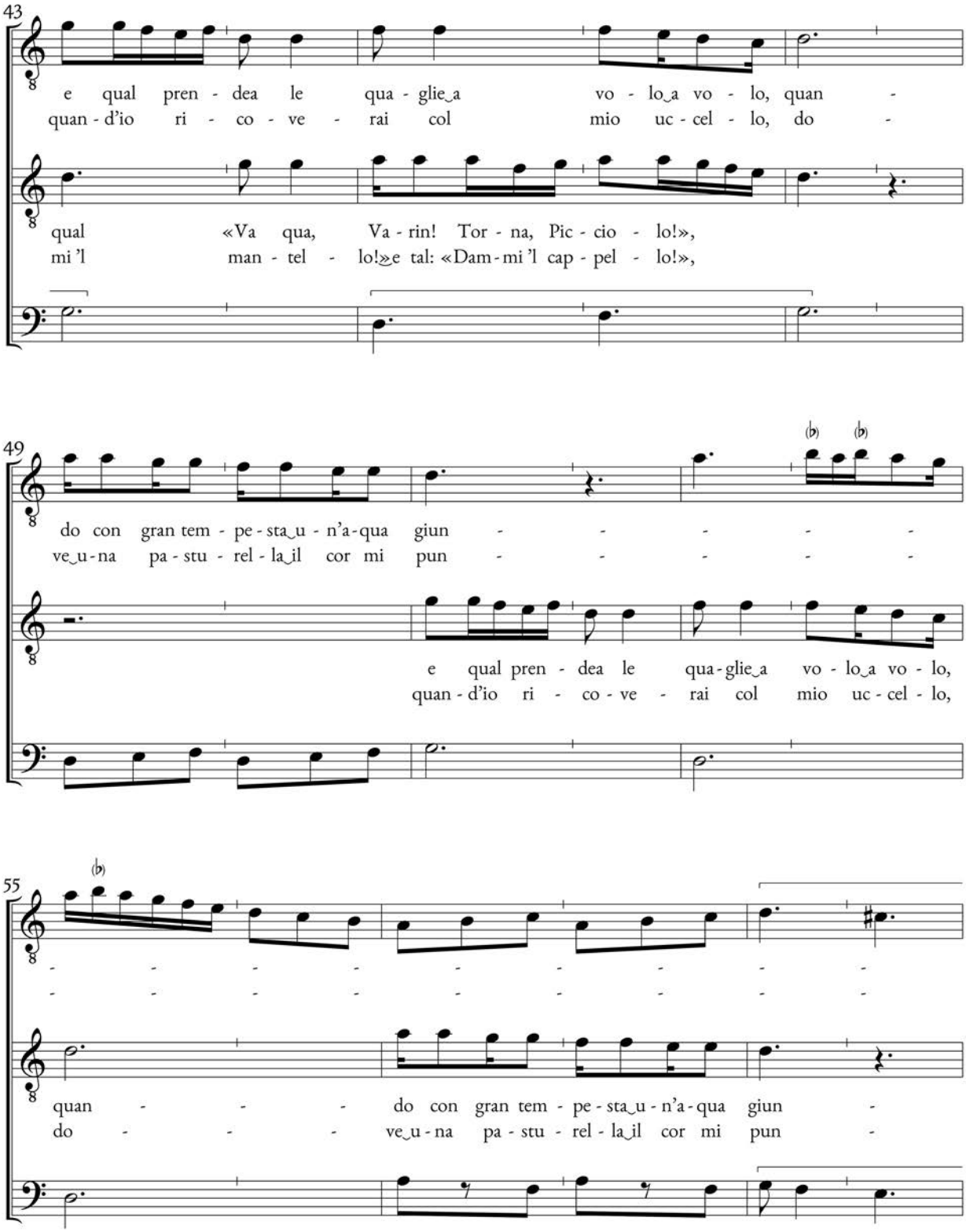

124
- - - - - - - - - sta.
za - po - pe cia - sche - dun s'a - co - - - sta.

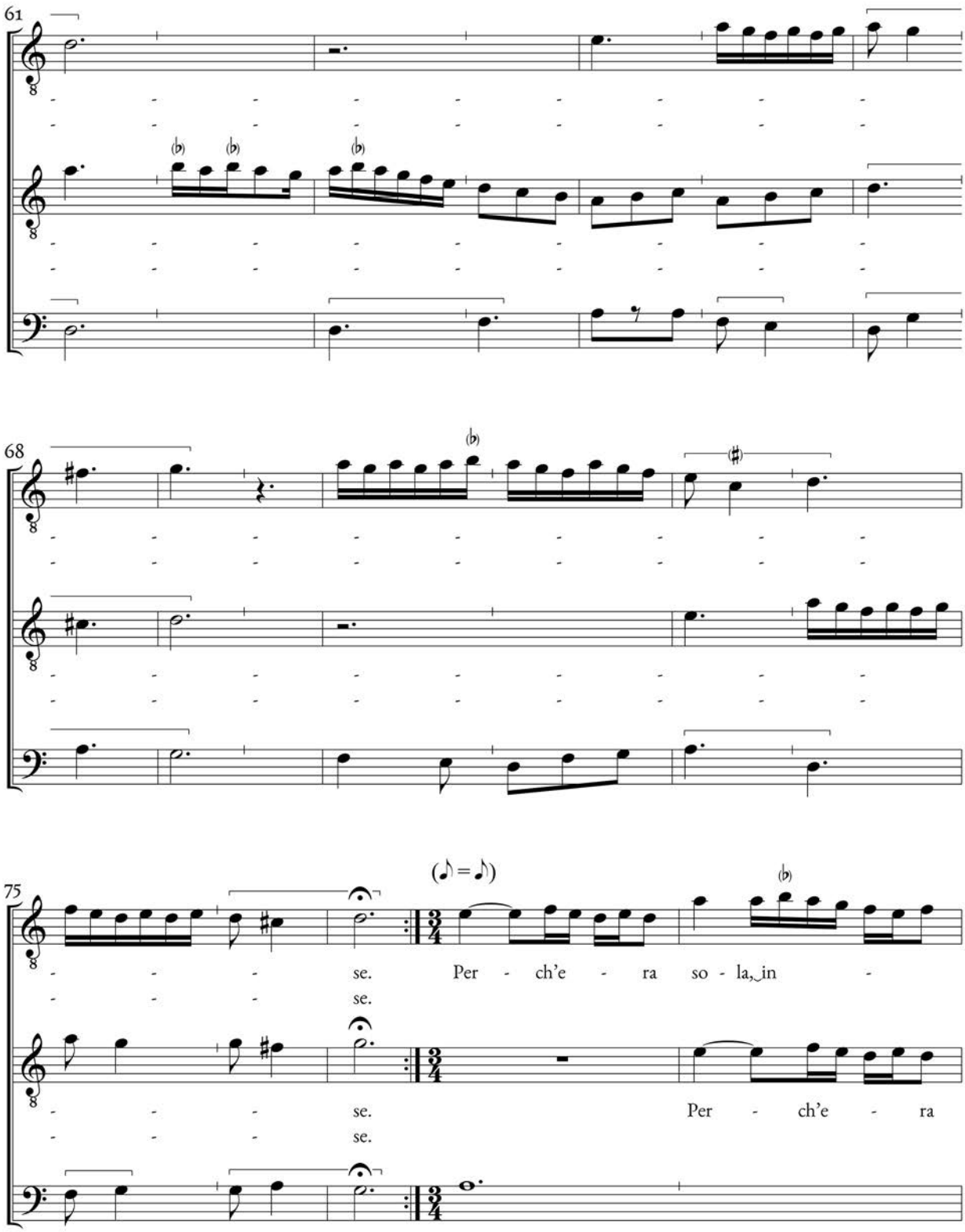
VII. Con bracchi assai e con molti sparveri

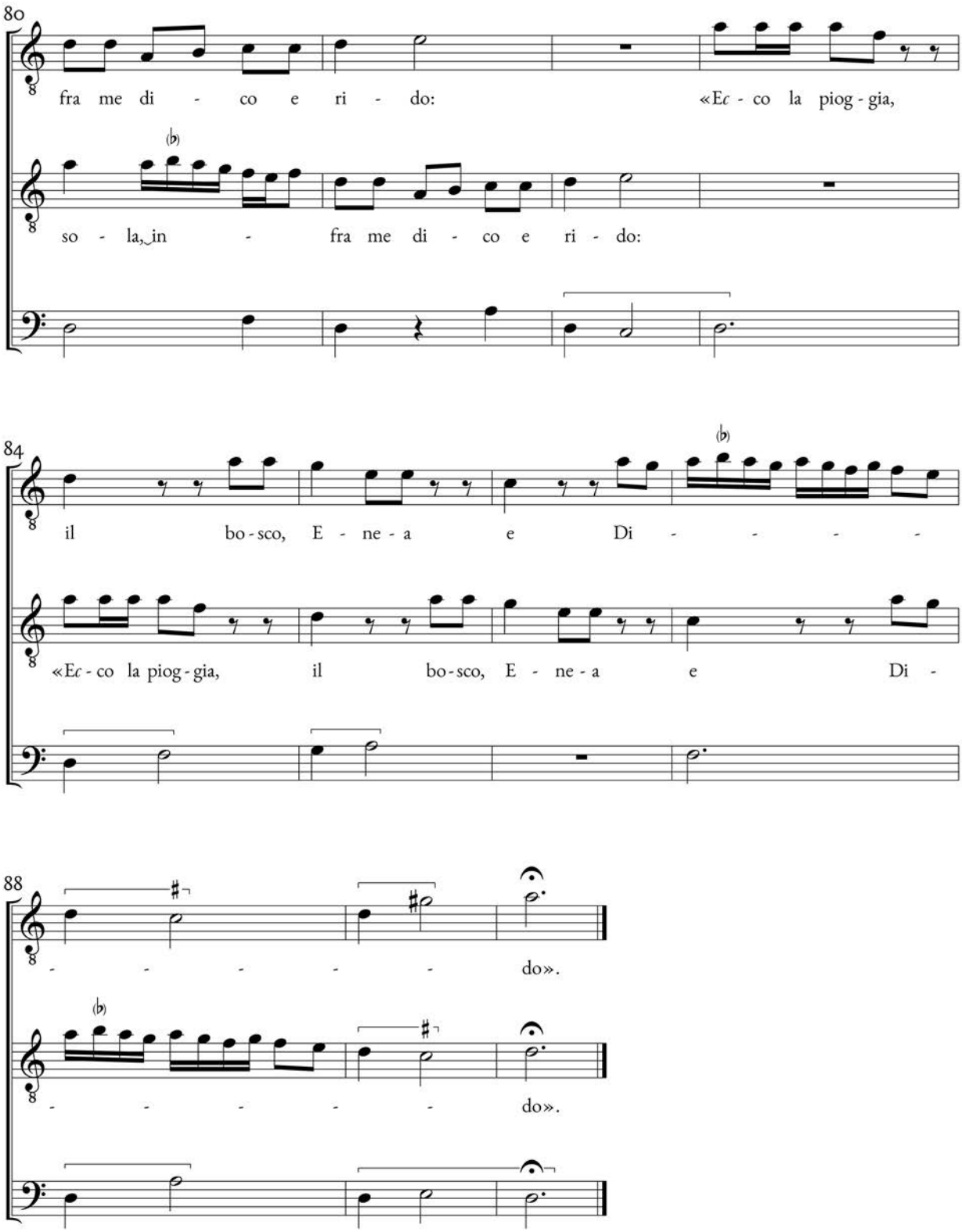
Piero




23
uc - cel - la - vam su per la ri - va d'A - da; e
co - me fa - cea cia - scun per fug - gir l'a - qua; e
- - - - ri
- - - - ri,
31
qual di - ce - a: «Dà, dà!» e qual «Va qua,
qual di - ce - a: «Dà qua, dam - mi 'l man - tel -
uc - cel - la - vam su per la ri - va d'A - da; e
co - me fa - cea cia - scun per fug - gir l'a - qua; e
37
Va - rin! Tor - na, Pic - cio - lo!»,
lo!» e tal: «Dam - mi 'l cap - pel - lo!»,
qual di - ce - a: «Dà, dà!» e
qual di - ce - a: «Dà qua, dam -


43
e qual pren - dea le qua - glie_a vo - lo_a vo - lo, quan -
quan - d'io ri - co - ve - rai col mio uc - cel - lo, do -
qual «Va qua, Va - rin! Tor - na, Pic - cio - lo!»,
mi 'l man - tel - lo!» e tal: «Dam - mi 'l cap - pel - lo!»,
49
do con gran tem - pe - sta_u - n'a - qua giun -
ve_u - na pa - stu - rel - la_il cor mi pun -
e qual pren - dea le qua - glie_a vo - lo_a vo - lo,
quan - d'io ri - co - ve - rai col mio uc - cel - lo,
55
quan - do con gran tem - pe - sta_u - n'a - qua giun -
do - ve_u - na pa - stu - rel - la_il cor mi pun -

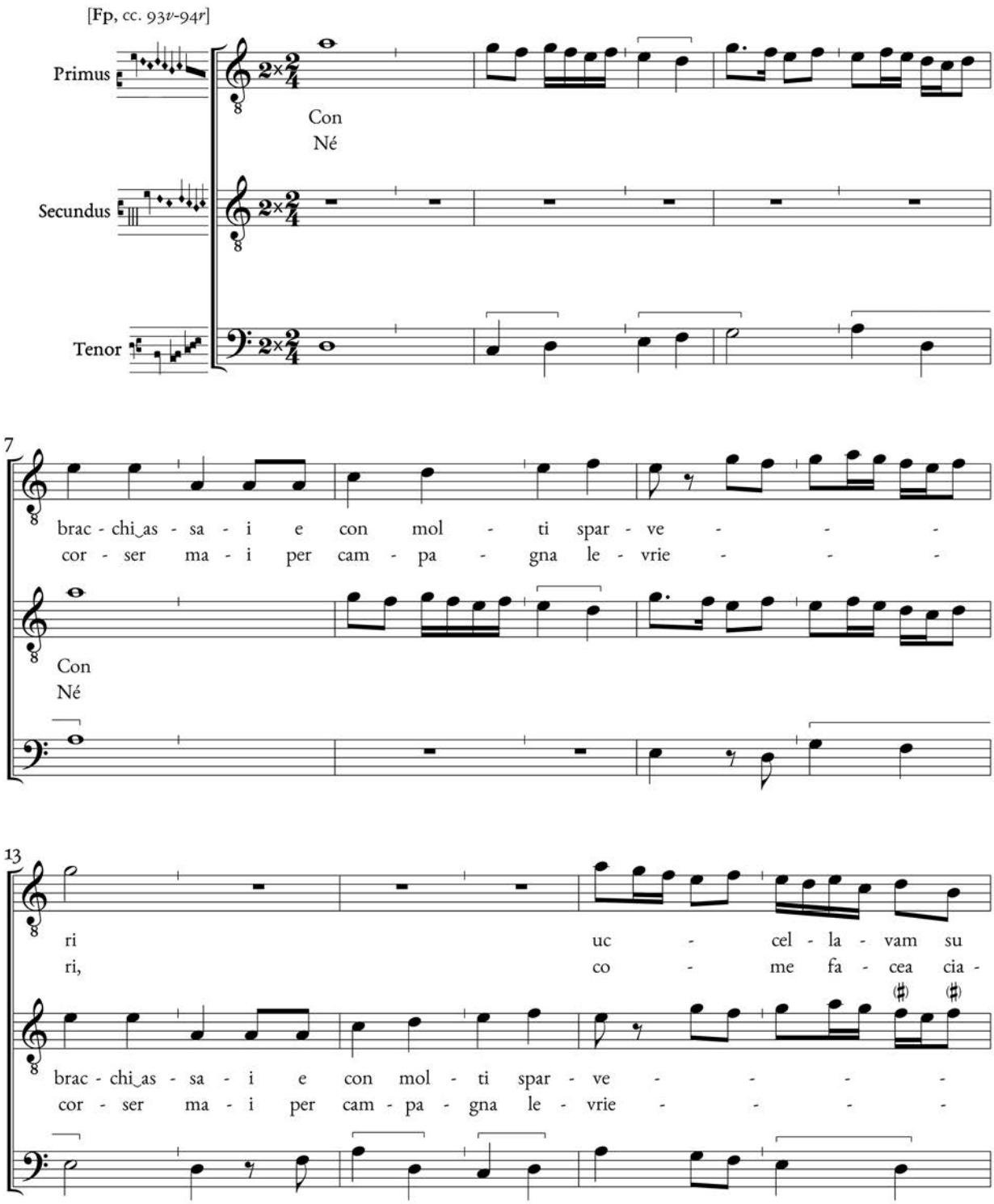

61
68
75
(♪ = ♪)
se.
se.
se.
se.
Per - ch'e - ra so - la, in -
Per - ch'e - ra

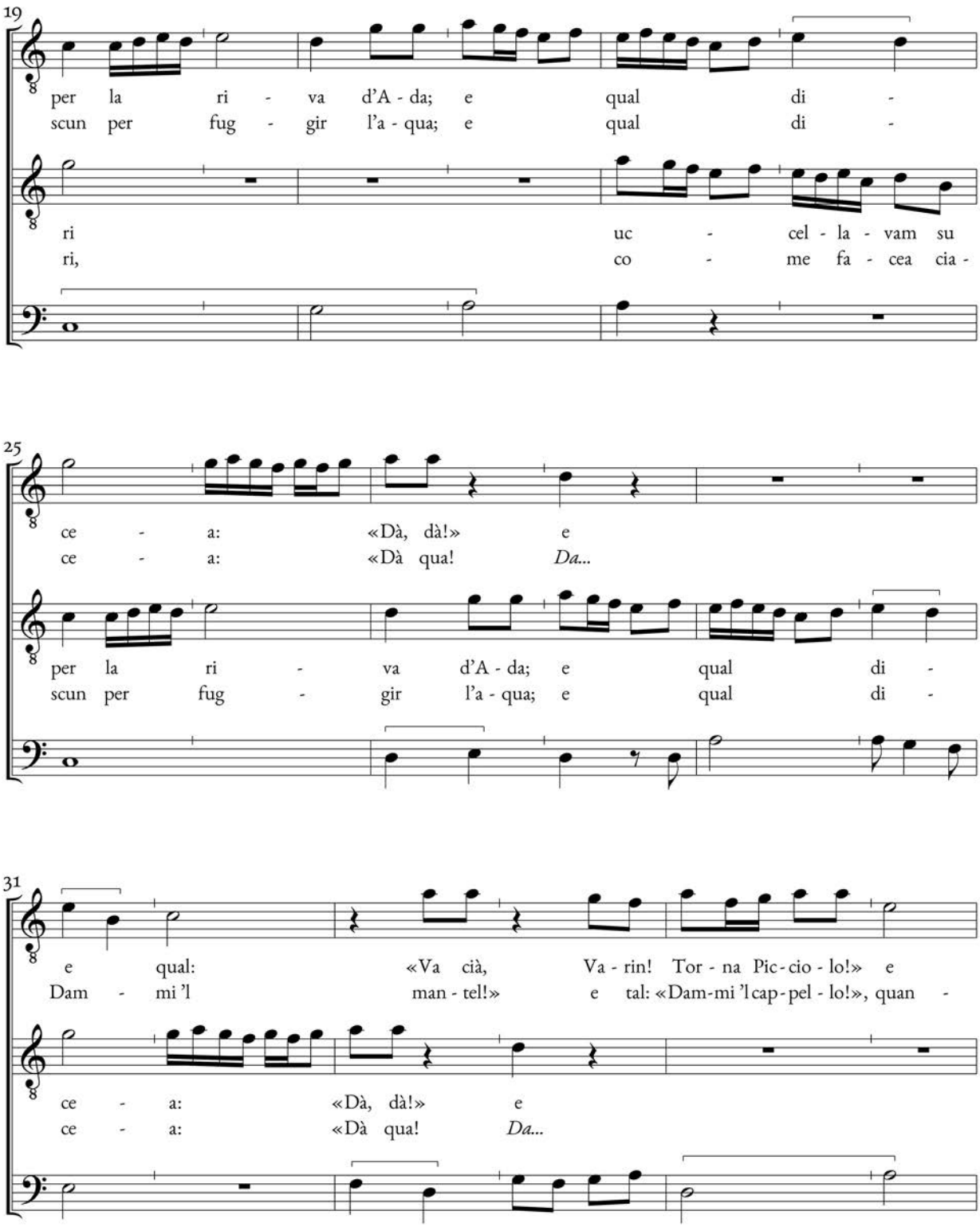

80
fra me di - co e ri - do: «Ec - co la piog - gia,
so - la, in - fra me di - co e ri - do:
84
il bo - sco, E - ne - a e Di - - - - -
«Ec - co la piog - gia, il bo - sco, E - ne - a e Di -
88
- - - - - do».
- - - - - do».

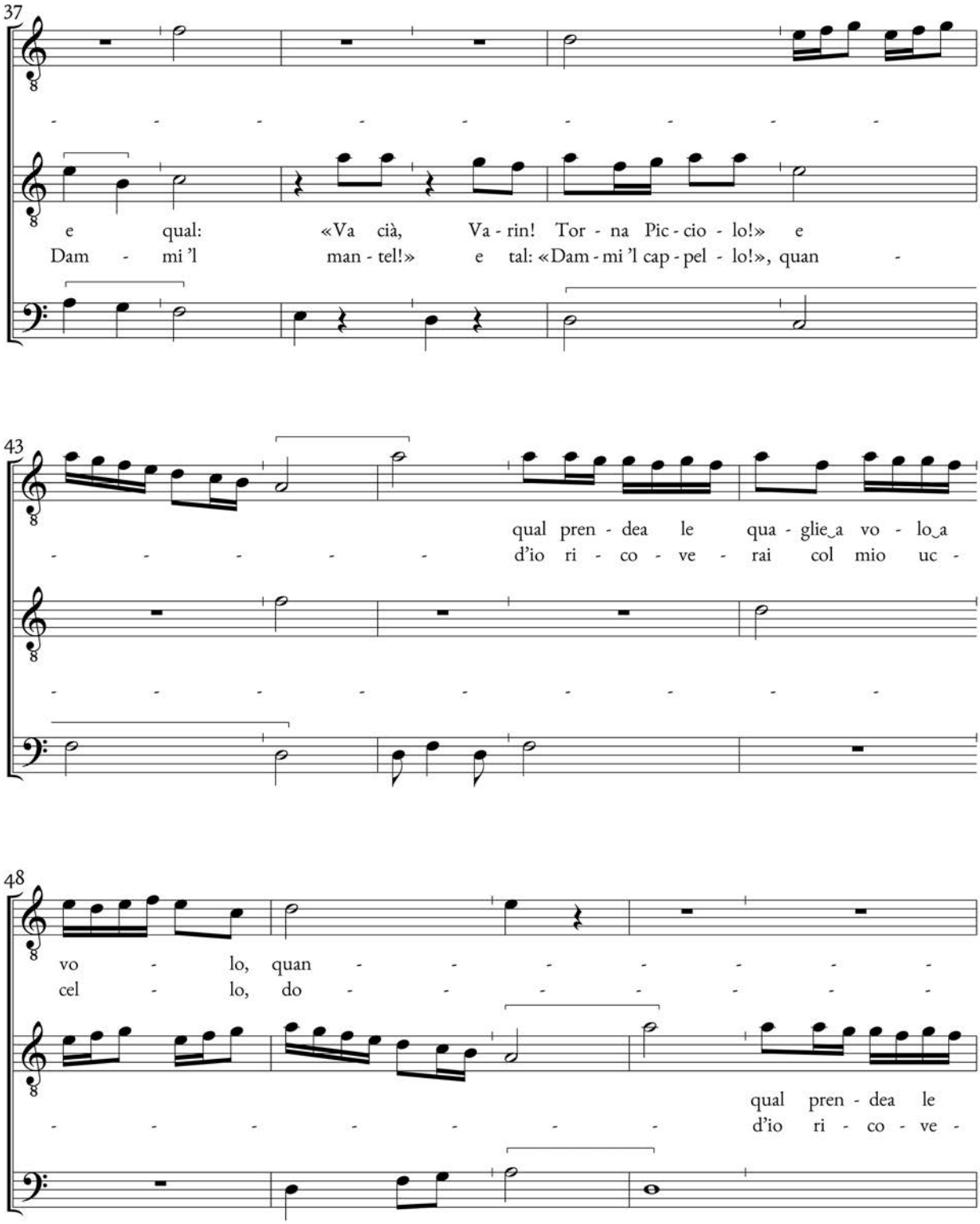
VIII. Con bracchi assai e con molti sparveri

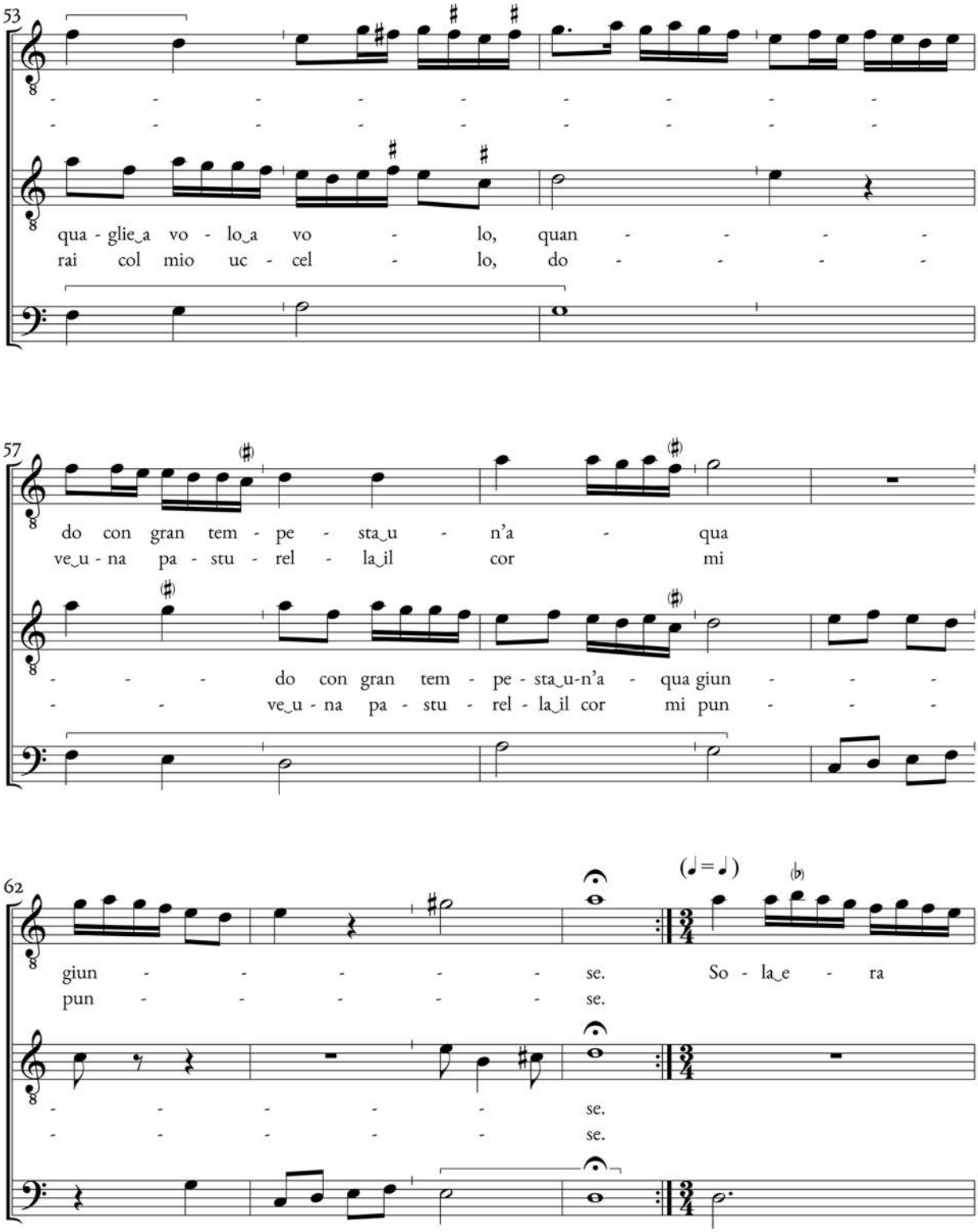
Giovanni da Firenze

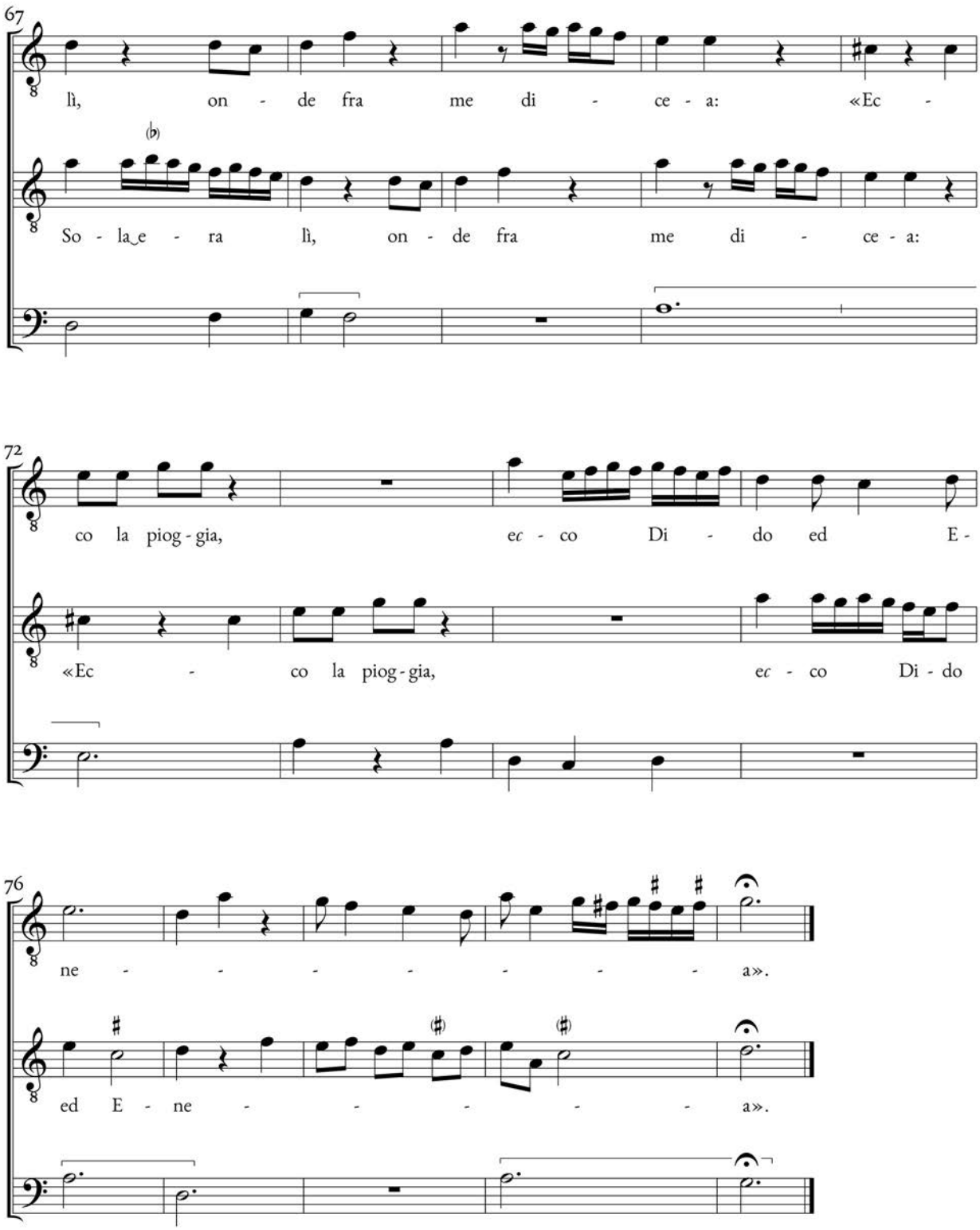
[Fp, cc. 93*v*-94*r*]




19
per la ri - va d'A - da; e qual di -
scun per fug - gir l'a - qua; e qual di -
ri uc - cel - la - vam su
ri, co - me fa - cea cia -
25
ce - a: «Dà, dà!» e
ce - a: «Dà qua! Da...
per la ri - va d'A - da; e qual di -
scun per fug - gir l'a - qua; e qual di -
31
e qual: «Va cià, Va - rin! Tor - na Pic - cio - lo!» e
Dam - mi 'l man - tel!» e tal: «Dam-mi 'l cap - pel - lo!», quan -
ce - a: «Dà, dà!» e
ce - a: «Dà qua! Da...


37
e qual: «Va cià, Va - rin! Tor - na Pic - cio - lo!» e
Dam - mi 'l man - tel!» e tal: «Dam - mi 'l cap - pel - lo!», quan -
43
qual pren - dea le qua - glie_a vo - lo_a
d'io ri - co - ve - rai col mio uc -
48
vo - lo, quan - - - - - - -
cel - lo, do - - - - - - -
qual pren - dea le
d'io ri - co - ve -

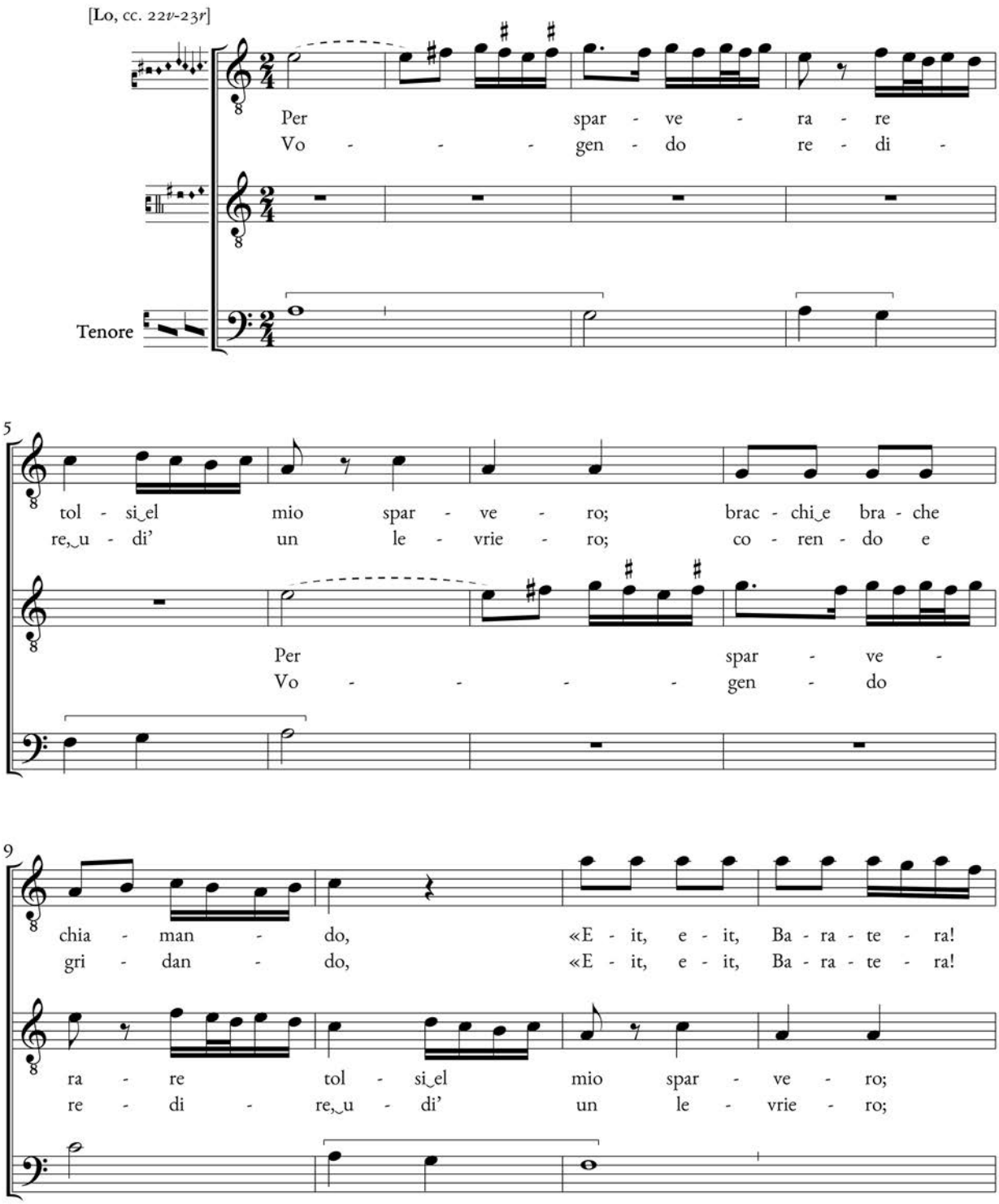

53
qua - glie_a vo - lo_a vo - lo, quan - - - -
rai col mio uc - cel - lo, do - - - -
57
do con gran tem - pe - sta_u - n'a - qua
ve_u - na pa - stu - rel - la_il cor mi
do con gran tem - pe - sta_u-n'a - qua giun - - -
ve_u - na pa - stu - rel - la_il cor mi pun - - -
62
giun - - - - - se. So - la_e - ra
pun - - - - - se.
- - - - - se.
- - - - - se.

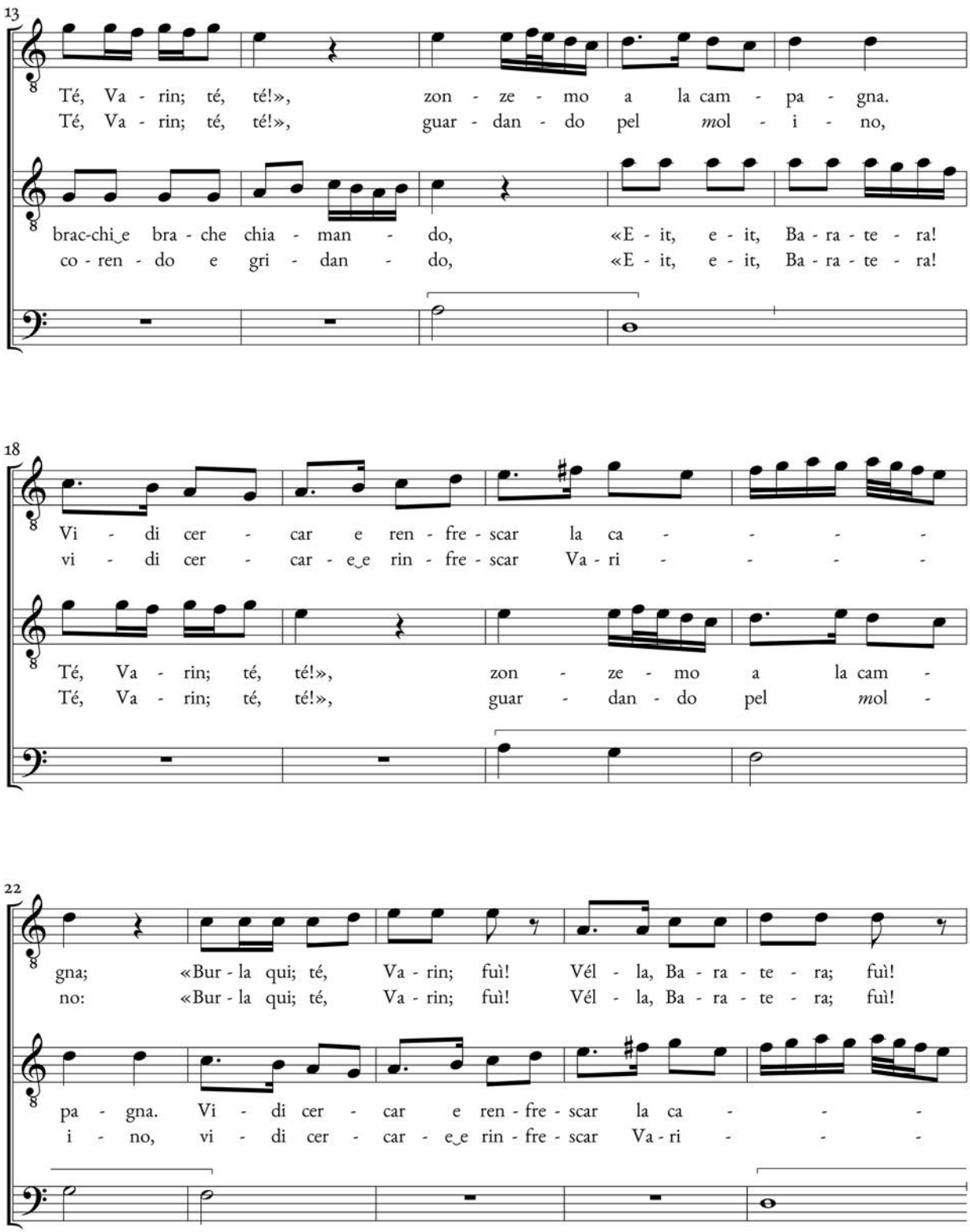

67
lì, on - de fra me di - ce - a: «Ec -
So - la_e - ra lì, on - de fra me di - ce - a:
72
co la piog - gia, ec - co Di - do ed E -
«Ec - co la piog - gia, ec - co Di - do
76
ne - - - - - - - a».
ed E - ne - - - - - a».

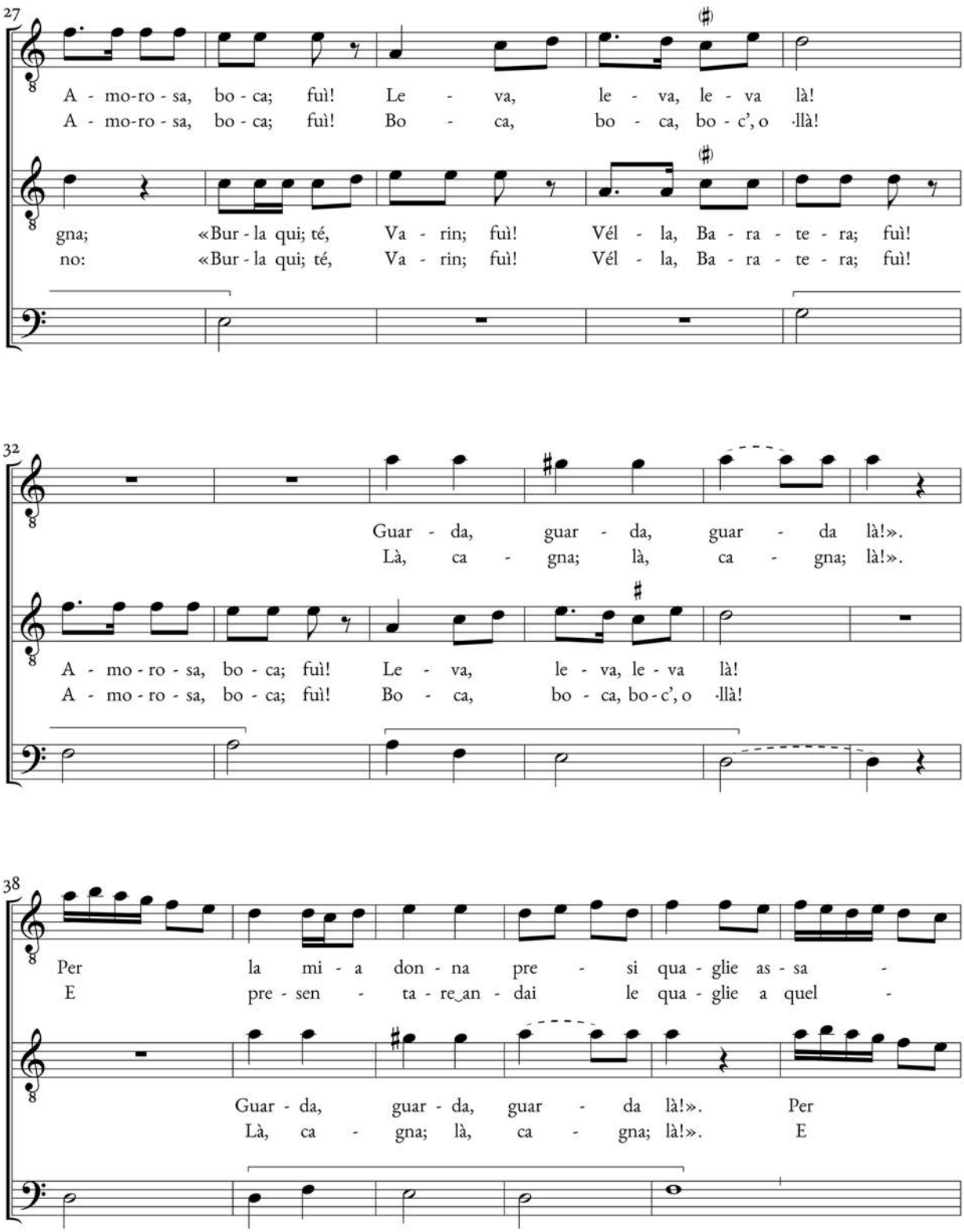
IX. Per sparverare tolsi el mio sparvero

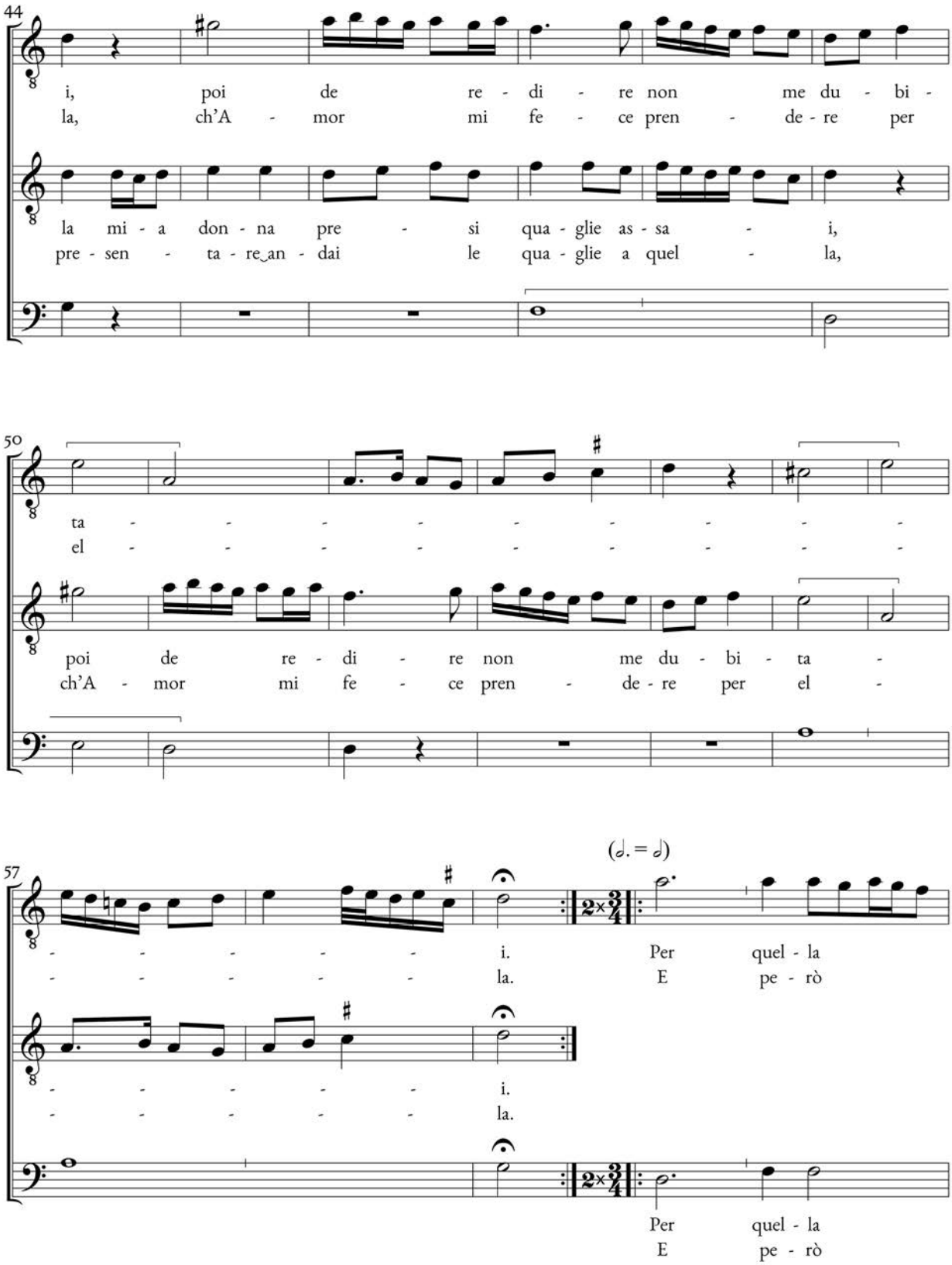
Jacopo da Bologna

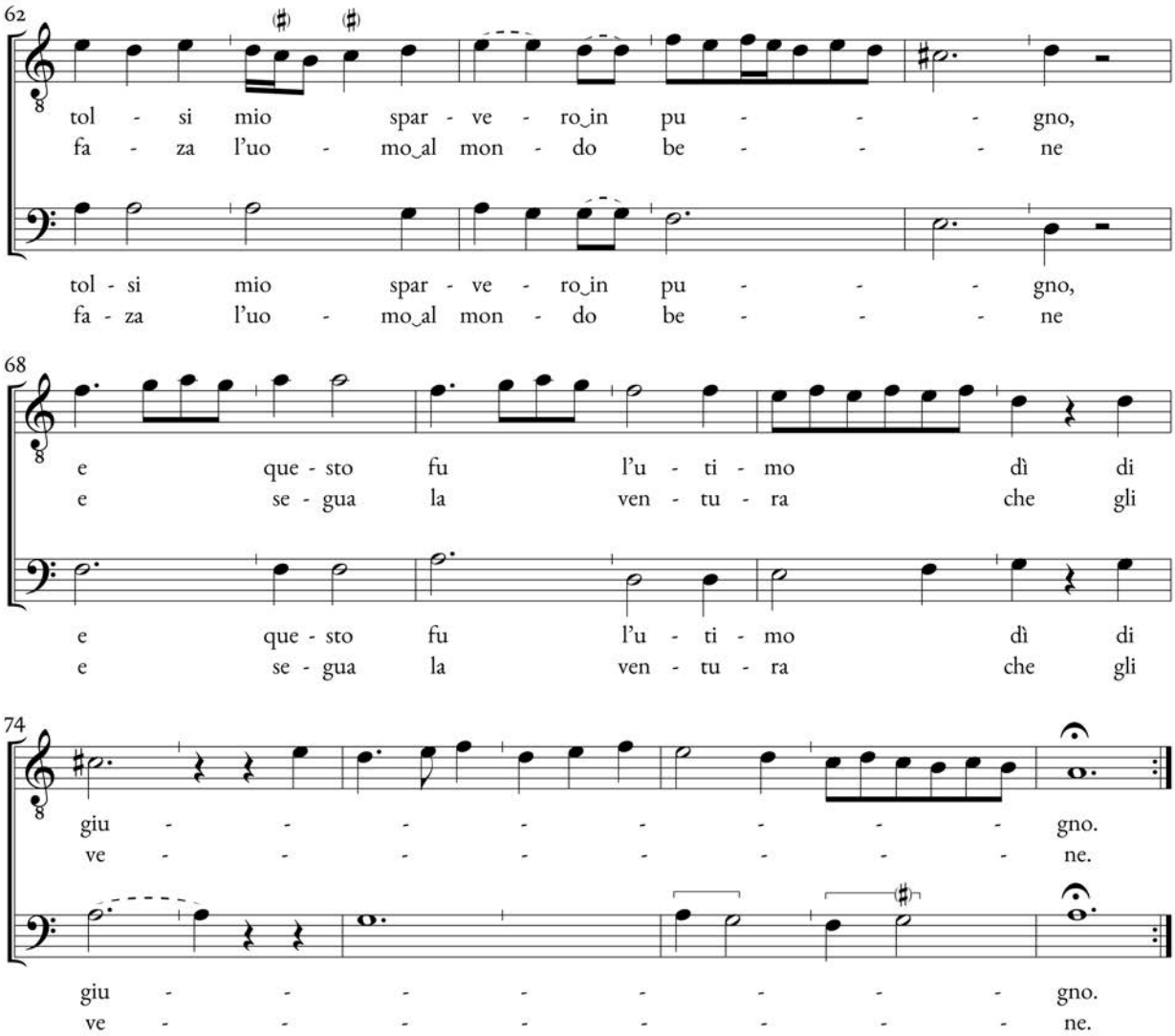
[Lo, cc. 22*v*-23*r*]




13
Té, Va - rin; té, té!», zon - ze - mo a la cam - pa - gna.
Té, Va - rin; té, té!», guar - dan - do pel mol - i - no,
brac-chi e bra - che chia - man - do, «E - it, e - it, Ba - ra - te - ra!
co - ren - do e gri - dan - do, «E - it, e - it, Ba - ra - te - ra!
18
Vi - di cer - car e ren - fre - scar la ca - - - -
vi - di cer - car - e e rin - fre - scar Va - ri - - - -
Té, Va - rin; té, té!», zon - ze - mo a la cam -
Té, Va - rin; té, té!», guar - dan - do pel mol -
22
gna; «Bur - la qui; té, Va - rin; fuì! Vél - la, Ba - ra - te - ra; fuì!
no: «Bur - la qui; té, Va - rin; fuì! Vél - la, Ba - ra - te - ra; fuì!
pa - gna. Vi - di cer - car e ren - fre - scar la ca - - -
i - no, vi - di cer - car - e e rin - fre - scar Va - ri - - -


27
A - mo-ro - sa, bo - ca; fuì! Le - va, le - va, le - va là!
A - mo-ro - sa, bo - ca; fuì! Bo - ca, bo - ca, bo - c', o -llà!
gna; «Bur - la qui; té, Va - rin; fuì! Vél - la, Ba - ra - te - ra; fuì!
no: «Bur - la qui; té, Va - rin; fuì! Vél - la, Ba - ra - te - ra; fuì!
32
Guar - da, guar - da, guar - da là!».
Là, ca - gna; là, ca - gna; là!».
A - mo - ro - sa, bo - ca; fuì! Le - va, le - va, le - va là!
A - mo - ro - sa, bo - ca; fuì! Bo - ca, bo - ca, bo - c', o -llà!
38
Per la mi - a don - na pre - si qua - glie as - sa -
E pre - sen - ta - re_an - dai le qua - glie a quel -
Guar - da, guar - da, guar - da là!». Per
Là, ca - gna; là, ca - gna; là!». E

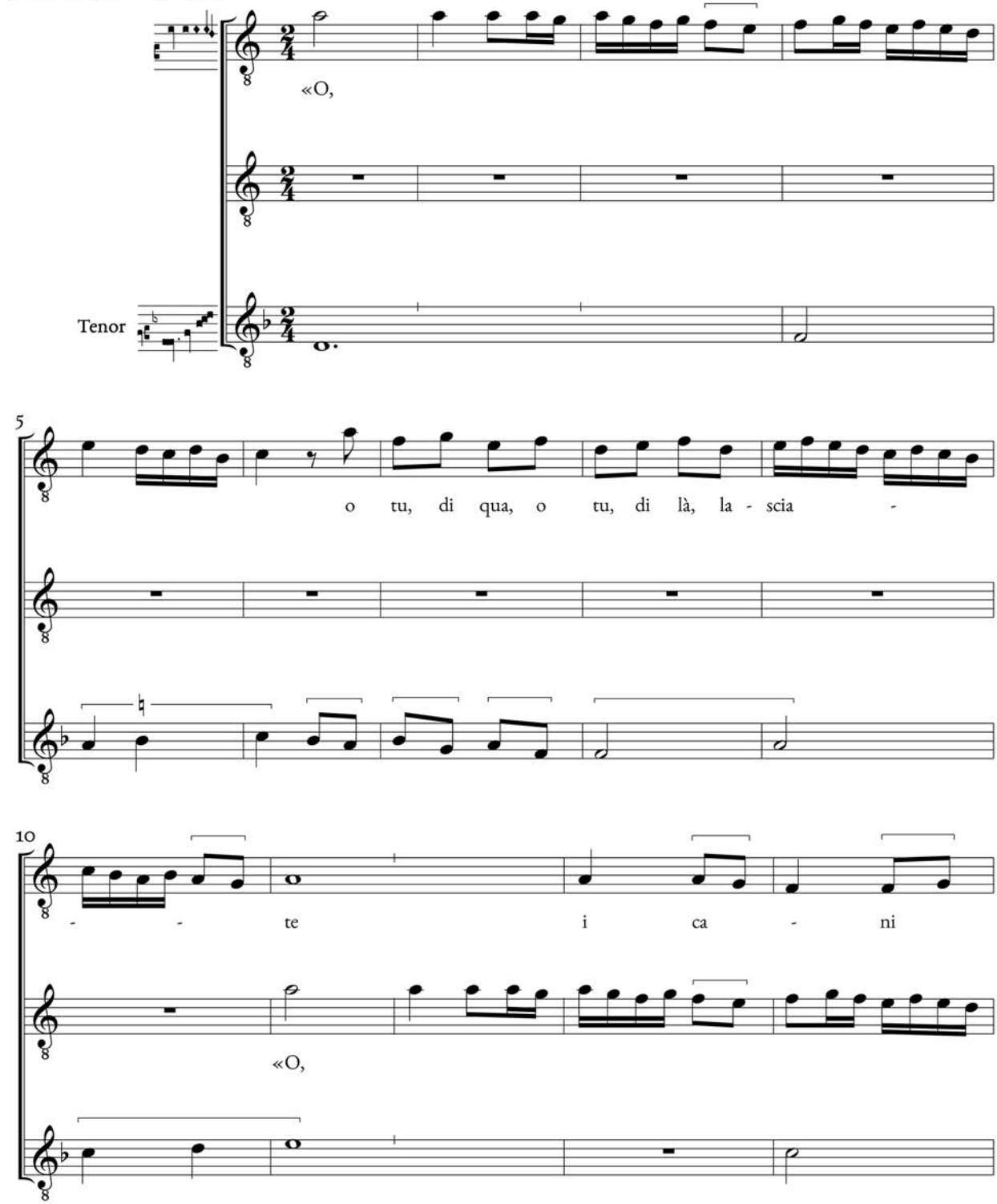

44
i, poi de re - di - re non me du - bi -
la, ch'A - mor mi fe - ce pren - de - re per
la mi - a don - na pre - si qua - glie as - sa - i,
pre - sen - ta - re an - dai le qua - glie a quel - la,
50
ta - - - - - - - - -
el - - - - - - - - -
poi de re - di - re non me du - bi - ta -
ch'A - mor mi fe - ce pren - de - re per el -
57
(𝅗𝅥. = 𝅗𝅥)
- - - - - i. Per quel - la
- - - - - la. E pe - rò
- - - - - i.
- - - - - la.
Per quel - la
E pe - rò

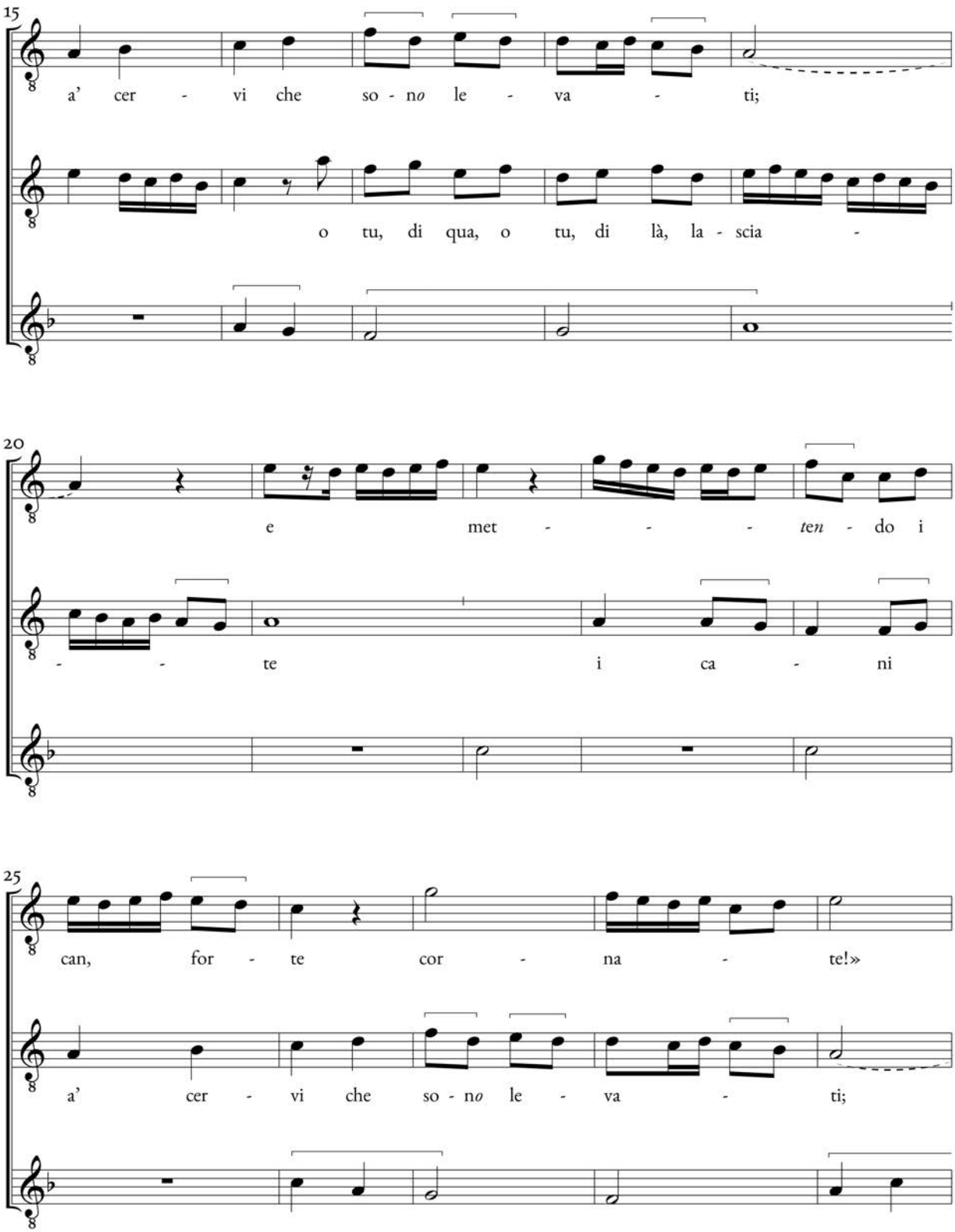

62
tol - si mio spar - ve - ro_in pu - - - gno,
fa - za l'uo - mo_al mon - do be - - - ne
tol - si mio spar - ve - ro_in pu - - - gno,
fa - za l'uo - mo_al mon - do be - - - ne
68
e que - sto fu l'u - ti - mo dì di
e se - gua la ven - tu - ra che gli
e que - sto fu l'u - ti - mo dì di
e se - gua la ven - tu - ra che gli
74
giu - - - - - - - - gno.
ve - - - - - - - - ne.
giu - - - - - - - - gno.
ve - - - - - - - - ne.

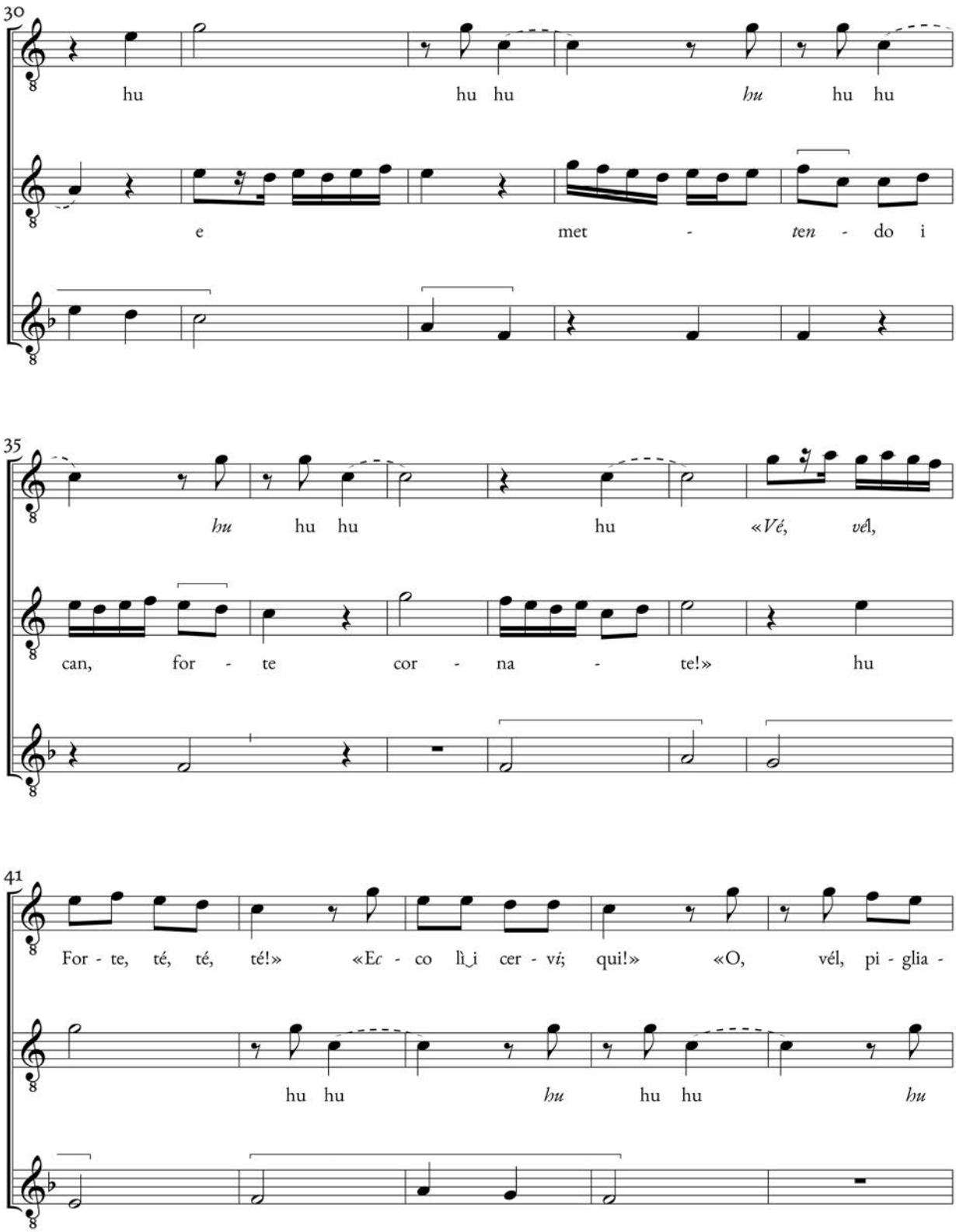
X. O tu, di qua, o tu, di là, lasciate

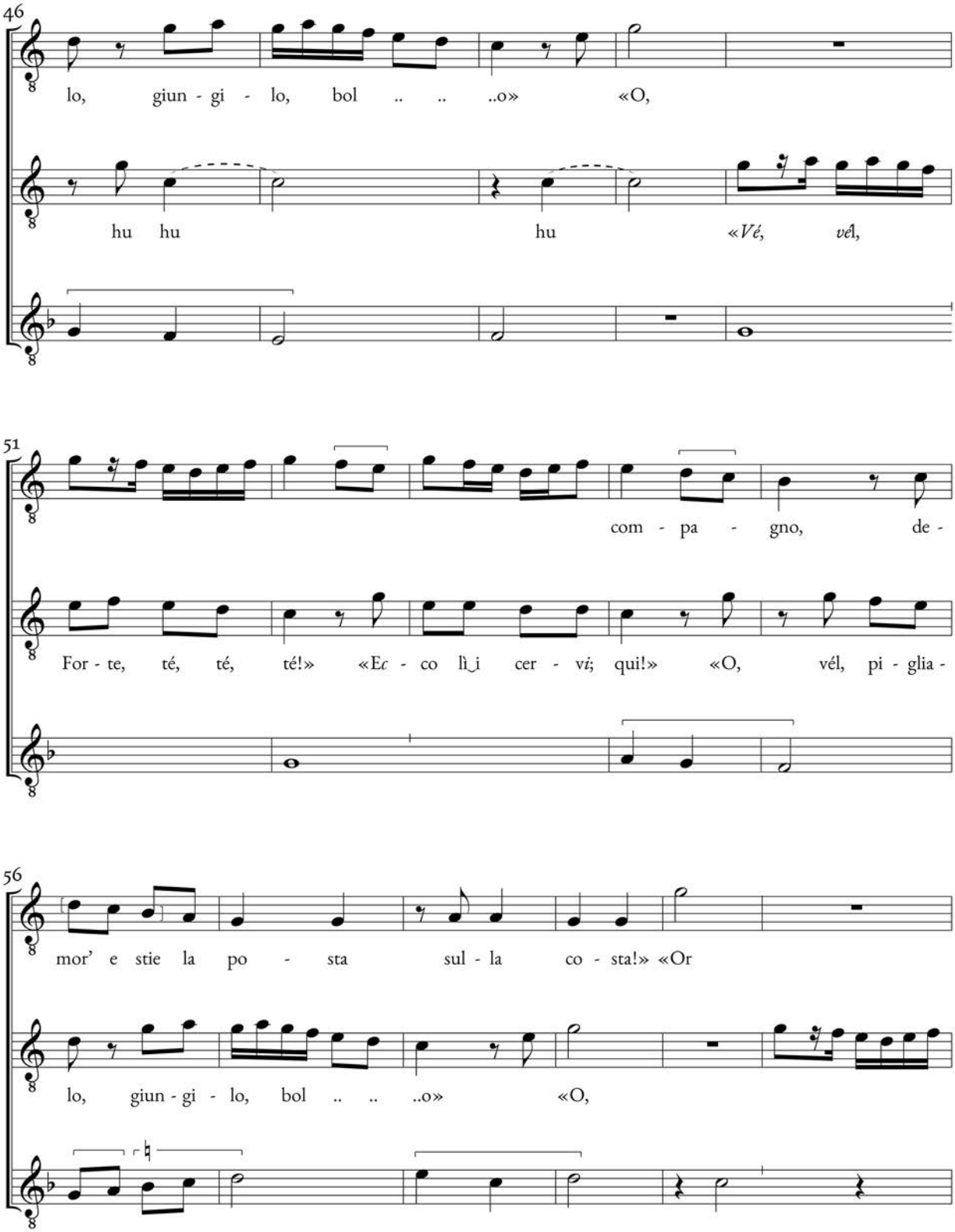
Anonimo

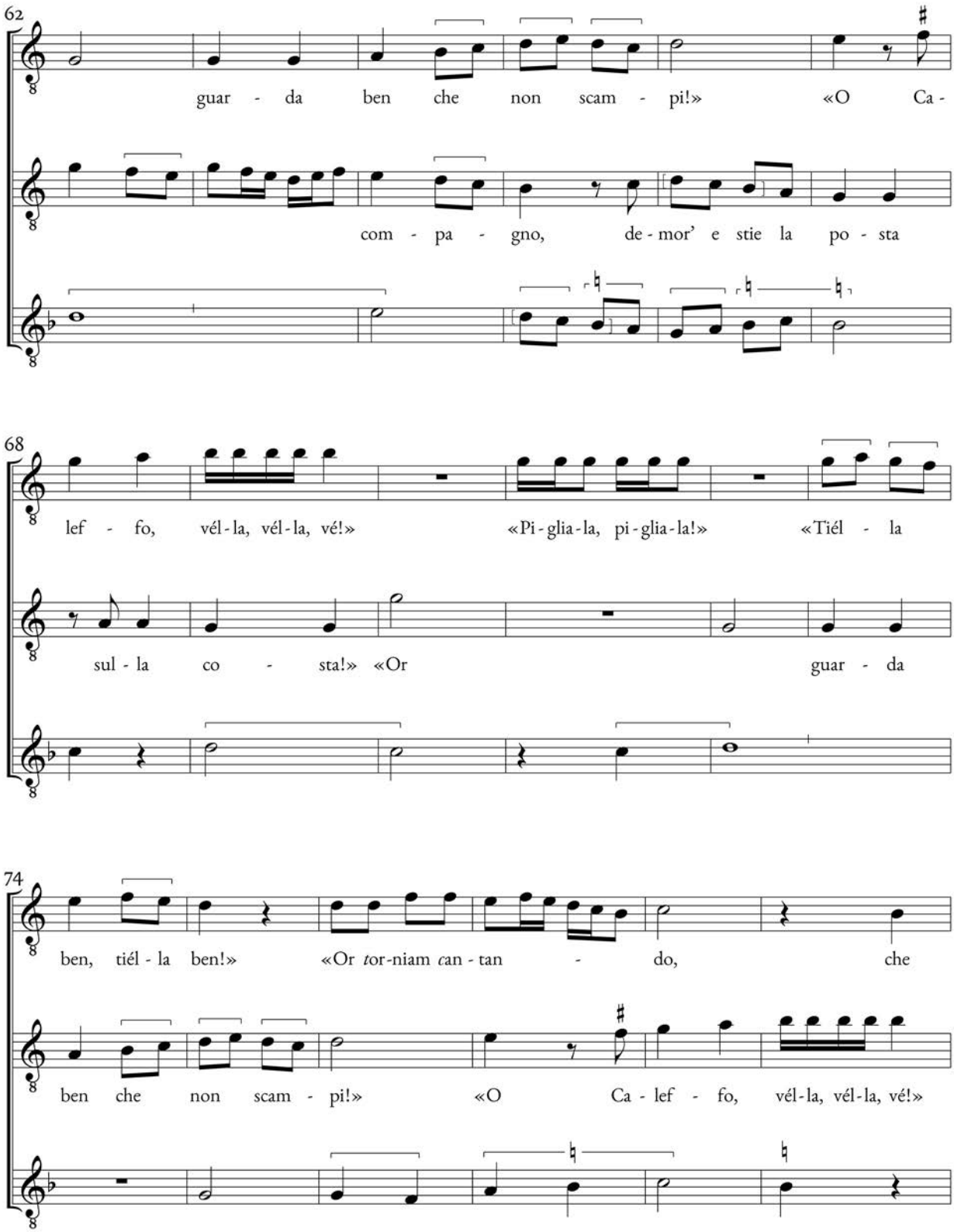
[SI, cc. 82*v*, 94*r* = 151*v*-152*r*]

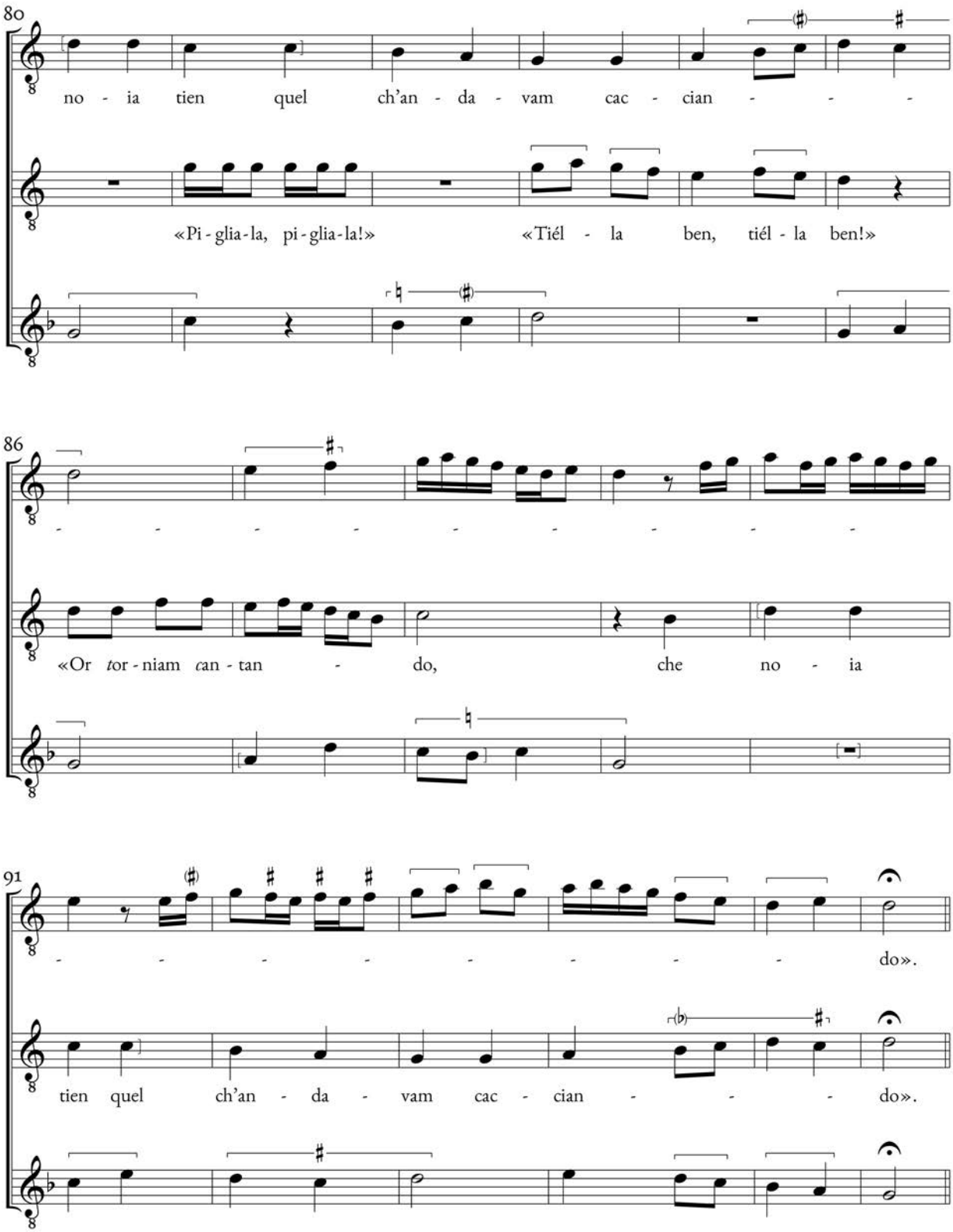


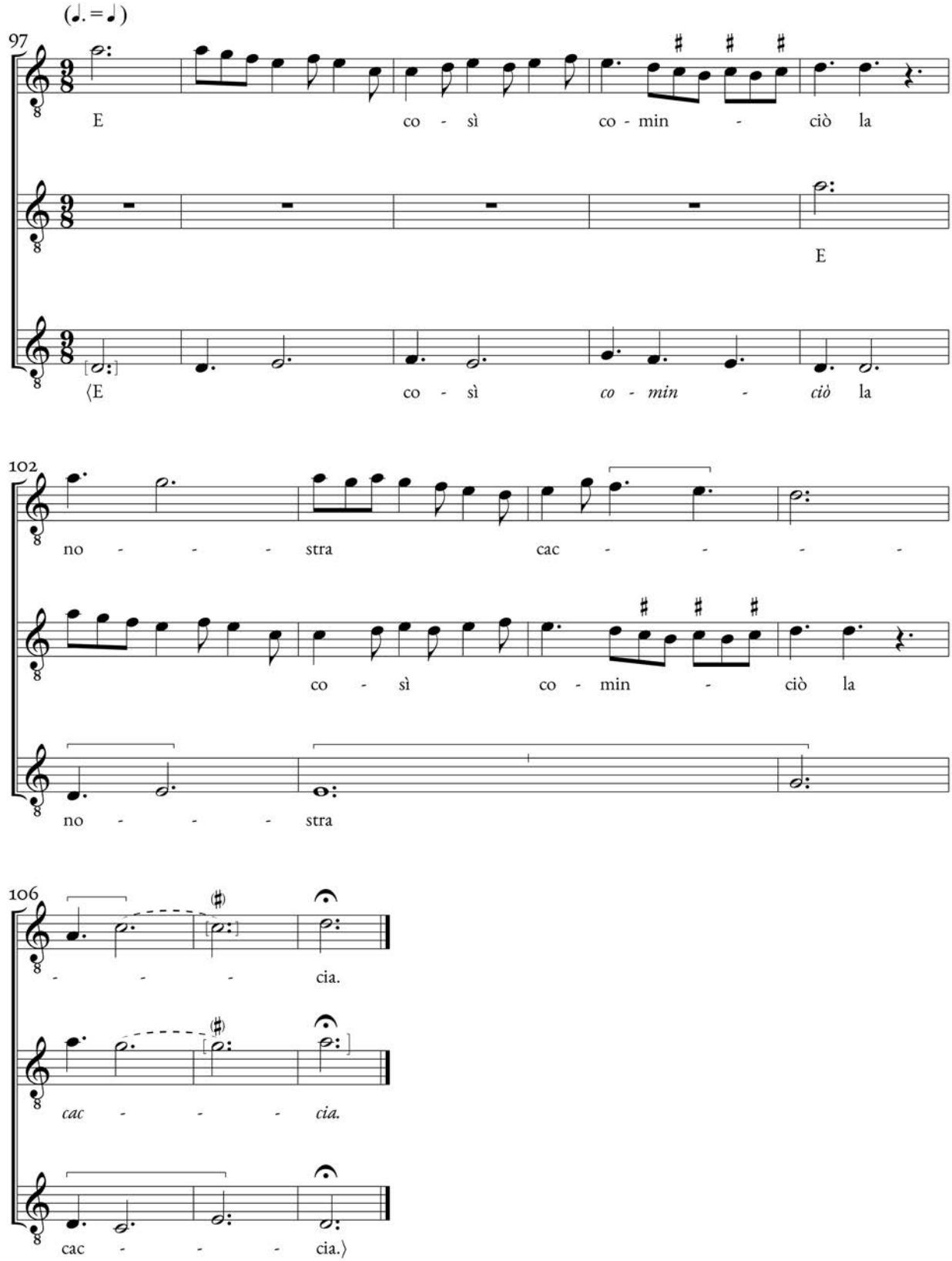

15
a' cer - vi che so - no le - va - ti;
o tu, di qua, o tu, di là, la - scia -
20
e met - - - - ten - do i
- - te i ca - ni
25
can, for - te cor - na - te!»
a' cer - vi che so - no le - va - ti;


30
hu hu hu *hu* hu hu
e met - *ten* - do i
35
hu hu hu hu «*Vé*, *vél*,
can, for - te cor - na - te!» hu
41
For - te, té, té, té!» «E*c* - co lì_i cer - v*i*; qui!» «O, vél, pi - glia -
hu hu *hu* hu hu *hu*


46
lo, giun - gi - lo, bol .. .. ..o» «O,
hu hu hu «Vé, vél,
51
com - pa - gno, de -
For - te, té, té, té!» «Ec - co lì i cer - ví; qui!» «O, vél, pi - glia -
56
mor' e stie la po - sta sul - la co - sta!» «Or
lo, giun - gi - lo, bol .. .. ..o» «O,


62
guar - da ben che non scam - pi!» «O Ca -
com - pa - gno, de - mor' e stie la po - sta
68
lef - fo, vél - la, vél - la, vé!» «Pi - glia - la, pi - glia - la!» «Tiél - la
sul - la co - sta!» «Or guar - da
74
ben, tiél - la ben!» «Or *t*or - niam *c*an - tan - do, che
ben che non scam - pi!» «O Ca - lef - fo, vél - la, vél - la, vé!»

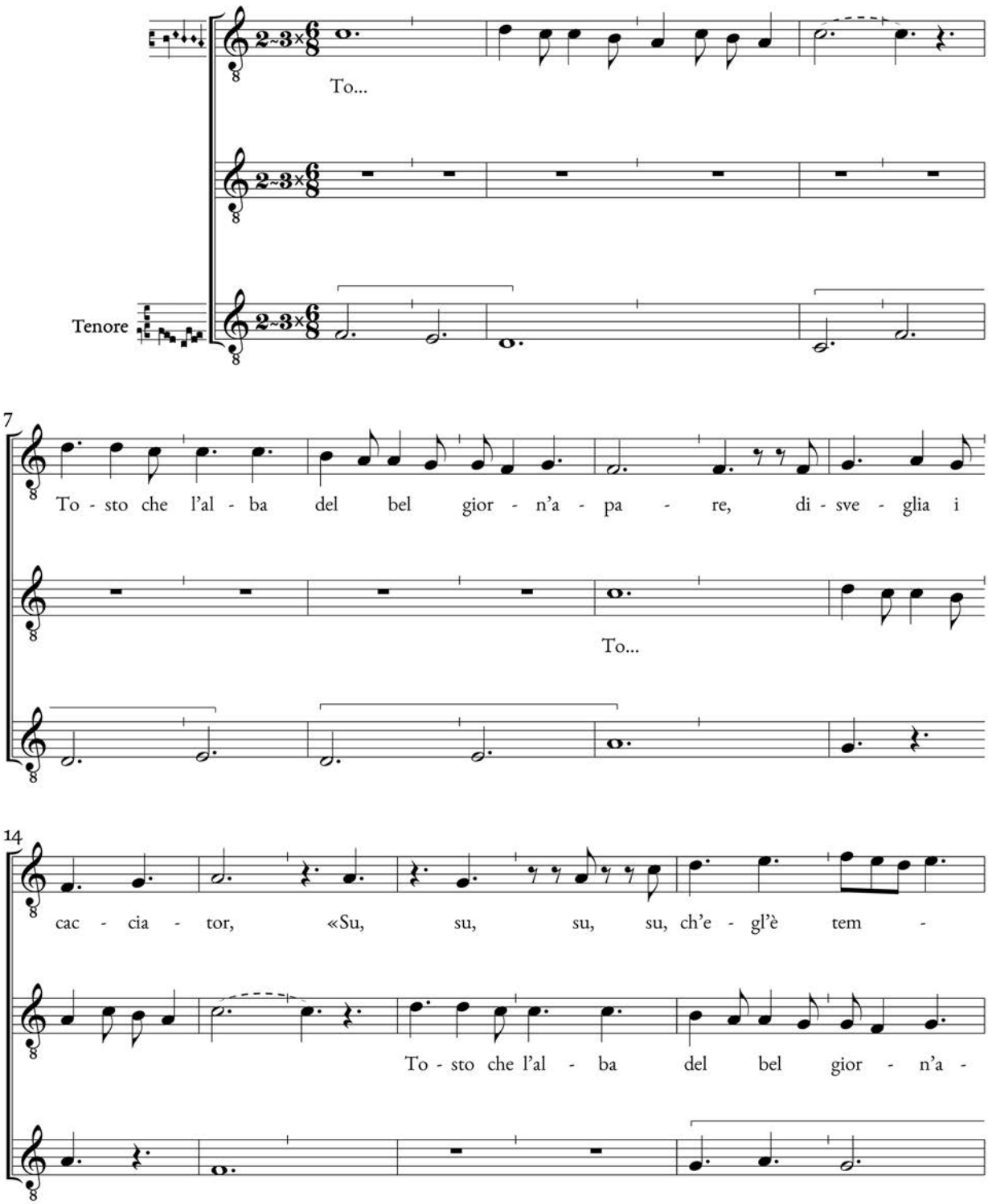

80
no - ia tien quel ch'an - da - vam cac - cian - - -
«Pi - glia - la, pi - glia - la!» «Tiél - la ben, tiél - la ben!»
86
«Or tor - niam can - tan - do, che no - ia
91
- - - - - - - - do».
tien quel ch'an - da - vam cac - cian - - - do».

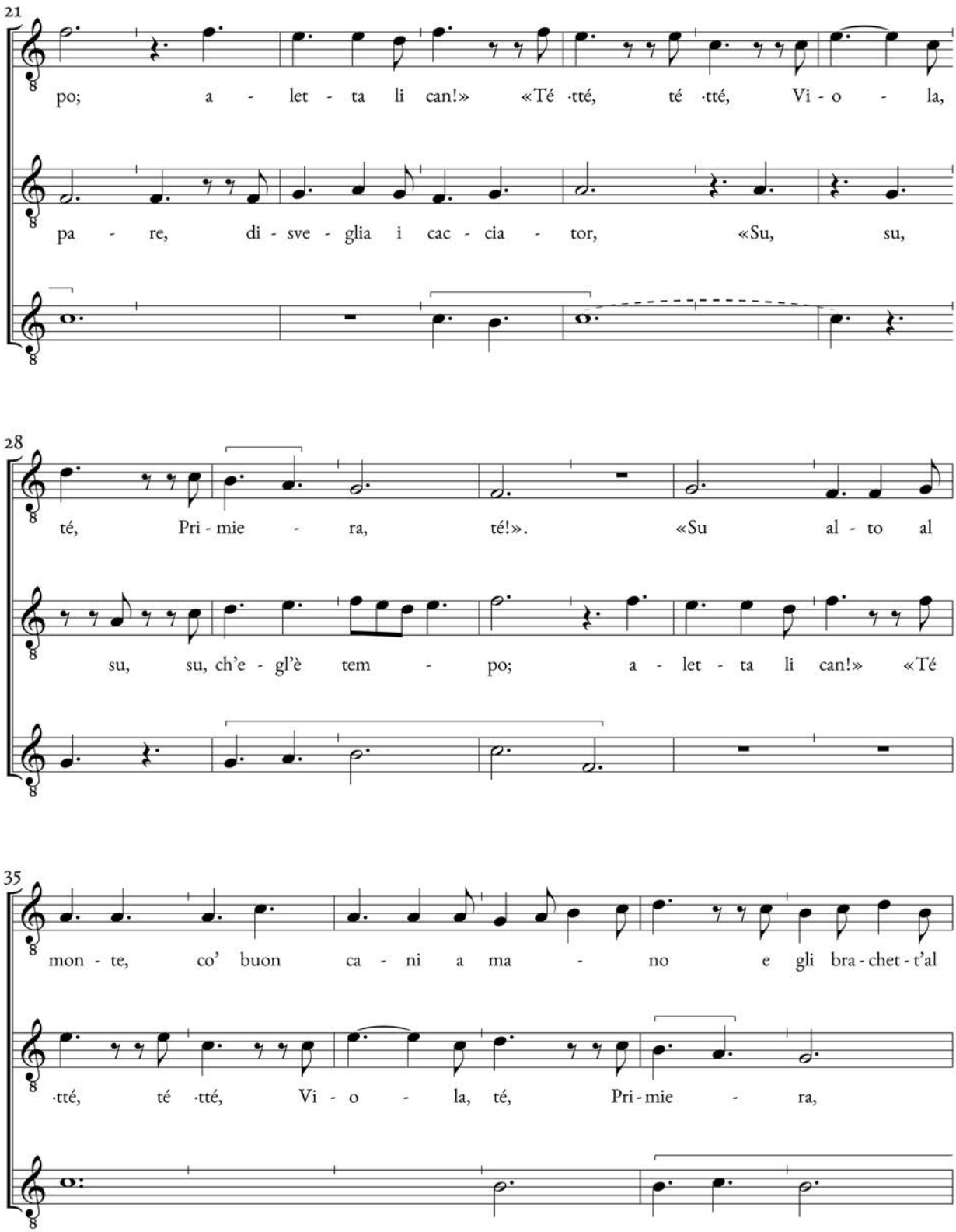

(𝅗𝅥. = 𝅗𝅥)
97
E co - sì co - min - ciò la
E
⟨E co - sì co - min - ciò la
102
no - - - - stra cac - - - - -
co - sì co - min - ciò la
no - - - - stra
106
- - - - cia.
cac - - - - cia.
cac - - - - cia.⟩

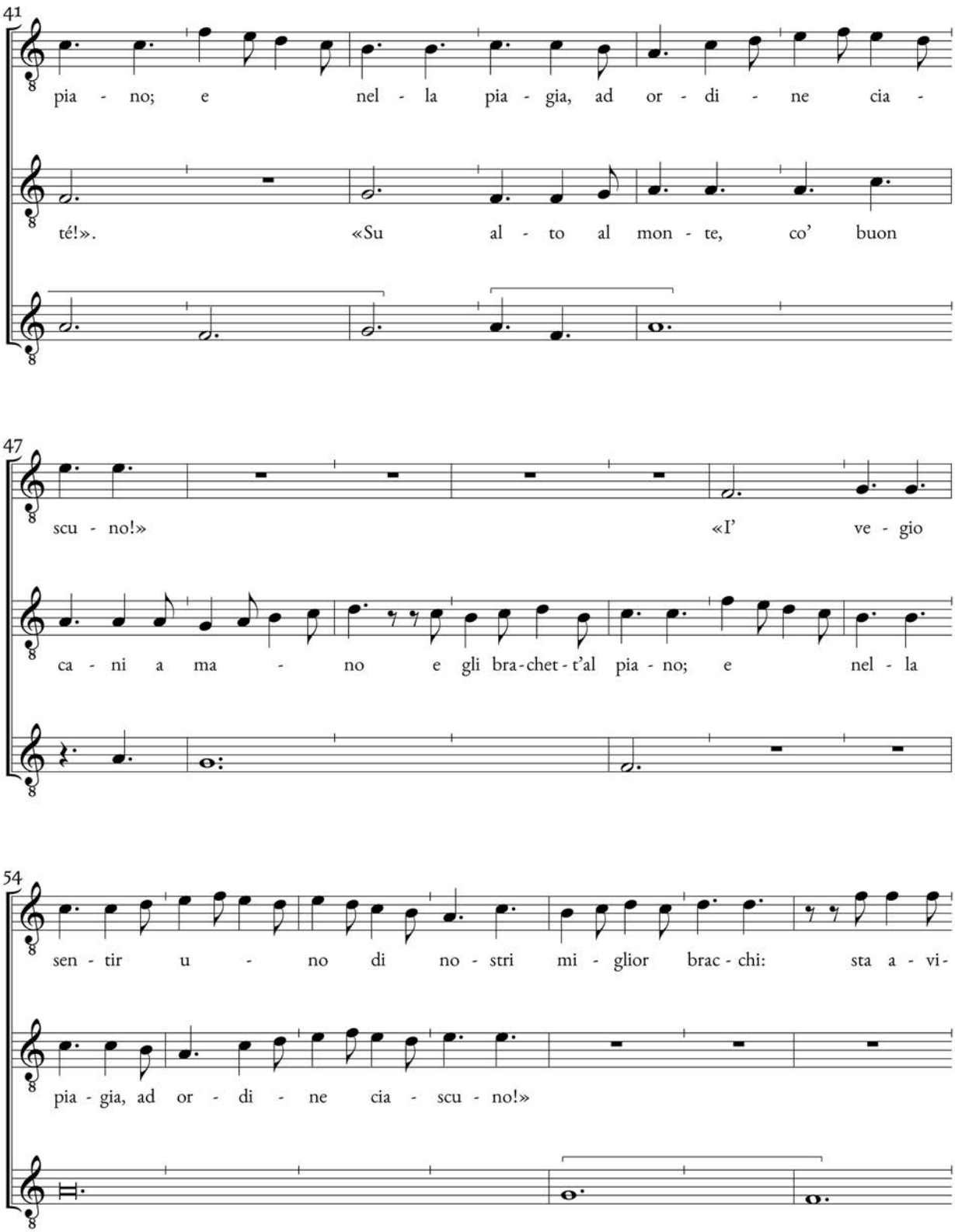
XI. Tosto che l'alba del bel giorn' apare

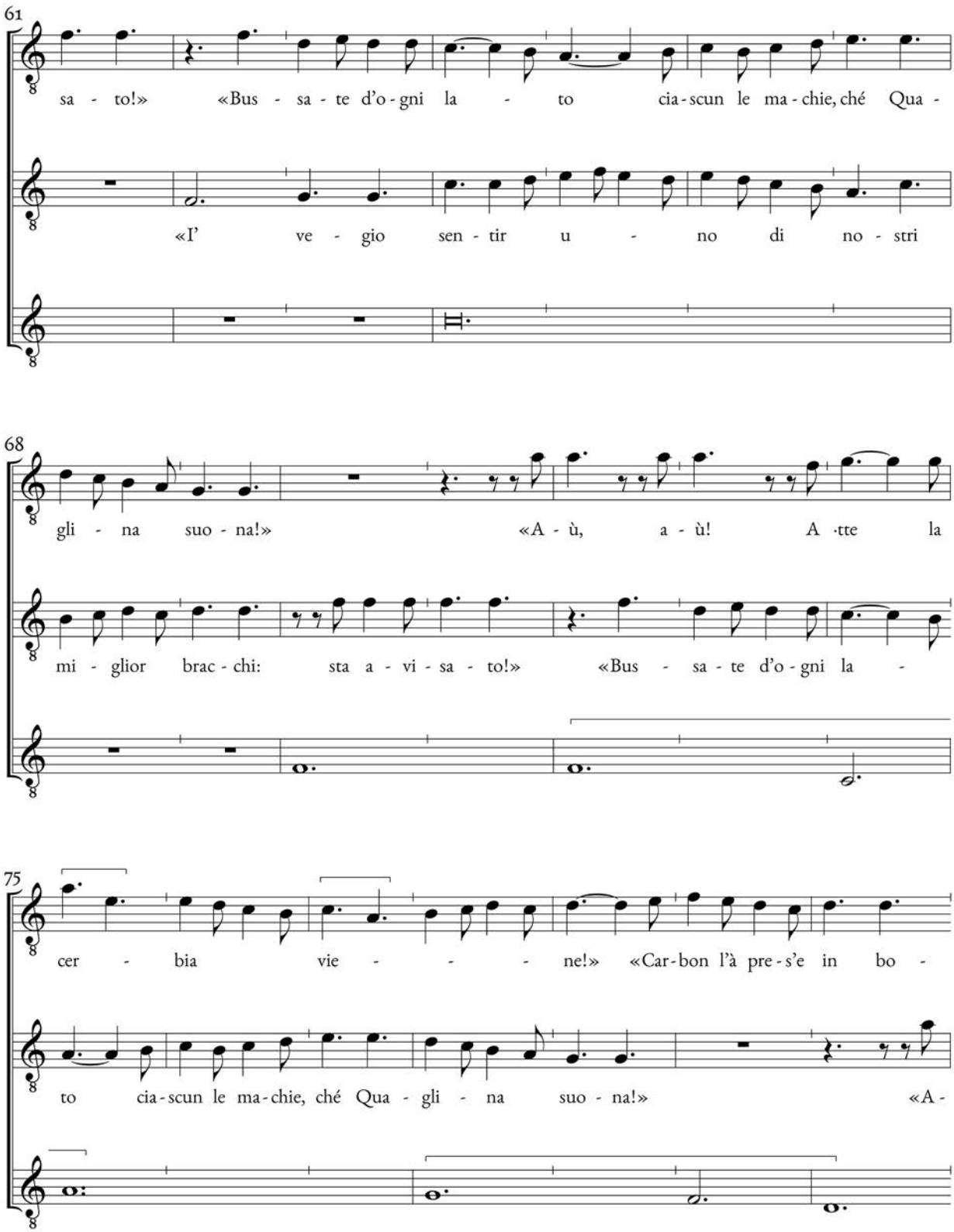
Gherardello da Firenze

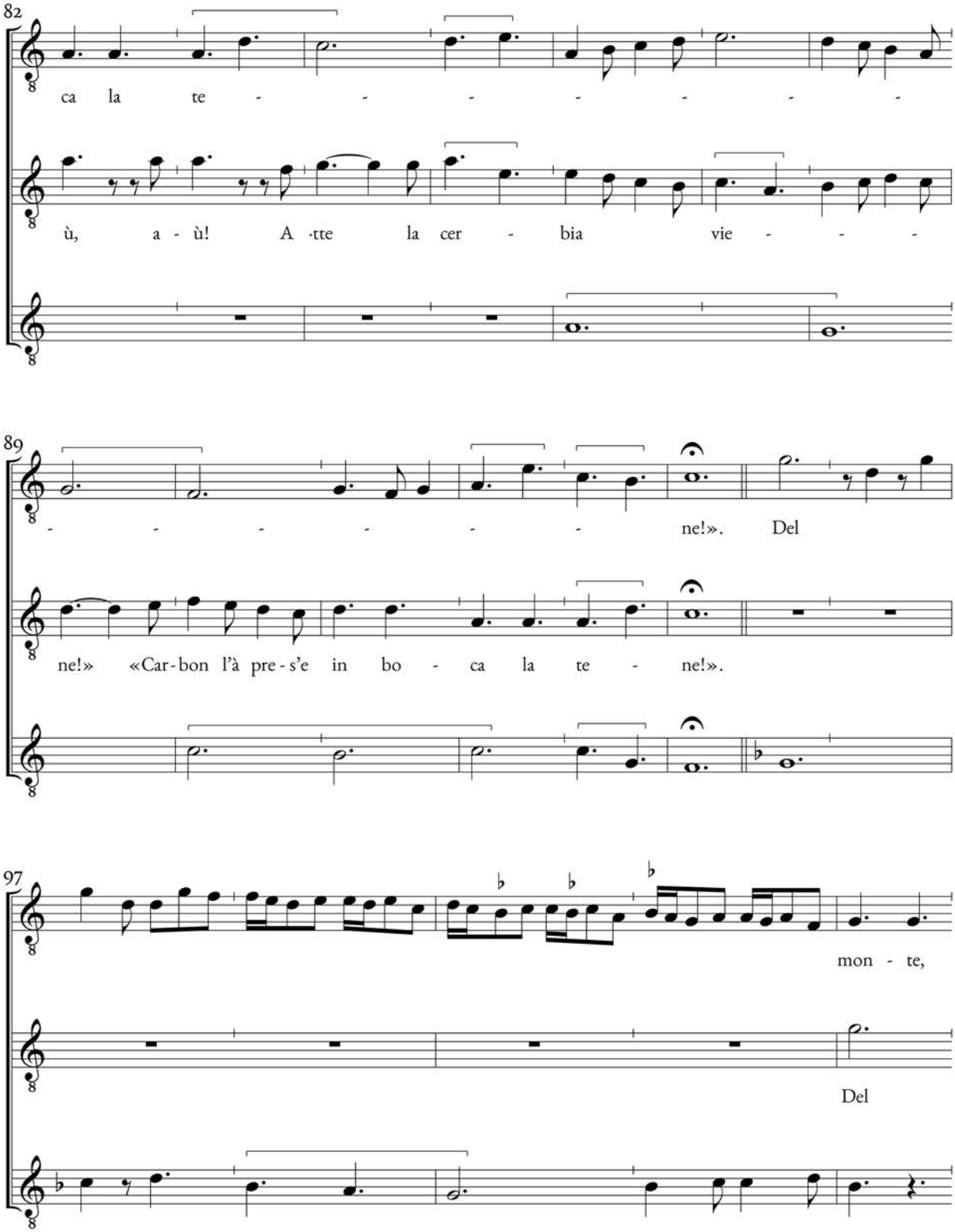
[Lo, c. 25*r*]

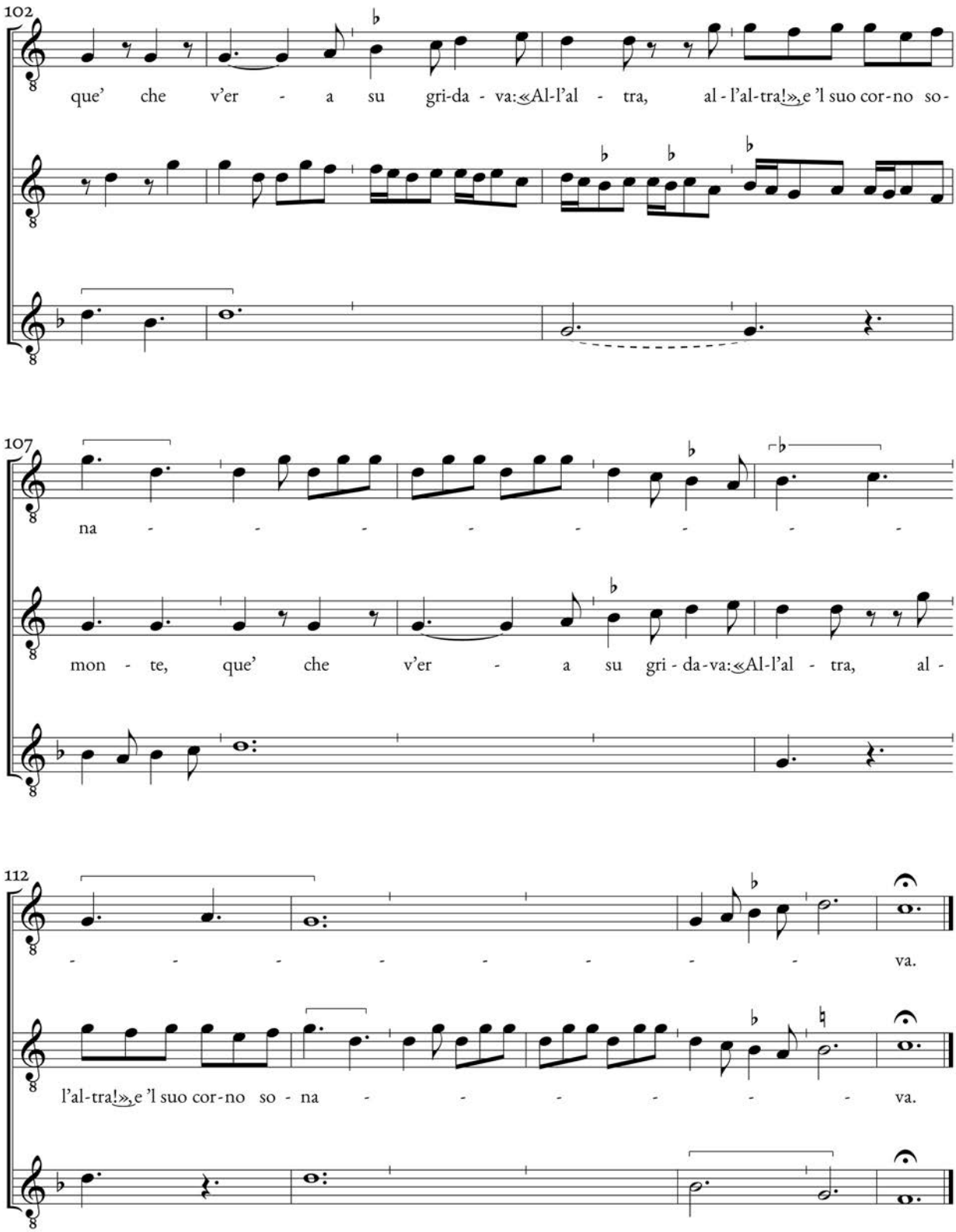



21
po; a - let - ta li can!» «Té ·tté, té ·tté, Vi - o - la,
pa - re, di - sve - glia i cac - cia - tor, «Su, su,
28
té, Pri - mie - ra, té!». «Su al - to al
su, su, ch'e - gl'è tem - po; a - let - ta li can!» «Té
35
mon - te, co' buon ca - ni a ma - no e gli bra - chet - t'al
·tté, té ·tté, Vi - o - la, té, Pri - mie - ra,


41
pia - no; e nel - la pia - gia, ad or - di - ne cia -
té!». «Su al - to al mon - te, co' buon
47
scu - no!» «I' ve - gio
ca - ni a ma - no e gli bra-chet - t'al pia - no; e nel - la
54
sen - tir u - no di no - stri mi - glior brac - chi: sta a - vi-
pia - gia, ad or - di - ne cia - scu - no!»


61
sa - to!» «Bus - sa - te d'o - gni la - to cia - scun le ma - chie, ché Qua -
«I' ve - gio sen - tir u - no di no - stri
68
gli - na suo - na!» «A - ù, a - ù! A - tte la
mi - glior brac - chi: sta a - vi - sa - to!» «Bus - sa - te d'o - gni la -
75
cer - bia vie - - - ne!» «Car - bon l'à pre - s'e in bo -
to cia - scun le ma - chie, ché Qua - gli - na suo - na!» «A -

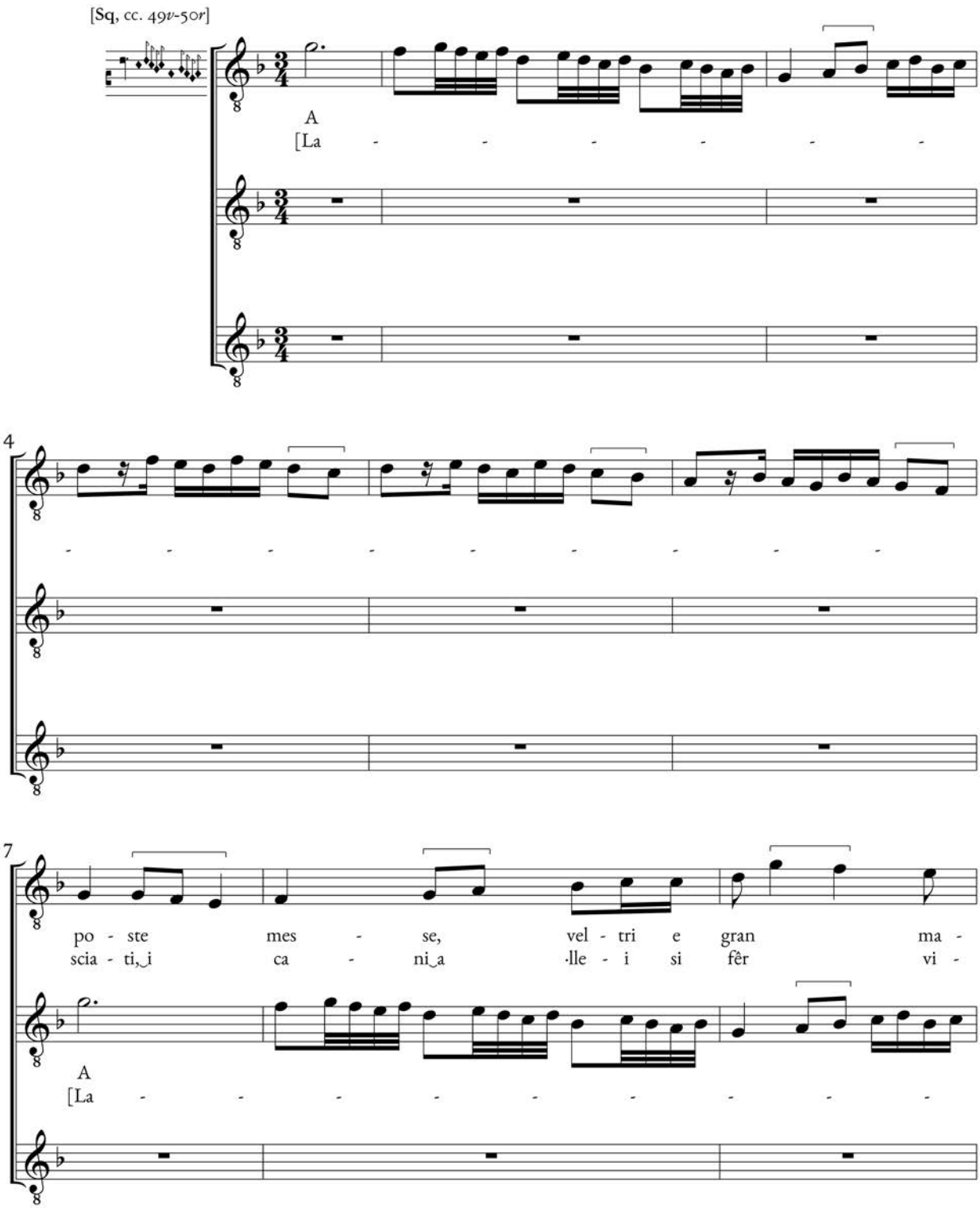

82
ca la te - - - - - - -
ù, a - ù! A - tte la cer - bia vie - - -
89
- - - - - - ne!». Del
ne!» «Car - bon l'à pre - s'e in bo - ca la te - ne!».
97
mon - te,
Del

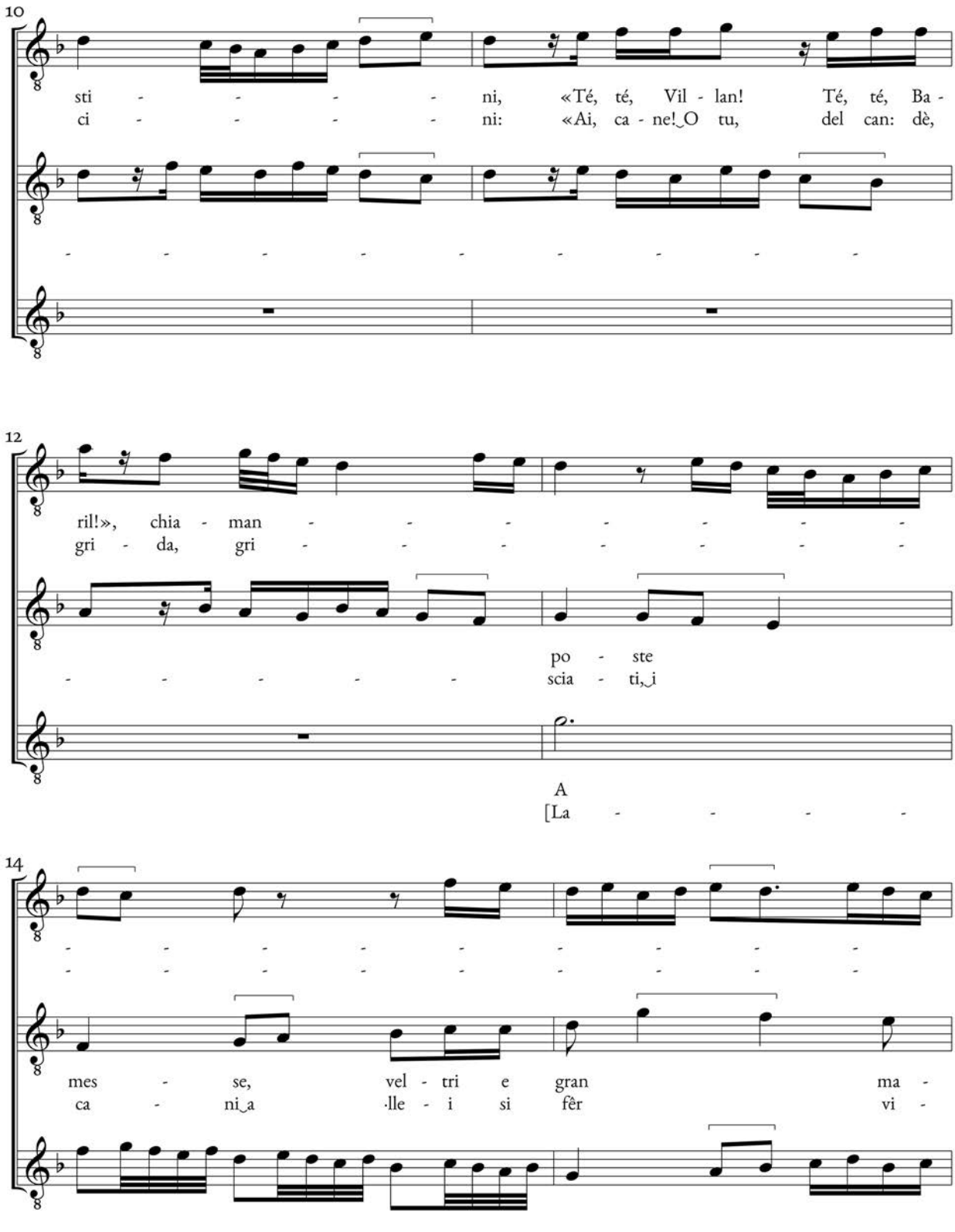

102
que' che v'er - a su gri-da - va:«Al-l'al - tra, al - l'al-tra!», e 'l suo cor-no so-
107
na - - - - - - - - -
mon - te, que' che v'er - a su gri - da-va:«Al-l'al - tra, al -
112
- - - - - - - - va.
l'al-tra!», e 'l suo cor-no so - na - - - - - - va.

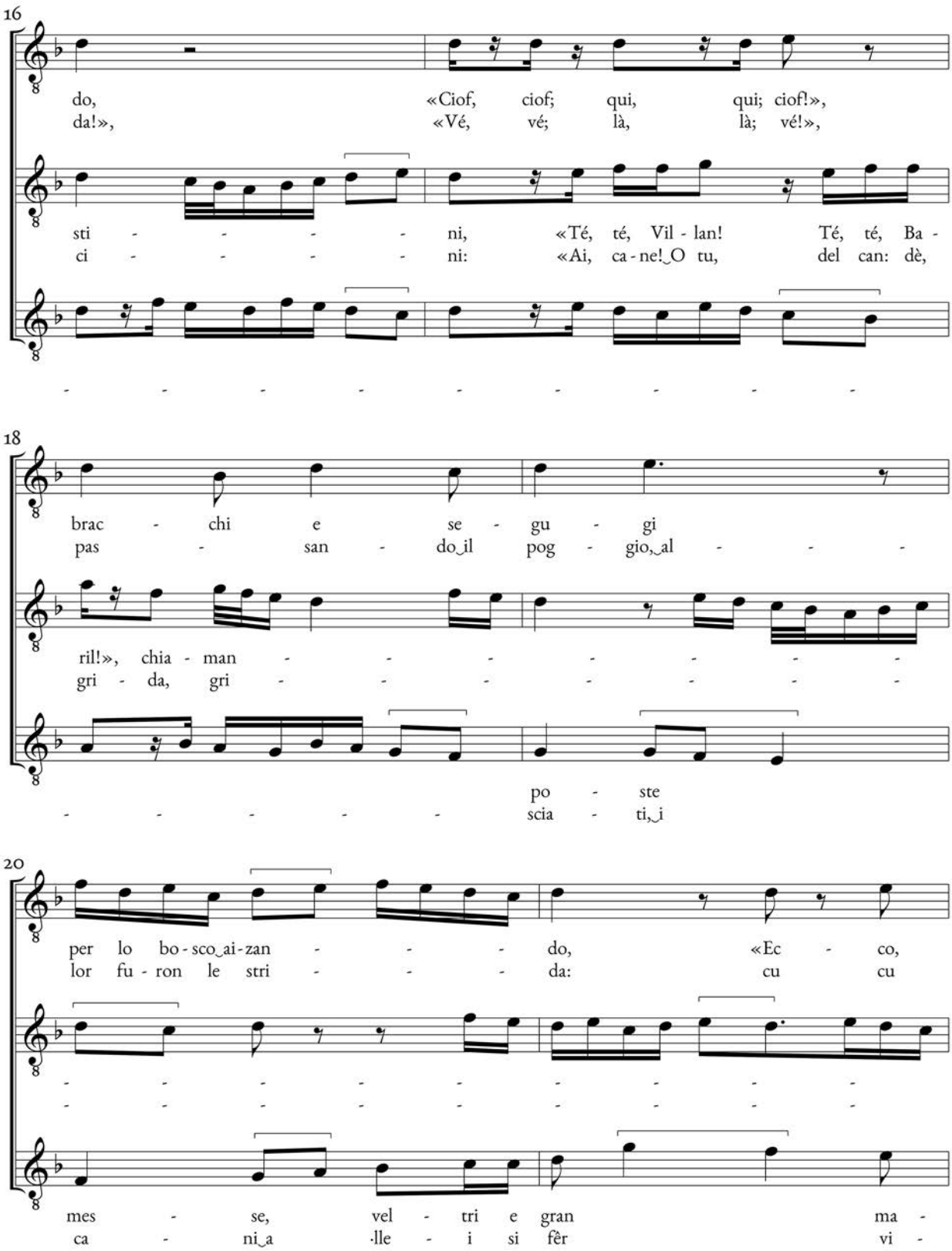
XII. A poste messe, veltri e gran mastini

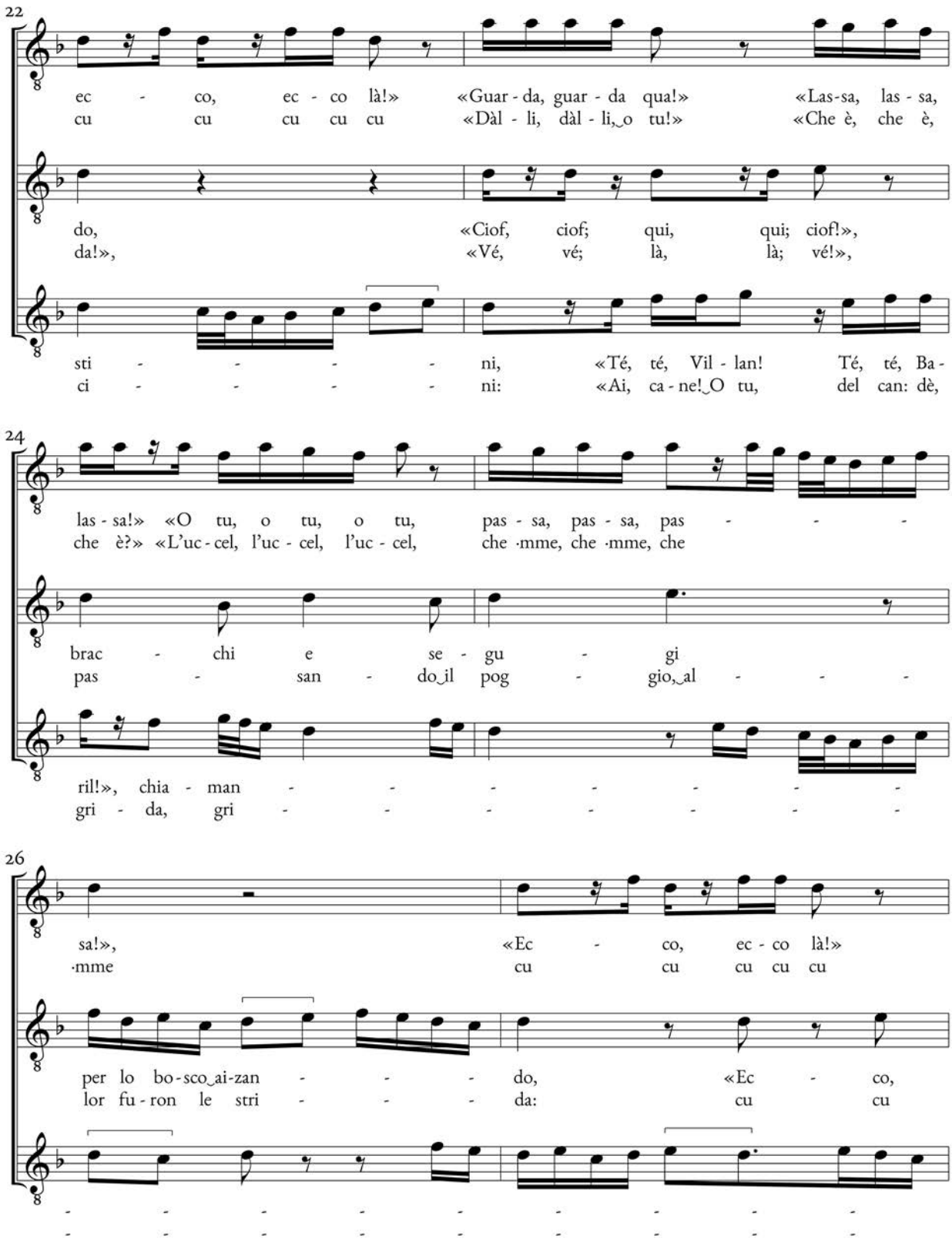
Lorenzo da Firenze

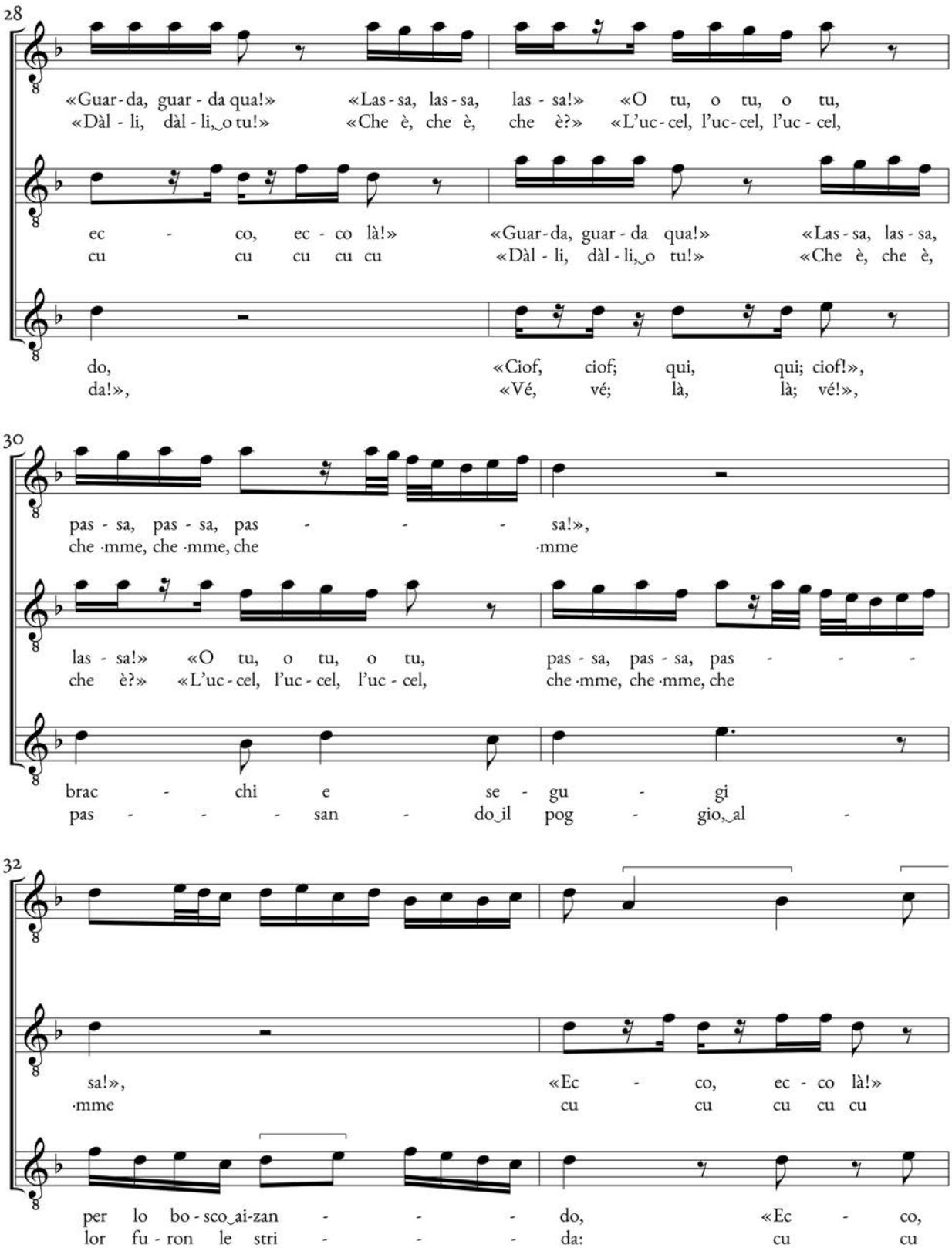
[Sq, cc. 49*v*-50*r*]

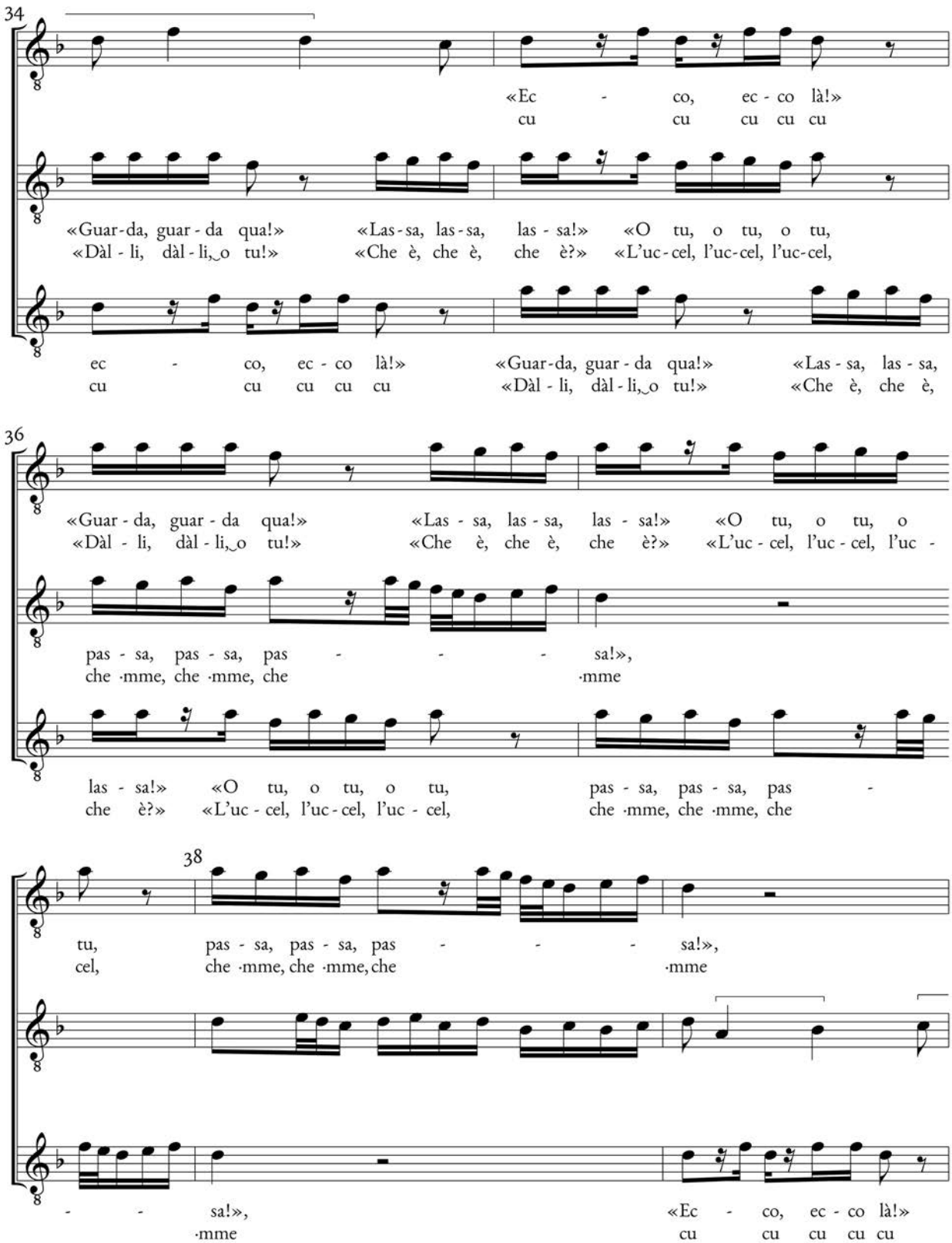


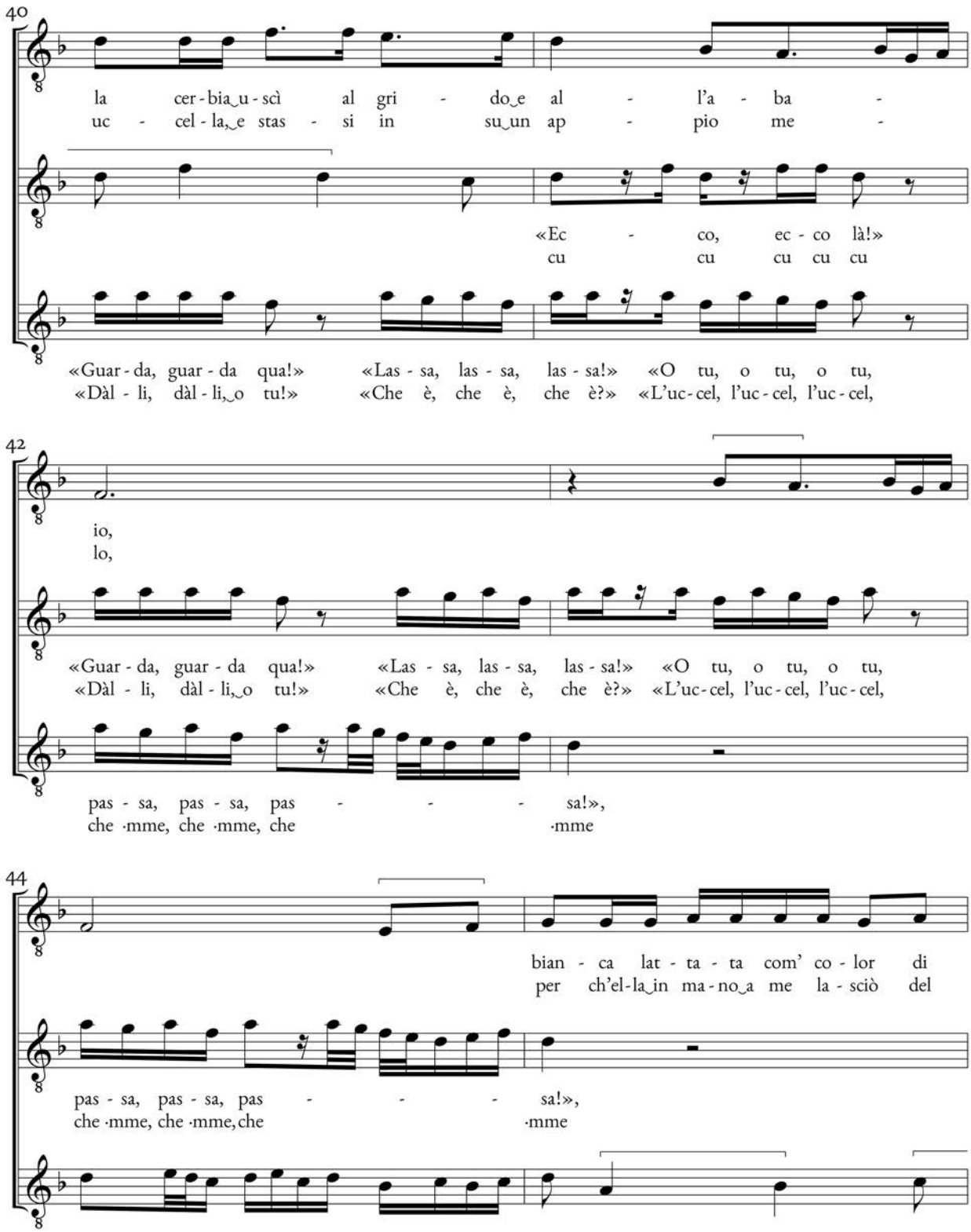

10
sti - - - - - ni, «Té, té, Vil - lan! Té, té, Ba -
ci - - - - - ni: «Ai, ca - ne!‿O tu, del can: dè,
12
ril!», chia - man - - - - - - -
gri - da, gri - - - - - - -
po - ste
- - - - - - scia - ti,‿i
A
[La - - - - -
14
mes - se, vel - tri e gran ma -
ca - ni‿a - lle - i si fêr vi -

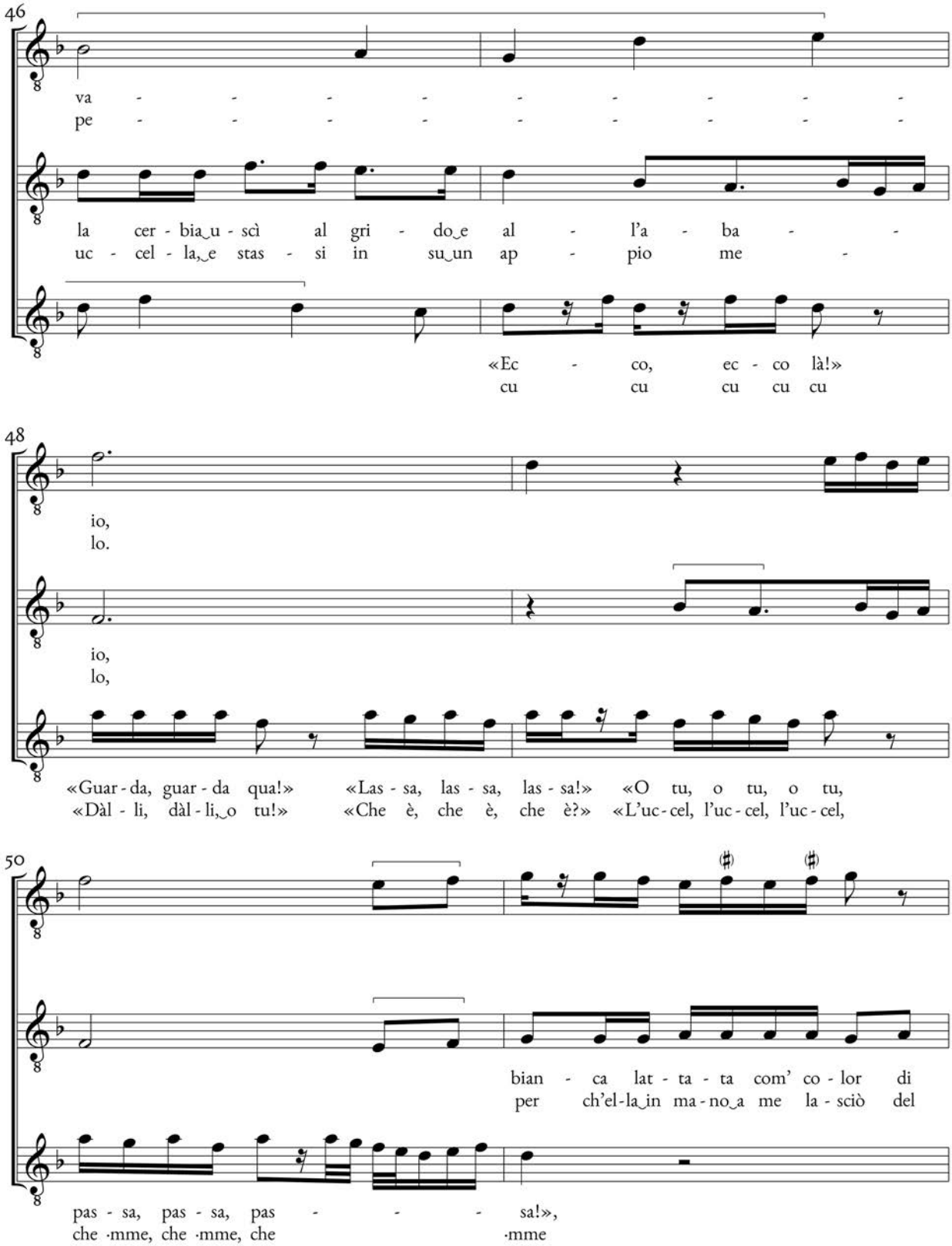

16
do, «Ciof, ciof; qui, qui; ciof!»,
da!», «Vé, vé; là, là; vé!»,
sti - - - - - ni, «Té, té, Vil - lan! Té, té, Ba -
ci - - - - - ni: «Ai, ca - ne! O tu, del can: dè,
18
brac - chi e se - gu - gi
pas - san - do il pog - gio, al - - - -
ril!», chia - man - - - - - - -
gri - da, gri - - - - - - -
po - ste
- - - - - scia - ti, i
20
per lo bo - sco ai - zan - - - do, «Ec - co,
lor fu - ron le stri - - - da: cu cu
mes - se, vel - tri e gran ma -
ca - ni a lle - i si fêr vi -

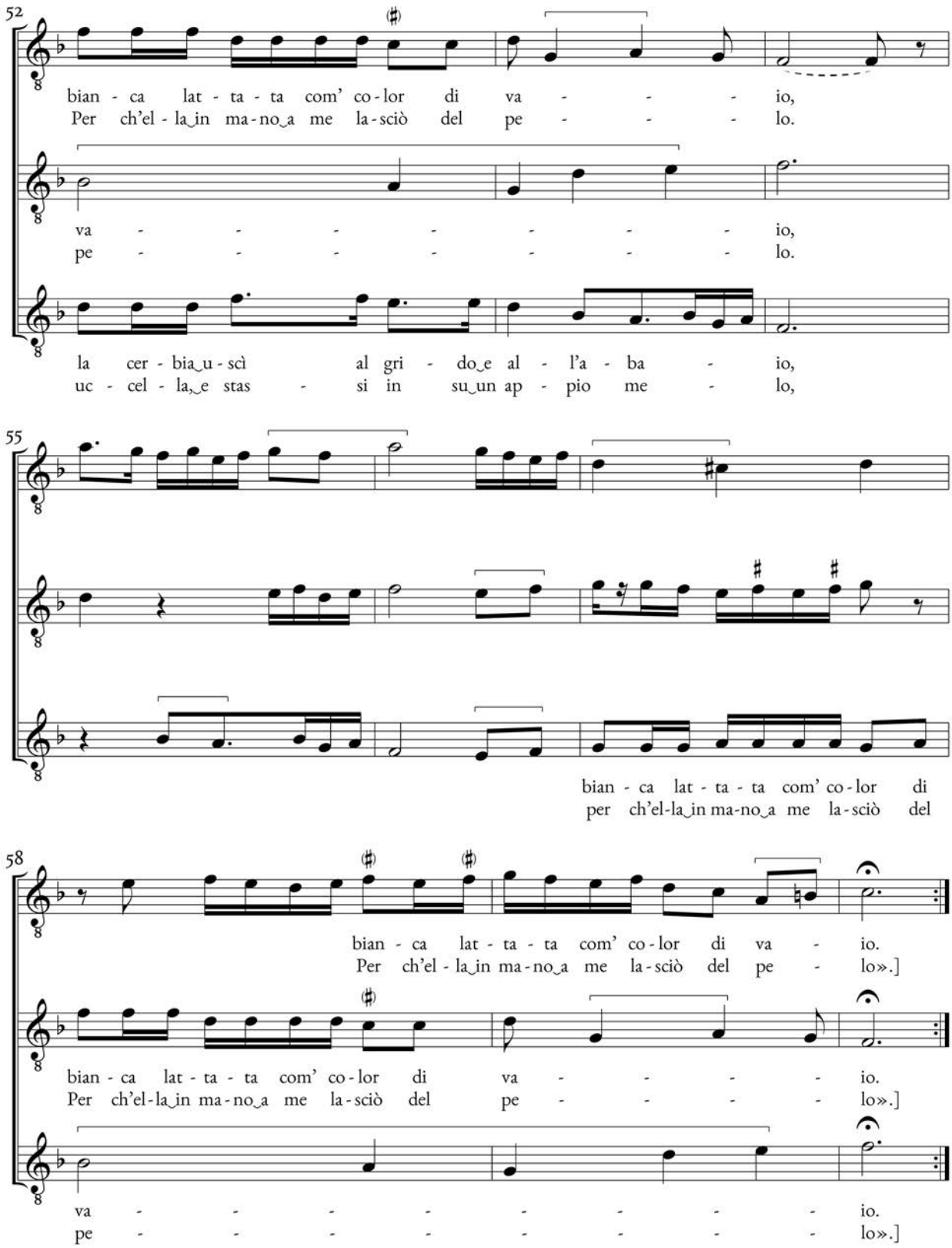

22
ec - co, ec - co là!» «Guar - da, guar - da qua!» «Las-sa, las - sa,
cu cu cu cu cu «Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è,
do, «Ciof, ciof; qui, qui; ciof!»,
da!», «Vé, vé; là, là; vé!»,
sti - - - - ni, «Té, té, Vil - lan! Té, té, Ba -
ci - - - - ni: «Ai, ca - ne! O tu, del can: dè,
24
las - sa!» «O tu, o tu, o tu, pas - sa, pas - sa, pas - - -
che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel, che - mme, che - mme, che
brac - chi e se - gu - gi
pas - san - do il pog - gio, al - - -
ril!», chia - man - - - - - - -
gri - da, gri - - - - - - -
26
sa!», «Ec - co, ec - co là!»
- mme cu cu cu cu cu
per lo bo - sco ai-zan - - - do, «Ec - co,
lor fu - ron le stri - - - da: cu cu
- - - - - - - - - -
- - - - - - - - - -

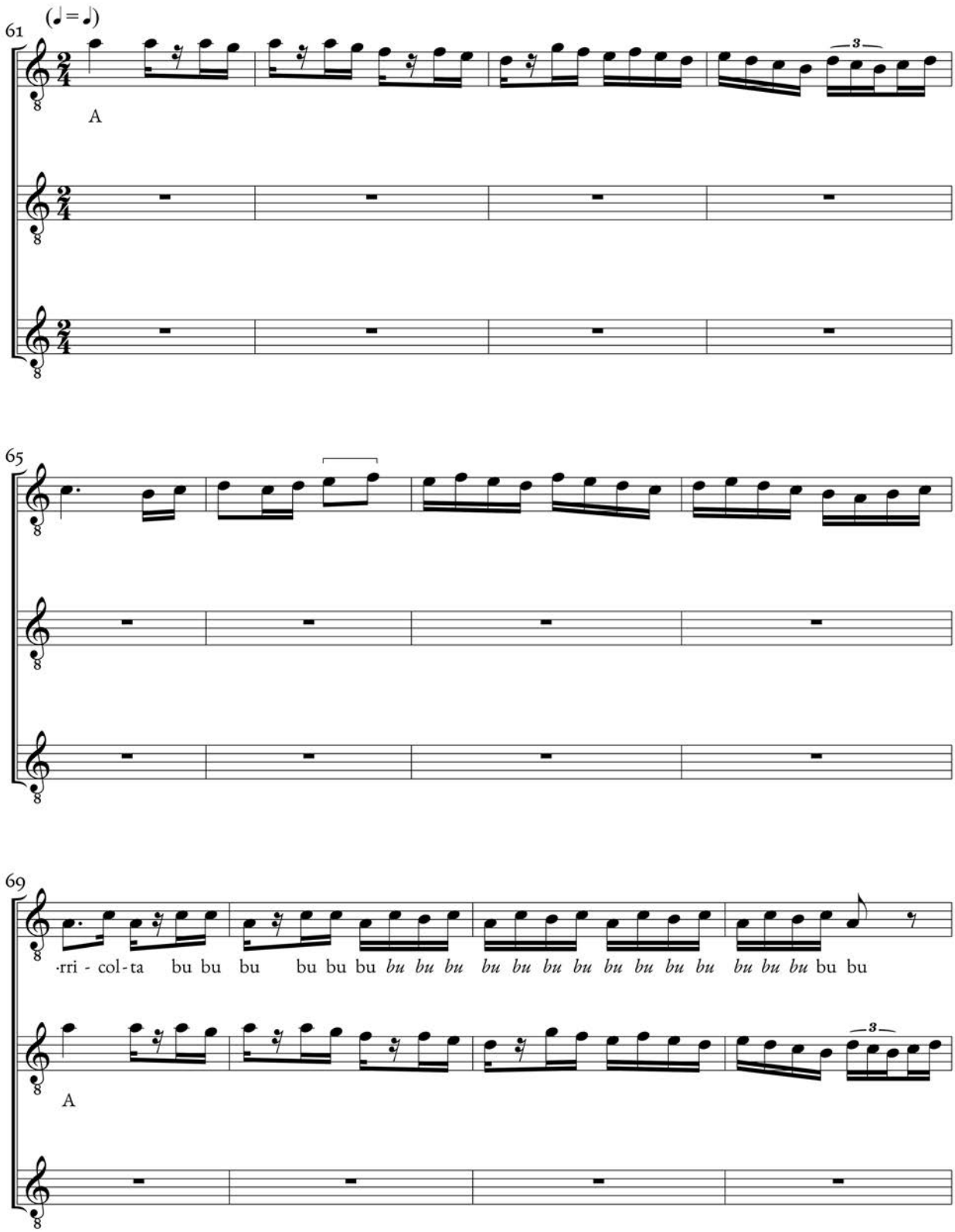

28
«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o tu,
«Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel,
ec - co, ec - co là!» «Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa,
cu cu cu cu cu «Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è,
do, «Ciof, ciof; qui, qui; ciof!»,
da!», «Vé, vé; là, là; vé!»,
30
pas - sa, pas - sa, pas - - - sa!»,
che - mme, che - mme, che - mme
las - sa!» «O tu, o tu, o tu, pas - sa, pas - sa, pas - - -
che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel, che - mme, che - mme, che
brac - chi e se - gu - gi
pas - - - san - do il pog - gio, al -
32
sa!», «Ec - co, ec - co là!»
- mme cu cu cu cu cu
per lo bo - sco ai-zan - - - do, «Ec - co,
lor fu - ron le stri - - - da: cu cu

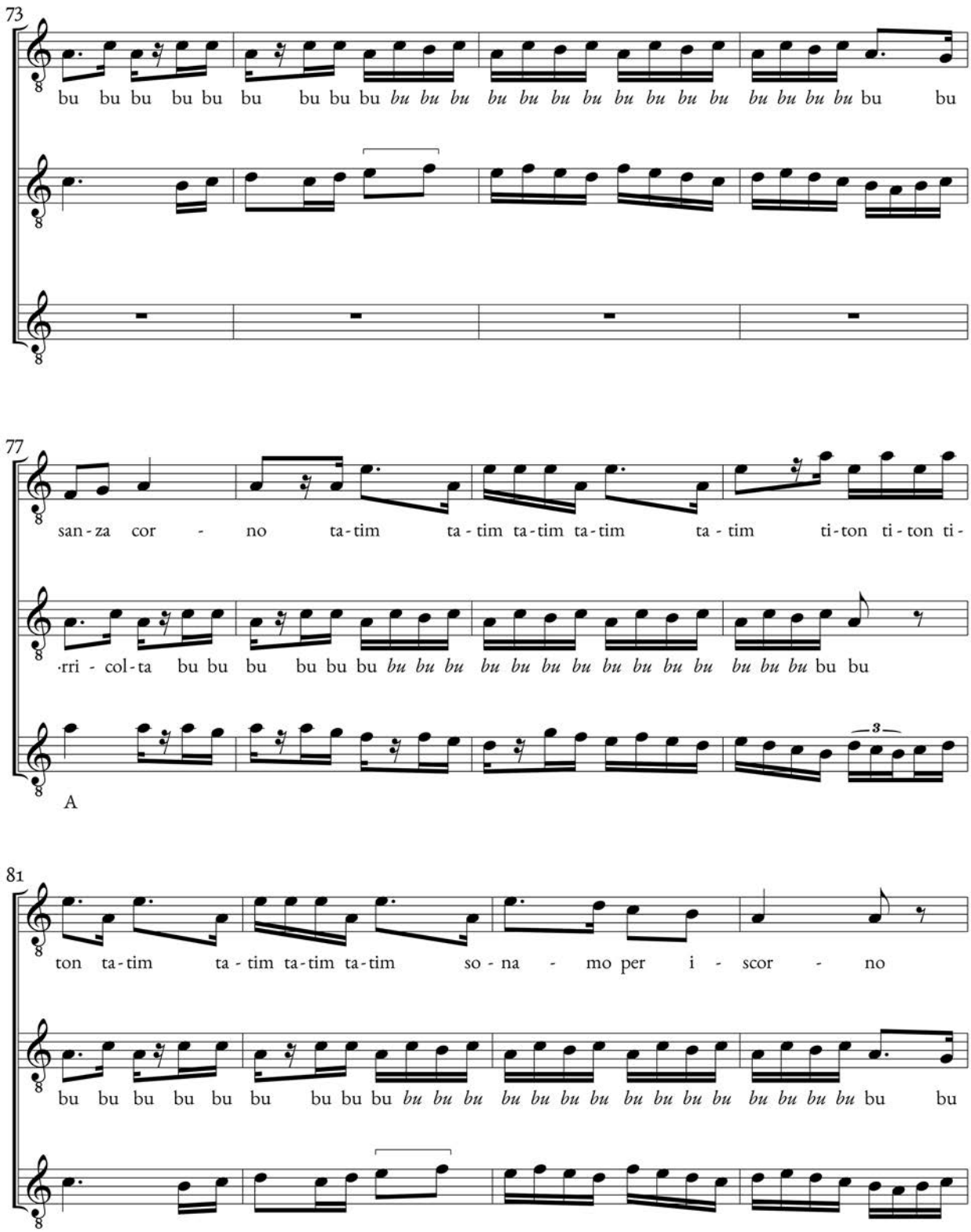

34
«Ec - co, ec - co là!»
cu cu cu cu cu
«Guar-da, guar - da qua!» «Las-sa, las-sa, las - sa!» «O tu, o tu, o tu,
«Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc-cel, l'uc-cel, l'uc-cel,
ec - co, ec - co là!» «Guar-da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa,
cu cu cu cu cu «Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è,
36
«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o
«Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc -
pas - sa, pas - sa, pas - - - sa!»,
che ·mme, che ·mme, che ·mme
las - sa!» «O tu, o tu, o tu, pas - sa, pas - sa, pas -
che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel, che ·mme, che ·mme, che
38
tu, pas - sa, pas - sa, pas - - - sa!»,
cel, che ·mme, che ·mme, che ·mme
- - sa!», «Ec - co, ec - co là!»
·mme cu cu cu cu cu

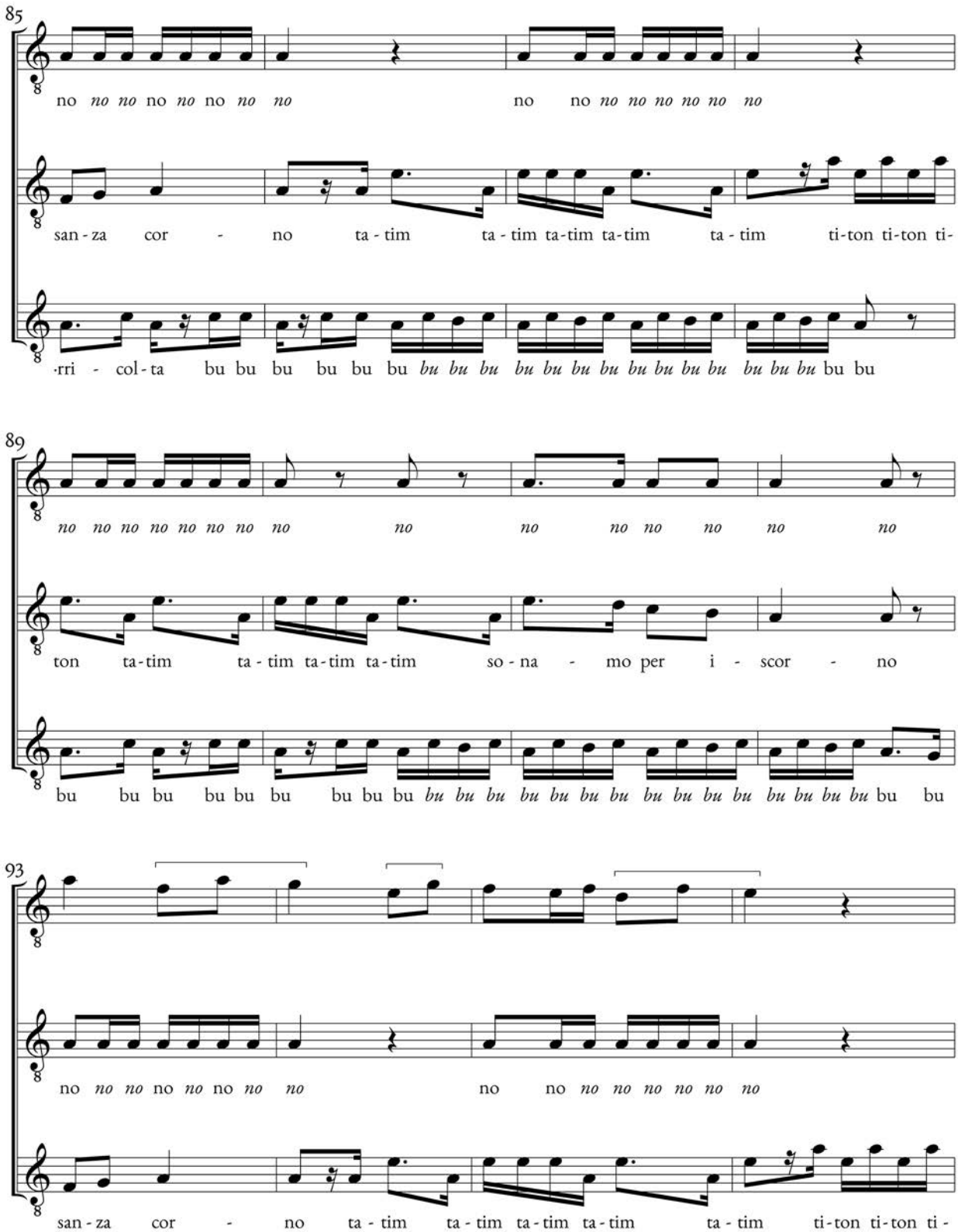

40
la cer - bia_u - scì al gri - do_e al - l'a - ba -
uc - cel - la,_e stas - si in su_un ap - pio me -
«Ec - co, ec - co là!»
cu cu cu cu cu
«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o tu,
«Dàl - li, dàl - li,_o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel,
42
io,
lo,
«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o tu,
«Dàl - li, dàl - li,_o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel,
pas - sa, pas - sa, pas - - - sa!»,
che ·mme, che ·mme, che ·mme
44
bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di
per ch'el - la_in ma - no_a me la - sciò del
pas - sa, pas - sa, pas - - - sa!»,
che ·mme, che ·mme, che ·mme

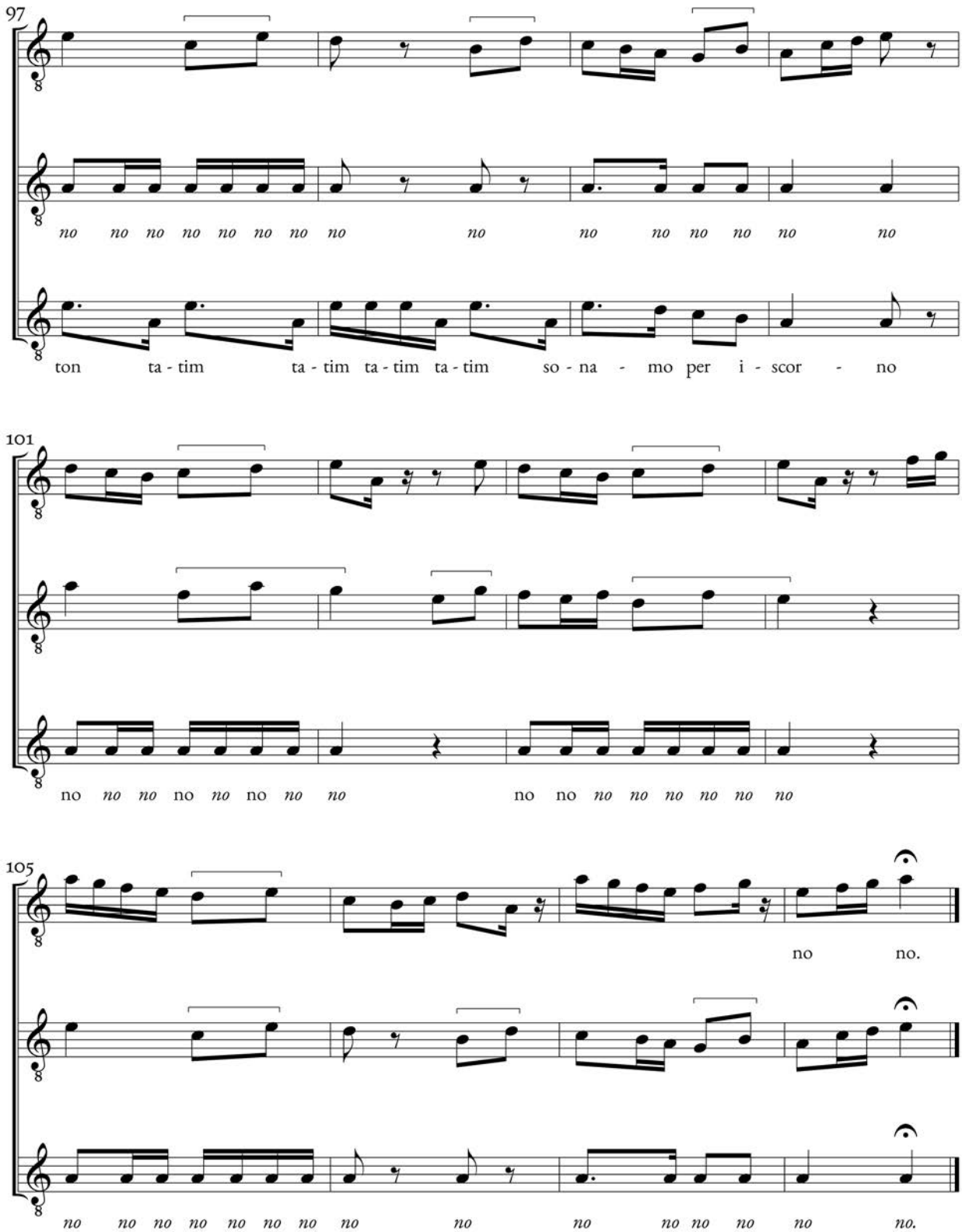

46
va - - - - - - - - -
pe - - - - - - - - -
la cer - bia_u - scì al gri - do_e al - l'a - ba - -
uc - cel - la,_e stas - si in su_un ap - pio me -
«Ec - co, ec - co là!»
cu cu cu cu cu
48
io,
lo.
io,
lo,
«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o tu,
«Dàl - li, dàl - li,_o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel,
50
bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di
per ch'el - la_in ma - no_a me la - sciò del
pas - sa, pas - sa, pas - - - sa!»,
che ·mme, che ·mme, che ·mme


52
bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di va - - - io,
Per ch'el - la_in ma - no_a me la - sciò del pe - - - lo.
va - - - - - - - io,
pe - - - - - - - lo.
la cer - bia_u - scì al gri - do_e al - l'a - ba - io,
uc - cel - la,_e stas - si in su_un ap - pio me - lo,
55
bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di
per ch'el-la_in ma-no_a me la - sciò del
58
bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di va - io.
Per ch'el - la_in ma - no_a me la - sciò del pe - lo».]
bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di va - - - - io.
Per ch'el-la_in ma - no_a me la - sciò del pe - - - - lo».]
va - - - - - - - - io.
pe - - - - - - - - lo».]


(♩=♩)
61
A
3
65
69
·rri - col-ta bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu
A
3


73
bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu
77
san-za cor - no ta-tim ta-tim ta-tim ta-tim ta-tim ti-ton ti-ton ti-
-rri - col-ta bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu
3
A
81
ton ta-tim ta-tim ta-tim ta-tim so-na - mo per i - scor - no
bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu

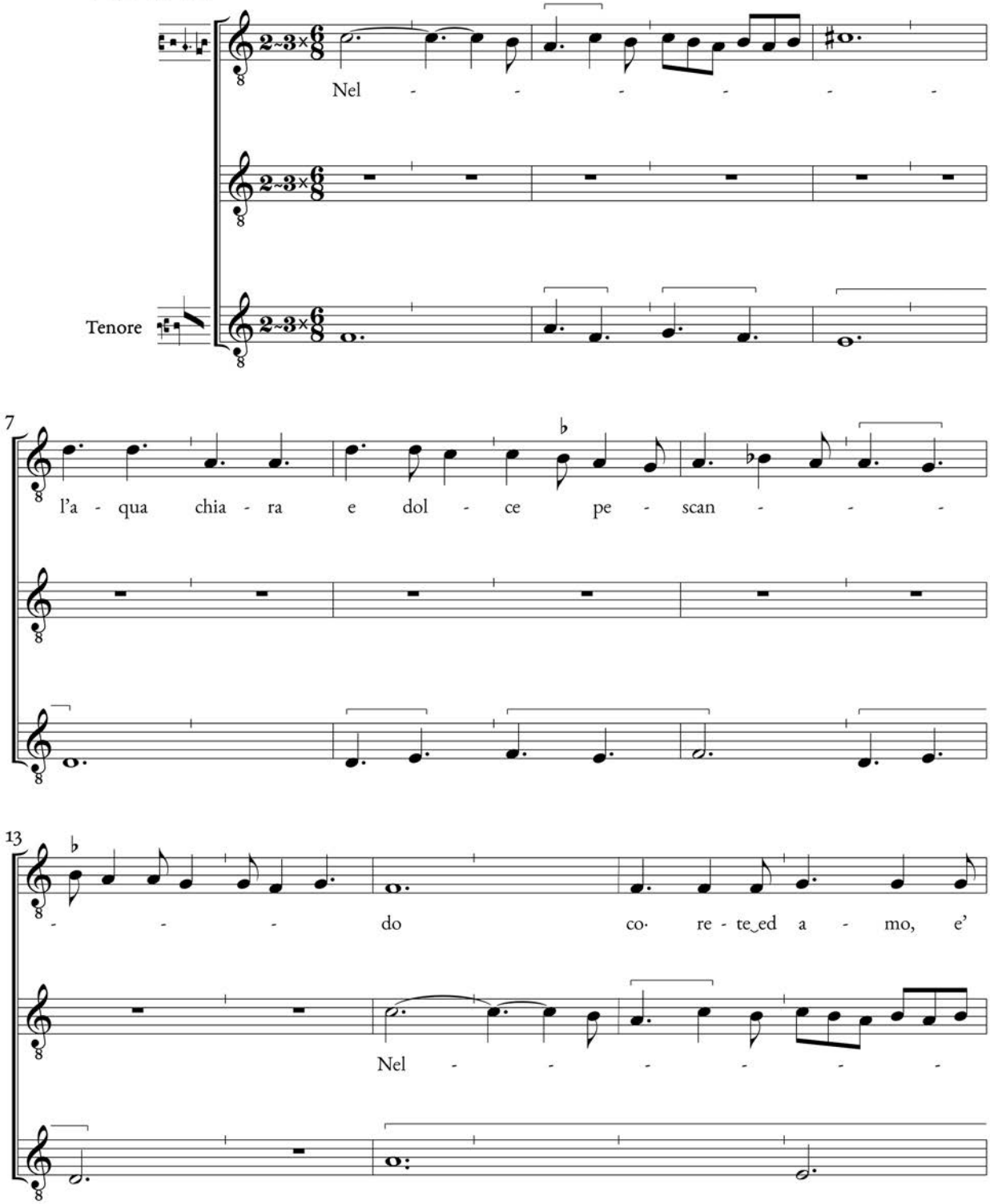

85
no no no no no no no no no no no no no no no no no no
san - za cor - no ta - tim ta - tim ta-tim ta-tim ta - tim ti-ton ti-ton ti-
·rri - col - ta bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu
89
no no no no no no no no no no no no no no no no no no
ton ta-tim ta - tim ta-tim ta-tim so - na - mo per i - scor - no
bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu
93
no no no no no no no no no no no no no no no no no no
san - za cor - no ta - tim ta - tim ta - tim ta - tim ta - tim ti - ton ti - ton ti -

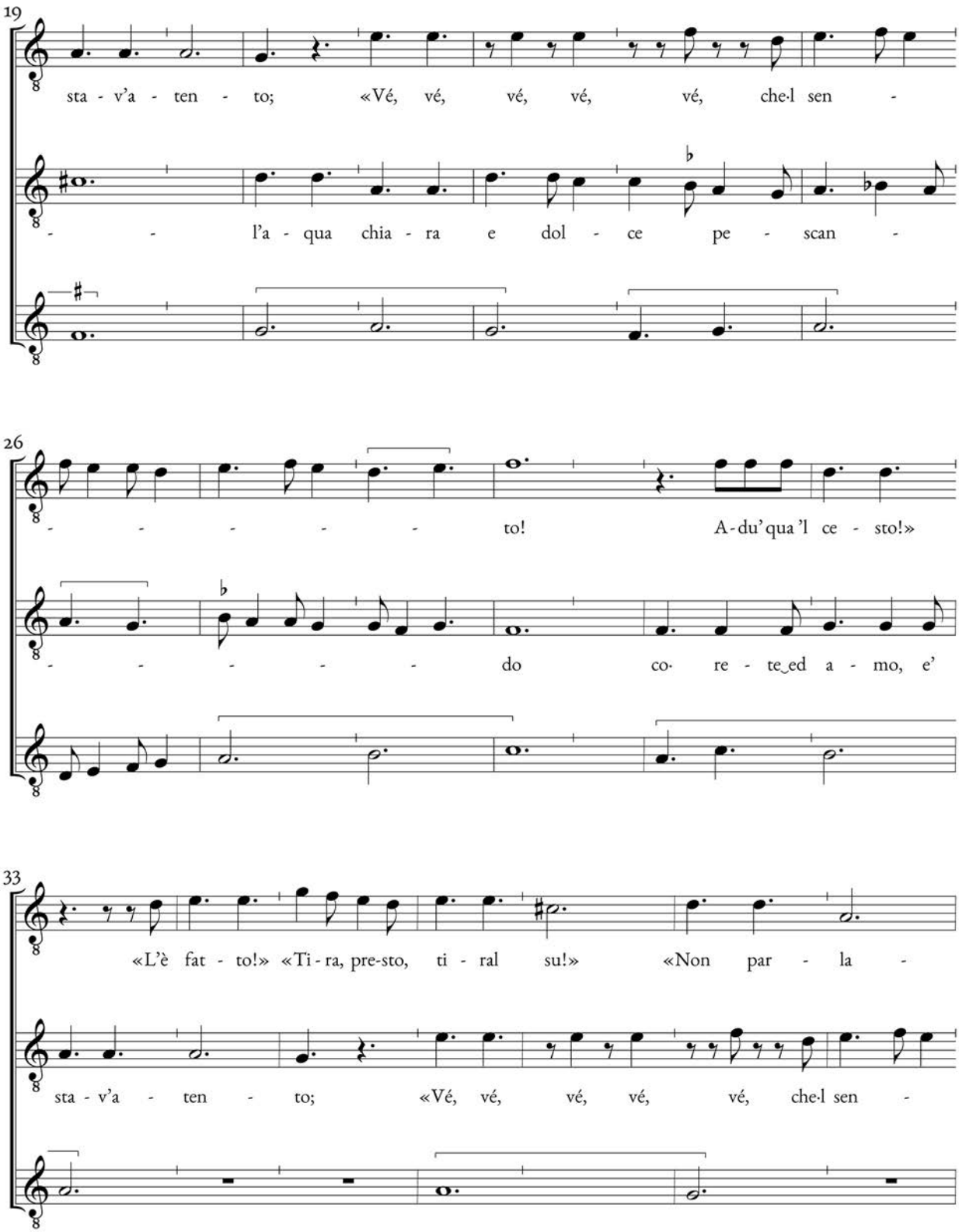

97
no no no no no no no no no no no no no no no
ton ta - tim ta - tim ta - tim ta - tim so - na - mo per i - scor - no
101
no no no no no no no no no no no no no no no
105
no no.
no no no no no no no no no no no no no no no

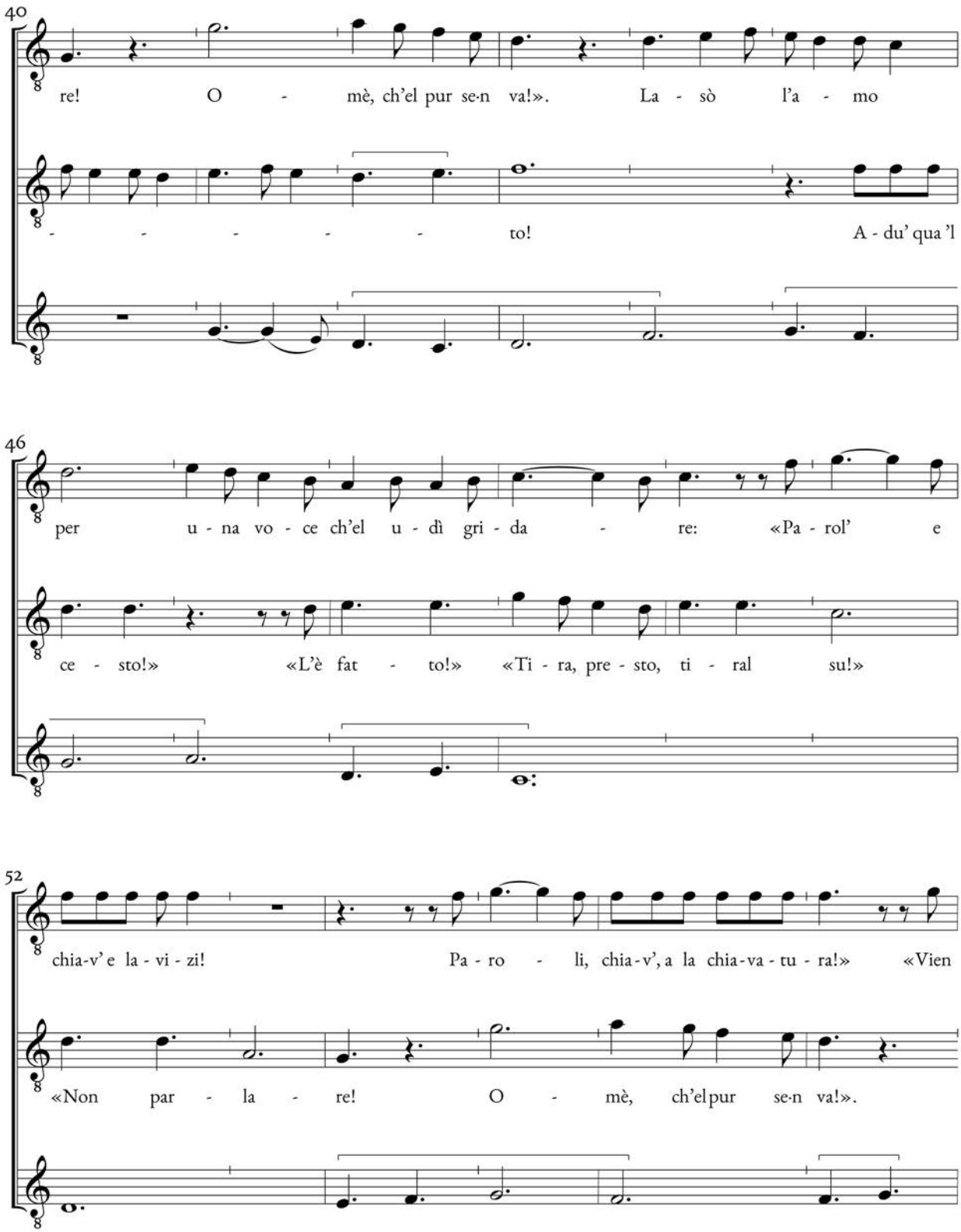
XIII. Nell'aqua chiara e dolce pescando

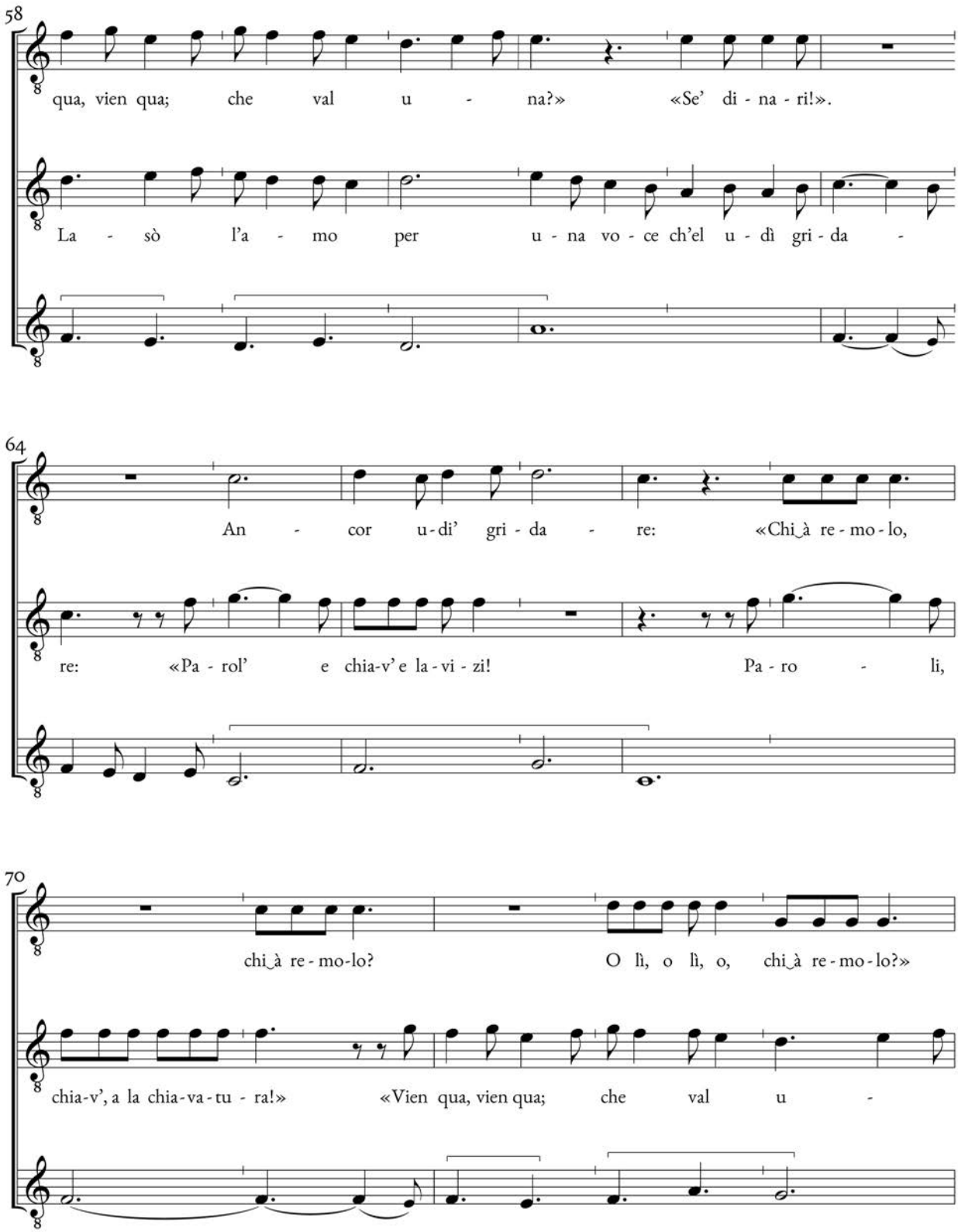
Vincenzo da Rimini

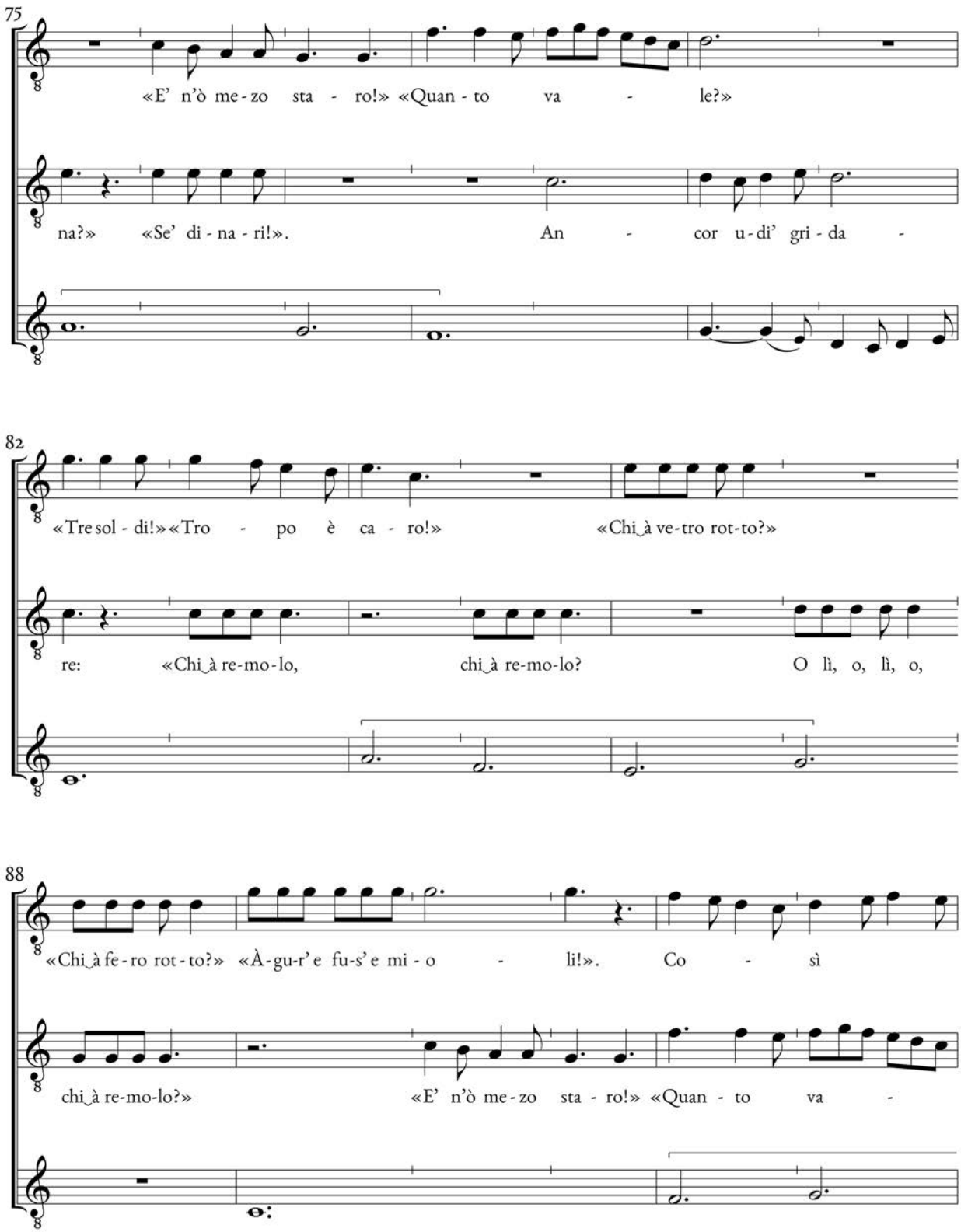
[Lo, cc. 39*v*-40*r*]

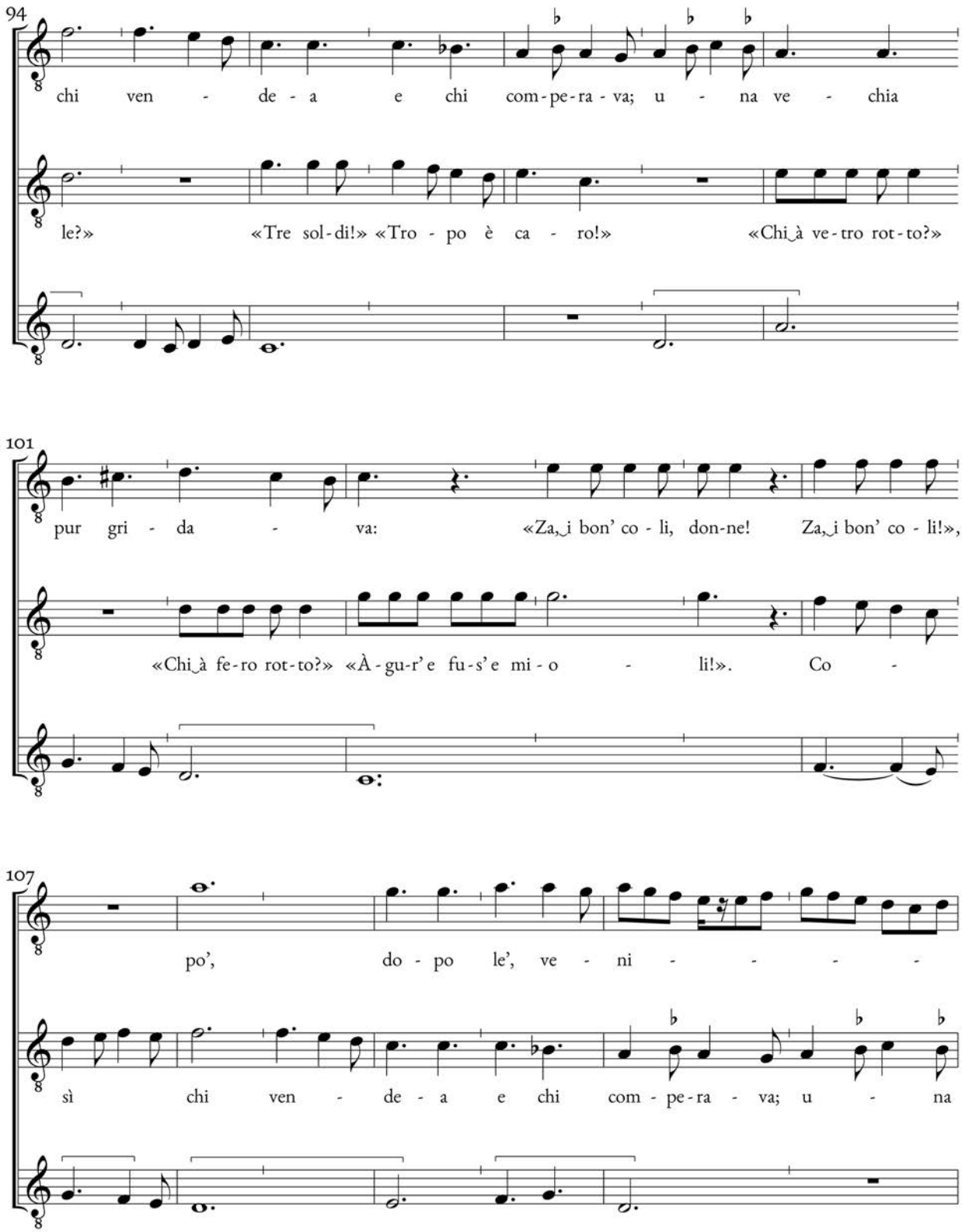


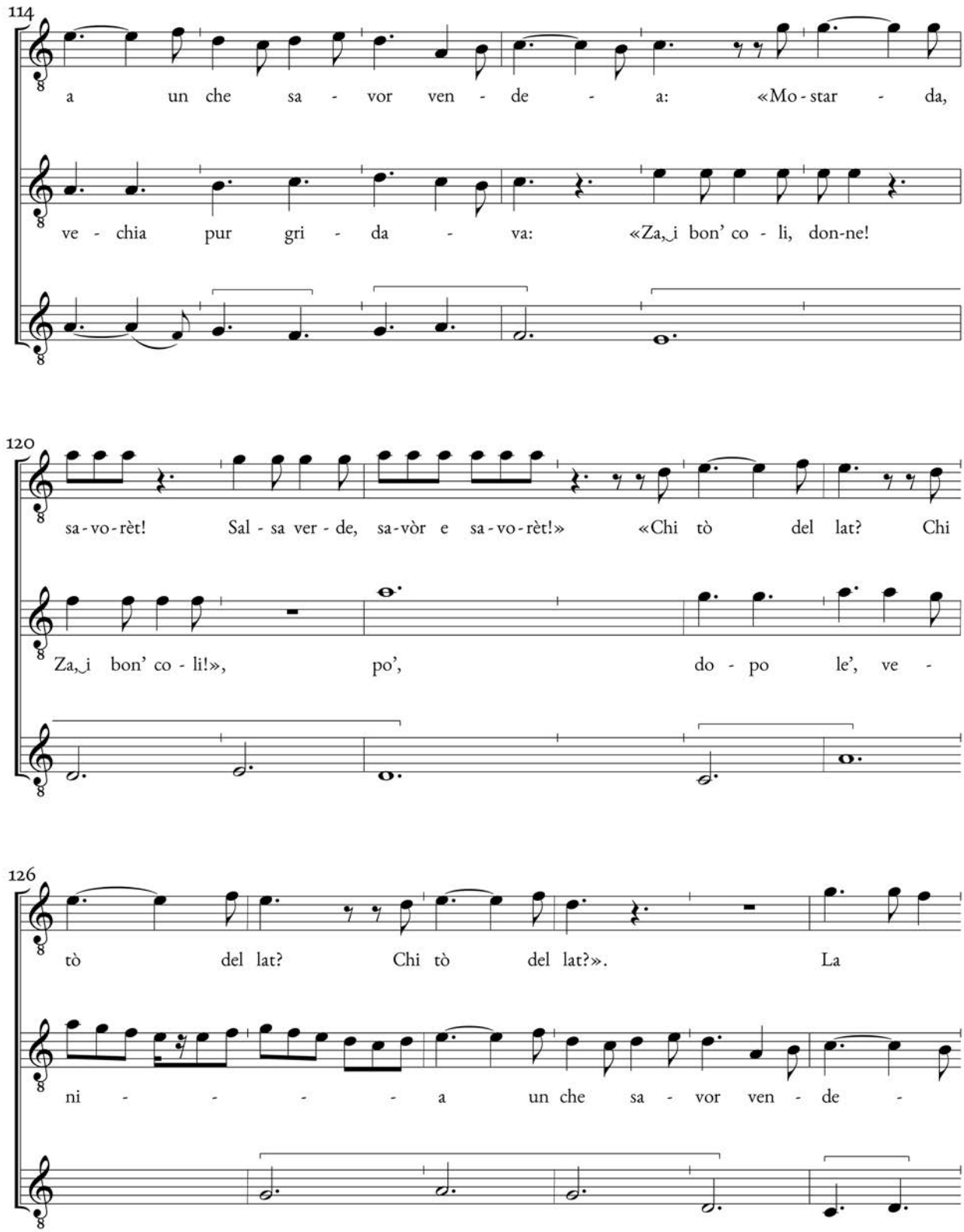

19
sta - v'a - ten - to; «Vé, vé, vé, vé, vé, che·l sen -
- - l'a - qua chia - ra e dol - ce pe - scan -
26
- - - - - - to! A-du'qua 'l ce - sto!»
- - - - - do co· re - te_ed a - mo, e'
33
«L'è fat - to!» «Ti - ra, pre-sto, ti - ral su!» «Non par - la -
sta - v'a - ten - to; «Vé, vé, vé, vé, vé, che·l sen -

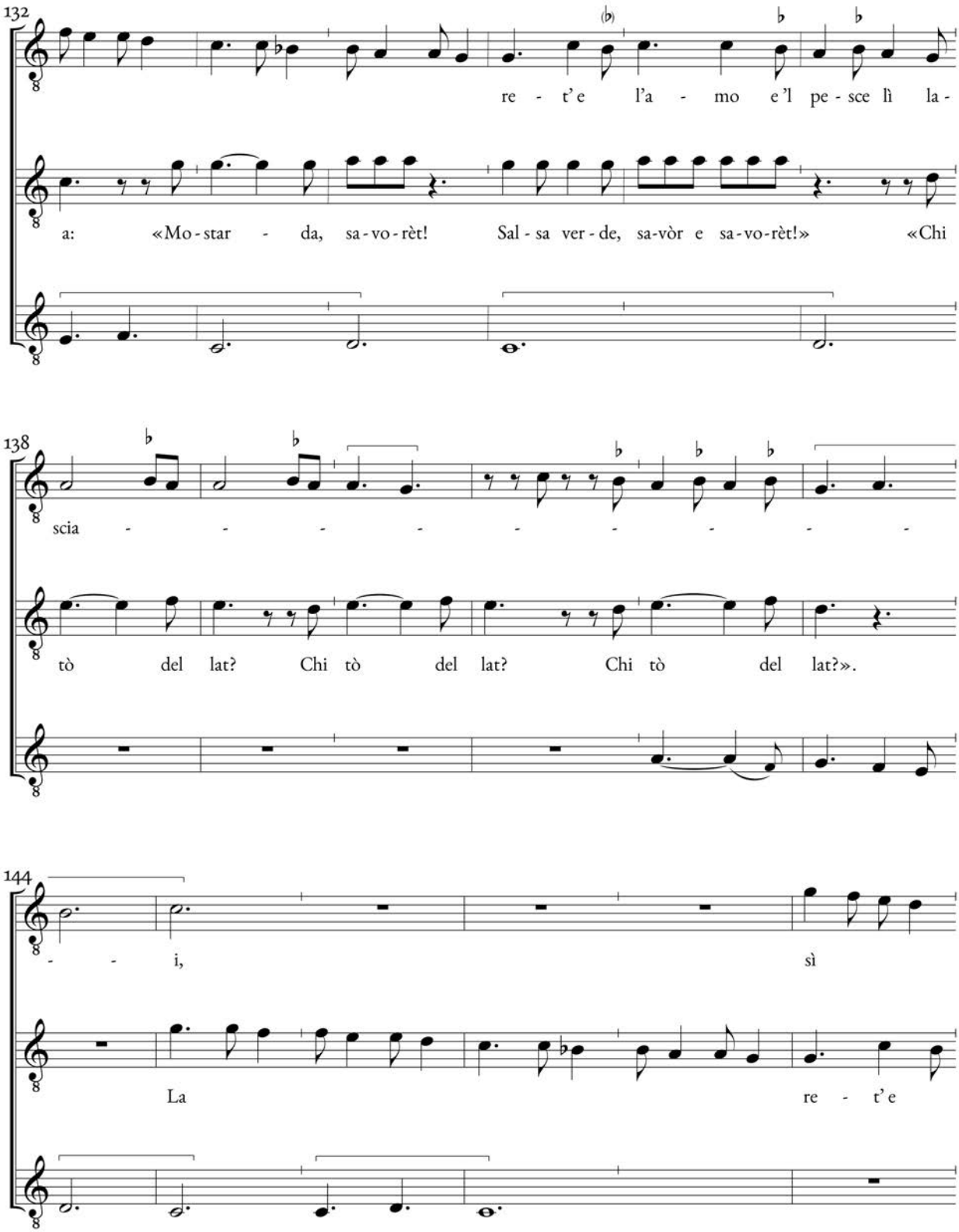

40
re! O - mè, ch'el pur se·n va!». La - sò l'a - mo
- - - - - - to! A - du' qua 'l
46
per u - na vo - ce ch'el u - dì gri - da - re: «Pa - rol' e
ce - sto!» «L'è fat - to!» «Ti - ra, pre - sto, ti - ral su!»
52
chia-v' e la - vi - zi! Pa - ro - li, chia-v', a la chia-va - tu - ra!» «Vien
«Non par - la - re! O - mè, ch'elpur se·n va!».

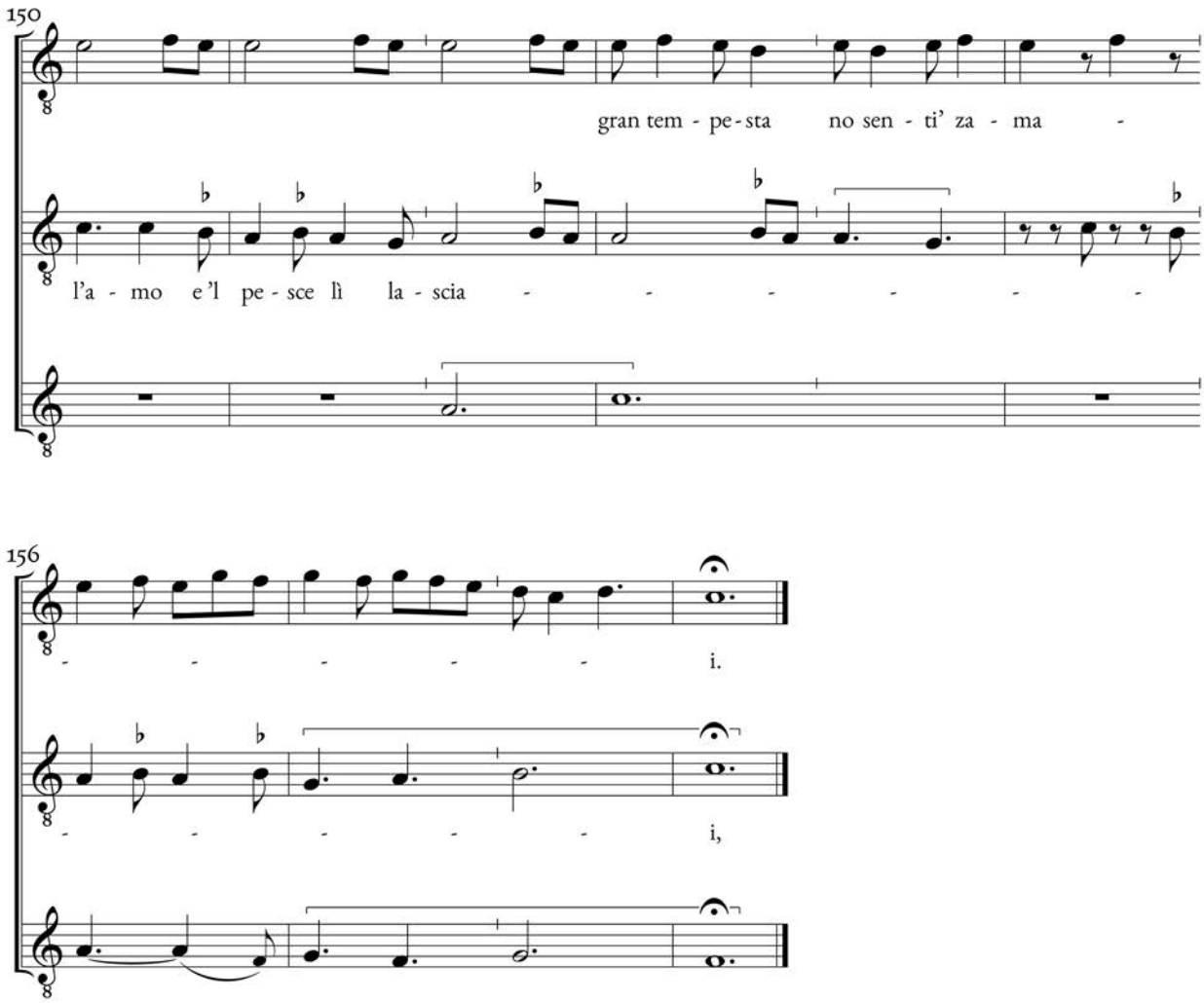

58
qua, vien qua; che val u - na?» «Se' di - na - ri!».
La - sò l'a - mo per u - na vo - ce ch'el u - dì gri - da -
64
An - cor u - di' gri - da - re: «Chi à re - mo - lo,
re: «Pa - rol' e chia-v'e la - vi - zi! Pa - ro - li,
70
chi à re - mo-lo? O lì, o lì, o, chi à re - mo - lo?»
chia-v', a la chia-va - tu - ra!» «Vien qua, vien qua; che val u -


75
«E' n'ò me - zo sta - ro!» «Quan - to va - le?»
na?» «Se' di - na - ri!». An - cor u - di' gri - da -
82
«Tre sol - di!» «Tro - po è ca - ro!» «Chi à ve - tro rot - to?»
re: «Chi à re - mo - lo, chi à re - mo - lo? O lì, o, lì, o,
88
«Chi à fe - ro rot - to?» «À - gu - r' e fu - s' e mi - o - li!». Co - sì
chi à re - mo - lo?» «E' n'ò me - zo sta - ro!» «Quan - to va -


94
chi ven - de - a e chi com-pe-ra - va; u - na ve - chia
le?» «Tre sol-di!» «Tro - po è ca - ro!» «Chi à ve-tro rot-to?»
101
pur gri - da - va: «Za, i bon' co - li, don-ne! Za, i bon' co - li!»,
«Chi à fe-ro rot-to?» «À-gu-r'e fu-s'e mi-o - li!». Co -
107
po', do - po le', ve - ni - - - - -
sì chi ven - de - a e chi com - pe-ra - va; u - na


114
a un che sa - vor ven - de - a: «Mo - star - da,
ve - chia pur gri - da - va: «Za, i bon' co - li, don-ne!
120
sa - vo - rèt! Sal - sa ver - de, sa - vòr e sa - vo - rèt!» «Chi tò del lat? Chi
Za, i bon' co - li!», po', do - po le', ve -
126
tò del lat? Chi tò del lat?». La
ni - - - - - a un che sa - vor ven - de -

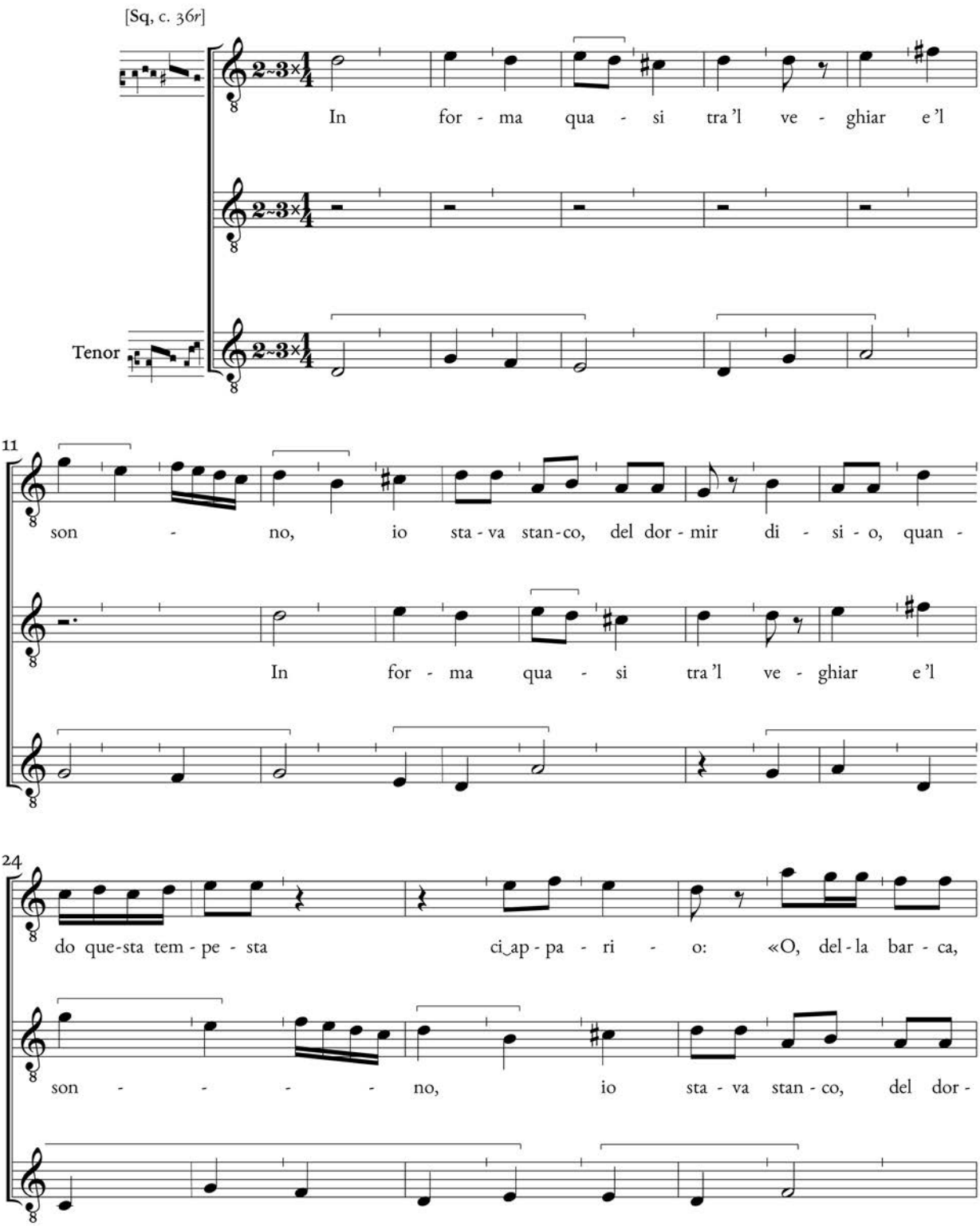

132
re - t'e l'a - mo e'l pe - sce lì la -
a: «Mo - star - da, sa - vo - rèt! Sal - sa ver - de, sa-vòr e sa - vo - rèt!» «Chi
138
scia - - - - - - - - - -
tò del lat? Chi tò del lat? Chi tò del lat?».
144
- - i, sì
La re - t'e

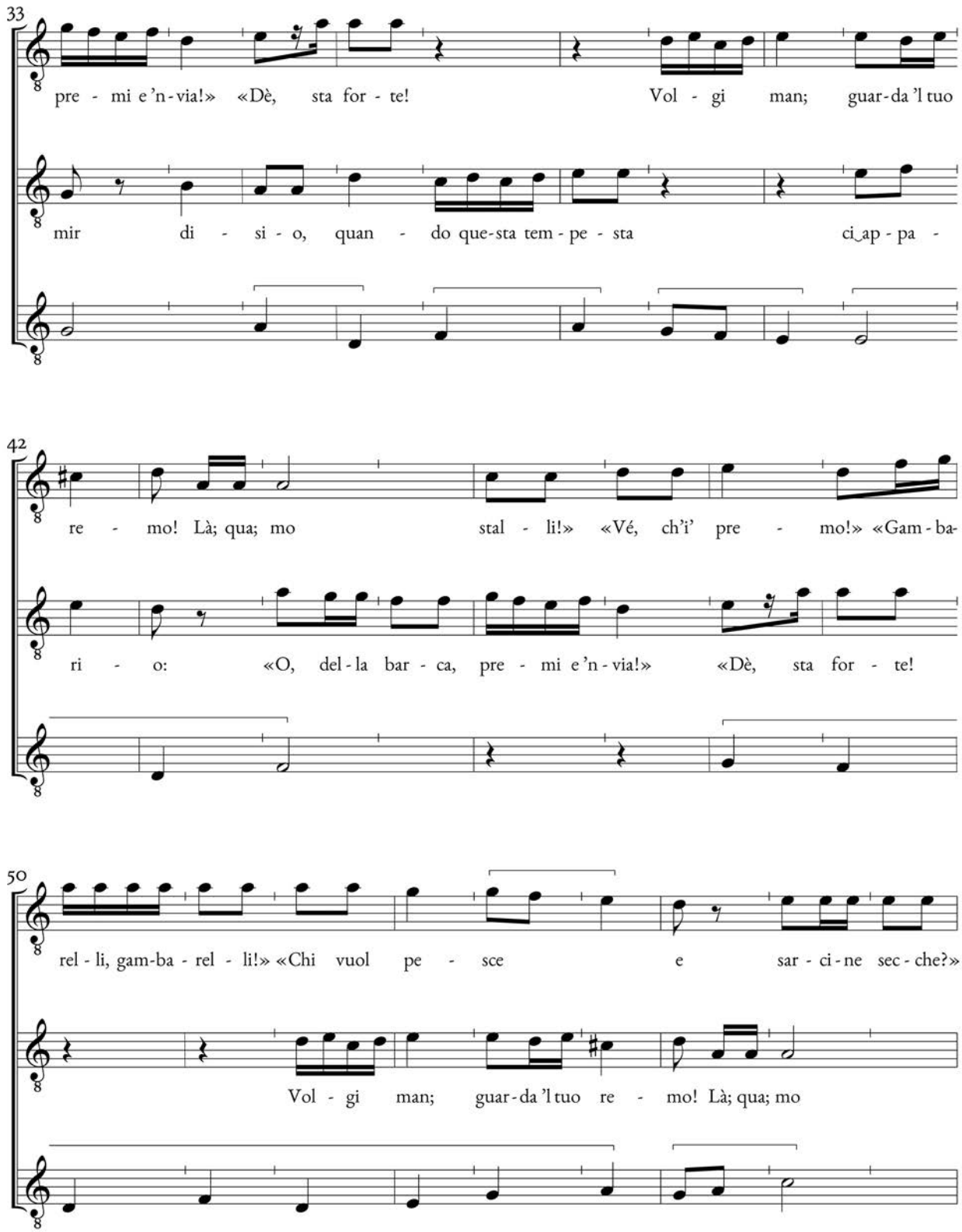

150
gran tem - pe - sta no sen - ti' za - ma -
l'a - mo e 'l pe - sce lì la - scia - - - - - -
156
- - - - - i.
- - - - - i,

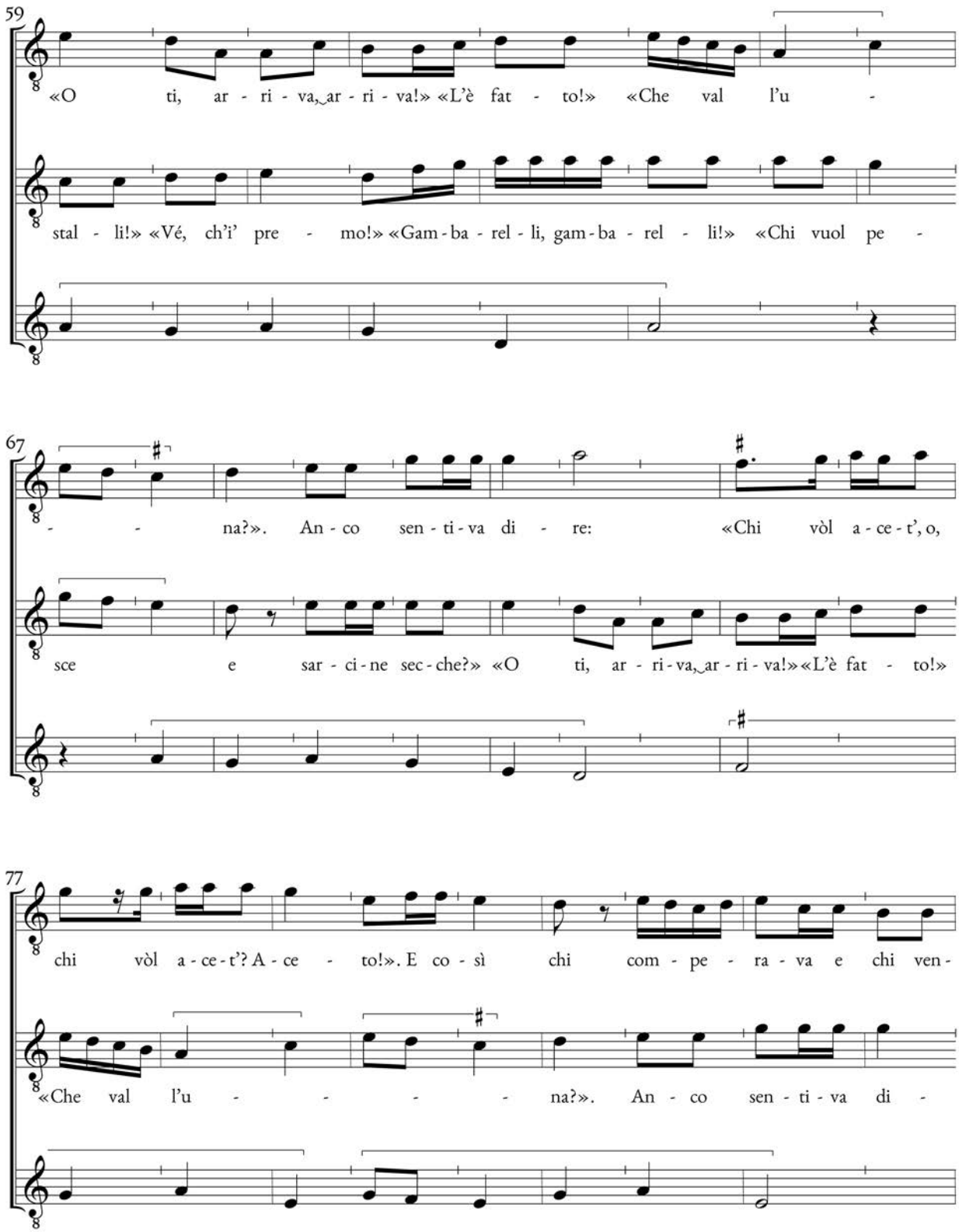
XIV. In forma quasi tra 'l veghiar' e 'l sonno

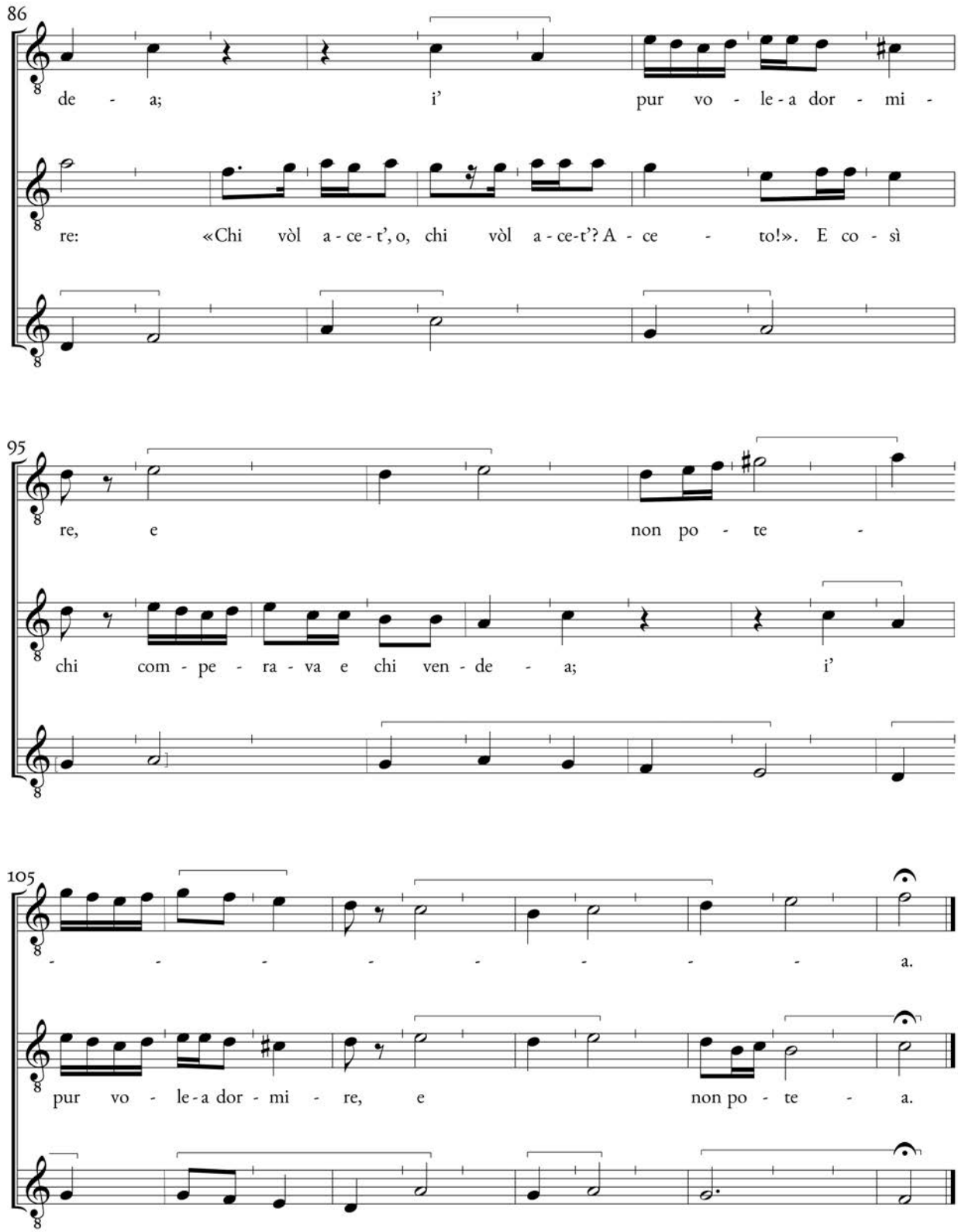
Vincenzo da Rimini

[Sq, c. 36*r*]




33
pre - mi e 'n - via!» «Dè, sta for - te! Vol - gi man; guar - da 'l tuo
mir di - si - o, quan - do que - sta tem - pe - sta ci_ap - pa -
42
re - mo! Là; qua; mo stal - li!» «Vé, ch'i' pre - mo!» «Gam - ba -
ri - o: «O, del - la bar - ca, pre - mi e 'n - via!» «Dè, sta for - te!
50
rel - li, gam - ba - rel - li!» «Chi vuol pe - sce e sar - ci - ne sec - che?»
Vol - gi man; guar - da 'l tuo re - mo! Là; qua; mo

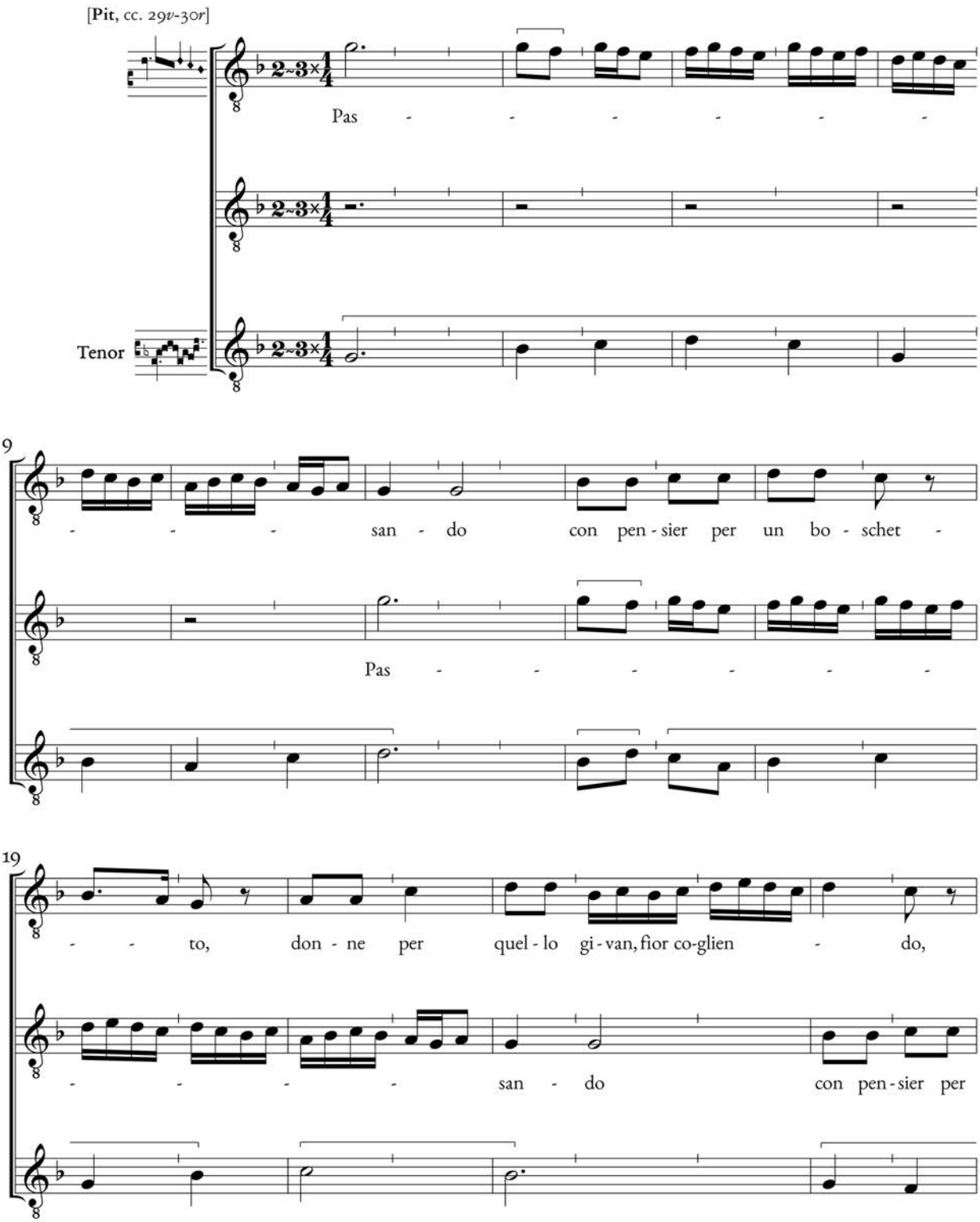

59
«O ti, ar - ri - va,ar - ri - va!» «L'è fat - to!» «Che val l'u -
stal - li!» «Vé, ch'i' pre - mo!» «Gam - ba - rel - li, gam - ba - rel - li!» «Chi vuol pe -
67
- - na?». An - co sen - ti - va di - re: «Chi vòl a - ce - t', o,
sce e sar - ci - ne sec - che?» «O ti, ar - ri - va,ar - ri - va!» «L'è fat - to!»
77
chi vòl a - ce - t'? A - ce - to!». E co - sì chi com - pe - ra - va e chi ven -
«Che val l'u - - - - na?». An - co sen - ti - va di -

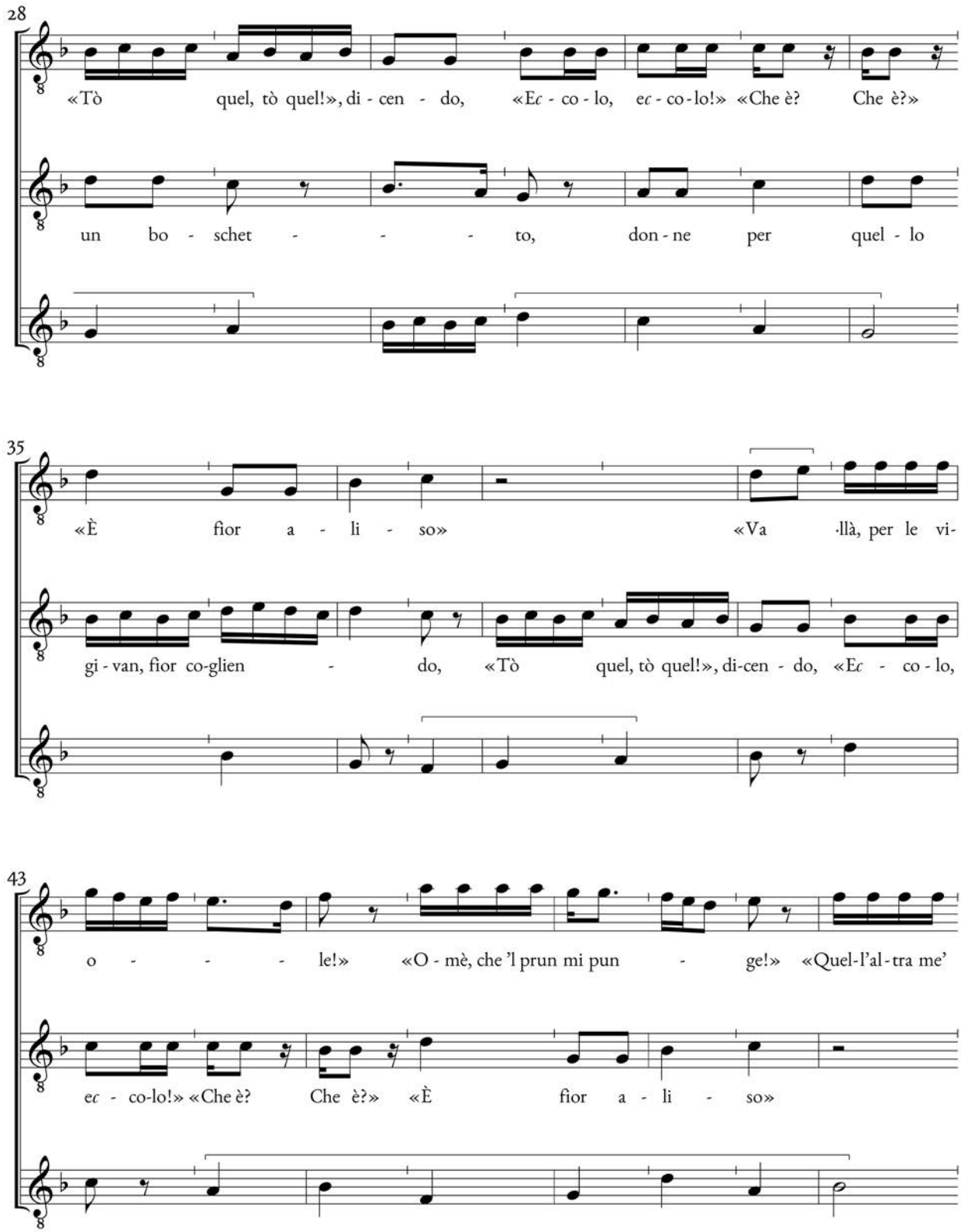

86
de - a; i' pur vo - le - a dor - mi -
re: «Chi vòl a - ce - t', o, chi vòl a - ce-t'? A - ce - to!». E co - sì
95
re, e non po - te -
chi com - pe - ra - va e chi ven - de - a; i'
105
- - - - - - - - - a.
pur vo - le - a dor - mi - re, e non po - te - a.

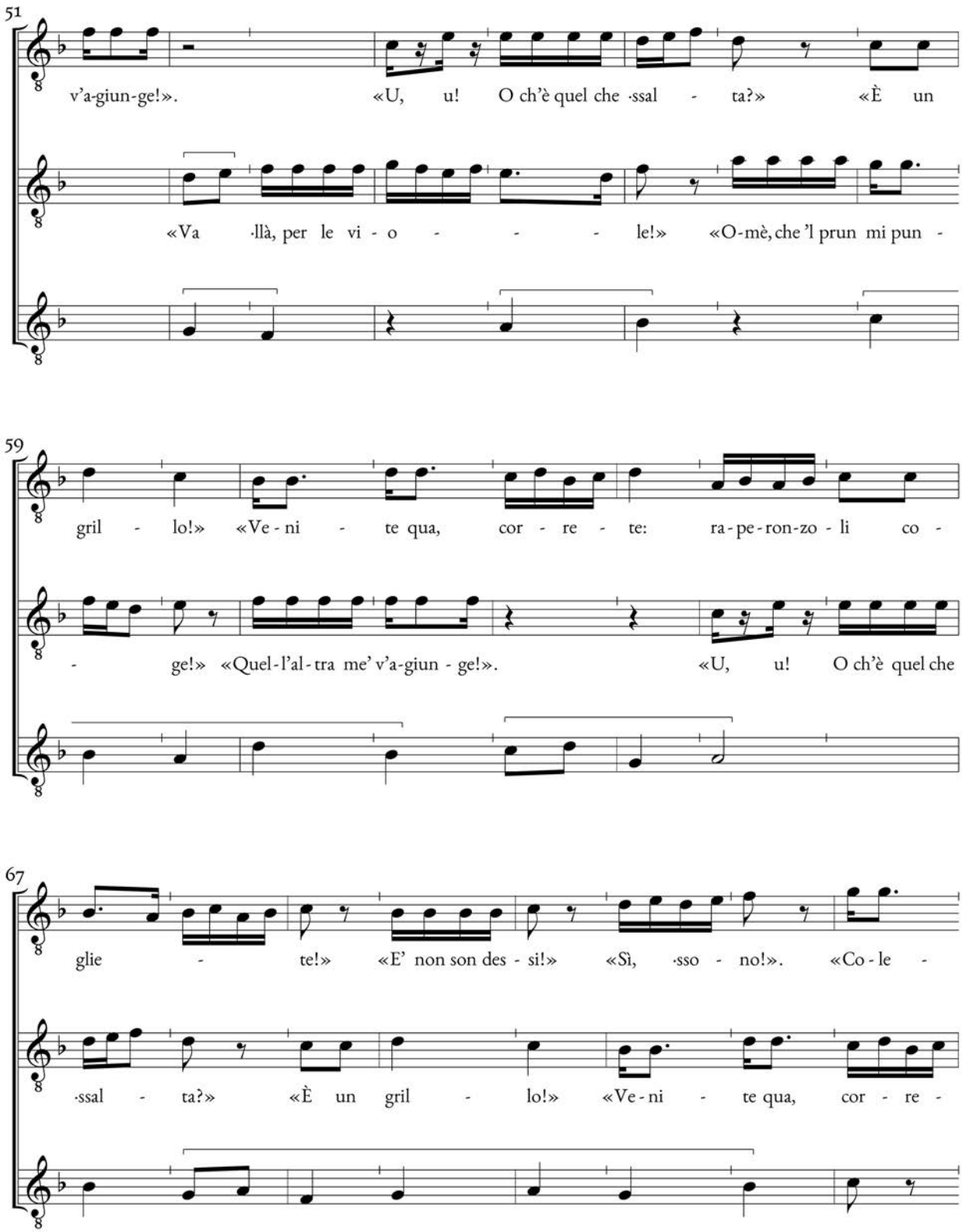
XV. Passando con pensier per un boschetto

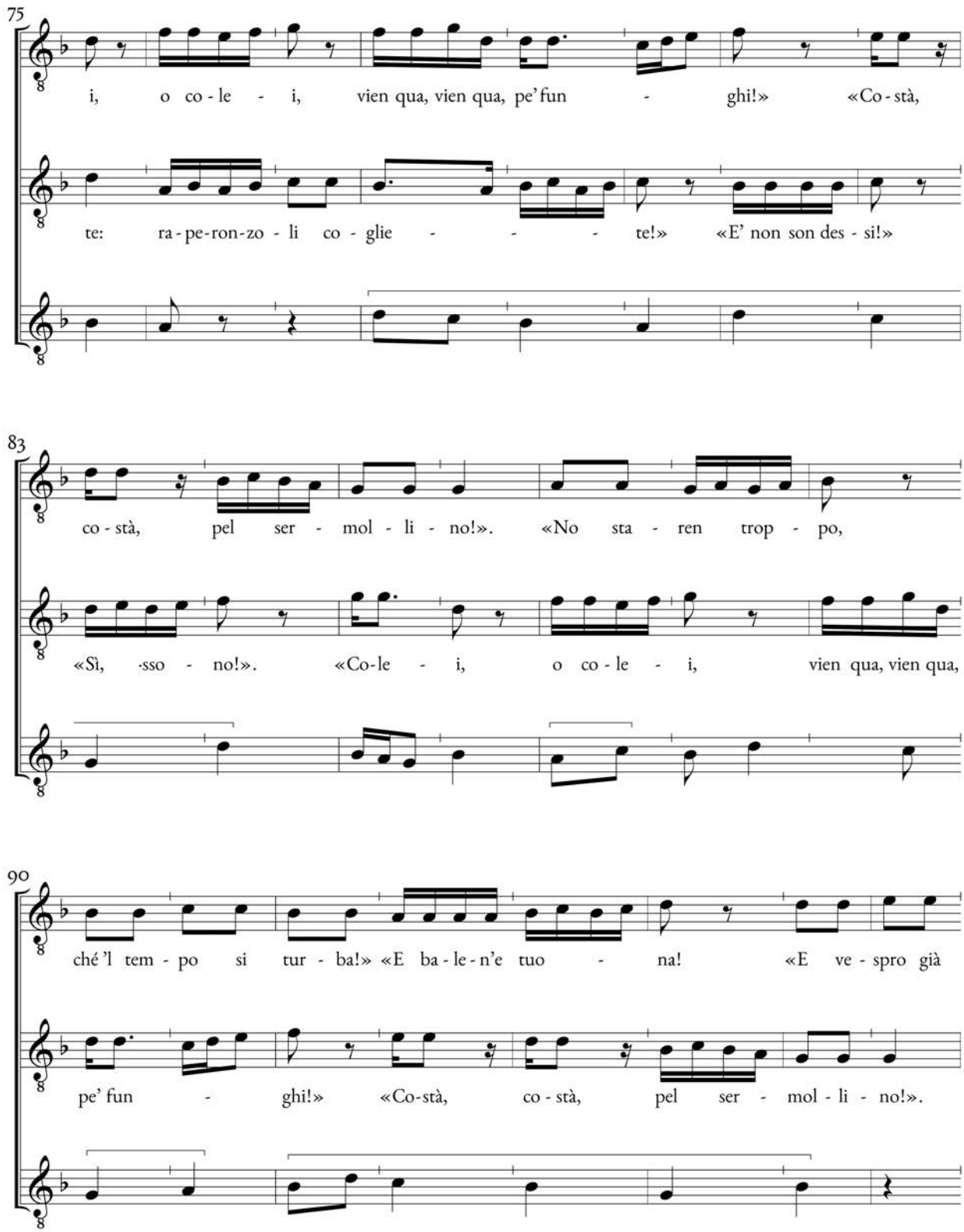
Nicolò del Preposto

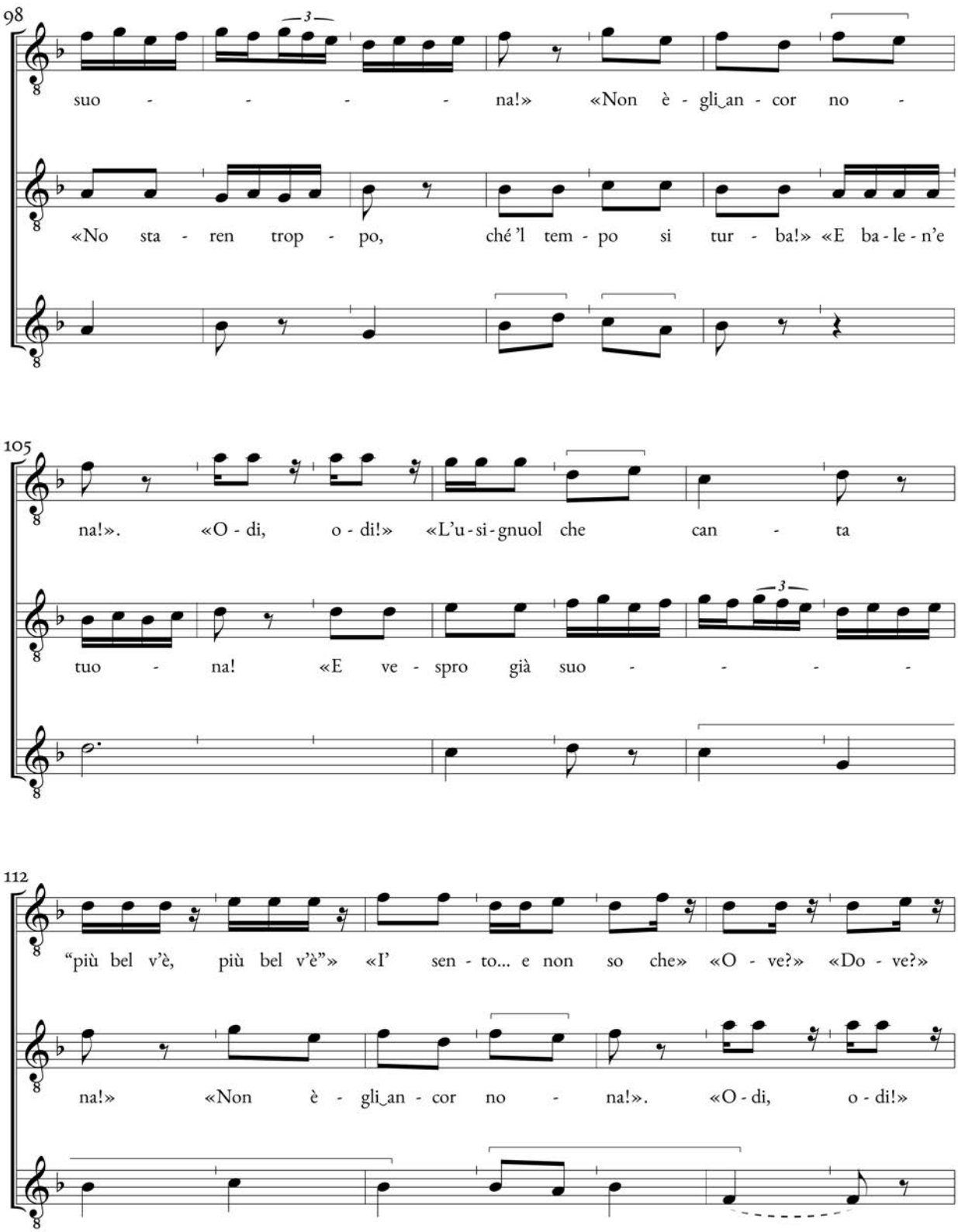
[**Pit**, cc. 29*v*-30*r*]

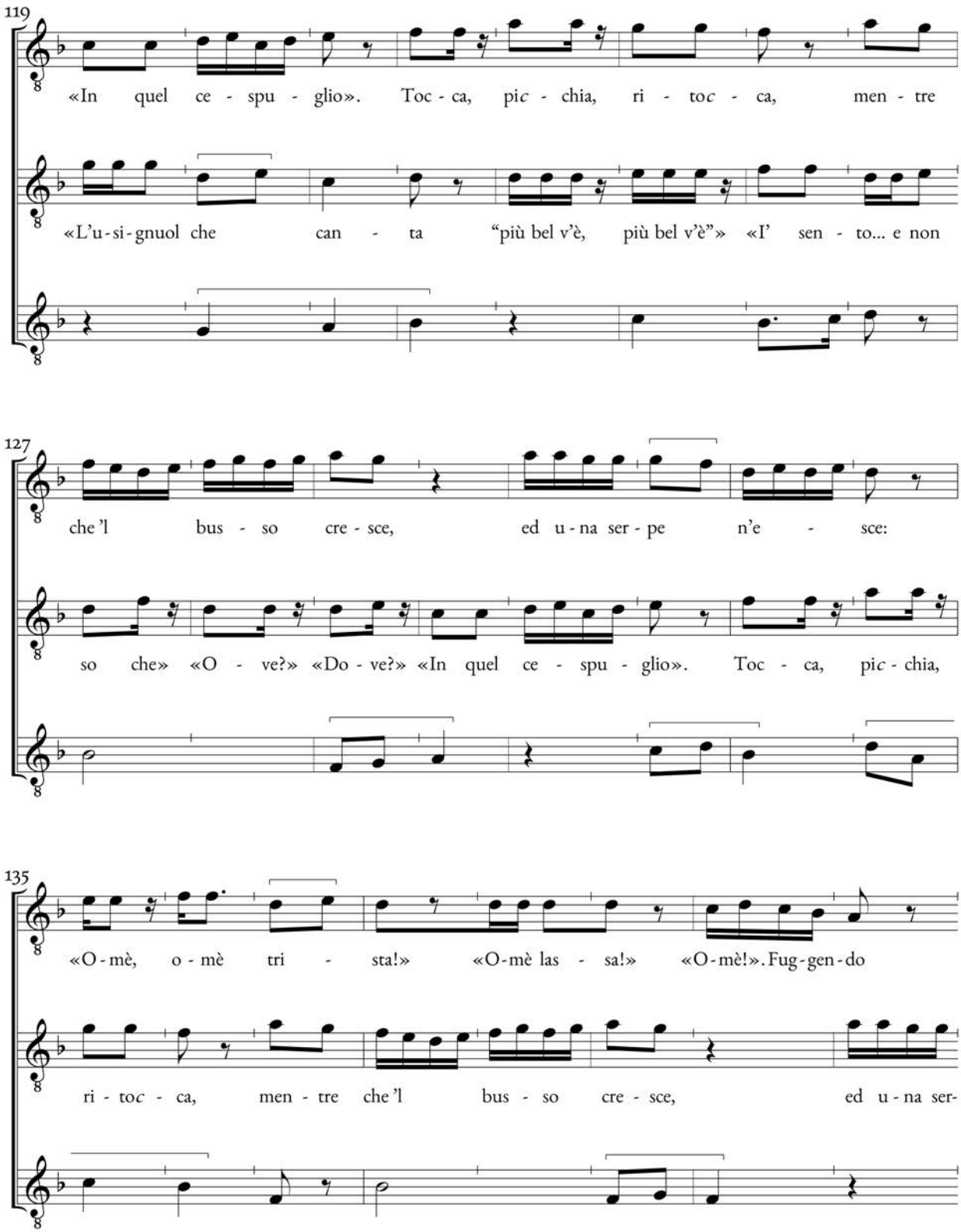


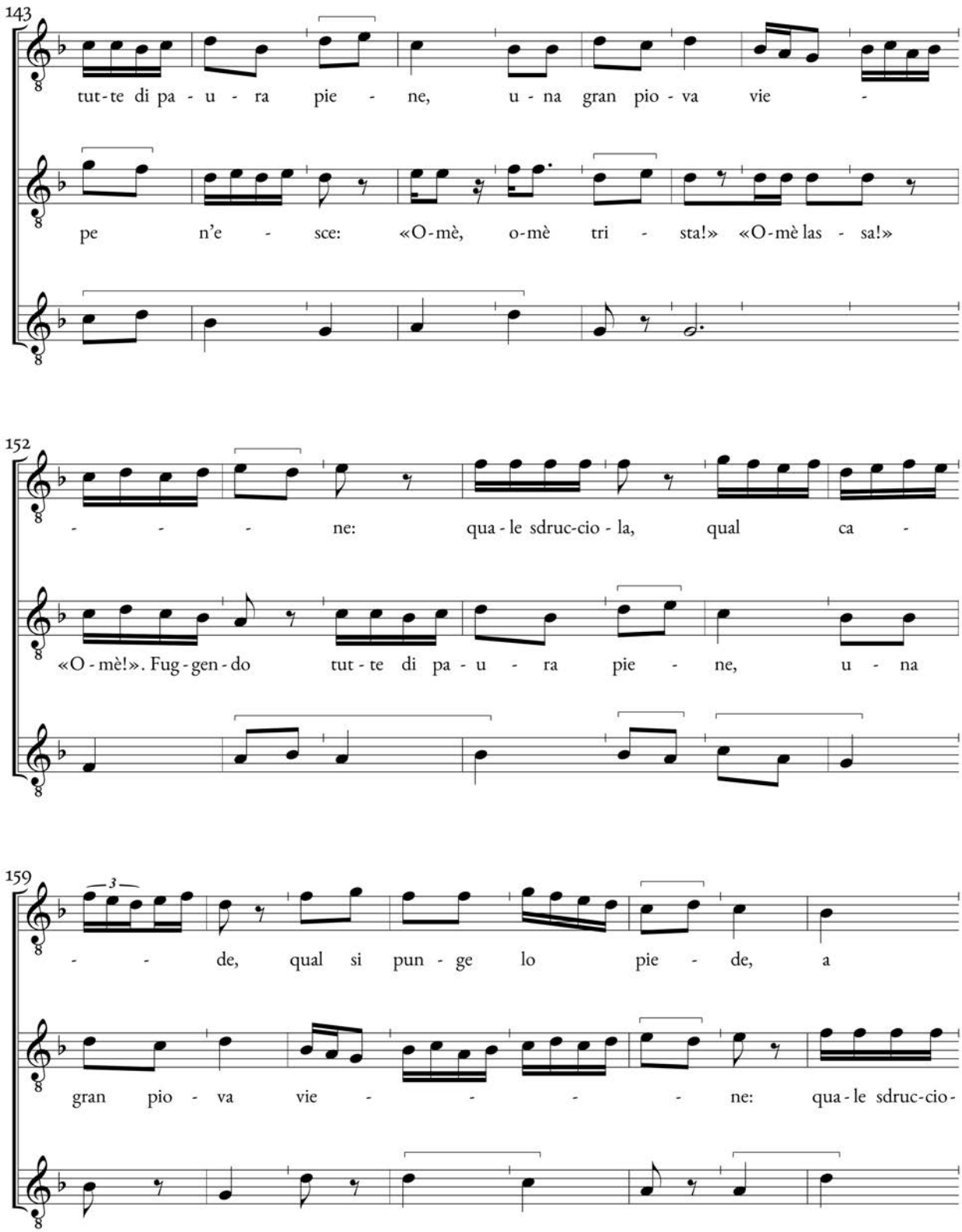

28
«Tò quel, tò quel!», di - cen - do, «Ec - co - lo, ec - co - lo!» «Che è? Che è?»
un bo - schet - - - to, don - ne per quel - lo
35
«È fior a - li - so» «Va - llà, per le vi-
gi - van, fior co-glien - do, «Tò quel, tò quel!», di-cen - do, «Ec - co - lo,
43
o - - - - le!» «O - mè, che 'l prun mi pun - ge!» «Quel-l'al - tra me'
ec - co-lo!» «Che è? Che è?» «È fior a - li - so»

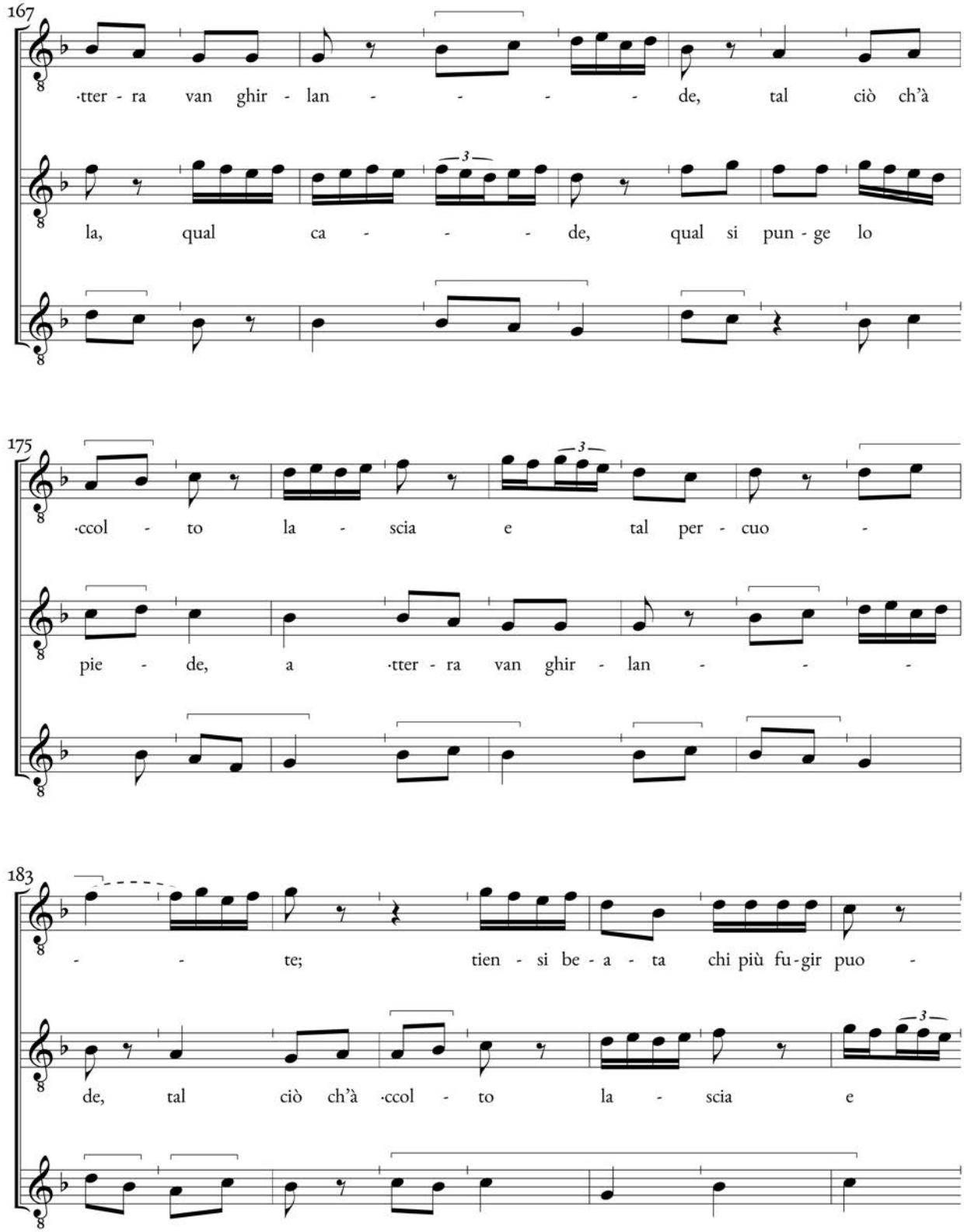

51
v'a-giun-ge!». «U, u! O ch'è quel che ·ssal - ta?» «È un
«Va ·llà, per le vi - o - - - le!» «O-mè, che 'l prun mi pun -
59
gril - lo!» «Ve - ni - te qua, cor - re - te: ra-pe-ron-zo - li co -
- ge!» «Quel-l'al-tra me' v'a-giun - ge!». «U, u! O ch'è quel che
67
glie - te!» «E' non son des - si!» «Sì, ·sso - no!». «Co - le -
·ssal - ta?» «È un gril - lo!» «Ve - ni - te qua, cor - re -

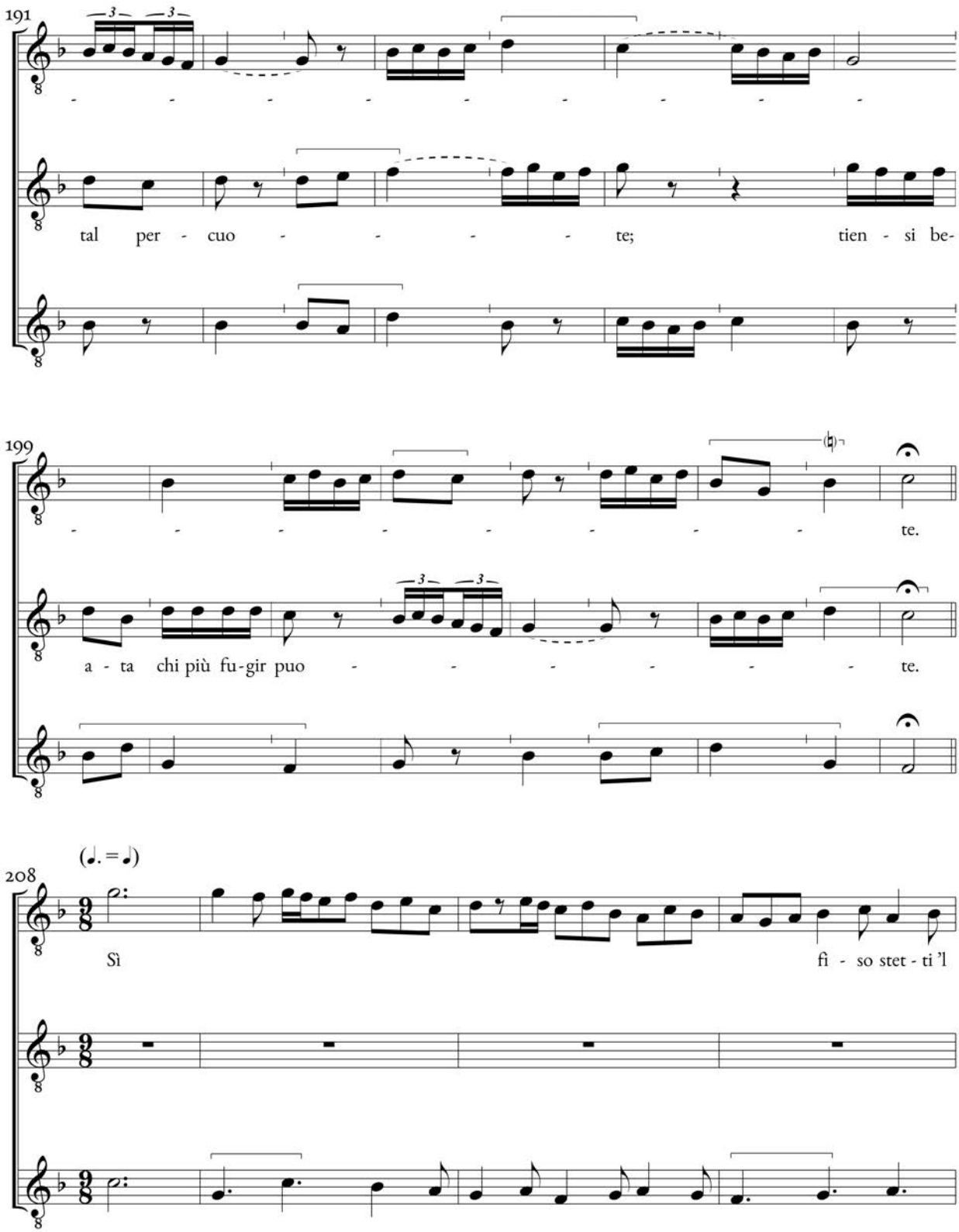

75
i, o co - le - i, vien qua, vien qua, pe' fun - ghi!» «Co - stà,
te: ra - pe - ron - zo - li co - glie - - - te!» «E' non son des - si!»
83
co - stà, pel ser - mol - li - no!». «No sta - ren trop - po,
«Sì, -sso - no!». «Co - le - i, o co - le - i, vien qua, vien qua,
90
ché 'l tem - po si tur - ba!» «E ba - le - n'e tuo - na! «E ve - spro già
pe' fun - ghi!» «Co - stà, co - stà, pel ser - mol - li - no!».

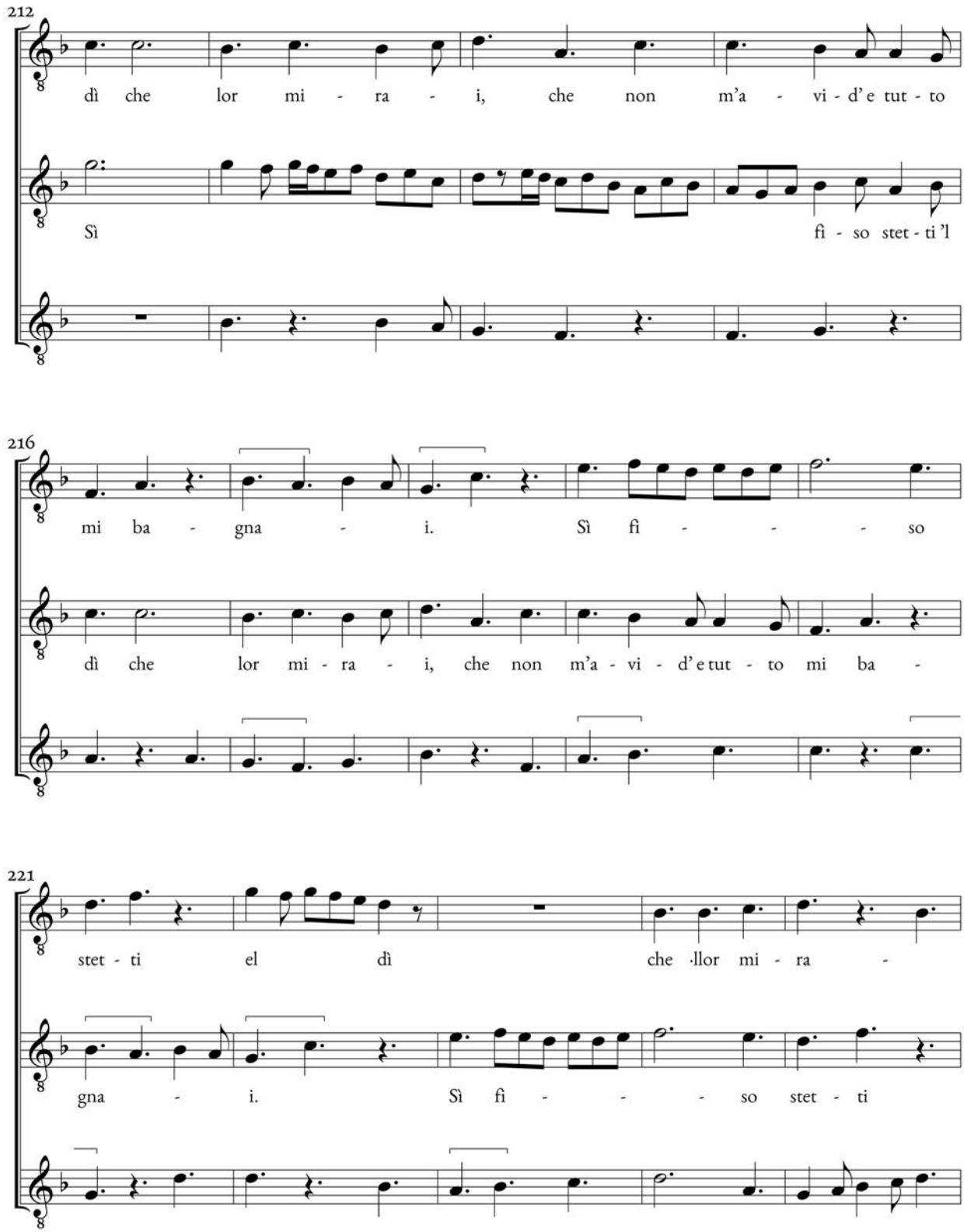

98
suo - - - - na!» «Non è - gli_an - cor no -
«No sta - ren trop - po, ché 'l tem - po si tur - ba!» «E ba - le - n'e
105
na!». «O - di, o - di!» «L'u - si - gnuol che can - ta
tuo - na! «E ve - spro già suo - - - -
112
"più bel v'è, più bel v'è"» «I' sen - to... e non so che» «O - ve?» «Do - ve?»
na!» «Non è - gli_an - cor no - na!». «O - di, o - di!»

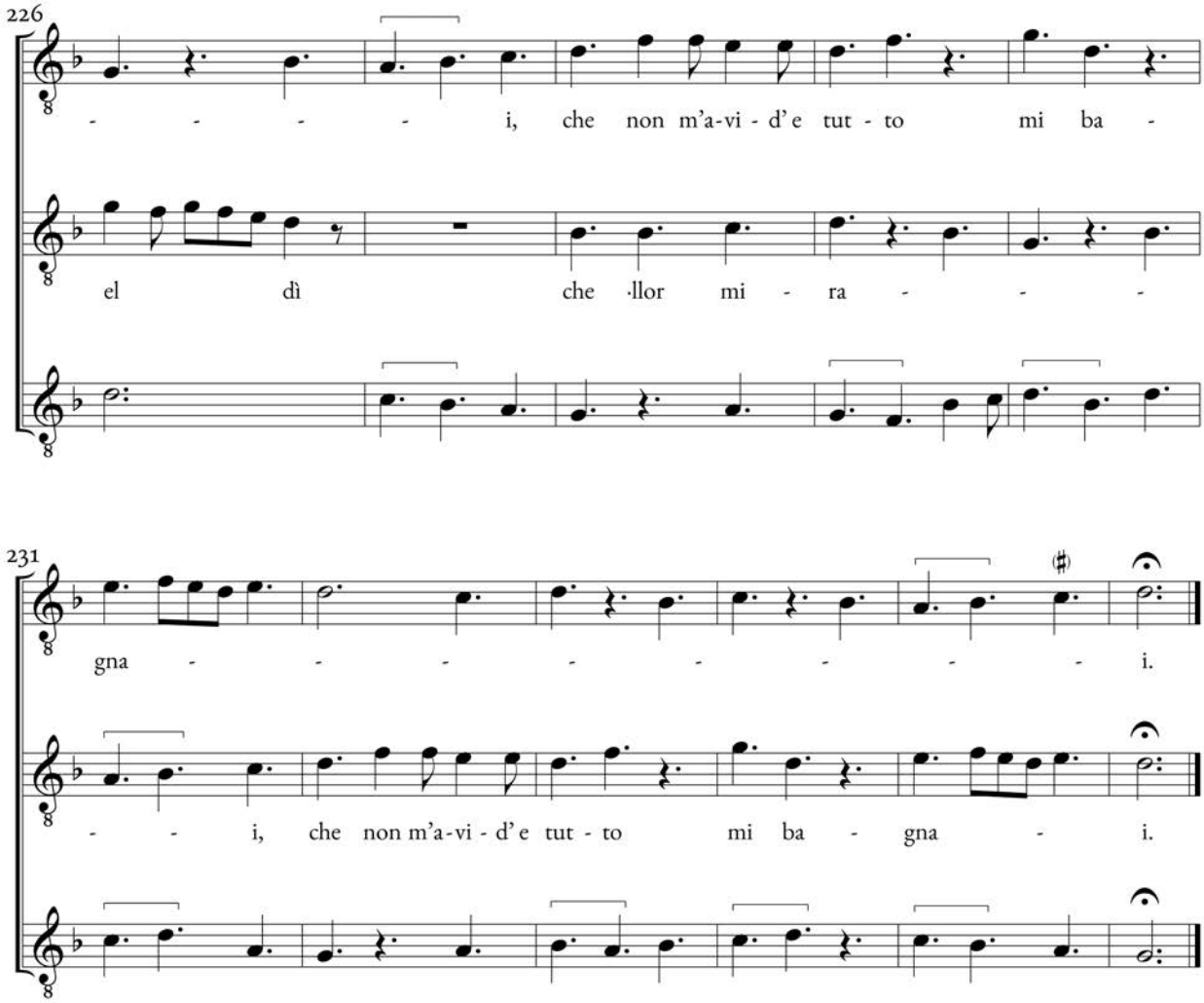

119
«In quel ce - spu - glio». Toc - ca, pic - chia, ri - toc - ca, men - tre
«L'u - si - gnuol che can - ta "più bel v'è, più bel v'è"» «I' sen - to... e non
127
che 'l bus - so cre - sce, ed u - na ser - pe n'e - sce:
so che» «O - ve?» «Do - ve?» «In quel ce - spu - glio». Toc - ca, pic - chia,
135
«O - mè, o - mè tri - sta!» «O - mè las - sa!» «O - mè!». Fug - gen - do
ri - toc - ca, men - tre che 'l bus - so cre - sce, ed u - na ser-


143
tut-te di pa-u-ra pie-ne, u-na gran pio-va vie-
pe n'e-sce: «O-mè, o-mè tri-sta!» «O-mè las-sa!»
152
- - - ne: qua-le sdruc-cio-la, qual ca-
«O-mè!». Fug-gen-do tut-te di pa-u-ra pie-ne, u-na
159
3
- - de, qual si pun-ge lo pie-de, a
gran pio-va vie- - - - ne: qua-le sdruc-cio-


167
·tter - ra van ghir - lan - - - - - de, tal ciò ch'à
la, qual ca - - - de, qual si pun - ge lo
175
·ccol - to la - scia e tal per - cuo -
pie - de, a ·tter - ra van ghir - lan - - -
183
- - te; tien - si be - a - ta chi più fu - gir puo -
de, tal ciò ch'à ·ccol - to la - scia e


191
tal per - cuo - - - - te; tien - si be-
199
- - - - - - - - - te.
a - ta chi più fu-gir puo - - - - - - te.
208
(𝅗𝅥. = 𝅗𝅥)
Sì
fi - so stet - ti 'l

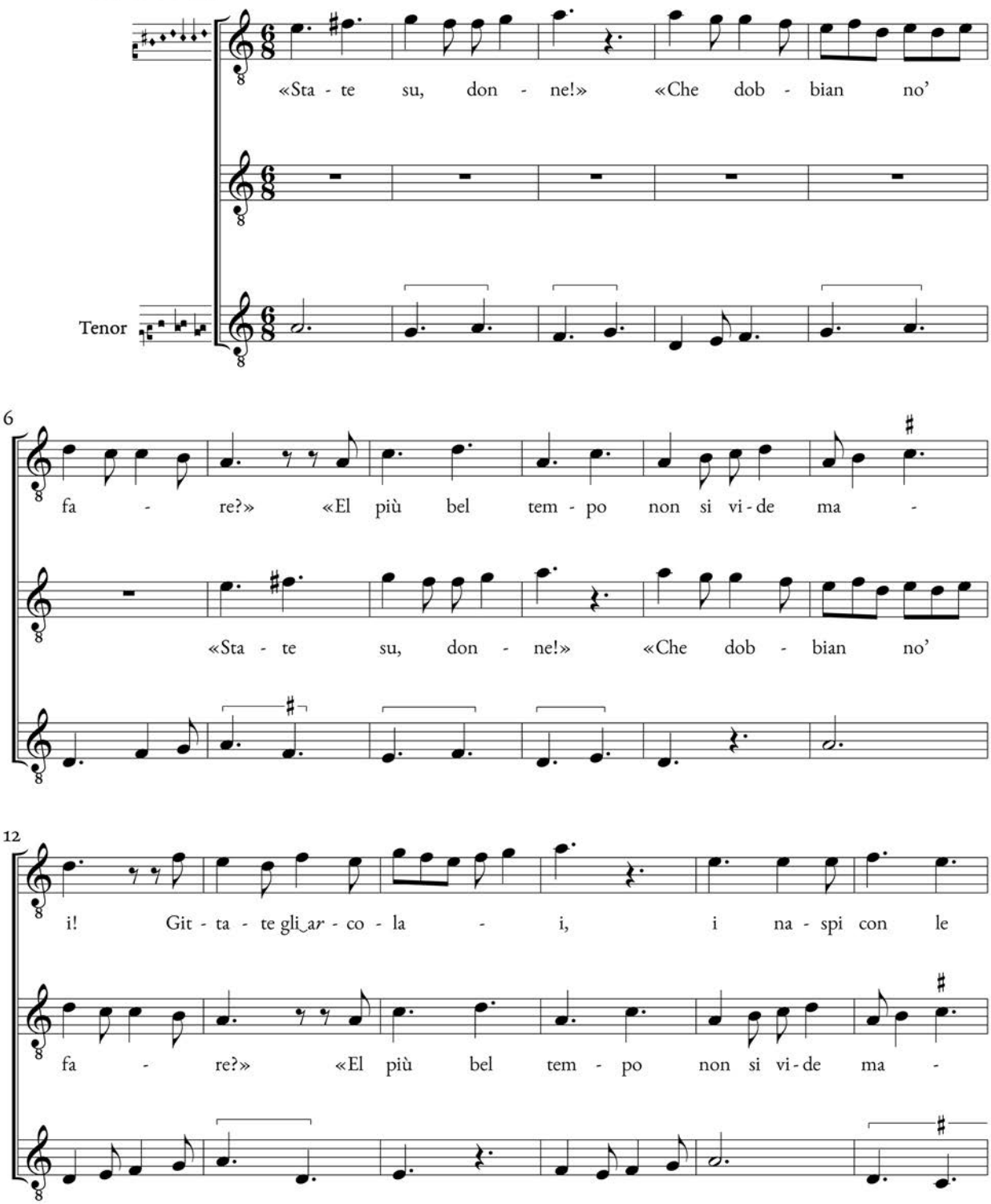

212
dì che lor mi - ra - i, che non m'a - vi - d'e tut - to
Sì fi - so stet - ti 'l
216
mi ba - gna - i. Sì fi - - - - so
dì che lor mi - ra - i, che non m'a - vi - d'e tut - to mi ba -
221
stet - ti el dì che ·llor mi - ra -
gna - i. Sì fi - - - - so stet - ti

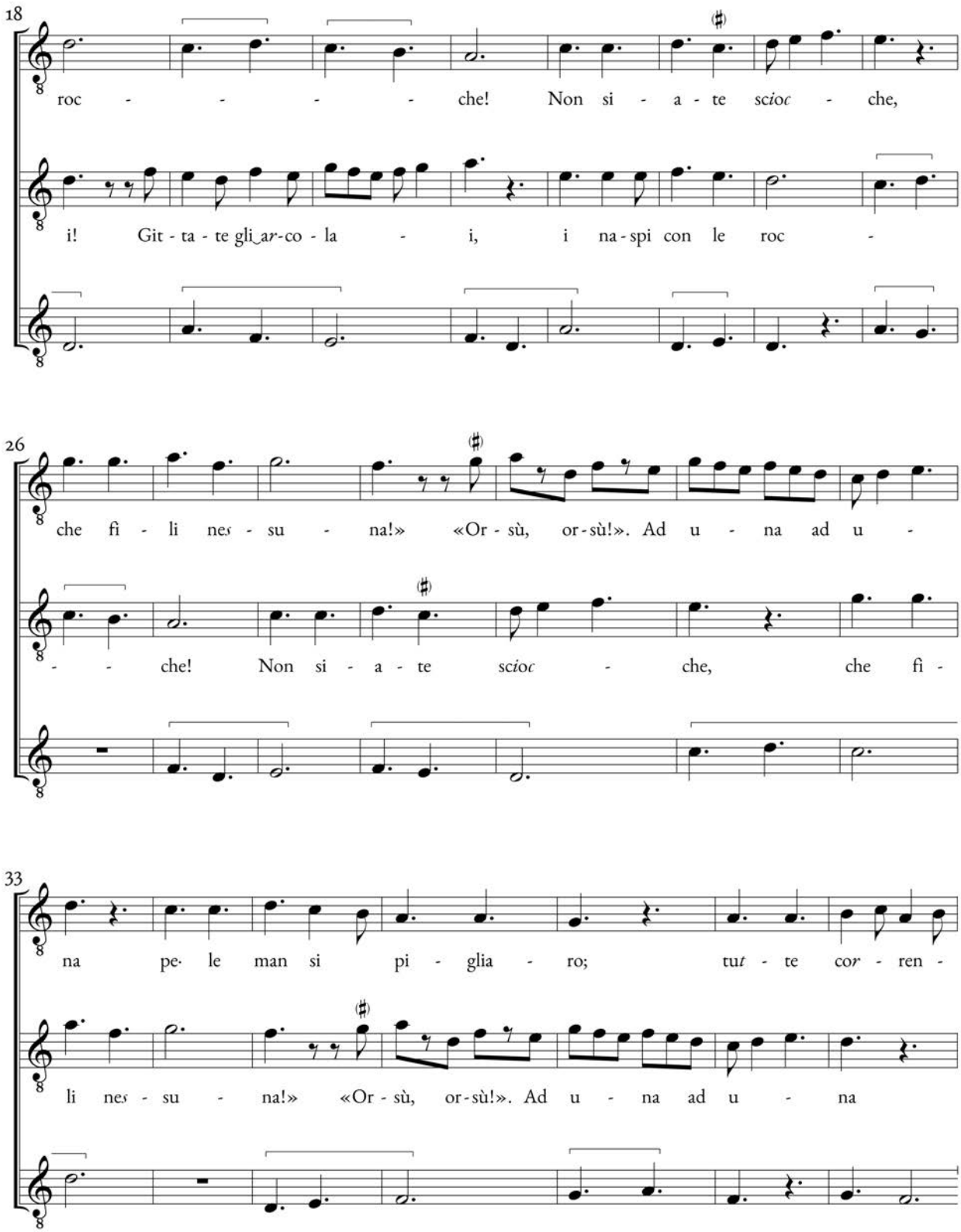

226
- - - - - i, che non m'a-vi - d'e tut - to mi ba -
el dì che ·llor mi - ra - - -
231
gna - - - - - - - - i.
- - i, che non m'a-vi - d'e tut - to mi ba - gna - i.

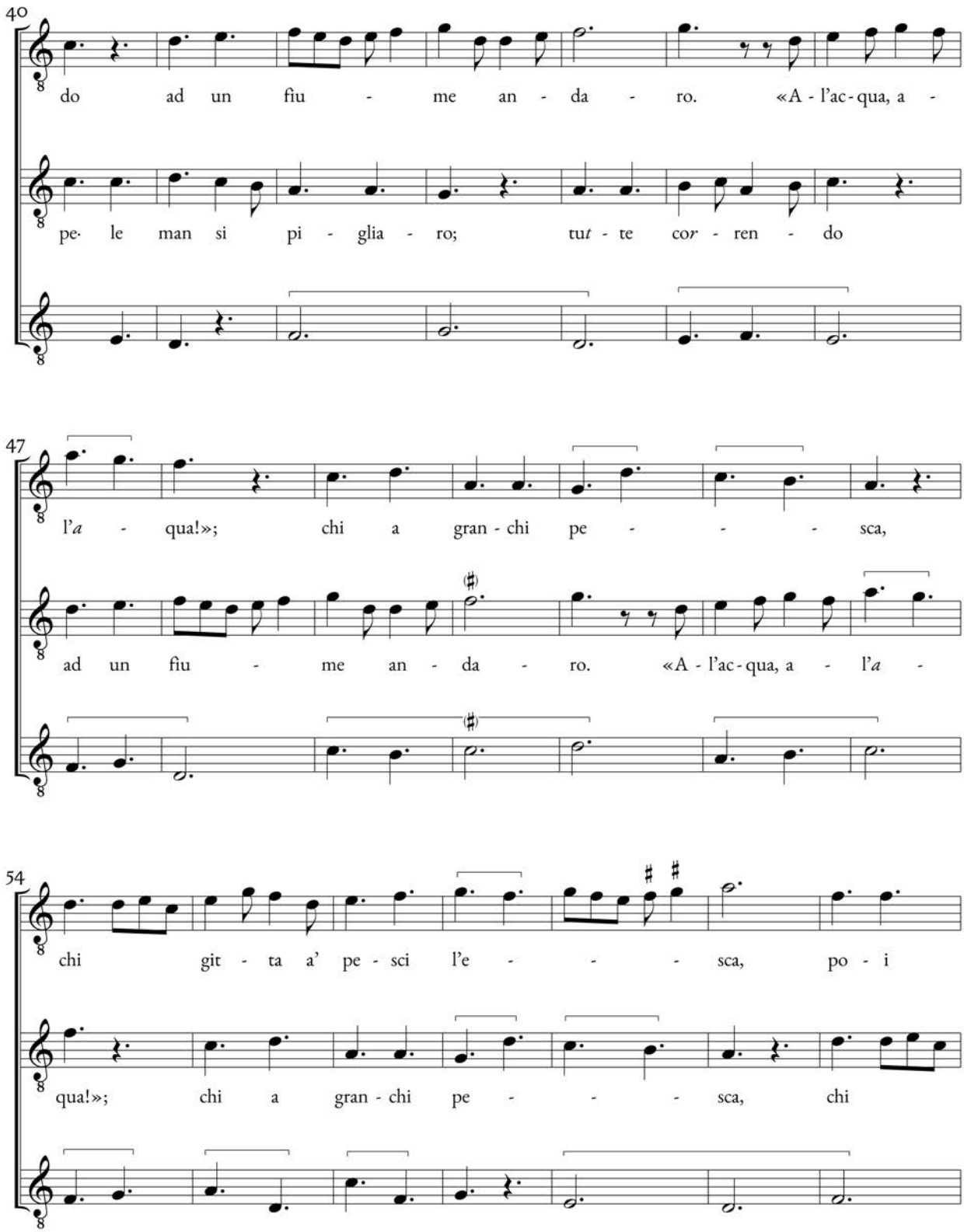
XVI. State su, donne! Che dobbian no' fare?

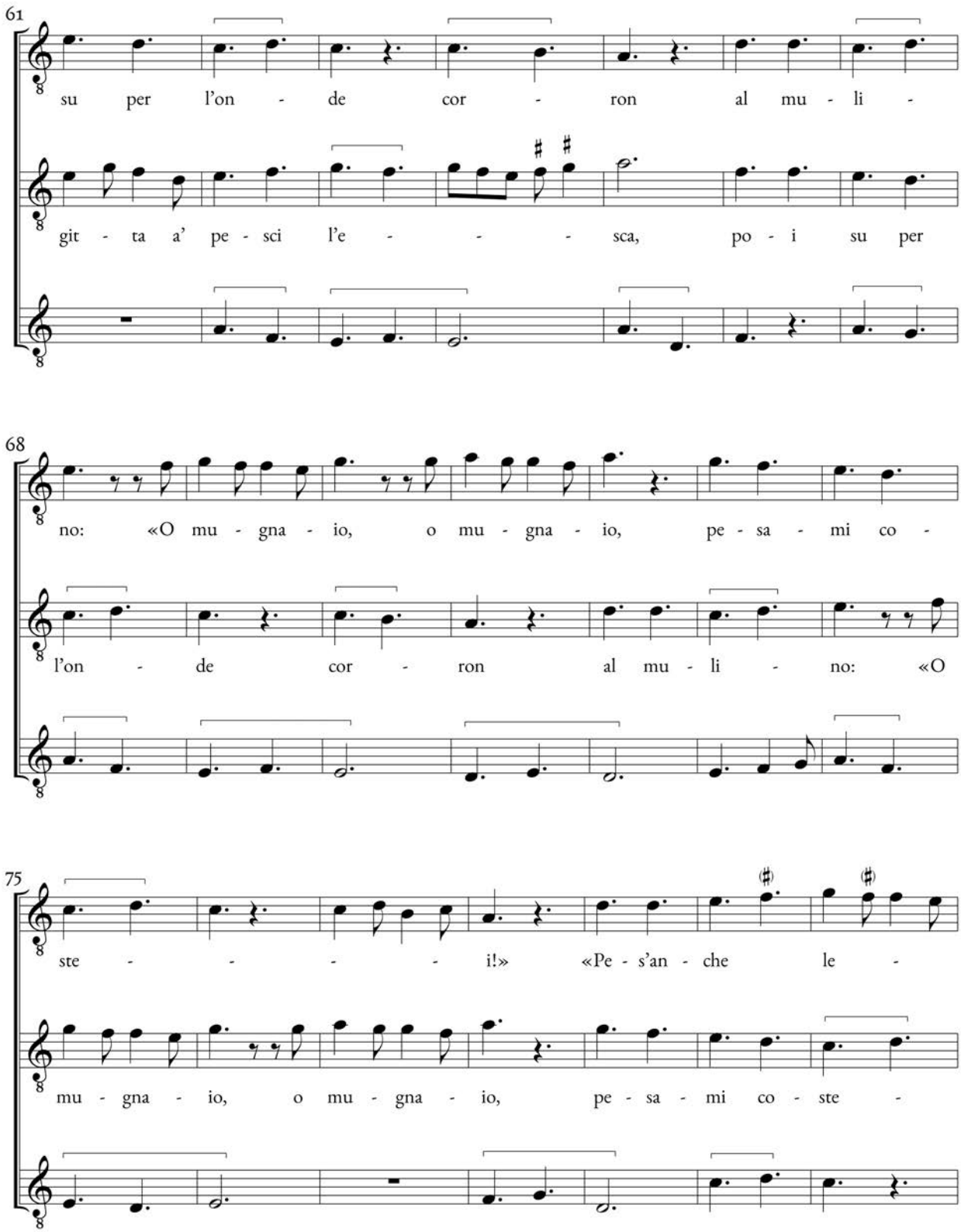
Nicolò del Preposto

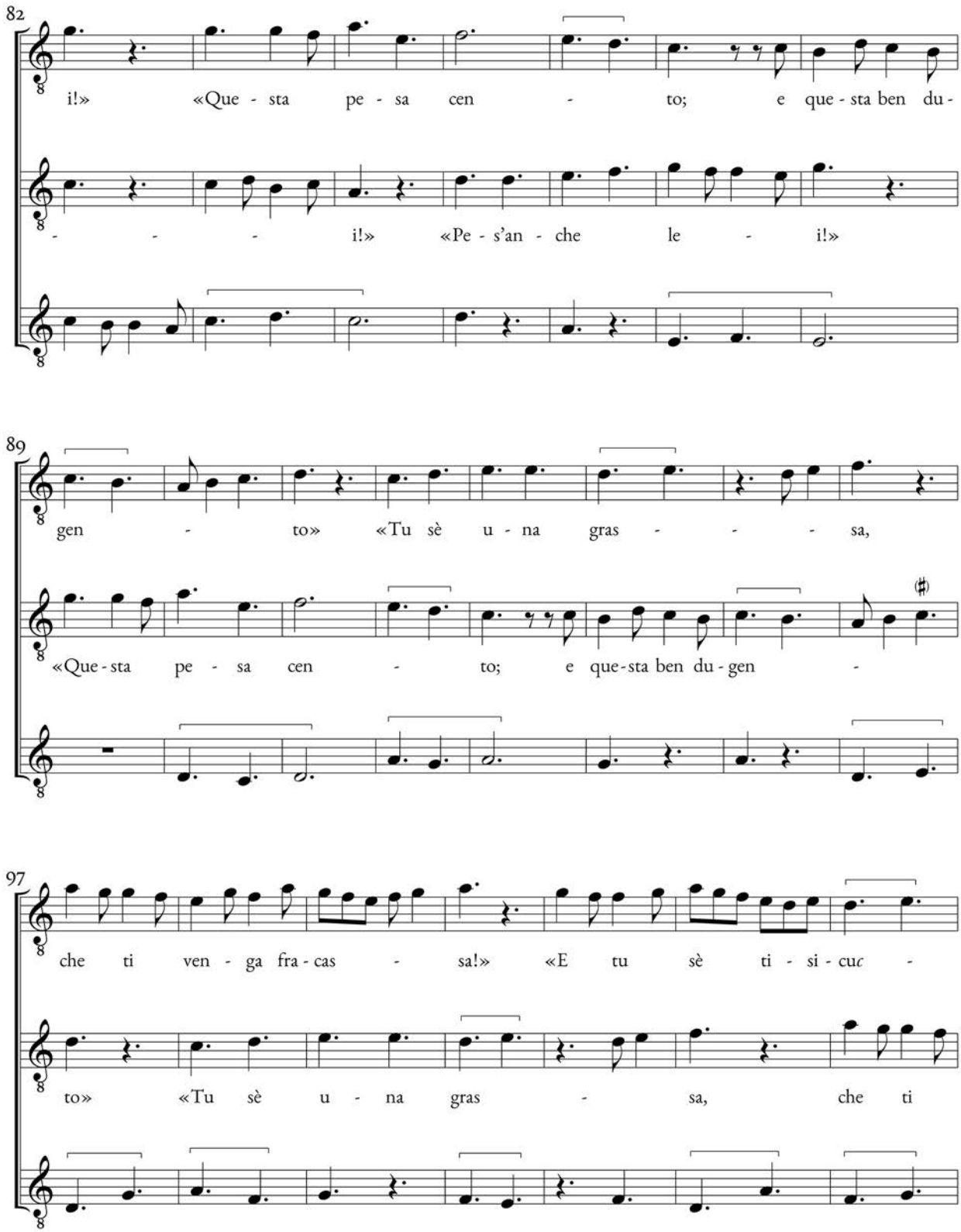
[Lo, cc. 41*v*-42*r*]

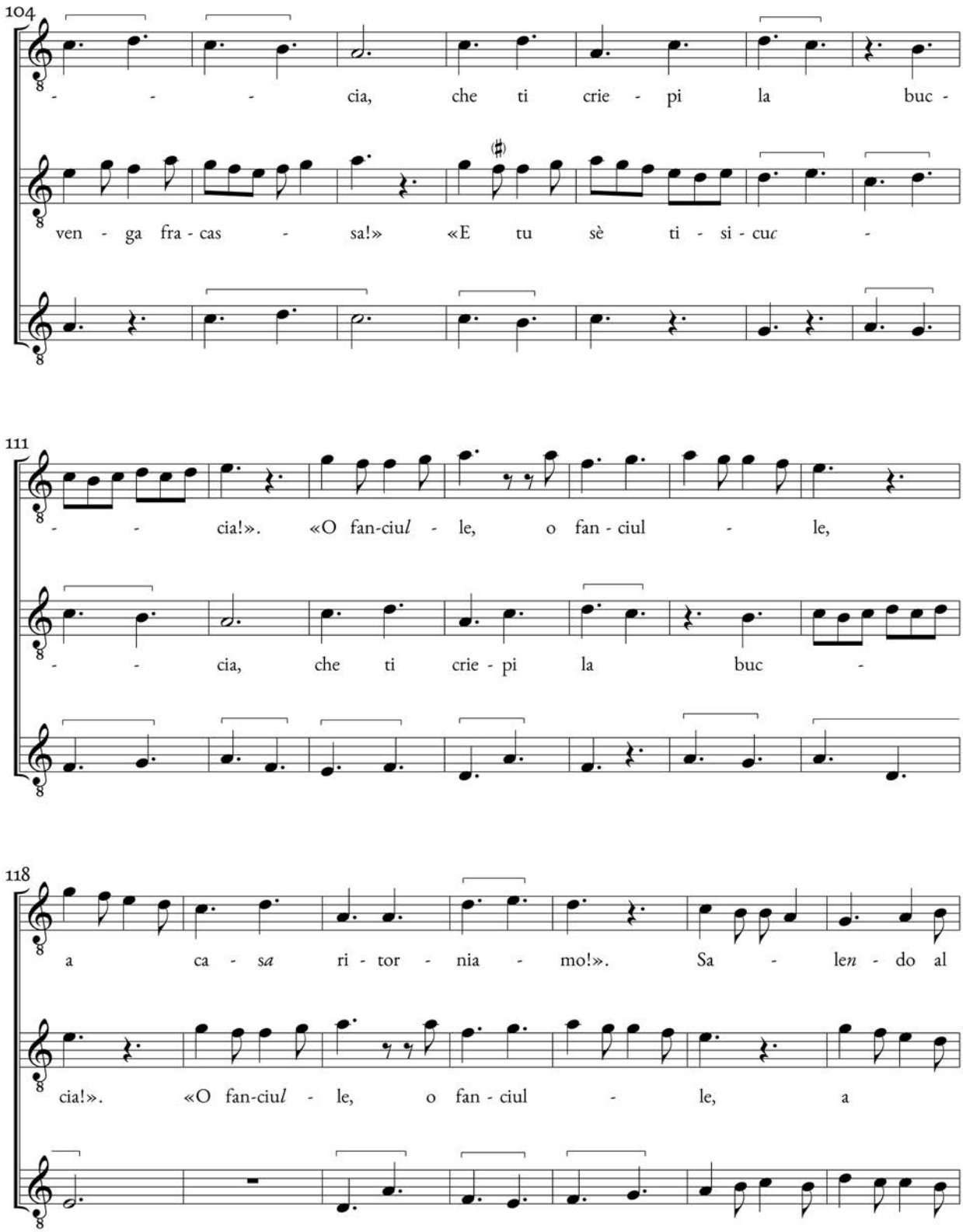


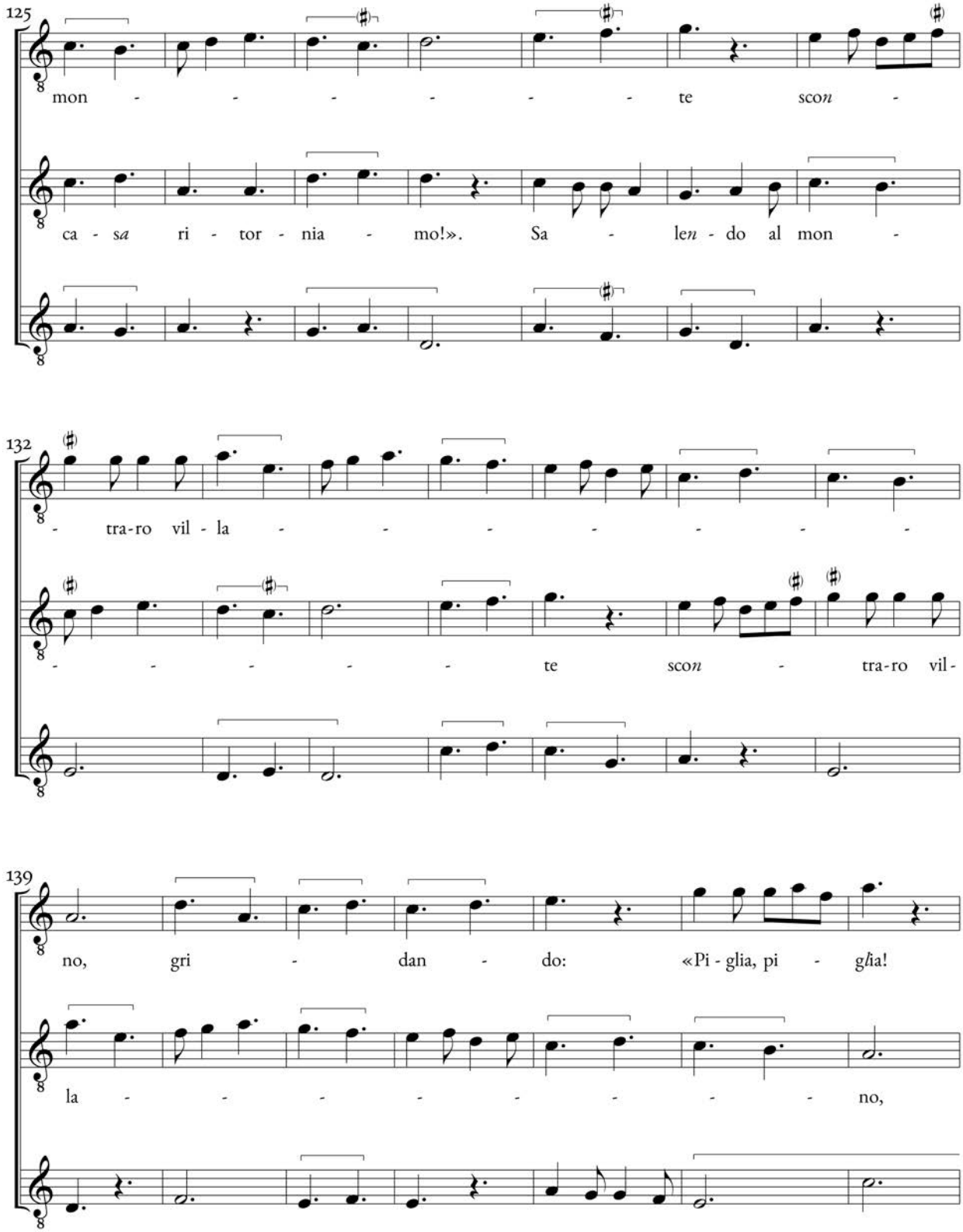

18
roc - - - - - che! Non si - a - te scioc - che,
i! Git - ta - te gli_ar-co - la - i, i na-spi con le roc -
26
che fi - li nes - su - na!» «Or - sù, or-sù!». Ad u - na ad u -
- - che! Non si - a - te scioc - che, che fi -
33
na pe· le man si pi - glia - ro; tut - te cor - ren -
li nes - su - na!» «Or - sù, or-sù!». Ad u - na ad u - na

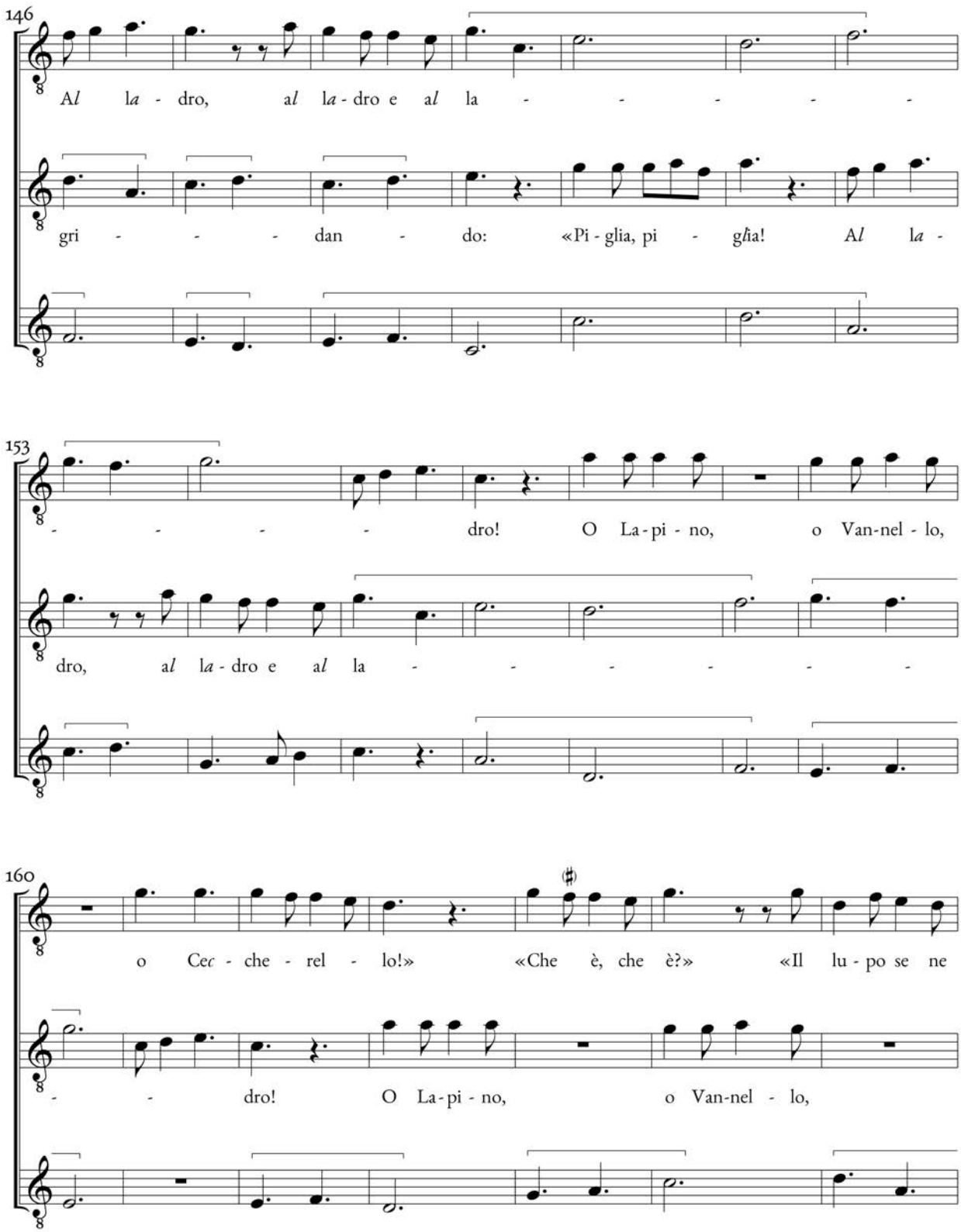

40
do ad un fiu - me an - da - ro. «A - l'ac - qua, a -
pe· le man si pi - glia - ro; tut - te cor - ren - do
47
l'a - qua!»; chi a gran - chi pe - - - sca,
ad un fiu - me an - da - ro. «A - l'ac - qua, a - l'a -
54
chi git - ta a' pe - sci l'e - - - sca, po - i
qua!»; chi a gran - chi pe - - - sca, chi

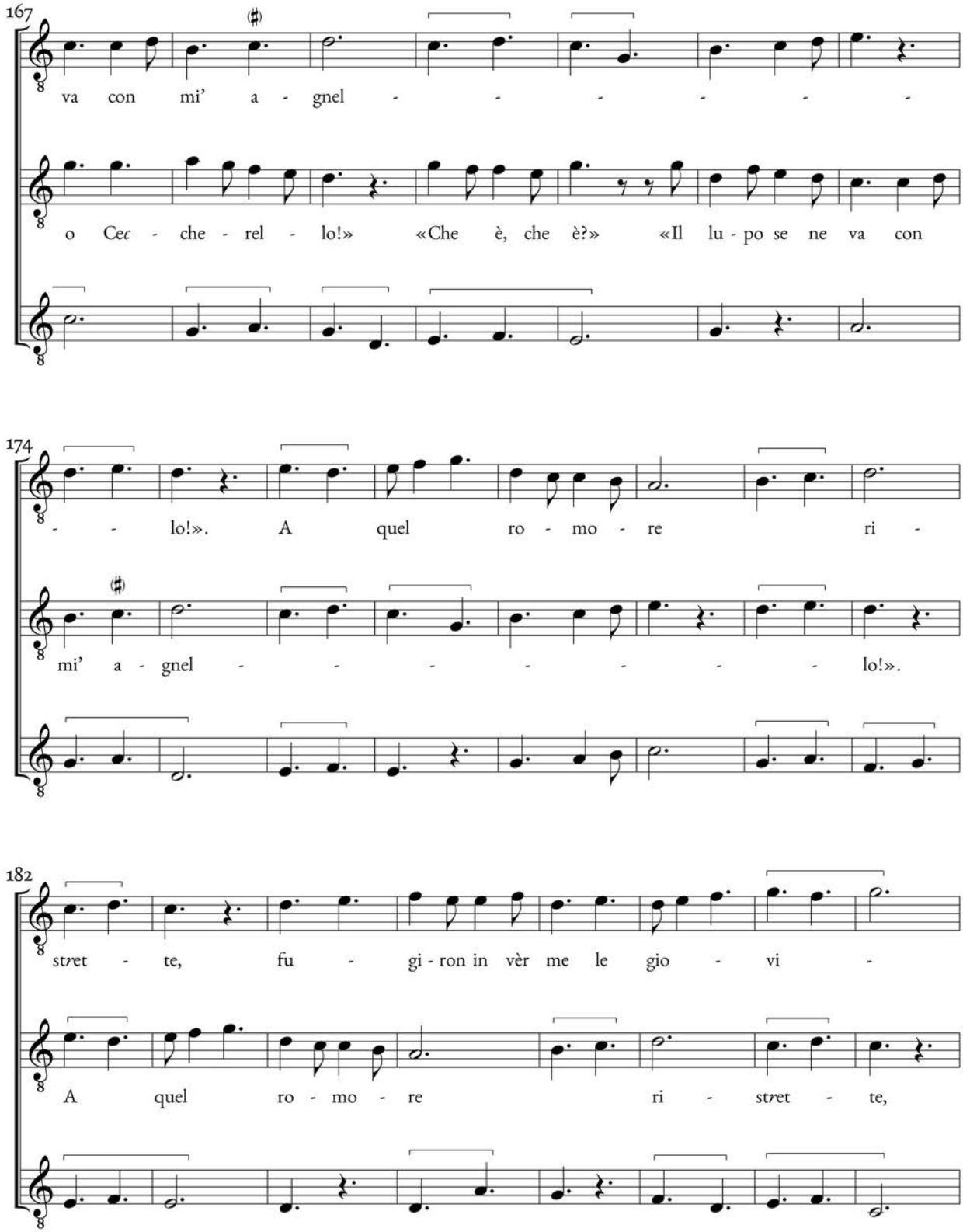

61
su per l'on - de cor - ron al mu - li -
git - ta a' pe - sci l'e - - - sca, po - i su per
68
no: «O mu - gna - io, o mu - gna - io, pe - sa - mi co -
l'on - de cor - ron al mu - li - no: «O
75
ste - - - - i!» «Pe - s'an - che le -
mu - gna - io, o mu - gna - io, pe - sa - mi co - ste -

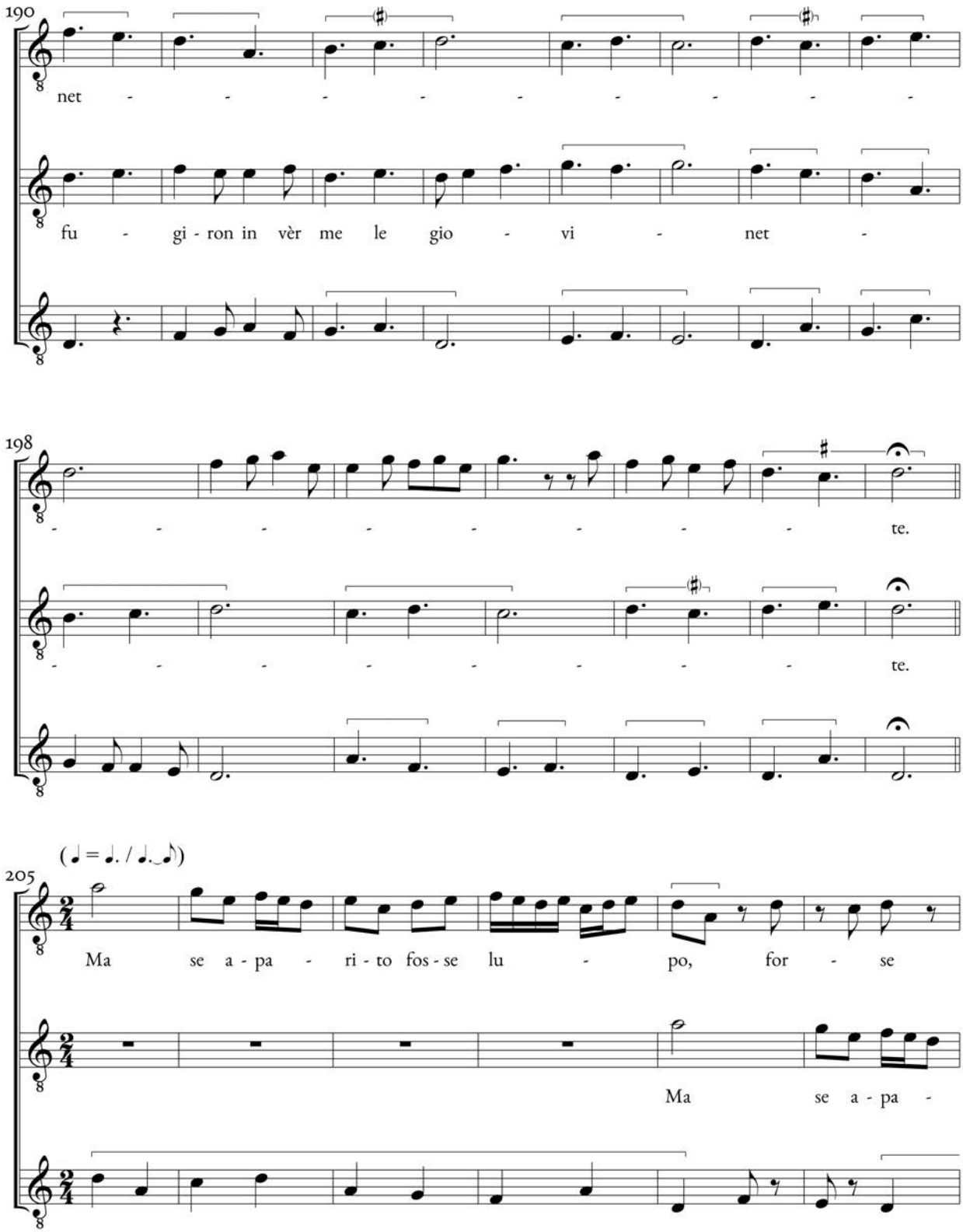

82
i!» «Que - sta pe - sa cen - to; e que - sta ben du -
- - - i!» «Pe - s'an - che le - i!»
89
gen - to» «Tu sè u - na gras - - - sa,
«Que - sta pe - sa cen - to; e que - sta ben du - gen -
97
che ti ven - ga fra - cas - sa!» «E tu sè ti - si - cuc -
to» «Tu sè u - na gras - sa, che ti

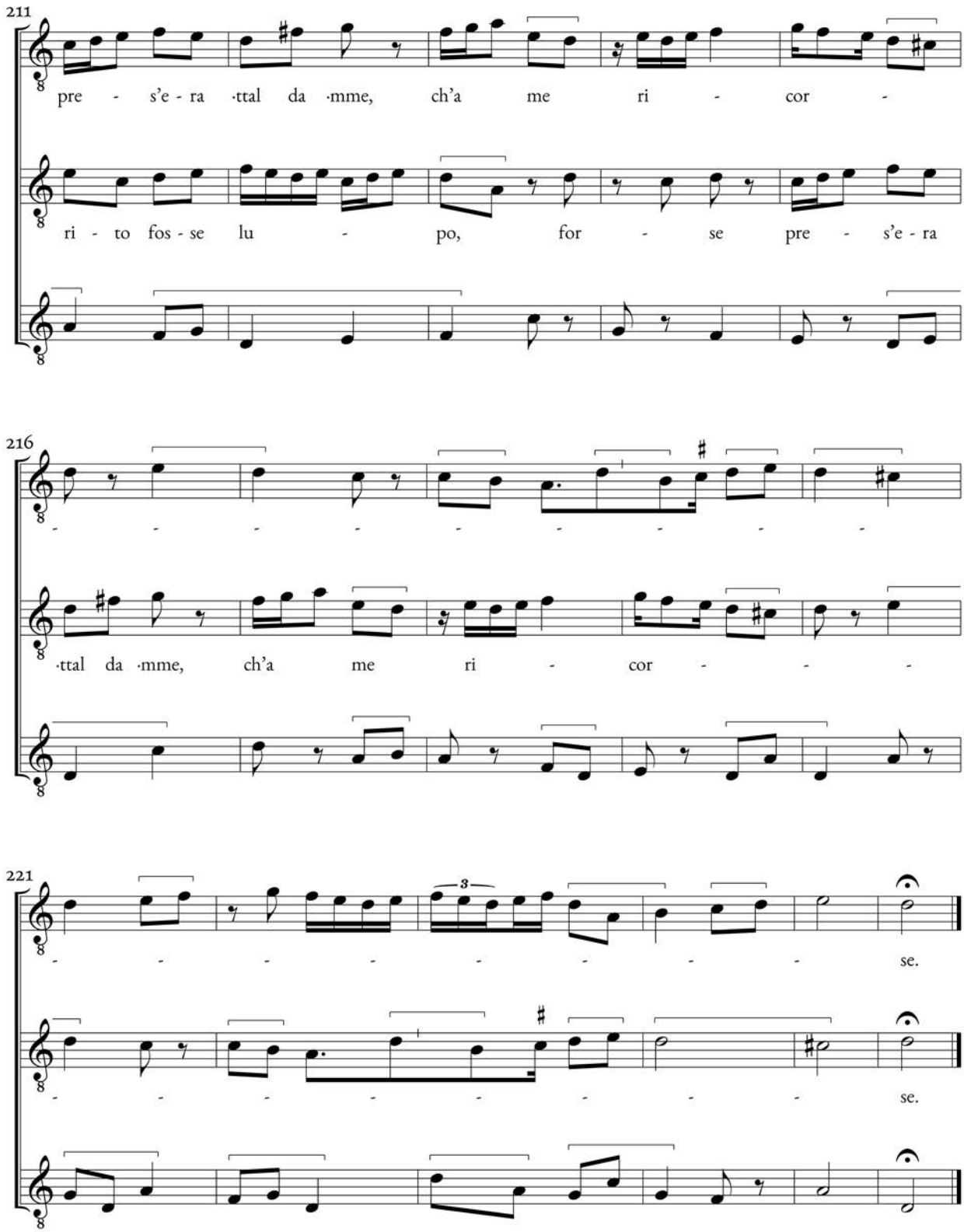

104
- - - cia, che ti crie - pi la buc -
ven - ga fra - cas - sa!» «E tu sè ti - si - cuc -
111
- - cia!». «O fan-ciul - le, o fan - ciul - le,
- - cia, che ti crie - pi la buc -
118
a ca - sa ri - tor - nia - mo!». Sa - len - do al
cia!». «O fan-ciul - le, o fan - ciul - le, a


125
mon - - - - - - te scon -
ca - sa ri - tor - nia - mo!». Sa - len - do al mon -
132
- tra-ro vil - la - - - - - - -
- - - - - te scon - tra-ro vil -
139
no, gri - dan - do: «Pi - glia, pi - glia!
la - - - - - - - no,


146
Al la - dro, al la - dro e al la - - - - -
gri - - - dan - do: «Pi - glia, pi - glia! Al la -
153
- - - - dro! O La - pi - no, o Van-nel - lo,
dro, al la - dro e al la - - - - - -
160
o Cec - che - rel - lo!» «Che è, che è?» «Il lu - po se ne
- - dro! O La - pi - no, o Van-nel - lo,


167
va con mi' a - gnel - - - - - -
o Cec - che - rel - lo!» «Che è, che è?» «Il lu - po se ne va con
174
- - lo!». A quel ro - mo - re ri -
mi' a - gnel - - - - - - lo!».
182
stret - te, fu - gi - ron in vèr me le gio - vi -
A quel ro - mo - re ri - stret - te,

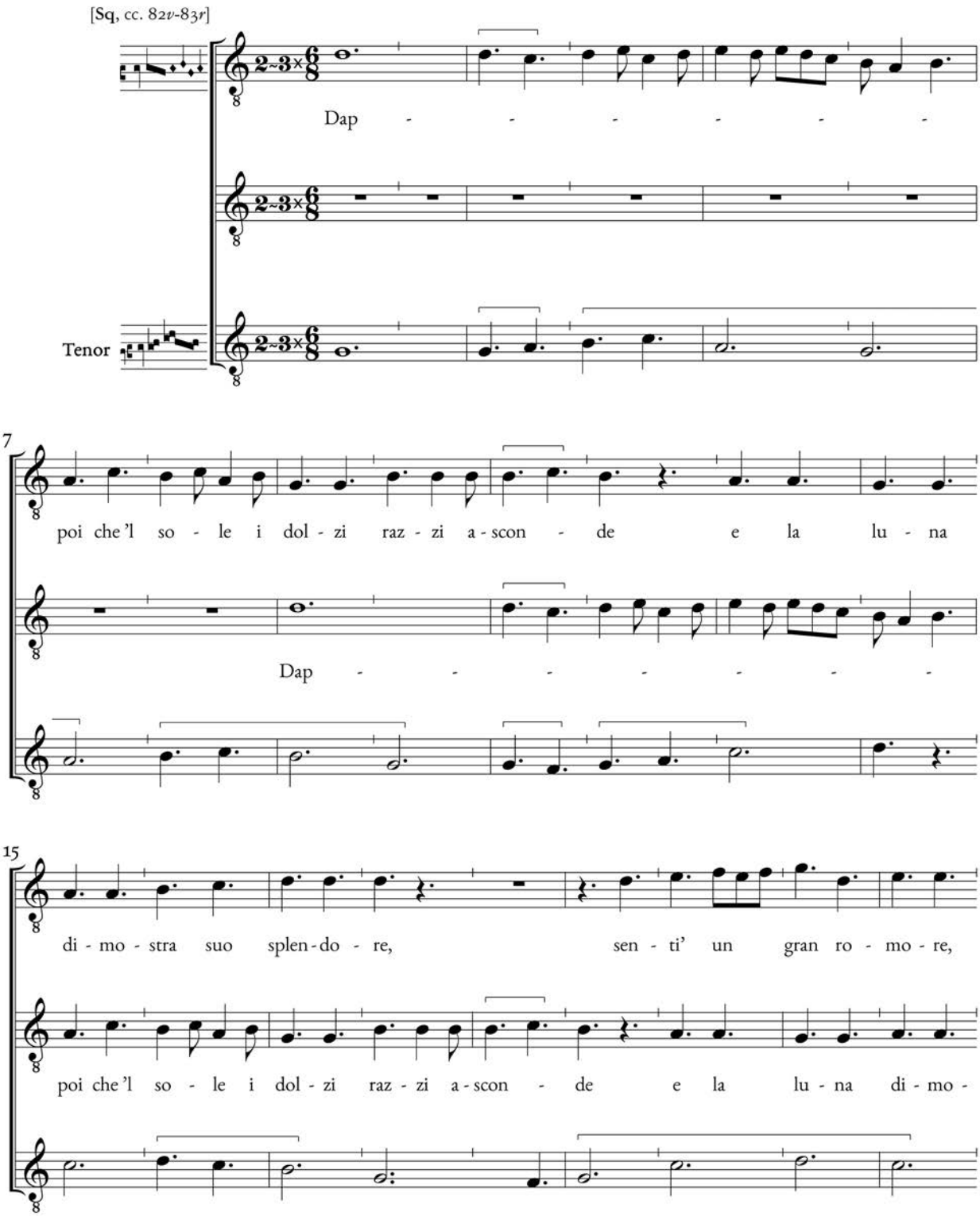

190
net - - - - - - - - -
fu - gi - ron in vèr me le gio - vi - net -
198
- - - - - - - - te.
- - - - - - - - te.
(♩ = ♩. / ♩.♪)
205
Ma se a - pa - ri - to fos - se lu - po, for - se
Ma se a - pa -

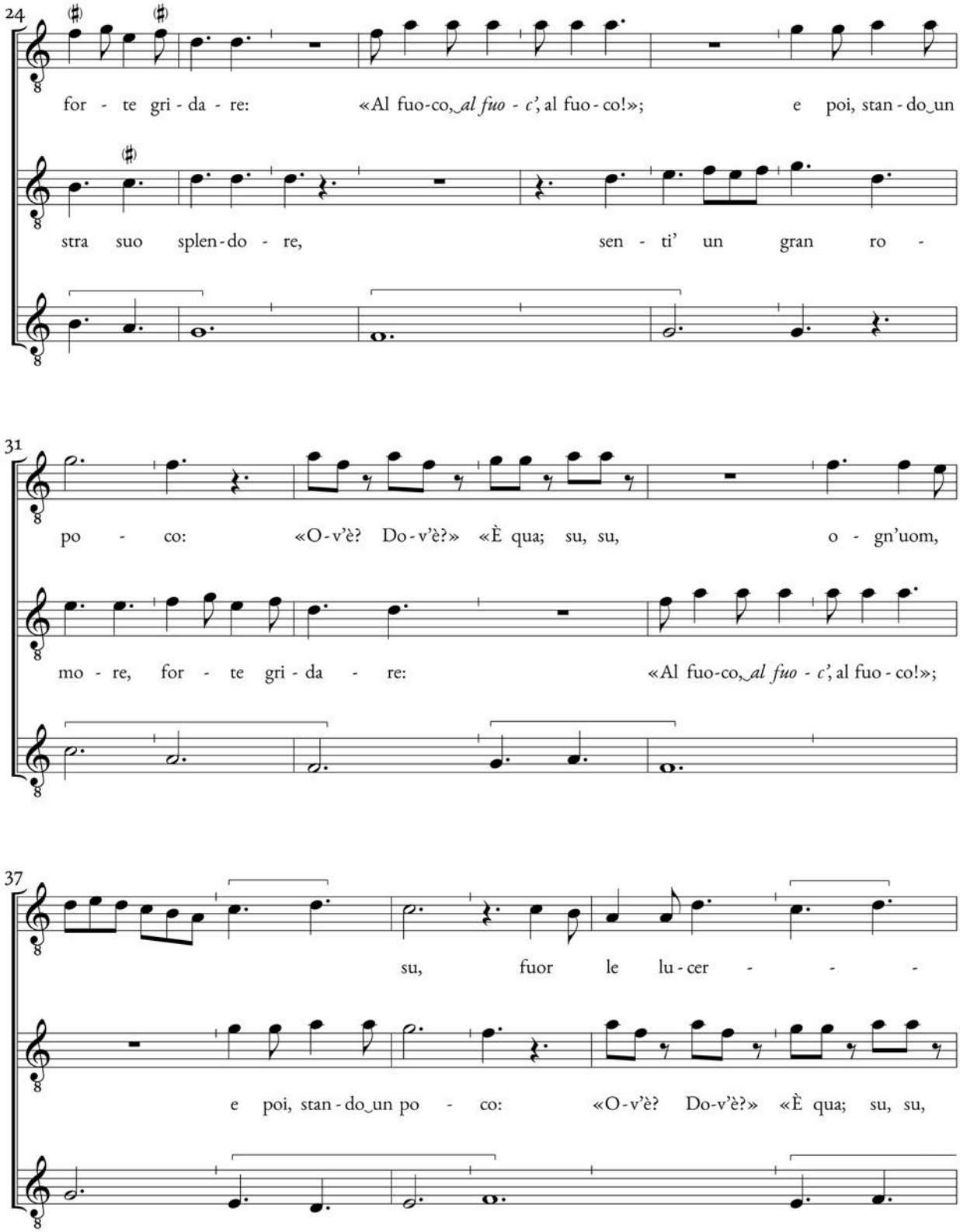

211
pre - s'e - ra ·ttal da ·mme, ch'a me ri - cor -
ri - to fos - se lu - po, for - se pre - s'e - ra
216
- - - - - - - - - -
·ttal da ·mme, ch'a me ri - cor - - -
221
3
- - - - - - - - - se.
- - - - - - - - - se.

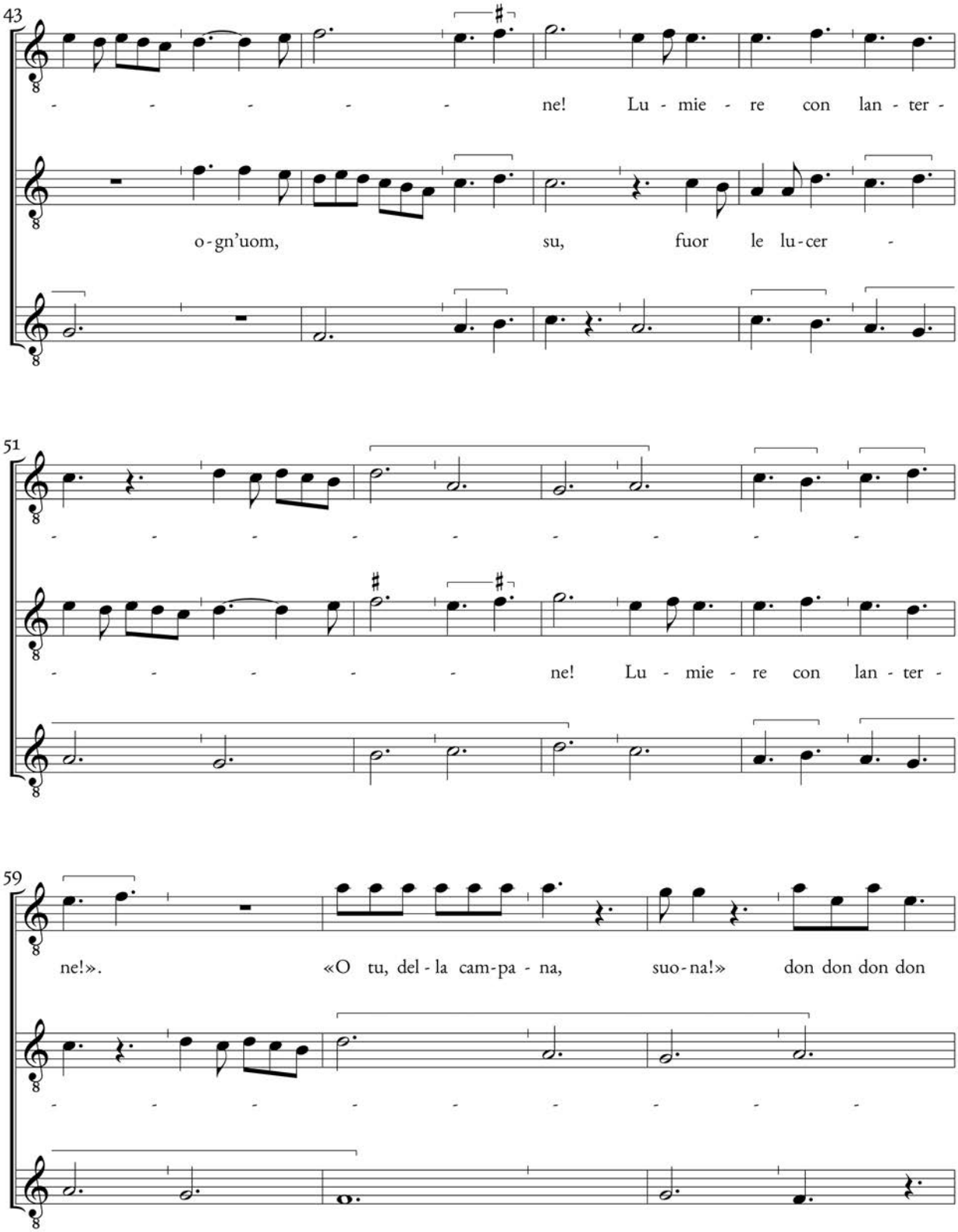
XVII. Dappoi che 'l sole i dolzi razzi asconde

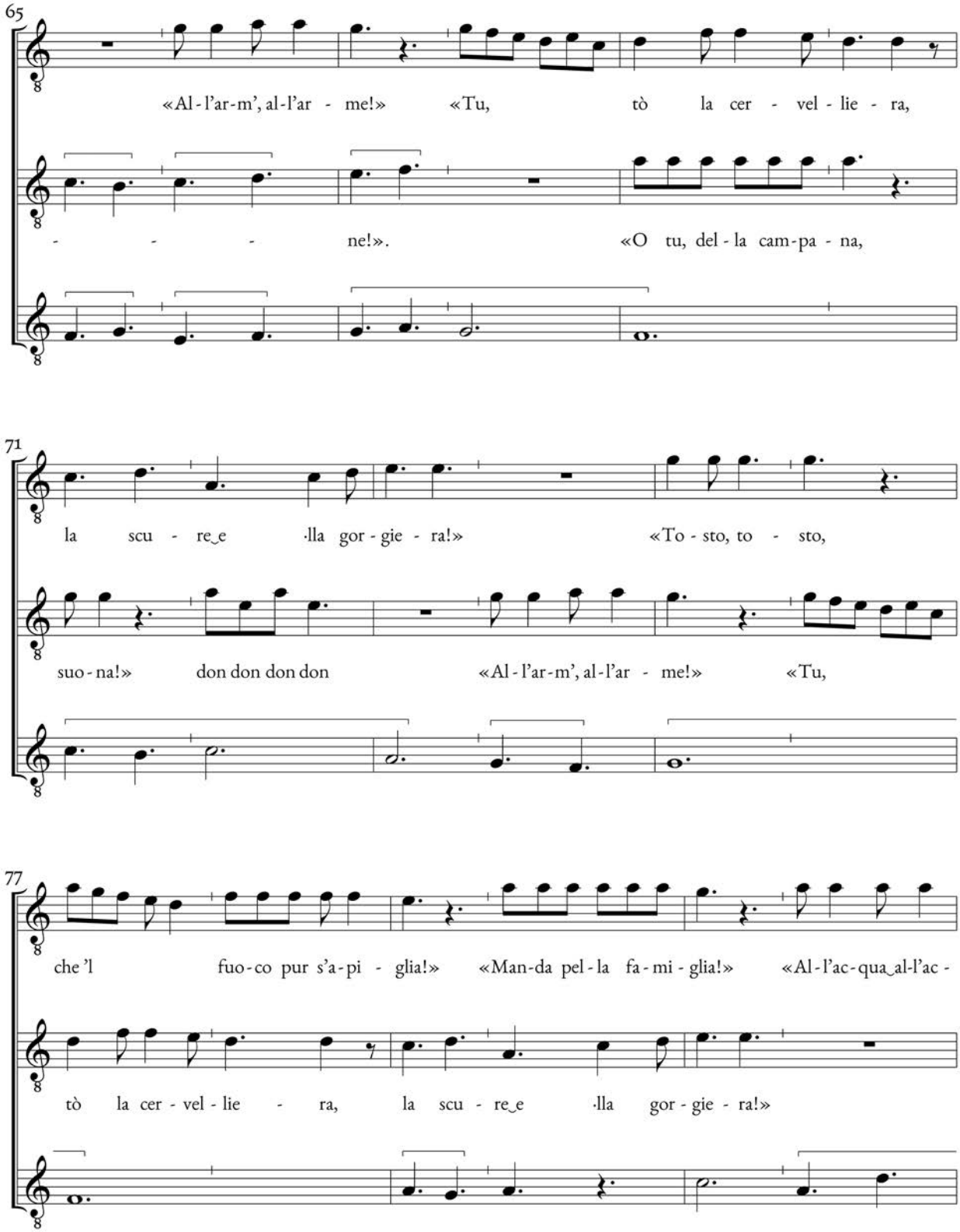
Nicolò del Preposto

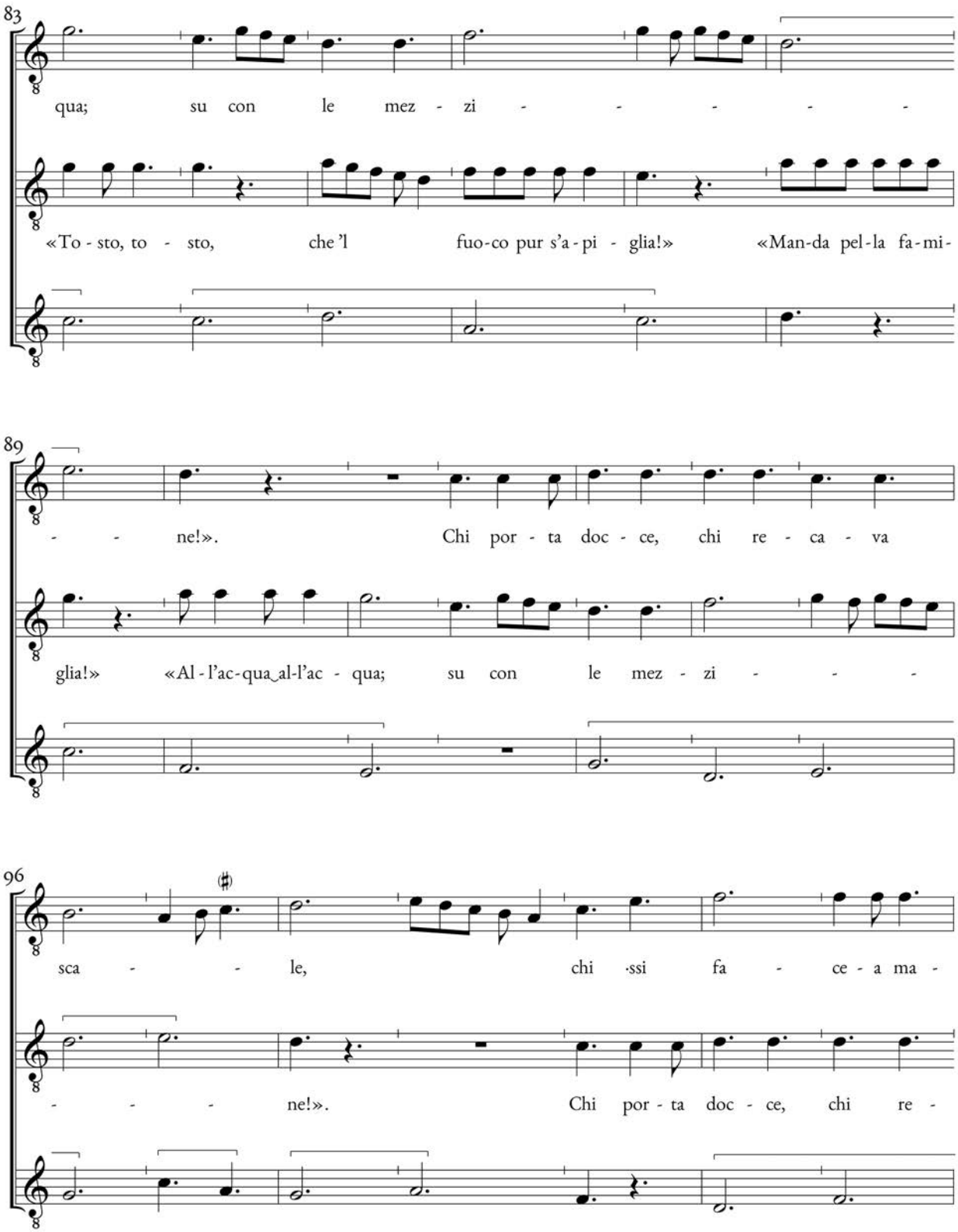
[Sq, cc. 82*v*-83*r*]

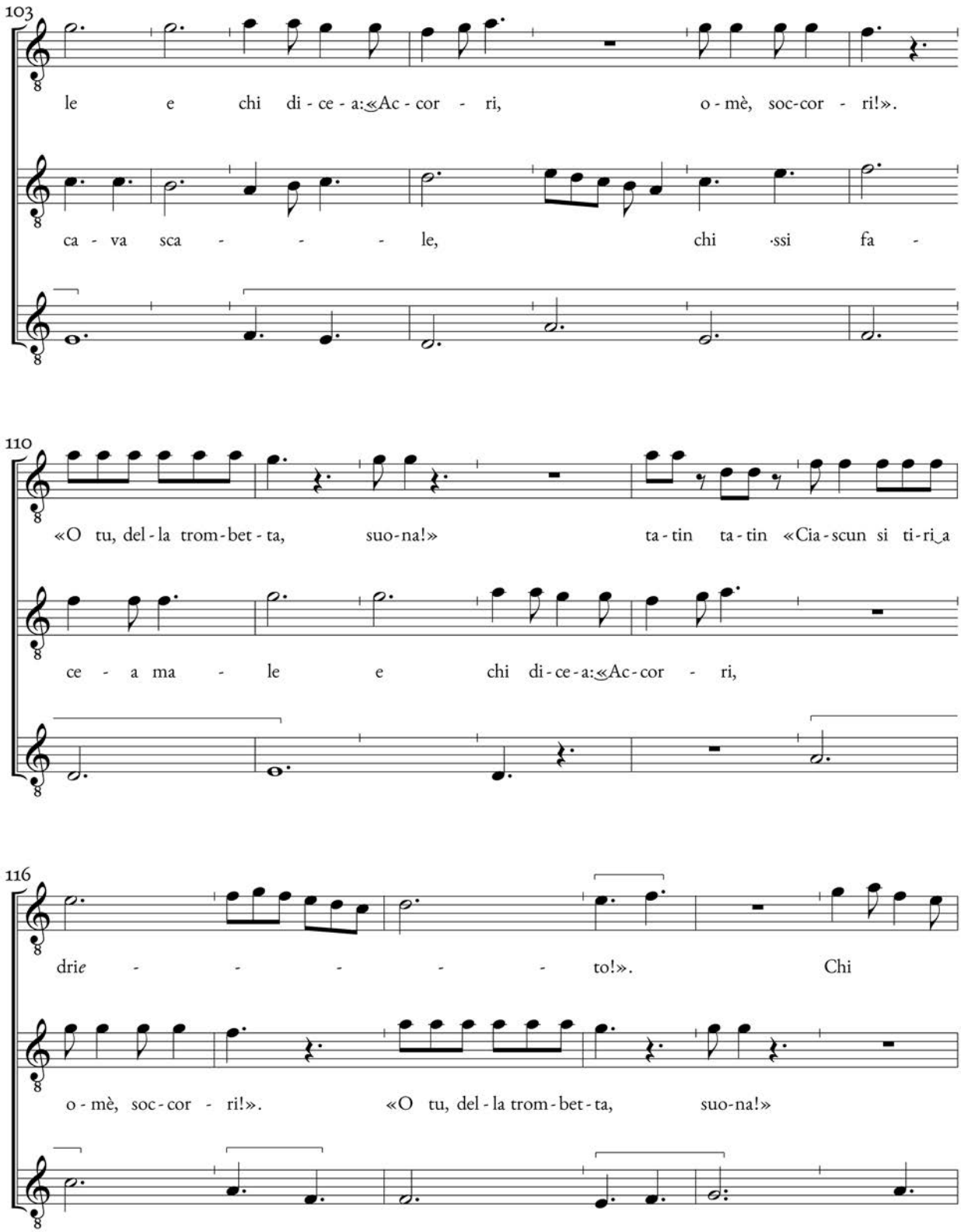


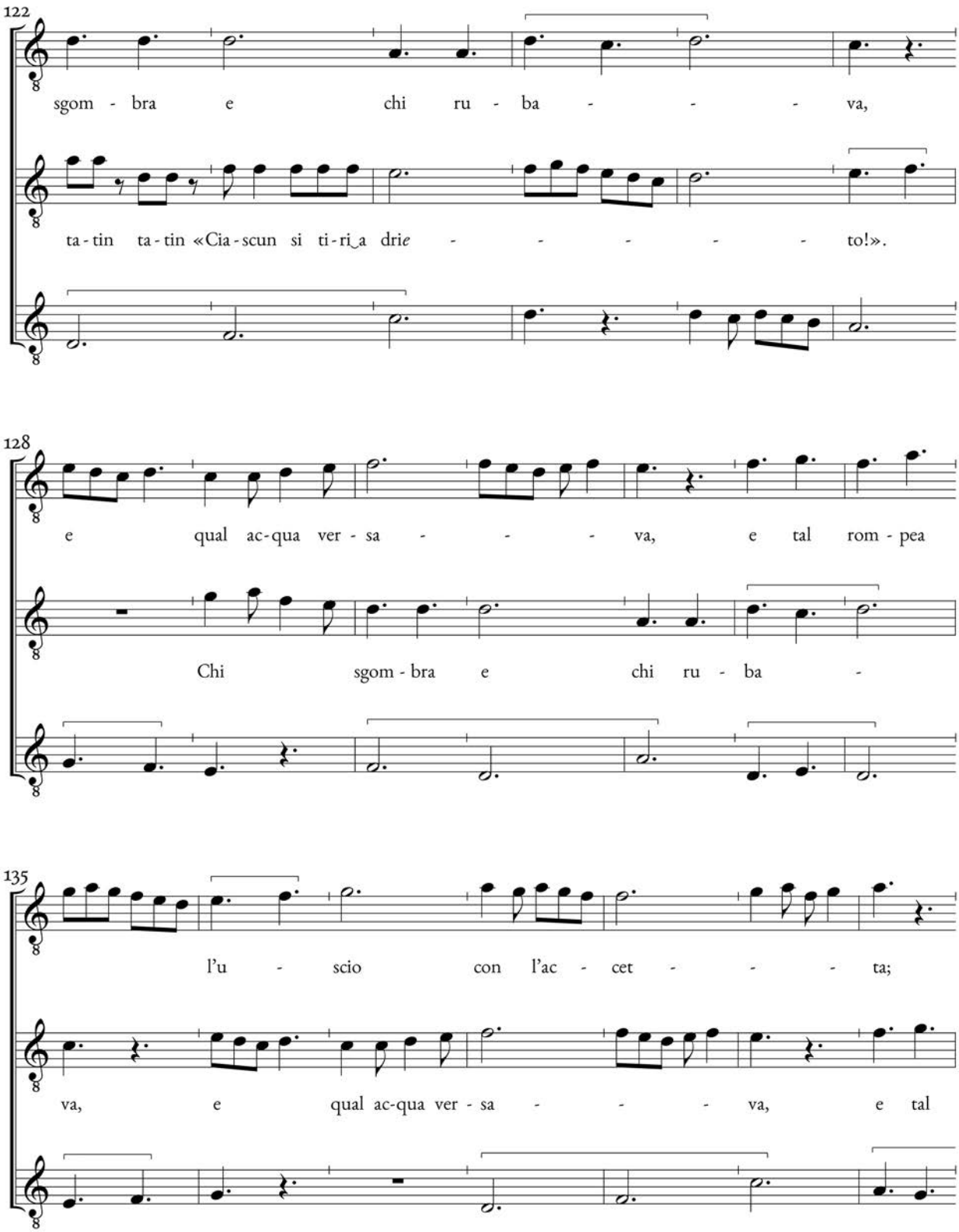

24
for - te gri - da - re: «Al fuo-co, *al fuo - c'*, al fuo - co!»; e poi, stan - do un
stra suo splen - do - re, sen - ti' un gran ro -
31
po - co: «O - v'è? Do - v'è?» «È qua; su, su, o - gn'uom,
mo - re, for - te gri - da - re: «Al fuo-co, *al fuo - c'*, al fuo - co!»;
37
su, fuor le lu - cer - - -
e poi, stan - do un po - co: «O - v'è? Do - v'è?» «È qua; su, su,

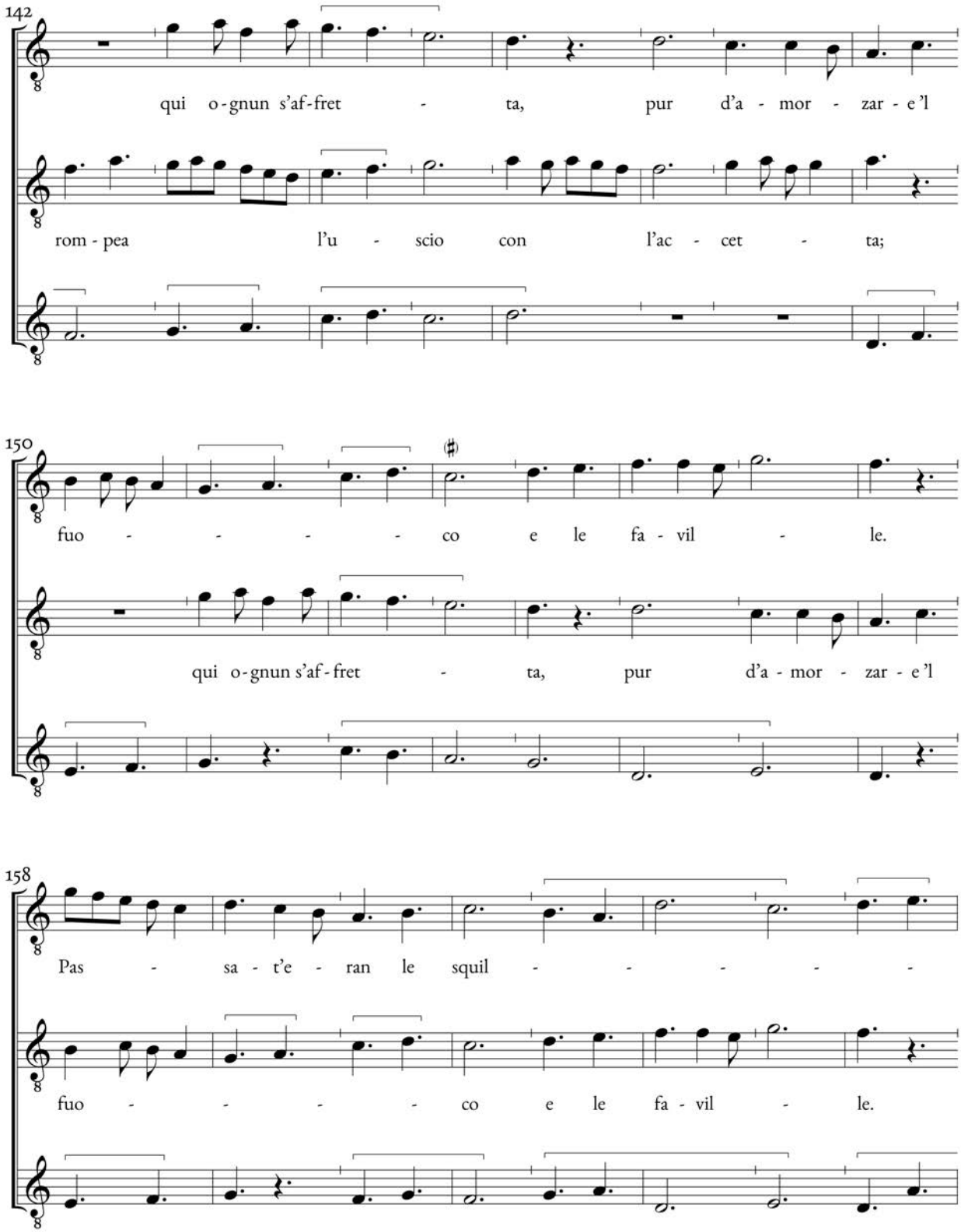

43
ne! Lu - mie - re con lan - ter -
o - gn'uom, su, fuor le lu - cer -
51
ne! Lu - mie - re con lan - ter -
59
ne!». «O tu, del - la cam - pa - na, suo - na!» don don don don

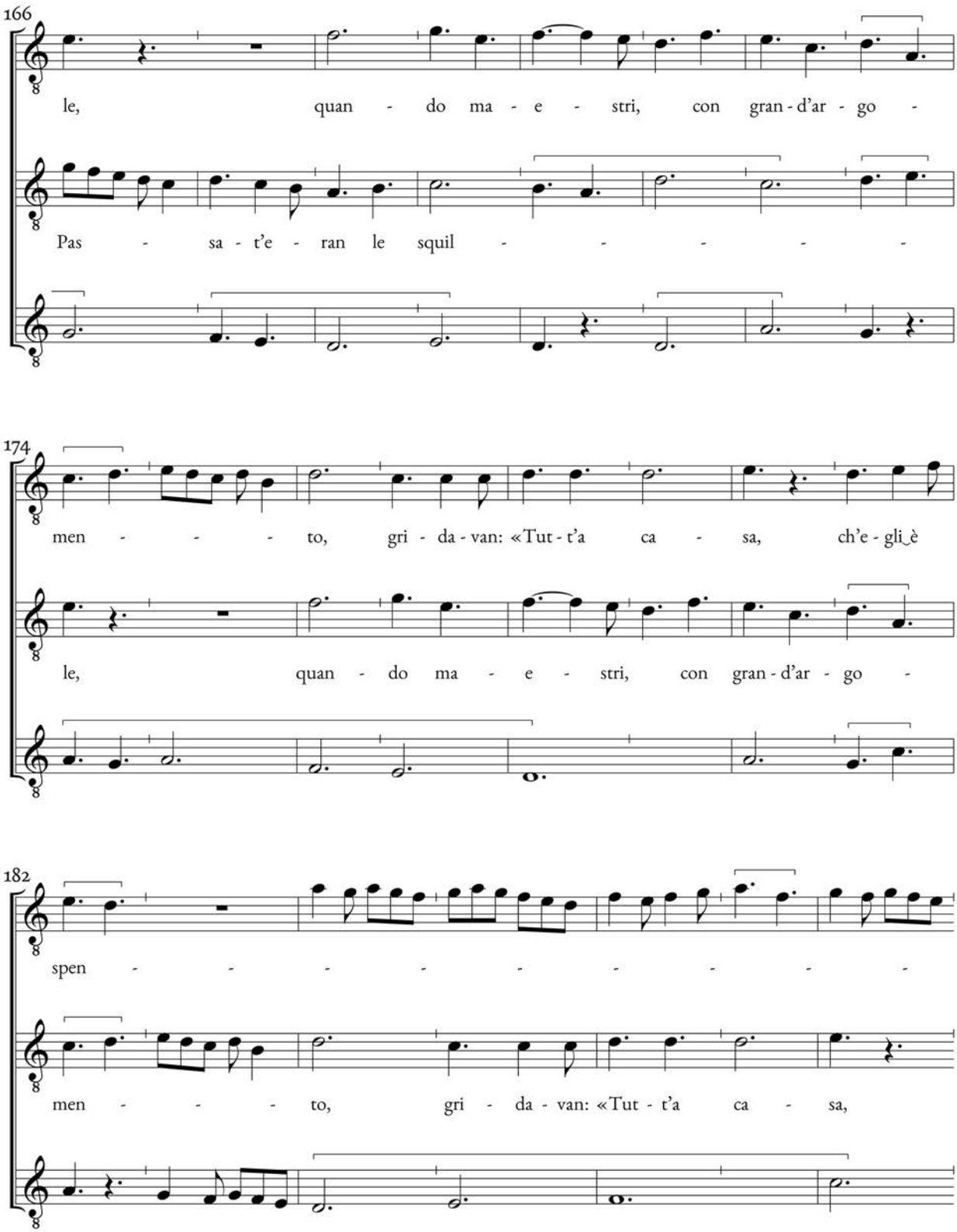

65
«Al - l'ar-m', al-l'ar - me!» «Tu, tò la cer - vel - lie - ra,
- - - ne!». «O tu, del - la cam-pa - na,
71
la scu - re_e ·lla gor - gie - ra!» «To - sto, to - sto,
suo - na!» don don don don «Al - l'ar-m', al-l'ar - me!» «Tu,
77
che 'l fuo-co pur s'a-pi - glia!» «Man-da pel - la fa - mi - glia!» «Al - l'ac-qua_al-l'ac -
tò la cer - vel - lie - ra, la scu - re_e ·lla gor - gie - ra!»

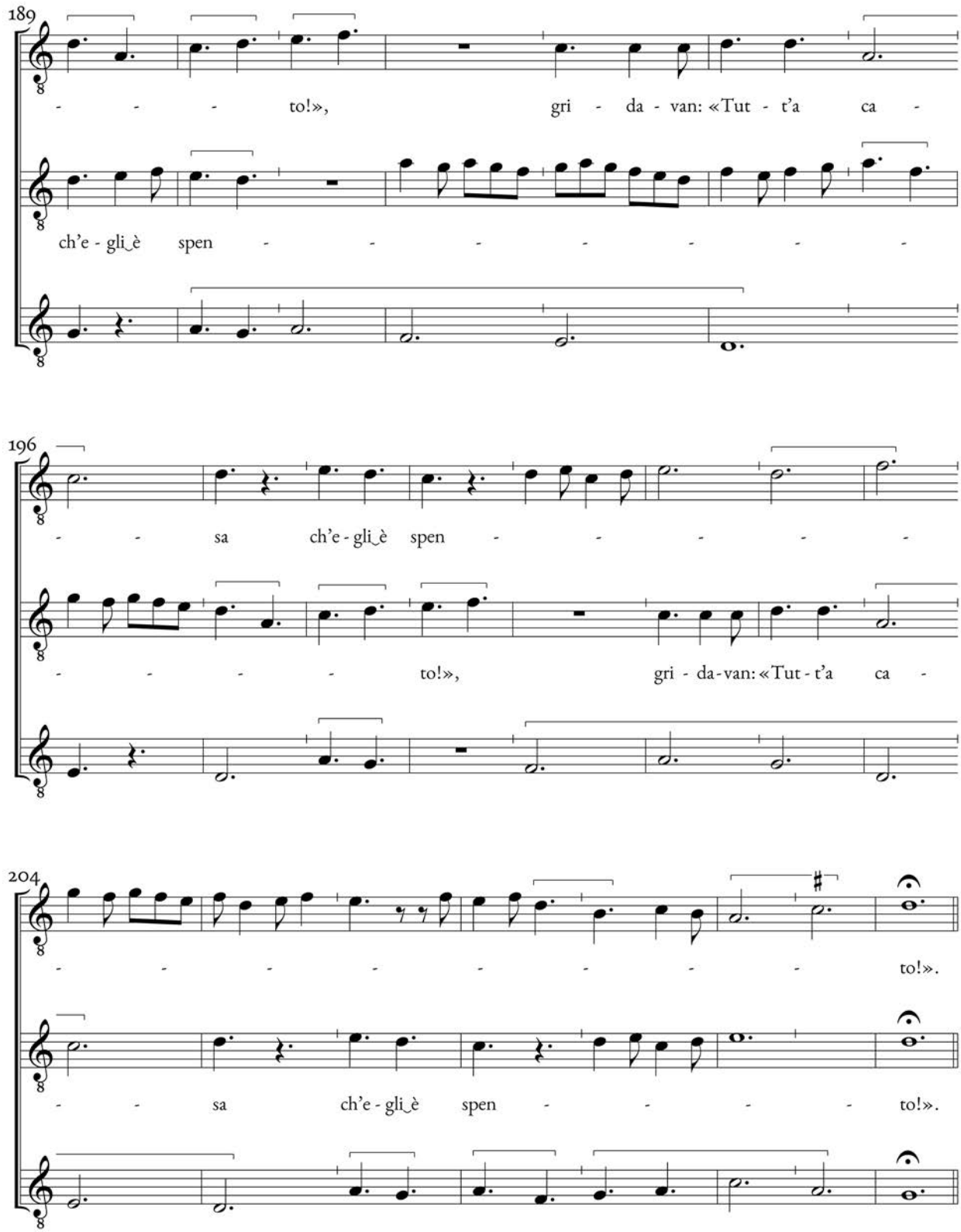

83
qua; su con le mez - zi - - - - -
«To - sto, to - sto, che 'l fuo-co pur s'a - pi - glia!» «Man-da pel-la fa-mi-
89
- - ne!». Chi por - ta doc - ce, chi re - ca - va
glia!» «Al - l'ac-qua_al-l'ac - qua; su con le mez - zi - - -
96
sca - - le, chi ssi fa - ce - a ma -
- - - ne!». Chi por - ta doc - ce, chi re -

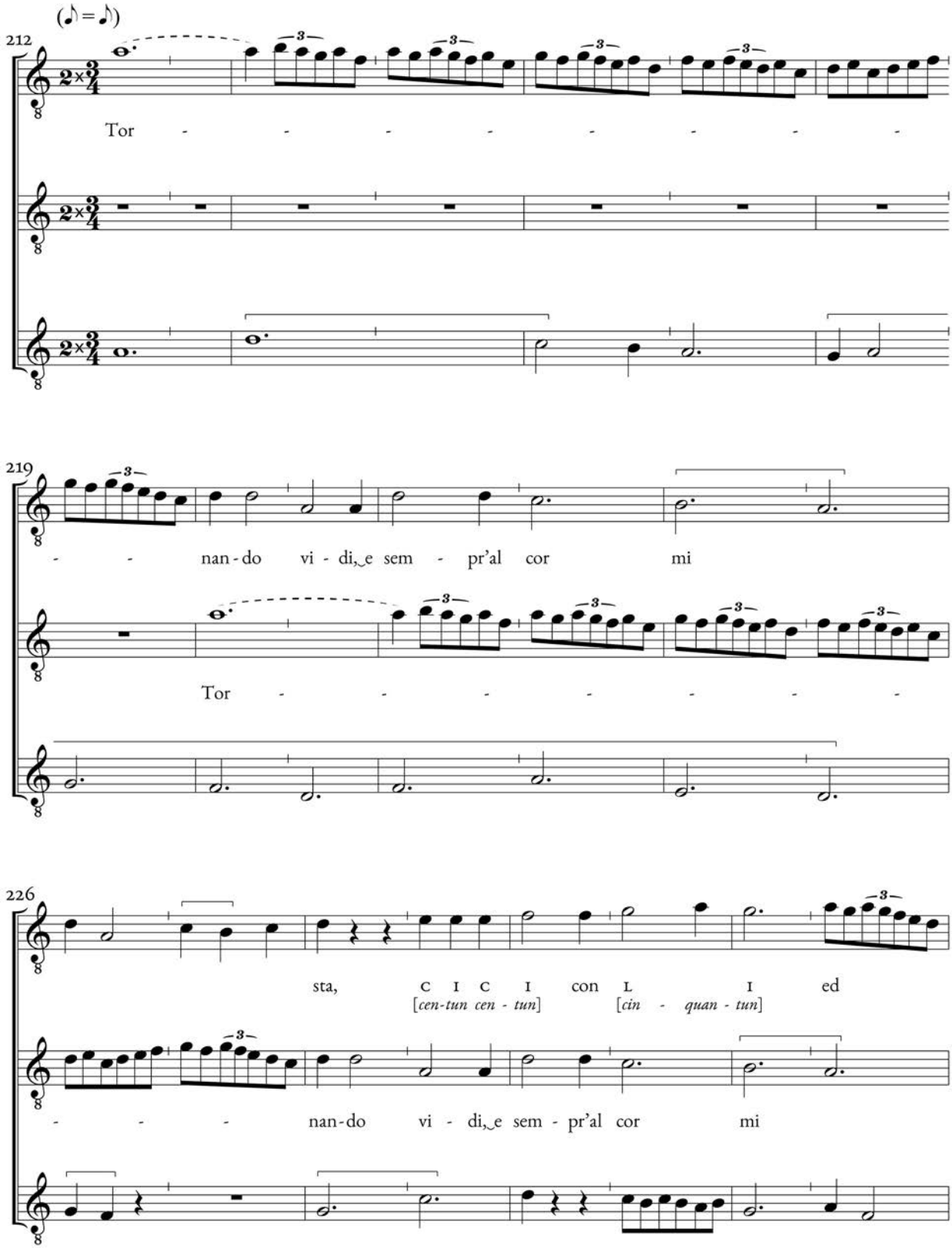

103
le e chi di - ce - a: «Ac - cor - ri, o - mè, soc-cor - ri!».
ca - va sca - - - - le, chi ·ssi fa -
110
«O tu, del - la trom - bet - ta, suo-na!» ta - tin ta - tin «Cia - scun si ti - ri_a
ce - a ma - le e chi di - ce - a: «Ac - cor - ri,
116
drie - - - - - to!». Chi
o - mè, soc - cor - ri!». «O tu, del - la trom - bet - ta, suo-na!»

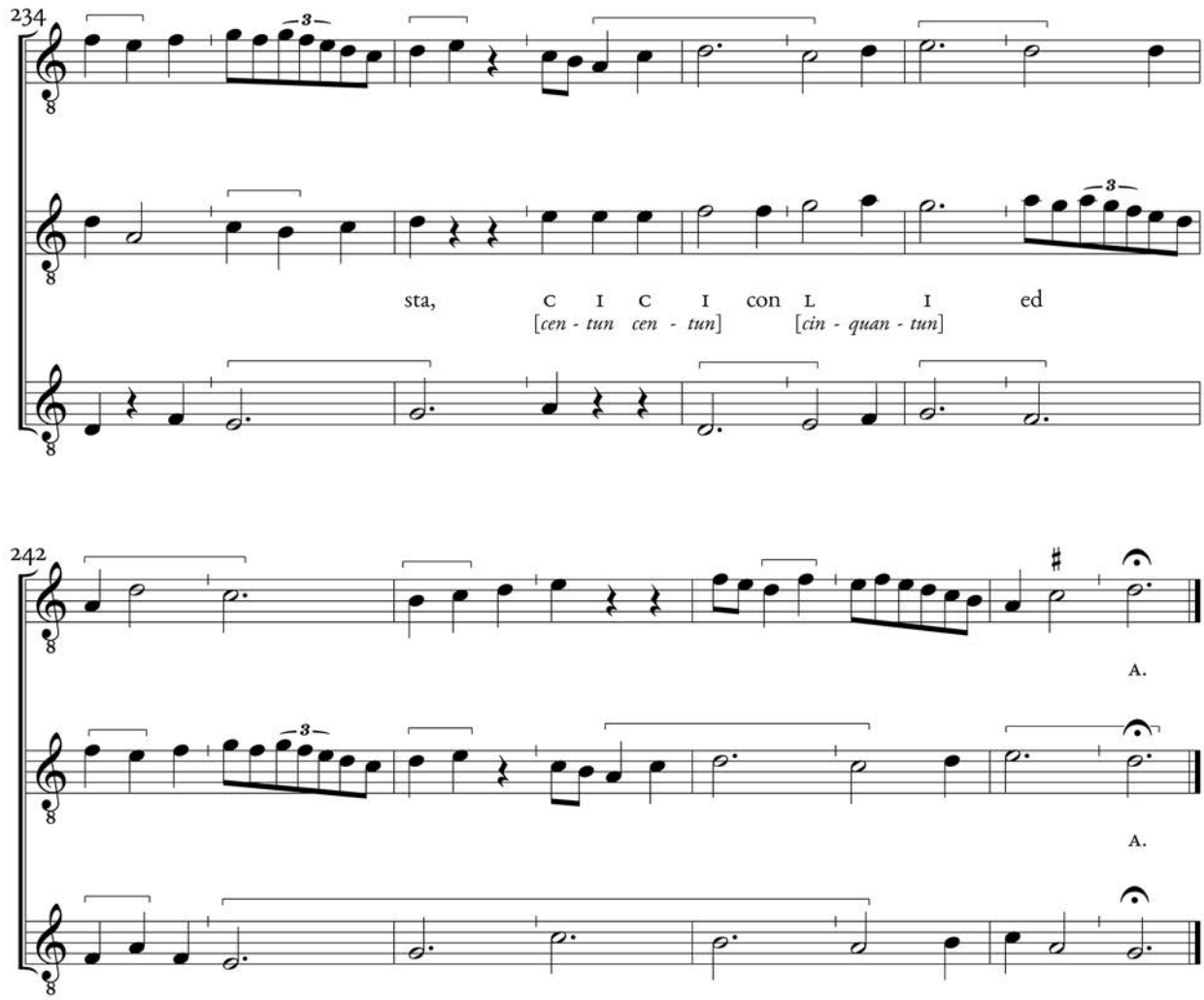

122
sgom - bra e chi ru - ba - - - va,
ta - tin ta - tin «Cia - scun si ti - ri_a drie - - - - - - to!».
128
e qual ac - qua ver - sa - - - va, e tal rom - pea
Chi sgom - bra e chi ru - ba -
135
l'u - scio con l'ac - cet - - - ta;
va, e qual ac - qua ver - sa - - - va, e tal


142
qui o-gnun s'af-fret - ta, pur d'a - mor - zar - e 'l
rom - pea l'u - scio con l'ac - cet - ta;
150
fuo - - - - co e le fa - vil - le.
qui o-gnun s'af-fret - ta, pur d'a - mor - zar - e 'l
158
Pas - sa - t'e - ran le squil - - - - -
fuo - - - - co e le fa - vil - le.


166
le, quan - do ma - e - stri, con gran - d'ar - go -
Pas - sa - t'e - ran le squil - - - - -
174
men - - - - to, gri - da - van: «Tut - t'a ca - sa, ch'e - gli è
le, quan - do ma - e - stri, con gran - d'ar - go -
182
spen - - - - - - - - -
men - - - - to, gri - da - van: «Tut - t'a ca - sa,


189
to!», gri - da - van: «Tut - t'a ca -
ch'e - gli_è spen -
196
sa ch'e - gli_è spen -
to!», gri - da-van: «Tut - t'a ca -
204
to!».
sa ch'e - gli_è spen - to!».

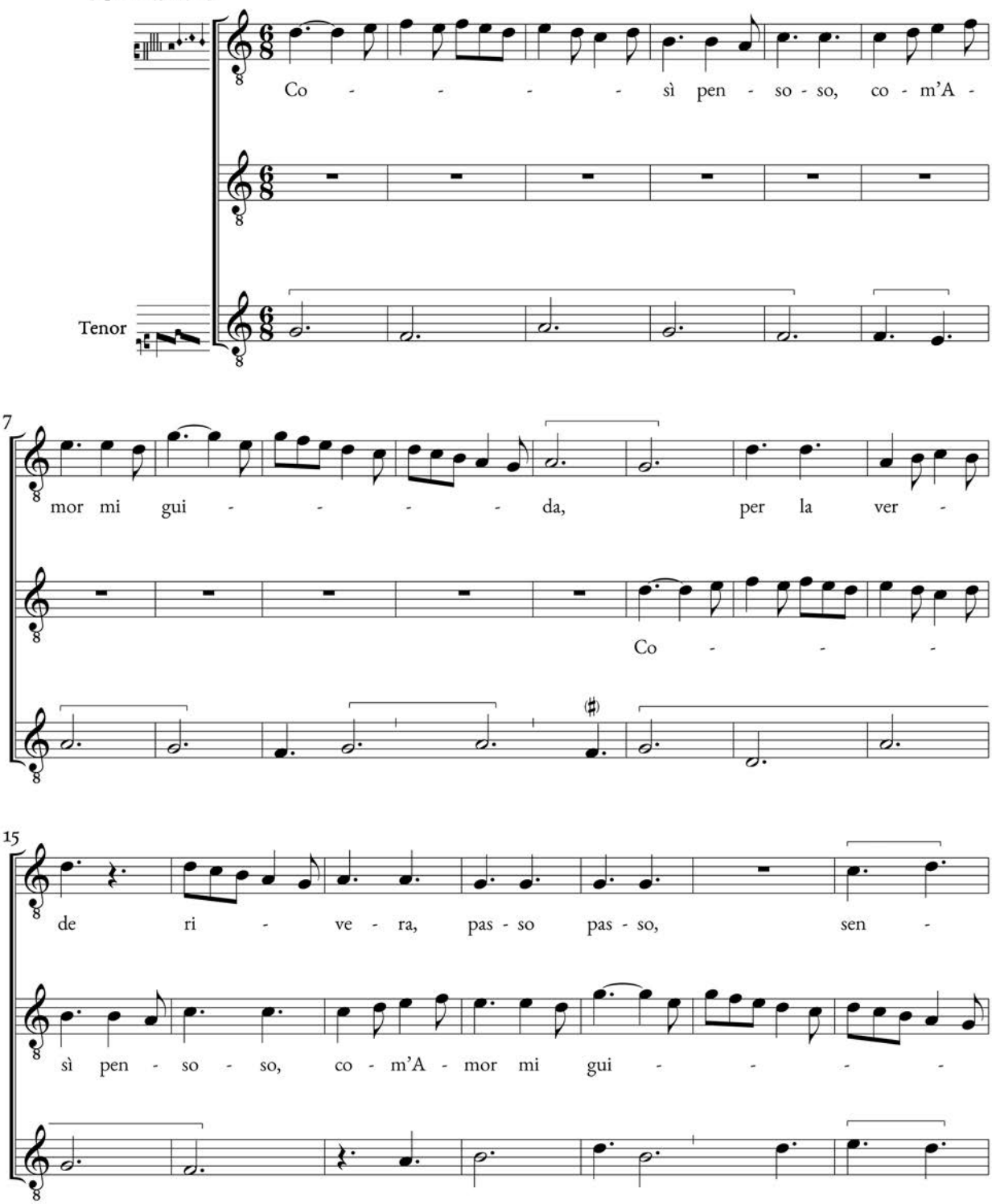

(♪ = ♪)
212
Tor - - - - - - - -
219
- - nan - do vi - di, e sem - pr'al cor mi
Tor - - - - - - -
226
sta, C I C I con L I ed
[cen-tun cen - tun] [cin - quan - tun]
- - - nan - do vi - di, e sem - pr'al cor mi

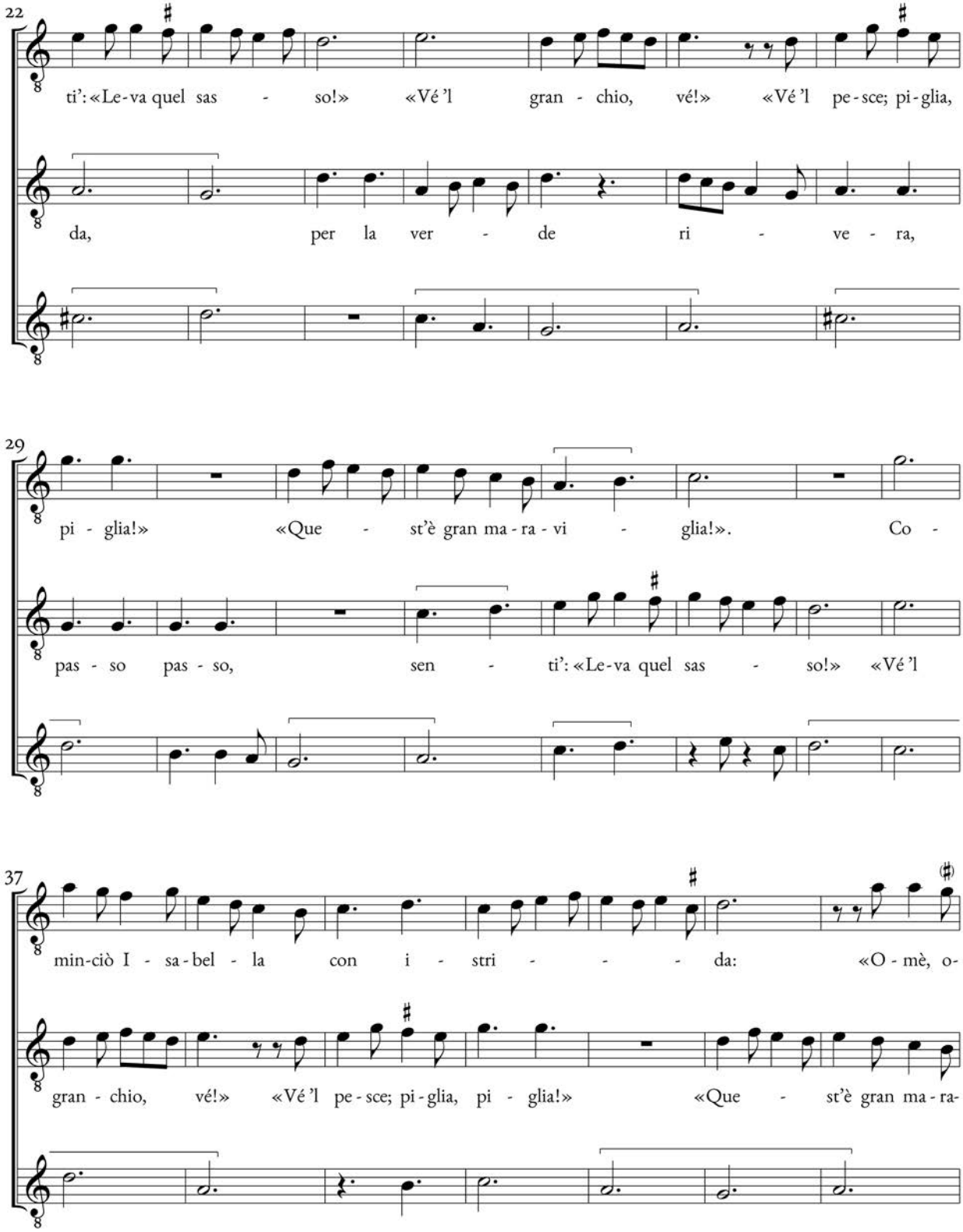

234
3
sta, C I C I con L I ed
[cen - tun cen - tun] [cin - quan - tun]
242
3
A.
A.

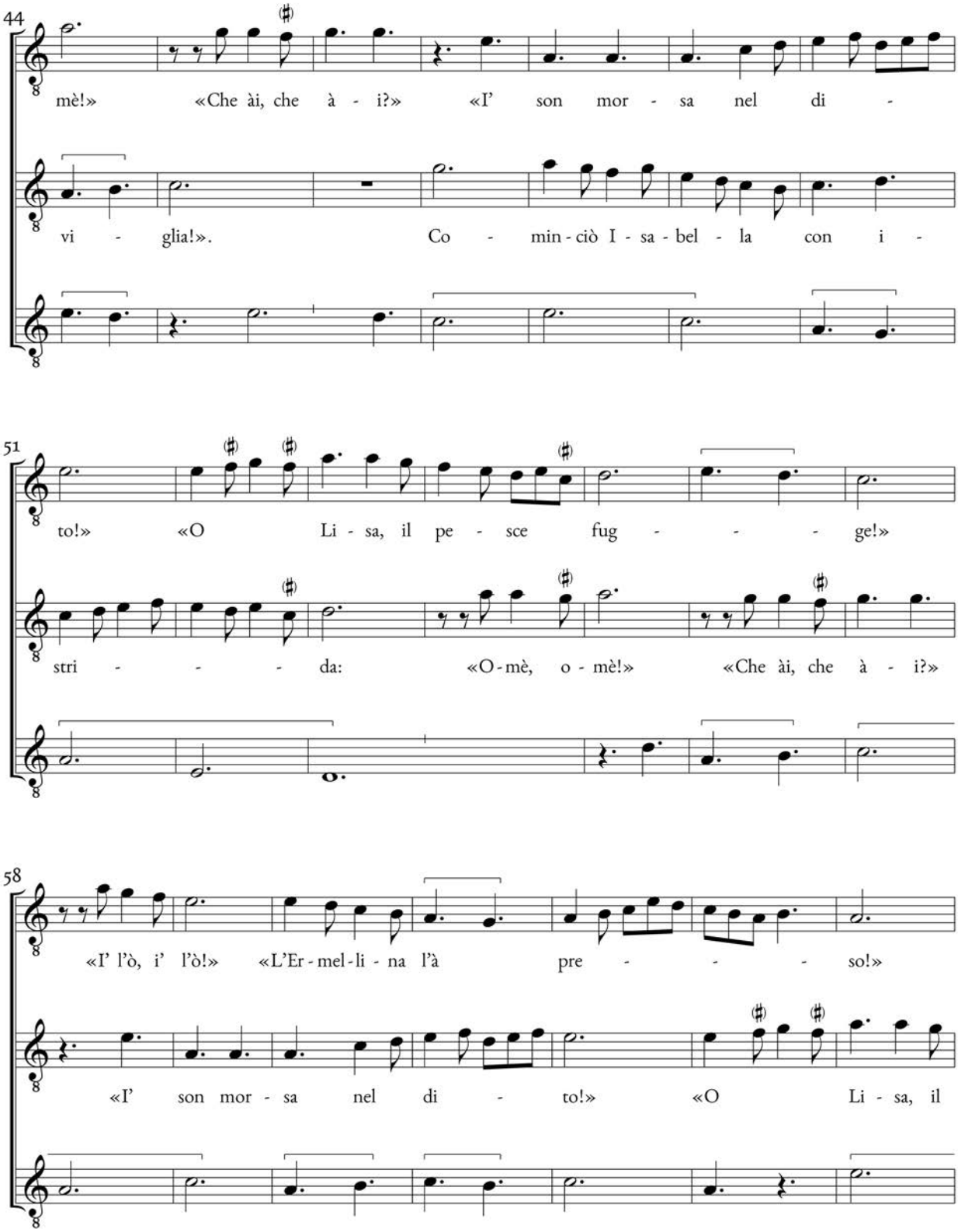
XVIII. Così pensoso, com'Amor mi guida

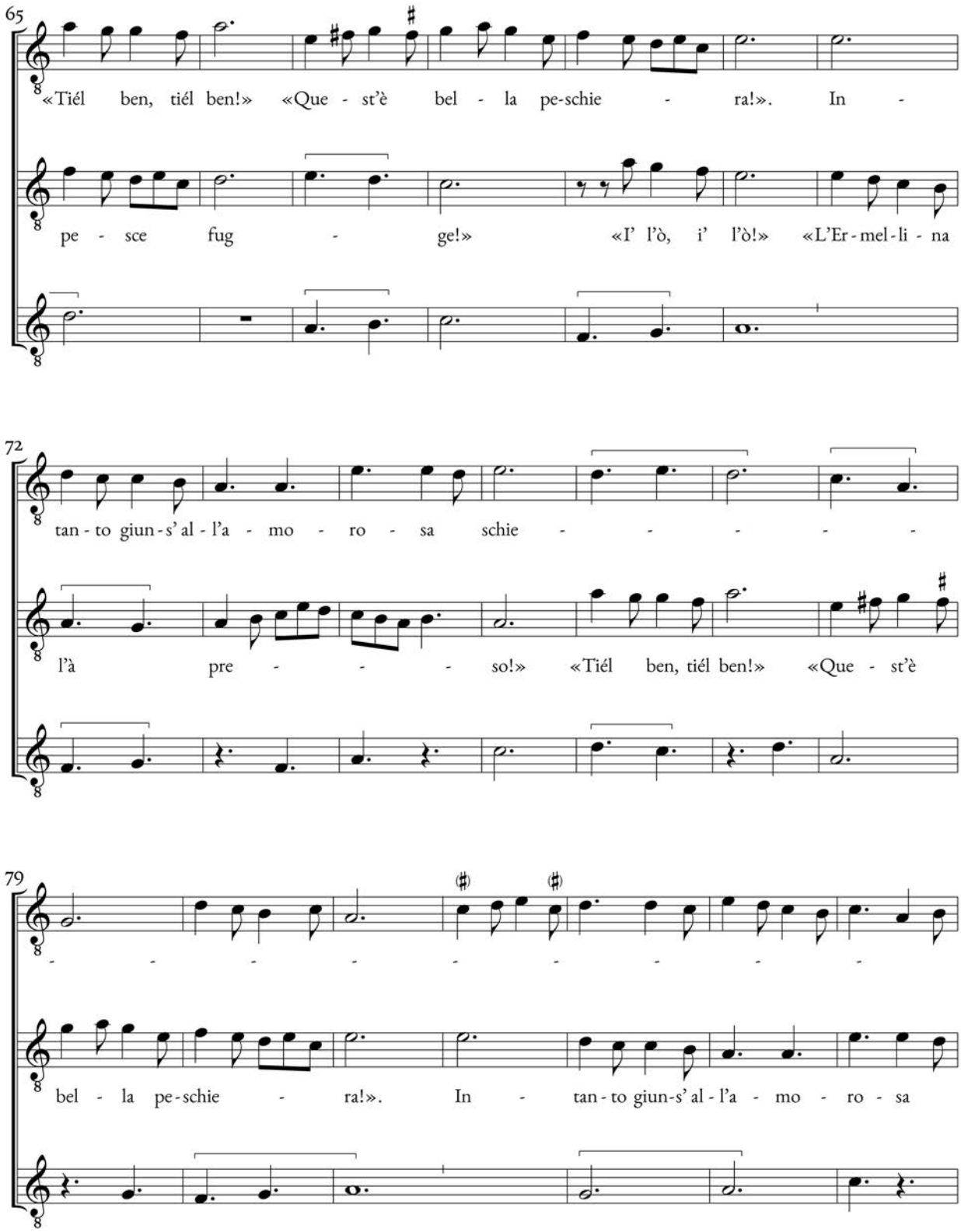
Francesco Landini

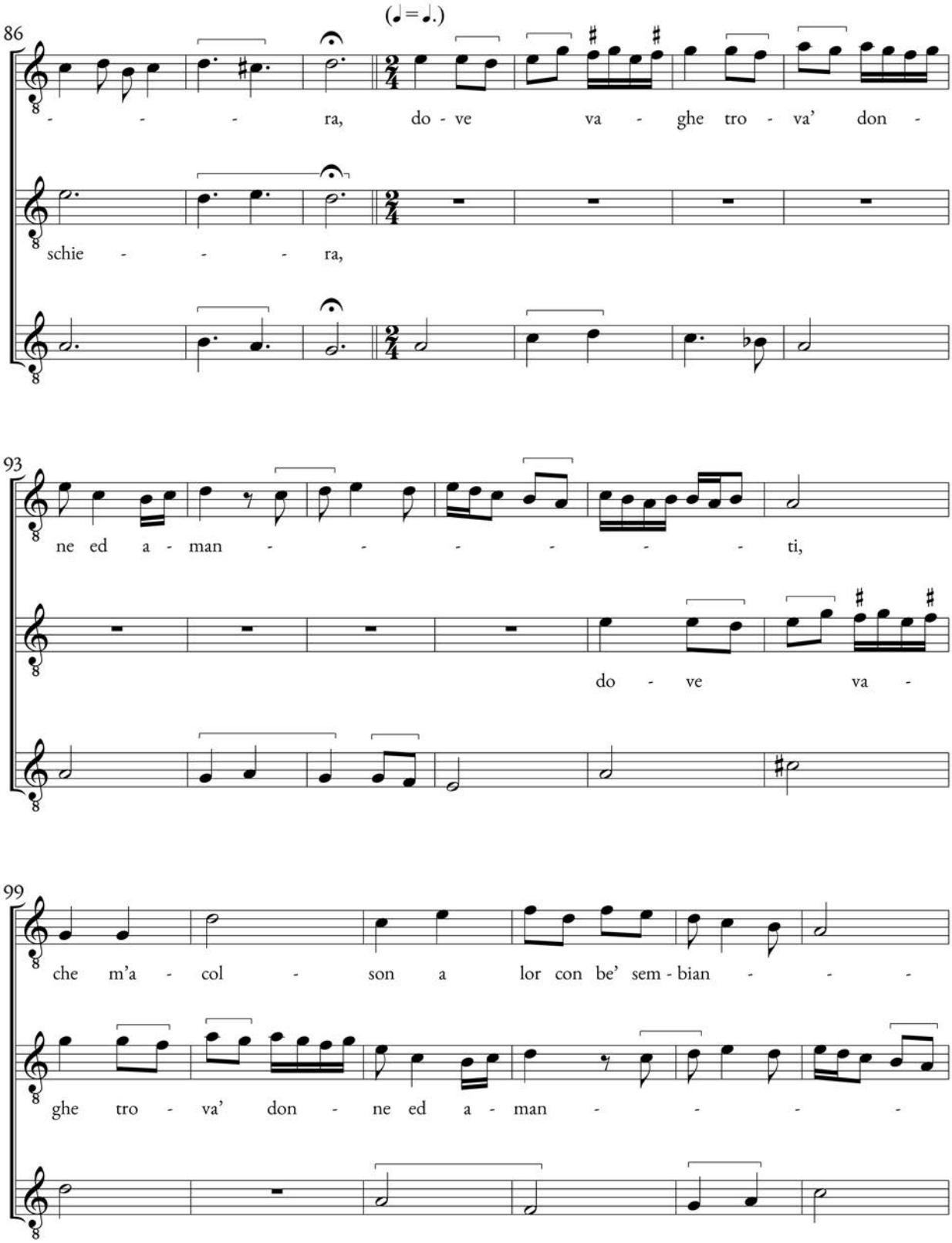
[Fp, cc. 45*v*-46*r*]

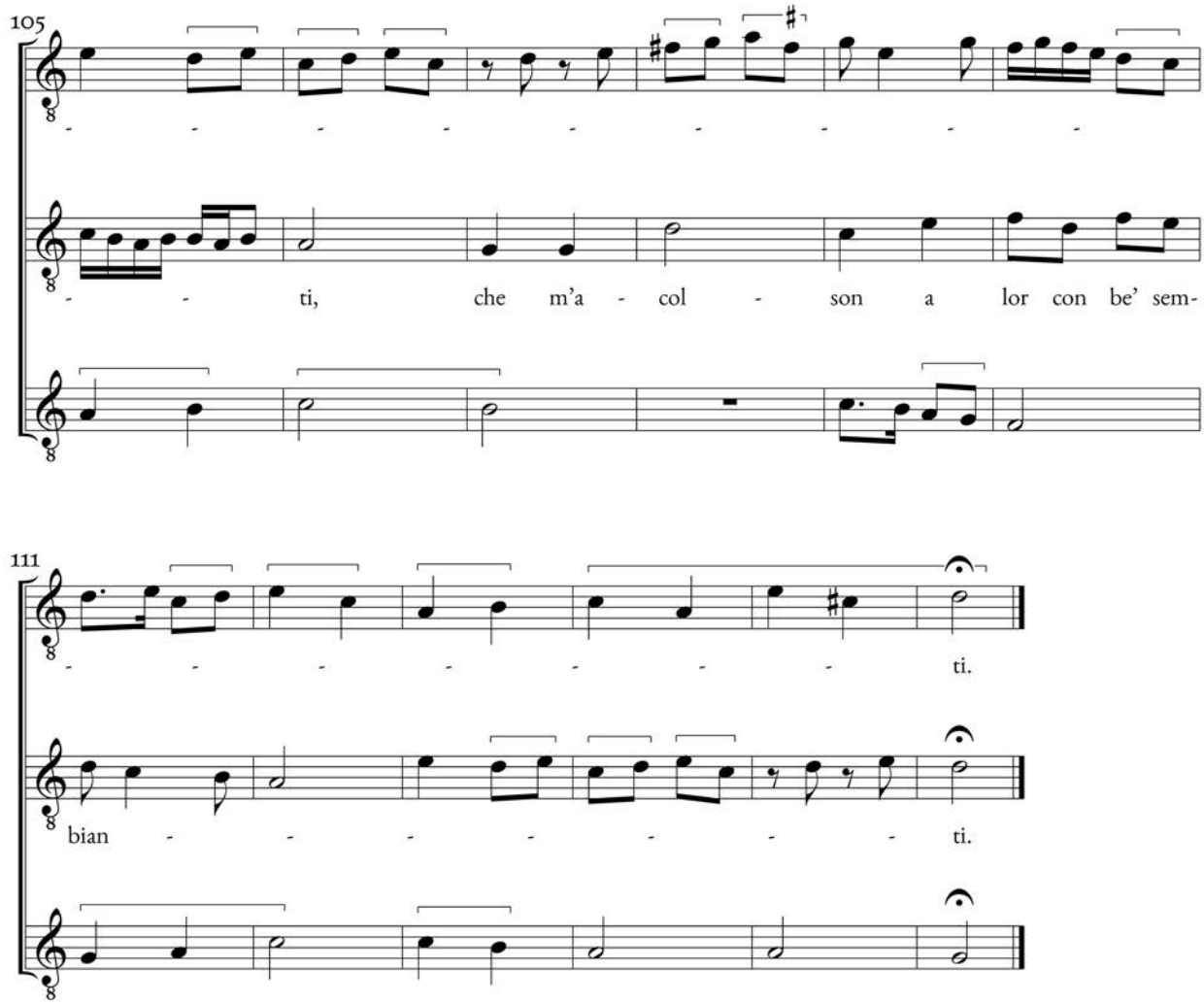



22
ti': «Le-va quel sas - so!» «Vé 'l gran - chio, vé!» «Vé 'l pe-sce; pi-glia,
da, per la ver - de ri - ve - ra,
29
pi - glia!» «Que - st'è gran ma-ra-vi - glia!». Co -
pas - so pas - so, sen - ti': «Le-va quel sas - so!» «Vé 'l
37
min-ciò I - sa-bel - la con i - stri - - - da: «O - mè, o-
gran - chio, vé!» «Vé 'l pe-sce; pi-glia, pi - glia!» «Que - st'è gran ma-ra-


44
mè!» «Che ài, che à - i?» «I' son mor - sa nel di -
vi - glia!». Co - min - ciò I - sa - bel - la con i -
51
to!» «O Li - sa, il pe - sce fug - - - ge!»
stri - - - da: «O - mè, o - mè!» «Che ài, che à - i?»
58
«I' l'ò, i' l'ò!» «L'Er - mel - li - na l'à pre - - - so!»
«I' son mor - sa nel di - to!» «O Li - sa, il


65
«Tiél ben, tiél ben!» «Que - st'è bel - la pe-schie - ra!». In -
pe - sce fug - ge!» «I' l'ò, i' l'ò!» «L'Er - mel - li - na
72
tan - to giun - s'al - l'a - mo - ro - sa schie - - - - -
l'à pre - - - so!» «Tiél ben, tiél ben!» «Que - st'è
79
- - - - - - - - -
bel - la pe - schie - ra!». In - tan - to giun - s'al - l'a - mo - ro - sa

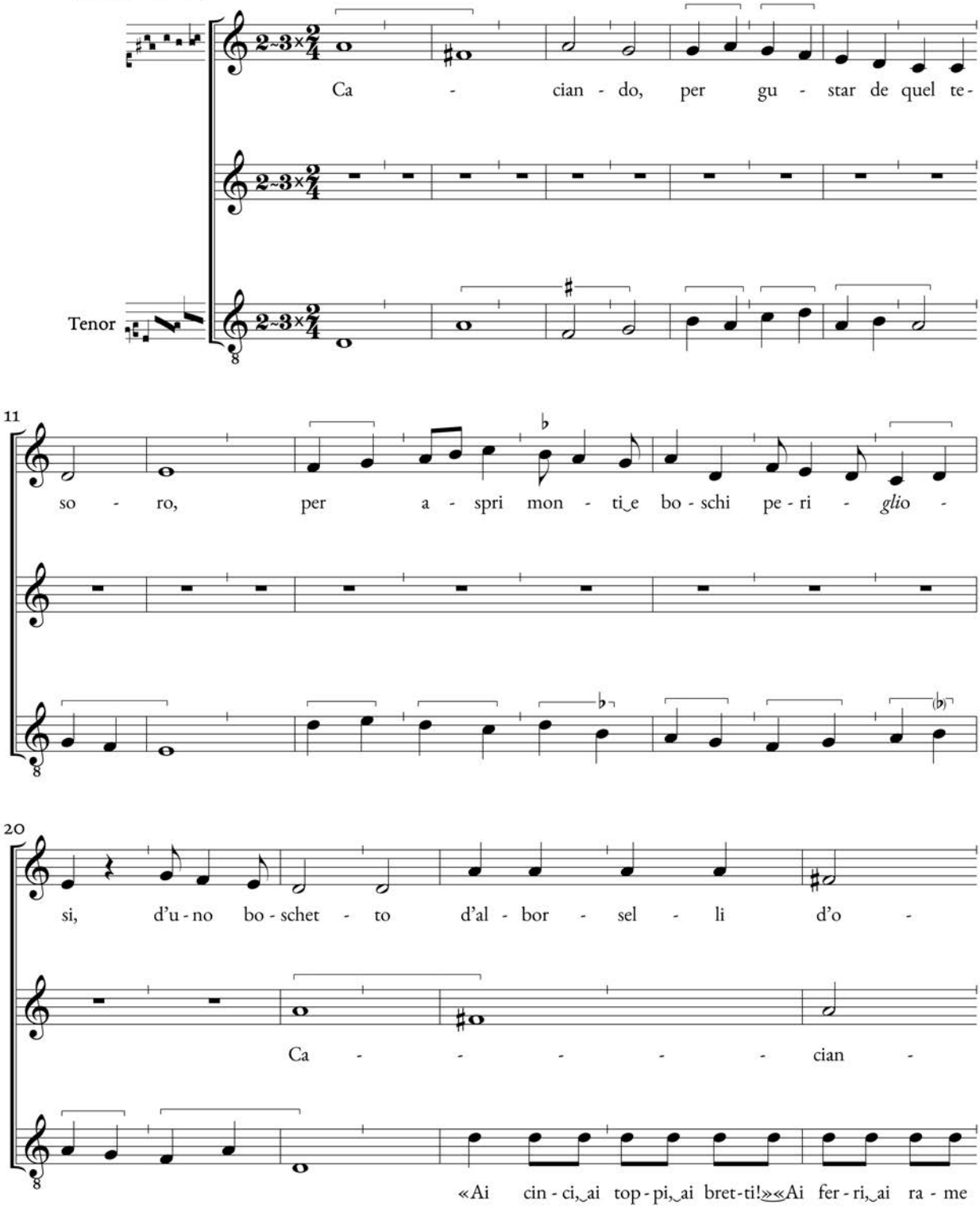

(♩ = ♩.)
86
- - - ra, do - ve va - ghe tro - va' don -
schie - - - ra,
93
ne ed a - man - - - - - - ti,
do - ve va -
99
che m'a - col - son a lor con be' sem - bian - - -
ghe tro - va' don - ne ed a - man - - - -

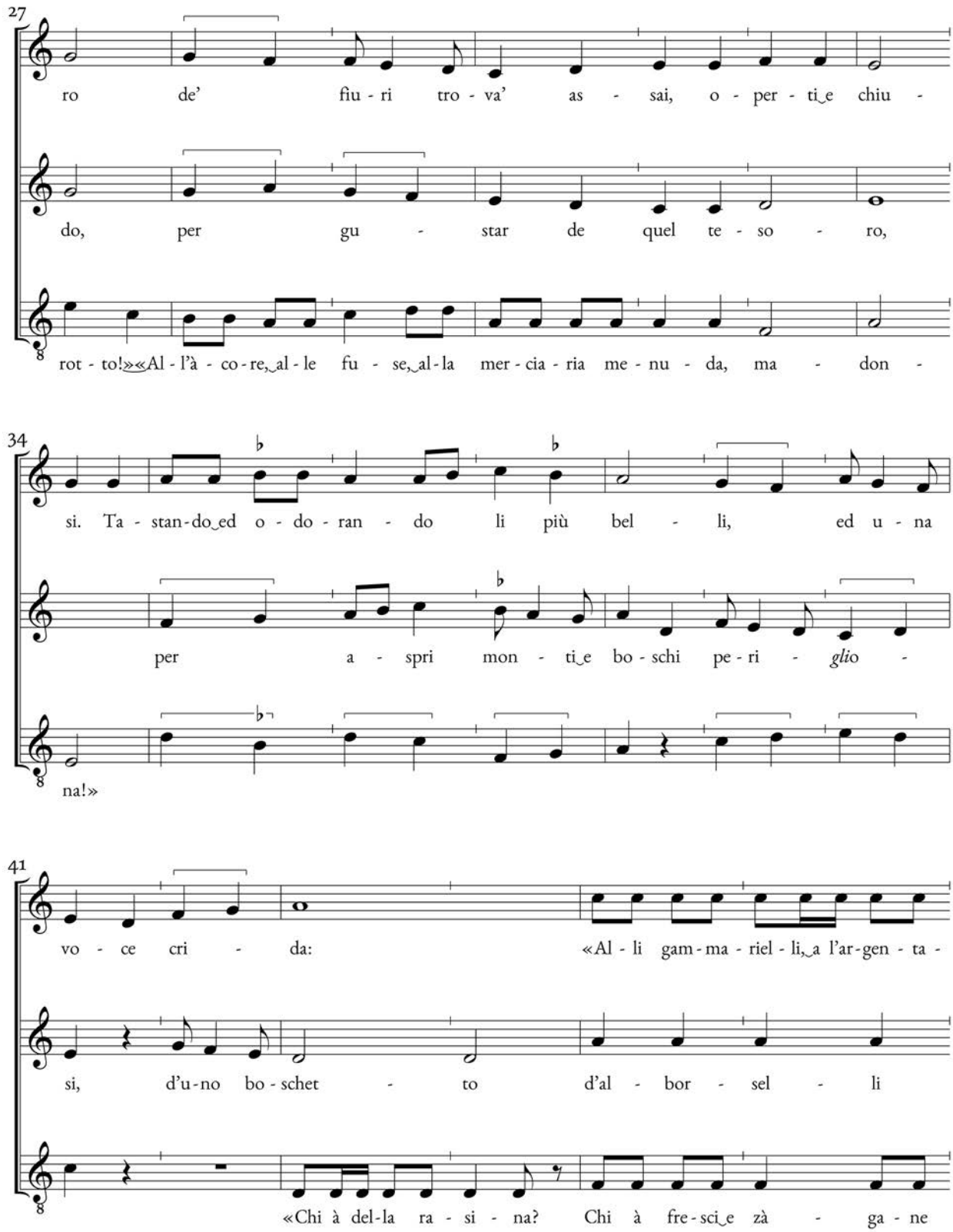

105
ti, che m'a - col - son a lor con be' sem-
111
ti.
bian - - - - - - ti.

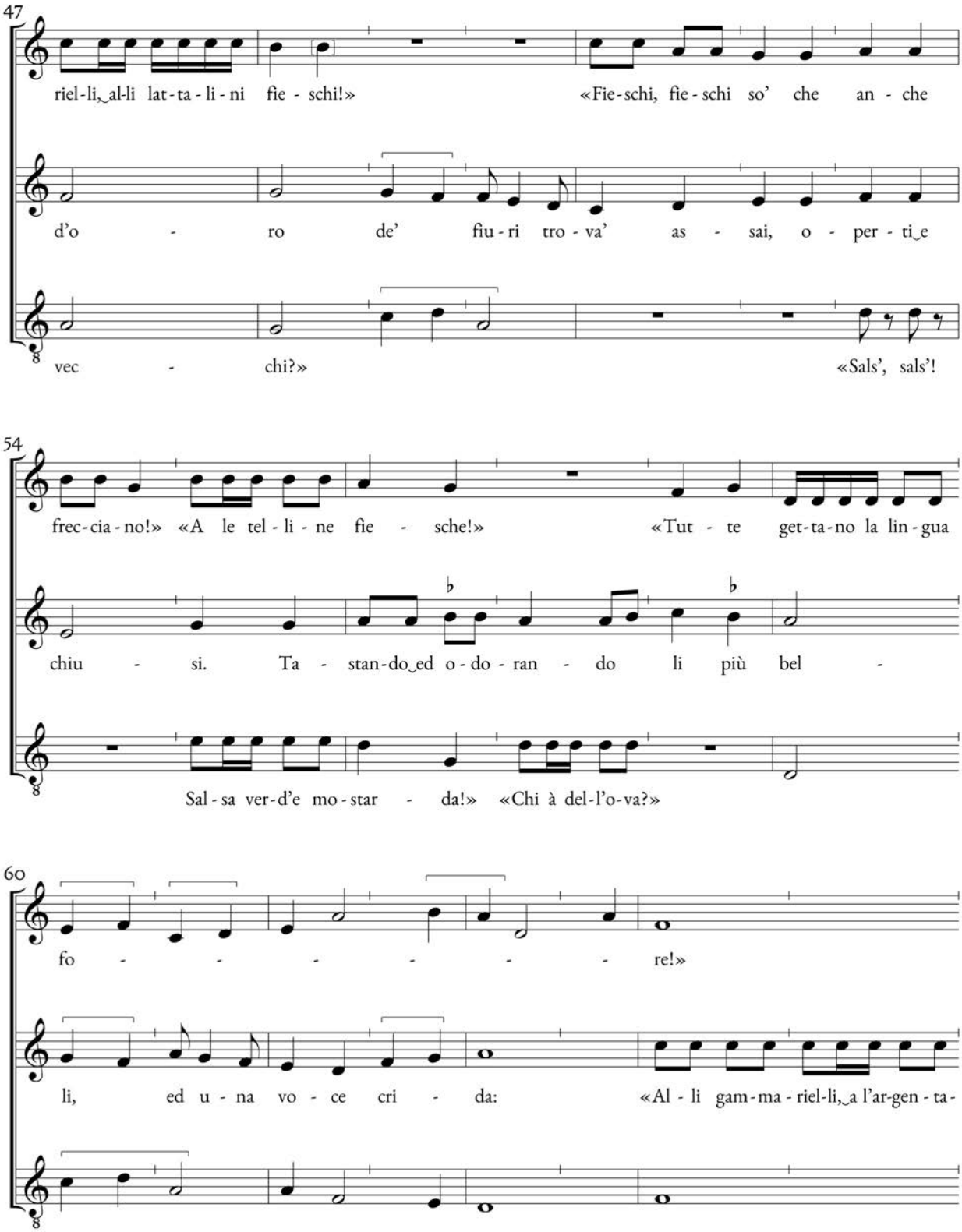
XIX. Caciando, per gustar de quel tesoro

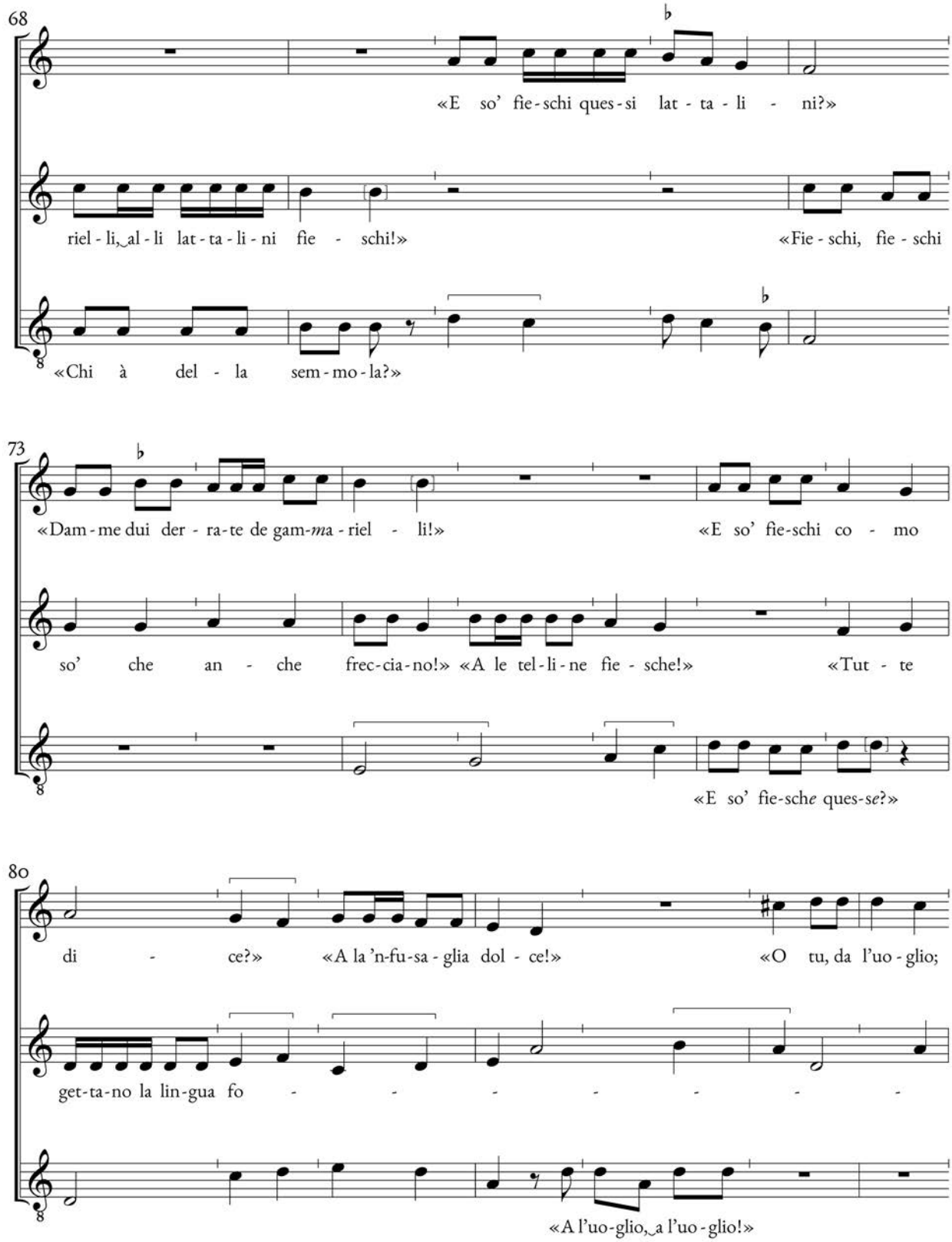
Zacara da Teramo

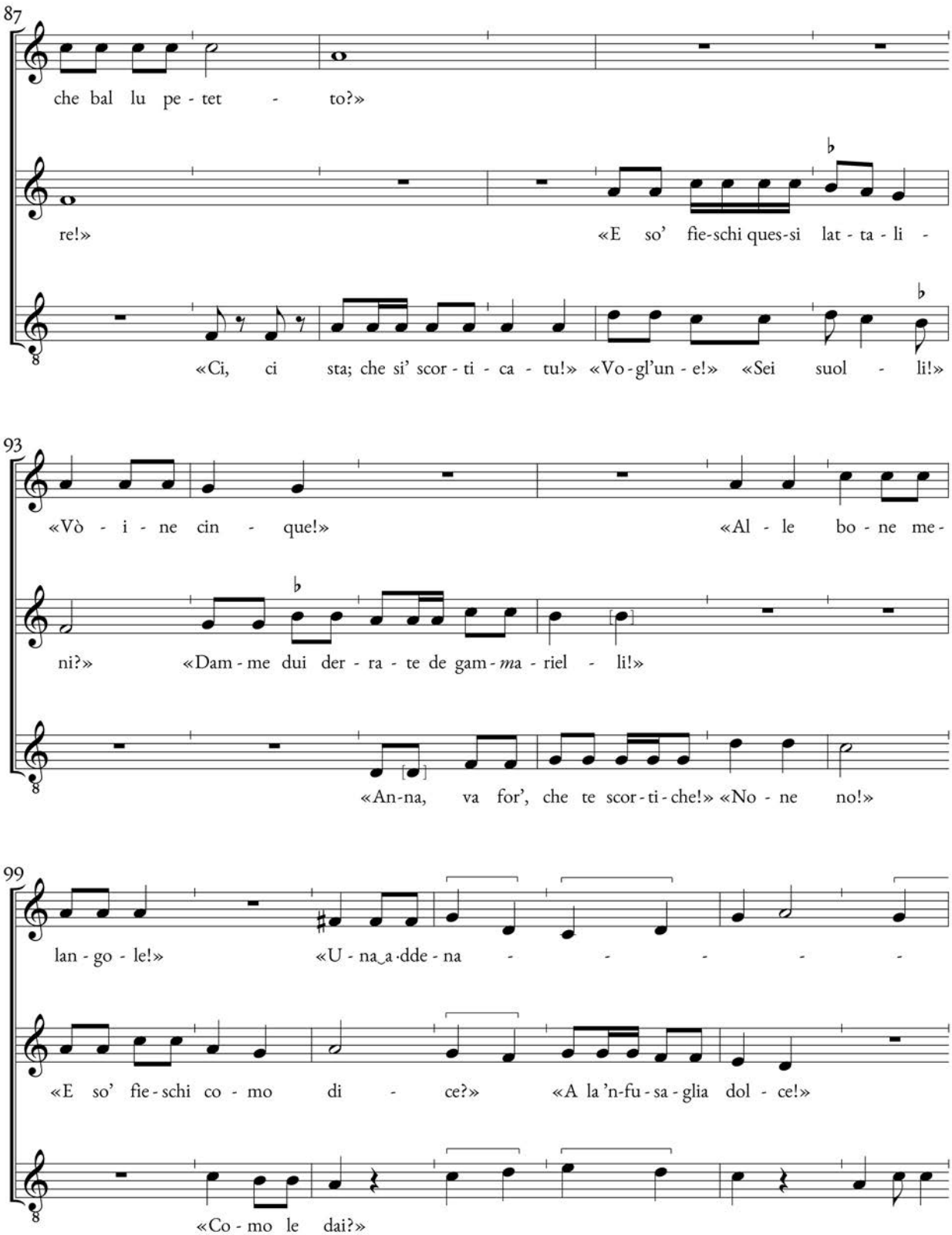
[Mod, cc. 16*v*-17*r*]

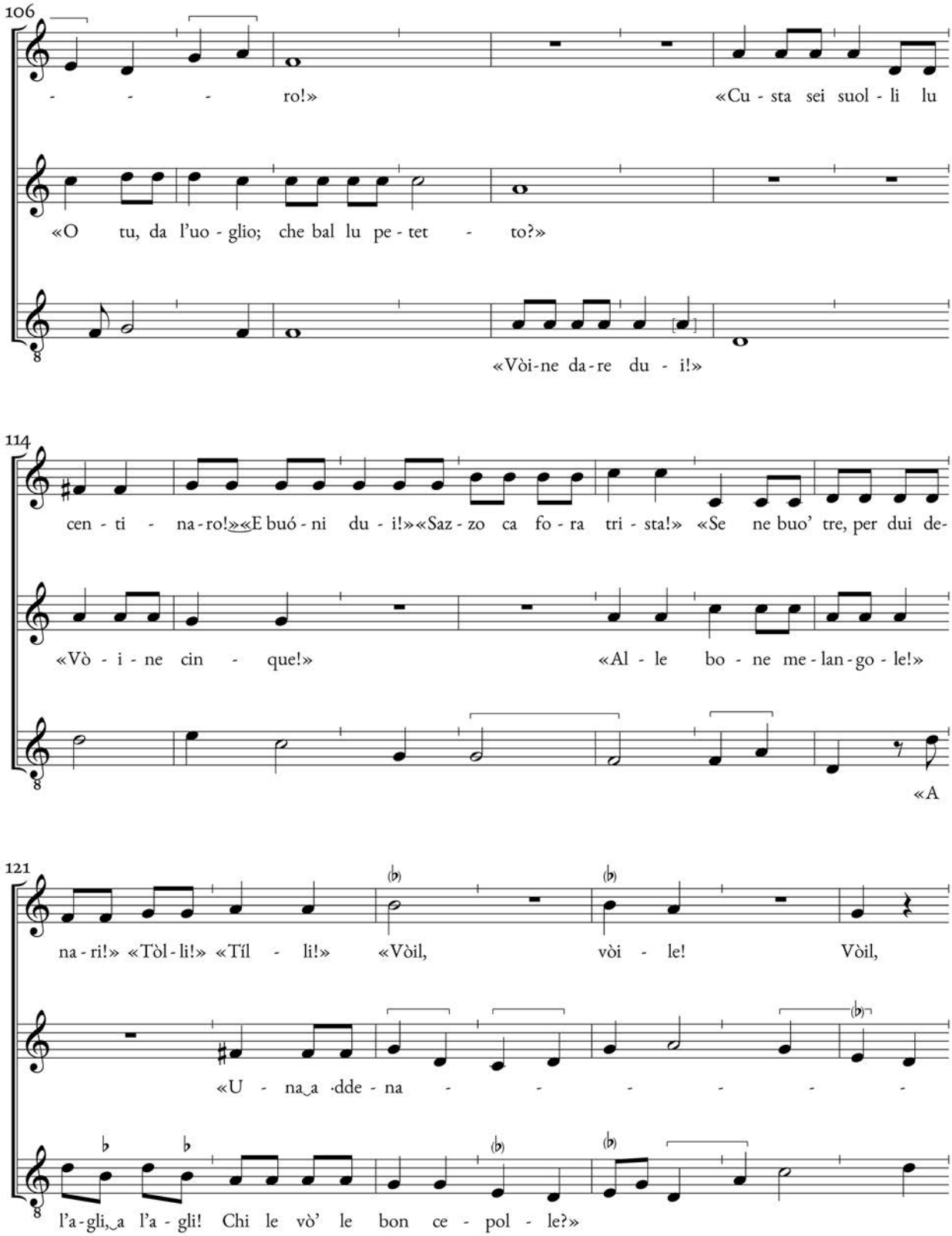


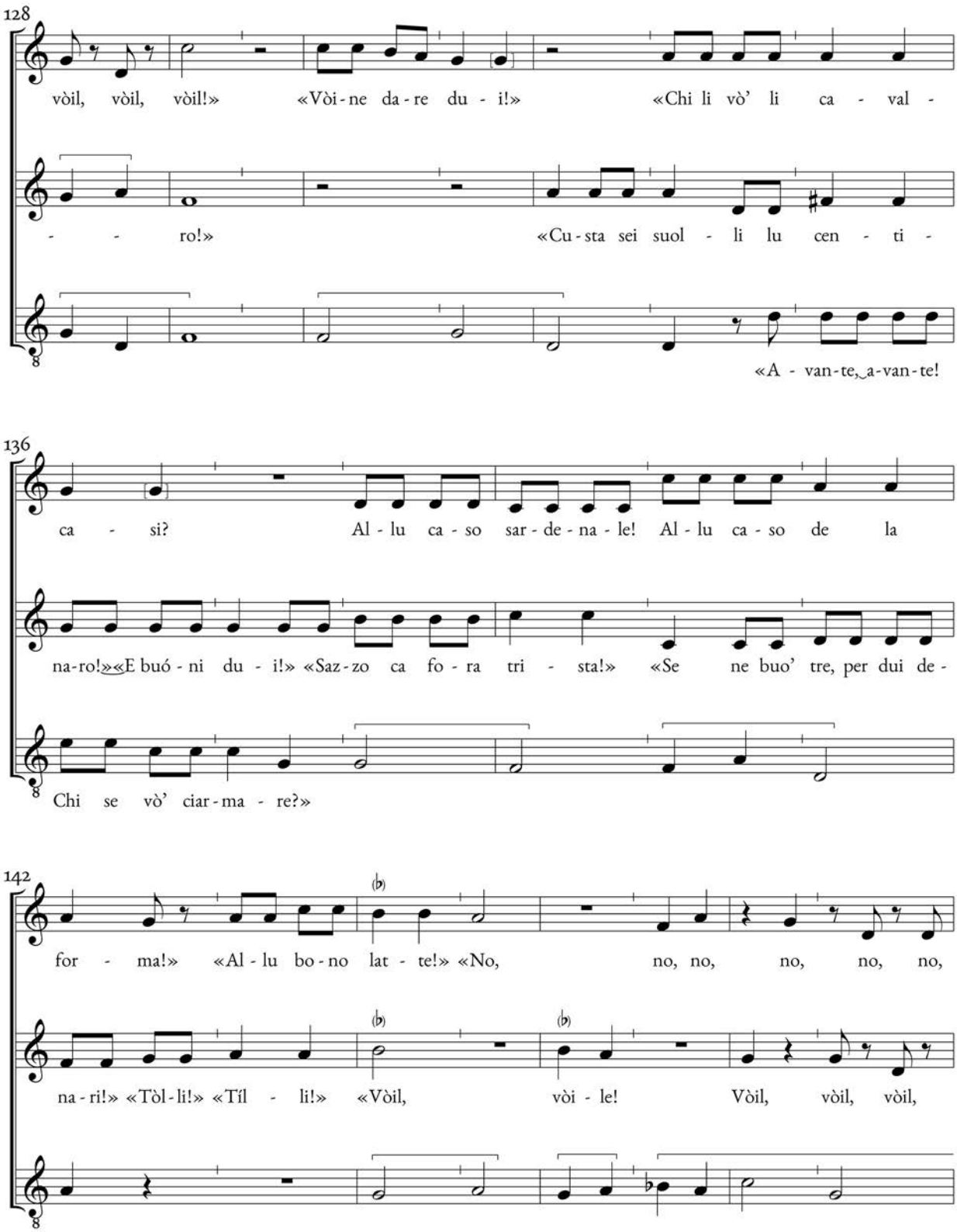

27
ro de' fiu - ri tro - va' as - sai, o - per - ti_e chiu -
do, per gu - star de quel te - so - ro,
rot - to!»«Al - l'à - co - re,_al - le fu - se,_al - la mer - cia - ria me - nu - da, ma - don -
34
si. Ta - stan - do_ed o - do - ran - do li più bel - li, ed u - na
per a - spri mon - ti_e bo - schi pe - ri - glio -
na!»
41
vo - ce cri - da: «Al - li gam - ma - riel - li,_a l'ar - gen - ta -
si, d'u - no bo - schet - to d'al - bor - sel - li
«Chi à del - la ra - si - na? Chi à fre - sci_e zà - ga - ne

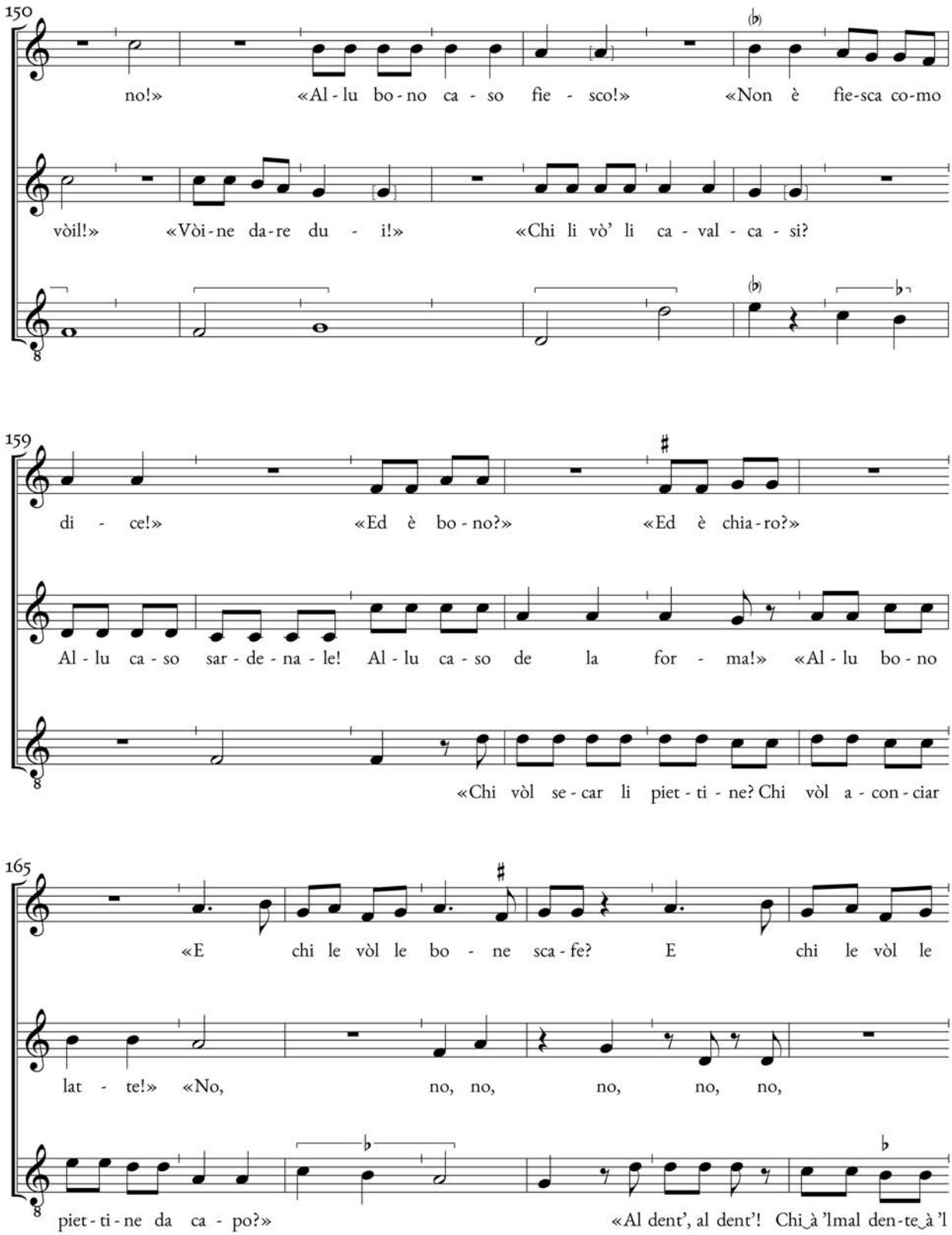

47
riel-li, al-li lat-ta-li-ni fie-schi!» «Fie-schi, fie-schi so' che an-che
d'o-ro de' fiu-ri tro-va' as-sai, o-per-ti e
vec-chi?» «Sals', sals'!
54
frec-cia-no!» «A le tel-li-ne fie-sche!» «Tut-te get-ta-no la lin-gua
chiu-si. Ta-stan-do ed o-do-ran-do li più bel-
Sal-sa ver-d'e mo-star-da!» «Chi à del-l'o-va?»
60
fo-re!»
li, ed u-na vo-ce cri-da: «Al-li gam-ma-riel-li, a l'ar-gen-ta-

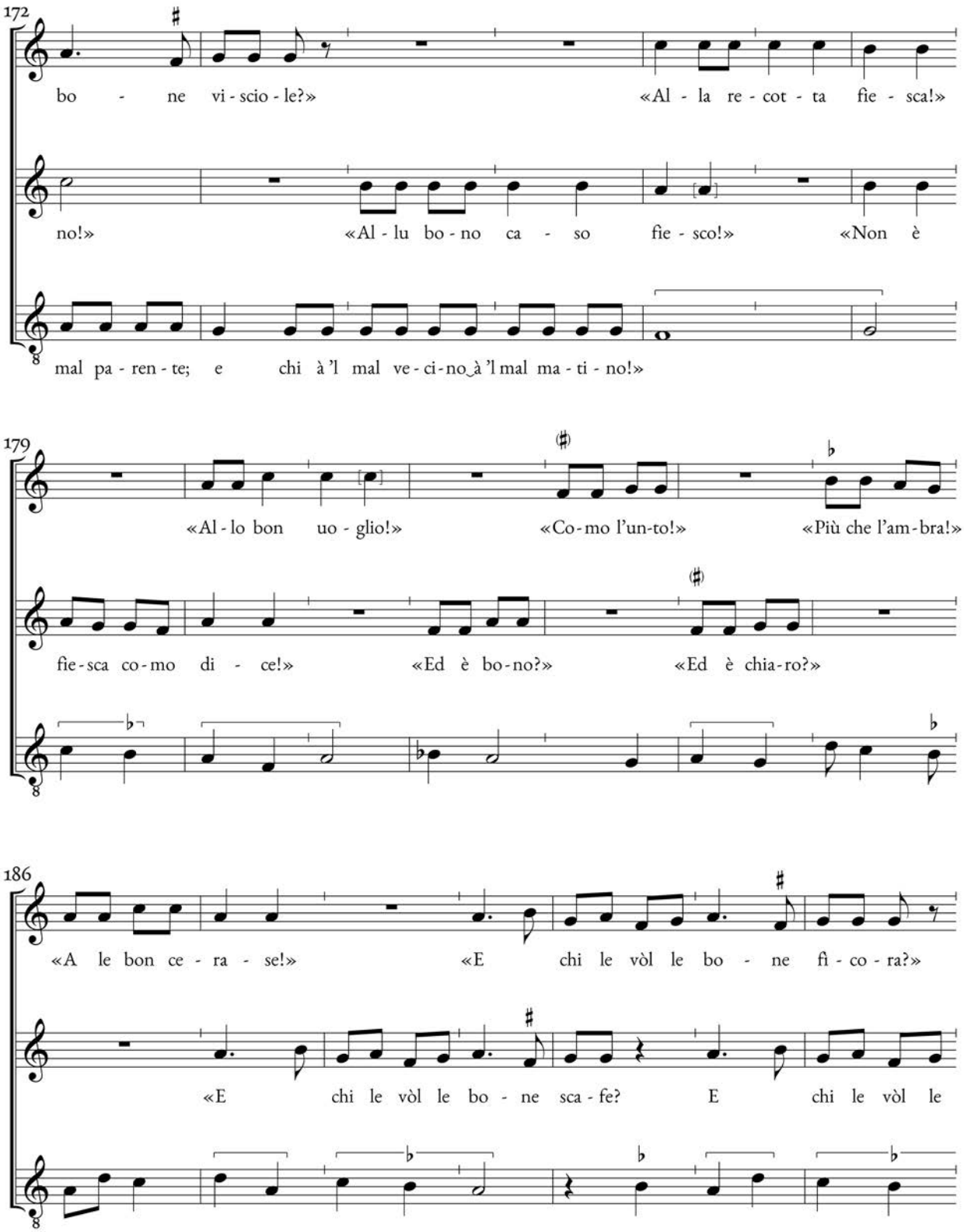

68
«E so' fie-schi ques-si lat-ta-li-ni?»
riel-li, al-li lat-ta-li-ni fie-schi!»
«Fie-schi, fie-schi
«Chi à del-la sem-mo-la?»
73
«Dam-me dui der-ra-te de gam-ma-riel-li!»
«E so' fie-schi co-mo
so' che an-che frec-cia-no!» «A le tel-li-ne fie-sche!»
«Tut-te
«E so' fie-sche ques-se?»
80
di-ce?» «A la 'n-fu-sa-glia dol-ce!»
«O tu, da l'uo-glio;
get-ta-no la lin-gua fo-
«A l'uo-glio, a l'uo-glio!»

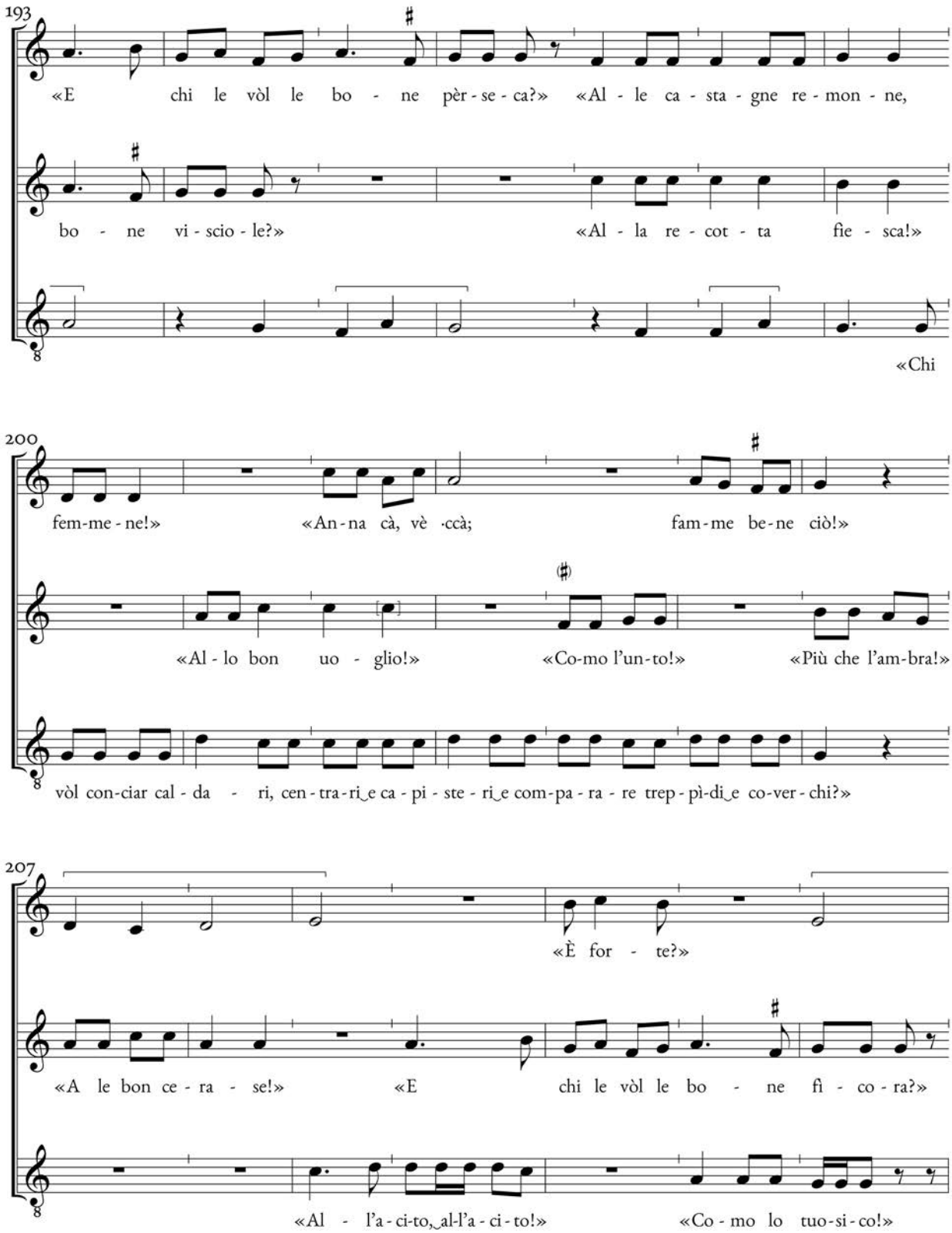

87
che bal lu pe - tet - to?»
re!» «E so' fie-schi ques-si lat - ta - li -
«Ci, ci sta; che si' scor - ti - ca - tu!» «Vo - gl'un - e!» «Sei suol - li!»
93
«Vò - i - ne cin - que!» «Al - le bo - ne me -
ni?» «Dam - me dui der - ra - te de gam - ma - riel - li!»
«An-na, va for', che te scor - ti - che!» «No - ne no!»
99
lan - go - le!» «U - na_a·dde - na - - - - -
«E so' fie - schi co - mo di - ce?» «A la 'n-fu - sa - glia dol - ce!»
«Co - mo le dai?»

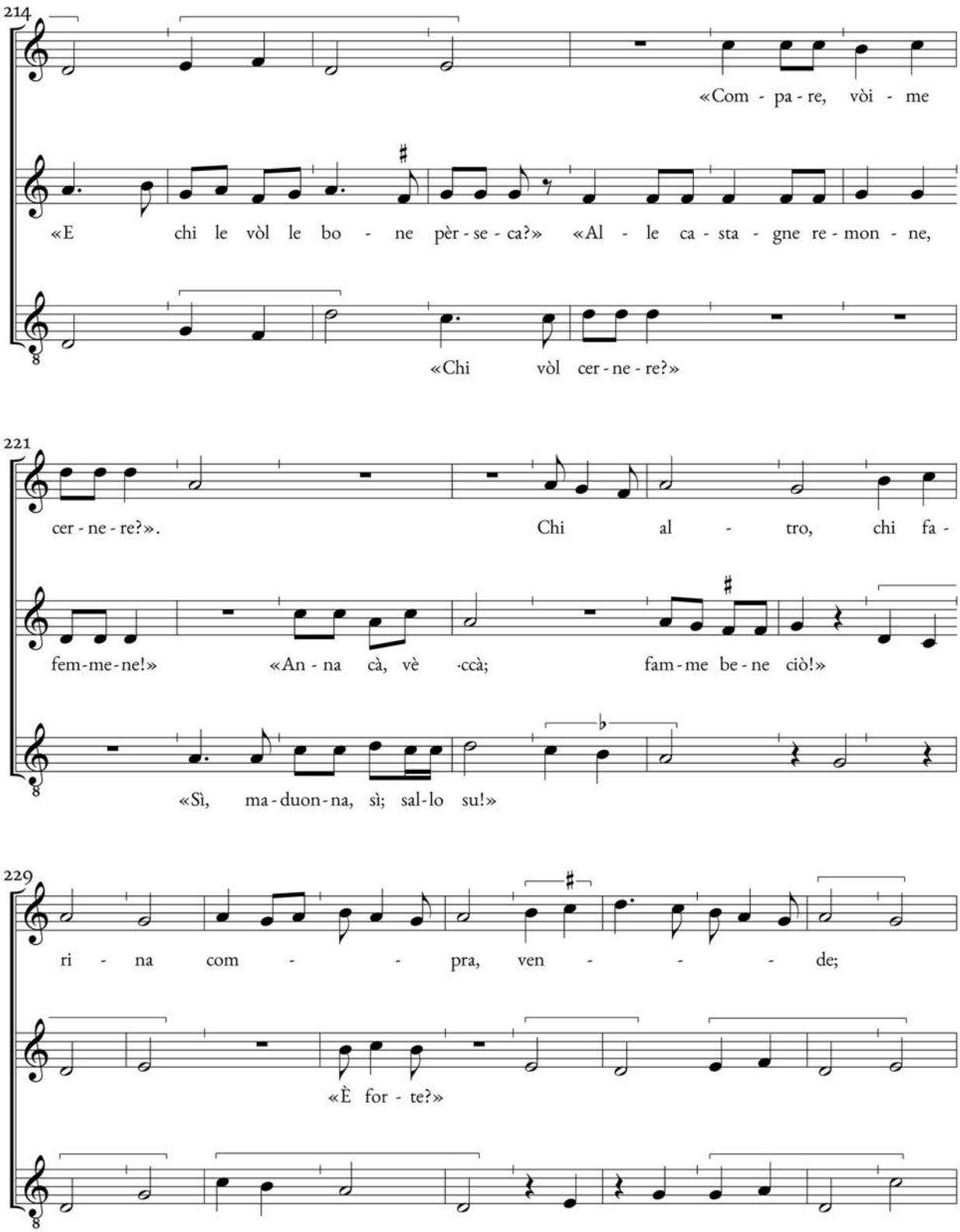

106
- - - - ro!» «Cu - sta sei suol - li lu
«O tu, da l'uo - glio; che bal lu pe - tet - to?»
«Vòi-ne da-re du - i!»
114
cen - ti - na-ro!»«E buó - ni du - i!»«Saz - zo ca fo - ra tri - sta!» «Se ne buo' tre, per dui de-
«Vò - i - ne cin - que!» «Al - le bo - ne me - lan - go - le!»
«A
121
na - ri!» «Tòl - li!» «Tíl - li!» «Vòil, vòi - le! Vòil,
«U - na a dde - na - - - - - -
l'a - gli, a l'a - gli! Chi le vò' le bon ce - pol - le?»

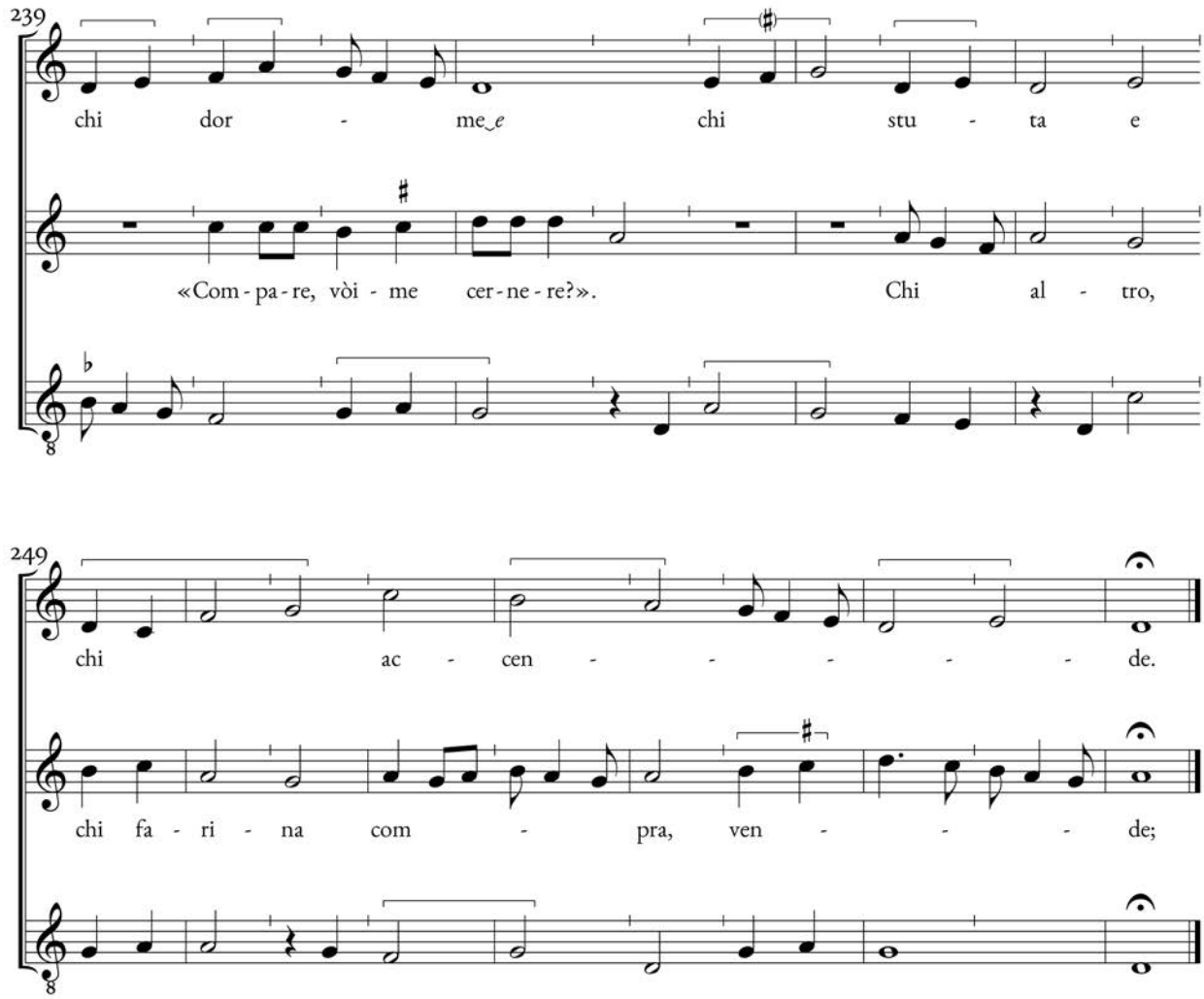

128
vòil, vòil, vòil!» «Vòi-ne da-re du-i!» «Chi li vò' li ca-val-
-ro!» «Cu-sta sei suol-li lu cen-ti-
«A-van-te, a-van-te!
136
ca-si? Al-lu ca-so sar-de-na-le! Al-lu ca-so de la
na-ro!» «E buó-ni du-i!» «Saz-zo ca fo-ra tri-sta!» «Se ne buo' tre, per dui de-
Chi se vò' ciar-ma-re?»
142
for-ma!» «Al-lu bo-no lat-te!» «No, no, no, no, no, no,
na-ri!» «Tòl-li!» «Tíl-li!» «Vòil, vòi-le! Vòil, vòil, vòil,


150
no!» «Al - lu bo - no ca - so fie - sco!» «Non è fie-sca co-mo
vòil!» «Vòi - ne da - re du - i!» «Chi li vò' li ca - val - ca - si?
159
di - ce!» «Ed è bo - no?» «Ed è chia - ro?»
Al - lu ca - so sar - de - na - le! Al - lu ca - so de la for - ma!» «Al - lu bo - no
«Chi vòl se - car li piet - ti - ne? Chi vòl a - con - ciar
165
«E chi le vòl le bo - ne sca - fe? E chi le vòl le
lat - te!» «No, no, no, no, no, no,
piet - ti - ne da ca - po?» «Al dent', al dent'! Chi à 'lmal den - te à 'l


172
bo - ne vi - scio - le?» «Al - la re - cot - ta fie - sca!»
no!» «Al - lu bo - no ca - so fie - sco!» «Non è
mal pa - ren - te; e chi à 'l mal ve - ci - no à 'l mal ma - ti - no!»
179
«Al - lo bon uo - glio!» «Co - mo l'un - to!» «Più che l'am - bra!»
fie - sca co - mo di - ce!» «Ed è bo - no?» «Ed è chia - ro?»
186
«A le bon ce - ra - se!» «E chi le vòl le bo - ne fi - co - ra?»
«E chi le vòl le bo - ne sca - fe? E chi le vòl le


193
«E chi le vòl le bo - ne pèr - se - ca?» «Al - le ca - sta - gne re - mon - ne,
bo - ne vi - scio - le?» «Al - la re - cot - ta fie - sca!»
«Chi
200
fem-me - ne!» «An - na cà, vè - ccà; fam - me be - ne ciò!»
«Al - lo bon uo - glio!» «Co-mo l'un-to!» «Più che l'am-bra!»
vòl con-ciar cal - da - ri, cen - tra - ri_e ca - pi - ste - ri_e com - pa - ra - re trep - pì-di_e co-ver - chi?»
207
«È for - te?»
«A le bon ce - ra - se!» «E chi le vòl le bo - ne fi - co - ra?»
«Al - l'a - ci-to,_al-l'a - ci - to!» «Co - mo lo tuo-si - co!»

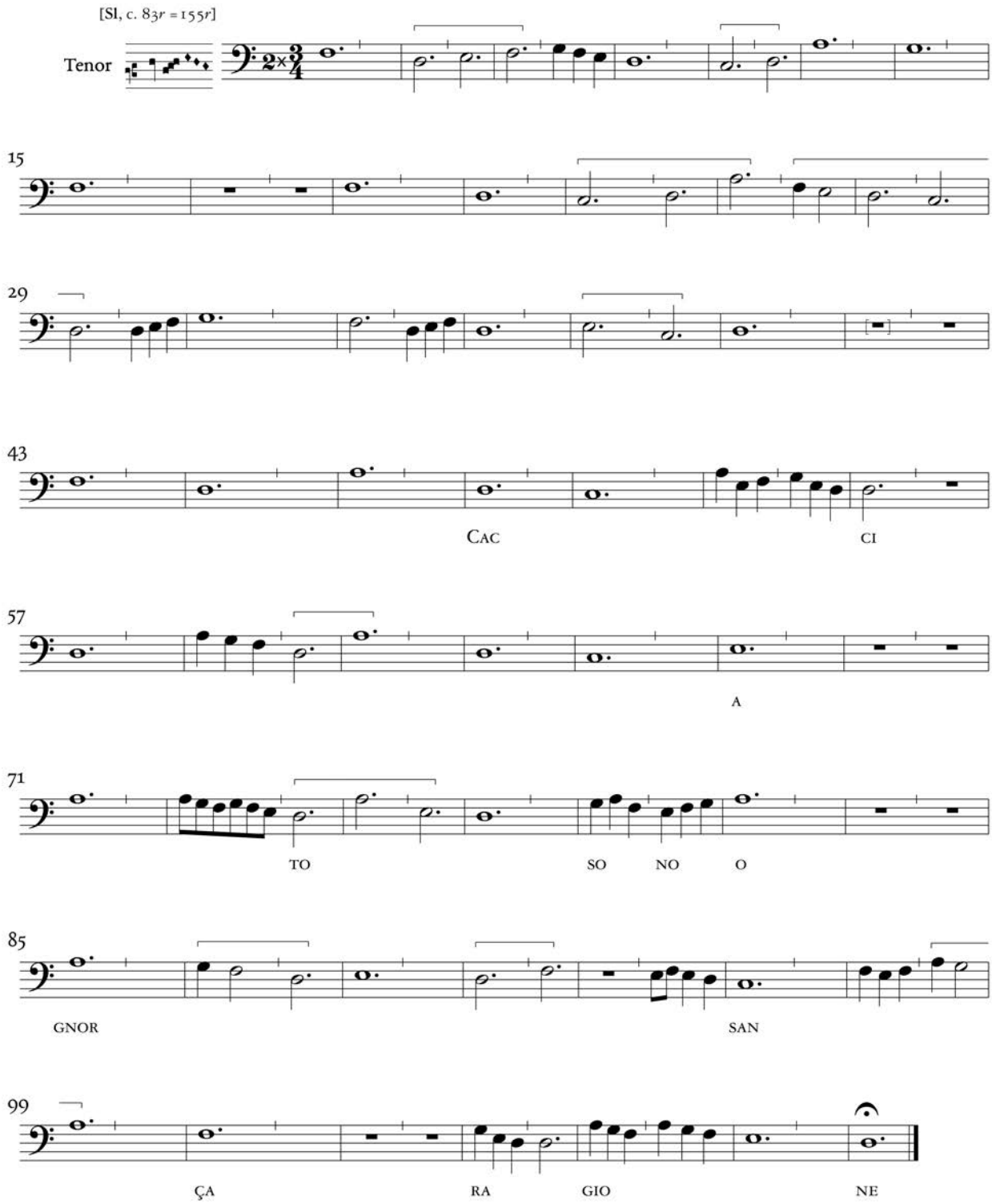

214
«Com - pa - re, vòi - me
«E chi le vòl le bo - ne pèr - se - ca?» «Al - le ca - sta - gne re - mon - ne,
«Chi vòl cer - ne - re?»
221
cer - ne - re?». Chi al - tro, chi fa -
fem - me - ne!» «An - na cà, vè - ccà; fam - me be - ne ciò!»
«Sì, ma - duon - na, sì; sal - lo su!»
229
ri - na com - - - pra, ven - - - - de;
«È for - te?»


239
chi dor - me e chi stu - ta e
«Com - pa - re, vòi - me cer - ne - re?».
Chi al - tro,
249
chi ac - cen - - - - - de.
chi fa - ri - na com - pra, ven - - - de;

APPENDICE

…cacciato sono ognor sança ragione

Anonimo



APPARATO CRITICO

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

Manoscritto
Rs cc. 19*v*-20*r*

Paratesti

Tenor (T 1)

Canone: distanza 9 ▪; notazione tipo A (C_2 1-5 / et *cetera* · usq*ue* · / 76-87)
Ambitus: Cantus *G-bb*; Tenor *C-e*; sonorità conclusiva: *c-g-g*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2~3.i. – *ratio* 1:4 [◆ = 𝅗𝅥.] *Iscrizioni*: .sg. (C_1 C_2 T 1)

Le *semibreves* sono indifferenziate graficamente e si procede alla disambiguazione per mezzo delle *caudae* tendenzialmente solo se necessario; vale, dunque, il precetto marchettiano per cui, nel *modo Gallico*, ha luogo il completo rovesciamento di *via naturae* e *via artis* (cfr. Marchetto da Padova, *Pomerium (CSM 6)*, pp. 172-82: «Gallici vero attribuunt perfectionem a parte principii. (…) de tempore autem imperfecto dicunt ipsi: Finalis semper est imperfectior», p. 172). La *semibrevis maior per artem* (𝅗𝅥) assume, a seconda dei casi, il valore di 3 *minimae* (C 30) o 5 *minimae* (C 19, figurazione ritmicamente identica a quanto si produce con la *plica brevis* d'esordio). Le *ligaturae* parigrado sono impiegate sia in presenza di sinalefe nel testo (C 32, «guataˆascosa») sia per notare la sincope *ultra mensuram* (C 78-80).

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 64-6; Pirrotta, *CMM 8/2*, pp. 37-9; Marrocco, *PMFC 8*, pp. 72-4; Sucato, *Il codice Rossiano*, pp. 133-6.

Bibliografia

Fischer, *On the Technique*, pp. 41-4; Id., *Les compositions à trois voix*, p. 19; Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale*, p. 59; Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 49-50 e trascrizione diplomatica a tav. 8; Toguchi, *Sulla struttura*, pp. 69 e 72; Newes, *Fuga*, p. 379, nota 1; Griffiths, *Hunting the Origins*, pp. 25-30; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 57-8 e p. 363 [*Corrigenda* all'edizione Sucato]; Leach, *Sung Birds*, pp. 198-9.

48 C 2, *d* (non tenibile a livello contrappuntistico, e si veda anche C_2 57)

II. Mirando i pessi nella chiara fonte

Manoscritto

Reg c. A*r*

Paratesti

S*ecund*u*s* (C_2 1); Tenor (T 1)

Canone: distanza 6 𝅜; notazione tipo A (C_2 1-2 / et *cetera* ·usq*ue* / 56-63)
Ambitus: Cantus *a-bb*; Tenor *D-d*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *a-a-e*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

.i. / 2~3.q. – *ratio* 1:4 [𝅜 = 𝅗𝅥.] / 1:8 [𝅜 = 𝅗𝅥] *Iscrizioni*: ~

Nella prima sezione in .i. la *minima* è sempre disambiguata (𝅗𝅥), e si impiegano con rilevante frequenza gruppi di 2 e anche 4 *semiminimae* (♩); nella seconda sezione in .q. la *brevis* è divisa in 4 *semibreves* 'naturali', al cui interno si incontrano sporadici gruppi di 2 *minimae* del valore di un ottavo di *brevis*. In entrambe le *divisiones* il *pontello* è impiegato sistematicamente, mentre si presenta nella prima sezione (C_1 51 e C_2 57) un'unica 𝅘𝅥 con valore di 5 *minimae*, e un'altra – ma di lettura incerta – nella seconda sezione (C_2 67) con valore consueto di 3 *minimae*. Di particolare rilievo nella prima sezione l'impiego sistematico delle *semiminimae* (tutte con banderuola a destra ♩), raramente rilevate in *senaria imperfecta* alle altezze cronologiche in cui dovrà presumibilmente collocarsi la composizione. La sezione in .q. presenta caratteristiche tali da indurre a ritenerla notata in uno dei sistemi più prossimi alla *Longanotation* ancora perfettamente italiana a livello semiografico; i *tempora* sono organizzati in raggruppamenti ternari da mis. 64 a mis. 81, e binari da mis. 82 alla fine. Da segnalare, inoltre, la presenza delle *ligaturae* parigrado a C_2 64-66 (𝅜𝅜) e a T 64-69 (𝅜𝅗𝅥𝅜), con cui si ritiene ulteriormente confermato il raggruppamento ternario dei *tempora* sino a mis. 81; ovviamente, *longae* e *breves*, a differenza delle note romboidali, non possono essere realmente tangenti, ma sono notate alla minima distanza possibile senza compromettere l'intelligibilità delle singole *figurae*. Ritengo si possano senz'altro considerare parigrado, benché anche in questo caso non realmente tangenti, le figurazioni in tutte le voci con arrivo a miss. 72 e 81.

Edizioni

Gozzi-Ziino, *The Mischiati Fragment*, pp. 306-8.

Bibliografia

Huck, *Music for Luchino*, p. 249.

Osservazioni aggiuntive

Il cattivo stato di conservazione della carta (ma il *verso*, dove si tramanda *Nella foresta*, è in condizioni nettamente migliori) ha imposto numerose congetture, gran parte delle quali, tuttavia, dovute a incertezze di lettura, piuttosto che a lacune vere e proprie (che pure non mancano a causa della corrosione dovuta all'inchiostro). Nel complesso, il risultato ottenuto differisce sensibilmente da quanto offerto nella prima edizione curata da Gozzi e Ziino, rispetto alla quale in più di un luogo ritengo di essermi maggiormente avvicinato alla lezione trasmessa dal manoscritto; restano tuttavia valide – e faccio mie – le medesime riserve espresse dai primi editori: «reconstruction of both text and music (…) is open to amendment by other scholars» (p. 283).

1 T il ♭ su *b* a inizio rigo non si è ritenuta alterazione in chiave poiché non si presentano ulteriori *b* oltre quello in *ligatura* a T 3

5 T la *cauda* della *ligatura cum opposita proprietate* ill.

8-9	T	la coincidenza con la *finis punctorum* trapassata dal *verso* della carta rende arduo stabilire se la pausa di *longa* è stata omessa per errore o è soltanto illeggibile; la congettura, in ogni caso, è certa per ragioni contrappuntistiche
16-17	C	2-|-2: ill.
18	T	2: il D è dissonante con il *secundus* (emendando *C* si amplierebbe l'*ambitus*)
19	C	2-3: ill.
43	C	3: ill.
45	C	1-2: ill.
47	C	1: lacuna materiale; 4: ill.
51	C	2: la *cauda* ill., ma la figurazione ♦♩♦ è senz'altro più coerente in base al contesto
52-53	C	ill., ma la lezione si ripristina con C_2 58-59
55	C	6-7: lettura incerta, forse ♭♦♭♦, ma che la *semiminima* sia portatrice di sillaba è altamente improbabile
57	T	3, la *cauda* ill.
58	C	6: ill.
59-61	T	lettura assai incerta, ma il *custos* tra 60 e 61 indica *D*
59	C	1-2: forse ♦𝅜𝅜
64-66	C_1	lacuna materiale
67	C_1	3-4: lettura incerta
68	C_2	2: lacuna materiale
69	C_1	2-4: ill.
75	C_2	2: lacuna materiale
76	C_1	3-4: lettura incerta

III. Nella foresta, «Al cervo, caciatori!»

Manoscritto

Reg c. A*v*

Paratesti

Tenor (T 1)

Canone: distanza 5 ■; notazione tipo A (C_2 1-2 / us*que* / 48-55)
Ambitus: Cantus *a-bb*; Tenor *D-a*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *a-e*
Textierung: 3^{2c} (con frammento di testo a T 15 e T 20) / 2^{2}

Notazione

.i. / .d. – *ratio* 1:4 [♦ = 𝅗𝅥. / 𝅗𝅥] *Iscrizioni*: ~

Le *semibreves* sono sistematicamente disambiguate (♦, ♦, ♦). Nella sezione in .i. la *semibrevis maior* compare una sola volta (C 34), e assume di necessità il valore di 4 *minimae* (si noti che nel sistema impiegato non può darsi *alteratio* e che la figurazione ♦♩♩♩ si trova sovrapposta a ♦𝅜𝅜♩♩ del C_2). Benché in questo tipo di notazione, coerentemente con i principi di ascendenza marchettiana, non si preveda l'*imperfectio* della *brevis*, sembra qui verificarsi un fenomeno analogo alla *mutatio qualitatis*, che nel sistema francese ha luogo quando in 𝄡 una *brevis* è resa imperfetta da due *minimae*. L'artificio non era sconosciuto in Italia, dato che viene riproposto in un trattatello appartenente alla fase centrale della teoria della notazione italiana, il *De diversis maneriebus*: «Si iuxta bre-

vem sit minima in manerie de senaria, tunc brevis valet quinque minimas. Et si iuxta brevem sit duae minimae, tunc brevis valet quatuor minimas» (p. 55). Per la sezione in .d. si osserva che le pause di *semibrevis* si rendono sempre 𝄽, ma sono del tutto assenti vere pause di *minima* (pari cioè a un dodicesimo di *brevis*).

Edizioni

Gozzi-Ziino, *The Mischiati Fragment*, pp. 308-10.

Bibliografia

Huck, *Music for Luchino*, p. 249.

Osservazioni aggiuntive

La composizione è parzialmente canonica, dato che il ritornello prevede un organico ridotto ai soli C e T, entrambi muniti di testo (non si tratta di un caso isolato; cfr. *Segugi a corta* e *Per sparverare*). Se a ciò si aggiunge la presenza dell'onomatopea *bauff* al *tenor* nella prima sezione, appare evidente come stabilire la *Textierung* e tentare di ricostruire la dimensione esecutiva di questa caccia costituisca una problema di non facile soluzione. Resta infatti in dubbio se il *tenor* debba considerarsi vocalizzato nelle sezioni prive di testo, o se non si debba pensare alla commistione con strumenti, o addirittura a uno strumentista-cantante (era di questo avviso Apel, per casi del tutto analoghi relativi ad alcuni dei cosiddetti *virelais* 'realistici': «The most likely theory regarding the performance of a partly vocal and partly instrumental voice-part is that the singer had an instrument ready that he used for the instrumental passages. In this connection it may be noticed there are a few instances suggesting the opposite practice, namely that of an instrumental player occasionally using his voice for a special effect, in order to introduce an element of realistic liveliness or surprise»; Apel, *French Secular Music*, p. 15). Per la restituzione del testo, l'unico intervento che ho reputato necessario è a T 64, dove l'*a* del manoscritto, dissonante rispetto al *g* del *cantus*, è stato emendato in *G*, come probabile errore d'anticipo (*F G a*, ◆◆𝄽◆, indotto da T 65: *F G a G* ◆◆◆◆).

3-5	C	4-|-1, ill., ma le altezze sono certamente comprese tra *b* e *f*
64	T	5, *a*
66	C	l'inchiostro ha corroso la pergamena nello spazio compreso tra *e* ed *aa*; sono comunque visibili le *caudae* di 3 *minimae*

IV. Chiama il bel papagallo

Manoscritto

Reg c. B*r*

Paratesti

Se*cund*u*s* (C_2 1, 94); Tenor (T 1); Tenor torneli (T 94)

Canone: distanza 9 𝄾 / 2 𝄾; notazione tipo A (C_2 1-22 / om*n*ia ut supra . us*que* / 69-99 / us*que* / 111-116)
Ambitus: Cantus *D-g*; Tenor *C-f*; sonorità conclusive: *G-d-g* / *F-c-f*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2.q. / 2.p. – *ratio* 1:8 [𝅜 = 𝅗𝅥 / 𝅗𝅥.] *Iscrizioni*: .q. (C_1 1) .g. (C_1 6) .q. (C_1 7) .g. (C_1 10) .q. (C_1 12) / ~

All'interno di una griglia metrica regolare, che vede i *tempora* organizzati in gruppi binari (*modus imperfectus*), nella prima sezione il *tempus imperfectum* è soggetto a esplicite oscillazioni del *modus cantandi*, *Italico* (.q.) e *Gal-*

lico (.g.), ma in generale la *divisio* predominante resta la *quaternaria*. Le *semibreves* sono sistematicamente disambiguate (♦, ♦, ♦), e nella sezione in .q. si eccede il limite di 4 *minimae* per *divisio*, introducendo sporadicamente coppie di *semiminimae* (♦). Coerentemente con il sistema notazionale impiegato, che prevede l'equivalenza ■ = 4 ♦, il ricorso alla *semiminima* risulta necessario; nelle *Rubricae breves* (cfr. Vecchi, *Anonimi Rubrice breves*, p. 133), la .q. che presenta più di 4 *semibreves* per *divisio* è indicata come tipologia da cantare *rarius*, cioè con uno stacco del tempo più lento (ma permane la scansione 'in uno'). Si noti che una situazione analoga sul piano sostanziale, ma distinta sul piano notazionale (■ = 4 ♦), si registra nel *verso* della carta di **Reg** per il madrigale *Vaguza vaga*, tramandato anche in **Rs** con divergenze notazionali proprio in relazione agli aspetti appena discussi (si veda l'edizione diplomatica sinottica in Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen*, II, pp. 10-12).

Le *ligaturae* parigrado sono impiegate largamente per la sincope *ultra mensuram*, in particolare nella lunga sincopazione che coinvolge tutte le voci a miss. 80-84; un passo notevolissimo, che smentisce definitivamente la vecchia convinzione che l'adozione del sistema francese avesse una qualche relazione con la possibilità di notare efficacemente le sincopi che eccedevano la *divisio*, ritenute inesprimibili nel sistema italiano. Altro uso della parigrado è nel ritornello, a miss. 102 e 106: ♦♦♦♦, che in questo caso può spiegarsi *causa necessitatis*, dato che risale a Marchetto l'impossibilità di esprimere nel *tempus perfectum* tre *semibreves* in rapporto 4-1-1 (𝅗𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥): la figurazione ♦♦♦♦ non è contemplata, dato che la *minima* pertiene alla *tertia divisio*, mentre ♦♦♦ esprimerà un rapporto 3-1-2 (𝅗𝅥.𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥), per analogia con ■■■, e – a mio avviso – con chiara allusione al terzo modo ritmico (cfr. *Pomerium (CSM 6)*, pp. 110-2). Il rimedio naturale a questa limitazione è la *ligatura* parigrado; se ne hanno alcune attestazioni chiarissime anche in **Rs** (si veda il *tenor* nel ritornello dei madrigali *Dal bel castel*, c. 3*r* e *Quando l'aire*, c. 7*v*; cfr. inoltre Sucato, *Il codice Rossiano*, p. 47).

Edizioni

Gozzi-Ziino, *The Mischiati Fragment*, pp. 311-3.

Bibliografia

Gehring-Huck, *La notazione «italiana»*, p. 238; Huck, *Music for Luchino*, p. 249; Lopatin, *Canonic Techniques*, pp. 193-4.

Osservazioni aggiuntive

Questa caccia rappresenta l'unico caso ad oggi noto in cui la distanza tra le voci in canone è colmata nel C_2 da una sezione autonoma e svincolata dall'imitazione. Un dato stilistico significativo, soprattutto considerando quanto il testo si avvicini strutturalmente al madrigale, la cui centralità nel processo di codificazione della caccia è così ulteriormente confermata.

1-6	T	lac. materiale, ma altezze certamente comprese tra *C* e *b*. Per sanare la lacuna ci si è basati sulle sonorità desumibili all'ingresso del C_2 in imitazione (miss. 19-24)
12-13	T	trattandosi di una *brevis* e una *longa* le due *figurae* non sono realmente tangenti, ma ritengo probabile che il copista le intendesse in *ligatura* parigrado
15	T	1-2, lac. materiale
24	T	lettura incerta
25	T	1-2, lac. materiale
36	T	1-3, lettura incerta
110	C_1	1-2, ill., ma dal *custos* del rigo precedente si evince che la prima nota è certamente *a*
112-113	C_2	la *ligatura* e la *longa* quasi tangenti
	T	in funzione delle voci superiori, la *longa* prolungata nella *ligatura* ⚑ si è interpretata del valore di 3 *breves*

V. Segugi a corta e can per la foresta

Manoscritti

Fp c. 99*r*; **Lo** c. 77*v*

Paratesti

Fp p*rim*u*s* (C_1 1); p*rim*u*s* .℟. (C_1 65); s*ecun*d*us* (C_2 1); s*ecun*d*us* .℟. (C_2 65); Tenor · Segugiacorta · etc. (T 1); tenor · ℟. (T 65)
Lo Tenor // · Seghugi acho // (T 1)

Canone: distanza 7 𝅜; notazione tipo A (C_2 1-9 / us*que* / 59-64) **Fp**, tipo B **Lo**
Ambitus: Cantus *F-a*; Tenor *D-c*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *E-e-e*
Textierung: 3^{2c} / 3^{3}

Notazione

Fp 2~3.q. / 3.p. – *ratio* 1:8 [𝅜 = 𝅗𝅥 / 𝅗𝅥.]; **Lo** 𝅝 / ○ *Iscrizioni*: ~ / .℣. (C_1 65 **Fp**)
Sulla diversa interpretazione della notazione nei due testimoni si veda *Introduzione*, § 5.1. Si aggiunge solo un dato relativo alla figurazione ritmica d'apertura della sezione B (miss. 65-66), dove si passa in *tempus perfectum*: **Fp** legge per tutte le voci 𝅜𝅝𝅝 (si segue la *via naturae*, raddoppiando il valore dell'ultima *semibrevis*); in **Lo** C_2 e T recano la figurazione 𝅜 𝅝 𝅜, che per la norma *similis ante similem perfecta est* (segue un'altra *brevis* in entrambe le voci), sarebbe da interpretare con *imperfectio a parte post* della *brevis* iniziale (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 **Fp** > 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. **Lo**). Ritengo che si possa considerare la lezione di **Lo** un 'errore di traduzione', ricordando che, in composizioni italiane ammodernate secondo il sistema francese, deviazioni alla norma relative a *imperfectio* e *alteratio* sono fin troppo frequenti per necessitare esemplificazioni.

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 83-4 [Lo], 85-6 [Fp]; Pirrotta, *CMM 8/2*, pp. 65-66 [Fp]; Marrocco, *PMFC 8*, pp. 87-8 [Lo], 89-90 [Fp]; Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen*, I, pp. 4-6 [Lo], II, pp. 5-8.

Bibliografia

Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale*, pp. 65-7; Fellin, *A Study of Superius Variants*, IV, pp. 81-2; Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987*, pp. 229-31; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 60-1; Id., *Music for Luchino*, p. 249; Leach, *Sung Birds*, pp. 198-201; Marchi, *Chasing Voices*, p. 17; Lopatin, *Canonic Techniques*, pp. 190-2; Epifani, *Una prospettiva ecdotica*, pp. 220-5.

Osservazioni aggiuntive:
Cfr. *Introduzione*, § 5.1.

Le varianti, per la peculiarità della tradizione, si danno separatamente per i due testimoni.

Fp

19	C	nonostante le *figurae* dei due *aa* non siano tangenti, alla luce dei casi di miss. 21 e 31, è lecito supporre *ligatura* parigrado: l'onomatopea *hauf* è quindi da intendere monosillaba
34-35	C	{dra gon dra gon | te te}

Lo

2	C	𝅗𝅥 𝅘𝅥
5	C	𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥

6	C	◆◆↓
7	C	■↓
9	C	◣↓
11	C	⊤◆·] ◆⊥⊥↓
12	C	2-3, ⊥⊥↓
13	C	2-3, ⊥⊥↓
	T	⊥̄¶· (forse pt. agg.)
14	C	2-3, ⊥⊥↓ (pa. scritte sopra la ◆ che precede)
15	C	*f f* ■↓
16	C	◆↓◆↓
17-19	T	⚑(*cauda* agg.)
17	C	◆⊤·] ■
18	C	♯ om.
19	C	◆◆⊤·] ◆⊤
20	C	2-3, ⊤↓
21	C	◆◆⊤·] ◆⊤
24-28	T	⊥̄¶ I ■
25	C	2-3, ◆↓
26	C	■1 (pa. agg.)
27	C	1, ¶(*cauda* agg.)
28	C	2-3, ◆↓
29	C	2-3, *b* ◆
30-31	C	◆⊤·◆◆⊤·] ■■
32	C	◆↓◆↓
34-37	T	■¶] ¶¶· (pt. agg.)
34	C	{dra go͡n dra gon} ↓↓↓↓⊥⊥ (prima e terza *cauda* e pa. agg.)
35	C	◆◆·] ■
36	C	2-3, *d* ⊥⊥↓
37	C	2, 1 (pa. modificata partendo da ⊤, che indicherebbe un'anomala *imperfectio* di una pausa, come è evidente a C 20, 39 e 40)
38-39	T	¶1 (pa. agg.)
38	C	◣↓
39	C	2-3, ⊤↓
40-43	T	▞¶ (la prima *cauda* agg.)
40	C	2-3, ⊤↓
41	C	2-3, {uin} ⊥⊥↓
42	C	{qua uin q̊ che} ◆↓◆↓
43-44	C	{quello} *e e a a* ◆◆◆◆ (testo disallineato)
45-51	T	⊥̂¶·▞¶ (forse pt. agg., certamente lo è la *cauda* della *ligatura*)
47	C	◆⊤] ■
49	C	◆↓◆↓
51	C	{da ~ ~ lal} ◆↓◆↓ (l'ultima sillaba connessa con un tratto di penna alla nota)
52-53	C	{tra | cha}

54-59	T	*G-a-c c* ▞▪· (forse pt. agg.)
54	C	{cia ~ ~ ch} ◆◆◆◆ (la *caudae* vergate con tratto molto pesante e insolitamente curvate verso destra, parrebbero essere state aggiunte dal copista principale in un secondo tempo, mentre la sillaba *ch* corretta su *cō* è da assimilare a *chorsi* di C 55)
55	C	{~} ◆] {or} ▪
56	C	▙
59	C	▙◆·
60-63	T	▞
61	C	◆◆◆◆
62-63	C	▪] ▪; ♯ su *e* dopo la *brevis* (presumibilmente intendendo su *c*; la dislocazione è coerente con il fatto che lo spazio per l'alterazione non fu previsto, ed è quindi certamente aggiunta in un secondo tempo dal copista principale)
65-66	C_1	♯ om.; ▪◆▪ (con *imperfectio* della prima *brevis*)
	C_2	♯ om.; ▪◆▪ 1 (pa. agg.)
	T	▪◆▪(*cauda* agg.)
67	C_1	5, {~}
	C_2	2, {~}
68	C_1	{dal ~ bo ~} ◆·◆◆◆
68-69	C_2	{gi} ▞(*cauda* agg)
	T	▪· (pt. agg.)
70	C_2	{dal bo ~} *d c d* ◆◆◆ (sembra vi sia una pausa di *semibrevis* tracciata con grande incertezza tra *c* e *d*, che certamente non rientra fra quelle aggiunte dal 'guastatore'; tale pausa non sarebbe eccedente solo se si considerasse il primo *d* assorbito dal *c* della *ligatura* C 68-69, restando comunque problematica a livello contrappuntistico)

VI. Con dolce brama e con gran disio

Manoscritto

Fp cc. 98*v*-99*r*

Paratesti

M[agister] Piero (attr.); p*rim*us (C_1 1); s*ecun*d*us* (C_2 1); Tenor · Chondolce brama ··/ (T 1)

Canone: distanza 14 ▪; notazione tipo A (C_2 1-19 / us*que* / 122-134)
Ambitus: Cantus *C-f*; Tenor *C-c*; sonorità conclusiva: *C-c-c*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2~3 .q. – *ratio* 1:8 [▪ = 𝅗𝅥] *Iscrizioni*: ~

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 22-4; Pirrotta, *CMM 8/2*, pp. 11-4; Marrocco, *PMFC 6,* pp. 9-11.

Bibliografia

Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale*, pp. 60-3; Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, p. 49 e trascrizione

diplomatica a tav. 7; Baumann, *Some Extraordinary Forms*, p. 47; Newes, *Fuga*, pp. 397-9; Ead., *Chace, Caccia, Fuga*, p. 30; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 59-60; Lopatin, *Canonic Techniques*, p. 193.

Osservazioni aggiuntive

Come si evince dall'esiguo apparato di varianti, il testo tramandato in **Fp** è particolarmente corretto. I soli due passaggi in cui si è reso necessario un intervento, T 38-39 e 52-53, rappresentano un caso alquanto curioso, poiché si tratta dello stesso passaggio, in cui il *tenor* sostiene il C_1 e poi il C_2. La progressione darebbe adito alla sonorità *F-G*, che si è emendato *E-G* (soluzione già adottata da Marrocco, mentre Pirrotta mantenne l'*F* al tenor e propose un *G*♯ al *cantus* in entrambi i passaggi, di fatto solo aggirando il problema). A rigor di logica, dovrebbe essere più probabile che l'errore sia al *cantus*, dato che questo sarebbe stato reiterato al *tenor*. Eppure non può esserci alcun dubbio sul fatto che emendare il *tenor* sia la soluzione che offre risultati più convincenti, dato che l'alternativa, ossia intervenire sul *cantus* con *a* in luogo di *G*, comporta il palese inconveniente di anticipare le sonorità successive *D-a* (mis. 40) e *a-e* (mis. 54), entrambe – come Pirrotta aveva evidentemente intuito, proponendo l'alterazione – nella condizione di fungere da naturale obiettivo cadenzale rispetto a *E-G*.

38-39	T	*F*
39	C	2-3, {~ su} (l'integrazione si è reputata preferibile alla *ligatura* parigrado)
52-53	T	*F*

VII. Con bracchi assai e con molti sparveri

Manoscritto

Fp cc. 92*v*

Paratesti

M[agister] Piero (attr.); p*rim*u*s* (C_1 1); ℟ p*rim*u*s* (C_1 78); s*ecun*d*us* (C_2 1, 78); Tenor · Chon brachiassai ·/ (T 1); Tenor P*er*cherasola ·//· (T 78)

Canone: distanza 4 𝄽 / 1 𝄼; notazione tipo A (C_2 1-13 / 78-79, le miss. 80-90 si desumono dal C_1)
Ambitus: Cantus *a-bb*; Tenor *C-a*; sonorità conclusive: *G-d-g* / *D-d-aa*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2 .p. / .d. – *ratio* 1:8 [𝅜 = 𝅗𝅥.] / 1:4 [𝅗𝅥 = 𝅗𝅥] *Iscrizioni*: ~

La composizione appare concepita in due diverse tipologie di *duodenaria*: nella prima sezione la doppia *senaria perfecta* comporta un raggruppamento 6+6 𝅗𝅥; nella seconda sezione si ha invece la *duodenaria* propriamente detta, con raggruppamento 4+4+4 𝅗𝅥. Si segnala inoltre la *mutatio qualitatis* a C_1 7, 15, 32, 46, 54 (e relative miss. al C_2), esplicitata dalla disposizione delle sillabe e dal raggruppamento a C 32 (𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥).

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 19-21; Pirrotta, *CMM 8/2*, pp. 9-11; Marrocco, *PMFC 6,* pp. 6-8.

Bibliografia

Einstein-Sanders, *The Conflict of Word and Tone*, pp. 347-8; Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale*, p. 67; Baumann, *Die dreistimmige*, p. 46; Herlinger, *Marchetto's Influence*, p. 196; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 58-60; Nosow, *The «Perlaro» Cycle*, pp. 261-3; Epifani, *Una prospettiva ecdotica*, pp. 212-9.

Osservazioni aggiuntive:

Cfr. *Introduzione*, § 5.2.

VIII. Con bracchi assai e con molti sparveri

Manoscritto

Fp cc. 93*v*-94*r*

Paratesti

M[agister] Giovanni (attr.); p*ri*m*us* (C_1 1); ℞ p*ri*m*us* (C_1 66); s*ecun*d*us* (C_2 1); Tenor · Chom bracchiassay ·/ (T 1); ℞ Tenor Solaera ·/ (T 66)

Canone: distanza 6 ▪ / 1 ▪; notazione tipo A (C_2 1-10 / usq*ue* / 55-66 / usq*ue* / 75-80)
Ambitus: Cantus *a-bb*; Tenor *C-a*; sonorità conclusive: *D-d-aa* / *G-d-g*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2.o. / .d. – *ratio* 1:4 [◆ = ♩] *Iscrizioni*: ~

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 16-18; Pirrotta, *CMM 8/1*, pp. 44-6; Marrocco, *PMFC 6,* pp. 28-31.

Bibliografia

Fischer, *Les compositions à trois voix*, p. 20; Baumann, *Some Extraordinary Forms*, p. 46; Newes, *Fuga*, pp. 393-5 e 408-11; Ead., *Chace, Caccia, Fuga*, pp. 32-4; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, p. 60; Nosow, *The «Perlaro» Cycle*, pp. 261-3.

Osservazioni aggiuntive:
Cfr. *Introduzione*, § 5.2.

IX. Per sparverare tolsi el mio sparvero

Manoscritti

Lo cc. 21*v*-22*r*; **Fp** c. 70*r*

Paratesti

Lo TEnore persparuerare (T 1)
Fp Idem M[agister] J[acopo] (attr.); ℞ (C 60); Tenor dic*te* · Chaccie · (T 1); tenor ℞ (T 60)

Canone: distanza 5 ▪; notazione tipo A (C_2 1-9 / 54-59) **Lo**, tipo B **Fp**
Ambitus: Cantus *G-bb*; Tenor *D-c*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *a-a*
Textierung: 3^{2c} / 2^2

Notazione

Lo .o. / 2.p. – *ratio* 1:4 [◆ = ♩]; **Fp** 2c / 3c – 0 *Iscrizioni*: ~ / .d. (C T 60 **Fp**) .p̲. (C T 68 **Fp**)

Lo presenta un sistema italiano ibrido, che vede la compresenza di *pontello* e *punctus augmentationis*. Le lettere di *divisio* in **Fp** non hanno più alcun nesso tangibile con il sistema italiano sul piano strettamente semiografico, dato che si impiega il sistema francese. Per la questione inerente il cambio di *divisio* a C T 68 in **Fp**, cfr. supra *Introduzione*, § 5.3.

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 77-9 [Fp]; Marrocco, *The Music of Jacopo da Bologna*, pp. 81-83 [Fp]; Pirrotta, *CMM 8/4*, pp. 37-9 [Lo]; Marrocco, *PMFC 6,* pp. 132-4 [Fp], 135-7 [Lo]; Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen*, I, pp. 109-13 [Lo], II, pp. 311-7.

Bibliografia

Fellin, *A Study of Superius Variants*, III, pp. 82-4; Gozzi, *Alcune postille*, p. 272; Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987*, p. 247; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, p. 61.

Osservazioni aggiuntive

Rispetto a quanto già discusso nell'*Introduzione*, § 5.3, si aggiunge qui che il componimento è esemplare per l'osservazione degli interventi del 'guastatore' in **Lo**, assunto quale manoscritto di riferimento per questa caccia: l'inchiostro nero con cui sono state vergate *caudae*, punti e pause, infatti, contrasta visibilmente con l'inchiostro marrone impiegato dal copista principale, che fu invece piuttosto attento in fase di revisione, come testimoniano diverse correzioni, tra cui l'integrazione, al margine inferiore, di una lacuna a C 70.

Per le varianti di **Fp** si tenga conto che il sistema notazionale impiegato presuppone lo slittamento delle *figurae* implicato dalla *Longanotation* fino a mis. 67.

1-3	T	◥· (pt. agg.) **Lo**, *a a G* ⚑⚑⚑ **Fp**
2	C	1-2, ◤ **Fp**
3	C	3-7, *aa g f g* ◆◆◆◆ **Fp**
4	C	3-7, *f e d e* ◆◆◆◆ **Fp**
4-6	T	⚑▚⚑ **Fp**
6	C	3, *c-b* ◥ **Fp**
7	C	2, ◆ı (pa. agg.) **Lo**
8	C	1, corretto su *a* ◆ **Lo**; 3, ◆ᴛ (pa. agg.) **Lo**
9	C	1-2, ◤ **Fp**
	T	■· (pt. agg.) **Lo**
11	C	1-4, ◆◆◆◆] ◆◆ı◆◆ı (pa. agg.) **Lo**, ■■ **Fp**
11-12	T	⚑■] ⚑⚑ **Fp**
12	C	1, ◆ᴛ (pa. agg.) **Lo**
15	C	2-6, {çe ~ ~ ~ moal} ◆◆◆◆◆ **Fp**
16-17	T	⚑■] ⚑⚑ **Fp**
16	C	{la ~ cam} ◆· ◆◥ **Fp**
17	C	2, ◆] ◆ᴛ **Fp**
18	C	{ui ~ di cer} **Fp**
20	C	♯om. **Fp**; {scar ~ la ~} ◆· ◆◥ **Fp**
20-23	T	⚑▚▚ **Fp**
21	C	1, {cha} **Fp**; 5-8, ◆◆◆◆ **Fp**
22	C	2, ı **Lo**
23	C	4-5, ◤ **Fp**

24	C	2, corretto su *f* ◆ **Lo**
25	C	4, ◆1 (pa. agg.) **Lo**
26-28	T	┌] ¬¬¬ Fp
27	C	3-4, {ro ~ sa ~} *f e f d* ◆◆◆◆ **Fp**
28	C	1, ◆1 (pa. agg.) **Lo**
29	C	3-4, ⌊ **Fp**
30	C	3, ◆1 (pa. agg.) **Lo**
31-33	T	⌊¬ **Fp**
31	C	■· (pt. agg.) **Lo**
33	T	↓■1 (pa. agg.) **Lo**
34	T	1, *G* **Fp**
35	C	♯ om. (ma è visibile un tratto obliquo prima di *g*; forse un ♯ lasciato incompiuto) **Fp**
36	C	{gira da la} (oltre all'errore *gira da* per *guarda*, il testo è disallineato, con la sillaba *la* da intendere per C 37) **Lo**; 1-2, ◆◆] forse ◆◆ nell'antigrafo (ma in .o. ◆◆ basterebbe a rendere la figurazione complessiva ◆◆◆) **Lo**; 3, *g* **Fp**
37	C	1, {~} **Lo**; 2, 1 **Lo**
38	C	5-6, ⌊ **Fp**
39-40	T	⌊⌊ **Fp**
41-43	T	*C-F F* ┌¬ **Fp**
41	C	{pre si} ⌊⌊ **Fp**
43	C	5-6, ⌊ **Fp**
44	C	2, 1 **Lo**
45-46	T	1] *E-F* ┌ **Fp**
46	C	5-7, {re} *aa-g* ⌊ **Fp**
47	C	1-2, *f f-g* ■⌊ **Fp**
47-52	T	*F-D D E-D D* ⌊¬⌊¬ (in difetto di un *tempus*) **Fp**
48	C	5-6, ⌊ **Fp**
49	C	1-2, ⌊ **Fp**
52	C	3-4, ⌊ **Fp**
53-54	C	1-|-1, ⌊↑⌊ **Fp**
54	C	2, 1 **Lo**
55-56	C	*c c-d-e* ■⌊┌ **Fp**
55-58	T	¬¬] ¬¬¬¬ **Fp**
57	C	♯ su *c* prima di *e* **Fp**; ♭ su *c* prima di *e* **Lo**
57-58	C	5-|-1, ⌊ **Fp**
58	C	2-6, *e d e c* ◆◆◆◆ **Fp**
61	C	2-3, ⌊ **Fp**
62	C	2-3, ⌊ **Fp**
	T	2, {si el} *b a* ■■ **Fp**

63	C	♯ su *c* prima di *d* **Fp**
63-64	T	{mi o | spar ue roī ~} **Lo**
64	C	*e d f e d e f d e* ◆·↓↓↓↓↓↓↓↓↓ (manca un *punctus augmentationis* dopo l'ultimo *e*) **Fp**
	T	2-4, {ro ī} *G G* ■■ **Fp**
65	C	1-2, ◣ **Fp**; 5-7, *d f f e d* ◆◆◆◆◆ **Fp**
	T	1, preceduto da *G* ■ eraso (correzione estemporanea, poiché il *custos* tiene conto della posizione al limite dello specchio scrittorio del *F*) **Lo**
67	C	┓ **Fp**
	T	┓ **Fp**
68	C	3-4, *aa* ◆ **Fp**
	T	*D* **Fp**
70	C	lac., sanata dal copista (includendo anche C 71) su porzione di rigo posticcio al margine inferiore della carta, tramite due segni di rimando: {fu lu ti ~ ~} *f g aa g f f* ┓◆◆◆·┓◆◆ + *custos* su *e* (la disposizione delle sillabe è certamente erronea, e si è desunta dal *tenor*) **Lo**
71	C	{~ ~} (ma l'intera misura compare anche nell'integrazione di C 70, ed è da considerare implicitamente cassata dai rimandi che la incorniciano) **Lo**; 2, *g f* ◆◆ **Fp**
72	C	*e f e d e f* ◆↓↓↓↓↓↓ **Fp**
73	C	*d e d c d b* ◆↓↓↓↓↓↓ **Fp**; 2, ᵀ] ⊥ **Lo**
	T	1-2, ◆ᵀ] ■ Fp; 2, ᵀ] ⊥ **Lo**
74	C	♯ om. **Fp**
75	C	2-3, *f e d e f* ◆↓↓↓↓↓ **Fp**
	T	2-3, ⫫ **Lo**
77	C	1-2, ◆· ◆ **Fp**
78-79	T	◆■◆■ (in assenza di *punctus divisionis* la prima *brevis* dovrebbe intendersi assorbita dalla *longa* che precede, rendendo così *perfecta* l'ultima *brevis*) **Fp**
79	C	3-6, *c b* ◆◆ **Fp**

X. O tu, di qua, o tu, di là, lasciate

Manoscritto

Sl cc. 82*v*, 94*r* [= 151*v*-152*r*]

Paratesti

TENOR DICTE | CACCIE (lungo gli esagrammi II e III; nel IV «te nor te nor»)

Canone: distanza 10 ┓ / 4 ■; notazione ~ / ~ (tipo C?)
Ambitus: Cantus *F-bb*; Tenor *C-e*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *D-d-aa*
Textierung: 3^{2c} / 3^{3}

Notazione

2c / ⊙ – *ratio* 1:8 [■ = 𝅗𝅥] / 1:4 [◆ = 𝅗𝅥.] *Iscrizioni*: ~

La notazione non presenta particolarità da segnalare, eccetto la figurazione  a T 50-54, con la *maxima* 'imperfetta', nell'*octonaria* d'origine certamente una *longa*, volta con tutta probabilità a neutralizzare la regola *similis ante similem perfecta est*. Il tratto semiografico della doppia *cauda* è di marchettiana memoria (per cui rimando a Epifani, *Una prospettiva ecdotica*, pp. 203-6), ed è piuttosto raro nel repertorio, soprattutto in relazione alla *maxima*, per cui restano pochissimi esempi in alcuni codici fiorentini, e sempre in relazione ad autori della generazione precedente a Landini (ad esempio Gherardello, *Una colomba più che neve bianca*, T 1-4, in **Sq**; Giovanni, *O perlaro gentil*, T21-24 e 31-36, in **Lo**). Rispetto a quanto già osservato in relazione al testo poetico, tale tratto notazionale è un indizio ulteriore per la datazione della caccia, collocabile entro la produzione fiorentina di metà Trecento.

Edizioni

Epifani, *Un caccia inedita*.

Bibliografia

D'Accone, *Una nuova fonte*, p. 11; Nádas, *Manuscript San Lorenzo 2211*, p. 165; Huck, *The Early Canon*, p. 16; Janke-Nádas, *The San Lorenzo Palimpsest*.

Osservazioni aggiuntive

Contrariamente a quanto riscontrato nel testo poetico, la condizione di palinsesto che affligge **Sl** non inficia la lettura della notazione, in particolare per quanto riguarda c. 94*r* [152*r*], che non fu riscritta. Avendo già discusso dettagliatamente di questa caccia altrove (Epifani, *Un caccia inedita*), mi limito qui a riassumerne i dati essenziali. Appurata l'origine toscana se non propriamente fiorentina del testo poetico, la composizione risale certamente alla generazione precedente a quella di Landini, dato che il compositore considera la quarta come intervallo armonico consonante, e la condotta delle parti mostra un'attenzione assai blanda alle dissonanze. Il passaggio a miss. 31-46 è pressoché unico nell'intero repertorio: il *cantus* innesca un meccanismo imitativo su una sonorità fissa *c-g*, che il compositore ha ritenuto compatibile con un *tenor* gravitante su *F*, producendo così un passaggio che si potrebbe definire anacronisticamente 'bitonale', essendo la sonorità complessiva risultante *F-c-g*. Passaggi simili non mancano nel repertorio, ma sono sistematicamente connotati da un carattere 'incidentale', limitandosi a durate generalmente inferiori a un *tempus*; è possibile che il dato si debba interpretare come 'licenza' dovuta alla natura rappresentativa del testo poetico, dove una *cornure* (resa nel testo con l'onomatopea *hu*) produce un realistico ostinato che imita il corno, reiterando un intervallo di quinta.

Per quanto concerne il ritornello, ritenuto non canonico da Huck (*The Early Canon*), credo sia del tutto plausibile una struttura in canone, sulla base degli elementi che seguono: (1) il *tenor* è notato per errore alla terza inferiore, implicando una *finalis B*, che nell'intero repertorio italiano trecentesco è presente solo in altri due componimenti, *Nel prato pien de fior*, *unicum* di **R** attribuibile a Jacopo, e *Nascoso el viso* di Giovanni, nella lezione di **Fp**, laddove **Rs** e **Sq** trasportano l'intera sezione un tono sopra (cfr. Fischer, *Drei unbekannte Werke*); (2) la *mensura* è certamente ⊙, poiché solo in questo caso, grazie all'*alteratio* propria del *tempus perfectum*, si avrebbe una concordanza nel numero delle *semibreves* tra *cantus* e *tenor*, che ammonta a 30 unità (una lettura alternativa in ☾ produrrebbe, rispettivamente, 24 e 27 *semibreves*); (3) l'unica possibilità di sovrapporre *cantus* e *tenor* è ipotizzare la caduta di un *D brevis* a T 97, da recuperare dilatando la *paenultima* al *cantus*. A questo punto, la struttura prodotta dalla diade *cantus-tenor* consente l'inserimento di un *cantus secundus* in canone a 4 *tempora* di distanza, senza alcun problema contrappuntistico (situazione che assai difficilmente può ritenersi fortuita).

Il testo sottoposto nella sezione B del *tenor* è stato emendato in base al *cantus*, sia per la sostanza sia per la disposizione delle sillabe, ma la liceità di un *tenor* vocale solo nel ritornello è in questo caso dubbia, considerando che il copista procede in modo simile, e probabilmente per *horror vacui*, nel frammento di caccia a c. 155*r* (cfr. infra, *Appendice*). Un'esecuzione interamente 'strumentale' del *tenor* è dunque plausibile e anche preferibile, e per questa ragione il testo è stato inserito tra parentesi uncinate.

La cadenza finale della composizione (mis. 107), dove è stato suggerito un movimento cromatico *c-c♯-d* e *g-g♯-aa*, trova conforto sia nella teoria musicale (cfr. Marchetto, *Lucidarium*, p. 150) sia nel repertorio (per esem-

plificazioni cfr. Herlinger, *Marchetto's Division of the Whole Tone* e Id., *What Trecento Music Tells Us*).
Ho infine avanzato, in via dubitativa, la possibilità che il componimento potesse essere attribuito a Lorenzo, per la disinvoltura esibita nella condotta delle parti, che mostra analogie con l'approccio marcatamente sperimentale rilevabile in altre composizioni di Lorenzo (in particolare la caccia *A poste messe* e il madrigale *Dolgomi a voi*).

17	C	1-2, {son ~} (per il ripristino della forma piena *sono* cfr. l'edizione del testo poetico)
28	C	5, {te} (ma probabile dittografia nel testo)
30-39	C	la disposizione delle sillabe ha suggerito delle *ligaturae* parigrado congetturali
49-51	C	1-|-1, {O ⟨O⟩}
56	C	1-3, lacuna materiale dovuta a un rattoppo della pergamena
60-62	C	1-|-1, {ho ⟨ho⟩r}
65	T	1-3, lacuna materiale (rattoppo della pergamena); sono visibili la *caudae* di due *ligaurae cum opposita proprietate*, dunque la congettura può dirsi certa
69	C	{uellaueuellaue}, il testo con una sede in eccesso rispetto a quelle disponibili
71	C	♦♦♦♦♦♦♦ (emendato per adeguare l'accentazione prosodica)
74	C	3-4, disposizione del testo in conflitto con la *ligatura*
79	C	1, 1] 𝄀 (cfr. C_2 a miss. 89-90)
80-81	C	lacuna materiale (rattoppo della pergamena)
87-88	T	1-|-2, lacuna materiale (rattoppo della pergamena), la congettura è confortata da quanto trapassato sul *verso* della carta
94	C	1, {do} (da intendere per la *longa* finale; le miss. 94-96 sono copiate oltre lo specchio di scrittura)
97-108	T	sezione interamente copiata alla terza inferiore (si cambia chiave rispetto alla prima sezione, passando da c_3 a f_3, invece di f_2)
97	T	integrazione congetturale (cfr. supra *Osservazioni aggiuntive*)
99	T	nonostante l'ennesimo rattoppo della pergamena, la notazione è perfettamente leggibile sul *verso* della carta (si è pertanto evitato di impiegare le parentesi quadre)
100-102	T	1-|-1, {fi ni la | no ~ | ~}
101	C	3, 1· (il *punctus divisionis* previene l'*alteratio* della *semibrevis* che precede e implica *imperfectio a parte ante* della *brevis* a C 102)
102	C	{la no}
103	C	♭ su *g* (che probabilmente neutralizza un precedente ♯ su *g* a C 102, ora illeggibile)
107-108	C_2	integrazione congetturale (per il *secundus* è situazione abbastanza frequente, laddove non sia prevista una deviazione dal profilo melodico desunto dal *primus*)
107	C	integrazione congetturale (cfr. supra *Osservazioni aggiuntive*)

XI. Tosto che l'alba del bel giorn' apare

Manoscritti

Lo cc. 25*r*; **Fp** c. 86*r*; **Sl** cc. 83*v*, 87*r* [= 155*v*-156*r*]; **Pit** cc. 25*v*-26*r*; **Sq** cc. 25*v*-26*r*

Paratesti

Lo chaccia di s*er* gherardello (attr.); tenore tosto che la[l]ba (T 1); ritorenllo tenore (T 95)
Fp S*er* Gherardello (attr.); ℟ (C 95); Tenor d*icte* caccie (T 1); Tenor tornelli (T 95)

Sl TEnor d*icte* cacce (T 1); Ritornello (T 95)
Pit S*er* Gherardello (attr.); TEnor (T 1); Teno*ris* Ritornello (T 95)
Sq MAGISTER · SER GHIRARDELLVS · DE FLORENTIA · (attr.); TEnor (T 1); Ritornello (T 95)

Canone: distanza 10 ▪ / 6 ▪; notazione tipo C
Ambitus: Cantus *F-aa*; Tenor *C-d*; sonorità conclusive: *F-c-c* / *F-c-c*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2~3𝔠 / 2~3𝔠 – *ratio* 1:4 [◆ = 𝅗𝅥.] *Iscrizioni*: ~

Questa è l'unica caccia che non presenta un cambio di *divisio* nel passaggio tra le due sezioni, entrambe in *tempus imperfectum cum prolatione maiore*, verosimilmente frutto dell'ammodernamento di un'originaria *senaria imperfecta*. Questa situazione non implica necessariamente di mantenere il medesimo stacco del tempo della prima sezione, per via della presenza dei gruppi di *semiminimae*; anzi, potrebbe essere proprio questo uno dei casi per cui invocare la possibilità – esplicitamente contemplata nelle *Rubrice breves* – di cantare la *senaria imperfecta* più lentamente, *rarius*. Stabilire con esattezza un rapporto tra le due sezioni sarebbe arbitrario e quindi inutilmente prescrittivo; tuttavia, qualora si optasse per uno stacco del tempo più lento nel ritornello, suggerirei di non oltrepassare il limite della *proportio sesquialtera*, per cui 3 *semibreves* della prima sezione equivalgono a 2 *semibreves* della seconda.

Edizioni

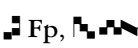
Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte*, pp. 626-9 [Sq]; Davison-Apel, *Historical Anthology of Music*, I, pp. 55-6; Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, pp. 47-8; Marrocco, *FCIC*, pp. 93-5 [Sq]; Pirrotta, *CMM 8/1*, pp. 74-7 [Fp]; Marrocco, *PMFC* 7, pp. 109-12 [Fp], 113-6 [Lo].

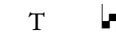
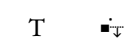
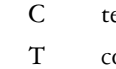
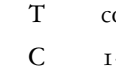
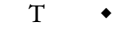
Bibliografia

Fellin, *A Study of Superius Variants*, II, pp. 103-9; Pirrotta, *Le musiche del codice Squarcialupi*, p. 201; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 61-63, 73; Lopatin, *Canonic Techniques*, pp. 196-8.

Osservazioni aggiuntive:
Cfr. *Introduzione*, § 5.4.

Il ritornello del *tenor* copiato in **Lo** di seguito al *cantus*, e precedente alla parte completa aggiunta nei due righi posticci, si indica con **Lo***

1-12	T	 **Fp**,  **Sl Pit Sq**
4	C	3-4, ◆◆ **Sq**
8	C	2, *c b* ◆◆ **Sq**
9	C	1-2, ◆◆ (con *alteratio*) **Sq**
10	C	{gior ~ no ap} *G F G a* ◆◆◆◆ **Pit Sq**
11	C	*signum congruentiae* om. **Sl**
13	C	3, *a* **Sq Pit**
15	C	{to ri}, *a a* ◆◆ **Fp Sl**
17	C	2, *a* **Lo**
20	C	4, *e d e* ◆◆◆ **Pit**
23	C	2-3, {tay} *e* ◆ **Sl**; 3, *e* **Lo**
35-37	C	{mō ~ | te con | buō ca nia} (probabile svista causata dall'interruzione di rigo tra miss. 35 e 36) **Sl**
35-38	T	**Sq**

35	T	 (pa. agg.) **Lo**
39-43	T	 **Fp Sl**
44	T	precede una rasura non colmata e quindi successiva al completamento della copia (si può ancora vedere sotto la rasura la stessa *ligatura* che segue, copiata per errore due volte) **Pit**
45	C	1, *a b*  **Pit Sq**
47	T	1, om. **Sq**
48-51	T	 **Sq**
54	C	{sen ti re} **Fp Sl**
54-57	T	 **Fp Pit Sq**
55-57	C	{u ~ no ~ | di ~ no ~ | ~ stri} **Sl**
58-61	T	 (pt. agg.) **Lo**
63	C	4, *c* **Sq**
63-65	C	1-|-1, {sa ~ te do | gni la to} **Sl**
64-67	T	 **Fp Sq**
65	C	{to cia} *a a*  **Pit Sq**
70-71	T	 (pt. agg.) **Lo**
70-77	T	*a E-a*  **Sl**, *a a E-a*  **Fp**, *F-C-a*  **Pit**
71	C	1-3,  (considerando *imperfectio* della prima e della terza pausa?) **Sq**
78	T	 (pt. agg.) **Lo**
83-84	C	 **Sq**
92	C	*a-e d*  **Fp Sl**
93-94	C	 (testo in conflitto con la *ligatura*) **Fp Sl Sq**
	T	*c-G-F F*  **Sl**
95-118	C	testo poetico om. **Lo**
	T	copiato due volte, la prima volta precede la sezione A (secondo lo schema ⟨B⟩AB) **Lo**
96	C	1-2,  **Sq**; 3-4, **Pit Sq**, (violando la norma del *similis ante similem*) **Lo Fp**
97	T	 **Fp Sl**, **Lo***
98	C	5-8, *e d c d c*  **Sl**
99	C	♭ su *b* **Fp Pit Sq Sl**
101	C	s*ignum congruentiae* om. **Lo Sl**
102	T	1: *c* **Fp Sl Lo***
103	C	2, *G* **Fp Sl Pit**
104	C	♭ su *b* **Fp Pit Sq Sl**
105-106	C	1-|-3, {al la to al | cie l*el suo} *d d g g g f g*  **Sl**
106	C	♭ su *b* a inizio rigo (il primo *b* a C 110) **Fp**
108	C	1, {ua} **Sq**; 3-5, om. **Lo**
109	C	 (l'onomatopea del corno induce a escludere la presenza di *ligaturae* parigrado) **Lo**
110	C	♭ su *b* **Pit**
111	C	2, {ua} (a un livello inferiore, valido per la cadenza del C_2) **Pit**
110-117	C	ill. **Sl**

113-117	T	**Sq**
116-117	T	(forma anomala, che vale *brevis-longa*, con aggiunta estemporanea di una *cauda* a partire da , cfr. C 117) **Fp**
117	C	*d*] *d-b* **Lo**, *d* **Fp**
113	C	1, {ua} (sillaba probabilmente posposta, travisando la guida per la cadenza del C_2) **Sq**
117-118	C_2	ricostruito adattando alla cadenza C_1 111
118	T	*F E-D-E-F-D-F* sovrapposto a quel che può forse intendersi come *a* riccamente decorata (è possibile che l'intero 'blocco' successivo al primo *F* abbia funzione decorativa, ma è arduo cogliere le intenzioni del copista in questo frangente) **Lo***

XII. A poste messe, veltri e gran mastini

Manoscritti

Sq cc. 49*v*-50*r*; **Fp** cc. 76*v*-77*r*

Paratesti

Sq MAGISTER LAURENTIVS · DE FLORENTIA · (attr.)
Fp ·Caccia· *ser* lorenço (attr.); ℟ (C 61)

Canone: distanza 6 / 8 ; notazione tipo B **Fp**, tipo C **Sq**
Ambitus: Cantus *F-aa*; sonorità conclusive: *F-c-f* / *a-e-aa*
Textierung: 3^3

Notazione

3C / 2C – *ratio* 1:8 [=] *Iscrizioni*: ~

Edizioni

Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, pp. 84-86; Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, pp. 52-4; Marrocco, *FCIC*, pp. 3-5 [Sq]; Pirrotta, *CMM 8/3*, pp. 17-9 [Fp]; Marrocco, *PMFC* 7, pp. 120-5 [Fp]; Main, *Lorenzo Masini's Deer Hunt*, pp. 148-62.

Bibliografia

Fischer, *Studien*, p. 35, nota 146; Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale*, pp. 68-9; Id., *CMM 8/3*, p. IV; Main, *Lorenzo Masini's Deer Hunt*, *passim*; Fellin, *A Study of Superius Variants*, IV, pp. 37-40; Baumann, *Die dreistimmige*, p. 45; Newes, *Fuga*, p. 415; Pirrotta, *On Landini and ser Lorenzo*, pp. 8-9; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 72-3; Leach, *Sung Birds*, pp. 188-97.

Osservazioni aggiuntive

Si è accolto **Sq** come testimone di riferimento poiché più corretto e senz'altro più rappresentativo per l'opera di Lorenzo, del quale è il manoscritto che tramanda più composizioni. È questa l'unica caccia pervenuta a tre *cantus*; dopo le iniziali incertezze, la ricerca musicologica sembra essere arrivata a una conclusione per cui non si registrano dissensi: tanto la strofa, quanto il ritornello sono canoni a tre voci. Lo *status quaestionis* è riassumibile nelle posizioni di Pirrotta da un lato, sostenitore del ritornello monodico, e Fischer e Main dall'altro, sostenitori della resa canonica a 3 voci anche per il ritornello, spiegando l'assenza del *signum congruentiae* come errore d'omissione (uno dei tanti facilmente verificabili). Oscillante la posizione di Marrocco, che dopo la soluzione monodica in FCIC, optò per il canone a 2 voci in PMFC 7. Main e Fischer non concordavano sulla di-

stanza tra le voci in canone: per il primo 8 *breves* (soluzione accolta anche in questa edizione), per il secondo 12 *breves*, ma è bene ricordare che si trattò di un'ipotesi esposta piuttosto corsivamente da Fischer in una nota del suo *Studien*. La soluzione di Main, esposta in uno dei rari studi interamente dedicati a una singola caccia, è certamente condivisibile, soprattutto perché ben argomentata: molte delle anomalie contrappuntistiche osservate nel ritornello sono in realtà presenti anche nella strofa e per giunta già all'ingresso della seconda voce. La divergenza di opinioni si basava esclusivamente sulla tollerabilità della condotta della parti, poiché l'esito 'naturale' della composizione è ovviamente quello canonico, non certo una commistione polifonia/monodia che non mi risulta attestata in nessun componimento arsnovistico conosciuto. Forse non a caso Pirrotta, nell'introduzione a CMM 8/3, ritenne di dover precisare: «if Lorenzo conceived the idea of a canonic *ritornello*, he must have abandoned it in favor of a monophonic version» (p. IV), che si spiega solo considerando quanto l'ipotesi fosse 'scomoda', sostenuta com'era dal solo fatto che Lorenzo avesse una qualche dimistichezza con il repertorio monodico (si sono conservate 5 ballate), un dato presumibile, quando non accertabile, almeno per tutti i compositori precedenti a Landini.

Quanto alla seconda strofa, non tramandata in nessuno dei testimoni musicali, ho esitato molto prima di procedere all'integrazione; nella scelta ha avuto un ruolo decisivo constatare il semplice fatto che la caduta del testo in *residuum* è troppo frequente per poter parlare di omissione volontaria da parte del compositore. L'integrazione, comunque, è da ritenersi facoltativa in sede di esecuzione e per questo è stata posta tra parentesi quadre; ma si tenga presente che a livello narrativo il ritornello si troverebbe a essere nettamente scollegato dalla prima strofa. Per la disposizione delle sillabe nel ritornello, mentre **Fp** risulta assai approssimativo nelle reiterazioni delle onomatopee (*bu bu bu* e *tatim tatim*), **Sq** ha una sua coerenza, specialmente per quanto riguarda la lunga serie di onomatopee dell'abbaio: la figurazione *a c b c* ♦♦♦♦ risulta vocalizzata, mentre i ribattuti sono sistematicamente scanditi; ciononostante, ho reputato – allineandomi agli editori precedenti – che la disposizione del testo implicasse la reiterazione dell'onomatopea per ogni nota (indicando le integrazioni in corsivo). Analogamente, per quanto riguarda la reiterazione sull'ultima sillaba di *scorno*, per cui **Fp** non dà indicazioni, in **Sq** sembra si intenda una reiterazione continua della sillaba *-no*, benché indicata in maniera non sistematica. Si è accolta questa soluzione perché non solo è evidente che faciliti l'esecuzione vocale, permettendo di scandire tutte le figurazioni ritmiche dei ribattuti, ma potrebbe addirittura alludere a una negazione («no, no, no…»), instaurando un qualche rapporto con i contenuti del testo (la preda che sfugge ai cacciatori? Il suono del corno «sanza corno»?).

Un'ultima necessaria osservazione riguarda le alterazioni: **Fp** riporta un ♭ in chiave solo per il primo rigo (C 1-9), mentre in **Sq** compare nel secondo e nel terzo (C 10-23); poi entrambi i testimoni appongono di volta in volta il ♭ su *b* in maniera discontinua. In **Fp** a C 46, in coincidenza con l'inizio dell'ultimo rigo di c. 76*v*, essendo *b* la prima nota (nonché l'unico dell'intero rigo), il ♭ viene posto in chiave. Questa oscillazione tra i due testimoni, che risultano in buona parte complementari, credo si giustifichi col fatto che un'ampia zona del *cantus* si concentra entro un *ambitus d-aa*. Le opzioni che si presentano all'editore sono pertanto due: seguire pedissequamente un manoscritto (in questo caso **Sq**), o integrare il ♭ in chiave per l'intera sezione, in questo seguendo Main, Pirrotta e Marrocco (PMFC 7). Dato che i due testimoni sono, come si è detto, complementari e concordano nell'omettere il ♭ su *b* solo a C 32-33 e 59, la scelta dell'integrazione è parsa un compromesso accettabile, soprattutto alla luce del fatto che nella gran parte dei casi la presenza del *b* si accompagna a un *f* nelle altre voci, e avrebbe necessitato comunque di un'alterazione editoriale.

1	C	♭ in chiave om. **Sq**
9	C	2-4, {ma ~ ~} **Fp**; 4, {~} **Sq**
10	C	1-2, {ma sti} (emendato per favorire per l'accentazione prosodica) **Sq**; 2-4, ♦♦♦ **Fp**
10-60	C	♭ in chiave om. **Fp**
11	C	6, ♦ **Fp**
13	C	5-7, ♦♦♦ **Fp**

15 C 5-6, *e-d* ⌊.] *e d d* ◆◆◆ **Fp**
18 C ♭ su *b* om. **Fp**
20 C 7, {do} **Fp**
21 C 1, {~} **Fp**; 2-5, [**Fp**
22 C 1-4, {e/ e cho/} (la ripetizione di *e* superflua e probabilmente dovuta alla pausa) **Sq**
23-60 C 7-|-1, ♭ in chiave om. **Sq**
27 C 1-4, {E e cho} **Sq**
32-33 C ♭ su *b* om. **Fp Sq**
35 C 1-4, {E e cho} **Sq**
41 C ♭ su *b* prima di *d* (da ritenere valido anche per C 43) **Sq Fp**; cambio di chiave (da c_2 a c_3) con ♭ su *b* prima di *G* **Fp**; 1-6 {e ~ ~ ~ da la} **Fp**
42 C 1, {ba} **Fp**
44 C 1, {io} **Fp**
46 C ♭ su *b* ancora valido da C 41 (senza interruzione di rigo) **Sq**; ♭ su *b* (coincidente con inizio nuovo rigo) **Fp**
51 C 9-10, *g* ◆ᵀ] *g-g* ◆◆ **Fp**
54 C ▪◆ᵀ] ▪· **Fp**; 1, la *cauda* della *longa* verso l'alto è tracciata con diverso peso (forse aggiunta in fase di correzione) **Sq**
57 C ♯ om. **Fp**
57-58 C 3-|-1, *d* ▪· **Fp**
58 C 7, ♯ su *f* **Fp**
59 C senza ♭ su *b* **Sq Fp**
64 C 1, ♯ su *c* **Fp**; 5-7, ◆◆◆ **Fp**
69 C 6, {~} **Fp**
70 C {bu ~ ~ ~ ~ bu ~} **Fp**
71 C {~ ~ ~ ~ bu ~ ~ ~} **Fp**
72 C {bu ~ ~ ~ bu} **Fp**
73 C {bu ~ ~ bu ~} **Fp**
74 C {~ bu ~ ~ ~ ~ ~} **Fp**
75 C {bu ~ ~ ~ bu ~ ~ ~} **Fp**
76 C {bu ~ ~ ~ bu ~} **Fp**
77-82 C sottoposizione delle sillabe approssimativa (a partire da *corno*, il testo parrebbe disallineato, slittando avanti di una sede) **Fp**
78 C 4, {tim} ◆·] {ta ~ ~} ◆◆◆ **Fp**
79 C 5, {tim} ◆·] {ta ~ ~} ◆◆◆ **Fp**
81 C 1-2, om. **Fp**; 3, {tim} ◆·] {ta ~ ~} ◆◆◆ **Fp**
82 C 5, {tī} ◆·] {ta ~ ~} ◆◆◆ **Fp**
83 C 1-2, {so na ua} *e e d* ◆◆◆ **Fp**
84 C 2, {~} **Fp**
85-92 C reit. della sillaba om. **Fp**
92 C 2-3, ◆ᵀ] ▪ **Fp**
93 C ♯ su *g* prima di *a* (forse errore per *f*) **Fp**
97-98 C 2-|-2, ▪◆ᵀ] ⌊ **Fp**
100 C 4-5, ◆ᵀ] ▪ **Fp**
102 C 1-3, ◆◆ᵢ] ▪ **Fp**

104 C 1-3, ♦♦₁] **Fp**
106 C 4-6, ♦♦₁] **Fp**
107 C 5-7, ♦♦₁] **Fp**
108 C 1, {~} **Fp**

XIII. Nell'aqua chiara e dolce pescando

Manoscritti

Lo cc. 39*v*-40*r*; **Pit** cc. 32*v*-33*r*; **Sq** 36*v*-37*r*; **Sl** c. 94*v* [= 152*v*] (frg. C 1-98)

Paratesti

Lo .Frate. Vincenço (attr.); Tenore Nelaqua chiarra (T 1)
Pit .Labate. Vi*n*cençio (attr.); Tenor (T 1)
Sq ·MAGISTER· DN̄S ABBAS · VINCIENTIVS DE ARIMINO · (attr.); Tenor (T 1)

Canone: distanza 7 ¶; notazione tipo C
Ambitus: Cantus *F-aa*; Tenor *C-c*; sonorità conclusiva: *F-c-c*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

Lo 2~3.i.; **Pit Sq Sl** 2~3𝔠 – *ratio* 1:4 [♦ = 𝅗𝅥.] *Iscrizioni*: ~

Nessuna osservazione particolare per il sistema francese (*tempus imperfectum cum prolatione maiore*) impiegato in **Pit Sq Sl**. Diversa la situazione in **Lo**, che presenta una *senaria imperfecta* con alcune particolarità degne di nota: le *semibreves* sono costantemente disambiguate (♦♦♦); si impiega con discreta sistematicità il *pontello*, benché non manchino casi di ridondanza (ad esempio prima di una *ligatura cum opposita proprietate*), né omissioni; la *semibrevis maior per artem* (♦) sembrerebbe esprimere esclusivamente durate pari a 3 ♦, e sarebbe stato superfluo impiegarla per valori pari a 5 ♦, poiché il sistema evidentemente prevede l'*imperfectio ad partem propinquam* della *brevis*, e implicitamente anche un caso di *imperfectio ad partem remotam* della *longa* (C 1-2, dove **Lo**, tuttavia, reca erroneamente una *brevis*).

Non è ben chiaro se il sistema preveda anche l'*alteratio* della *minima*, ma tenderei a escluderlo: a C 134 la figurazione ♦♦♦♦ viene corretta dal copista cassando il gambo dell'ultima *minima*, ossia evitando l'*alteratio* (è una delle rare correzioni estemporanee della mano principale); poco dopo, a C 138-9 e 150-2, viene reiterata la figurazione ♦♦♦, che è stata interpretata da tutti gli editori precedenti (cfr. anche Gozzi, *La notazione*, p. 217) con *alteratio* (𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥). Presumere l'*alteratio* della *minima* all'interno di un'unica figurazione, contro gli altri casi (C 25 e 27) dove il copista ricorre alla ben più logica ♦♦♦, non è affatto scontato. Se, come credo, non si tratta di un improvviso cedimento a consuetudini scrittorie dovute a maggiore familiarità con il sistema francese, si dovrà applicare l'equivalenza ♦ = 4 ♦, esprimendo in tal modo *mutatio qualitatis* (𝅗𝅥 ♫), proprio come inequivocabilmente accade in *Nella foresta*, C 34. Si tenga presente, comunque, che tale figurazione nel *modo Gallico* è sì infrequente, ma non priva di altre attestazioni (cfr. Gehring-Huck, *La notazione «italiana»*, p. 252), soprattutto nella fase più avanzata del sistema notazionale italiano, a cui questa caccia certamente si allinea (in notazione marchettiana si sarebbe dovuto ricorrere alla *ligatura* parigrado). Infine, da segnalare la *singularis* di **Sl** a C 11-12, ■♦♦♦ contro ♦♦♦♦ **Pit Sq**, ♦♦♦ **Lo**, che parrebbe confermare un altro caso di *mutatio qualitatis*, questa volta perfettamente tradotto secondo il sistema francese (dove la *brevis* in 𝔠 può essere resa imperfetta da due *minimae*).

Per quanto concerne i casi di *plica* al *tenor*, essi sono stati realizzati seguendo indicazioni desunte dal *Pomerium* di Marchetto, per cui il valore aggiunto dalla *plica* occupa l'ultima parte del *tempus*, o dell'ultimo *tempus*

in caso di *plica longa*; nei casi in cui tra la nota *plicata* e la successiva vi sia un intervallo di seconda, la nota aggiunta si è posta a distanza di terza, onde mantenere l'assunto marchettiano per cui la *plica* deve raggiungere di grado la nota successiva (ad es. *a G* ♩𝅗𝅥 > *a-F G*). La *plica longa* a T 82-83, dove la *cauda* a sinistra pare aggiunta in un secondo tempo dal copista principale (ed è l'unica, infatti, a essere vistosamente inclinata), è stata rifiutata come probabile errore, trattandosi una *plica* discendente seguita da un intervallo di sesta ascendente. È anche possibile che il copista abbia erroneamente invertito la direzione della *plica*, che produrrebbe la lezione *C-g a* (𝅗𝅥.𝅗𝅥.𝅗𝅥𝅮 𝅗𝅥.), con due quinte parallele con il C_1.

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 57-61 [Sq]; Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, pp. 67-71; Pirrotta, *CMM 8/4*, pp. 50-2 [Lo]; Marrocco, *PMFC 7,* pp. 16-20 [Pit], pp. 21-6 [Lo]; Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione*, pp. 100-5.

Bibliografia

Baumann, *Die dreistimmige*, p. 90; Pirrotta, *Le musiche del codice Squarcialupi*, pp. 202-3; Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987*, pp. 217 e 251.

Osservazioni aggiuntive

Oltre quanto già discusso nell'*Introduzione*, § 5.5, mi limito qui a menzionare una peculiarità di **Sq**, dove al *tenor* si trovano frammenti di testo sistematicamente accompagnati dal segno [.1.]: «pescando» (miss. 12-13), «sento» (miss. 28-29); «lascio» (miss. 43-44); «gridare» (miss. 48-49); «luna» (miss. 61-62). Con tutta probabilità si tratta di 'guide', dato che corrispondono perfettamente alla porzione di testo declamata dal *cantus primus* (che spiega il paratesto .1., da intendere '*primus*').

1-2	C	𝅝 𝅗𝅥 **Lo**
3	C	3, 𝅗𝅥 **Lo**
5	C	♯ su *c* om. **Pit Sq**
9	C	3, corretto su rasura (*d* 𝅗𝅥) **Pit**
10	C	tutti i codici pongono ♭ dopo *b*, con effetto su miss. 11 e 13, ma è probabile che si debba anticipare l'alterazione, anche alla luce della quinta diminuita *b-f* a mis. 24; 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 **Pit Sq Sl**
11	C	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (con *alteratio*) **Pit Sq**, 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 · (intendendo *mutatio qualitatis*) **Sl**
12-3	T	{pescando} (con il paratesto .1., '*primus*') **Sq**
15	C	*signum congruentiae* om. **Lo Pit Sl**
18	C	2, ♭ su *b* a inizio rigo (forse indotto da C 10) **Pit**
20	C	{tento} (per dittografia nel testo, *atten⟨to⟩to*) **Sl**
22-23	C	2-|-4, 𝅗𝅥 · 𝅥 𝅗𝅥 𝅥 𝅗𝅥 ·] 𝅗𝅥 𝅥 𝅗𝅥 𝅥 𝅗𝅥 (il raggruppamento indica senza dubbio *imperfectio a parte post*) **Pit Sq**
23	C	4, {~} **Pit**
24	C	3, {~} **Pit**; 6, {chil} connesso con linea tratteggiata al *d* (per temporaneo disallineamento, probabilmente legato all'omissione della reiterazione *vé* a C 23-24) **Pit**
28-9	T	𝄽 𝅘𝅥 (la prima *cauda* agg.) **Lo**; {sento} (con il paratesto .1.) **Sq**
33	C	2-4, {el le} *d d* 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (la prima *minima* su rasura, forse in origine *f* 𝅗𝅥) **Pit**, {el le} *d d* 𝅗𝅥 𝅗𝅥 **Sq**; 4 {ele} (in conflitto con l'unica sede disponibile) **Sl**
36	C	𝅗𝅥 𝅗𝅥 (*caudae* agg.) **Lo**
	T	𝅝 (punto forse agg.) **Lo**
37	C	♯ om. **Sq**; {su 7} *c c* 𝅝 𝅗𝅥 **Sq**
38	C	1, 𝅗𝅥 (*cauda* agg.) **Lo**
40	C	2, 𝄾 · 1 (seconda pa. agg.) **Lo**

41 C ▪] ▪♦ (indotta dalla variante *oimè*, disposta su tre sedi) **Pit**
T ▛ (*cauda* a destra agg., in origine ▛) **Lo**; ▪ **Pit Sq**
43-4 T {lascio} (con il paratesto .1.) **Sq**
44 C 2-3, ♦♦ **Sq**
T ▪· (pt. agg.) **Lo**
45 C ♦♦♦♦ **Sl**; 4, ♦ (pa. agg.) **Lo**
46 C *d* ▪] *d c* ▪♦ **Sq**
47 T ▛(*cauda* agg.) **Lo**
48 C 2, *G* **Sq**
48-49 T {gridare} (con il paratesto .1.) **Sq**
51-52 C {rol chīa | ue la ui çi}, ▪♦ · ♦♦♦♦ **Lo**
51-54 C om. (cfr. *Introduzione*, § 5.5) **Sl**
52-53 T ▛· (forse pt. agg.) **Lo**
54 C 4, *e* **Lo**
56 T ▛· (forse pt. agg.) **Lo**
59-63 T ▙◣◥ **Sq**
59 C ♦♦♦♦ **Sq**; {ch ual lu ~} **Lo**, {che ual u ~} **Sl**
60 C {~ na ~} **Lo**, {na ~ ~} (ma -*na* poi ripetuto a C 61) **Sl**; ▙▪♦ **Pit Sq Sl**
61 C om. **Lo**
61-62 T ▛· (pt. agg.) **Lo**; {luna} con il paratesto . 1. **Sq**
62 C 3-4, ♦♦ (preceduto da *punctus divisionis*) **Sq**
63 T ▛] ▪ **Pit Sq**
65 C ▛ (*cauda* agg.) **Lo**, *d c* {An co} ▪♦ **Sq**
66 C {ru di gri ~} **Sq**
67 C ▪· (pt. agg.) **Lo**
70-71 T ▛] ▛ **Pit Sq**
73 C {olio olio} ♦♦♦♦ (allineamento del testo approssimativo) **Lo**, {o li o o li o} ♦♦♦♦♦♦ **Pit Sq**
75 C *custos* su *G* cassato (e poi corretto su *c*) **Lo**
75-76 T ▛ (*cauda* agg.) **Lo**
76 C ♦♦♦♦(violando la norma *similis ante similem*) **Sq**
79 C *g aa g f e d c* ♦♦♦♦♦♦♦·(pt. agg.) **Lo**
80 T ▛] ▪ **Pit Sq**
82 C cambio di chiave da c_3 a c_2 (forse per correggere un errore 'di terza', come a C 135-145) **Lo**
82-83 T ▛ **Lo**
83 C 1-2, *g f* ♦♦] *g* ♦ **Sq**
84 C ♦♦(*caudae* agg.) **Lo**
87 C 1] 1 (pare correzione da con prolungamento della prima pa.) **Lo**
T ▛· (*cauda* e pt. agg.) **Lo**
88 C chiave c_2 a inizio rigo (modificata mediante rasura su c_3, in conseguenza del cambio a C 82) **Lo**
89 C 1, 1♦ (pa. agg.) **Lo**, ♦ sovrascritta a una pausa (forse di *brevis*) **Pit**
92 T ▪ (pt. agg.) **Lo**
95 C ◣♦ **Pit Sq**
96 C 1, ♦· (pt. agg.) **Lo**
97 C ♭ su *b* om. **Pit Sq**; 1, ♦· (pt. agg.) **Lo**
98-99 C 3-|-2: ♦♦♦♦ (*caudae* agg., in origine ♦♦♦♦) **Lo**

99	C	3-4, {na ~~ue~~} (sillaba *-na* connessa con un tratto di penna all'ultima *minima*) **Lo**, {na ~} **Pit Sq**
99-100	T	 (pt. agg.) **Lo**
101	T	 **Pit Sq**
101-106	T	copiate due volte (si leggono  e  , il punto probabilmente agg.) **Lo**
102	C	**Pit**
102-103	T	 **Pit Sq**; e (cfr. T 101-106) **Lo**
104-105	C	{çai bō co li ^{donne}}  (*donne* agg. sul primo spazio del rigo musicale, il passo risulta corretto partendo da , con *cauda* agg. e *punctus divisionis* eraso) **Pit**, {ça buon chuo li don ne}  **Sq**
106	T	 **Pit Sq**
107	T	 **Pit Sq**
108	C	♯ su *aa* (di difficile interpretazione, probabilmente errore) **Lo**
108-110	T	 (seconda *cauda* agg.) **Lo**, **Sq**
110	C	1,  (pa. agg.) **Lo**
111	C	1, (pa. agg.) **Lo**
112	C	4-6,  **Sq**
113	C	1,  (pa. agg.) **Lo**
114	T	 **Pit Sq**
116-124	T	 **Pit Sq**
117	T	 (pa. agg.) **Lo**
122	C	1-3, {sauoreto} (in eccesso di una sede) **Lo**
125-126	T	 (pt. agg.) **Lo**
125	C	1, (*cauda* agg.) **Lo**
132	C	4,  (pa. agg.) **Lo**
	T	2,  (pt. agg.) **Lo**
132-137	T	 **Sq**
133	C	♭ su *b* om. **Pit Sq**; 1, *c*] *d c* **Sq**
134	C	1,  (pa. agg.) **Lo**; 4, (*cauda* cassata da due tratti di penna) **Lo**
135	C	1,  (*cauda* agg.) **Lo**; 2-3, {te 7} **Pit Sq**
135-145	C	2-|-1, interamente copiato alla terza superiore (cfr. C 82 e 88) **Lo**
135-137	T	 **Pit Sq**
138-139	C	 (cfr. supra, *Notazione*) **Lo**, **Pit Sq**
141	C	1-2,  (reiterazione forse causata da interruzione del rigo tra le due coppie) **Lo**
142	T	 **Pit Sq**
143	T	 **Pit Sq**
144-145	C	 **Pit Sq**
149-152	C	{grā tēpe} disallineato dalle note (errore di ripetizione nel testo) **Pit**
150-152	C	 (cfr. supra, *Notazione*) **Lo**; (l'ultima *semibrevis* corretta mediante rasura su) **Pit**, (om. un *tempus*) **Sq**
156	T	**Pit Sq**

XIV. In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno

Manoscritti

Sq c. 36*r*; **Lo** c. 68*v* (frg. solo C); c. 31*r* (frg. C 1-84, testo sottoposto sino a mis. 46)

Paratesti

Sq DN̄S ABBAS · VINCENTIVS DE ARIMINO· (attr.); Tenor (T 1)
Lo .Chaccia. (c. 68*v* marg. sup.); tenore diquesta .Chaccia. adietro (c. 69*r*, marg. sup., ma si trasmette il ritornello del madrigale *I' son c'a seguitar* di Nicolò del Preposto)

Canone: distanza 13 𝅗𝅥; notazione tipo C [per esteso C_2 109-117 **Sq**, C_2 114-117 **Lo**]
Ambitus: Cantus *G-aa*; Tenor *C-c*; sonorità conclusiva: *F-c-f*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2~3c – *ratio* 1:8 [𝅗𝅥 = ♩] *Iscrizioni*: ~

A differenza di **Sq**, **Lo** mantiene tracce del *pontello*, benché d'impiego non sistematico e talvolta anche in disaccordo tra il frammento di c. 31 e la copia parziale di c. 68. Come si è già osservato per *Nell'aqua chiara*, il *pontello* è probabilmente il residuo della veste notazionale originaria, in questo caso una *quaternaria*, ma dato che non si esclude l'uso del *punctus augmentationis*, parrebbe superfluo sul piano strettamente semiografico (i *pontelli* si trovano, per c. 68*v*: C 17-18, 24, 32, 35, 49, 51, 57, 60, 69-71, 82; per c. 31*r*: C 17, 32, 35, 51, 60-61, 79, 82).

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 47-9; Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, pp. 66-7; Pirrotta, *CMM 8/4*, pp. 48-9; Marrocco, *PMFC 7,* pp. 9-11.

Bibliografia

Fellin, *A Study of Superius Variants*, II, pp. 103-7; Baumann, *Die dreistimmige*, p. 46; Newes, *Fuga*, pp. 397-9; Ead., *Chace, Caccia, Fuga*, p. 31; Pirrotta, *Le musiche del codice Squarcialupi*, pp. 202-3; Gozzi, *Alcune postille*, pp. 256-7; Id., *La notazione del codice Add. 29987*, pp. 241 e 246-8; Lopatin, *Canonic Techniques*, p. 183; Epifani, *Una prospettiva ecdotica*, pp. 225-32.

Osservazioni aggiuntive

L'antigrafo impiegato in **Lo** per i due tentativi di copiatura era il medesimo e, come ha giustamente osservato Gozzi, i tratti residui di notazione italiana rimontano certamente a tale antigrafo. L'entità delle varianti, rispetto a **Sq**, è modesta, risultando limitata alla presenza di pause 'fraseologiche' (C 20, 60, 69, 79, 114) e di fioriture (C 84). Due varianti di **Lo** sono però degne di nota: la prima è C 46-47, {stal li ve chi} *c c d d* ◆◆◆◆] {sta li sta li ve chiol} *c c c c d d* ◆◆◆◆◆◆, per cui da un lato è possibile che la reiterazione dell'imperativo *stali* sia genuina (il verso muterebbe da quinario a settenario), dall'altro resta il fatto che sul piano contrappuntistico i due *c* di C 47 sono problematici, e quindi la lezione di **Sq** pare essere quella corretta. La seconda è il ♯ su *f* a C 75, sicuramente funzionale alla quinta *b-f* con il C_2, ma che implica alterare anche l'*F* al *tenor*; tale alterazione non è però replicabile – né sarebbe necessaria – a C_2 88, salvo non intervenire anche su *c* e *F* nelle altre voci.

Si riportano varianti ed errori di **Lo** relativi al *cantus* copiato a c. 68*v*, non registrandosi divergenze con il frammento di c. 31*r*, eccetto per mis. 42, dove ♯ è stato travisato in 𝆮, e per la disposizione del testo a miss. 39-46, dove delle linee di congiunzione tracciate a unire note e sillabe fanno slittare il testo indietro di una sede.

6	C	♯ om. **Lo**
8	C	2, 1 **Lo**
10	C	♯ om. **Lo**
14	C	*signum congruentiae* om. **Lo**
20	C	1-2: ◆] ■ **Lo**
41	C	3, *d* **Lo**
47	C	{sta li ue chiol} *c-c-d-d* ◆◆◆◆ **Lo**
49	C	1, ◆] ◆ **Lo**
50-51	C	2-|-2, {~ ~ tiol ~} **Lo**
52	C	1-2, {~ ~} *g aa* ◆ ◆ **Lo**
53-56	C	1-|-1, {pris ~ ~ se} ■ ◣ ■ ◆ **Lo**
60	C	2, ◆] ◆ **Lo**
69	C	■] ◆ **Lo**
71	C	2-3, {ti} *g* ◆ **Lo**
75	C	♯ su *f* **Lo**; {to la} ◆ ◆ (il gambo della prima *minima* cassato da due tratti di penna) **Lo**
76-78	C	{ce ~ tos | ce toa | ce ~ ton} **Lo**
78	C	2, *g* **Lo**
79	C	■] {~} ◆ **Lo**
80	C	{cier to} *e f* ◆◆ **Lo**
84	C	{ra ~ ua̧ɣ} **Sq**, {ra ~ ua ~} *e d c d* ◆◆◆◆ **Lo**
85-87	C	{et chi | uen | dea} **Lo**
90-91	C	*e-c* (errore 'di terza') **Lo**
95-97	T	om. (probabilmente per *saut du même au même*, da cui la congettura) **Sq**
109-113	C	◣ ◥ **Lo**
112	C	♯ su *c* **Lo**
114	C	◆] ◆ **Lo**
114-117	C_2	2-|-1, *e f g f* (riproducendo parzialmente C_1 101-103) **Lo**

XV. Passando con pensier per un boschetto

Manoscritti

Pit cc. 29*v*-30*v*; **Sq** cc. 85*v*-86*r*

Paratesti

Pit S*er* Nicolo (attr.); Tenor (T 1); Teno[r] tornelli sup*ra*dicte caccie (T 208)
Sq magister ser nicholas prepositi de pervxia (attr.); Tenor Caccie (T 1); Si fixo stetti (T 208)

Canone: distanza 11 ■ / 4 ■; notazione tipo C [sillaba finale per C_2 a C 196 **Sq**]
Ambitus: Cantus *F-aa*; Tenor *F-d*; sonorità conclusive: *F-c-c* / *G-d-d*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2~3c / ⊙ – *ratio* 1:8 / 1:4 [■ = 𝅗𝅥 / ◆ = 𝅗𝅥.] *Iscrizioni*: ~ / .n. (T 208 **Sq**, C 208 **Pit**)

Edizioni

Li Gotti-Pirrotta, *Il Sacchetti e la tecnica musicale*, p. 83; Marrocco, *FCIC*, pp. 67-73; Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, pp. 129-33; Marrocco, *PMFC 8,* pp. 165-71; Kelly, *Niccolò da Perugia*, pp. 15-9; Calvia, *Nicolò del Preposto*, pp. 159-67.

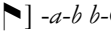
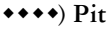
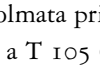
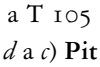
Bibliografia

Einstein-Sanders, *The Conflict of Word and Tone*, pp. 344-5; Günther, *Die «anonymen» Kompositionen*, p. 79; Fellin, *A Study of Superius Variants*, IV, pp. 89-92; Pirrotta, *Le musiche del codice Squarcialupi*, p. 208; Lopatin, *Canonic Techniques*, p. 187.

Osservazioni aggiuntive

Non rilevandosi divergenze di qualche rilievo tra i due testimoni, si è accolto **Pit** come manoscritto di riferimento in quanto anteriore a **Sq** e con tutta probabilità, come si è visto nel caso di *Tosto che l'alba* e *Nell'aqua chiara* (cfr. *Introduzione*, §§ 5.4 e 5.5), afferente al medesimo collettore di esemplari. Significativo il fatto che, per una caccia di oltre 200 *tempora* si registri un'unica variante a livello melodico, a C 55, dove la lezione di **Pit** è parsa preferibile sul piano contrappuntistico. In **Pit** deve essersi verificato qualche problema relativamente al calcolo dello spazio necessario per la copiatura della prima sezione del *tenor*, dato che, da mis. 108 sino alla fine della sezione (T 207), il copista approntò un rigo posticcio (a 5 linee) lungo l'apertura 29*v*-30*r.* Le non poche rasure riscontrate in **Pit**, che interessano tanto la musica quanto il testo, sono di qualche interesse quali testimonianze di una fase di revisione; è interessante osservare come alcune correzioni al *tenor* sembrerebbero confermare che, almeno in una prima stesura, i due testimoni concordassero maggiormente, persino nella distribuzione delle *ligaturae* (ovviamente irrilevanti ai fini di un'eventuale classificazione dei testimoni): a T 148-149, dove la *ligatura* che si trova in **Sq** era certamente anche in **Pit** (ancora visibile dalla rasura e dalla correzione del *custos*); specularmente, in **Sq** a T 186-190, la *ligatura* (che si trova in **Pit**) è stata sciolta per correggere un errore (una nota in eccesso).

Si noti, inoltre, come il ♭ su *b* in chiave sia sistematicamente posto al principio di ogni rigo eccetto il primo in **Sq**, mentre **Pit** risulta meno sistematico (il ♭ manca per gli esagrammi I, IV e VIII di c. 29*v*, II e VI di c. 30*r*), preferendo apporre l'alterazione all'occorrenza del primo *b* lungo il rigo, e ometterla nel caso non ricorresse alcun *b*. Ciò consente di considerare senz'altro valida l'alterazione in chiave per l'intera composizione.

1	C	♭ su *b* in chiave om. **Sq Pit** (presente in tutti gli altri esagrammi in **Sq**)
8	C	♭ su *b* **Pit Sq**
12	C	*signum congruentiae* om. **Pit**
16-22	T	**Sq**
23-25	T	**Sq**
36	C	1, ◆ (corretto mediante rasura su ■) **Pit**
49-53	T	*-a-b G-F*  *-a-b b-G-F* **Sq**
55	C	1, *f* **Sq**
64-67	T	*-G-a b*  *-G-a a-b* **Sq**
68	C	1, {te} eraso (e posposto a C 69) **Pit**
71-73	T	 **Sq**
93	C	su rasura (*b* ◆◆◆◆) **Pit**
97	C	2, {~} (per omissione) **Sq**
101	T	rasura non colmata prima della *ligatura*, sembrerebbe su *b-d*  (correzione di dittografia) **Pit**
105-108	T	 **Sq**; rasura a T 105 (forse correzione su lezione identica a **Sq**, è infatti corretto anche il *custos*, che passa da *d* a *c*) **Pit**
106-107	C	**Sq**

112	C	1-2, corretto mediante rasura su *e* ♦♦ (corretto molto probabilmente anche il *custos* a c. 29*v* da *e* a *d*) **Pit**
147	T	scritto su rasura (sembra che la *ligatura* proseguisse su *G* con) **Pit**
148	T	cambio di chiave da c_3 a c_4
149-152	T	**Sq**
169-171	T	*b b-a-G*] *b a G* ♦ **Sq**
170	C	1, {de} eraso (e posposto a C 172) **Pit**
181-182	T	**Sq**
182	C	1, {te} eraso (e posposto a C 185) **Pit**
183	C	1, {lo/} eraso
186-190	T	(corretto su *c-b-c-b-G-b-c*) **Sq**
188	C	♭ su *b* **Pit**
191	C	corretto forse su *b a G F* ♦♦♦♦ **Sq**
196	C	1, {te} (valido per la cadenza del C_2) **Sq**
198-200	C	**Sq**
207	T	**Sq**
208	T	*punctus perfectionis* om. **Sq**
211	T	1-2, ♦♦ **Sq**
212	C	*signum congruentiae* om. **Sq**
217	T	1-2, ♦♦ **Sq**
219	T	1-2, ♦♦ **Sq**
220-221	T	3-|-1, ♦♦ **Sq**
222	C	{~ ~ di ~ ~ ~} (dovuta alla variante *stetti 'l* a C 221) **Sq**; 6, ♦] ♦ **Sq**
223	T	1-2, ♦♦ **Sq**
225-227	C	3-|-2, ♦ **Sq**
227	T	1-2, ♦♦ **Sq**
229	T	1-2, ♦♦ **Sq**
230	T	1-2, ♦♦ **Sq**
231	T	1-2, ♦♦ **Sq**
232	C	*punctus divisionis* dopo *c* om. **Sq**
233-235	C	3-|-1, **Sq**
233	T	1-2, ♦♦ **Sq**
234	T	1-2, ♦♦ **Sq**
235	T	1-2, ♦♦ **Sq**

XVI. «State su, donne!» «Che dobbian no' fare?»

Manoscritto

Lo cc. 41*v*-42*r*

Paratesti

·Chaccia· di s*er* Nichollo del proposto (attr.); Tenor statte su donne che (T 1); Tenore de ritornello di questa chaccia (T 205)

Canone: distanza 6 𝅜 / 4 𝅗𝅥; notazione ~ (tipo C?)
Ambitus: Cantus *G-aa*; Tenor *C-d*; sonorità conclusive: *D-d-d* / *D-d-d*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

𝄡 / 2𝄡 – *ratio* 1:4 / 1:8 [◆ = 𝅗𝅥. / 𝅜 = 𝅗𝅥] *Iscrizioni*: ~ / .4. (C T 205)

Benché si impieghi il sistema francese, **Lo** presenta nella prima sezione numerosi casi di violazione della norma *similis ante similem perfecta est*, soprattutto in figurazioni che prevedono al loro interno un modulo 'giambico', ◆◆◆, che si sarebbero dovuti notare sfruttando l'*alteratio* della *minima* (◆◆◆); tale violazione avviene nei seguenti luoghi: C 2, 14, 42, 58, 99, 121; essa è invece notata correttamente a C 24, 32, 90, 95, 121, 125, 132, 134, 146, 177, 187. È inoltre abbastanza curioso il caso di C 11, dove il copista, dopo aver copiato la figurazione con *alteratio*, cassò il gambo della seconda *minima* con due tratti di penna, probabilmente ripristinando quanto leggeva nell'antigrafo (◆◆◆); è quindi lecito supporre che questa assenza di sistematicità non sia da imputare al copista. Un'eziologia plausibile per il fenomeno non può che essere una 'traduzione' approssimativa da un'originaria *senaria imperfecta*, così come la seconda sezione era con tutta probabilità in *octonaria*. Per questa sezione **Lo** reca la peculiare indicazione .4. (da intendere equivalente a .q.), che probabilmente testimonia quanto rilevabile negli ultimi trattati sulla notazione di area italiana, per cui *duodenaria* e *octonaria* si compongono rispettivamente da una tripla e una doppia *quaternaria* (si veda ad esempio Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica*, p. 75).

La *senaria* della prima sezione può essere proficuamente confrontata con quella di *Dappoi che 'l sole*, dove sarà evidente una quantità media di sonorità per *divisio* dimezzata rispetto a *State su donne*, nonché l'assenza totale di *longae* sia al *tenor* sia al *cantus*, con l'eccezione delle finali (dove, come è noto, la *longa* o la *maxima* non hanno reale valore mensurale). La pulsazione di riferimento è dunque certamente la *semibrevis*, mentre nel ritornello in *Longanotation* si passa alla *brevis*; poiché, come si è già detto nell'*Excursus* sulla notazione, lo stacco del tempo della *senaria imperfecta* è soggetto a oscillazioni di vario tipo, si è fornita un'indicazione che contempla sia l'equivalenza della *brevis* sia quella della *minima*, con pulsazione dell'*octonaria* più lenta di un terzo.

Edizioni

Li Gotti-Pirrotta, *Il Sacchetti e la tecnica musicale*, p. 94; Marrocco, *FCIC*, pp. 67-73; Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, pp. 129-33; Marrocco, *PMFC 8,* pp. 184-90; Calvia, *Nicolò del Preposto*, pp. 240-51.

Bibliografia

Lopatin, *Canonic Techniques*, pp. 187, 195-6.

Osservazioni aggiuntive

La tradizione musicale di questa caccia può contare oggi sulla testimonianza del solo **Lo**, con numerosi errori dovuti a interventi seriori che rendono praticamente ineseguibile la composizione, come appare evidente dal folto apparato che segue, dove gli errori imputabili al copista principale sono in realtà pochissimi, mentre la miriade di punti, gambi e pause prolungate aggiunti dal 'guastatore' stanno a testimoniare un particolare quanto inspiegabile accanimento verso questa caccia (già riscontrato da Gozzi, *Alcune postille*, p. 273). Da ultimo si rileva che il ritornello della parte del *tenor* è stato copiato, col medesimo inchiostro, su pentagramma posticcio al margine inferiore di c. 42*r*.

3	T	◆· (pt. agg.)
4	T	◆◆◆ (prima e terza *cauda* agg.)
6	T	1, ◆ (*cauda* agg.)
7	C	*signum congruentiae* om.
8	C	1, ◆ (pa. agg.)

9	C	2, ◆ᵀ (pa. agg.)
10-11	C	2-|-2, corretto su rasura (si legge *b c d f e* ◆◆·◆ ⅃⅃◆◆·, che testimonia un'iniziale omissione di mis. 10)
11	T	■ 1 (pa. agg.)
13	C	1, ◆· (il *punctus divisionis* avrebbe dovuto precedere la nota)
17	C	2, ◆ 1 (pa. agg.)
20	T	⇑◣ 1 (pa. agg.)
22	C	1, ◆ ⅃⅃ (pa. agg.)
	T	⇓■· (pt. agg.)
23	C	◆◆ (*caudae* agg.)
26	C	2, ◆ᵀ (pa. agg.)
28	C	■· (pt. agg.)
	T	⇓■· (pt. agg.)
33	C	2, ᵀ] 1 (modificata prolungando il tratto della pausa)
	T	⇓¶ (*cauda* agg.)
37	T	▙■· (pt. agg.)
38	C	◆◆] ◆◆ (*caudae* agg.)
44	T	⇑◣· (pt. forse agg.)
47	C	◣. (pt. forse agg.)
49	C	1, ◆· (pt. agg.)
51	C	▙■· (pt. agg.)
	T	⇓¶ (*cauda* agg.)
59	C	■ᵀ (pa. agg.)
60	T	⇓■· (pt. agg.)
67	T	◣ᵀ (pa. agg.)
74	C	1, ◆ ⅃⅃ (pa. agg.)
77	C	scritto su rasura (si legge *c-b a* ◣◆ ⅃, ossia C 64-65; forse l'antigrafo presentava nei due punti un'interruzione di rigo che indusse il copista a confondersi)
	T	1] ᵀ (la pa. di *semibrevis* erronea in luogo di una pa. di *brevis*)
79	C	2, ◆ᵀ (pa. agg.)
80	T	▙■ᵀ (pa. agg.)
85	C	■· (pt. agg.)
88-90	C	3-|-3, {~ | du | gen ~ ~} (la sillaba *du* seguita da tratto di penna che termina sotto il *custos*, forse a indicare lo slittamento a mis. 90, ma è possibile che implichi l'arretramento della sillaba successiva, che pare soluzione più adatta all'accentazione prosodica)
91	T	⇓¶ (*cauda* agg.)
92	C	◆◆ (*caudae* agg.)
94	C	{gr^{a}ssa} (seguito da un tratto di penna a congiungere l'ultima sillaba a mis. 96)
95	T	1, *G* (emendato *a*, per la quarta *G-c* tra T e C_2)
98-99	C	allineamento del testo approssimativo (ricostruito in base all'accentazione prosodica)
102	C	allineamento del testo approssimativo
106	C	■ᵀ (pa. agg.)
108	T	2, 1 (pa. di *semibrevis* per errore)
111	T	▙■· (pt. agg.)
118-120	C	{a ~ ~ chas | ~ ri | tor nia} (a fronte dell'omissione della *-a* di *chasa* e di una disposizione del testo

in evidente contrasto con la naturale accentazione prosodica, si è preferito correggere la disposizione del testo facendolo slittare una sede in avanti)

118 T  (pt. agg.)
119 C 2,  (pa. agg.)
120 C 2,  (pa. agg.)
123 C 2, seguita da *punctus divisionis*
T 4,  (pa. agg.)
124 C 1,  (pa. agg.)
T 4,  (pa. agg.)
128 C (pt. agg.)
131-132 C allineamento del testo approssimativo
131 T (*cauda* agg. e tratto della pa. prolungato)
132 C  (prima e terza *cauda* e pa. agg.)
T  (*cauda* agg.)
133 C  (pt. agg.)
135 C  (pt. agg.)
138 T  (pt. agg.)
139 C (pt. agg.)
144-152 C allineamento del testo approssimativo
145 T  (*cauda* agg.)
152 T  (pt. agg.)
154-155 T  (nonostante non provochi errori relativi alla condotta delle parti, la chiusura di una frase su una *minima* è anomala e si è pertanto considerato errore da con *alteratio*)
154 C  (pa. agg.)
161 C  (*caudae* agg.)
162 C  (prima e terza *cauda* agg.)
163 C 1,  (pt. forse agg.)
165 C 4,  (pa. agg.)
167 C 3,  (pa. agg.)
168 C 2, (pa. agg.)
169 C  (pt. agg.)
171 C  (pt. agg.)
172 C 1,  (*cauda* agg.)
177 C 3,  (pa. agg.)
179 C  (*cauda* agg.)
184 C 2, (pa. agg.)
187 C 3, (pa. agg.)
190 T 2,  (modificata prolungando il tratto della pausa)
193 C  (pt. agg.)
198 C  (pt. agg.)
199 T  (pt. e pa. agg.)
204 C {te} in conflitto con la *ligatura*
206 C 1-2,  (*caudae* agg.)
209 C *signum congruentiae* om.
210 C 1, (modificata prolungando il tratto)

	T	2, 𝄾 𝅘𝅥 (seconda pa. agg.)
211	C	5, 𝅗𝅥 𝄾 (pa. agg.)
	T	𝅗𝅥 𝅝] 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (*cauda* agg.)
214	C	4, 𝅘𝅥 𝄾 (pa. agg.)
215	C	♯ su *b* prima di *d* (da intendere valido per *c*)
217	C	3, 𝄾] 𝅘𝅥 (modificata prolungando il tratto della pausa)
219	C	3-4, 𝅗𝅥. (pt. agg.)
220	C	♯ su *b* dopo *c* e in corrispondenza dell'interruzione del rigo (si è inteso valido per *c*)
221	C	♯ su *b* (sotto *d* nella ripresa del rigo); ♯ su *f* (probabilmente per errore indotto da C 212, è infatti del tutto ingiustificato sul piano contrappuntistico, considerando anche l'*F* di T 222); 3-4, 𝅗𝅥. (pt. agg.)
222	C	2-6, 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 (prima *cauda* e banderuole agg.)
224-225	C_2	è stato necessario raddoppiare i valori di 𝅗𝅥 per adeguare la parte alla cadenza

XVII. Dappoi che 'l sole i dolzi razzi asconde

Manoscritti

Sq cc. 82*v*-83*r*; **Lo** cc. 40*v*-41*r*

Paratesti

Sq MAGISTER SER NICHOLAVS · PREPOSTI DE PERVXIA · (attr.); TEnor Caccie (T 1); Tornelli (T 212)

Lo Ser Nicholo del proposto (attr.); Tenor Dapoychelsolle (T 1); il tenore del ritornello enne eposto aquesto segno difuori ♀ (T 211, c. 41*r*); ♀ tenore deritornello diquesta chaccia (T 212, c. 40*v*)

Canone: distanza 8 𝅝 / 8 𝅝·; notazione tipo C
Ambitus: Cantus *G-bb*; Tenor *D-d*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *G-d-d*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

2~3𝔠 / 2𝔒 – *ratio* 1:4 [𝅗𝅥 = 𝅗𝅥. / 𝅘𝅥] *Iscrizioni*: .i. (C 1 **Lo**) / .p. (C T 212 **Lo Sq**)

Se la notazione di **Sq** segue pedissequamente il sistema francese (un'unica violazione si registra a C 112), come già notato per *State su donne*, **Lo** mostra in più occasioni di ignorare la norma *similis ante similem perfecta est*, recando spesso, ma non sistematicamente, la figurazione 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 in luogo di 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, con *alteratio* della seconda *minima* (C 6, 27, 28, 63, 78, 99, 112, 131, 158, 205, 207, 208). Per quanto riguarda la *senaria imperfecta* iniziale, diversi elementi, tra i quali una media che supera di poco la singola sonorità per *divisio*, i numerosi prolungamenti di sonorità e le reiterazioni di modelli melodici che abbracciano più di un *tempus*, mi hanno indotto a restituire la composizione in *modus* variabile. Per la seconda sezione, che si presenta in una doppia *senaria perfecta* non dissimile dal ritornello di *Chiama il bel papagallo*, dove si era adottata una *ratio* 1:8, si è mantenuta la quadripartizione dei valori, in quanto il rapporto più plausibile tra le due sezioni è l'equivalenza della *minima* (2𝔠 = 2𝔒).

Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 30-6; Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, pp. 121-125; Marrocco, *PMFC 8,* pp. 117-25; Calvia, *Nicolò del Preposto*, pp. 135-44.

Bibliografia

Fellin, *A Study of Superius Variants*, IV, pp. 73-9; Gozzi, *Alcune postille*, pp. 266, 270-1; Lopatin, *Canonic Techniques*, pp. 184-5.

Osservazioni aggiuntive

Oltre ai devastanti interventi dell'ignoto 'guastatore', in **Lo** sono evidenti numerosi errori commessi dal copista principale, in particolare alcune omissioni, per lo più imputabili a omeoarchia e omeoteleuto (C 7-8, 35, 216). L'edizione segue **Sq** come manoscritto di riferimento, ma si accoglie la lezione di **Lo** a C 99-100, poiché la triplice reiterazione dell'esclamazione «Al fuoco!», a fronte della lezione di **Sq** che prevede solo due reiterazioni, restituisce l'endecasillabo nel testo. Per quanto concerne la questione del *senhal* CICILIA nel verso finale, la tradizione musicale concorda, sul piano sostanziale, con la 'cifratura', ma i testimoni divergono sensibilmente nella forma, poiché **Lo** 'scioglie' i numeri romani di **Sq** con «centun» (CI) e «cinquantun» (LI); data l'evidente qualità 'performativa' della lezione di **Lo**, si è ritenuto opportuno mantenerla a testo tra parentesi quadre a un livello inferiore rispetto alla lezione di **Sq**.

1-2	C	▪ **Lo**
6	C	{po ~ y} **Lo**
7	C	1, {chel} **Lo**; 2, om. **Lo**
8	C	1, om. **Lo**; 2-3, {so leī} **Lo**
10	C	2-3, {çi a} ◆◆] {çia} ◆ **Lo**
11-12	T	corretto su (cassando la *cauda* in basso con due tratti di penna) **Lo**
16-17	T	(pt. forse aggiunto) **Lo**
18-21	T	*G G-F-G-c* ▪ (le prime due note della *ligatura* corrette su *F-E* ; *cauda* finale agg.) **Lo**
22-26	T	(pt forse agg.) **Lo**
27-28	C	{al fuo co al fuo co} ◆◆◆◆◆◆ (omettendo una reiterazione nel testo) **Sq**, {al fuo ħoal fuo chal fuo cħo} ◆◆◆◆◆◆ (le *figurae* tangenti non si intendono in *ligatura* parigrado) **Lo**
31-33	T	▪ **Lo**
33	C	3, pausa sottoposta alla nota (probabilmente per correzione estemporanea) **Lo**
34	C	3, om. (salvo non intendere *altera* la *minima* che precede, ma vista l'identità ritmica con la mis. precedente, è più economico pensare a omissione) **Lo**
35	C	om. **Lo**
38-39	C	{su | ~} **Sq**
45	C	▪1 (pa. agg.)
46	C	cambio di chiave da c_3 a c_2 **Lo**
47	C	(*cauda* agg.) **Lo**
49	C	1, ◆1 (pa. agg.) **Lo**
50-53	T	**Lo**
51	C	2, 1 (modificata prolungando il tratto di 1) **Lo**
54-55	T	(*cauda* agg.) **Lo**
56	C	(*cauda* e pt. agg.) **Lo**
58	C	(pt. agg.) **Lo**
58-63	T	**Lo**
59	C	{~ ne} ◆◆ **Lo**
63	C	◆◆1 (con *alteratio*, seguendo il sistema francese, ma si veda C 112) **Sq**
66	C	3, *g* **Lo**

67-70	T	 (pa. agg.) **Lo**
74-78	T	 **Lo**
76	C	2, 1 (modificata prolungando il tratto di 1) **Lo**
84	C	2, **Sq**
87	T	 (pt. forse agg.) **Lo**
93	C	1, (pt. forse agg.) **Lo**
94	C	 (*caudae* agg.) **Lo**
95	C	1, (pt. agg.) **Lo**
98	C	(pt. agg.) **Lo**
99	T	 (*cauda* agg.) **Lo**
99-100	C	{~ ~ ~ chi ssi | ~ fa} (ma con allineamento approssimativo) **Sq**, {~ ~ ~ ~ chi | si fa} poi corretto con tratti di penna tra sillabe e note {~ ~ ~ ~ ~ | chi si} **Lo**
102	C	3,  (pa. agg.) **Lo**
105	C	allineamento del testo approssimativo **Sq**
105-112	T	 **Lo**
111-113	C	corretto su rasura (si intravedono almeno 8 losanghe, tutte su *aa*, che indicano un probabile errore di ripetizione delle miss. precedenti) **Lo**
112	C	 (violando la norma *similis ante similem perfecta est*, ma cfr. C 63) **Sq**
115	C	2,  (pa. agg.) **Lo**
118	T	*G* **Lo**
120-121	T	*-G G-a-*  **Lo**
122	C	2, corretto su rasura (si intravede *g-f* ) **Lo**
123	C	(pa. agg.) **Lo**
128-132	C	allineamento del testo approssimativo **Lo**
133	C	2,  (pa. agg.) **Lo**
134	C	2, {pe} (ma cfr. C 135) **Sq**
135	C	6, {ua} (dovuta alla variante *rompeva* in luogo di *rompea*, offrendo così una soluzione pratica alla disposizione di **Sq**, con il cambio da *e* ad *a* sull'ultima *minima*) **Lo**
137	C	(forse pt. agg.) **Lo**
141-142	T	 **Lo**
143	C	2,  (pa. agg.) **Lo**; 4, *g* **Lo**
144-146	T	 **Lo**
147-148	T	𝄽1 (pausa di *brevis* agg.) **Lo**
154	C	{ele fa} (con sede in difetto) **Lo**
152-156	T	 **Lo**
155-157	C	2-|-1, {uil ~ le ~} **Sq**
156	C	 (pa. agg.) **Lo**
157	C	2, 1 (modificata prolungando il tratto di 1) **Lo**
158-160	C	allineamento del testo approssimativo **Sq**, {~ ~ ~ Pas ~ | sa te ~ | ral le} **Lo**
159	C	3,  (pa. agg.) **Lo**
164	T	 (forse pt. agg.) **Lo**
167-169	T	(seconda *cauda* agg.) **Lo**
169	C	2,  (pa. agg.) **Lo**
171	C	2, (pa. agg.) **Lo**

173	C	⌞ ⌞⌞ (pa. agg.) **Lo**
174	C	*punctus divisionis* dopo la *ligatura* **Sq**
174-176	T	⌞⌞ 1 (pa. agg.) **Lo**
175	C	5, ◆ (*imperfecta*) **Sq**, ⬇ (*altera*) **Lo**
177-180	T	■ ⌐ **Lo**
178	C	2, ◆ 1 (pa. agg.) **Lo**
190-195	T	⌞⌞ ■ ⌐ **Lo**
193	C	3, ⬇ ⊤ (pa. agg.) **Lo**
194-196	C	{tu tuta | acha} (disposizione provocata dall'errore di ripetizione della sillaba *tu*) **Lo**
196	C	⊤ ■· (pt. agg.) **Lo**
198	C	1, ◆· (forse pt. agg.) **Lo**
205	C	1, ⬇· (forse pt. agg.) **Lo**
207-208	C	◆·⬇◆◆⬇◆ (il *punctus* implica un'inversione della figurazione ◆⬇ rispetto a **Sq**) **Lo**
209-211	C_1	⌐ (la sillaba a mis. 211 in conflitto con la *ligatura*) **Lo**
	C_2	cadenza ricostruita trasformando le *breves* di C_1 201-202 in *longae*
210	T	⌐ **Sq**
212-215	T	*G-d* ⌐ (corretto su *F-B-A* ⌞ erasa) **Lo**
216	C	6-7, om. **Lo**
	T	■ ◆ **Lo**
222-225	C	{sen ~ | pral | cõ | mi} **Lo**
224-225	C	■· ■ (forse pt. agg., la prima *brevis* corretta su *c* ■) **Lo**
226	C	⌞. (forse pt. agg., ma comunque funzionale all'*alteratio* della seconda *semibrevis*) **Lo**
227	C	1-2, ◆◆ **Lo**
229	C	1, ◆] ◆ ⌞⌞ (pa. agg.) **Lo**
229-232	C	{cē tu cē | tu cō | cī qua | tunn} **Lo**
230	C	1, ■] ■· (forse pt. agg.) **Lo**
233	C	1, ◆ **Lo**
	T	⌞. (forse pt. agg.) **Lo**
234	C	1-2, *d d* ◆◆ (precedute da ⊤ erasa) **Lo**
236	C	1-2, ◆◆ **Lo**; 3, ⊤] 1 (modificata prolungando il tratto di ⊤) **Lo**
237	C	3-4, ◆◆ **Lo**
238	C	1, preceduta da rasura (forse *d* ⬇) **Sq**
238-239	T	1-|-1. ⌞ (*cauda* agg.) **Lo**
240-241	T	■ ■ **Lo**
242	C	◆ ⊤ ◆ (pa. agg.) **Lo**
	T	1-2, ◆◆ **Lo**
244	C	1-2, ◆◆ **Lo**
246	C	3-4, ⬇⬇ (*caudae* agg.) **Lo**
248	C	⌞ **Lo**

XVIII. Così pensoso, com'Amor mi guida

Manoscritti

Fp cc. 45*v*-46*r*; **Sq** c. 128*v*; **Lo** cc. 38*v*-39*r*; **Sl** c. 87*v* [= 156*v*] (frg. C 1-100)

Paratesti

Fp M[agister] Fra[nciscus] (attr.); Tenor Cosi pensoso (T 1); Tenor tornello (T 89)
Sq MAGISTER FRANCISCUS CECUS · HORGHANISTA DE FLORENTIA (attr.); TEnor (T 1); Ritornello (T 89)
Lo TEnore Chosi pensoso (T 1); DOue uaghe trouadonne (T 89)

Canone: distanza 11 𝅜 / 8 𝅝; notazione tipo B / ~ **Fp Lo**, B+C / B **Sl**, ~ / ~ (tipo C?) **Sq**
Ambitus: Cantus *G-aa*; Tenor *D-e*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *G-d-d*
Textierung: 3^{2c}

Notazione

𝄡 / 2𝄡 – *ratio* 1:4 / 1:8 [◆ = 𝅗𝅥. / 𝅜 = 𝅗𝅥] *Iscrizioni*: .S.ī.p (C 1 **Lo**) / .4. (C 89 **Lo**) .o. (C T 89 **Sq**)

La composizione è concordemente trasmessa seguendo il sistema francese. **Lo** e **Sq** sono gli unici testimoni a riportare indicazioni esplicite, e in entrambi i casi impiegando *litterae* di *divisio* italiane come equivalenti delle *prolationes* ad esse più vicine. La *senaria imperfecta* indicata per la prima sezione in **Lo** non possiede infatti alcun elemento semiografico riconducibile al sistema italiano; ma è comunque importante evidenziare alcune deviazioni alla norma relative alla figurazione 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯◆, molto frequente in questa *divisio*, che spesso è resa 𝅘𝅥𝅯𝅀◆, con una pausa del valore di due *minimae*, non tre, come il sistema imporrebbe. Tratto peculiare del copista è poi l'indicazione .4., già incontrata nel ritornello di *State su donne*, che credo indichi una *quaternaria* in *modus imperfectus*. Tale indicazione è del tutto equivalente alla .o. presente in **Sq**, che si dovrà interpretare come *octonaria* in *Longanotation*. Vale la pena segnalare tre casi di *brevis* con *cauda* a sinistra in **Lo** (C 113, T 22 e 29), forma rarissima nei codici italiani, indicata come *brevis recta* nell'*Ars Nova* attribuita a Philippe de Vitry (*Ars Nova*, p. 78) e ricordata ancora dallo pseudo-Theodoricus de Campo come *brevis appropriata* (*De musica mensurabili*, p. 32). *Breves* di questa forma, inoltre, si incontrano di tanto in tanto anche nei codici di Machaut.

Edizioni

Ellinwood, *The Works of Francesco Landini*, pp. 35-8; Marrocco, *FCIC*, pp. 25-7; Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, pp. 213-5; Schrade, *PMFC 4*, pp. 219-21.

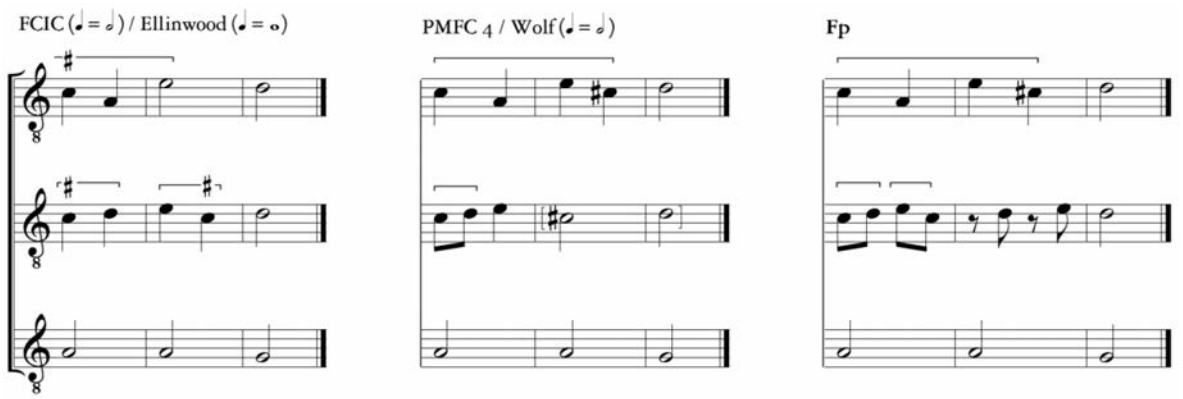
Bibliografia

Ellinwood, *Francesco Landini and His Works*, pp. 195-6; Fischer, *Ein Versuch zur Chronologie*, pp. 44-5; Fellin, *A Study of Superius Variants*, IV, pp. 1-5; Baumann, *Die dreistimmige*, pp. 44, 47; Caraci Vela, *La tradizione landiniana*, pp. 33-4; Gozzi, *La notazione del codice Add. 29987*, p. 238.

Osservazioni aggiuntive

Fp è senza dubbio il testimone più corretto e attendile di questa caccia, e tale condizione può agilmente estendersi a buona parte della produzione landiniana trasmessa dal codice, che è stato pertanto accolto come manoscritto di riferimento. Tralasciando varianti di entità minima e alcuni errori (da segnalare l'omissione di T 19-21 in **Sq**, poiché compromette l'eseguibilità della composizione), la tradizione appare piuttosto stabile. Occorre notare che, per quanto riguarda la distanza tra le voci in canone nel ritornello, solo **Sl** dà indicazioni esplicite, impiegando la notazione di tipo B (5 pause di *longa* ternaria più un pausa di *brevis* a C 89). Interessante, poi, la curiosa compresenza della notazione per il canone di tipo B e C per la prima sezione, dove oltre alle pause a C 1 si rileva il *signum congruentiae* in corrispondenza della fine della *ligatura* a C 10-11 (analoga compresenza di pause e *signum* si registra in **Pit**, c. 45*v*, per il madrigale canonico di Donato *Faccia chi de'*).

Purtroppo, lo stato frammentario di **Sl** non permette di confrontare la variante a C 107 (*d e* ⌝◆⌝◆ **Fp** / ▪·◆ **Lo Sq**), che vede **Fp** isolato rispetto agli altri due testimoni. Il passaggio è fondamentale per la ricostruzione della cadenza finale del C_2, che è stata oggetto di varie soluzioni nelle edizioni precedenti: Ellinwood e Marrocco, che impiegarono **Sq** come manoscritto di riferimento, resero le 4 *semibreves* di C 106 in *breves*, mentre Schrade, pur seguendo **Fp**, trasformò le ultime due *semibreves* rispettivamente in *brevis* e *longa* (nell'esempio che segue, per comodità di lettura, si sono adeguati i valori della notazione moderna alla *ratio* 1:4).



La soluzione adottata per il C_2 consiste nel seguire pedissequamente **Fp** sino alla *longa* finale. La presenza del *d*, dissonante con *a-e* tra T e C_1, è temperata delle pause, che conferiscono alla parte un andamento quasi in *hoquetus*, tutt'altro che anomalo nelle composizioni a 3 voci di Landini. Si vedano, a riguardo, le cadenze di fine sezione delle ballate *S'i' fossi certo*, *Guarda una volta 'n cià*, *Conviens'a fede· fé*, *Amor, c'al tuo suggetto*, nonché la cadenza della prima sezione del madrigale *Sì dolce non sonò*.

1-5	T	⌜⌜▪ **Lo**, ⌜▪ **Sq**
6-8	T	◆◆⌜ **Lo**, ◆ **Sq**
9-10	T	2-|-1, ▪▪ **Lo**
9	C	4, ◆ (ma *cauda* cassata con due tratti penna) **Lo**
11-12	C	{da} ⌜] {~ da} ⌜· (pt. agg.) **Lo**, {~ da} ▪▪ **Sq**
12-16	T	⌜▪ **Lo**
12	C	*signum congruentiae* om. **Sq**
13	C	2, ◆1 (pa. agg.) **Lo**
15	C	2, ⌝] *d* ◆ **Lo**, {ri} *d* ◆ **Sq**
16	C	1, {~} **Lo Sq**; 4, {ri} **Lo**
19-21	T	*d b d e-d* ◆▪◆◣] *d-e d* ◪◆ (la *cauda* della *minima* pare aggiunta seriore) **Sq**
21	C	{sen ti} ◆◆ **Lo**
	T	◆◆ **Lo**
22	C	1-2, {le ~} **Lo**
22-23	T	◪▪ **Lo**
23	C	3, {so} **Sl**
24-26	C	{uel | grā | chio ~ ~ ~ ~} **Sl**
24	C	▪⌝ (pa. agg.) **Lo**
25-29	T	◣◪◪▪ **Sq**, ◣▪▪▪◪ **Lo**
27	C	2-4, {uel ~} *e d* ◆◆ **Lo Sq**
28	C	1, om. (e conseguente slittamento in avanti delle sillabe) **Lo**; ♯ su *f* **Lo**

31-33 T ▪▪◆◆ **Lo**
32 C {ste ~ gra ~} **Lo**
33 C {maraui} ◆◆ (disposizione delle sillabe con una sede in difetto) **Lo**
34 T ⌜◆⌜◆⌋ ⌟◆⌟◆ **Sq**
35-38 T ⚑⚑ **Lo**
37 C {min ~ ~ cia} **Lo**
38 C {i sa bell a} **Lo**
39 C 1, ⌟◆ (pa. agg.) **Lo**
40-43 T ⚑▪ **Sq**
43 C 1-2, ⌟⌋ ⌜ (*imperfectio* della pausa) **Lo**; 3, *g* **Sl**
44 T ◆◆ **Lo**
45 C 1-2, ⌟⌋ ⌜ (*imperfectio* della pausa) **Lo**
47-49 T ▪⚑ **Lo**
48 C 2, ◆1 (pa. agg.) **Lo**
50-54 T ◆◆⚑▪ **Lo**, ◣◣ **Sq**
53 C 3, {~} **Lo**
54 C {il ~ pe ~ scie} **Lo**
55 C ▪1 (pa. agg.) **Lo**
56-59 T ◢▪▪ **Sq**
56 C ◆◆ **Lo**
T ◆◆ **Lo**
58 C 1-2, ⌟⌋ ⌜ (*imperfectio* della pausa) **Lo**
60 C {ler ~ me li} **Lo**
T ◆◆ **Lo**
61 C {na la} ◆· ◆· (pt. aggiunti) **Lo**
61-62 T ◆◆▪ **Lo**, ◣▪ **Sq**
65-68 C allineamento delle sillabe approssimativo **Lo**
65 C {tiel lo be ne} **Sq**, {tiel la tiel ~} **Sl**
67-68 T ◆◆▪ **Lo**, ◢▪ **Sq**
69-71 T ◆◆▪⚑ **Lo**, ◢⚑ **Sq**
69 C 3, {ra} **Sq**; 4-5, *c d* **Sl**
70 C ▪1 (pa. agg.) **Lo**; {~} **Sq**
72 C {tan ~ to ~} **Lo**; 4, {alla} (con una sede in difetto, recuperata in seguito a dittografia *amoro⟨ro⟩sa* a C 73) **Sl**
T ◆◆ **Lo**
73-74 T 2-|-1, ▪ **Sq**
73-75 C {giū si | la mor ~ | sa} **Lo**
76-77 C {cen ~ de} ◆◆▪ **Lo**
78-79 C *c-a G* ◣▪⌋ ◣ **Sq Sl**, *c b a* ◆◆▪ **Lo**
79-81 T ◆◆▪⚑ **Lo**
80-81 C 2-|-1, correzione su rasura (sembra potersi leggere: *d c d d-c* ◆◆◆◣) **Lo**
81 C ▪· (pt. agg.) **Lo**
82 C 4, {⟨e⟩} **Lo**
85 C 1, ◆· (pt. agg.) **Lo**; 1-2, ◣ **Sq Sl**; 2, {⟨e⟩} **Lo**
86 C 3-4, ◆◆⌋ ◆◆ **Sq Sl**

87 C ♯ om. **Sl**
87-88 C ◆◆ **Lo**, **Sq**
T ◆◆ **Lo**, **Sq**
89-91 T ◆ **Sq**
89 C indicazioni per la notazione del canone om. **Fp Lo**; 2-3, ◆◆ **Lo**; 2 {~} **Lo Sq**
90 C 1-2, *e-g*] *e f* ◆◆ (pt. agg.) **Lo**; 1-3, {~ ue ~} **Lo**, {ue ~ ~} **Sq**, {ua ~ ~} **Sl**; 5, {ua} **Lo**
T **Lo**
91 C 2-3, {~ ~} ◆◆ **Lo**
T 2, ♭ om. **Lo Sq**
92 C 1-2, {tro ~} ◆◆ **Lo**; 3, {~} **Lo Sq**
93-95 T 1-|-1, **Sq**
93 C {~ ~ dō ~} **Lo**, {ua i ~ ~} **Sq**
94 C {mā ~}] {n͞e ed} ◆ (pa. agg.) **Lo**, {dō ne} ◆ **Sq**
95-96 T 2-|-1: ◆◆ **Lo**, **Sq**
95 C 1-2, {da man} **Lo**
96 C 3, ◆ (pa. agg.) **Lo**
97 C *signum congruentiae* om. **Sq**
98 C (pt. e pa. agg.) **Lo**
100 C (pa. agg.) **Lo**
101 C 1, ◆ (pt. agg.) **Lo**
102 C 3-4, {be sem} ◆◆] {be ~} ◆◆ (pa. e *caudae* agg.) **Lo**
103-104 C {sem ~ ~ | bian} **Lo**
T **Sq**
104-105 C 1-|-1, **Sq**
104 T ♯ su *c* **Lo**
105 C 2-3, ◆◆ (pa. agg.) **Lo**
106 C ◆◆◆◆ **Lo**; 2-3, **Sq**
107 C 1-3, ◆] {⟨n⟩} ◆ **Lo**, ◆ **Sq**
108 C ♯ om. **Lo Sq**; ◆◆◆◆ (pt. agg.) **Lo**
109-110 T 3-|-1, **Sq**
109 C 2, {⟨n⟩} **Lo**
T 1, ◆] ◆ **Lo**
110 C 4, ◆ (pt. agg.) **Lo**; 5-6, ◆◆ **Lo**
111 C 3-4, ◆◆ **Lo**
T ♯ su *b* (forse valido per mis. 113) **Lo**
111-115 C 3-|-1, **Sq**
112 C (pt. agg.) **Lo**
113-114 T **Sq**
113 C {⟨n⟩} (pa. agg.) **Lo**
115 C *e* **Lo**; 2, om. **Sq**

XIX. Caciando, per gustar de quel tesoro

Manoscritti

Mod cc. 16*v*-17*r*; **Sq** cc. 176*v*-178*r*; **Poz** c. 2*r* (frg. T 1-25*); ***Eg** c. 1*r* (frg. T 1-25*, 28-43*, 48-69*, 81-95*, 100-121*, 129-158, *164-173*, 178-201*, *205-222*, 231-258); ***Stra** cc. 2*v*-3*r* (*contrafactum*: *Salve Mater Jesu Christi, solo verbo concepisti* / *In hac valle profunda*)

Paratesti

Mod Mag*iste*r Z[acharias] (attr.); Tenor (T 1)
Sq MAGISTER ÇACHERIAS CHANTOR DOMINI NOSTRI PAPE (attr.)
***Eg** Tenor (T 1)

Canone: distanza 21 𝅝; notazione ~ (tipo C?) **Mod**, tipo C **Sq**, ? ***Eg** ***Stra**
Ambitus: Cantus *c-dd*; Tenor *D-e*; sonorità conclusiva: *D-d-aa*
Textierung: 3^3

Notazione

2~3C – *ratio* 1:4 [◆ = 𝅗𝅥] *Iscrizioni*: ~
Sulla peculiare notazione delle *semiminimae* in **Sq**, cfr. *Introduzione*, § 5.6

Edizioni

Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte*, pp. 618-25 [Sq]; Marrocco, *FCIC*, pp. 6-14 [Sq]; Wolf, *Der Squarcialupi-Codex*, p. 328-32; Marrocco, *PMFC 10*, pp. 117-23 [Sq]; Reaney, *CMM 11*/6, pp. 126-33 [Mod]; Checchi-Epifani, *Filologia e interpretazione*, pp. 58-78.

Bibliografia

Einstein-Sanders, *The Conflict of Word and Tone*, p. 348; Fischer, *Neue Quellen*, pp. 90-2; Fellin, *A Study of Superius Variants*, IV, pp. 118-27; Ziino, *Magister Antonius dictus Zacharias*, pp. 335-6; Baumann, *Die dreistimmige*, p. 48; Newes, *Fuga*, pp. 411-4; Ead., *Chace, Caccia, Fuga*, p. 35; Di Bacco-Nádas, *The Papal Chapels*, pp. 65-7; Marchi, *La recezione fiorentina*, pp. 184-5; Lopatin, *Echoes of the Caccia?*, pp. 21-2; sul *contrafactum* in ***Stra**: Tarbé, *Les œuvres de Philippe de Vitry*, p. 157 [*incipit* testuale]; Van der Linden, *Le Manuscrit musical M 222 C 22* [facsimile dell'incipitario redatto da Coussemaker]; Welker, *Musik am Oberrhein*, pp. 168-81 e *passim*.

Osservazioni aggiuntive:

Cfr. *Introduzione*, § 5.6.

1	T	♯ su *b* **Sq**
3	C	♯ om. **Sq**
21-23	T	⊓·(*ligatura* anomala, prodotta per evidente correzione di ⊓; il punto, che renderebbe la *longa* ternaria, è erroneo) **Sq**
21	C	1-2, {dun ~} **Sq**
22	C	*signum congruentiae* om. **Mod**
25-27	T	2-|-2, lac. **Eg**
26	C	♯ om. **Sq**
32-34	T	*a c G* (per 'errore di terza') **Sq**
36-40	C	2-|-2, {do li | piu bel | li | 7 | U ~} (*belli* sovrascritto e connesso alle note con tratti di penna) **Mod**
43-48	T	4-|-1, lac. **Eg**

46	T	1, {ça} ◆] {o ççа} ◆◆ **Sq**
48	C	{fie^{s}chi} ▪ **Mod**
55	C	{al li lat ta ri ni} ◇◇◇◇◇ ◆◆ **Sq**
61-62	T	*-a a F* ◆▪] *-a-F F* ◆ **Sq**, *-a F* ▪ **Eg**
63-64	C	2-|-2, **Sq**
69-80	T	2-|-1, lac. **Eg**
71	C	3, {li} ◆] {ri ni} ◆◆ **Sq**
72-74	C	{dā | me dui der ra | te di gam ba rel} **Sq**
75	C	{li} ▪ **Sq**, {rielli} ▪ **Mod**
79	T	1, {quessi} ◆ **Mod**
81-82	T	▪ **Eg Sq**
84	T	2, *b* (dissonante con *aa*) **Mod Sq Eg**
90	T	2, ◆] ◆ **Sq**
92	T	2-3, {li han} **Sq**
93	C	2-3, {y ne} ◆◆] {ne} ◆ **Sq**
95-99	T	3-|-1, lac. **Eg**
95	T	1-2, {Aña} ◆ **Mod**, {na} ◆ **Sq**, {An …} ◆◆ **Eg**
100-101	T	*e d d c* (per 'errore di terza') **Sq**
101	C	♯ om. **Sq**
	T	un'evidente rasura suggerisce che il copista era probabilmente saltato a mis. 112 (forse confondendo *duy* con *day*) **Sq**
105-106	C	◆ **Sq**
111-112	T	{du | y} ▪ (ma la sovrapposizione della *cauda* della *longa* con la sillaba *y* suggerisce un allineamento accidentale, poiché in altri casi simili la *cauda* è sempre ascendente) **Mod**
112-114	T	▪ **Sq**
118-119	T	*-F F-a* ▪] *-F a* ◆ **Sq**
121-128	T	4-|-2, lac. **Eg**
121	T	2, *c* **Sq Eg**
125	C	{li} **Sq**
126	T	▪ ▪] ▪ **Sq**
129-131	T	*-F F-* ▪ ▪] *-F* ▪ **Sq**, *F* ▪ **Eg**
132	C	{.ij.} ▪ **Mod**
133-134	T	*-D D* ◆] *-D* **Eg**
134-135	C	{Chi uol li ca | ual ca} **Sq**
136	C	{casi} ▪ **Mod**, {ci} ▪ **Sq**
137-138	T	{ma | re} ▪ **Sq Eg**
138-141	T	*-F F-a-D* ▪] *-F a D* ◆ ▪ **Sq Eg**
149	C	2, *e* **Sq**
150-152	T	*-F F-* ▪ ▪] *-F* ▪ **Sq Eg**
153-156	T	▪ **Sq Eg**
155	C	{fie^{scho}} ▪ **Mod**
156	T	♯ su *d* **Mod**
159-164	T	1-|-2, lac. **Eg**
170	T	3, {dente} **Sq Eg**
171	T	3, *c* **Sq Eg**

171-173	T	{chi al m^{al} den | t^{e}a^{l} mal pa ren | te 7 chi} **Mod**, {chia mal den te | a/ el mal pa | rē te/ Et} **Sq**, {chi a ma le | dē tea male pa | rē …} **Eg**
173-177	T	2-|-1, lac. **Eg**
174-175	T	{a^{l} ma^{l} v^{e} ci | no^{al} mal ma ti} **Mod**, {chi al mal vi | ci noal mal mat} **Sq**
176-178	T	{ti no} ▪|▪ **Sq**, {no} ▪ **Mod**
178	C	{fie^{scho}} ▪ (ma ◇◇ su *g*, sotto la *brevis*, forse a indicare il frazionamento) **Mod**
	T	*G* ▪ (non in *ligatura*, a inizio rigo) **Eg**
180	C	{al buon o} **Sq**
181	C	{oglio} ▪ **Mod**, {lio} ▪ **Sq**
182	T	♭ om. **Sq**
197-198	T	2-|-1, *F F-* ◆▙] *F* ▪ **Eg**
201-205	T	3-|-2, lac. **Eg**
204	T	3-4, {rar tre} *d d* **Sq**
205	T	{ppie di 7 co per} ◆◆◆◆◆ (eccedente di una *minima*) **Sq**
207-209	C	{e | for | te} ▙▪▪ **Sq**
209	T	2, *c* **Eg**
211	C	{~ ~ ~} **Sq**
212	T	{co mel te} **Sq**
213	T	{xi no} *G G* ◆◆ **Sq**; {to si co} ◆◆◆ (ma lettura incerta) **Eg**
213-214	C	{Con} ▛ **Sq**
215	C	{pa} ▙ **Sq**
216-217	C	▝▀] {re} ▙ (in difetto di un *tempus*) **Sq**
219-220	C	{uo me} *cc bb-cc* ▪▙ **Sq**
222-230	T	2-|-1, lac. **Eg**
222	C	{chi} **Sq**
225	C	{al ~ tro} **Sq**
226-227	C	{che | fa} **Sq**
227-228	T	2-|-1, ▪] ◆◆ **Sq**
228	C	{ri} ▙ **Sq**
229-230	C	1-|-1, {na | con | pra} **Sq**
233	T	▝▛] ▪ **Sq**
233-234	C	{uen | de} **Sq**
237	C	{~} **Sq**
239	T	*c b a G* ◆◆◆◆ **Sq**
244-245	C	{cac | cia} ▙▪ **Sq**
246-249	T	ill. **Eg**
246	T	▙ **Sq**
249	T	▙ **Sq**
249-254	C	{chiac | cen} ▙▪▚▙ **Sq**
254	T	▪] ▝▪ **Sq**
255-257	T	▙▚ **Sq**
258	T	lac. (ma non sembra a causa della rifilatura, anche se il rigo è completato oltre lo specchio scrittorio) **Mod**

... CACCIATO SONO OGNOR SANÇA RAGIONE

Manoscritto

Sl c. 83*r* (= 155*r*) [frg. solo T]

Paratesti

TEnor d*ict*e caccie (T 1)

Canone: distanza 7 ¬; notazione *?*
Ambitus: Cantus *?*; Tenor *C-a*; sonorità conclusiva: *D-?*
Textierung: [3^{2c}]

Notazione

2.p. – *ratio* 1:4 [◆ = 𝅗𝅥] *Iscrizioni*: ~

Tra le miss. 106-107 è chiaramente visibile un *punctum*, che non può che interpretarsi come *pontello*; è dunque altamente probabile che il *cantus* fosse notato secondo il sistema italiano. Nella trascrizione si è optato per una 'neutra' quadripartizione dei valori, non avendo idea delle caratteristiche notazionali del *cantus*; è possibile che si tratti di una *duodenaria* 'imperfetta' (6+6 *minimae*), in tutto simile alla prima sezione di *Con bracchi assai* di Piero, nel qual caso sarebbe stata preferibile una *ratio* 1:8.

Bibliografia

Epifani, *Un caccia inedita*; Janke-Nádas, *The San Lorenzo Palimpsest*.

Osservazioni aggiuntive

In seguito alla pubblicazione dell'edizione in facsimile del palinsesto **Sl** a cura di A. Janke e J. Nádas, che sfrutta i benefici della fotografia multi-spettrale per incrementare la visibilità della scritta inferiore, è stato possibile trascrivere il *tenor* di questa caccia, che è trasmesso sui primi tre esagrammi del *recto* dell'originaria c. 155; il *cantus* è andato perso con la caduta di c. 154. Sul primo esagramma si trova la tipica rubrica del codice, «TEnor dc̃e caccie», seguita dalla ripetizione della sillaba *or* (di *tenor*). Curiosamente, sotto al secondo e al terzo esagramma si legge un endecasillabo, «Cac ci a to sono | o gnor san ça ra gio ne», disposto come se il *tenor* fosse munito di testo, e che forse corrisponde all'ultimo verso del testo sottoposto al *cantus*, poiché se si trattasse del verso incipitario ci si sarebbe aspettato di trovarlo in luogo del paratesto iniziale. Ad ogni modo, che il *tenor* recasse il testo pare assai improbabile, se si tiene conto che un solo endecasillabo sarebbe distribuito su ben 62 *tempora* (miss. 49-111). L'impressione è poi ulteriormente accresciuta dalla scansione *cac-ci-a-to*, che è tutt'al più funzionale alla distribuzione uniforme dei grafi sotto le note. Dato che una ricerca nel *database* dell'OVI non ha portato ad alcun risultato, il testo – salvo nuove scoperte – non sembra essere stato tramandato al di fuori della tradizione musicale. Tenendo conto di quanto avviene in *O tu, di qua*, l'altro *unicum* di **Sl**, dove solo il testo dell'ultimo verso appare sottoposto al *tenor* nella sezione B, è fondato il sospetto che in entrambi i casi si tratti di un'iniziativa del copista, o di una peculiarità degli antigrafi seguita fedelmente. In questa condizione di incertezza, si è optato per riprodurre l'esatta disposizione del verso sotto le note, così come si legge nel codice.

Per quanto concerne la distanza delle voci in canone, analizzando la struttura ricorsiva del profilo melodico, non sussistono dubbi sul fatto che il *tenor* fosse stato concepito per sostenere un canone su un modulo pari a 7 *longae* (o 14 *breves*). Proprio grazie allo schema reiterato delle sonorità implicate dalla struttura, è stato possibile individuare un errore a mis. 41, dove la pausa di *brevis* è con tutta probabilità da intendere come pausa di *longa*; un *tempus* in meno, infatti, non solo scombinerebbe la sequenza di sonorità rispetto ai moduli successivi, ma implicherebbe anche una momentanea deroga al *modus imperfectus*, regolarmente impiegato per l'intera composizione.

GLOSSARIO

Nel presente glossario si annotano primariamente termini desueti o che hanno assunto accezioni radicalmente diverse nella lingua odierna; a tal proposito si ricorda sia la provenienza alquanto diversificata dei testi poetici, con ovvie ripercussioni sulla lingua, sia il frequente impiego del lessico gergale (marinaresco, venatorio, militare), che, unito al peculiare uso del registro linguistico, costituisce uno dei tratti distintivi e di più immediata riconoscibilità della caccia. Vista la preponderanza dell'argomento venatorio, si è ritenuto di aggiungere al glossario un elenco dei nomi propri dei cani da caccia, di cui si riportano eventuali concordanze in altri testi (Folgore, Boccaccio, Simone de' Prodenzani).

I sostantivi sono elencati al singolare, gli aggettivi al singolare maschile e i verbi all'infinito; fanno eccezione i sostantivi che nel *corpus* sono attestati solo al plurale, e voci verbali che presentino forme di particolare interesse. La forma principale annotata è desunta dal testo critico; eventuali varianti fonetiche, anche attestate in manoscritti non assunti come riferimento per l'edizione (recuperabili nel luogo corrispettivo della seconda fascia d'apparato), sono annotate di seguito o mediante parentesi in caso di oscillazioni tra forme con consonanti geminate e scempie; forme aferetiche si elencano come forme piene, con la vocale iniziale tra parentesi quadre.

Abbreviazioni: avv. = avverbio; ass. = modo assoluto; escl. = esclamazione; imp. = imperativo; intr. = intransitivo; inv. = invariabile; mar. = termine tecnico marinaresco; merid. = di area centro-meridionale; mil. = termine tecnico militare; pron. = forma pronominale; sett. = di area settentrionale; sost. = sostantivo; trans. = transitivo; venat. = termine tecnico venatorio.

Aconciare: 'accomodare', 'riparare' (XIX, 69)

Acito, *açito*: merid. 'aceto' (XIX, 76)

Ado': imp. di *adoiàr* o *adopiàr* (*adoplàr*), sett. mar., riferito al cordame, 'adduare' o 'addoppiare', piegare una cima in due parti congiunte come fosse una di spessore doppio [inteso dagli editori precedenti come avv. *adove* 'dove', non altrimenti attestato] (VI, 14)

Ad(d)u': imp. di *ad(d)urre*, 'portare (in un luogo un oggetto)' (XIII, 5)

Àgura, *àgora*: pl. 'aghi' (XIII, 22); *Àcore* (XIX, 49)

Aiòs: escl. mar., incitamento d'origine catalana e galego-portoghese [cfr. Minervini, *Il mare*, p. 600] (VI, 8)

Al + sost.: in locuzioni interiettive per richiamare l'attenzione sull'oggetto (III, 6-7; V, 15, XI, 15; XIII, 12; XVI, 27; XVII, 4, 12, 27; XIX, 7-8, 10, 15, 18, 28-30, 32, 37-38, 40, 43, 47-50, 57, 70, 76; XXI, 17)

Alborsello, *arbussello*: 'arboscello', 'piccolo albero' (XIX, 2)

Al(l)ettare: riferito ai cani da caccia, 'richiamare', 'radunare' (XI, 3)

Amorçare: riferito al fuoco 'spegnere' (XVII, 29)

Anitrire: 'nitrire' (XXII, 21)

Anna: merid. imp. di 'andare' [variante fonetica di *anda*] (XIX, 61)

Antenna: mar., asta connessa all'albero di una nave alla quale è allacciata la vela (VI, 7)

Ançolelo: sett. mar., con tutta probabilità si tratta di una cima corrispondente al più moderno 'anchino' (VI, 13)
Aombrare: sett. pron. 'rinfrescarsi', e per estensione 'ristorarsi' (IV, 18)
Apigliare: pron. (riferito al fuoco) 'divampare' (XVII, 15)
Appio melo: pregiata varietà di melo oggi nota come 'appiolo' o 'melo appiolo' (XII, 21)
Argentariello: merid. 'argentina', specie di pesce (XIX, 7)
con Argomento: 'con foga', 'in modo perentorio' (XVII, 31)
Arrivare: ass. mar. 'giungere a riva' (XIV, 12)
Ascondere: pron. 'sottrarsi alla vista' (II, 3); *Ascoso*: 'celato alla vista', 'nascosto' (I, 9)
As(s)ettare: milit. 'schierare, 'disporre in ordine le schiere' (XXII, 9)

Baiàr: sett. 'abbaiare' (III, 3)
Bacinetto: milit. (1) copricapo metallico, oppure (2) tamburo di piccole dimensioni (a forma di bacino) (XXII, 26)
Baglio: sett. 'abbaio' (III, 9)
Bagnare: pron. 'consacrarsi' e, metaforicamente, 'acquisire fama' (IV, 20)
Balere: → *Valere*
Bauf(f), *bouf*: onomatopea dell'abbaio (II, 13-15; III, 5; V, 3)
Bebè: 'agnello', 'pecorella' (dall'onomatopea del belato) (V, 17)
Boc(c)are: venat. 'abboccare', riferito ai cani da riporto, l'atto di afferrare con i denti senza mordere (IX, 9, 25)
Boscaio: 'boscaglia' (I, 9)
Brac(c)hetto: tipologia di bracco meno prestante e usato soprattutto nella falconeria (XI, 4)
Brac(c)o: tipologia di cane caccia (VII-VIII, 1; XI, 9, XII, 4; XX, 18; XXI, 2)
Bretto: 'straccio sporco e logoro' [cfr. Ugolini, *Voci*, p. 24] (XIX, 47)
Bruolo: 'giardino' (IV, 4)
Bu: onomatopea dell'abbaio (XII, 23, XXI, 20)
Burlàr: sett. intr. 'correre', 'precipitarsi' (IX, 7, 20)
Bussare: venat. percuotere macchie e cespugli con un bastone per far uscire allo scoperto la preda (XI, 10)
Busso: 'rumore' (XV, 32)

Ca: merid. 'che' (XIX, 22)
Cà: merid. 'qua' (XIX, 44)
Caldaro: merid. 'caldara', pentola di grandi dimensioni, 'paiolo' (XIX, 73)
Camoça: sett. 'camoscio', nome di genere promiscuo [cfr. Ghinassi, *Nuovi studi*, p. 139] (I, 5)
Capistero: merid. 'capisteo', vassoio di legno talvolta usato per mondare il grano (XIX, 73)
Caso: merid. 'cacio' (XIX, 32); *C. della forma*: 'formaggio' (XIX, 29); *C. sardenale*: 'cacio della Sardegna' (XIX, 28)
Cavalcaso: merid. 'caciocavallo' (XIX, 27)
Centinaro: merid. 'centinaio', antica unità di misura del peso (XIX, 20)
Centrari: merid., significato incerto [secondo Ugolini, *Voci*, p. 37, voce verbale, *centrare*, 'riparare con i chiodi'] (XIX, 74)
Cerasa: merid. 'ciliega' (XIX, 40)

Cernere: merid. 'setacciare (farina)' (XIX, 46, 78)
Cervelliera: milit. copricapo metallico (XVII, 13)
Cesto, *çesto*: cesto di vimini di forma conica impiegato come strumento da pesca (XIII, 5)
Ci: merid., probabilmente 'qui' [ma Ugolini, *Voci*, p. 38, 'grido di richiamo'] (XIX, 58)
Cià: avv. 'qua' [variante del sett. *ça*] (VIII, 4; XXII, 30)
Ciancia: 'cosa di poco valore' (XXI, 23)
Ciarmare: merid. 'proteggere dagli influssi negativi mediante incantesimo' [<fr. *charmer*] (XIX, 67)
Cimiero: ornamento posto sopra l'elmetto (XXII, 23)
Cincio: merid. 'cencio', 'pezzo di tessuto' (XIX, 47)
Ciof, *cioffa*: escl., incitamento rivolto ai cani, può essere inteso come imp., forse variante popolareggiante di *ciuffare* ('acciuffare'), attestato unicamente in Soldanieri (XII, 2; XX, 20)
Chiavatura, *chiavadura*: 'serratura', 'chiavistello' (XIII, 12)
Chinale: mar. 'quinale', tipologia di cima composta da cinque trefoli (VI, 9)
Colo: 'cavolo' (XIII, 25)
Còmito: mar., comandante di galea (VI, 2)
Conciare, *conçare*: riferito a oggetti, 'accomodare', 'riparare' (XIX, 73)
Confortare: venat., riferito ai cani, 'aizzare', 'incitare' (V, 4)
Cornare: venat. e mil., emettere segnali con il corno da caccia (X, 3; XXI, 16)
a Corta: venat., riferito ai cani, sottintende *lassa*, e indica il guinzaglio corto impiegato dai cacciatori a piedi, distinto dalla lassa lunga dei cacciatori a cavallo (V, 1)
Costà: avv. (nelle vicinanze di chi parla) 'da questa parte' (XV, 18)
Curi: sett. imp. di *corer* 'correre' (I, 22)
Custare: merid. 'costare' (avere un prezzo) (XIX, 20)

Dà, *dàlli*: escl., incitamento, esortazione generica [<DA] (III, 8; V, 15, VII-VIII, 3; XII, 17)
Demorare: riferito ai cacciatori appostati, 'aspettare', 'restare in attesa' (X, 8)
Derrata: riferito a generi alimentari, 'porzione minima', forse non necessariamente corrispondente al valore di un denaro [<fr. *denrée* <DENARIUS] (XIX, 13)
Dixio: agg. 'desideroso' [ma accezione non attestata altrove] (XIV, 2)
Doccia: 'tubo per convogliare l'acqua' (XVII, 18)
Dubitare: pron. 'esitare' (IX, 13)
Dunde: avv. 'da che parte' (I, 6)

cum Effetto: 'efficacemente' (I, 19)
Eit: escl., richiamo per i cani (IX, 3, 16)

Feditore: milit., soldato a cavallo schierato in prima linea (XXII, 13)
Fèro: riferito ad animale posto in caccia, 'aggressivo' (I, 28)
Fìcora: merid. plur. (ma probabilmente inv.) 'fichi' (XIX, 41)
Fiesco: merid. 'fresco' (XIX, 8-10, 12, 14, 32-3, 37, 56)
stare Fiso: 'essere assorto' (XV, 43)
Fonda: sett. mar., di significato incerto, ma si riferisce senz'altro a una cima (VI, 14)
stare in Forma: 'essere in una data condizione', 'avere un dato aspetto' (XIV, 1)

sta Forte: mar., ordine impartito per arrestare una manovra in atto o, più in generale, il moto dell'imbarcazione (XIV, 6)
Fracassa: significato incerto, probabilmente 'malanno' (XVI, 21)
Franco: 'coraggioso' (III, 6)
Fraschetto: 'fischietto' (VI, 3)
Frecciare, *friçare*: intr., riferito al pescato fresco, 'guizzare', 'muoversi rapidamente e a scatti' (XIX, 9)
Frexi, *fresci*: merid. 'fregi', nastri di tessuto decorativi (XIX, 52)
Fuì: onomatopea del fischio di richiamo per i cani (IX, 7-9, 20-22)
Fuia: 'ladra' (XXI, 7)

Gammariello (XIX, 7, 13; *Gambarello* XIV, 10)
Giungere: venat., trans., 'raggiungere' fisicamente, 'assalire' una preda (X, 7)
Gorgiera: milit., parte dell'armatura a protezione del collo (XVII, 14)
Guatare: ass., riferito ad animale posto in caccia, 'scrutare (rimanendo nascosto)' (I, 9)

Hu: onomatopea del suono del corno (X, 4)

(I)mboccare: venat. 'afferare con i denti' (XXI, 10)
Inbolare: pron. 'sfuggire', 'dileguarsi' (XX, 22)
Increscere: 'essere sgradito' (II, 7)
Indugiare: pron. 'temporeggiare' (XX, 17)
(I)nfusglia dolce: merid. 'fusaglia', lupini tenuti a bagno in acqua non salata, cioè *dolce* (XIX, 15)
Innoia: sett. 'noia', 'fastidio' (III, 11)
Insegna: milit. 'vessillo', 'stendardo' (XXII, 10)
Investire: mar., riferito a cordame, forse 'afferrare' (VI, 11)
(I)nviàr: sett. mar. ass., riferito a un'imbarcazione, 'abbrivare', 'procedere in una data direzione' (XIV, 5)
Istallo: 'luogo' (IV, 10)

Lactalino, *lattarino*: merid. 'latterino', piccolo pesce di scarso pregio (XIX, 8, 12)
Lasciare, *lassare*: venat. (anche ass.) 'sguinzagliare (i cani)' (X, 1; XII, 7, 13; XX, 25; XXI, 9)
Laviço, *laveço*: sett.(?) 'laveggio', recipiente in terracotta o in pietra [<LAPIDEUM] (XII, 10)
Levare: venat., anche ass., l'atto di far uscire allo scoperto la preda, indistintamente per volatili e fiere (IX, 10; XX, 2); *Levato*: venat., riferito alla preda, 'messo in fuga' (X, 2)
Longare: sett. 'posticipare', 'rimandare', per estensione da 'allontanare' (II, 9)
Lucerna: 'lampada a olio' (XVII, 8)
Lumiera: 'fiaccola' (XVII, 9)
Luço: sett. 'luccio' (II, 11)

Maestro: riferito a persona che doma un incendio, '(capo)mastro', 'operaio' (XVII, 31)
Maliscalco: milit. 'marescalco', comandante di un reparto dell'esecrito, specie della cavalleria (XXII, 9)
a Mano: venat., riferito ai cani, 'al guinzaglio' (XI, 5; XXI, 2)
volgere Mano: sett. (mar.?), riferito a imbarcazioni, virare in altra direzione da quella presa (XIV, 7)
Menare: riferito a mani e piedi 'dimenare', 'muovere energicamente' (XX, 11)
Merciarìa menuda, *mercerìe minuta*, *merçarìa menuta*: 'chincaglieria', 'merce di scarso valore' (XIX, 50)

Mettere i cani: venat. riferito ai cani, sottintende 'in caccia', analogo a *lasciare* (X, 2)
Meçina: 'brocca di rame' (XVII, 17)
Miòlo: sett. 'bicchiere' (XIII, 22)

Naspo: 'aspo', strumento impiegato per avvolgere matasse di filo (XVI, 4)
tenere Noia: riferito alla preda catturata, 'provare fastidio' (X, 14)

Orçapope: sett. mar. 'orza a poppa', cima che collega l'antenna alla poppa dell'imbarcazione (VI, 15)

Palvesaro: milit. 'soldato portatore di palvese', o pavese, grosso scudo rettangolare (XXII, 7)
Parolo, *paiuolo*: 'paiolo', ampia pentola di rame solitamente munita di manico e catena per essere appesa al centro del focolare (XIII, 11)
Percuotere: (riferito a un oggetto a terra) 'calpestare' (XV, 41)
Pèrseca: merid. inv., 'pèsche' (XIX, 42)
Peschiera: 'pescaia', 'luogo di pésca' (XVIII, 15)
Petecto: 'petetto', boccale e unità di misura per i liquidi, specialmente il vino, in uso in Italia centrale (XIX, 16)
a Petto: avv. 'frontalmente' (XX, 25)
Piag(g)ia: 'pendio' (XI, 7)
Piova: 'pioggia' (XV, 36)
Piectine da capo: merid., 'fermacapelli' (XIX, 69)
Pope: sett. mar. 'poppa' (VI, 6, 15)
Posta: venat., luogo di appostamento dei cacciatori lungo la via di fuga della, allo scopo che questa resti intrappolata nelle reti e sia uccisa (X, 9; XII, 1)
a Poçça: sett. mar. 'a poggia', verso il lato sottovento [gli editori precedenti intesero *pozza* 'darsena'] (VI, 14)
Premer: sett. mar., volgere la prua di un'imbarcazione a remi verso sinistra [si oppone a *stallire*] (XIV, 5, 9)
Presentare: 'donare' (IX, 25)

Quadernale: mar. 'quarnale', tipologia di cima composta da quattro trefoli (VI, 9)

Rasina: tipo di tessuto presumibilmente affine al raso (XIX, 51)
Rebufare: sett. pron., riferito alla preda, 'rabbuffarsi', 'mostrarsi aggressiva (drizzando il pelo)' (I, 30)
Redire: 'ritornare' (IX, 13)
castagne Remonne: merid. 'castagne rimonde', cioè 'sbucciate' (XIX, 43)
Rèmolo, *rèmulo*: 'remola', crusca di frumento (XIII, 17-18)
Renfrescare, *rinfrescare*: venat. riferito a un cane 'rinnovare', 'ripetere (un attacco)' (IX, 6, 19)
a Ricolta: 'a raccolta', analogamente alla moderna 'adunata', modalità con cui si emette un determinato segnale acustico con il corno atto a radunare i cani e i cacciatori (XII, 23)
Runcellare: 'artigliare', 'graffiare con le unghie' [cfr. DuCange, s.v. *runco*, «falcis militaris species»] (XXI, 12)

Saìr: sett. venat. 'salire o saltare (addosso a una preda)' (I, 15)
Sarcina secca: 'pesce (arighe o sarde) essiccato', probabilmente derivato da *saraca* (o *salacca*) [cfr. Mastrelli, *Affinità e stratificazioni*] (XIV, 11)

Savòr, *savorèt*: sett. 'salsa aromatica' (XIII, 27-29)
Sayàr: sett. mar. 'sagliare' [forse <*salire* con metaplasmo di coniugazione], vale 'issare' (VI, 10)
Scafa: merid. 'fava' (XIX, 35)
Secare: merid., riferito ai pettini, 'segare', probabilmente con accezione di 'rifilare' (XIX, 68)
Securi: sett. imp. di *secorer* 'soccorrere' (I, 29)
Sentire: (riferito ai cani da caccia) 'fiutare' (XI, 8)
Sermol(l)ino: variante regionale toscana per 'timo', pianta aromatica (XV, 18)
Smarìr: sett. pron. 'confondersi' (II, 18); *Sma(r)rito*: 'confuso' (I, 27; XX, 28)
Soga: sett. mar., termine generico per 'cima', 'ormeggio' (VI, 6)
Sosta: sett. mar. 'osta', cima con cui si orienta l'antenna di un'imbarcazione (VI, 14)
Sparverare: venat., sinonimo di 'uccellare', verosimilmente impiegando lo sparviero, piuttosto che altri rapaci come astori o falchi (IX, 1)
Squille: (solo pl.) l'ora canonica del mattutino, prima dell'alba (<*squilla*, 'campana acuta'), (XVII, 30)
Stal(l)ìr: sett. mar., l'atto di volgere la prua di un'imbarcazione a remi verso destra [si oppone a *premere*] (XIV, 8)
Staro: 'staio', misura di capacità per aridi (XIII, 18)
Stare: pron. 'adagiarsi', 'intrattenersi' (II, 2; XII, 21)
Sturione: sett. 'storione' (II, 11)
Stutare: 'spegnere' (XIX, 81)
Suollo: merid. 'soldo' (XIX, 20, 60)
Sveglione: strumento a fiato d'impiego civile e militare, probabilmente affine alla cennamella (XXII, 5)

in ogni Taglio: d'interpretazione incerta, forse 'a ogni attacco' (III, 10)
Tatim, *tatin*, *titon*: onomatopea del suono del corno (XII, 24) e della trombetta (XVII, 23)
Té: richiamo per i cani [<TENE] (II, 16; III, 3; V, 6, XI, 4; XII, 2; XX, 19; XXI, 3)
Tempesta: 'chiasso', 'rumore particolarmente intenso' (V, 10; XIII, 33; XIV, 3)
Tiél, *tiélla (ben)*: riferito a una preda, 'trattenere', 'mantener salda la presa' (X, 13; XVIII, 13)
Tílli: merid. imp. pron. 'tienili' [per metafonesi dovuta all'enclitico *li*] (XIX, 24)
Tisicuccio: 'gracile' (XVI, 22)
Tòrre: 'prendere' (II, 5; XIII, 30-31; XV, 3; XVII, 13; XIX, 24; XX, 23)
Toi: sett., richiamo per i cani [<TOLLE] (I, 3)
Toppo: 'toppa', 'pezzo di tessuto' (XIX, 47)
Treppìdi: medir. 'treppiedi', forse per sostenere pentole sul focolare (XIX, 75)
Treva: 'tregua' (XX, 3)
Truta: sett. 'trota' (II, 11)
Tuosico, *tossico*: merid. 'veleno' (XIX, 77)

Uccellare: (1) 'cacciare con l'ausilio di rapaci' (VII-VIII, 2); (2) 'gabbare', 'farsi beffe' (XII, 21)
Unto: merid. probabilmente 'sugna', grasso animale sciolto in seguito a cottura (XIX, 39)
Uoglio: merid. 'olio' (XIX, 16, 38, 57)

Valere: riferito a un oggetto in contesto di mercato, 'costare' (XIII, 14, 16; XIV, 13; *Balere*, XIX, 16)
Vallèa: 'valle' (V, 13)

Vé, *vél*, *vélla*: escl. 'guarda', 'guardalo', 'guardala', nell'accezione 'fare attenzione' (I, 32; II, 3; V, 5; IX, 8, 21; X, 5, 6, 7, 11; XII, 14, XIII, 4; XIV, 9; XVIII, 4-5; XX, 25; XXI, 7)
Veltro: tipologia di cane da caccia (XII, 1)
pigliar Voga: mar., 'iniziare a remare' (VI, 5)
dare / prendere (la) Volta: (1) 'girare', 'invertire la direzione', per estensione 'tornare indietro' (XX, 21; XXI, 10); (2) mar., fissare una cima mediante un giro intorno a un perno (VI, 11)
Vòtar di sella: 'disarcionare' (XXII, 25)

Ça: sett. avv. 'qua' (II, 4; XIII, 25)
Çafàr: sett. 'acciuffare', 'prendere violentemente' (I, 30)
Çàgana: nastro di tessuto decorativo per rifinire gli abiti (XIX, 52)
Çó: sett. 'giù' (II, 13)
Çònçer: sett. 'giungere (in un luogo)' (II, 13; IX, 5)

Nomi propri dei cani da caccia

Amico (?)	II, 14
Amorosa	IX, 9, 24
Barat(ti)era	IX, 3, 8, 16, 21
Barile	XII, 2
Biancopelo	I, 4
Bocanegra	I, 3
Carbone	XI, 13 (cfr. *Saporetto*, XXXVII, 7; XLI, 1)
Ciullo	XX, 21
Donna	XXI, 4
Dragone	II, 16; III, 2; V, 6 (cfr. *Saporetto*, XXXVII, 6; *Caccia di Diana*, XIV, 6)
Forte (?)	X, 4
Grisone	II, 13
Leccone	XX, 19 (varianti: Briccone, Lione)
Lione	III, 2 (cfr. *Saporetto*, XXXVII, 2)
Picciòlo	VII-VIII, 3 (cfr. [Pezzuòlo] Folgore, *Semana*, VI, 13; *Caccia di Diana*, XIV, 5; *Saporetto*, XXXIX, 12)
Primera	XI, 4
Quaglina	XI, 11
Sacco	XX, 21
Tacco	XX, 20
Ulivo	XXI, 4 (variante: Ulino)
Varino	VII-VIII, 3; IX, 4, 6, 19, 20 (cfr. [Tevarino] *Saporetto*, XXXVII, 12; XXXIX, 4, 10)
Villano	XII, 2
Viola	XI, 4

INDICI

INDICE DEI COMPONIMENTI SECONDO L'ORDINAMENTO DELL'EDIZIONE

Si indicano i numeri di pagina in riferimento all'edizione del testo (p.), dell'intonazione (*p.*) e del relativo apparato critico (*p.**); la numerazione tra parentesi si riferisce all'eventuale redazione musicale del testo poetico.

I. Or qua, conpagni, qua, cum gran piacere	p. 13	*p.* 133	*p.** 271
II. Mirando i pessi nella chiara fonte	p. 17	*p.* 138	*p.** 272
III. Nella foresta, «Al cervo, caciatori!»	p. 20	*p.* 143	*p.** 273
IV. Chiama il bel papagallo	p. 23	*p.* 147	*p.** 274
V. Segugi a corta e can per la foresta	p. 26	*p.* 153	*p.** 276
VI. Con dolce brama e con gran disio	p. 30	*p.* 157	*p.** 278
VII. Con bracchi assai e con molti sparveri [Piero]	p. 34 (36)	*p.* 163	*p.** 279
VIII. Con bracchi assai e con molti sparveri [Giovanni]		*p.* 168	*p.** 280
IX. Per sparverare tolsi el mio sparvero	p. 37	*p.* 173	*p.** 280
X. O tu, di qua, o tu, di là, lasciate	p. 41	*p.* 178	*p.** 283
XI. Tosto che l'alba del bel giorn' apare	p. 44	*p.* 185	*p.** 285
XII. A poste messe, veltri e gran mastini	p. 48	*p.* 191	*p.** 288
XIII. Nell'aqua chiara e dolce pescando	p. 53	*p.* 204	*p.** 291
XIV. In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno	p. 58	*p.* 213	*p.** 295
XV. Passando con pensier per un boschetto	p. 62 (69)	*p.* 217	*p.** 296
XVI. State su, donne! Che debiàn noi fare?	p. 71 (76)	*p.* 228	*p.** 298
XVII. Dappoi che 'l sole i dolçi raçi asconde	p. 78	*p.* 239	*p.** 302
XVIII. Così pensoso, com'Amor mi guida	p. 82	*p.* 251	*p.** 306
XIX. Caciando, per gustar de quel tesoro	p. 85	*p.* 257	*p.** 310
XX. Chi caccia e chi è cacciato	p. 94		
XXI. Per un boschetto, fra pungenti spine	p. 99		
XXII. A prender la battaglia giuso al piano	p. 104		
Appendice. …*cacciato sono ognor sança ragione*		*p.* 269	*p.** 313

INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI

Si segnalano in corsivo eventuali capoversi discordanti nell'edizione musicale.

A poste messe, veltri e gran mastini		XII
A prender la battaglia giuso al piano		XXII
Caciando, per gustar de quel tesoro		XIX
Chi caccia e chi è cacciato		XX
Chiama il bel papagallo		IV
Con bracchi assai e con molti sparveri		VII-VIII
Con dolce brama e con gran disio		VI
Così pensoso, com'Amor mi guida		XVIII
Dappoi che 'l sole i dolçi raçi asconde	*Dappoi che 'l sole i dolzi razzi asconde*	XVII
In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno		XIV
Mirando i pessi nella chiara fonte		II
Nell'aqua chiara e dolce pescando		XIII
Nella foresta, «Al cervo, caciatori!»		III
Or qua, conpagni, qua, cum gran piacere	*Or qua, compagni, qua, cum gran piacere*	I
Passando con pensier per un boschetto		XV
Per sparverare tolsi el mio sparvero		IX
O tu, di qua, o tu, di là, lasciate		X
Per un boschetto, fra pungenti spine		XXI
Segugi a corta e can per la foresta		V
State su, donne! Che debiàn noi fare?	*State su, donne! Che dobbiam no' fare?*	XVI
Tosto che l'alba del bel giorn' apare		XI

INDICE DEI MANOSCRITTI

Si indicano in corsivo le pagine relative alla descrizione dei manoscritti recensiti per la presente edizione; eventuali sigle impiegate nell'edizione si danno in grassetto tra parentesi quadre (cfr. anche *Abbreviazioni e bibliografia*).

BAMBERG
Staatsbibliothek
Lit. 115 [**Ba**]: LXIVn

BARCELONA
Arxiu de la Corona de Aragón
Ripoll 139: LXXXVIn

Arxiu Provincial dels Caputxins de Sarrià
Ms. 7.6.10: LXXXVIn

Centre de Documentació de l'Orfeó Català
Ms. 1: LXXXVIn

BRESLAU
Universitätsbibliothek
IV Qu 16: LXXXIX

BURGOS
Monasterio de Las Heulgas
Ms. s.s.: LXXXVIn

CARPENTRAS
Bibliothèque Inguimbertine (*olim* Municipale)
Ms. 393 (*olim* 389, *olim* 536) [**Cp**]: *XCVI*, CXIII, 11, 94, 96-98

CHANTILLY
Bibliothèque du château
Ms. 564 (*olim* 1047) [**Ch**]: XXXIII, CXIIn

CHARTRES
Bibliothèque Municipal
Ms. 130: LXVn

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana
Chigiano L.IV.131 [$\mathbf{Ch_1}$]: XLVIII, *XCVI*, XCVIII, CVII, CVIIIn, CXIII, 11, 51, 52, 94, 96, 98, 99, 101, 103
Chigiano L.VIII.300: XCVIII
Chigiano M.VII.142 [$\mathbf{Ch_2}$]: *XCVI-XCVII*, CVII, CXII, 11, 71
Rossiano 215 [**Rs**]: XVIII, XXII, LIX, LI, *C-CI*, CV, CIX, CX, CXIV, CXVI, CXVII, CXVIII, CXV, CXXXVIIIn, CXXIX, CXXXVII, CXXXVIIn, CXXXVIIIn, CLI, 3, 13, 17, 117, 130n, 275, 284
Patetta 352: C
Urb. lat. 821A: 33
Vat. lat. 3213 [**V**]: *XCVII*, XCVIII-C, CVII, CXIII, 71
Vat. lat. 3793: 10n

FIRENZE
Archivio capitolare di S. Lorenzo [Biblioteca Medicea Laurenziana]
Ms. 2211 [**Sl**]: LVIIIn, LX, *CI*, CIII, CIX, CX, CXn, CXIII, CXV, CXVI, CXXII, CXXIII, CXXVII, CXXXVII, CXLI-CL, CLII-CLIX, CLXVn, 3, 10, 41, 43, 57, 284, 291, 306, 307, 313

Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini»
CF 74 (*olim* D 1175) [**Fc**]: CIII

Biblioteca Marucelliana
C. 155 [**Mar**]: *XCVII*, CXIII, 11, 62, 66, 68

Biblioteca Medicea Laurenziana
Ashburnham 574 [**A**]: XX, *XCVII-XCVIII*, CVII, CVIII, CVIIIN, CIX, CXII, CXIII, 11, 20, 62, 65-67, 71, 73-75, 106
Med. Pal. 87 («codice Squarcialupi») [**Sq**]: *CI-CII*, CIV, CIX, CX, CXn, CXIII, CXIV, CXV, CXVIn, CXVII, CXXXVII, CXXXIXn, CXLI, CXLII, CXLIVn, CXLV, CXLVn, CXLVII-CXLIX, CXLIXn, CLIn, CLII-CLVI, CLVIn, CLVII, CLVIII, CLVIIIn, CLIX, CLIXn, CLX, CLXIV, CLXIVn, CLXV, CLXVn, CLXVI, CLXVIn, CLXVII, CLXVIII, 10,

46, 52, 53, 57, 62, 66, 81, 90-93, 118, 123, 284, 288, 289, 291, 292, 295, 297, 302, 303, 306, 307
Pl. 41.10: C, CXLIIn
Pl. 90 inf. 37 [**L**]: XCVII, *XCVIII*, XCIX, C, CVII, CIX, CXIII, 11, 71
Redi 184 (*olim* 151, *olim* prov. Redi 402) [**Red**]: XLVIII, XCVIII, CVII, CVIIn, CVIIIn, CXII, CXIII, 11, 48, 51, 52, 94, 96, 98, 99, 101-103

Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano VII 1041 (*olim* Strozzi in folio n° 1398, *olim* 1474) [**Mgl**]: *XCVIII*, CVII, CVIII, CVIIIn, CXIII, 11, 71
Magliabechiano XIX 7: 30
Palatino 204 (*olim* e.5.5.43, *olim* 721) [**Pal**]: XCVII, *XCVIII-XCIX*, C, CVII, CXIII, 11, 71
Palatino 205: XCVIII
Panciatichi 26 (*olim* 23, *olim* III 27) [**Fp**]: LIXn, LXI, LXXIn, *CII-CIII*, CVII, CIX, CIXn, CX, CXn, CXI, CXIn, CXII, CXIIn, CXIII, CXIV-CXVI, CXVII-CXX, CXXII, CXXVIII-CXXXIII, CXXXVII-CXXXIX, CXXXIXn, CXL, CXLn, CXLI-CXLIV, CXLIVn, CXLV-CXLVIII, CLVIIn, 3, 6, 28-30, 34, 40, 51, 276, 279, 281, 284, 289, 306, 307

Biblioteca Riccardiana
Ms. 1126 (*olim* o.III.11) [**Ric**]: *XCIX*, CXIII, 11, 94, 96-98

FRIBOURG
Bibliothèque de la Maigrauge
Ms. 4: LXXXVIn

FULDA
Hessische Landesbibliothek
D 23: CXXXVI

GÖTTINGEN
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
Nachlaß Friedrich Ludwig, XXX, 1: XCIIIn

INNSBRUCK
Universitätsbibliothek
Ms. s.s. («Wolkenstein Liederhandschrift B») [**WoB**]: LXXII

IVREA
Biblioteca Capitolare
Ms. 115 (*olim* s.s.) [**Iv**]: LXII, LXIIn, LXIII, LXV, LXXI, LXXII, XCII

KRAKÓW
Biblioteka Jagiellońska
Ms. 257: XC

LONDON
British Library
Additional 29987 [**Lo**]: LXI, LXIn, CII, *CIII-CIV*, CIX, CIXn, CX, CXn, CXIII, CXIV-CXVI, CXIX, CXX, CXXVII, CXXVIII, CXXVIIIn, CXXX, CXXXn, CXXXI, CXXXIn, CXXXII, CXXXIII, CXXXIIIn, CXXXVII, CXXXVIIn, CXXXVIII-CXLII, CXLIV-CXLVII, CXLVIIn, CXLVIII, CXLIX, CLI, CLIn, CLII-CLV, CLVn, CLVII, CLVIII, CLVIIIn, CLIX, 7, 10, 28, 39, 40, 57, 68, 71, 74, 76, 81, 122, 123, 125, 130, 276, 281, 284, 291, 295, 299, 302, 303, 306, 307

LOS ANGELES
Jean Paul Getty Museum
Ms. 27: LXXIIIn

LUCCA
Archivio di Stato
Ms. 107 [**Sc**]: *XCIX*, CVIII, CXIII, 94, 96, 98
Ms. 184 [**Man**]: CX, CXN, CLIX, CLXV

MICHAELBEUERN
Benediktinerstift
Man. cart. 10 [**Mich**]: XCVn, LXXII
Man. cart. 95: XCV

MILANO
Biblioteca Ambrosiana
M 28 Sup.: 131n

Biblioteca Trivulziana
Ms. 193 [**Sn**]: *XCIX*, CVIII, CXIII, 94, 96, 98

MODENA
Biblioteca Estense Universitaria
Ms. α.5.24 (*olim* lat. 568, *olim* IV.d.5) [**Mod**]: CIV, CIX, CXV, CLX, CLXIV, CLXIVn, CLXV, CLXVI, CLXVIn, CLXVII, CLXVIII, 89, 90

MONTEFIORE DELL'ASO (MC)
Bibl. priv. Francesco Egidi [**Eg**] *deperditus*: LXI, CVI, CIX, CXV, CLX, CLXIV-CLXVI, CLXVIn, CLXVII

MONTSERRAT
Monasterio de S. Maria
Ms. 1 («Llivre Vermell»): LIIIn

MONTPELLIER
Bibliothèque Interuniversitaire
Section Médecine, H 196 [**Mo**]: LXIII, LXIVn, LXXI, LXXIn

MÜNCHEN
Bayerische Staatsbibliothek
Cgm 716 [**Mu$_{716}$**]: LXXII

OSNABRÜCK
Archiv des Bischöflichen Generalvikars
Ms. s.s.: LXXXVIn

OSTIGLIA
Biblioteca della Fondazione opera Pia Greggiati
rari B 35: *vide* CITTÀ DEL VATICANO, BAV, Rossiano 215

OXFORD
Bodleian Library
Douce 308: LXIII, LXIVn

PARIS
Bibliothèque nationale de France
Collection de Picardie 67 [**Pic**]: LXIIn, LXVn, LXXII
fonds italien 554 (*olim* Bibliothèque royale, 7767) [**Pr**]: XCVII, XCVIII, *XCIX*, CVII, CXIII, 11, 71
fonds italien 568 (*olim* Bibliothèque Royale, Nouv. Supplément Fr. 535, *olim* 165 du Supplément) [**Pit**]: XXXIn, *CIV-CV*, CIX, CXn, CXI, CXII, CXIII, CXVI, CXVII, CXXXVII, CXLI, CXLII, CXLV, CXLVn, CXLVIII, CXLIX, CXLIXn, CL, CLIn, CLII, CLIIIn, CLIV, CLV, CLVn, CLVI, CLVIn, CLVII, CLVIIn, CLVIII, CLVIIIn, CLIX, CLIXn, 10, 38, 46, 53, 57, 62, 66, 69, 102, 291, 297, 306
fr. 616: LXXIIIn
fr. 855: LXXVIn
fr. 12615 («chansonnier de Noailles») [**Noa**]: LXXIn
Lat. 11411: LXXXVIn, LXXXVII
Nouv. Acq. françaises 6771 («codice Reina») [**R**]: XXII, XXXV, XXXVIIn, CX, CXn, CXVI, CXVIn, CXXXVII, CLVIIn, 39, 284
Nouv. Acq. françaises 23190 («codice Trémoïlle») [**Trem**]: LXIIn, LXVn, LXXII

PARMA
Biblioteca Palatina
Parmense 1081 (*olim* HH.III.113) [**Par**]: XXXn, *C*, CVI, CVIn, CVIIn, CVIII, CX, CXIII, CXXVII, CXLI, CXLII, CXLIIn, CXLV, CXLVIII, 11, 45, 46

PERUGIA
Biblioteca Comunale "Augusta"
Ms. 3065: *vide* LUCCA, AS, Ms. 184

POZNAŃ
Archiwum Archidiecezjalne
Ms. 174a [**Poz**]: *CV*, CLX, CLXV

PRAHA
Státní Knihovana ČSR, Univerzitní Knihovna
Ms. XI.E.9 [**Prh**]: LXXII

REGGIO EMILIA
Archivio di Stato
Archivio del Comune di Reggio Emilia, Appendice, Miscellanea storico-letteraria, «Frammento mischiati» [**Reg**]: XXII, *CV*, CIX, CX, CXIV -CXVIII, CXXVIIIn, CXXXI, 3, 17, 20, 23, 113n, 130, 130n, 275

ROCHESTER (NY)
Sibley Music Library
Fleischer fragment 44 [**Roch**]: LXIIn, LXVn, LXXII

ROMA
Biblioteca Nazionale Centrale
Vitt. Em. 1147 (*olim* Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 34) [**Rn**]: XLVIII, *C*, CXII, 11, 99, 101-103

STRASBOURG
Bibliothèque Municipale
c. 22 (*etiam* 222 c. 22; c. 222) [**Stra**] *deperditus*: LXVn, LXXII, XCIn, XCV, *CV-CVI*, CIX, CLX, CLXV

TRENTO
Biblioteca di S. Bernardino
Inc. 60: XXXVIIn

Venezia
Biblioteca Nazionale Marciana
Lat. xii 97: lxxx

Vyšší Brod
Stiftsbibliothek
Ms. 8b [**Vb**]: lxxii

Warszawa
Biblioteka Narodowa
BOZ 61: lxxxix, lxxxixn

Wien
Österreichische Nationalbibliothek
Cod. 2856 («Mondsee Liederhandschrift») [**Wn$_1$**]: lxvn, lxxii
Cod. 5094 Han [**Wn$_2$**]: lxxii
Cod. 2777 («Wolkenstein Liederhandschrift A») [**WoA**]: lxxii

Wolfenbüttel
Herzog August Bibliothek
cod. Guelf. 1099 Helmstadiensis [**W$_2$**]: lxxin

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE ANONIME

Le composizioni musicali adespote sono registrate nell'*Indice delle composizioni musicali.*

Abati Olivieri, Annibale degli C
Abramov-Van Rijk, Elena XXXn, LVIIIn, LXXXIII, LXXXIIIn, CXXXIVn, 23, 24
Acuto *vide* Hawkwood
Affò, Ireneo 44, 46
Ageno, Franca *vide* Brambilla Ageno
Alano di Lilla XLIII
Alberto Magno LXXIV
Albonico, Simone LXXVIIIn
Alessandro V, antipapa CIV
Alfie, Fabian XLIn
Alighieri *vide* Dante Alighieri
Andrea da Firenze (de' Servi) XXII, XXIIn, XXXIIIn, CII, CXVIn
Andrea da Grosseto 92
Andrea di Pietro Malavolti CVIII
Andrews, Richard LIn, LXXXIn
Annales mediolanenses LXXVIIIn
Anonimo di Brelsau [*Ars compendiosa de cantu mensurabili*] LXXXIX, XCI-XCIV
Anonimo di Melk [*Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis*] XC, XCVn
Anonimo di Philadelphia [inc. *Differentia est inter motetos*] XCI
Anonimo di Sterzing [inc. *Iam sequitur de valoribus notarum*] XC, XCI
Anonimo di Warszawa [*Ars compendiosa de cantu mensurali*, ms. Warszawa, BN, BOZ 61] LXXXIX, XCI, XCII, XCIV
Anonimo di Warszawa [*De musica mensurali*, ms. Warszawa, BN, BOZ 61] LXXXIX, XCI, XCII, XCIV, XCVn
Anonimo II [*Tractatus de discantu*] 120n
Anonimo IV [inc. *Cognita modulatione melorum*] XXXI
Anonimo romano [*Cronica*] 89, 90
Antolini, Bianca Maria CXIVn
Antonelli, Roberto 9, 9n, 10n, 26
Antonello da Caserta CIV
Antonio da Ferrara C, 8n, 22, 75
Antonio da Tempo XLIII, L, LIn, LXIVn, LXXX, LXXXI, LXXXIn, LXXXII, LXXXIIn, LXXXIIIn, CXIII
Antonio di Boemia LXXX
Antonio Lelli, XCVII
Antonio Sinibaldi XCVI, XCVIII
Antonio Zacara da Teramo VIII, Xn, XI, XXII, XXVII, XXVIIIn, XXXVII, XLIX, LIX, LXI, LXX, LXXI, XCV, XCVn, CI, CII, CIV-CVI, CIX, CX, CXn, CXXVII, CXLIVn, CLIX, CLIXn, CLX, CLXI, CLXIV, CLXIVn, CLXV, CLXVIIIn, 3, 12, 29, 82, 85, 89, 90, 114, 118, 125, 310
Apel, Willi XIIn, XXIII, XXIIIn, XXXIIIn, LIXn, LXIn, LXXXVIIIn, 118n, 130n, 274, 286
Aristotele LXXIV, LXXXIIIn
Arnrich, Evelyn CXIn
Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris CLXV
Atanagi, Dionigi 67
Atrovare del vivo e del morto 55
Atti del podestà di Lio Mazor 16, 31, 60
Avalle, D'Arco Silvio 31

Balduino, Armando 8n
Balensuela, C. Matthew CLXVn
Ballerini, Roberto CVIIIn
Bandini, Angelo Maria XCVIII
Bannister, Henry Marriott LXXXVIn
Baratella, Antonio LXXXIIn
Baratella, Francesco LXXXIIn
Barbera, André 120n
Barbi, Michele XCVI-C, CVIIn, CVIIIn
Barbiellini Amidei, Beatrice 50, 97, 102, 103
Bartoli, Adolfo CII, 68
Bartolino da Padova XXXn, LXXXII, CI, CII, CIV, CXn, CXXIII, 102
Bartolo XXXI, XXXIn, CIV, CXII
Bartolomeo Anglico LXXXIX
Bartsch, Karl 28

Battaglia Ricci, Lucia XLIXn, XCVIII, CVIIIn, CVIII, 5n, 11n, 65, 67, 75, 107
Battista Albetani XCVI
Baude Cordier XXXIII
Baumann, Dorothea LII, LIIn, LVIIIn, LXIn, CLXIVn, 279, 280, 288, 292, 295, 306, 310
Beccari *vide* Antonio da Ferrara
Becherini, Bianca XIIn, CII
Beecher, Donald LXXIXn
Bellomo, Saverio XXXIXn
Bellosi, Luciano CII
Bellucci, Laura 8n
Beltrán Llavador, Rafael LXIIn
Bent, Margaret XXXIIIn, LVn, LVII, LVIIn, LXVn, LXXXIVn, CLVn, 120n, 121, 121n, 124n
Berger, Karol 120n, 121n, 123n, 127n
Berisso, Marco XLIXn, LXXXIn, 11n, 66
Berktold, Christian XXXIn
Bernabò Visconti LXXVIII, LXXVIIIn, 108
Bernhard, Michael XCn
Bertacchi, famiglia 20
Bertoni, Giulio 33
Besseler, Heinrich XIIn, LXIIn, LXVn, CI
Birago, Francesco LXXVIII, LXXIX, LXXIXn
Blackburn, Bonnie J. XIIIn
Blomqvist, Åke LXIIn
Blume, Clemens LXXXVIn
Boccaccio, Giovanni VIII, XXXIV, XXXIX, XXXIXn, XL, XCVII-XCIX, CVIIIn, CXXXIV, 18, 19, 21, 30, 36, 51, 52, 76, 82, 84, 104
Boerio, Giuseppe 16, 33, 60
Boggione, Valter 30
Bonagiunta Orbicciani 9n
Bonaiuto Corsini CIII, CXXI, CXXIn, CXXII, CXXIIn
Bongi, Salvatore XXIn, XCIX, 97
Bonifacio IX, papa 89
Borghezio, Gino CI
Borio, Giammario LXXXVIn
Borlet LIIn
Bosio, Giacomo 32
Bragard, Roger LXXXn
Brambilla Ageno, Franca XCVIII, CVIIn, CVIII, CVII-In, CVIIIn, 11n, 15, 33, 36, 44, 59, 60, 62, 65, 67, 68, 73-76, 104, 107, 108
Branca, Vittore XXXIX, XXXIXn, C, 57, 103
Brasolin, Maria Teresa LXXXIVn, 5n, 8n, 11n, 15, 28, 35, 38, 46, 50, 55, 56, 59, 67, 75, 80, 97, 102, 107
Brothers, Thomas CIII, 120n, 121n, 124n
Brugnolo, Furio XXIn, CXXXVIn, 55
Brunelliere, Julien LXXVIn
Bruni, Leonardo XCVIII
Bruzio Visconti XCVII
Buccio di Ranallo 90
Bukofzer, Manfred F. XXXIIIn, CLXIn
Burkard, Thorsten LVIIn, LXXXn, LXXXIIIn, LXXXIVn, LXXXVn, LXXXVIn
Burn, David J. XCIVn

Calvia, Antonio VII, XXXn, 48, 65-68, 73-76, 80, 297, 299, 302
Camboni, Maria Clotilde LXXXVIIIn
Campagnolo, Stefano XLn, CII, CXI, CXIIn, CXVIIIn
Canettieri, Paolo 9n
Cangrande Della Scala XLI, XLIn, CXXXV
Capitulum de vocibus applicatis verbis XLn, XLIII, LI, LIIn, LVn, LVII, LVIII, LXXX-LXXXIII, LXXXIIIn, LXXXIVn, LXXXVI, LXXXVIn, LXXXVII-LXXXIX, XCIV, CXIII, 5
Capovilla, Guido XVIIIn, XXXIVn, XXXVIn, LXV, LXVn, LXXXII, LXXXIIn, 28, 31, 37, 80, 97
Cappelli, Antonio 80
Caprettini, Gian Paolo LXXXIn, LXXXIIn
Caraci Vela, Maria XXXn, LVIIIn, LXXXn, 306
Carboni, Fabio XXIn
Carducci, Giosuè XI, XIn, XVIII, XVIIIn, XX, XXn, XXIIn, XLIn, XLII, XLIII, XLIIIn, XLVI, XLVIn, XLVIIIn, Cn, CV, CXXXI, CLVI, CLXn, 9n, 28, 35, 38, 39, 46, 48, 50, 55-57, 59, 67, 73, 75, 76, 80, 83, 84, 89, 93, 94, 97, 98, 99, 101, 102, 106, 108
Carleton, Sarah M. XXXIIn
Carlo I d'Angiò LXXVn
Carlo I Malatesta XCVII
Carsaniga, Giovanni CIV, CXn, CXXn
Casalegno, Giovanni 30
Casapullo, Rosa XIIn, 31, 56
Castellani, Arrigo 4n
Cattin, Guilio LVn
Cavalcanti, Guido 26, 28, 29
Cecco Angiolieri 92
Cenne da la Chitarra 57
Černý, Jaromir XCIIn
Cesaris *vide* Johannes Cesaris
Chace dou cerf LXIII
Checchi, Davide LXVIIn, LXXn, C, CVIn, CXLIIn, CX-LIXn, CLVIn, CLXIVn, 56, 89, 92, 99, 292
Chiari, Alberto XCVIII, 65, 67, 73-76, 107, 108
Chiavacci Leonardi, Anna Maria XXXIXn
Ciconia *vide* Johannes Ciconia
Ciliberti, Galliano 35, 56, 59, 60, 67

Cino da Pistoia C
Ciociola, Claudio 102
Clemente VI, papa LIX
Clercx, Suzanne XXXIIIn
Collins, Denis LIIIn, LVn
Coluccia, Rosario 9n
Contini, Gianfranco 57
Cook, Karen M. CLXVn
Cordier *vide* Baude Cordier
Cornagliotti, Anna LXXXn
Cornaro (Corner), Marco, doge di Venezia LVIIn
Corsi, Giuseppe XXVIIn, XXVIIIn, XXXn, XXXIII, XXXIIIn, XXXVIn, LXXIn, XCIXn, CIIIn, CIXn, CXXXI, CXXXIIIn, CLVI, CLXn, CLXIVn, CLXVIn, 5n, 9n, 15, 16, 18, 28-33, 35, 38-40, 46, 48, 50, 55-57, 59, 60, 68, 75, 80, 81, 83, 84, 89-93, 97, 101, 102
Cossa, Baldassarre *vide* Giovanni XXIII
Costa, Emilio C, 46
Costituto del comune di Siena 57
Coussemaker, Charles Edmond de LXVn, CVn, CVI, CLX, CLXn, 310
Crescimbeni, Giovan Mario XCVI, XCVII, 67
Crocioni, Giovanni 92
Cross, Lucy E. 120n, 125n
Cuthbert, Michael Scott Xn, XXXVIIn

D'Accone, Frank CI, CXLIIn, 42, 44, 284
D'Agostino, Gianluca XIIn, XCVI-XCVIII, C, CVIIn, CXLIIn, 67, 97
D'Ancona, Alessandro 31, 33
Dalla Vecchia, Patrizia LVn, LXXXIn
Dandolo, Francesco, doge di Venezia LVIIn
Dante Alighieri VIII, XXXVIII, XXXIXn, XLVIII, XCVII, C, CXXXIV, CLVIn, 19, 28, 30, 32, 33, 39, 43, 44, 46, 47, 52, 60, 61, 81, 99, 103, 107
Dardano, Maurizio 40
Davison, Archibald T. 286
De diversis maneriebus in musica mensurabili 131n, 273
De musica mensurabili 306
De Nino, Antonio 92
De Robertis, Domenico XCVI-C, 55
De Visiani, Roberto 97
Debenedetti, Santorre XLIII, XLIIIn, LXXXn, LXXXII, LXXXIII, LXXXIIIn, LXXXIVn, 5n
Decaria, Alessio XCVIII
Del Puppo, Dario F. 48, 50, 97, 101, 102
Delfino, Antonio XXXn
Della Scala *vide* Cangrande, Mastino
Della Sciucca, Marco 114n
Denis Le Grant LXII, LXIIn, LXIIIn, LXIX, LXXVIIn
Desmond, Karen 131n
Di Bacco, Giuliano CIIIn, CIV, CVI, CXXIn, CLIXn, CLXn, 89, 310
Di Benedetto, Virgilio 91
Di Girolamo, Costanzo 9n
Díaz de Games LXIIn
Dieckmann, Sandra XXXIXn, XLn, LXXXIV, CXIn, CXVIIIn, CXXXI, CXXXIV, CXXXIVn, CXXXV, CXXXVII, CXXXIXn, CLIn, CLXIVn, 15, 21, 24, 28, 35, 38, 39, 40, 50, 89, 275, 276, 281
Dillon, Emma LXXIn
Domenico di Ser Guccio Pucci 104
Donadello, Aulo 39
Donato da Cascia XXX-XXXII, XXXV, CI, CII, CIV, CXVI, CXVIn, CXXIII, CXLIXn, 306
Dornetti, Vittorio 67
Downey, Peter XCIn, 107
Du Cange, Charles du Fresne IXn, LXXXIVn, 319
Dufay *vide* Guillaume Dufay
Duffin, Ross W. LXVIIIn, 120
Dulong, Gilles XIIIn, XXVIIIn
Dunstaple, John CLXIn

Edward of York LXXIIIn
Egidi, Francesco LXXXVIIIn, CVI, CLXn, 89
Egidio di Francia CII, CX
Egidio di Murino XVIIn
Einstein, Alfred XIIIn, 279, 297, 310
Elders, Willem XXXn
Ellinwood, Leonard 306, 307
Elsheikh, Mahmoud Salem 57
Enrico IV, re d'Inghilterra LXXIIIn
Epifani, Michele VII, VIII, XLVIIIn, LXVIIIn, LXXn, CXLIXn, CLVIIIn, CLXIVn, 42, 56, 89, 92, 118n, 276, 279, 284, 292, 295, 313
Esopo 23
Esopo toscano 57
Esposito, Anna CLIXn
Estienne Grossin XCIn

Fabrica di galere 30, 32, 33
Fabris, Giovanni 22
Facchin, Franco CLIXn
Fallows, David CLIXn
Farnese, Pietro 104
Fazio degli Uberti, XXXIVn
Fébus *vide* Gastone III
Federhofer-Königs, Renate XCVn
Federico d'Aragona, re di Napoli XCIX
Federico II, imperatore LXXIII, LXXIV, LXXIVn

Fellin, Eugene 276, 281, 286, 288, 295, 297, 303, 306, 310
Ferrari, Severino, XCVII, 67
Ferrato, Pietro 94, 97
Filargo, Pietro *vide* Alessandro V
Filippo II di Borgogna (l'Ardito) LXXVI, LXXVIIn
Filippotto da Caserta CII, CIV
Finscher, Ludwig LIXn
Fischer, Kurt von Xn, XIIn, XXIIn, XXXVn, XXXVIIn, LIn, LII, LIIn, CII, CIII, CV, CVI, CXn, CXXXVI, CXXXVIn, CLXn, CLXV, CLXVn, 82, 113, 271, 280, 284, 288, 289, 306, 310
Flamini, Francesco XLIn
Foà, Simona XLIn
Folgore da San Gimignano XL, XLI, 19, 36, 42, 80, 84, 108
Forsyth, William LXXIIIn
Francesco Balducci (di Balduccio) *vide* Pegolotti
Francesco da Barberino LXXXVII, LXXXVIIn, LXXXVIII, LXXXVIIIn, 30, 32, 33
Francesco di Vannozzo XXI, XLIII, 22, 32
Francesco Landini X, Xn, XIIIn, XVII, XX, XXII, XXIIn, XXVI, XXVII, XXX, XXXIIn, XLIX, LV, LXI, LXIV, LXIVn, XCV, CI-CIV, CVIIIn, CXIVn, CXVIII-CXX, CXXII, CXXIIn, CXXVII, 3, 41, 68, 82, 84, 85, 284, 289, 306, 307
Franco da Colonia LXXXVII, LXXXVIIn, 115n, 118
Frasso, Giuseppe XCVII
Frescobaldi, Giovanni 68, 75

Gace de la Buigne (de la Vigne) LXII, LXIIn, LXXIIIn, LXXVI, LXXVII, LXXVIIn
Gaio Plinio Secondo LXXIV
Galeotto Malatesta 104, 107, 108
Gallo, Franco Alberto, XXXIIIn, LIIn, LVIIn, LXXn, LXXXIn, LXXXV, LXXXVn, LXXXVIn, LXXXVIIn, XCn, CXIIn, 48, 131
Galloni, Paolo LXXIVn
Gamba, Bartolomeo 67
Gancarczyk, Paweł XCIIIn, XCIVn, XCVn
Gardano, Angelo LXXIXn
Gardella, Domenico XXIn
Garinus CXIIn
Garzo 57
Gastone III, conte di Foix e Béarn LXXIII, LXXIV, LXXIVn, LXXV, LXXVIIIn
Gehring, Julia CXIn, CLIn, 275, 291
Genette, Gérard CXI, CXIn
Gentile, Luigi XCIX
Gentili, Carlo LXXXVIn
Gherardello da Firenze Xn, XXII, XXVII, XXVIIn, XXVIII, XLVIII, CI-CV, CVIn, CVII, CVIIn, CVIIIn, CIX, CXII, CXIII, CXIX, CXXII, CXXIII, CXXVII, CXXXIXn, CXLIIn, CXLVIII, CXLIXn, 3, 8, 9, 26, 41, 44, 47, 97, 118, 284-286
Ghinassi, Ghino 15, 57
Giacomino Pugliese 9n, 10n
Giacomo da Lentini 8n, 9n, 10n
Gian Galeazzo Visconti XXXIII, LXXVn, LXXXII
Giannini, Giovanni 56, 57
Gibbons, William CII
Gidino da Sommacampagna LXXXIn, LXXXII, LXXXIIn
Gilles, André, LXXXVIIn
Gillingham, Bryan LXVn
Giovanna di Svevia (di Antiochia) CXXXV
Giovanni Colombini 68
Giovanni da Firenze (da Cascia) X, Xn, XVIII, XXII, XXIV, XXV, XXXIV-XXXV, XXXVII, XXXIX, XLII, LIn, LXIVn, CI, CII, CIV, CX, CXVI, CXIX, CXXVII, CXXXIII, CXXXIIIn, CXXXIV-CXXXVII, CXXXVIIn, CXXXIXn, 3, 13, 18, 23, 26, 28, 29, 34-36, 117, 118n, 280, 284
Giovanni di Brienne, re di Gerusalemme 9n
Giovanni Guernieri da Firenze C
Giovanni II il Buono, re di Francia LXXVI
Giovanni Mazzuoli XXII, CI, CII
Giovanni XXIII, antipapa CIV, CLIX, CLIXn
Giunta, Claudio LXXXIn, 11, 11n, 12n
Giusti, Giuseppe 92
Giustiniano I, imperatore d'Oriente LXXXIIIn
Gleiwitz, Nicolaus LXXXIXn
Gnan, Pietro CLIXn
Gondko, Michal XCIIIn
Gozzi, Marco XXXVIIn, CIV, CV, CXIn, CXIV, CXIVn, CXVII, CXVIIn, CXXn, CXXI, CXXIn, CXXIIn, CXXXn, CXXXVIIn, CXXXVIIIn, CLIn, CLIXn, 18, 20, 21, 24, 25, 80, 114n, 116, 116n, 118n, 272, 274-276, 281, 291, 292, 295, 299, 303, 306
Graffigna, Daniela XCVII
Gregorio XII, papa XCVII
Griffiths, John LII, LIIn, LIII, LIIIn, LV, LVIn, LXXIn, LXXXVIn, 271
Grion, Giusto LXXXIIn
Grioni, Franceschino 28
Grossin *vide* Estienne Grossin
Guarnaschelli, Teresa C
Guglielmetti, Rossana E. 30
Guglielmo Bretone LXXXIX
Guglielmo di Conches 97

Guglielmo di Francia (di Santo Spirito) CII, CX
Guglielmotti, Alberto 32, 33
Guido [*Ars musicae*] 131n
Guillaume de Lorris LXXIVn
Guillaume de Machaut XXVIII, LXIIn, LXIII, LXIIIn, LXIV, XCI, CXVIII, 124n, 306
Guillaume Dufay XCIn, XCIII, CXIIn
Guittone d'Arezzo 31
Günther, Ursula LVIIn, LIXn, LXVIIIn, CII, CIV, CV, 297

Hammond, Frederick LIIIn, 115n
Hardouin de Fontaines-Guérin LXXIV, LXXIVn
Harrison, Frank Lloyd LXXXVIIIn
Hasprois *vide* Johannes Symonis de Hasprois
Hasselman, Margaret P. LXIIn, LXVn, LXVIIIn, LXXXVIIIn
Hausmann, Regina CXXXVIn
Hawkwood, John 104
Helsen, Kate 130n
Henri de Ferrières LXXIVn, LXXV, LXXVn, LXXVI
Herlinger, Jan CLXVIIIn, 120n, 121, 121n, 127n, 279, 285
Hiley, David 130n, 131n
Hindemith, Paul LXIn
Holmes, Urban T. LXIn
Hoppin, Richard H. XXXIIIn, LXVn
Howell, Standley XCn
Huck, Oliver XIIIn, LVIIn, LXXVIIIn, LXXXn, LXXXIIIn, LXXXIVn, LXXXVn, LXXXVIn, CI, CXIn, CXXXI, CXXXIV, CXXXIVn, CXXXV, CXXXVII, CXXXIX, CXXXIXn, CLIn, CLXIVn, 15, 21, 24, 28, 35, 38-40, 46, 50, 89, 271, 272, 274-276, 279-281, 284, 286, 288, 291
Huff, Jay A. 114
Hughes, Andrew CLXVIIIn, 120n, 121, 121n, 122n, 123n, 124n, 125, 126n
Hugo de Lantins XCIn
Husmann, Heinrich 288
Hymbert (Hubertus) de Salinis CI

Ildefonso di San Luigi 104, 108
Immanuel Romano XLI, XLIn, XLIIn, LXVI, 52, 81
Inglese, Giorgio LXXIVn
Isaac, Heinrich XCIV
Isidoro di Siviglia LXXIV, LXXVIIn, XC

Jacob de Senleches CIV
Jacoboni Cioni, Elena XCVIII
Jacobus Leodiensis LXXXn, XCI
Jacomo della Lana, 33
Jacopo da Bologna X, Xn, XXII, XXX, XXXIIn, XXXV-XXXVII, XXXIX, XLII, XLVII, LIn, LVII, LVIIn, LVIII, LXI, LXXI, CI-CIV, CIXn, CX, CXn, CXI, CXIn, CXVIn, CXVIII-CXX, CXXII, CXXVII, CXXXIII, CXXXIIIn, CXXXIV, CXXXIV, CXXXIV, CXXXVII, CXXXIX, CXLn, CLIn, 3, 8, 23, 37, 39, 40, 75, 81, 117, 118, 125n, 130, 280, 281, 284
Jacopo da Montepulciano C
Jacopo de Cairo LXXXIIIn
Jacopo Pianellaio CIII
Jacopone da Todi 75
Jal, Auguste 30-33
Janke, Andreas CI, CXn, CXLIXn, CLXV, 41, 42, 284, 313
Jean II de Tancarville (de Melun) LXXV, LXXVII
Jehan Lebuef d'Abeville LXVn
Jennings, Laureen McGuire XCVI-XCVIII, C, CVIIn
Jocelin de Bruges 28
Johannes Cesaris CXIIn
Johannes Ciconia XXXIII, LVII, LVIIn, LIX, LXXXII, XCVn
Johannes de Garlandia XIIn, XXX, LXXXIVn
Johannes de Muris XXX, XXXIn, CLVIn, CLVIIIn
Johannes Ockeghem LIX
Johannes Symonis de Hasprois CIV
Johannes Tinctoris LXXX, LXXXn, 123n
Johannes Vetulus de Anagnia 115, 115n, 131, 131n, 299
Judd, Cristle Collins CLVn

Karp, Theodore LXXIn
Kelly, Stephen 297
Klemm, Eberhardt LXXXIIIn
Kling, Henri LXXVIn
Kügle, Karl LXII, LXIIn, LXIIIn, LXXIn, LXXVIIn, LXXXIV, LXXXIVn, LXXXVIIIn

La ruffianella XCVII
Lambertus (*magister*) 131, 131n
Lampredi, Urbano 67
Landini *vide* Francesco Landini
Lannutti, Maria Sofia XXXn
Lanza, Antonio 50, 56, 59, 89, 97, 102
Lausberg, Heinrich XXXn
Leach, Elizabeth Eva LXIIn, LXIIIn, LXVIIIn, LXXVIIn, LXXVIIIn, LXXXVIIIn, 35, 271, 276, 288
Leech-Wilkinson, Daniel XVIIn
Leszczynska, Agnieszka CV
Levi D'Ancona, Mirella CII, CIV

Levi, Eugenia CXLIn, 46, 80
Li Gotti, Ettore XIn, XXXIII, XXXIIIn, XCVIII, CI, CXXXIVn, 15, 16, 31, 33, 297, 299
Libro della natura degli animali 99
Libro di costumanza 97
Limongelli, Marco LXXVIIIn
Linger, Robert W. LXIn
Lippmann, Auguste CVI
Liuzzi, Fernando CI, 15, 16
Lo indovinello XCVII
Long, Michael CIIIn, CIV, 53
Lopatin, Mikhail XXIIIn, LIIIn, LIVn, LVn, LVIIIn, 275, 276, 279, 286, 295, 297, 299, 303, 310
Loqueville *vide* Richard Loqueville
Lorenzi, Cristiano XCVI-C
Lorenzo de' Medici XCIX
Lorenzo Masini da Firenze Xn, XIX, XXII, XXIV, XXXIIn, XLIXn, LXIVn, CII, CIV, CXIII, CXXI, CXXII, CXXIIn, CXXIII, CXXVII, CXLIXn, 3, 9, 18, 41, 48, 50, 52, 53, 82, 84, 285, 288, 289
Lorenzo Rusio 51
Lovarini, Emilio XIn, XLIII, XLIIIn, XLIV, XLVII, CLXVIn
Luchino Visconti LVII, LVIIn, CXXXIIIn, CXXXIV, CXXXVn
Ludwig, Friedrich XIn, XCIIn, XCIII
Luigi I d'Angiò LXXIV
Luisi, Francesco XXIIn, LXXXIn

Mabellini, Adolfo 68
Machaut *vide* Guillaume de Machaut
Machiavelli, Niccolò LXXIVn
Main, Alexander 288, 289
Malaspina, famiglia 20
Malatesta *vide* Carlo, Galeotto
Manetti, Roberta XXIn, 22, 75
Mangani, Marco 123n
Manni, Paola 75, 76, 84, 103
Manuel da Roma (Manoello Giudeo) *vide* Immanuel Romano
Marchetto da Padova XXX, LVIIn, LXIVn, CIXn, CXXVIII, CXXVIIIn, CXXIX, CXXIXn, CXXXVIII, 114, 114n, 115, 116n, 117n, 118n, 120n, 121, 130, 130n, 131, 131n, 271, 275, 284, 291
Marchi, Lucia CVIIn, CLIXn, 18, 35, 46, 75, 80, 89, 97, 276, 310
Mari, Giovanni XXXn
Marinoni, Maria Carla 30
Marrocco, Thomas XI, XIn, XIIn, XXXIIIn, XXXVIIn, CXXXIn, CXXXIX, CLII, CLIV, CLXIVn, CLXVn, CLXVIII, 271, 276, 278-280, 281, 286, 288, 289, 292, 295, 297, 299, 302, 306, 307, 310
Marti, Mario XLn, XLIn, 19, 36, 42, 52, 80, 81, 84, 92, 108
Martinez, Maria Luise LII, LIIn, LXIn, 271, 278
Martino da Faenza XCVII
Mastino II Della Scala, CXXXIIIn, CXXXIV, CXXXIVn, CXXXV, 107, 108
Mastrelli, Carlo Alberto 61
Matteo da Perugia XXXIII
Maw, David LXIIIn
Mazzatinti, Giuseppe XCVI, C
Mazzoleni, Angelo 67
Mazzoni, Guido 28, 46
Mazzuoli *vide* Giovanni, Piero
McGee, Timothy 107
Medici *vide* Lorenzo
Medin, Antonio, XXIn, 22, 32
Memelsdorff, Pedro CIV
Menichetti, Aldo CLVIn, 5n, 9n, 11n, 19, 55, 102
Merkley, Paul LXVn
Meyer, Christian 131n
Meyer, Paul CVI
Michelant, Henri LXXIVn, LXXVIn
Michels, Ulrich CLVIn
Mignanti, Filippo Maria 106
Milan, Gabriella LXXXIIn
Minervini, Laura 31, 32
Miraglia, Jolanda 48
Mischiati, Oscar CI, CV
Mittler, Sylvia 107
Mocenigo, Pietro 31
Modi di armare et dissarmare una Galea 33
Molteni, Enrico CIII
Monaco di Salisburgo (Mönch von Salzburg) LXVn, LXXII
Morpurgo, Salomone XCVIII, XCIX, 67, 75, 106
Morri, Antonio 57
Muratori, Ludovico LXXVIIIn
Murphy, James Jerome XXXn
Muscetta, Carlo CXLIn, 46, 56, 80, 102
Musicae compilatio 131n
Mužiková, Rûžena XCn, XCIIn

Nádas, John XXIIn, CI, CII, CIIIn, CV, CVn, CVI, CXn, CXI, CXIIn, CXIXn, CXLIXn, CLVIIn, CLIXn, CLXn, CLXVn, 41, 42, 85, 89, 284, 310, 313
Narmour, Eugene 120n
Navigatio sancti Brendani 30
Negri, Renzo LXXIXn

Newes, Virginia IXn, XXXn, LVIIIn, LIXn, LXI, LXIn, LXIIn, LXIVn, LXVn, LXXXV, LXXXVn, LXXXVIn, LXXXVIIn, LXXXVIIIn, CXIn, CLXIVn, 271, 279, 280, 288, 295, 310
Nicolaus de Capua CLXVIIIn
Nicolò da Perugia *vide* Nicolò del Preposto
Nicolò de' Rossi XXXIVn, CXXXVI, 55
Nicolò del Preposto VII, Xn, XIX, XX, XXII, XXVI, XXX, XXXn, XLIX, C, CII-CVI, CVIn, CVII, CVIIn, CVIIIn, CXIV, CXVIn, CXX, CXXII, CXXVII, CXLII, CXLIIn, CXLIXn, CLVIn, 3, 9, 62, 71, 78, 82, 117, 118, 123-126, 296, 298, 302
Nicolò Quirini CXXXVI
Niermeyer, Jan Friederik XCIIn
Nosow, Robert CXXXIV, CXXXIVn, CXXXV, CXXXVn, CXXXVII, 35, 279, 280
Novati, Francesco XIn, XLIn, XLIIn, XLIII, XLIV, XLIVn, LI

Ockeghem *vide* Johannes Ockeghem
Odington *vide* Walter Odington
Orbicciani *vide* Bonagiunta
Ordelaffi, Francesco XXXIXn
Orlandi, Giovanni 30
Orsini, Fulvio XCVII
Ostasio da Polenta XXXIXn
Oswald von Wolkenstein LXVn, LXII
Ovidio *vide* Publio Ovidio

Pancheri, Alessandro LXXXIn
Panti, Cecilia LXXXn
Paoli, Marco XCIX
Paolo da Certaldo 103
Paolo da Firenze XXII, XXIIn, XXXIIn, CI, CII, CIV, 97
Paravicini Bagliani, Agostino LXXVn, LXXVIIIn
Pasquini, Emilio 32
Pasquinucci, Enrico 48, 50, 51, 97, 98, 101-103
Paulus de Novo Castro XC
Paulus Paulirinus (de Praga) LXXXIX, XC, XCn, XCIII, XCIV, XCIVn
Pegolotti, Francesco (di Balduccio), 51, 91
Pegolotti, Nanni XCVII
Pellegrin, Elizabeth XCVI, C
Pelnar, Ivana LXVn
Perotinus XXXI, XXXIn
Perticari, Giulio C, 67, 101-103
Peruzzi, Simone 44
Petrarca, Francesco XXXn, XCVI, XCVIII-C, 8n, 56, 84, 89, 94, 97
Petrus Wilhelmi de Grudencz XCIII, XCIIIn, XCIV, XCIVn, XCV, XCVn
Philippe de Vitry XXX, LIX, LX, LXXVIIn, CI, 115n, 118n, 306
Piccini, Daniele XCVI-C
Piero (*magister*) X, Xn, XII, XVII, XVIII, XXII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIX, LIn, LII, LIV-LVI, LIXn, CI, CII, CX, CXn, CXIn, CXVIn, CXVIII, CXIX, CXXVII, CXXXIII, CXXXIIIn, CXXXIV-CXXXVII, CXXXVIIn, 3, 8, 30, 34, 35, 58, 117, 127, 278, 279, 313
Piero Mazzuoli CI
Pierre des Molins CXIIn
Pietro Aretino 60
Pietro de' Crescenzi LXXVIII, LXXVIIIn, 46, 56
Pirrotta, Nino Xn, XIn, XII, XIIn, XIII, XVIII, XVIIIn, XXII, XXIIn, XXVII, XXVIIn, XXVIII, XXVIIIn, XXXn, XXXIIIn, XXXVn, XXXVIn, XXXVIIn, XLIII, XLVIn, LIn, LVI, LVIn, LXI, LXIn, LXIIn, LXVIIIn, LXXXIn, LXXXIIIn, XCVIII, CI, CIV, CXXXIn, CXXXIIIn, CLII, 15, 16, 28, 30-33, 35, 38-40, 46, 56, 59, 82, 84, 114, 118n, 122, 271, 276, 278-281, 286, 288, 289, 292, 295, 297, 299
Plinio *vide* Gaio Plinio
Plumley, Yolanda LXIIIn, LXIVn, LXXVIIIn
Pompilio, Angelo XCn, XCIVn, XCVn
Poppe, Erich 40
Prisciano di Cesarea LXXVIII
Prodenzani *vide* Simone de' Prodenzani
Prosdocimo de Beldemandis (Beldomandi) 114, 114n, 116, 117, 117n, 118, 120n, 121n, 127, 127n, 131n
Prunet (Perrinet) CVI, CLXn
Publio Ovidio Nasone 23
Publio Papinio Stazio 107
Publio Virgilio Marone XXXVIII, 32, 34, 107
Pucci, Antonio 51, 104, 107, 108
Puccini, Davide 65, 67, 73-76, 107, 108

Quadrio, Francesco Saverio 67

Rausch, Alexander XCn
Reaney, Gilbert LXIIIn, LXXXVIIn, CIII, CV, CLXVn, CLXVIn, CLXVIII, 115n, 131n, 310
Reckow, Fritz XXXIn
Reimer, Erich LXXXIVn
Reiss, Josef XCn, XCIIn
Repetti, Emanuele 20
Restani, Donatella LXXXIn
Richard Loqueville XCIn

Ristoro d'Arezzo 51
Rivalta, Paolo CXLIn, 46, 56, 80, 102
Roesner, Edward H. XIIn
Rohlfs, Gerhard CXLIIn, 19, 21, 25, 31, 40, 52, 60, 61, 75, 76, 91, 102
Romagnoli, Angela CLVIIIn
Rosa Barezzani, Maria Teresa XXXn
Roscow, Gregory H. LXVIIIn
Rosenberg, Samuel LXVn, LXVIn, LXXIn
Rosenfeld, Randall CIII
Rossi, Luciano XXIn, XCIX, XCIXn, 48, 97
Rosso da Collegrana CIII
Rubrice breves CXXIXn, CXXXVIII, 115-117, 275, 286

Sabaino, Daniele 123n, 124n
Sacchetti, Franco VIII, Xn, XI, XX, XXI, XXIn, XLVIII, XLIX, XLIXn, L, LXVIII, XCVII-C, CVI, CVII, CVIIn, CVIII, CVIIIn, CIX, CIXn, CXII, CXIII, CXVI, CXLIIn, 3-5, 5n, 8, 9, 11, 11n, 12, 22, 26, 42, 44, 47, 52, 53, 62, 63, 65-68, 71-76, 78, 80-84, 97, 98, 104-108
Sacchetti, Giannozzo 108
Sacchetti, Oretta 108
Salinis *vide* Hymbert
Salutati, Coluccio C, CX
Sanders, Ernest XIIIn, LXXXVIIIn, 279, 297, 310
Sapegno, Natalino CXLIn, 9, 46, 55-57, 80, 101, 102
Sartori, Claudio 114n, 117n
Saulnier, Chantal de LXXIIIn, LXXIVn, LXXVIn
Schiltz, Katelijne XIIIn
Schrade, Leo LXXVIIn, 306, 307
Schreur, Philip Evan CLXVn
Seay, Albert 120n, 121n
Segre, Cesare CXLVI, CXLVIn
Senleches *vide* Jacob de Senleches
Serassi, Pier Antonio 67
Sercambi, Giovanni XX, XXIn, LXn, XCIX, XCIXn, CVIII, CVIIIn, 30, 94, 97, 104, 108
Sesini, Ugo CI, 15, 16
Settia, Aldo A. 107
Simone de' Prodenzani XXI, XXIn, XXIIn, CXLII, 16, 21, 36, 47, 85
Sinibaldi *vide* Antonio Sinibaldi
Sinicropi, Giovanni XCIX, CVIIIn, 97,
Solage CII
Soldanieri, Niccolò VIII, Xn, XI, XIX, XX, XXn, XXI, XXIn, XLIn, XLVII, XLVIII, XLVIIIn, XLIX, XLIXn, L, LXn, XCVI, XCVIII, XCIX, XCIXn, C, CVI-CVIII, CVIIIn, CIX, CXII, CXIII, CXVI, 3, 9, 10, 11, 20, 41, 42, 44, 48, 50, 51, 52, 80, 84, 94, 96, 97, 99, 102, 103
Solerti, Angelo 84
Solie, Ruth 120n
Sorio, Bartolomeo LXXVIIIn
Squarcialupi, Antonio CII
Staehelin, Martin XCIn, XCII, XCIIn, XCIII, XCIIIn
Stazio *vide* Publio Papinio
Stefano di Cino Merciaio CVIIn, CXLIIn
Stinson, John A. CII
Stoessel, Jason XXXIIIn, LIIIn, CIV, 23
Stone, Anne LXIIIn, CIV, CLXVI, CLXVIn
Strohm, Reinhard XCVn, CVI
Strozzi, Antonio di Zanobi degli XCIX
Strozzi, Carlo di Tommaso CIII
Strozzi, Lorenzo XCVIII
Strozzi, Piero di Zanobi degli XCIX
Strozzi, Pierozzo XCVII
Strozzi, Zanobi di Benedetto di Carocco degli XCIX
Strubel, Armand LXXIIIn, LXXIVn, LXXVn, LXXVIn
Stussi, Alfredo 39, 67
Sucato, Tiziana CI, 15, 16, 114n, 117n, 130n, 271, 275
Sznura, Franek CXLIIn

Tammen, Björn R. XCIVn
Tancarville *vide* Jean II de Tancarville
Tanturli, Giuliano XXXIn
Tarbé, Prosper CVI, CLXn, 310
Theodoricus de Campo, pseudo *vide De musica mensurabili*
Thibault, Geneviève XXXIIIn
Thiébaux, Marcelle LXXIVn
Tibaldi, Rodobaldo LXXXVIn
Tilander, Gunnar LXXIIIn, LXXVn
Tinctoris *vide* Johannes Tinctoris
Tischler, Hans 131, 131n
Toguchi, Kosako LIIn, 271
Tomasin, Lorenzo LXXXIn
Tractatus figurarum CLXV
Trattato di Vercelli LXXXn
Treves, Eugenio XCVII
Trovato, Paolo 11n
Trucchi, Francesco 38, 46, 50, 55-57, 67, 75, 94, 97, 102

Ubaldini, Federico XCVI, XCVII
Ubaldini, Giovanbattista 67
Ugo Panziera 91
Ugolini, Francesco A. CLXn, CLXVIn, 89, 91-93
Ugolino da Orvieto CI, 120n, 121n

Un pensier mi dice dí 29
Urbano VI, papa 89

Valastro Canale, Angelo LXXVIIn
Valeriani, Lodovico 67
Valdrighi, Luigi Francesco 89
Van de Kieft, Co XCIIn
Van den Abeele, Baudouin LXXIIIn, LXXVn, LXXVIIIn
Van der Linden, Albert LXVn, CVI, 310
Vannozzo *vide* Francesco di Vannozzo
Vecchi, Giuseppe CI, CXXVIIIn, CXXXn, CXXXVIIIn, 114n, 115n, 116n, 275
Vecchi, Orazio LXXIXn
Vela, Claudio 67, 80, 81
Velimirović, Miloš XCn
Velluti, Donato 104
Ventura Monachi 68, 75
Vergerio, Pietro Paolo XCVIII
Verhulst, Sabine XXIn, LXXXIn, LXXXIIn, 67, 75, 107
Verlato, Zeno Lorenzo XXIn
Versus de musica XCV
Villani, Filippo XXXIn, XLII, XLIIn, LIn, CXI, CXXXIV, CXXXIVn, 104, 108
Villani, Giovanni 107, 108
Villani, Matteo 32, 104
Villarosa, Pietro Notarbartolo, duca di 67
Vincenzo da Rimini Xn, XVIII, XX, XXII, XLVII, XLVIII, XLIXn, L, LXXI, CI-CV, CXIII, CXIV, CXX, CXXII, CXXVII, CXLIXn, CLI, CLII, CLVn, CLVIn, CLIXn, CLX, 3, 8, 10, 35n, 39, 41, 53, 56-58, 62, 83, 85, 106, 122, 126, 130, 291, 295
Virgilio *vide* Publio Virgilio
Visconti *vide* Bernabò, Bruzio, Gian Galeazzo, Luchino
Visconti, famiglia LXXVIII, CX, 20
Vitale, Maurizio XLIn
Vitale, Vito LXXVIIIn
Vitry *vide* Philippe
Vivaldo Belcalzer 57
Vivarelli, Carla XLn, 114n
Volpi, Guglielmo 67, 107

Walter Odington LIIIn, LXXXVI, LXXXVIn
Ward, Tom R. LXXXIXn, XCn
Wathey, Andrew LIXn
Welker, Lorenz LXXXVIIIn, XCn, CVn, CVI, CLXn, 310
Wilkins, Nigel CXn
Witkowska Zaremba, Elžbieta LXXXIXn
Wolf, Johannes XIn, LXXXIXn, CI-CIII, CV, CLVIIIn, 286, 288, 292, 295, 297, 299, 302, 306, 310

Zacara *vide* Antonio Zacara da Teramo
Zaccarello, Michelangelo LXXXIn
Zaccaria, Raffaella 68
Zambrini, Francesco 67, 75, 106
Zampese, Cristina 67, 68, 75, 80, 107
Zazzeri, Roberta CXLIIn
Zenari, Massimo 31, 33, 35, 67, 75, 107
Ziino, Agostino LXXXIn, LXXXIVn, CV, CXn, CXVII, CXVIIn, CXXXIn, CXLIIn, CLIXn, 18, 20, 21, 24, 25, 85, 272, 274, 275, 310
Zimei, Francesco LXXXIVn, CLIXn
Zug Tucci, Hannelore LXXIVn, LXXVn

INDICE DELLE COMPOSIZIONI MUSICALI E DELLE CACCE

I nomi dei compositori sono posti tra parentesi; i modelli dei *contrafacta* si indicano tra parentesi quadre [= …]. Le cacce sono registrate separatamente in calce all'indice, ponendo in corsivo le pagine relative all'edizione del testo, dell'intonazione e del relativo apparato critico, in grassetto le pagine relative alle *Annotazioni filologiche* (*Introduzione*, § 5); i nomi dei rimatori e dei compositori si pongono tra parentesi.

Agnel son bianco e vo belando be (Giovanni da Firenze) 29
Agnus Dei (Gherardello da Firenze) CXII
A l'ombra d'un perlaro (Piero) LVIn
Alle- psallite / Alleluya, Balaam inquit / Balaam (Anon.) LXXI
Amis, tout dous vis (Pierre des Molins) CXIIn
Amor ch'al tuo suggetto mai da' lena (Francesco Landini) 307
Amor né tossa non se pò celare (Zacara da Teramo) 29
Aquila altera / Uccel di Dio / Creatura gentil (Jacopo da Bologna) XXXIIn, LVIIIn, LXI, CXVIII, CXX
Ave corpus / Adolescens (Anon.) LVIIn
Ave Mater / Mater innocencie (Marchetto da Padova?) LVIIn

Benché amar crudel dona amaro sia (Anon.) CXXIIn
Benedicamus Domino (Paolo da Firenze) CXII
Ben lo sa Dio (Zacara da Teramo) CXn

Cacciando un giorno alla vaga foresta (Gherardello da Firenze) XXVII, CXXXVIn, 26
Cantano gl'angiol lieti / Sanctus (Anon.) LXI, CXXI
Cavalcando con un giovine acorto (Piero) XXVIII, XXIX
Clap, clap / Sus, Robin (Anon.) LXXI
Conviens'a fede· fé, conviens'amore (Francesco Landini) 307
Coument se poet nul tenir / Se je chante mains que ne suell / Qui prendroit a son cuer (Anon.) LXIII
Credo (Bartolo) XXXI, CXII
Credo (Prunet) CVI, CLXn
Crimina tollis (Anon.) LXXXVI, LXXXVIn, LXXXVII
Cum altre uccele for del dolce nido (Anon.) LIXn, CXVIIn

Dal bel castel se parte de Peschiera (Anon.) 275
Dal traditor non si può l'uom guardare (Andrea da Firenze) XXXIIIn, CXVIn
De chanter me vien talens / Bien doi / Chose Tassin (Anon.) LXIVn
De ma dolour (Filippotto da Caserta) CLXV
De soto 'l verde vidi i ochi vaghi (Giovanni da Firenze?) CXXXVIIIn, 13
Dè, come dolcemente m'abbracciava (Giovanni da Firenze) 28, 29
Dè, dimmi tu, che sè così fregiato (Francesco Landini) XIIIn, XXX, XXXIII, LXIVn, CXVIn
Der summer kunt [= Talent m'est pris de chanter] (Anon.) LXXII

Di riva in riva mi guidava Amore (Lorenzo da Firenze) 84
Dicovi per certanza (Zacara da Teramo) CLXV, CLXVn
Die minne füget diemand [= Talent m'est pris de chanter] (Oswald von Wolkenstein) LXXII
Dolgomi a voi, maestri del mie canto (Lorenzo da Firenze) 285
Donna, l'altrui mirar, che fate, porge (Gherardello da Firenze) CXIII

Es ist geporn ain kindelein [= Talent m'est pris de chanter] (Anon.) LXXII
Esperance qu'en mon cuer (Anon.) CXIIn

Faccia chi de', s'el pò, ché passa l'ora (Donato da Cascia) XXX-XXXII, CXVI, CXVIn, 306
Florentia mundi speculum / Parce pater pietatis (Anon.; Landini?) CVI
Fortune [...] (Anon.) CXIIn
Fra mille corvi una cornachia bianca (Giovanni da Firenze) 23, 118

Già perch'i' penso ne la tua partita (Francesco Landini) CXXIIn
Giunge 'l bel tempo de la primavera (Jacopo da Bologna) LVIII, LXXI, LXXIn, 125n
Gloria (Gherardello da Firenze) CXII
Gloria (Matteo da Perugia) XXXIII
Godi, Firenze, po' che sè sì grande (Paolo da Firenze) XXXIIn
Gridavan li pastor per la campagna (Vincenzo da Rimini) 39
Guarda un volta 'n cià, verso 'l tuo servo (Francesco Landini) 307

Hare, hare, hye! / Balaam goudalier / Balaam (Anon.) LXXIn
Hareu, hareu, je le voy (Anon.) LXV, LXII
Hé tres doulz roussignol joly / Roussignolet du bois (Borlet) LIIn
Huic ut placuit / Huic (Anon.) LXXI

Iam nubes dissolvitur / Solem (Anon.) LXXIn
In su' bei fiori, in su la verde fronda (Jacopo da Bologna) 75
Invidia nimica (Guillaume Dufay) CXIIn
Involta d'un bel velo (Anon.) LIXn
I' son c'a seguitar fiere selvagge (Nicolò del Preposto) CXIV, 295
Ita se n'era a star nel paradiso (Lorenzo da Firenze) XLIXn, CII, CXXII, 53
Ita se n'era a star nel paradiso (Vincenzo da Rimini) XLIXn, CXXII, 53

Je comence / Et je feray / Soules viex [Mottetto] (Anon.) LXXI
Je comence / Et je feray [Virelai] (Anon.) LXXIn
Je ne chant pas / Talens m'est pris de chanter / Aptatur / Omnes (Anon.) LXIVn
Ju ich jag [= Umblemens vos pri merchi] (Mönch von Salzburg) LXXII

L'angeli ch'alma (Anon.) CV
La bella e la vezzosa capriola (Gherardello da Firenze) 97
La bella stella, che sua fiamma tene (Giovanni da Firenze) CI, CXXXVIIn, 13
La douce çere d'un fier animal (Bartolino da Padova) CII
La fiera testa che d'uman si ciba (Bartolino da Padova) XXXn
La fiera testa che d'uman si ciba (Nicolò del Preposto) XXX, XXXn, CXIVn
La manteca (Anon.) CXX
Lavandose le mane e 'l volto bello (Anon.) LIXn
Lay de confort [S'onques douleureusement, L12] (Guillaume de Machaut) LXIVn

Lay de la fonteinne [Je ne cesse de prier, L11] (Guillaume de Machaut) XXVIII, LXIVn
Le ray au soleil (Johannes Ciconia) XXXIII
Leonarde pater inclite (Anon.; Landini?) CVI
Loyauté me tient en espoire (Garinus) CXIIn
Lux purpurata / Diligite iusticiam (Jacopo da Bologna) XXXV, LVII-LIX
Ma fin est mon commencement [R14] (Guillaume de Machaut) LXIVn
Marce, Marcum imitaris (Anon.) LVIIn, CVI
Musica son che mi dolgo piangendo (Francesco Landini) XXXIIn, LXI, CXVIII

Nascoso el viso stava fra le fronde (Giovanni da Firenze) CI, CXXXVIIn, 13, 18, 284
Nel bosco senza foglie (Giovanni da Firenze) LXIVn, 26
Nel chiaro fiume dilettoso e bello (Lorenzo da Firenze) 18, 82, 84
Nel mezo a sei paon ne vidi un bianco (Giovanni da Firenze) 23, 118
Nel mezzo già del mar la navicella (Nicolò del Preposto) CVII
Nel mio parlar di questa donna eterna (Jacopo da Bologna) CXIX
Nel prato pien de fior de più colori (Anon.) XXXV-XXXVII, CXLn, 39, 284
Non più dirò omai: così farò (Nicolò del Preposto) CVIIn
Non posso far bucato che non piova (Anon.) 68
Non vedi tu, Amore, che me tuo servo (Lorenzo da Firenze) CXIII

O crudel donna, o falsa mia serena (Anon.) CXXIX
O in Italia felice Liguria (Jacopo da Bologna) 40, 81
O perlaro gentil, se dispogliato (Giovanni da Firenze) 284
O pia Maria sempiterni Patris filia [= Umblemens vos pri merchi] (Anon.) LXXII
O virgo splendens (Anon.) LIIIn
Ogni diletto e ogni bel piacere (Piero) LIXn, CI, CXVIII, CXXXVIIn
On parole / A Paris / Fresne nouvelle (Anon.) LXXIn
Oselleto salvazo per stasone (Jacopo da Bologna) XXX, XXXIII, LVIII, CIXn, CXI, CXII, CXVIn, CXIX, CXXII, 23

Pantaleon eleon (Petrus Wilhelmi) XCIII
Paraneuma eructemus (Petrus Wilhelmi) XCVn
Per larghi prati e per gran boschi folti (Giovanni da Firenze) XXXIII, XXXIV, XXXIVn, XXXV, XXXVII, XL, CXVIII
Per un verde boschetto (Bartolino da Padova) 102
Petre clemens / Lugentium siccentur (Philippe de Vitry) LIX, LX
Più bella donn'al mondo ma' non fia (Francesco Landini) CXX
Pour ce que tous mes chans [B12] (Guillaume de Machaut) LXIII
Povero zappator in chiusa valle (Lorenzo da Firenze) XXXIIn, CXXII
Presulem ephebeatum (Petrus Wilhelmi) XCIV
Probitate eminentem / Ploditando exarare (Petrus Wilhelmi) XCVn
Prorumpamus eduli (Petrus Wilhelmi) XCIII

Quan je voy le duç tens venir (Anon.) LXXI, CXVIII
Quando l'aire comenza a farse bruno (Piero) CI, CXXXVIIn
Quod jactatur (Johannes Ciconia) XXXIII

S'i' fossi certo del dover morire (Francesco Landini) 307
Salve Mater Jesu Christi / In hac valle profunda [= Caciando per gustar] (Zacara da Teramo) CVI, CLX, CLXn
Sanctus (Anon.) CV

Sanctus (Lorenzo da Firenze) CXII
Sanz cuer m'en vos / Amis, dolens / Dame, par vous [B17] (Guillaume de Machaut) LXIVn
Se je chant mais que ne suelh (Denis Le Grant) XLIVn, LXII, LXIII, LXIIIn, LXV, LXIX, LXXVIIIn, 37
Seguendo un me' sparver, che me menava (Anon.) 117n
Sempre piango (Anon.) CV
Se non ti piacque in ingrat' abitare (Paolo da Firenze) 97
Sì come al canto de la bella Iguana (Jacopo da Bologna) CXIn, CXXXIII, CXXXIV, CLIn, 130
Sì come al canto de la bella Iguana (Piero) LVIn, CXIn, CXXXIII, CXXXIV
Sì dolce non sonò con lira Orfeo (Francesco Landini) XXXIIn, 307
Sol mi trafigge 'l cor l'aquila bella (Zacara da Teramo) CLXV, CLXVI
Sotto l'imperio del possente prince (Jacopo da Bologna) CXIX
Sumer is icumen in (Anon.) LXVIIIn, LXXI
Sumite karissimi (Zacara da Teramo) CIV
Suso quel monte che fiorisce l'erba (Anon.) CXXIX

Tal mi fa guerra che mi mostra pace (Nicolò del Preposto) CVIIn
Talent m'est pris de chanter (Anon.) LXIVn, LXV, LXVn, LXXI, XCII
Togliendo l'una all'altra foglie e fiori (Giovanni da Firenze) CXXXIXn
Tout par compas (Baude Cordier) XXXIII
Tres dous compains, levés sus (Anon.) LXV, LXVI, LXVIII, LXIX
Tuba gallicalis (Anon.) XCIn
Tuba Heinrici de Libero Castro (Heinrich Laufenberg?) XCIn

Umblemens vos pri merchi (Anon.) LXV, LXVn, LXX, CLXIII, 26
Una colomba più che neve bianca (Gherardello da Firenze) CXXXIXn, CXLIXn, 284

Vaguza vaga gli to' ochi trade (Anon.) CV, 25, 275
Vestìse la cornachia d'altrui pene (Jacopo da Bologna) 23
Viderunt omnes (Perotinus) XXXI
Vidi nell'ombra d'una bella luce (Lorenzo da Firenze) CXXII, CXXIIIn
Von frömden stimmen [= Talent m'est pris de chanter] (Anon.) LXXII

…chi cava 'l morso fuore, chi la cinia (Anon.) XXXVII
…et belle mon amie a mon talent (Anon.) LXV, LXXII

Cacce

A poste messe veltri e gran mastini (Niccolò Soldanieri / Lorenzo da Firenze) XIX, XXIII, XXIV, XLVII-XLIV, XLIXn, LXIVn, LXVIII, CII, CXIII, CXXVII, 9, 10, 22, 28, *48-52*, 80, 81, 94, 98, 102, 103, 112, 117, *191-203*, 285, *288-291*

A prender la battaglia giuso al piano (Franco Sacchetti) VIII, XX, XLIX, LXVIII, XCVII-C, 62, 74, 80, 83, *104-108*

Caciando per gustar de quel tesoro (Zacara da Teramo) VIII, XXVIIn, L, LXI, XCV, CII, CIV-CVI, CXLIVn, **CLIX-CLXVIII**, 7, 8, 60, *85-93*, 112, *257-268*, *310-312*

Chi caccia e chi è cacciato (Niccolò Soldanieri) VIII, XXn, XLVII, XLVIIn, XLVIII, XLIX, LXn, XCVI, XCIX, 10, 84, *94-98*, 99, 101

Chiama il bel papagallo (Anon.) xx, xxvi, xxxivn, xlv, xlvi, cv, cxxvii, cxxviiin, cxxxiv, 5n, 7, 8, *23-25*, 113n, 117, 124, 130, *147-152*, *274-275*, 302

Con bracchi assai e con molti sparveri (Giovanni da Firenze) xviii, xxiv, xxv, xxxivn, xxxix, xl, xliv, xlv, xlvi, cii, cxxvii, **cxxxiii-cxxxvii**, 5n, 17, 26, *34-36*, 39, 48, 78, *168-172*, *280*

Con bracchi assai e con molti sparveri (Piero) xviii, xxiv, xxxivn, xxxix, xl, xliv, xlv, xlvi, lii, cii, cxxvii, **cxxxiii-cxxxvii**, 5n, 8, 17, 26, *34-36*, 39, 48, 78, 117, 127, *163-167*, *278-280*, 313

Con dolce brama e con gran disio (Piero) xvii, xviii, xx, xxix, xlv, xlvi, lii-liv, cv, cxxvii, 5n, 6, 15, *30-33*, 47, 58, 112, *157-162*, *278-279*

Così pensoso com'Amor mi guida (Francesco Landini) xvii, xxii, xxiin, xxvi, l, lv, ci-ciii, cxvi, cxx, cxxii, cxxiii, cxxvii, cliiin, 18, 43, 68, *82-84*, 90, 117, *251-256*, *306-309*

Dappoi che 'l sole i dolçi raçi asconde (Nicolò del Preposto) xix, l, cii, ciii, cxiv, cxx, cxxvii, cxliin, 9, 52, 68, *78-81*, 82, 103, 117-119, 123, 124, 126, *239-250*, 299, *302-305*

In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno (Vincenzo da Rimini) xlvii, xlix, cii, ciii, cxiii, cxiv, cxx, cxxn, cxxvii, clvin, 6, 8, 8n, 10, 35n, 56, 57, *58-61*, 90, 106, 122, *213-216*, *295-296*

Mirando i pessi nella chiara fonte (Anon.) xvii, xx, xxxivn, xxxix, xlv, xlvi, cv, cxxvii, cxxixn, 5n, *17-19*, 21, 23, 28, 42, 56, 82, 113n, 117, *138-142*, *272-273*

Nell'aqua chiara e dolce pescando (Vincenzo da Rimini) xivn, xix, xx, xlvii, xlix, ci-ciii, cv, cxx, cxxn, cxxii, cxxvii, **cxlix-clix**, 8, 8n, 9n, 10, 19, 32, 35, *53-57*, 58, 61, 91, 119, 126, 130, *204-212*, *291-294*, 295, 297

Nella foresta «Al cervo, caciatori!» (Anon.) xix, xxxivn, xxxix, xliv, xlv, xlvi, xlvin, xlvii, ln, cv, cxxvii, cxxixn, cxxxi, clin, clx, clxi, 5n, 7, 15, *20-22*, 28, 35, 48, 83, 117, 127, 130, *143-146*, 272, *273-274*, 291

O tu, di qua, o tu, di là, lasciate (Anon.) xix, xlin, xlviii, xlviiin, xlix, ci, cxxii, cxxvii, cliiin, 3, 8, 103, *41-43*, 112, 117, 122, *178-184*, *283-285*, 313

Or qua conpagni, qua, cum gran piacere (Anon.) xviii, xix, xxv, xlvi, liin, ci, cxviin, cxxvii, cxxviiin, cxxix, cxxixn, cxxxii, 7, *13-16*, 19, 21, 32, 39, 119, 122, 130, 131, *133-137*, *271*

Passando con pensier per un boschetto (Franco Sacchetti / Nicolò del Preposto) xx, xlix, xcvii-c, cii, cv, cxiii, cxxvii, cxliin, 11, 17, *62-70*, 71, 73-75, 80-82, 90, 98, 102, 106, 117, *217-227*, *296-298*

Per sparverare tolsi el mio sparvero (Jacopo da Bologna) xlv, xlvi, xlvin, xlvii, xlviii, lviii, cii, ciii, cixn, cxv, cxvi, cxix, cxxvii, cxxxiv, **cxxxvii-cxli**, 8, 19, 36, *37-40*, 48, 117, 118, *173-177*, 274, *280-283*

Per un boschetto tra pungenti spine (Niccolò Soldanieri) viii, xli n, xlviii, xlviii n, xlix, xcvi, c, cxii, 9, 41, 42, 43, 48, 52, 84, *99-103*

Segugi a corta e can per la foresta (Anon.) xxxivn, xxxix, xliv, xlv, xlvi, xlvin, xlvii, ln, cii, ciii, cixn, cxin, cxv, cxvi, cxx, cxxvii, **cxxviii-cxxxiii**, cxxxiv, 5n, 8, 15, 21, 22, *26-29*, 40, 48, 76, 78, 83, 103, 117, *153-156*, 274, *276-278*

State su donne! Che debiàn noi fare? (Franco Sacchetti / Nicolò del Preposto) xix, xxvi, l, xcvii-c, ciii, cviii, cviiin, cxiii, cxx, cxxvii, cxliin, 9, 11, 62, 66, 68, *71-77*, 98, 117, 124, 125, *228-238*, *298-302*, 302, 306

Tosto che l'alba del bel giorn' apare (Gherardello da Firenze) xivn, xlviii, xlviiin, xlix, c-ciii, cv, cvi, cviii, cx, cxiii, cxix, cxxii, cxxvii, **cxli-cxlix**, 8, 9, 16, *44-47*, 102, 103, 112, 118, 119, *185-190*, *285-288*, 297

…cacciato sono ognor sança ragione (Anon.) lviiin, ci, cxxii, *269*, *313*