

IL PROGETTO EUROPEAN ARS NOVA E I TESTI POETICI IN VOLGARE. CARATTERISTICHE DELLA TRADIZIONE E SOLUZIONI EDITORIALI*

PREMESSA

Uno degli obiettivi del progetto ArsNova è quello di fornire una nuova edizione digitale dei testi intonati dai polifonisti del Trecento e del primo Quattrocento e delle relative musiche all'interno dell'ANT, il *Corpus dei testi poetici e musicali* del database ArsNova.¹ L'obiettivo di questo saggio è di illustrare alcuni criteri generali adottati nell'edizione, che riguardano in particolare il rapporto tra testo e musica all'interno della tradizione manoscritta,² tenendo presente le osservazioni contenute nelle edizioni critiche già approntate su porzioni di questo repertorio da Antonio Calvia e Michele Epifani.³

* La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante 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).  

¹ L'ANT è consultabile all'indirizzo <https://www.mirabileweb.it/arsnova/ant/home>. L'edizione digitale sfrutta il visualizzatore ANTVIEWER, appositamente sviluppato da Chiara Martignano.

² Per l'analisi e la formalizzazione della *varia lectio* musicale si rimanda invece a Calvia 2021.

³ Nicolò del Preposto (Calvia) e *Cacce* (Epifani). Alcuni principi editoriali illustrati nel presente saggio sono stati in parte trattati in Calvia–Checchi 2020.

Carte Romanze 12/2 (2024): 443-74 – ISSN 2282-7447

DOI: 10.54103/2282-7447/25701

<http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index>

1. CONSISTENZA DEL CORPUS E ATTRIBUZIONI

Il corpus oggetto dell'edizione prevede un totale di 1022 brani intonati, risultanti da una selezione operata su questi criteri:⁴

1. presentino un testo in francese, italiano o latino, con esclusione del repertorio di origine inglese, a causa della tradizione frammentaria;
2. siano riferibili all'incirca all'arco cronologico che va dal 1309 (trasferimento della sede papale ad Avignone) al 1417 (fine dello Scisma d'Occidente), con l'esclusione dei testi intonati da Machaut, del repertorio tramandato dal Codice di Cipro, recentemente datato al 1435 ca.,⁵ del repertorio liturgico;⁶
3. si siano preservati il testo e l'intonazione; sono quindi esclusi i testi che furono certamente intonati ma di cui si è persa l'intonazione,⁷ e i testi per i quali lo stato di conservazione del testimone impedisce un'edizione del testo e della melodia.

La presenza di un'intonazione è legata anche alla repertoriatura degli aspetti metrico-musicali all'interno del *Repertorio delle strutture metriche e musicali* (ANS), una delle sezioni del database e il cui scopo è repertoriare e mettere in relazione la struttura metrica dei testi con quella dell'intonazione e il ritmo dei versi con quello della musica.⁸

⁴ I criteri di scelta del corpus sono già stati diffusamente esposti nell'articolo illustrativo di Lannutti 2020.

⁵ Kügle 2012.

⁶ Dei brani tramandati dal ms. Paris, Bibl. nationale de France, fr. 146 (versione con interpolazioni musicali del *Roman de Fauvel*) verranno presi in considerazione solo i motetti composti nello stile (e notazione) dell'Ars Nova, in particolare quelli attribuiti o attribuibili a Philippe de Vitry. Per lo stesso motivo sono esclusi i brani di Jean de Lescorel.

⁷ Come è avvenuto per diversi testi che Sacchetti indica come provvisti di intonazione nel suo autografo, in merito si rimanda a Cuthbert 2009 e a Calvia–Epifani–Manzari 2024.

⁸ L'interpretazione ritmica dell'intonazione in rapporto ai testi verbali è stata oggetto di due interventi di Michele Epifani, *Metrica musicale e versificazione nelle ballate a tre voci di Francesco Landini (Poesia e Musica fra Trecento e Quattrocento. Itinerari tra filologia e musicologia*, Convegno di Studi in memoria di Aldo Menichetti e di Frank A. D'Accone, Certaldo, 18-20 luglio 2022, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento) e *Metrics and men-*

L'edizione si basa su un nuovo esame del testimoniale, i cui risultati sono confluiti anche in una sezione apposita del database ArsNova, il *Catálogo dei manoscritti, degli autori e dei testi* (CANT) che ha portato all'identificazione di un discreto numero di opere prima sconosciute o identificate in modo errato. Per ragioni di mera praticità organizzativa del flusso di lavoro, queste nuove acquisizioni sono state temporaneamente escluse dal corpus e saranno oggetto di integrazione successivamente alla pubblicazione dell'intero database, così come i testi conservati nei nuovi frammenti di più recente scoperta.

Per quanto riguarda la paternità dei testi poetici, il nostro corpus è contraddistinto da una diffusa adespotia di tipo «accidentale».⁹ In altri termini, la mancanza di rubriche che esplicitino il nome del poeta dipende dalle caratteristiche della tradizione di questo repertorio, e non può essere interpretata come indice di un minor valore letterario rispetto al resto della produzione poetica “minore” Trecentesca. La questione, inoltre, si intreccia con l'ipotesi che i compositori siano anche autori di alcuni dei testi poetici da loro intonati. L'ipotesi è plausibile, anche in ragione del fatto che i testi intonati dai vari compositori mostrano alcune isotopie specifiche, ma l'attribuzione è quasi sempre impossibile da dimostrare con certezza, dato che il singolo compositore potrebbe aver avuto un canale preferenziale con un autore di cui non ci è giunto il nome.

Per quanto riguarda le attribuzioni delle intonazioni, la tradizione si dimostra stabile, con pochissimi casi di attribuzione conflittuale, che sono valutati di volta in volta dagli editori, e con un'adespotia limitata a poco meno del 30% del corpus. Per le intonazioni anonime la critica ha più volte proposto attribuzioni basate su criteri stilistici, soprattutto per quanto riguarda compositori caratterizzati da uno stile ben marcato, ad esempio Zacara da Teramo.¹⁰ Pur dando notizia delle varie ipotesi attributive nel CANT e nell'edizione del testo e della melodia, si è preferito

sural notation in the Trecento repertoire (49th Medieval and Renaissance International Music Conference, Lisboa, Universidade NOVA, 5-9 luglio 2021).

⁹ Calvia-Lannutti, 2019: 213.

¹⁰ Sulla questione si veda almeno D'Agostino 2004, Gozzi 2004 e Marchi-Di Mascia 2001.

catalogare e pubblicare l'opera come anonima tutte le volte che la tradizione la presenta come tale.

2. CARATTERISTICHE DELLA TRADIZIONE DEI TESTI DELL'ARS NOVA

Poiché i criteri di edizione sono la risposta e la reazione del filologo ai problemi e alle caratteristiche del testo e della sua tradizione, prima di addentrarci nelle scelte operative è necessario illustrare le peculiarità della tradizione del nostro repertorio. Le composizioni in italiano e quelle in francese sono tramandate da due tipologie di testimoni che si è soliti chiamare “testimoni musicali” – cioè antologie, o frammenti di queste, che tramandano il testo e la musica – e “testimoni letterari” – soprattutto antologie miscellanee, ma anche frammenti e testimonianze avventizie che tramandano il solo testo.¹¹ All'interno dei testimoni letterari è presente anche il caso particolare dell'autografo di Franco Sacchetti, che conserva alcuni testi intonati da compositori a lui coevi.¹²

Le due tipologie testimoniali presentano alcune differenze rilevanti, legate alle diverse modalità di fruizione. Nei testimoni musicali il testo letterario risulta vincolato al rapporto con l'intonazione e con la sua struttura; nei testimoni letterari, quasi tutti zibaldoni allestiti per uso personale, la copia del testo è orientata verso la lettura e osserva una *mise en texte* e abitudini grafiche tese a facilitare la comprensione del testo, come avviene normalmente per la lirica trecentesca. Si veda ad esempio la ballata intonata da Landini *Donna, la mente mia è sí 'nvaghita*, tramandata da un testimone musicale Fp (c. 13v) e da un testimone letterario Mg4 (c. 24v):¹³

¹¹ Per un quadro generale sulla tradizione letteraria del repertorio italiano si rimanda a D'Agostino 1999 e Jennings 2014. All'interno del progetto European Ars Nova è in corso di preparazione un lavoro sul complesso della tradizione letteraria dei testi francesi.

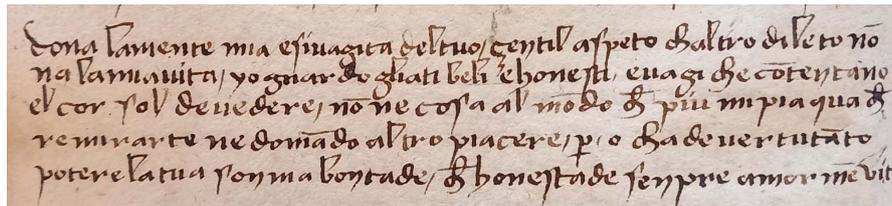
¹² Cf. n. 7.

¹³ I manoscritti verranno citati impiegando le seguenti sigle. Per i mss. musicali: Ch = Chantilly, Bibliothèque du Château, 564; Fp = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Panc. 26; Lo = London, British Library, Add. 29987; Pit = Paris, Bibl. Nationale de France, It. 568; R = Paris, Bibl. Nationale de France, It. 6771 (Codice “Reina”); SL = Firenze, Archivio Capitolare di San Lorenzo, 211; Sq = Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pal. 87.

Donna, la mente mia è sí 'nvaghita
del tuo gentil aspetto,
ch'altro dilecto non à la mia vita.

Io guardo gli atti begli e onesti e vaghi,
che contentan el cor sol di vedere; 5
né cos' al mondo so che piú m'apaghi
che mirar te, né cheggio altro piacere,
però ch'à di virtù tanto podere
la tua soma biltade,
ch'a onestade, Amor, sempre m'invita. 10

Mg4, zibaldone per uso personale della prima metà del XV secolo, presenta la ballata trascritta a mo' di prosa (una scelta invero poco frequente a questa altezza cronologica, dove è maggioritaria la disposizione “in colonna”)¹⁴ con i versi sommariamente delimitati con una barra obliqua, non sempre in modo corretto.



In Fp invece, come avviene normalmente nei testimoni musicali, i versi non sono copiati uno di seguito all'altro, ma sono distribuiti nello spazio scritto in base alla struttura della musica. Nei testimoni musicali, infatti, le sezioni della musica destinate ad essere ripetute venivano trascritte solo una volta con sottoposto il testo poetico iniziale, mentre il testo poetico abbinato alle ripetizioni (per il repertorio italiano, la seconda mutazione e

Per i mss. letterari CT = Cape Town, South African Library, Grey 7.b.5; Mg3 = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.1041; Mg4 = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.1078; T = Milano, Bibl. Trivulziana, 193. Per le descrizioni dei codici ed eventuali rimandi bibliografici si rimanda alle schede allestite per il CANT <https://www.mirabileweb.it/arsnova/cant>. Salvo ove diversamente indicato, i testi sono citati secondo l'edizione allestita per l'ANT.

¹⁴ In merito si vedano Leonardi 2009 e Coluccia 2008.

la volta nel caso della ballata, o i terzetti successivi al primo nel caso del madrigale) veniva copiato senza la musica in uno spazio a parte (*residuum*). Sempre il *residuum* accoglieva, quando presenti, anche le strofe successive alla prima.¹⁵ Nel nostro caso siamo di fronte a una ballata con struttura melodica A B B A A, dove la melodia A veniva applicata alla ripresa e alla volta (vv. 1-3 e 8-10), la melodia B alla prima (4-5) e, ripetuta, alla seconda mutazione (6-7). Pertanto sotto l'intonazione del Cantus e del Tenor troviamo solo la ripresa (vv. 1-3) e la prima mutazione (vv. 4-5), mentre nel *residuum* vengono trascritte la seconda mutazione e la volta (vv. 6-10).

¹⁵ Per un quadro generale relativo all'organizzazione della pagina nei codici musicali dell'Ars nova si rimanda a Bent 2015, soprattutto le pp. 627-8.

Questa particolare *mise en texte* richiede uno studio attento dello spazio scrittoria, che doveva soddisfare l'esigenza primaria di disporre su un'unica apertura di pagina tutte le voci della composizione. Non sempre rimaneva lo spazio necessario per copiare integralmente il *residuum*, e la sua stessa posizione, spesso graficamente marginale – come suggerisce il nome – rispetto agli altri elementi della pagina, favoriva la sua omissione nell'attività di copia. Un esempio calzante è rappresentato dalla tradizione musicale del madrigale di Franco Sacchetti *Come selvaggia fera tra le fronde*, intonato da Nicolò del Preposto.¹⁶

Come selvaggia fera fra le fronde
nasconde sé per spaventevol grido
del cacciator, quand' è presso al suo nido,
così il piacer in cui mia mente guido
tostan ciaschun mio senso fe' gir onde
donna senti' tra spine verdi e fonde,

5

Amor e me fugendo, ov' io vedea
tal prun che più di lei mie cor pungea

L'unico testimone musicale, Sq (c. 90v), omette proprio i versi solitamente ospitati nel *residuum*, cioè il secondo terzetto (vv. 4-6), restituendo quindi un testo privo di senso, dato che la comparativa (avviata al v. 1) rimane priva del secondo termine di paragone (*Come... così*), e il ritornello è sintatticamente sospeso.¹⁷ Lacune simili si possono trovare anche nei testimoni letterari, e sono un utile indicatore della loro dipendenza da una fonte musicale. Si veda ad esempio la ballata a due voci intonata da Landini *Donna che d'amor senta*, tramandata da tre testimoni musicali (Sq 150v; Pit 104v-105r; R 36v), da alcuni testimoni del trattato *Ars cantus mensurabilis* (come esempio musicale) e dal testimone letterario Mg3 (c. 47r), dove mancano la seconda mutazione e la volta (vv. 8-14):

¹⁶ Cf. Nicolò del Preposto (Calvia): 70-2 (da cui si trae l'edizione del testo) e 194-6 (intonazione).

¹⁷ La scarsa attenzione a questo aspetto della tradizione ha talvolta portato gli studiosi a interpretare testi lacunosi come caratterizzati da sperimentalismo metrico, in merito si veda Calvia 2015.

Donna, che d'amor senta, non si mova
 ad amar ciaschedum che guard' a lei.
 Quanto son rei
chi 'l sa fatt' à 'lla prova.

Mostran con gli ochi agli ochi amor sentire, 5
 et po', per me' tradire,
 gittan sospir gravosi.
 Tenpo né 'l loco non guardan se dire;
 posson far<v>i morire,
 mostrandosi angosciosi. 10
 Et s'a 'llor par nostri ochi esser pietosi,
 si vantàn che no' portian dentr' al core
 il lor amore.
Chi 'l sa fatt' à 'lla prova.

In questo caso l'omissione di Mg3 è ovviamente palese, dato che compromette il senso e lo schema metrico della ballata, e lo stesso può dirsi anche per il madrigale di Sacchetti. Poiché è improbabile che Nicolò del Preposto abbia coscientemente intonato un madrigale privo di senso, l'omissione del secondo terzetto si è necessariamente verificata *dopo* che il testo fu intonato.

La consistenza testuale del testo intonato non è però sempre così certa. Si veda la ballata a due voci intonata da Landini *Vita non è piú misera*, tramandata da ben nove testimoni, cinque musicali (Sq c. 167r; Pit c. 103v; Fp c. 10v; SL c. 100r; R c. 49r) e quattro letterari (CT c. 92r; Mg3 c. 47v; Mg4 c. 36r; T c. 155v). Solo CT conserva la ripresa seguita da tre strofe, mentre in tutti gli altri testimoni sono presenti solo la ripresa e la prima strofa. Questo è il testo dell'edizione critica, che impiega forzatamente CT (l'unico completo, di area settentrionale italiana)¹⁸ come manoscritto di riferimento per la grafia:

Vita non è piú misera e piú ria
 che troppo amare altru' con çelosia.

Çovene, bella, virtuosa e vaga,
 casone a mi di questa amara vita,

¹⁸ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Saxby 1976.

poi che 'l principio fusti dela piaga, 5
 si' a sanarla, como a farla, ardita.
 Vertú che regna in ti non sia smarita,
 sí che in dui corpi un solo animo sia.

Se çelosia non fusse nel'amore, 10
 qualonqua amasse se seria beato,
 e non ha maggior doglia dentro al core
 che zelosia l'homo ch'è innamorato.
 Sarebe el meglio ch'e' fusse danato,
 che sostenere tanta pena ria.

Gentil madona, poscia <adonqua ch'io> 15
 per vui son stato in questo ardente foco
 cotanto tempo: dati al dolor mio
 soccorso, che già mai non trovo loco.
 Se ciò non fati, dona, a poco a poco
 vederiti finir la vita mia. 20

Sebbene l'assenza delle strofe successive alla prima sia un fatto normalmente diffuso nella tradizione dei testi poetici, nel nostro caso è necessaria una riflessione ulteriore. Come vedremo, non è scontato che l'intonatore abbia intonato sempre il testo nella versione piú estesa o nella versione corrispondente all'originale. Attribuire un'intonazione a una porzione di testo che, per quanto possiamo dedurre dalla tradizione manoscritta, non siamo certi che sia stata intonata dal compositore, significherebbe venir meno al fine principale del lavoro filologico: l'approssimazione alla verità di questi «testi complessi», secondo la definizione di Maria Caraci Vela, «in cui concorrono simultaneamente piú livelli testuali e paratestuali: il testo verbale e quello musicale [...]», dato che l'opera intonata «deriva dal saldarsi di piú livelli testuali in uno».¹⁹

¹⁹ Caraci Vela 2009: 68-9. Resta pur vero che, in virtù dell'isostrofismo, l'intonazione della prima strofe avrebbe potuto essere impiegata per eseguire anche strofe successive non attestate nella tradizione musicale (e conosciute a memoria dall'esecutore?), così come è possibile che venissero cantate solo alcune strofe di una ballata, oppure che venisse eseguita solo con strumenti musicali. Si tratta di aspetti senz'altro interessanti e importanti che pertengono però all'esecuzione, mentre il fine che ci si propone è quello della ricostruzione del testo scritto poetico e musicale.

Il corpus è infatti in gran parte costituito dalle cosiddette forme fisse (*ballade, virelai, rondeau*, ballata e madrigale), fortemente condizionate nella loro struttura metrica da una precisa struttura musicale, ma ciò non comporta che i testi poetici venissero necessariamente composti (dagli intonatori o da altri poeti) contestualmente alla loro intonazione. Al contrario in diversi casi è possibile che il testo verbale sia ad essa preesistente e che abbia avuto una certa circolazione prima di ricevere una “veste” musicale; fermo restando che, nel caso in cui i compositori siano anche gli autori dei testi, essi dovettero aver una qualche idea, anche approssimativa, delle caratteristiche della futura intonazione del testo.²⁰

Per quanto riguarda il repertorio italiano, si veda il riferimento a una possibile successiva intonazione dei testi poetici presente nel madrigale di Franco Sacchetti, *Ben s'affatica invano chi fa or versi* ai vv. 4-6 «Pien è il mondo di chi vuol far rime: / tal compitar non sa, che fa ballate, / tosto volendo che sien intonate», o il sonetto *Perché constanza in voi d'amor si trova* con cui Ottolino invia a Sacchetti una ballata intonata (vv. 15-16: «però vi mando la vostra ballata, / secondo il mio saver poco intonata»), al quale Sacchetti risponde con *La grazia, che dal ciel par che in voi piova*. Sempre Sacchetti invia a Francesco Landini il sonetto *Veggendo tante piaghe e tanti segni* per chiedere l'intonazione di una poesia, al quale Landini risponde con il sonetto *Se per segno mirare che dal ciel vegni*.²¹

Nel repertorio francese l'indagine su questi aspetti è stata finora meno approfondita, ma le dinamiche tra testo poetico e intonazione musicale paiono essere analoghe a quelle del repertorio italiano. Sono infatti attestate intonazioni di testi composti da poeti noti: il testo della *chace* con intonazione anonima *Se je chant mains que ne suelh* è attribuibile a Denis Le Grant;²² Eustache Deschamps è autore dei testi del *virelai Tristour et meren-*

²⁰ Cf. in merito Kügle 2003, in part. p. 270: «A loose idea (and perhaps several contrasting matrices) of what constituted a good *rondeau* (or *chanson*) in purely musical terms might well have preceded the genesis of the text in Machaut's mind».

²¹ Sulla questione si veda Giunta 2002: 158-63 e Lannutti 2022: 756-8.

²² Il testo è attribuibile a Denis Le Grant sulla base di un passo del *Roman des Deduis* di Gace de Buigne, dove viene citato come auctoritas su quanto sia sconveniente cacciare con i falconi in presenza di vento forte: «Un aucteur qui fut de grant pris, / Qui fu

colie, con intonazione anonima,²³ della *ballade* politestuale in morte di Machaut *Armes, amours, dames, chevalerie / O flour des flours de toute melodie* intonata da Andrieu²⁴ ed è a lui attribuito anche il testo del *rondeau* *Puis que je sui fumeux, plains de fumee*, intonato da Hasprois;²⁵ Antonello da Caserta intonò la *ballade* *Biauté parfaite et bonté souverainne* con testo di Machaut.²⁶ Alcune indicazioni sui rapporti tra composizione e circolazione del testo e dell'intonazione possono essere ricavate dal *Livre du Voir Dit* di Machaut, dove l'autore narra (tramite versi narrativi, lettere in prosa e inserzioni liriche) la propria relazione amorosa con Toute-belle. Si tratta ovviamente di una finzione narrativa, che risulta però ugualmente significativa, in quanto il *Voir Dit* cerca di essere il più possibile verosimile. Tra le lettere 31 (scritta nella finzione narrativa il 28 settembre 1363) e 38 (5 novembre 1363) si trovano diversi riferimenti al processo di composizione della *ballade* pluritestuale *Quant Theseüs, Hercules et Jason/Ne quir vëoir la biauté d'Ab-salon*.²⁷ Secondo quanto narra l'amante/Machaut, il testo *Quant Theseüs, Hercules et Jason*, composto da Thomas Paien, giunge all'amata una prima volta per errore con la lettera 31, insieme a del materiale che l'autore aveva utilizzato per la stesura del *Voir Dit*. Dopo aver riottenuto dall'amata la *ballade* inviata per sbaglio (con la lettera 32), Machaut le inoltra di nuovo la *ballade* di Paien *Quant Theseüs* insieme a *Ne quir vëoir* (lettera 35), composta da lui stesso riprendendo le stesse rime e lo stesso *vers-refrain* della *bal-*

evesque de Senlis, / fist une chace de faucons / La ou il moustre aux compaignons / Et leur ensaigne la maniere / Quant fait bon aler en riviere, / Maiz il moustre tout clerement / Qu'il n'y fait pas bon par gros vent. / Il fut pseudomme et sceust bien chant / Et ot a nom Denis le Grant.» (vv. 6308-6318).

²³ Eustache Deschamps (Queux de Saint-Hilaire-Raynaud), IV: 175-7. L'intonazione, tramandata dai mss. Cambrai, Le Labo - Cambrai (*olim* Bibliothèque Municipale) 1328 (1176), c. 8v e SL, c. 130r, risulta quasi del tutto illeggibile ed è stata esclusa dal corpus delle edizioni del progetto.

²⁴ Eustache Deschamps (Queux de Saint-Hilaire-Raynaud), I: 243-6.

²⁵ Eustache Deschamps (Queux de Saint-Hilaire-Raynaud), X: XIV-XV.

²⁶ Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques* (Chichmaref), I: 132-3.

²⁷ Per un maggiore approfondimento sulle varie fasi di composizione, le caratteristiche dell'intonazione e l'identificazione di Thomas Paien, a lungo ritenuto un personaggio fittizio, si veda Leach 2009.

lade di Paien, con l'intento (implicito, ma chiaramente avvertibile) di dimostrare la propria maggiore abilità poetica.²⁸ Nella stessa lettera Machaut promette inoltre all'amata che le avrebbe intonate entrambe, a patto che lei non consegnasse l'opera a nessun altro. Segue poi la risposta dell'amata (lettera 36), che non contiene riferimenti alle *ballades*, e un intermezzo narrativo in cui Machaut comunica di aver unito le due *ballades* in un'intonazione pluritextuale a quattro voci, dopo il quale si trova finalmente la trascrizione del testo e della musica della *ballade* pluritextuale.

Anche l'esistenza della duplice tradizione letteraria e musicale è del resto un effetto di questa duplice modalità di fruizione, con o senza intonazione, di cui erano consapevoli gli stessi poeti e compositori del XIV secolo.

Ritorniamo ora alla ballata di Landini *Vita non è più misera e più ria* e alla diversa estensione attestata nel testimone letterario CT e nel resto della tradizione. Prendendo come punto focale il momento in cui il compositore ha associato una melodia a un testo preesistente sono quindi possibili due scenari:

1) *il compositore ha intonato una ballata pluristrofica*, e la perdita delle strofe successive alla prima è avvenuta nella successiva tradizione musicale e/o letteraria (dipendente o meno da quella musicale);²⁹

2) *il compositore ha intonato una ballata in forma monostrofica* (o comunque con un numero di strofe minore rispetto a quelle attestate nella tradizione letteraria), o perché gli era giunta in questa forma dalla tradizione cui ha attinto, oppure perché ha coscientemente scartato un certo numero di strofe, forse spinto da una certa predilezione per la "brevitas" che caratterizza l'estetica poetica del Trecento italiano.³⁰ In questo scenario è poi

²⁸ Questa competizione poetica potrebbe essersi svolta nel 1360 e vi partecipò forse anche Jehan Froissart con la *ballade Ne quier veoir Medee ne Jason*, cf. Leach 2009: 105-9.

²⁹ È il caso, ad esempio, della ballata intonata da Landini, *Gli occhi che 'n prima tanto bel piacere*: il manoscritto musicale Fp (c. 7r) ci tramanda la ripresa e due strofe, mentre il resto della tradizione musicale (Sq c. 148v, Pit cc. 68v-69r, SL c. 106v) e della tradizione letteraria (Mg3 e la prova di penna ms. Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25) tramandano solo la ripresa e la prima strofa.

³⁰ Per il monostrofismo ("d'autore" o come portato della tradizione) delle ballate dell'Ars nova si rimanda a Calvia-Lannutti 2019: 189-214. Per quanto riguarda la pro-

teoricamente possibile, sebbene ad oggi non ci siano casi documentabili, che le strofe ulteriori presenti nella tradizione letteraria siano frutto di una rielaborazione dell'autore del testo verbale o di un'interpolazione successive al momento dell'intonazione da parte del compositore.

Il fatto che l'intonatore possa aver assunto il testo poetico in un punto qualsiasi della sua tradizione ha conseguenze non solo sul numero dei versi effettivamente intonati, ma più genericamente sulle varianti sostanziali e in parte, come vedremo tra poco, su quelle formali del testo intonato. Inoltre è sempre possibile che l'intonatore stesso sia intervenuto sul testo per renderlo più congeniale all'intonazione o ai gusti della propria committenza, ad esempio per inserire (o eliminare) un *senhal* in funzione dedicatoria.³¹ Il madrigale di Petrarca *Non al suo amante più Diana piacque* (*Rvf* 52), intonato da Jacopo da Bologna, ben rappresenta questa situazione. Per molti anni si è ipotizzato che le varianti proprie della tradizione musicale, e soprattutto la variante al v. 6 «che 'l sole all'aura el vago capel chiuda»³² in luogo di «ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda» fossero varianti d'autore precedenti all'inserimento del madrigale nei *Rerum vulgariarum fragmenta* e alla sua rifunzionalizzazione in chiave laurana. Come ha però dimostrato Stefano Campagnolo,³³ lo studio della tradizione manoscritta dei *Rvf* e delle sue varie redazioni permette di isolare la variante al v. 6 in un ramo specifico della tradizione della redazione chigiana, lo stesso ramo dal quale attinse Jacopo per l'intonazione del testo.

duzione francese non ci sono studi analoghi, ma la situazione parrebbe essere in parte diversa, data la maggiore tendenza a impiegare le forme fisse all'interno di contesti narrativi (si pensi ai *dits* di Machaut), come unità costitutive di macrotesti o a inserirle all'interno di raccolte organiche (anche non d'autore). La situazione è però più complessa dato che la produzione di Eustache Deschamps rifugge da questa tendenza. Si veda in merito Dauphant 2015: 491-505, e in particolare a p. 492 «Deschamps laisse à chacune de ses pièces la liberté d'être comprise seule, en dehors de toute contexte littéraire ou musical. La lecture parcellaire de ses *Œuvres complètes* complète donc l'*Art de dictier* pour donner une définition de la poésie qui n'es pas celle de ses contemporains».

³¹ Si vedano ad esempio le varianti relative all'obliterazione del *senhal* delle due ballate intonate da landini *Ma' non s'andrà per questa donn' altera* e *Amar sì gli alti tuo genti · costumi* per le quali si rimanda a Epifani 2021 e Checchi 2018.

³² Questa è la lezione di Pit e Sq; Fp legge «che 'l sole e l'aura il vago chapel chiuda», mentre R «cun il sole a l'aura el vago capel chiuda» (ipermetro).

³³ Campagnolo 2018.

Sul versante francese la tradizione letteraria è stata indagata ancora poco, non disponiamo di un lavoro equivalente a quello condotto da Gianluca D'Agostino e Lauren Jennings per il repertorio italiano,³⁴ né dati quantitativamente rilevanti, ma è comunque possibile riscontrare le stesse fenomenologie della tradizione italiana. L'unica differenza è che talvolta i testimoni musicali di provenienza italiana presentano un testo maggiormente corrotto a causa di un alto tasso di italianismi o di una scarsa padronanza linguistica. Ad esempio il testimone musicale R tramanda, in forma assai corrotta, solo il *refrain* e il primo *vers* (cioè la prima delle sezioni musicali della strofa) del *virelai* anonimo *Tres doulz et loyaulz amis*, vale a dire i soli versi sottoposti all'intonazione (il secondo *vers*, la *tierce* e le strofe successive sono di norma copiati nel *residuum*), mentre nel testimone letterario Philadelphia, Pennsylvania University Library, Ms. Codex 902 (olim. French 15), c. 48r³⁵ non solo troviamo la prima strofa completa, in una lezione migliore, ma anche due ulteriori strofe. Per cogliere la distanza che intercorre in termini di qualità della lezione tra i due testimoni, si veda il seguente confronto tra l'edizione critica della prima strofe (sostanzialmente fondata sul ms. di Philadelphia, tranne un minimo intervento al v. 21, dove il ms. legge *nen* in luogo di *qu'en*) e la trascrizione semidiplomatica di R.³⁶

EDIZIONE CRITICA

Tres doulz et loyaulz amis,
 ou j'ay mis
 cuer et parfaite pensee,
 ne doubtte que pour mesdiz
 en mes dis
 je soie fausse trouvee,
 ne m'amour en toy finee
 mains qu'elle a esté toudis.

5

³⁴ Cf. n. 11.

³⁵ Per ulteriori approfondimenti circa il repertorio tramandato da questo canzoniere cf. Mudge 1972 e Wimsatt 1982.

³⁶ Si va a capo alla fine di ogni verso, e per quanto possibile si distinguono le parole e si sciolgono tra tonde le abbreviazioni. Si riporta in forma diplomatica il *titulus* al v. 10, per il quale non si è individuato un possibile scioglimento.

Car, en bonne verité,
 je te promet loyauté 10
 tenir tant com je vivray;
 ne pour trouver cruauté
 en toy, ne autre durté,
 certes point ne te lairay.
 Or soies dont assouvis 15
 et souffis
 de ma volenté menee
 a faire tout ton devis,
 non envis;
 j'è la puissance donnee 20
 <qu>'en fust mon honneur gardee;
 de ce peus estre tous fis.

R (TRASCRIZIONE SEMIDIPLomaticA)

Tremdolz et loyaulus amis
 ou ioi mis
 cuer et perf(e)c(t)e pensee
 ne doubtteir que pour mesdie
 en mez dies 5
 ie soie false t(ro)ue
 ne namour e(n) toi fine
 false muin q(ue) elle tostdies

 quar en bone bete
 ie te teray loīcaulte 10
 ta(n)t ie uiuray

Un caso ancora piú spinoso, ma tutto interno alla tradizione musicale, riguarda il *virelais Hé, tres doulz roussignol joly*, intonato da un certo Borlet. Questo *virelai* è tramandato da quattro testimoni: dal frammento di Grottaferrata (Bibl. del Monumento Nazionale, Kript. Lat. 219, cc. 1v-2r), dal perduto codice di Strasburgo (Bibliothèque Municipale 222 C 22), da Ch (c. 54v) e da R (c. 53r). Concentriamo la nostra attenzione su Ch e R. Ch tramanda una redazione a quattro voci, con Cantus e Tenor vocali, ognuno con testo proprio, e *triplum* e *contratenor* privi di testo (quindi probabilmente strumentali), mentre R tramanda una redazione a tre voci, con Cantus e Tenor molto simili a quelli di Chantilly (ma senza la *tierce* del Cantus) e un

je vous supli, 25
 de mon povre cuer que mendie,
 que vous tenés en vo baillie,
 que merci merci merci
 <merci merci merci> mercy
 ayés, mercy, ma vraie aÿe. 30

I testi associati in R al Cantus primus e secundus sono invece una sorta di *pastiche* linguistico che mischia parole francesi, francesi italianizzate, toscane o riferibili all'Italia settentrionale. Si fornisce quindi, per quanto possibile, una trascrizione che rifletta l'interpretazione del testo da parte del copista rinunciando a interventi correttori. Si notino i prelievi testuali del Cantus secundus dal primus, e in particolare la corrispondenza tra la forma corrotta dei vv. 3 (*je te deprie > gie vuus en preie*) e 6 (*et dy, de par moy, et affye > le dia par mo fe fye*) del Cantus primus e i vv. 3 e 9 del Cantus secundus.

R (CANTUS PRIMUS)

<M>a tre dol rosignol goly,
 que dyt oçi oçi oçi,
 gie vuus en preie:
 senza dotri
 voces a moy dama golye, 5
 le dia par mo fe fye
 si le oçy oçy oçy
 oçy oçy oçy oçy,
 e da mon cuer puret yre da m'amie.

Aluete, che va volant 10
 sy trops alt e sy clere cantando
 se ciançon
 liry liry liry
 liry liry liry liry,
 tu va volant 15
 a ma dame gyraie ratt,
 a ley va da par moy dicant
 dolsa ciançon
 liri liri liri liri liri liri,
 che ver mon cuer va saltant. 20

R (CANTUS SECUNDUS)

Aluette, cyante appres
 li rysignol oçi oçi oçi,
 che vos en preye
 por far un bon acor
 entre moy e ma dame golie, 5
 e si lui prie da par le rosignol
 che la da moy merce, merce,
 per dy, merce, merce, merce, merce,
 gil fara per ma fe ma dame mye.

Ma tre dol rosignoly goly, 10
 aluecte che va volant e dicant
 tantiny tantiny tantinj tan,
 liry liry lyry lyry lyry,
 venis a moy a parlier.

In questo caso la tradizione del componimento prevede quindi un momento di rielaborazione del testo e dell'intonazione che ha dato origine a una nuova redazione, basata su un differente rapporto tra le voci e i relativi testi.

Un altro aspetto della *mise en texte* riguarda, soprattutto nel repertorio italiano, i brani in cui più di una voce è portatrice di testo e dunque il testo è sottoposto più volte (una volta per ciascuna voce). La sottoposizione dello stesso testo può avvenire due volte, come nel caso della ballata intonata da Landini *Donna la mente mia è sí 'nvaghita*, dove in Fp i versi 1-5 sono trascritti sotto il Cantus e il Tenor (si veda l'immagine a p. 448), o tre volte, nei casi di alcune ballate e madrigali a tre voci. Parrebbe una questione di poco conto, ma oltre a presentare alcune differenze formali, che potremmo dire fisiologiche dell'attività di copia (sebbene la copia reiterata del testo avvenisse probabilmente in un ristretto lasso di tempo), non è raro che le due o tre trascrizioni siano in disaccordo per lezioni erronee o varianti sostanziali.³⁸ Ad esempio, al v. 4 di *Vita non è piú misera*,

³⁸ Il testo sottoposto alle diverse voci può presentare anche varianti che riguardano la posizione delle sillabe rispetto alla musica. In queste varianti «prosodico-musicali [...] una lezione relativa a una sillaba di testo cantato può essere corretta dal punto di vista

SL reca al Tenor (T) un'innovazione *singularis* e deteriore per il senso, mentre il Cantus (C) presenta un testo corretto:³⁹

SL^C Giouine bella *ui(r)tuosa (et)* uaga
 SL^T Giouine bella *(et) diui(r)tu se* uaga

Ma il fenomeno è riscontrabile anche altrove, si vedano questi tre esempi, sempre tratti da ballate intonate da Landini:

L'antica fiamma e 'l dolce e bel disio v. 3 (Sq c. 155v)
 Sq^C Quan to mie ui ta. Piu uersal lo stre mo.
 Sq^T Quan to mie ui ta. piu uerso lo stre mo.

Ma' non s'andrà per questa donn' altera v. 3 (Pit c. 109v-110r)
 Pit^C Ondiò mistrugo amor tutto⁴⁰ i(n)fiam(m)a to.
 Pit^T Ondi mistrugo damo(r) i(n)fiam(m)a to.

Non creder donna che nessuna sia v. 3 (Pit c. 4v-5r)
 Pit^C Co si potes si dimostra(r)tilco re
 Pit^T Co sipotessidimostrare/co re

Non stupisce quindi riscontrare discordanze tra le due voci anche per fatti minori, come gli esiti degli incontri vocalici interverbali, soprattutto in presenza di sinalefe. Si veda sempre *Vita non è piú misera*, dove al v. 2 in SL il Cantus rende la sinalefe a piene lettere, *tropo amar*, mentre il Tenor opta per l'elisione, *tropp' amar*.

SL^C Che troppo amar altruj con gelosja
 SL^T Che troppa maral tru**gelosya

del contenuto (qualora la sillaba costituisca autonomamente oppure faccia parte di una parola che corrisponde alla lezione critica), ed essere al contempo una variante o un errore dal punto di vista della sua collocazione in rapporto alla musica. Si dà anche il caso opposto: una sillaba in sé scorretta (parte di una lezione scartata dall'editore) può essere posizionata correttamente sotto la musica e dunque non rappresentare una variante prosodico-musicale per come l'abbiamo definita sopra» (Calvia 2021: 53).

³⁹ Nelle seguenti trascrizioni si rispetta la *distinctio* del testimone, si sciolgono le abbreviazioni tra parentesi tonde, si rendono con un * i grafi non leggibili, si conserva la presenza del punto sottoscritto indicante una sinalefe o un'elisione (su quest'ultimo aspetto si veda oltre).

⁴⁰ *tutto* è scritto nell'interlinea.

Entrambe le opzioni sono attestate nella tradizione musicale, ma senza disaccordo tra Cantus e Tenor. Ad esempio Sq opta per l'elisione in entrambe le voci, mentre Pit per le forme piene:

Sq^C Che traoppamaraltruco(n)ge lo si a
 Sq^T Che troppamaraltrucongelosi a

Pit^C Che troppo amaraltru co(n)gelo si a
 Pit^T Che troppo amaraltru co(n)gelosi a

In altri casi la sinalefe viene indicata ricorrendo al punto sottoscritto, come avviene in Pit al primo verso della stessa ballata.

Pit^C Ui tano(n)epiumiser (et)piu ri a
 Pit^T Ui tano(n)epiumiser (et)piu ri a

Nel testo sottoposto all'intonazione l'elisione o l'apocope della prima vocale coinvolta nella sinalefe è la scelta maggioritaria,⁴¹ mentre nel *residuum* la preferenza è per le forme piene, come avviene normalmente nella tradizione letteraria.

Questa discordanza può apparirci strana, dato che sinalefe ed elisione/apocope sono due fenomeni distinti, che influiscono sul ritmo del verso con effetti opposti.⁴² Nel caso dei testimoni musicali l'elisione/apocope offre però dei vantaggi indiscutibili sul lato pratico, perché indica esplicitamente l'unione, metrica e melodica, delle due sillabe, da cantarsi sotto un'unica nota. A ciò si aggiunga che non sempre l'intonazione rispetta la sillabazione metrica del testo verbale, e in alcuni casi è possibile che due sillabe coinvolte in una sinalefe vengano cantate su due note differenti, talvolta anche separate da una pausa. Ad esempio il v. 2 di *Benché illa bionda trezza* (Sq c. 152v) «donna, non veggio, e 'l vel che posto t'ài» presenta una sinalefe tra *veggio* ed *e*, che è però disattesa dall'intonazione, dove è prevista una pausa proprio tra queste due parole che di fatto “spezza” il verso in corrispondenza della cesura:⁴³

⁴¹ Cf. Jennings 2012: 281-92.

⁴² Sugli opposti effetti della sinalefe e dell'elisione si rimanda a Beltrami 2011: 171-5, § 119; Menichetti 1992: 313-27 e Praloran 2011: 14.

13
8
za, don-na, non veg - - - - - gio, e 'l
za, don-na, non veg - - - - - gio, e 'l

25
8
vel che po sto r'à - - - - - i, non
vel che po - sto r'à - - - - - i, non

Stando così le cose, si comprende perché i copisti fossero interessati ad esplicitare nel modo più univoco possibile il rapporto tra sillabe metriche e intonazione. L'indifferenza con cui gli stessi copisti optano per la sinalefe o per l'elisione/apocope in presenza di due vocali contigue tra due parole (anche trascrivendo gli stessi versi sotto le diverse voci, come abbiamo visto), induce il sospetto, purtroppo non dimostrabile, che in questi casi l'elisione/apocope non sia da interpretare come un fatto fonetico, ma sia funzionale solo all'interpretazione del rapporto testo-musica, e che un esecutore si sentisse libero di integrare le vocali omesse dal copista. Un simile uso "pratico" del punto sottoscritto e dell'elisione in corrispondenza della sinalefe è del resto menzionato da Antonio da Tempo nel suo trattato⁴⁴ ed è riscontrabile anche nella tradizione letteraria della poesia

⁴³ L'edizione della melodia è a cura di Antonio Calvia.

⁴⁴ «*Chi porze al povro zà mai non gli manca* [...]. Nam illa vocalis litera E. quae est in fine illius dictionis *porze* habetur pro non adiecta quantum ad numerum sillabarum. Et ideo quidam sunt qui ipsas literas, quae abiciuntur de versibus vulgaribus in scansione seu prolatione, cancellant punctando de subtus in scriptura [...]. Alii scribunt rithimos vulgares in huiusmodi vocalium abiectioibus per alium modum, videlicet quia nunquam scribunt in numero dictionis illam primam vocalem quae debet abici; et hoc quando una dictio desint in vocalem et sequens incipit a vocali. Alias autem, si in eadem dictione sit vocalis ante alteram vocalem, non ebet omitti sive abici in scriptura vocalis, licet in scansione sic, ut supra dixi et infra patebit. Sed qualitercunque sonetus vel alius vulgaris ri-

due e trecentesca.⁴⁵ In merito è poi significativo che nei testimoni letterari dipendenti da fonti musicali, come il citato Mg3, i testi intonati presentino regolarmente le forme piene, in alcuni casi probabilmente reintegrate dal copista, oltre a una ridisposizione del testo secondo le normali consuetudini di trascrizione dei testi poetici.

Sul versante francese non si sono riscontrati, ad ora, problemi analoghi. Rispetto al repertorio italiano, gli incontri vocalici interverbali sono del resto più rari e la declamazione a più voci dello stesso testo è assolutamente minoritaria, perché nel repertorio francese il testo è quasi sempre sottoposto solo ad una delle voci, in genere il Cantus, mentre le altre voci sono prive di testo e si devono quindi presupporre strumentali.⁴⁶

3. CRITERI DI EDIZIONE

Per il testo poetico il progetto si pone l'obiettivo di una edizione ricostruttiva che possa tendere il più possibile, in base alle condizioni della tradizione, all'originale. Nella quasi totalità dei casi la scelta delle varianti non può avvenire per via stemmatica a causa della mancanza di errori significativi. Si impiegano soprattutto strumenti di critica interna, privilegiando quei testimoni che si dimostrano maggiormente conservativi; eventuali situazioni di adiaforia vengono segnalate in apparato ricorrendo al grassetto. Nel caso in cui sia presente una situazione di adiaforia tra le diverse voci dello stesso testimone, per convenzione si pone a testo quella Cantus.

thimus scribatur, sive cum vocali quae debet abici sive sine vocali, idem est sensus. Tamen meo iudicio non è pulchrum ipsas vocales de subtus punctare, nisi propter illo qui nesciunt quid sit abicere vocalem de metro in scansione». Antonio da Tempo, *Summa* (Andrews) cap. 7, p. 9.

⁴⁵ Ad esempio nella sezione dell'Amico di Dante del ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3793, cf. Checchi 2018b: 60.

⁴⁶ Quasi la totalità delle composizioni che prevedono due o più voci declamanti del testo sono infatti canoni o brani politestuali, con qualche eccezione riguardante soprattutto il genere del *rondeau* (ad esempio i *rondeaux* intonati da Matteo da Perugia, *Trover ne puis aucunement confort* con tre voci, di cui due con medesimo testo, e da G(r)acian Reyneau, *Va t'en, mon cuer, aveu[c] mes yeux* con tre voci, tutte con sottoposto il medesimo testo).

3.1. *Scelta del manuscrit de surface*

Per quanto riguarda il *manuscrit de surface*⁴⁷ per gli aspetti formali, data la vastità del corpus (poco più di 1000 opere) e l'eterogeneità linguistica e della tradizione, la scelta viene effettuata caso per caso, in base alle caratteristiche della tradizione. Generalmente si preferisce il testimone maggiormente conservativo, prestando particolare attenzione alla completezza del testo e alla sua patina formale (privilegiando, quando possibile, il testimone più prossimo all'area di provenienza all'autore del testo, se conosciuto, o all'area e al periodo di attività del compositore).

Per quanto riguarda le difformità riscontrabili all'interno del testo sottoposto alle diverse voci di uno stesso manoscritto musicale (di tipo formale o in cui si oppongono elisione e sinalefe) si privilegia la voce del Cantus del *manuscrit de surface*, accogliendo nella seconda fascia di apparato, dedicato alle varianti formali, le discrepanze nelle altre voci, al pari di quelle degli altri testimoni. Lo stesso discorso vale anche per l'opposizione tra elisione e sinalefe: si mette a testo l'opzione attestata nel Cantus, indicando eventuali opposizioni nella seconda fascia di apparato.

Soprattutto nei versi sottoposti all'intonazione si registra un'alta presenza di elisioni/apocopi e di aferesi. Nei testimoni letterari, nell'autografo di Sacchetti e nei *residua* dei testimoni musicali queste vocali sono però di norma espresse, segno che l'omissione della vocale è una caratteristica propria della tradizione musicale ed è probabilmente dovuta all'esigenza di stabilire con maggiore chiarezza la corrispondenza tra sillaba e nota o gruppo di note. In questi casi abbiamo scelto di rispettare la forma del *manuscrit de surface*, segnalando l'elisione e l'aferesi con un apostrofo, e staccando con uno spazio le parole coinvolte quando dotate di accento proprio, al fine di evitare catene grafiche univocate di inusuale lunghezza. Nei casi ambigui in cui è possibile interpretare l'assenza della vocale come risultato di un'elisione o di un'apocope si è preferito il secondo fenomeno. Questa scelta è da ritenersi convenzionale e implica uno scarto rispetto alla prassi riscontrabile nei testimoni letterari e adottata anche da Giuseppe

⁴⁷ In merito alla definizione di *manuscrit de surface* si rimanda a Leonardi–Morato 2018, e Leonardi 2011.

Corsi nella sua raccolta di *Poesie musicali del Trecento*, dove le vocali elise vengono integrate senza un criterio esplicito, e che inoltre comporta una disomogeneità all'interno del corpus (in base al manoscritto di riferimento per la forma, musicale o letterario) e in alcuni casi anche all'interno dello stesso testo, dato che i versi sottoposti all'intonazione presentano un maggior numero di elisioni rispetto a quelli copiati nel *residuum*. Come abbiamo visto, non è però possibile interpretare univocamente il fenomeno e stabilire un criterio oggettivo e storicamente fondato per le integrazioni delle vocali.

In alcuni casi accade che il *manuscrit de surface* scelto per l'edizione del testo non corrisponda con il manoscritto di riferimento scelto per l'edizione della musica.⁴⁸ In merito a questo aspetto va tenuto presente che nel nostro repertorio l'intonazione e il testo poetico si fondono e operano in reciproca e stretta relazione, configurandosi, come si è detto, come un unico «testo complesso».⁴⁹ Quando il testo verbale entra in rapporto con l'intonazione, le sue caratteristiche (soprattutto la sillabazione metrica e i fenomeni di sinalefe ed elisione) possono essere interpretate in modo diverso rispetto a una sua fruizione priva di musica, e questi scarti si concretizzano in alcune scelte formali particolari, proprie della tradizione musicale. Per questo motivo, allo scopo di evitare la commistione di più testimoni, nell'edizione della musica il testo poetico corrisponde sempre per la forma – e per alcuni aspetti sostanziali che saranno approfonditi tra poco – alla versione del testimone scelto come manoscritto di riferimento per l'intonazione. In altri termini, in questi casi all'edizione del testo poetico condotta secondo i criteri già indicati, si aggiunge una seconda edizione priva di apparato,⁵⁰ che adotta come *manuscrit de surface* il testimone su cui si basa l'edizione della musica. Si veda ad esempio il ma-

⁴⁸ In merito a questo aspetto si veda già Calvia 2011: 59-60.

⁴⁹ Cf. n. 19. Si aggiunga che in ragione della complessità che caratterizza queste opere poetico-musicali, questo repertorio è «suscettibile di molteplici piani interpretativi, che non mirano a sovrapporre in maniera neutra il dato musicale a quello poetico, ma a comprendere il funzionamento e il significato dei testi nella loro autonomia e nella loro reciproca interazione» (Nicolò del Preposto [Calvia]: XIX).

⁵⁰ Della *varia lectio* si dà già infatti conto nell'edizione del testo poetico.

drigale di Sacchetti, *Nel mezzo già del mar la navicella*, intonato da Nicolò del Preposto. L'edizione del testo privilegia ovviamente, per la sostanza e la forma, l'autografo ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ash. 574, mentre il testo da sottoporre alla melodia adotta per la sola forma il codice Sq, manoscritto di riferimento per l'intonazione:

EDIZIONE DEL TESTO

Nel mezzo già del mar la navicella
tra l'oriente e l'occidente è giunta,
che mi mena a fedir in scura punta,
col vento tempestoso e quella stella
la qual fedel mi fece, che piú forte
afretta sua giornata e la mia morte. 5

Lasso, natura forza non le dà,
che ma' per tempo ella dia volta in cià.

EDIZIONE DEL TESTO SOTTOPOSTO ALLA MUSICA

Nel meço già del mar la navicella
tra l'oriente et l'occident' è giunta,
che mi men' a ferire in scura punta,
col vento tempestoso e quella stella
la qual fedel mi fece, che piú forte
affretta suo giornata e la mie morte. 5

Lasso, natura força non le dà,
che mai per temp' ella die volta 'n cià.

In questo caso tutta la tradizione musicale (Sq Fp e Pit) presenta un errore di senso al v. 6 (ovvero *alla* in luogo del corretto *e la*, con Fp che interviene ulteriormente, banalizzando, per ripristinare il senso):

sua giornata e la] suo giornata alla Pit Sq; sua giornatalla Fp ■ mie morte] sua-
morte Fp

Poiché si presume che il compositore non possa aver intonato un testo privo di senso, l'errore non è ovviamente accolto nel testo sottoposto all'intonazione, che conserva la sostanza dell'autografo di Sacchetti, segnalando la correzione dell'errore con il *corsivo*.

La coerenza tra l'intonazione e gli aspetti formali del testo ad essa sottoposto è importante soprattutto per le implicazioni metrico-ritmiche del testo e della musica e per il loro rapporto, che sono oggetto di schedatura nel *Repertorio delle strutture metriche e musicali* (ANS). Poiché la schedatura mette in relazione il ritmo del verso con l'interpretazione ritmica data dall'intonazione, è infatti importante salvaguardare, quando possibile, il rapporto tra l'intonazione e gli aspetti formali del testo ad essa sottoposto, ad esempio nelle diverse soluzioni possibili per gli incontri vocalici interverbali (elisione/apocope, punto sottoscritto o sinalefe, che come abbiamo visto può non essere sempre rispettata dall'intonatore).⁵¹

3.2. *Lacune testuali della tradizione musicale e pluralità di redazioni*

La tradizione del testo poetico si svolge “nel tempo del compositore”⁵² che, intonandolo, ne assume in parte l'autorialità (quantomeno di quel «prodotto complesso» composto di parole e musica), dando vita a un'altra redazione all'interno della tradizione “complessiva” del testo poetico. Ciò comporta la possibilità che lo stato testuale a cui deve tendere la ricostruzione del solo testo poetico non coincida con quello a cui deve tendere la ricostruzione del testo poetico intonato: nei casi in cui manchi questa corrispondenza, sarà quindi necessario approntare una seconda edizione del testo che lo “fotografi” nel momento in cui è stato intonato. Questo aspetto può riguardare, come abbiamo visto, l'intero testo oppure eventuali varianti o rielaborazioni proprie della sua tradizione.

Il problema non si pone quando all'interno della tradizione musicale un testimone reca un testo più esteso rispetto agli altri. In questo caso si ritiene più economico ipotizzare che la testimonianza più estesa sia più vicina a quella dell'originale musicale, e che gli altri testimoni abbiano ommesso una parte del testo per i motivi di cui abbiamo già parlato. A meno

⁵¹ Il progetto Europea Ars Nova prevede anche una lemmatizzazione dei testi editi che sarà ospitata sul portale dell'Opera del Vocabolario Italiano, (www.ovi.cnr.it), in questo caso solo l'edizione del testo poetico sarà poi destinata ad entrare nel corpus oggetto della lemmatizzazione.

⁵² Si riprende, con minimi adattamenti, il noto concetto continiano di «testo nel tempo» (Contini 2014: 14-5, §6).

che non si dimostri la presenza di porzioni di testo spurie, l'edizione del testo offre la versione piú estesa, che sarà anche sottoposta all'intonazione musicale.

Quando tutta la tradizione musicale è concorde nel riportare un testo piú breve rispetto alla tradizione letteraria, è necessario distinguere tra i casi in cui l'omissione è palese (per senso, violazione dello schema metrico) da quelli in cui non lo è (mancanza di strofe successive alla prima). In entrambi i casi l'edizione del testo impiega come *manuscrit de surface* il manoscritto letterario piú completo, mentre il testo sottoposto alla musica adotta la forma e la grafia del manoscritto di riferimento per l'intonazione (per i motivi esposti poco sopra), ma si sottopongono alla melodia anche i versi mancanti, attingendoli dall'edizione critica del testo letterario e segnalandoli in corsivo, a patto che l'omissione all'interno della tradizione musicale sia palese.⁵³ Se invece la mancanza di strofe successive alla prima non è imputabile alla tradizione musicale successiva all'intonazione, è possibile che il compositore abbia effettivamente intonato solo il testo testimoniato dalla tradizione musicale. In questo caso si offre l'edizione ricostruttiva del testo verbale adottando sempre come *manuscrit de surface* il manoscritto letterario piú completo, ma non si attua alcuna integrazione nel testo sottoposto alla melodia.

Quando la tradizione musicale mostra di risalire a un preciso ramo della tradizione letteraria, come nell'esempio del madrigale di Petrarca *Non al suo amante* intonato da Jacopo, o il testimone di riferimento per l'intonazione presenta una variante adiafora, si allestisce una doppia edizione. Innanzitutto si offre un'edizione ricostruttiva che prende in considerazione l'intera tradizione, anche quella musicale, razionalizzando la *varia lectio* di tutta la tradizione (letteraria e musicale) all'interno dell'apparato, e inoltre un'edizione della versione del testo che è stato intonato, o che reca le varianti adiafore proprie del testimone di riferimento della musica, edizione destinata a essere sottoposta alla musica. Anche in questo caso il testo critico da sottoporre alla musica non è dotato di apparato, dal momento che esso corrisponde a uno stadio della tradizione già preservato

⁵³ Come nel caso del *virelai Tres doulz et loyaulz amis*. Su questa pratica ecdotica, già adottata da Calvia nell'edizione di Nicolò del Preposto (cf. a p. 3 dell'edizione), si vedano anche le osservazioni contenute in Calvia–Checchi 2020.

e valorizzato nell'apparato dell'edizione, che tiene conto di tutti i testimoni. I medesimi criteri sono adottati anche quando all'interno della tradizione si verificano rielaborazioni del testo e dell'intonazione che danno forma a una diversa redazione del testo, come nel caso della versione a tre voci del *virelais Hé, tres doulz roussignol joly*.

Davide Checchi
(Università degli Studi di Bergamo)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Antonio da Tempo (Andrews) = Antonio da Tempo, *Summa Artis Ritbimici Vularis Dictaminis*, ed. critica a c. di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.
- Cacce (Epifani) = *La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica commentata dei testi e delle intonazioni*, a c. di Michele Epifani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019.
- Eustache Deschamps (Queux de Saint-Hilaire-Raynaud) = Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire (t. 1-6) et Gaston Raynaud (t. 7-11), 11 tt., Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1878-1903.
- Gace de la Buigne, *Roman de Deduis* (Blomqvist) = Gace de la Buigne, *Le roman des deduis*, éd. critique d'après tous les manuscrits par Åke Blomqvist, Stockholm · Paris, Almqvist och Wiksell · Thiébaud, 1951.
- Guillaume de Machaut, *Le livre du Voir Dit* (Imbs) = Guillaume de Machaut, *Le livre du voir dit (Le dit véridique)*, éd. critique et traduction par Paul Imbs, introduction, coordination et révision par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, index des noms propres et glossaire par Noël Musso, Paris, Librairie générale française, 1999.
- Guillame de Machaut, *Poésies lyriques* (Chichmaref) = Vladimir Chichmaref (ed.), *Poésies lyriques de Guillaume de Machaut*, 2 voll., Paris, Champion, 1909.
- Franco Sacchetti (Ageno) = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze · Melbourne, Olschki · University of W. Australia Press, 1990.

Francesco Petrarca (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Nicolò del Preposto (Calvia) = Nicolò del Preposto, *Opera completa*, a c. di Antonio Calvia, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

Poesie musicali del Trecento = *Poesie musicali del Trecento*, a c. di Giuseppe Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.

LETTERATURA SECONDARIA

ANS = *Repertorio delle strutture metriche e musicali dell'Ars Nova*, coordinato da Davide Checchi, Michele Epifani e Luca Gatti, ArsNova Database, mirabileweb.it/arsnova/ans.

ANT = *Edizioni critiche del corpus dei testi poetici e musicali dell'Ars Nova*, sotto la direzione di Maria Sofia Lannutti, European Ars Nova Database, mirabileweb.it/arsnova/ant.

Beltrami 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.

Bent 2015 = Margaret Bent, *Polyphonic Sources, ca. 1400-1450*, in Anna Maria Busse Berger, Jesse Rodin (ed. by), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015: 617-40.

Calvia 2021 = Antonio Calvia, *Editing Trecento: alcune riflessioni sull'analisi delle varianti musicali*, «Philomusica on-line» 20 (2021): 34-65.

Calvia 2015 = Antonio Calvia, *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto*, in Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti (a c. di) *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015: 143-88.

Calvia–Checchi 2020 = Antonio Calvia, Davide Checchi, *L'edizione dei testi intonati dell'Ars Nova: alcune questioni di metodo*, «Cultura Neolatina» 80 (2020): 245-81.

Calvia–Epifani–Manzari 2024 = Antonio Calvia, Michele Epifani, Francesca Manzari, *Verbal and Visual Paratexts. Strategies in Shaping Music Books in the Trecento Florentine Manuscript Tradition*, in V. Borghetti, A. M. Hatzikiriakos (ed. by), *The Media of Secular Music in the Medieval and Early Modern Period (1100-1650)*, London, Routledge, 2024 (in c. s.).

Calvia–Lannutti 2019 = Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, *Mono- e pluristrofismo nelle ballate italiane intonate. Stil novo, Ars nova, e tradizione manoscritta*, in C. Chaillou-Amadiéu, O. Floquet, M. Grimaldi (éd. par), *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2019: 189-214.

- Campagnolo 2018 = Stefano Campagnolo, *Petrarca non scrisse "Non al suo amante più Diana piacque"* (RVF LII) per Jacopo da Bologna, in A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi, P. Zappalà (a c. di), "Cara scientia mia, musica". *Studi per Maria Caraci Vela*, Pisa, ETS, 2018, 2 voll., II: 967-90.
- CANT = *Catalogo dei manoscritti, degli autori e dei testi dell'Ars Nova*, coordinato da Vittoria Brancato, Antonio Calvia ed Elena Stefanelli, ArsNova Database, mirabileweb.it/arsnova/cant.
- Caraci Vela 2009 = Maria Caraci Vela, *Testo, paratesto, contesto*, in Ead. *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II, *Approfondimenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009: 61-70.
- Cecchi 2018 = Davide Cecchi, *Per la datazione delle ballate landiniane "Amar sí gli alti" e "O fanciulla giulia": ricerche su due rubriche d'occasione del ms. Chigiano L.IV.131*, in A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi, P. Zappalà (a c. di), "Cara scientia mia, musica". *Studi per Maria Caraci Vela*, Pisa, ETS, 2018, 2 voll., II: 1067-84.
- Cecchi 2018b = Davide Cecchi, *Vocali virtuali e ritmo nel verso della lirica italiana delle Origini: alcuni sondaggi*, in Simone Albonico, Amelia Juri (a c. di) *Misure del testo*, Atti del convegno (Lausanne, 24-25 aprile 2017), Pisa, ETS, 2018: 53-74.
- Cecchi–Epifani 2020 = Davide Cecchi, Michele Epifani, *Remarks on Some Realistic Virelais of the Reina Codex*, in A. Calvia, S. Campagnolo, A. Janke, M. S. Lannutti, J. Nádas (ed. by) *The End of the Ars Nova in Italy. The San Lorenzo Palimpsest and Related Repertories*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020: 163-215.
- Coluccia 2008 = R. Coluccia, *Teorie e pratiche interpuntive nei volgari d'Italia dalle origini alla metà del Quattrocento*, in B. Mortara Garavelli (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Roma · Bari, Laterza, 2008: 65-98.
- Contini 2014 = Gianfranco Contini, *Filologia*, a c. di Lino Leonardi, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Cuthbert 2009 = Michael Scott Cuthbert, *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, «Musica Disciplina» 44 (2009): 39-74.
- D'Agostino 1999 = Gianluca D'Agostino, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi. (L'area toscana)*, in A. Delfino, M. T. Rosa-Barezzani (a c. di), "Col dolce suon che da te piove". *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo, in memoria di Nino Pirrotta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999: 389-428.
- D'Agostino 2004 = Gianluca D'Agostino, *Le ballate di Zacara*, in Francesco Zimei (a c. di), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2004: 247-77.
- Dauphant 2015 = Clotilde Dauphant, *La poétique des œuvres complètes d'Eustache*

- Deschamps (ms. BNF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015.
- Epifani 2021 = Michele Epifani, *The Ballatas Dedicated to Sandra Set to Music by Francesco Landini*, in A. Alberni, A. Calvia, M.S. Lannutti (ed. by), *Polyphonic Voices. Poetic and Musical Dialogues in the European Ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021: 171-210.
- Giunta 2002 = Claudio Giunta, *Versi ad un destinatario*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Lannutti 2020 = Maria Sofia Lannutti, *Combining Romance Philology and Musicology through a New Interdisciplinary Approach: The ERC Advanced Grant Project Ars-Nova*, «Medioevo Romanzo» 44 (2020): 145-71.
- Gozzi 2004 = Marco Gozzi, *Zacara nel "Codex Mancini": considerazioni sulla notazione e nuove attribuzioni*, in Francesco Zimei (a c. di), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2004: 135-67.
- Jennings 2012 = Laureen Jennings, *Tracing Voices. Song as Literature in Late Medieval Italy*, PhD dissertation in Music, University of Pennsylvania, 2012.
- Jennings 2014 = Lauren McGuire Jennings, *"Senza vestimenta": The Literary Tradition of Trecento Song*, Burlington (Vt), Ashgate, 2014.
- Kügler 2003 = Karl Kügler, *Some Observations Regarding Musico-Textual Interrelationships in Late Rondeaux by Machaut*, in Elizabeth Eva Leach (ed. by) *Machaut's Music: New Interpretations*, Woodbridge, Boydell Press, 2003.
- Kügler 2012 = Karl Kügler, *Glorious Sounds for a Holy Warrior: New Light on Codex Turin J.II.9*, «Journal of American Musicological Society» 65 (2012): 637-90.
- Lannutti 2022 = Maria Sofia Lannutti, *Tradizione e innovazione nel pensiero musicale di Dante*, in *La biblioteca di Dante*, Roma, Bardi Edizioni, 2022: 743-76.
- Leach 2009 = Elizabeth Eva Leach, *Machaut's peer, Thomas Paien*, «Plainsong and Medieval Music» 18 (2009): 91-112.
- Leonardi 2009 = Lino Leonardi, *Le origini della poesia verticale*, in A. Alberni, L. Badia, L. Cabré (a cura de), *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Santa Coloma de Queralt, URV, 2009: 267-315.
- Leonardi 2011 = Lino Leonardi, *Il testo come ipotesi (Critica del manoscritto-base)*, «Medioevo Romanzo» 35 (2011): 5-34.
- Leonardi–Morato 2018 = Lino Leonardi, Nicola Morato, *L'édition du cycle de Guiron le Courtois: établissement du texte et surface linguistique*, in Luca Cadioli, Sophie Lecomte (éd. par), *Le Cycle de "Guiron le Courtois". Prolegomènes à l'édition intégrale du corpus*, Paris, Classiques Garnier, 2018: 453-509.
- Marchi–Di Mascia 2001 = Lucia Marchi, Elvira Di Mascia, *"Le temps verrà tantouist apres": una nuova proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo*, «Studi Musicali» 30 (2001): 3-32.
- Menichetti 1992 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1992.

- Mudge 1972 = Charles Mudge, *The Pennsylvania Chansonnier. A critical Edition of Ninety-five Anonymous Ballades from the Fourteenth Century*, University of Indiana doctoral diss. 1972.
- Praloran 2011 = Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Saxby 1976 = Nelia Saxby, *Il codice Grey 7 b 5 della South African Library*, «Studi e problemi di critica testuale» 17 (1976): 77-85.
- Wimsatt 1982 = James I. Wimsatt, *Chaucer and the Poems of 'Cb' in University of Pennsylvania MS French 15*, Woodbrige-Rochester, D.S. Brewer and Rowman & Littlefiel, 1982.

RIASSUNTO: Il progetto European Ars Nova ha tra i suoi obiettivi l'edizione critica di poco più di 1000 testi italiani e francesi e latini provvisti di intonazione e databili tra il XIV e il XV secolo. Nella prima parte, l'articolo analizza le caratteristiche della tradizione volgare di questo repertorio, caratterizzato da testimoni con e senza intonazione e da un particolare rapporto tra l'autorialità del compositore e dell'autore del testo intonato. Nella seconda parte si illustrano i criteri di edizione generali adottati nel progetto.

PAROLE CHIAVE: Ars Nova, poesia e musica, ecdotica, forme fisse.

ABSTRACT: The European Ars Nova project aims to produce a critical edition of just over 1000 Italian, French, and Latin texts set to music, dating between the 14th and 15th centuries. In the first part, the article analyzes the characteristics of the tradition of this repertoire, marked by witnesses with and without musical settings and by a distinctive relationship between the authorship of the composer and that of the author of the text. In the second part, the general editorial criteria adopted in the project are illustrated.

KEYWORDS: Ars Nova, verse and music, textual criticism, formes fixes.