

Francigena

11 (2025)

Una canzone francese del Duecento nel
repertorio dell'Ars Nova italiana

Maria Sofia Lannutti, Michele Epifani
(Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi
di Pavia)



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università di Udine
FRANCESCO BORGHESI, Università di Modena e Reggio Emilia/University of Sydney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
LAURA J. CAMPBELL, Durham University
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUB, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari di Venezia
STEPHEN P. MCCORMICK, Washington and Lee University
ILARIA MOLteni, University of Lausanne
LUCA MORLINO, Università di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Austria
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ANDREA BERETTA, Università degli Studi di Padova
IVO ELIES OLIVERAS, Scuola Superiore Meridionale
JACOPO FOIS, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Padova, chief editor
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Genova
CLAUDIA LEMME, Università di Chieti-Pescara
MARTA MATERNI, Università degli Studi della Toscana
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Bergamo
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCHETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Padova
BENEDETTA VISCIDI, Université de Fribourg, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISSN 2420-9767

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

INDICE

GIUSEPPE MASCHERPA

- Frammenti di uno sconosciuto volgarizzamento oitanico della *Historia de preliis* nell'Archivio di Stato di Milano 5

IRENE REGINATO

- Liber de morum et gentium varietatibus*. Primi sondaggi per l'edizione della versione *LA* del *Devisement dou monde* 71

MARCO INFURNA

- La tentazione di Perceval. L'inedito volgarizzamento toscano di un episodio della *Queste del Saint Graal* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ms. Ashburnham 540) 127

GIANLUCA DI TEODORO

- Cavalli straordinari dell'epica franco-italiana 157

MARIA SOFIA LANNUTTI, MICHELE EPIFANI

- Una canzone francese del Duecento nel repertorio dell'Ars Nova italiana 181

LUCA GATTI

- Sui versi intonati da Antonello e Filippotto da Caserta (e il loro contesto) 223

FORTUNATA LATELLA

- Una singolare locuzione galloromanza nei testi franco-italiani. Prime note 249

MANUEL FAVARO

- Metodi, sfide e prospettive per il trattamento automatico di varietà ibride medievali 277



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
DIPARTIMENTO
DIPARTIMENTO



UNIVERSITÀ
DELLI STUDI
DI PADOVA

Open Access. ©2025 Maria Sofia Lannutti, Michele Epifani.
This work is licensed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International License.
<https://doi.org/10.25430/2420-9767/V11-005>
DOI: 10.25430/2420-9767/V11-005

Una canzone francese del Duecento nel repertorio dell'Ars Nova italiana*

Maria Sofia Lannutti, Michele Epifani

mariasofia.lannutti@unifi.it, michele.epifani@unipv.it

(Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi di Pavia)

ABSTRACT:

Analisi di una composizione canonica a tre voci conservata nel ms. Firenze, BNCF Panciatichi 26. Il testo poetico è il risultato dell'adattamento della prima strofe della canzone *Quant je voi lou dous tans venir* di René de Trie (RS 1484; L 220,2). L'aggiunta di un *refrain* metricamente svincolato dalla strofe avvicina il testo al genere tipicamente francese della *rotrouenge*, mentre sul piano della forma musicale permette al compositore di allinearsi al genere del madrigale.

This study examines a canonic three-voice composition preserved in the manuscript Florence, BNCF Panciatichi 26. The poetic text derives from an adaptation of the first stanza of the song *Quant je voi lou dous tans venir* by René de Trie (RS 1484; L 220,2). The addition of a metrically autonomous refrain aligns the text with the formal characteristics of the French *rotrouenge*, while, from the perspective of musical structure, it enables the composer to engage with the conventions of the madrigal genre.

PAROLE-CHIAVE: Lirica romanza delle Origini – Ars Nova – musica – metrica – imitazione canonica.

KEYWORDS: Early Romance lyric poetry – Ars Nova – music – metrics – canonic imitation.

1.

Il corpus dei testi poetici intonati dai polifonisti dell'Ars Nova, ovvero la musica vocale sacra e profana prodotta principalmente in Francia e in Italia durante il Trecento e il primo Quattrocento, annovera due casi di reimpiego di testi poetici che appartengono al repertorio lirico duecentesco. Uno è il rifacimento della prima stanza di una canzone attribuita a «Re Federigo» (Federico II di Svevia) nel canzoniere Città del Vaticano, BAV Vat. Lat. 3793, *Dolze meo drudo* (PSS 14.1). Il rifacimento appartiene al gruppo delle cosiddette siciliane, conservate in alcuni codici letterari di provenienza veneta (Treviso, Biblioteca Comunale 43), emiliana (Firenze, BNCF Magl. VII.1078) e toscana (Firenze, BNCF Magl. VII.1040), e corredate di intonazione in uno dei frammenti padovani

* La prima parte di questo contributo (pp. 177-185) e l'edizione del testo poetico (p. 196) si devono a Maria Sofia Lannutti, la seconda parte (pp. 185-195) e l'edizione del testo musicale (pp. 197-203) si devono a Michele Epifani.

dell'Ars Nova (Padova, AdS, Corporazioni soppresse, S. Giustina 553) e nell'antologia di origine veneta conosciuta come codice Reina (Paris, BnF n. a. fr. 6771)¹. Si tratta di composizioni accomunate da peculiarità musicali e da tratti linguistici e lessicali genericamente meridionali, che rivelano un gusto arcaizzante. Sono in linea di massima in forma di ballata, anche se talvolta si osservano alcune anomalie formali, tra le quali la discrepanza tra la partizione della musica propria della ballata e la struttura del testo poetico².

La versione trecentesca di *Dolze meo drudo* è un rimaneggiamento della stanza di canzone in cui, dal punto di vista musicale, convivono elementi formali caratteristici della ballata ed elementi a essa del tutto estranei. Nell'intonazione, è riconducibile alla forma di ballata solo la sostanziale equivalenza tra la porzione corrispondente ai vv. 1-2 e 5-6, in cui si ravvisa il medesimo rapporto che sussiste tra ripresa e volta, con quest'ultima notata per esteso e leggermente variata solo nella porzione iniziale. È invece estranea alla ballata la morfologia interna della sezione centrale corrispondente ai vv. 3-4, che ripropone gran parte del materiale musicale dell'ipotetica ripresa.

Riporto qui il testo critico approntato da Elena Stefanelli³, e a seguire la prima stanza nella versione del Vat. Lat. 3793 secondo l'edizione di Stefano Rapisarda⁴.

Dolce lo mio drudo, e vaitende!
E misere a Dio t'arecomando.
Molto rimango dogliosa
de sì lontano partire,
ma non spero zamaì guarire
e minbrandome de vui, fior de çoia.

«Dolze meo drudo, e vatène!
Meo sire, a Dio t'acomano,
che ti diparti da mene
ed io tapina rimanno.
Lassa, la vita m'enoia,
dolz'è la morte a vedere,
ch'io non pensai mai guerire
membrandome fuor di noia.

Per quanto riguarda il testo poetico, la forma di ballata sarebbe recuperabile presupponendo la caduta della seconda mutazione e ordinando diversamente le

¹ Le siciliane, come tutte le composizioni dell'Ars Nova italiana e francese citate in questo contributo sono state pubblicate in edizione critica nell'ambito del progetto ArsNova (*Corpus ArsNova*: <https://mirabileweb.it/arsnova/ant/home>).

² Un'analisi complessiva con edizione del corpus delle siciliane contenute in Reina si trova in Fantini 2021: 204-247 e 258-345.

³ E compreso nell'edizione critica complessiva di cui alla nota 2.

⁴ Cfr. Rapisarda 2008: 442.

parole dell'ultimo verso («fior de çoia, vui minbrando»). Va notato che il rifacimento trasforma la lezione *fuor di noia* del Vaticano in *fior de çoia*, con soluzione banalizzante analoga a quella adottata in diverse edizioni, come rilevato da Stefano Rapisarda⁵.

L'altro caso di reimpiego di un testo lirico duecentesco è incluso nel codice Panciatichi (Firenze, BNCF Panciatichi 26 = Fp), importante raccolta di composizioni dell'Ars Nova, che fu compilata in Toscana probabilmente verso il 1390 e risulta così la più antica silloge polifonica fiorentina pervenuta⁶. La raccolta è incentrata sul repertorio italiano e valorizza soprattutto l'opera di Francesco Landini ma contiene un nutrito gruppo di composizioni su testo in francese. La mescolanza di repertorio italiano e francese nella stessa raccolta è del resto una costante della tradizione manoscritta dell'Ars Nova, se consideriamo che sono monolingui solo due antologie, il codice di Chantilly sul versante del francese (Chantilly, MC 564)⁷, e il codice Squarcialupi sul versante dell'italiano (Firenze, BML Med. Palat. 87 = Sq)⁸.

In alcuni manoscritti, ad esempio i cosiddetti frammenti padovani⁹, o il codice di Modena (Modena, BEU α.M.5.24)¹⁰, le composizioni su testo francese si mescolano a quelle su testo italiano, mentre la parte più antica del citato codice Reina è organizzata in due grandi sezioni, una dedicata al repertorio italiano, l'altra al repertorio francese¹¹. Tra le antologie di provenienza toscana le composizioni su testo in francese occupano fascicoli dedicati sia nel codice Pit (Paris, BnF, it. 568)¹², sia nel codice palinsesto di San Lorenzo (Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo 2211 = SL)¹³. Come vedremo meglio, in Panciatichi, che conserva la composizione di cui ci occuperemo, i brani su testo in francese sono stati invece aggiunti con funzione riempitiva.

Va poi sottolineata la presenza nel repertorio intonato da musicisti italiani di testi bilingui in italiano e francese (una ballata intonata da Paolo da Firenze, *Sofrir m'estuet*, e due madrigali del repertorio più antico, uno anonimo, *L'antico Iopiter, fra sette stelle*, e uno intonato da Maestro Piero, *Ogni diletto e ogni bel piacere*)¹⁴, di un madrigale trilingue in italiano, latino e francese (*La fiera testa che d'uman si ciba* intonato due volte, da Bartolino da Padova e Niccolò del Preposto)¹⁵, e di testi

⁵ Cfr. *ivi*: 445-448.

⁶ Sulle varie ipotesi di datazione cfr. Campagnolo 1999: 109-110.

⁷ Cfr. Plumley – Stone 2008 e 2010; Upton 2012.

⁸ Cfr. Nádas 1985: 362-458; Gallo 1992; Gibbons 2006.

⁹ Cfr. Cuthbert 2006: 87-220.

¹⁰ Cfr. Stone 2005.

¹¹ Cfr. Fischer 1957 e 1963; Wilkins 1963; Nádas 1987 (poi 2017): 17-54.

¹² Cfr. Nádas 1985: 216-290; Zimei 2020.

¹³ Cfr. Janke – Nádas 2015 e 2016-2018.

¹⁴ Cfr. Lannutti 2020: 205-208 e 214-217; Lannutti 2021: 238-251.

¹⁵ Cfr. Lannutti 2015; Calvia – Caraci Vela – Lannutti 2015; Calvia 2017: 95-98 e 224-228.

in francese che potrebbero essere stati scritti da autori italiani: Bartolino da Padova e Francesco Landini hanno intonato rispettivamente un madrigale in francese e un *virelai*¹⁶; Zacara da Teramo¹⁷, Matteo da Perugia, Filippotto e Antonello da Caserta hanno intonato *ballades*, *rondeaux* e *virelais*¹⁸.

Prima John Nádas e poi Stefano Campagnolo hanno studiato le fasi di compilazione del codice Panciatichi, arrivando a conclusioni discordanti per parte del repertorio, con ripercussioni sulla datazione, ma concordando riguardo alla distribuzione delle mani che hanno trascritto le composizioni su testo in francese negli spazi rimasti vuoti¹⁹.

La compilazione del codice è il frutto della collaborazione di numerosi copisti. Le mani che hanno aggiunto le composizioni su testo in francese sono quelle che Nádas ha contrassegnato con le lettere E, F e G. Ursula Günter ritiene che le mani F e G si siano servite, alcuni decenni più tardi rispetto alla compilazione principale, delle stesse fonti del già citato codice di Chantilly, il più importante testimone dell'Ars Nova francese²⁰. A conferma dei legami con il codice di Chantilly, peraltro messi in evidenza anche da Gordon Greene nell'edizione inclusa nella collana «Polyphonic Music of the Fourteenth Century»²¹, Campagnolo sottolinea che la mano F in particolare, responsabile della trascrizione a piena pagina di diverse composizioni su testo francese, ne copia cinque consecutive, alle cc. 103v-108r, tutte contenute in Chantilly²². Secondo Campagnolo, la mano E sarebbe stata invece «la prima a lavorare subito dopo i copisti principali, provvedendo a riempire la maggioranza degli spazi utili a piè delle pagine già scritte con Machaut e alcuni unica»²³. Sempre secondo Campagnolo, questa mano potrebbe essere la stessa, contrassegnata già da Nádas con la lettera D, che ha copiato i fascicoli terzo e decimo risalenti alla prima fase di compilazione del codice²⁴. I due *unica* su testo francese copiati a piena pagina in questi due fascicoli andranno quindi distinti dalle altre composizioni francesi aggiunte in epoca più tarda e attinte da fonti di provenienza francese affini a quelle del codice di Chantilly.

¹⁶ Cfr. Epifani – Lannutti 2015; Lannutti 2020: 208-212.

¹⁷ Cfr. Zimei 2004, 2011 e 2014; Janke – Nádas 2015.

¹⁸ Le composizioni di Matteo da Perugia sono conservate nel codice di Modena, cfr. Stone 2005 per la bibliografia su questo autore. Un'edizione critica secondo il codice di Modena delle composizioni su testo in francese di Filippotto e Antonello da Caserta si trova in Vivarelli 2005. Tutti i testi citati sono stati nuovamente editi nell'ambito del progetto ArsNova e sono consultabili online (cfr. la nota 2). Sul francese dei testi intonati da Filippotto e Antonello da Caserta verte il lavoro di Luca Gatti in questo stesso fascicolo.

¹⁹ Cfr. Nádas 1981; Campagnolo 1999.

²⁰ Cfr. Günter 1984: 100.

²¹ Cfr. Greene 1981: 154.

²² Cfr. Campagnolo 1999: 112 e n. 135.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

I due *unica* sono rispettivamente una *ballade*, *Le douz prinstemps, quant par nature vient*, copiata alla c. 40v, e la nostra composizione, copiata alla c. 90v, che reimpiega la prima strofe della canzone *Quant je voi le dous tans venir* (RS 1484; L 220,2), conservata in tre canzonieri di lirica francese del Duecento, C H e U (C e U sono stati predisposti per accogliere la melodia, che non vi è stata trascritta)²⁵. L'*envoi* della versione trādita da U permette di desumere sia il mittente e autore, «Renalt de Trie», ovvero René I di Trie, signore di Vaumain de Fontenay, a cui il canzoniere C attribuisce una seconda canzone (RS 863; L 220,1), sia il destinatario, «Ancel de Lile», identificabile in Ancel III signore dell'Isle-Adam²⁶, anche se, come nota Luca Gatti, la forma *Lile* falsa la rima e potrebbe quindi essere frutto di innovazione²⁷. Siamo insomma nella prima metà del XIII secolo, presumibilmente intorno al 1230.

La canzone di René de Trie ne imita un'altra di Gace Brulé con identico incipit (RS 1486; L 65,70), conservata con la melodia nei canzonieri KNX O²⁸, riscrivendone i versi iniziali e riprendendone la struttura sillabica e le rime con l'aggiunta di un breve verso finale. Costituisce a sua volta il modello di una canzone mariana contenuta nel canzoniere X anch'essa con la melodia, *Quant voi le siecle escolorgier* (RS 1276; L 265,1504). Riporto qui la prima strofe delle canzoni di René de Trie e Gace Brulé nell'edizione di Holger Petersen Dyggve²⁹.

René de Trie, RS 1484; L 220,2

Quant je voi lou dous tans venir
 ke ranverdit la pree
et j'oi lou roisignor tantir
ou box sor la ramee,
 adonkes ne me peus tenir
 de chanteir, car tuit mi desir
 et toute ma pansee
 sont a cele ameir et servir
 cui j'ai m'amor donee
 sans repantir.

Gace Brule, RS 1486; L 65,70

Quant je voi le douz tens venir,
 que faut nois et gelee,
et j'oi ces oisellons tentir
el bois soz la ramee,

²⁵ C = Bern, Burgerbibl. 389; H = Modena, BEU α.R.4.4; U = Paris, BnF fr. 20050.

²⁶ Cfr. Dyggve 1942: 174-186; Karp 1967: 470-471.

²⁷ Cfr. Gatti 2022: n. 15.

²⁸ K = Paris, BA 5198; N = Paris BnF fr. 845; X = Paris, BnF n.a.fr. 1050; O = Paris, BnF fr. 846.

²⁹ Cfr. rispettivamente Dyggve 1942: 194-197; Dyggve 1951: 392-393.

lors me fet ma dame sentir
 un mal dont ja ne qier garir,
 ne ja n'en avrai mee
 entres q'il li viengne a plaisir
 qu'el m'ait joie donee.

Dei tre testimoni della canzone di René de Trie, H corrisponde alla sezione francese del canzoniere provenzale D, compilato in Veneto verso la metà del Duecento e appartenente alla stessa famiglia (s^{III} di Schwan) degli altri due testimoni, che sono di area lorenese³⁰. U riporta la versione completa della canzone, costituita da sei strofe. La penultima è stata giudicata apocrifia da Dygge, l'ultima ha funzione di congedo. Tutt'e due queste strofe mancano in C, mentre in H quella di congedo omette i nomi dell'autore e del destinatario. Dall'esame della *varia lectio* non si individuano errori utili a ricostruire i rapporti tra i testimoni. La versione della strofe di congedo in H è deteriore rispetto al testo di U, indicando la direzione della rielaborazione.

Di seguito riporto il testo secondo l'edizione critica della versione del codice Panciatichi approntata nell'ambito del progetto ArsNova citato nella nota 1 (nell'Appendice si riporta l'edizione del testo poetico e del testo musicale complete di apparato). Alcune lezioni di H si ritrovano identiche nel codice Panciatichi: le varianti grafico-formali *que reverdit* e *rousignol* ai vv. 2-3 (*ke reverdist* C, *ke ranverdit* U; *roisignor* CU) e la variante sostanziale *soç* al v. 4 (*soz* H, *sor* CU).

Quan ye voy le duç tens venir
 que reverdit la pre[e],
 et j'oi le rousignol [t]entir
 ou boiç soç la ramee,
 a[d]onques ne me puis ten[i]r 5
 de canter, car tuit mi desir
 e toute ma pensee
 son en cele am[e]r e servir,
 cui j'ay m'amor donee,
 sanç repentir. 10

A vos, signor, seron nos tote vie,
 por cele dame che d'amor n'envie.

La strofe è suddivisa in due piedi di due versi ciascuno, seguiti da una sirma di sei versi. Come si vede, nel codice Panciatichi, in coda alla strofe si trova un ritornello di due *décasyllabes* a rima baciata svincolati sotto il profilo rimico. Si

³⁰ Sul canzoniere francese H e sulla sua integrazione nella parte più antica del canzoniere provenzale D, si veda da ultimo Rettore 2021, anche per l'ampia bibliografia pregressa.

³¹ Una riflessione sulla struttura formale del *Frammento piacentino* si trova in Lannutti 2005: 168-173; Formisano 2005: 230; Brugnolo 2008 (poi 2010): 26-43.

tratta di un *refrain* non altrimenti attestato, come si desume dalla consultazione della banca dati *Refrain* che raccoglie i *refrains* della poesia lirica francese e dei mottetti duecenteschi (www.refrain.ac.uk). Lo schema complessivo è dunque questo: 8a 6'b, 8a 6'b; 8a a 6'b 8a 6'b 4a // 10C C.

L'aggiunta del ritornello trasforma la complessiva struttura formale assimilandola ai testi *à refrain* del repertorio francese in forma di *rotrouenge*, termine riferito in antico perlopiù a strutture con schemi rimici semplici, monorimi o con alternanza di rime (qui interrotta dalla ripetizione della rima a in sesta posizione), e *refrain* svincolato dalla strofe. Si tratta di un'impostazione formale che dovette esercitare una qualche influenza sulla produzione lirica italiana settentrionale delle Origini, visto che è conformato secondo il tipo a strofe monorima uno dei più antichi esempi, il *Frammento piacentino*, trascritto nel manoscritto che lo conserva con una melodia limitata al ritornello³¹.

L'autore francese che ha coltivato con maggiore assiduità il genere della *rotrouenge* è certamente Gontier de Soignies, attivo nei primi due decenni del XIII secolo. Tra i suoi testi ce n'è uno che possiamo mettere in rapporto con *Quan ye voy*. Si tratta di *Quan j'oi el bruel* (RS 992; L 92,15), che presenta una struttura strofica più complessa rispetto agli altri testi di Gontier de Soignies, tanto che nella sua edizione del corpus del troviero, Luciano Formisano l'assimila piuttosto al genere della *chanson à refrain*³².

Gontier de Soignies, RS 992

Quan j'oi el bruel
desous le fuell
la douce retentie,
et voi es flors
pluisors colors,
moi membre de m'amie;
simple a le vis
et douc le ris,
desi ke a Pavie
n'a som parell;
par son consell
me mis en sa baillie.

Or me doinst Diex la soie amor
et li otroit joie et baudour!³³

Tuttavia, il *refrain* svincolato dalla strofe sul piano sillabico e rimico e la ripetitività delle rime rendono la struttura di *Quan j'oi el bruel* una variante della *rotrouenge*, a maggior ragione se si riuniscono i due *tétrasyllabes* in un *octosyllabe* con rima interna.

³² Cfr. Formisano 1980: XLVIII-XLIX.

³³ Ivi: 65-72.

Questo lo schema complessivo: (4a) 8a 6'b (4c) 8c 6'b (4d) 8d 6'b (4a) 8a 6'b // 8E E = 8a 6'b 8c 6'b 8d 6'b 8a 6'b // 8E E³⁴. Come si vede, in questa disposizione il testo presenta uno schema rimico con rima fissa nelle sedi pari, vicino alla rima alternata, e una struttura sillabica con alternanza di *octosyllabes* e *hexasyllabes*, come in *Quan ye voy*.

Quan j'oi el bruel desous le fuell
la douce retentie,
et voi es flors pluisors colors,
moi membre de m'amie;
simple a le vis et douc le ris,
desi ke a Pavie
n'a som parell; par son consell
me mis en sa baillie.

Or me doinst Diex la soie amor
et li otroit joie et baudour!

Rispetto all'ambientazione della stanza della canzone francese all'interno del repertorio dell'Ars Nova, credo non siano da sottovalutare le analogie di massima con la rielaborazione trecentesca di *Dolze meo drudo*. In tutt'e due i casi la prima stanza di una canzone del primo Duecento viene trasformata in testo responsoriale, anche se per la canzone italiana si adotta una forma vicina alla ballata italiana, per la canzone francese una forma vicina alla *rotrouenge* francese. Al di là di questa differenza che sottolinea la diversa connotazione linguistica e culturale dei testi di partenza, è evidente che tutt'e due le rielaborazioni rispondono all'intenzione di dare vita a opere di gusto arcaizzante. Credo si possa dire che anche *Quan ye voy* può essere inserita nel filone sperimentale e arcaizzante a cui appartengono la rielaborazione di *Dolze meo drudo* e le cosiddette siciliane, tanto più che la sua struttura formale rimanda agli albori della produzione lirica italiana settentrionale, all'incirca coeva della Scuola siciliana.

Si può aggiungere che il ritornello di due versi a rima baciata metricamente slegato da quanto precede è tipico sia della forma più diffusa di madrigale sia della caccia, genere italiano di ascendenza francese³⁵, il che potrebbe spiegare l'intonazione in forma di canone tipica delle cacce come anche dei cosiddetti madrigali canonici, e il fatto che nel codice Panciatichi la composizione introduce la sezione dedicata proprio alle cacce e ai madrigali canonici, come già notato da Stefano Campagnolo e come si vedrà meglio nella seconda parte di questo lavoro³⁶.

³⁴ Si tratta di un'interpretazione già proposta in Spanke 1936: 46, cit. in Formisano 1980: XLVIII, n. 2.

³⁵ Su cui si può vedere Epifani 2019. Il volume contiene uno studio del genere e l'edizione critica dell'intero corpus (testi poetici e musicali).

³⁶ Cfr. Campagnolo 1999: 107.

Nella direzione di un'origine italiana della composizione vista come testo complesso, cioè poetico e musicale, porta l'analisi dei due versi del ritornello. Se il dativo di possesso dell'incipit è tipicamente francese (*A vos ... seron*), la locuzione *tote vie*, che in francese comprende solitamente l'articolo determinativo o un possessivo riferiti a *vie* (*toute la vie*, *toute sa vie*, ecc.), può essere interpretata come un calco dell'it. *tuttavia* nel senso di 'per sempre'. Può essere considerato un italianismo anche l'uso del pronome italiano *ne* riferito al soggetto plurale *nos*, che compare in forma elisa nel nesso *d'amor n'envie*.

Mi sembra poi interessante che la stringa *d'amor n'envie* trovi riscontro nella canzone *L'amor fa una donna amare* di Compagnetto da Prato (PSS 27.2), autore accolto nel canone siciliano, come dimostra la sua collocazione nel quinto quaderno del Canzoniere Vaticano aperto da Mazzeo di Ricco. Si tratta di un dialogo tra due innamorati non lontano per contenuto e stile da *Dolze meo drudo*. Il riscontro si trova nella prima parte in voce di donna, al v. 24 («saprò se d'amor m'invita»), dove in luogo della prima persona plurale *ne* nel verso francese troviamo il pronome di prima persona singolare *mi*. Si noti inoltre che *invita* rima con *vita* come *envie* rima con *vie*.

Compagnetto da Prato, *L'amor fa una donna amare* (PSS 27.2), vv. 23-26

Manderò per l'amor mio,
saprò se d'amor m'invita;
se non, sì gliel dirabo io
la mia angosciosa vita.³⁷

Tutti questi dati inducono a supporre che il ritornello sia stato aggiunto alla strofe in Italia. Anche non volendo considerare le lezioni condivise da Panciatichi e dalla raccolta veneta H, l'ipotesi più economica è che chi ha aggiunto il ritornello abbia attinto la strofe della canzone di René de Trie da una fonte di poesia lirica francese del Duecento di area italiana.

2.

L'intonazione polifonica di *Quan ye voy le duç tens venir* è adespota e tramandata in *unicum*; è dunque inevitabile prendere le mosse dal manoscritto che l'ha preservata, il codice Fp. Come si è già osservato, Fp è un codice cartaceo di medie dimensioni, esito di un lavoro d'*équipe* che ha visto, almeno in una prima fase, la collaborazione di quattro copisti intenti ad esemplare una raccolta significativa del repertorio arsnovistico italiano e in particolar modo fiorentino³⁸. In Fp è

³⁷ Testo secondo Lubello 2008: 38.

³⁸ Per l'analisi codicologica di Fp, cfr. Nádas 1981 e 1985: 57-118. Altri studi sul codice, che

particolarmente evidente un rapporto tra i contenuti e la struttura materiale. I primi cinque fascicoli (tutti quinioni) sono interamente dedicati alla figura di Francesco Landini, il più importante polifonista fiorentino del suo tempo, e la datazione del codice ammette la possibilità che questo possa essere stato esemplato mentre il compositore era ancora in vita³⁹. Ad ogni modo, osservando più da vicino la sezione landiniana, si può notare come si presentino dapprima due fascicoli di ballate intonate a due voci, poi due fascicoli per le ballate a tre voci e infine un fascicolo per i madrigali, che include anche *Così pensoso com' Amor mi guida*, l'unica caccia pervenuta con attribuzione al 'cieco degli Organi'. All'interno di questa sezione del codice, dunque, operano più criteri di ordinamento: (1) l'autorialità; (2) il genere poetico-musicale, con le ballate distinte dal corpus dei madrigali e dall'unica caccia; (3) la struttura codicologica e, da ultimo (4) l'organico, ovvero la suddivisione interna alla sezione delle ballate, con cui si distinguono materialmente le intonazioni a due voci da quelle a tre.

Quest'ultimo criterio merita un'annotazione particolare, poiché il peso dato all'organico dai copisti di Fp non è rilevabile altrove: in sillogi analoghe, benché leggermente più tarde, come le già citate Sq, Pit e SL, l'organico non sembra aver avuto particolare impatto nei criteri di ordinamento. Non solo, ma il fatto che i due gruppi di ballate a due e tre voci siano stati distribuiti entro lo stesso spazio materiale (due fascicoli) suggerisce una prevalenza dell'elemento codicologico sulle reali esigenze del repertorio. Laddove, infatti, per le ballate a tre voci il codice tramanda una selezione che ad oggi risulta quasi completa⁴⁰, larga parte delle ballate a due voci – che ammontano a quasi cento unità – non è stata copiata, né sarebbe stato possibile farlo nello spazio di due soli fascicoli⁴¹. Questo aspetto dell'organizzazione del codice non è secondario: l'organico, infatti, nonostante una certa instabilità 'fisiologica' delle composizioni a tre voci⁴², assume qui un peso particolare che forse si può spiegare considerando il codice come una

propongono ricostruzioni codicologiche in parte alternative a quelle di John Nádas, sono Campagnolo 1999 e Brothers 2009.

³⁹ Ciò rende Fp un codice particolarmente importante per Landini, la cui attività è documentata a partire dagli anni '60. I documenti d'archivio suggeriscono che Landini avesse svolto regolare attività di organista presso la chiesa di S. Lorenzo, dove era impiegato dall'inizio degli anni '70, fino a non molto prima della morte, avvenuta nel 1397 (cfr. Gallo 1975: 62-63).

⁴⁰ Su 47 ballate landiniane a tre voci, Fp ne tramanda ben 39, due delle quali, per giunta, in *unicum* (*Amor, in te spera' già lungo tempo* e *Divennon gli occhi mie nel partir duro*).

⁴¹ Difficile pensare che questa simmetria nella suddivisione delle ballate possa essere casuale, ovvero dettata da una quantità di esemplari che per pura coincidenza si prestasse ad essere copiata nello stesso spazio.

⁴² L'instabilità delle composizioni a tre voci è dovuta principalmente al trattamento riservato al *contratenor*, che è evidentemente riconosciuto come 'accessorio' rispetto alla diade *cantus-tenor* ed è alla base del fenomeno dei *contratenores* aggiunti e/o di sostituzione, per cui cfr. Memelsdorff 2002, e poi Rotter-Broman 2008 e Memelsdorff 2009.

raccolta pensata in primo luogo per dei musicisti professionisti, per 'addetti ai lavori'; tratto che, aggiunto alla scarsa attenzione alla decorazione e all'uso della carta in luogo della pergamena, distinguono nettamente Fp dalle altre sillogi fiorentine pervenute.

I quattro fascicoli che seguono la sezione dedicata a Landini rappresentano una selezione del repertorio meno recente, che spazia dai più antichi nomi che la storia ci abbia consegnato in relazione all'Ars Nova italiana (Piero, Giovanni da Cascia, che in Fp è sempre «da Firenze», Jacopo da Bologna), sino ai fiorentini della generazione precedente a Landini (Gherardello da Firenze, Donato da Cascia e Lorenzo Masini). Il codice, dunque, appare nel suo complesso bipartito: prima il presente, incarnato dalla figura totalizzante di Landini, poi la tradizione, secondo un criterio cronologico che antepone Giovanni, Jacopo e Piero ai fiorentini della prima fase. Il decimo fascicolo verte nuovamente sui compositori più antichi e si configura come una sorta di appendice al repertorio tramandato nei quattro fascicoli precedenti. Prima della compilazione dell'undicesimo e ultimo fascicolo, che attinge di fatto a un altro repertorio e instaura un piccolo corpus di Ars Subtilior italiana e francese, questo decimo fascicolo, interamente vergato dalla mano D, di fatto concludeva il codice. A prima vista, l'organizzazione dei contenuti obbedisce soprattutto a un criterio di genere: si tratta infatti di uno spazio dedicato principalmente alla caccia e al madrigale canonico. Ma è improbabile che ciò sia scaturito da un'attenta pianificazione, dal momento che altre cacce e madrigali canonici sono normalmente inseriti nelle relative sezioni autoriali⁴³. È invece probabile che la composizione di questo piccolo corpus rifletta l'acquisizione di una piccola raccolta di esemplari poco diffusi e giunti a Firenze dalle corti settentrionali, dove Giovanni, Jacopo e Piero hanno certamente operato⁴⁴.

Se è vero che questo fascicolo è stato concepito intorno a un nucleo di cacce e madrigali canonici⁴⁵ e se è lecito supporre anche una certa elasticità nell'organizzazione dei contenuti, sarei incline a non sottovalutare come banali eccezioni i

⁴³ Nello specifico, si tratta delle seguenti composizioni: Landini, *Così pensoso com'Amor mi guida*, cc. 45v-46r (fascicolo V); Jacopo, *Per sparverare tolsi el mio sparvero*, c. 70r (fascicolo VII); Jacopo, *Oselletto selvaço per stasone*, cc. 72v-73r (fascicolo VIII); Lorenzo, *A poste messe, veltri e gran mastini*, cc. 76v-77r (fascicolo VIII); Gherardello, *Tosto che l'alba del bel giorno apare*, c. 86r (fascicolo IX).

⁴⁴ Per Jacopo e Giovanni è ben nota la menzione di Filippo Villani nel *Liber de origine civitatis Florentie* (per cui cfr. Tanturli 1997: 149 e 408), ritratti come musicisti di corte a Verona, sotto Mastino II. Per quanto riguarda Piero, nome che ci è consegnato esclusivamente da Fp, essendo le sue composizioni anepigrafe in tutti gli altri codici che le tramandano, non esistono purtroppo riferimenti sicuri, a parte, forse, quelli in due sonetti, rispettivamente di Nicolò de' Rossi e Nicolò Quirini, per cui cfr. Brugnolo 1974-1977, I: 176, Brugnolo 1980: 275-276, e da ultimo Lannutti 2024: 153-159.

⁴⁵ Negli studi musicologici è stata spesso osservata la presenza di fascicoli dedicati alle cacce («caccia gatherings»), così come di 'aree' del manoscritto in cui tendono a essere raggruppate, per cui cfr. Epifani 2017 e 2019: CVII-CXXVI).

tre madrigali di Jacopo che non rientrano né nella categoria ‘caccia’ né in quella di ‘madrigale canonico’: *Aquila altera* / *Uccel di Dio* / *Creatura gentil*, *In verde prato a padiglion’ tenduti* e *Sì come al canto della bella iguana*. Si tratta, per ragioni diverse, di madrigali affatto particolari: *Aquila altera* è uno dei primi madrigali celebrativi e politestuali che conosciamo, composizione di fatto più vicina al mottetto che al madrigale⁴⁶; *Sì come al canto* costituisce uno dei non molti casi di doppia intonazione (nella fattispecie di Piero oltre che di Jacopo), fatto che inevitabilmente pone il madrigale in una posizione particolare rispetto agli altri. *In verde prato* parrebbe una composizione meno diffusa, trasmessa in soli due testimoni, a due voci nel codice Squarcialupi e a tre voci, con *contratenor* munito di testo, solo in Fp⁴⁷. Gioverà soffermarsi brevemente su questi tre madrigali e in particolare sulle parti di *contratenor*, tutte espressamente rubricate come tali («contra[tenor]»).

È ben noto che il *contratenor* è una parte che per definizione dovrebbe iscriversi nello stesso *ambitus* del *tenor*, tanto che generalmente l’organico a tre voci della polifonia trecentesca italiana è formato da due voci inferiori (*tenor* e *contratenor*) e una voce superiore (*cantus*). Osservando l’*ambitus* delle voci di questi tre madrigali di Jacopo, tuttavia, è evidente che il *contratenor* non è affatto del tipo ‘standard’, ovvero con lo stesso *ambitus* del *tenor* o in una posizione intermedia tra questo e il *cantus*: siamo di fronte a tre casi – non particolarmente frequenti – di *contratenor* che interagisce soprattutto con il *cantus*, al cui *ambitus* si adegua⁴⁸. In altri termini, questi madrigali non sono soltanto a tre voci, ma sono anche della particolare tipologia ‘a due *cantus*’⁴⁹; l’apparente contraddizione del paratesto è dovuta al fatto che le indicazioni *primus*, *secundus* e – raramente – *tertius* generalmente riferite al *cantus* sono impiegate esclusivamente nelle composizioni canoniche per indicare l’ordine di entrata, non un ordine di importanza.

Esiste, dunque, una *ratio* comune all’intero contenuto del decimo fascicolo che non si riduce né al genere poetico-musicale, né alla tecnica compositiva, ma al fatto che, con o senza il *tenor*, per tutte le composizioni è sostanzialmente sempre prevista la presenza di due *cantus*, voci portatrici di testo e con medesimo *ambitus*. Da questa prospettiva, considerando anche l’importanza dell’organico nella

⁴⁶ Su *Aquila altera*, cfr. Caraci Vela 2014.

⁴⁷ Ritengo velleitario tentare di dimostrare che il *contratenor* di Fp sia spurio o che, per contro, l’assenza del *contratenor* in Sq sia errore di omissione. Come si è già detto in precedenza, lo statuto testuale del *contratenor* nel repertorio arsnovistico non ha la stabilità delle altre due voci.

⁴⁸ L’*ambitus* di *cantus* e *contratenor* è infatti il seguente (per la notazione delle altezze si impiega il sistema guidoniano): *Aquila altera*, C e Ct a-bb; *Sì come al canto*, C a-aa, Ct a-bb; *In verde prato*, C G-bb, Ct b-bb. . Si noti come nei due casi di discrepanza, il *contratenor* presenti un *ambitus* addirittura più acuto del *cantus*.

⁴⁹ L’assetto ‘a 2 *cantus*’ è inoltre una delle caratteristiche tipiche del mottetto italiano, che proprio a Jacopo da Bologna deve le sue prime manifestazioni note (si veda in particolare *Lux purpurata* / *Diligite iustitiam*). Cfr. Bent 1992 e più recentemente, sugli esordi in imitazione canonica nei mottetti italiani, Lopatin 2015. Le medesime caratteristiche si possono agilmente riscontrare nel madrigale *Aquila altera*.

suddivisione delle ballate landiniane in Fp, non è azzardato pensare che l'intero blocco di composizioni – non solo le cacce e i madrigali canonici – rimonti a una raccolta poco diffusa e destinata a un *ensemble* particolare. In tal senso, si potrebbe persino capovolgere la prospettiva e pensare che sia stato proprio l'organico ad aver cagionato l'elevata presenza di composizioni in canone, dove – per definizione – sono implicati due *cantus*.

Che vi sia stata una collaborazione tra i copisti lo dimostra, tra le altre cose, il fatto che il contenuto del decimo fascicolo sconfina nelle ultime carte disponibili del precedente, redatto da altra mano (copista C). Dopo l'ultima composizione di Gherardello (*Sotto verdi frascetti*), inaspettatamente segue uno dei madrigali più rappresentativi di Landini, *Musica son che mi dolgo, piangendo / Già furon le dolceççe mie pregiate / Ciascun vuol innarrar musical' note*, che nel codice Squarcialupi avrà addirittura l'onore di aprire l'ampia sezione dedicata al compositore. Questo madrigale occupa l'ultima apertura del nono fascicolo (cc. 89v-90r), in una posizione indubbiamente anomala, considerando che avrebbe dovuto trovarsi nel quinto fascicolo, insieme agli altri madrigali di Landini⁵⁰. Tuttavia, tenendo a mente la *ratio* che plausibilmente sottende a questa 'raccolta nella raccolta', la collocazione di *Musica son* non avrebbe nulla di anomalo: la composizione, infatti, rientra nell'ambito dei madrigali a tre voci dove il *contratenor* è in realtà un secondo *cantus*⁵¹. La presenza di Landini e di un madrigale così importante in questa sezione del codice sembra quasi replicare a un livello inferiore ciò che accade nel codice nel suo complesso, con Landini a occupare la parte iniziale⁵².

⁵⁰ Tale aspetto non ha mancato di destare perplessità negli studiosi, come è ben riassunto in Campagnolo 1999: 105-106. Sintetizzando, secondo Schrade la collocazione rifletterebbe un'acquisizione tarda dell'esemplare di copia; secondo Fischer ci sarebbe una convergenza a livello di contenuti con il decimo fascicolo. Campagnolo, invece, spiega l'anomala posizione del madrigale landiniano ipotizzando un ripensamento in corso d'opera, che avrebbe modificato la struttura complessiva di Fp, facendolo iniziare con la sezione 'antica' e non con le ballate di Landini.

⁵¹ L'*ambitus* di C e Ct è il medesimo: *G-aa*. Vale la pena osservare come in Fp in questo madrigale vi sia una rarissima (unica?) occorrenza del paratesto «cant(us)».

⁵² Anche Kurt von Fischer riteneva che l'ultima sezione di Fp iniziasse in realtà con Landini: «Zum Schluß bringt FP eine Reihe besonders kunstvoller dreistimmiger Stücke (mehrtextige M[adrigale], K[anonisches] M[adrigale], Ca[ccce]). Auch hier steht Landini wieder vor Piero, Jacopo und Giovanni»; Fischer 1956: 89.

| FASC. | CARTE | INCIPIT | GENERE | NOTE | COMPOSITORE |
|-------|----------|---|---|--------------|-------------|
| IX | 89v-90r | <i>Musica son / Ciascun vuol / Già furon</i> | M 3 ³ | Politestuale | LANDINI |
| | 90v- | <i>Quan ye voy le duç tens venir</i> | ? 3 ^{2C} | Canone | ANONIMO |
| X | -91r | <i>Cavalcando con un giovine acorto</i> | M 2 ² | Canone | PIERO |
| | 91v-92r | <i>Aquila altera / Uccel di Dio / Creatura gentil</i> | M 3 ³ | Politestuale | JACOPO |
| | 92v- | <i>Con bracchi assai</i> | C 3 ^{2C} | Canone | PIERO |
| | -93r | <i>Giunge l' bel tempo de la primavera</i> | M 2 ² | Canone | JACOPO |
| | 93v-94r | <i>Con bracchi assai</i> | C 3 ^{2C} | Canone | GIOVANNI |
| | 94v-95r | <i>Sì come al canto</i> | M 3 ³ | | JACOPO |
| | 95v-96r | <i>In verde prato</i> | M 3 ³ | | JACOPO |
| | 96v-97r | <i>Per larghi prati</i> | ? 3 ³ | Canone | GIOVANNI |
| | 97v-98r | <i>Nel bosco sença foglie</i> | M 3 ^{2C/3} | Canone | GIOVANNI |
| | 98v- | <i>Con dolce brama</i> | C 3 ^{2C} | Canone | PIERO |
| | -99r | <i>Segugi a corta</i> | C 3 ^{2C/3} | Canone | ANONIMO |
| | 99v-100r | / / / | [aggiunte da mano E due <i>ballades</i> di Guillaume de Machaut] | | |
| | 100v- | | | | |

È in questo contesto che va inserita *Quan ye voy le duç tens venir*, posta immediatamente dopo *Musica son* di Landini a riempire l'ultima carta del nono fascicolo (c. 90v), *Quan ye voy* prevede due *cantus* in canone accompagnati da un *tenor* privo di testo, come in alcuni madrigali canonici e sistematicamente nelle cacce⁵³. L'intonazione di *Quan ye voy* è strutturata in due sezioni distinte (A e B), corrispondenti alla strofe e al distico finale; il canone è impiegato solo per la prima sezione, come accade spesso nelle cacce più antiche di origine settentrionale. All'interno della sezione A si individuano agilmente sei frasi musicali (a-f), a intonare uno o due versi, ben separate da cadenze seguite da cesure; le frasi più lunghe (a, b, d, e) presentano cadenze interne che coincidono sempre con il singolo verso. La coincidenza tra frase musicale e verso è del tutto nella norma: per un compositore del Trecento il verso costituisce lo spazio dell'invenzione musicale, ed è general-

⁵³ Come è noto nel repertorio italiano esiste un'unica eccezione all'assetto a due *cantus* in canone su *tenor*, ovvero la caccia di Nicolò Soldanieri intonata da Lorenzo Masini *A poste messe, veltri e gran mastini*, che è un canone a tre *cantus*, senza *tenor*, forse per influsso della *chace* francese. Cfr. Epifani 2019: 48-52 e 191-203.

mente nello spazio determinato da un verso o al massimo da una coppia di versi che il discorso musicale deve trovare un inizio e una fine, a costituire un'unità ben definita. Ciò vale anche per la sezione B, indicata nel codice come ritornello mediante il consueto monogramma **R**, che intona il distico finale e che risulta così organizzata in due frasi (g-h) grosso modo della stessa estensione. Il ritornello contrasta nettamente con la prima sezione sia per il cambio di *divisio*, con cui si passa da una griglia metrica totalmente binaria (*octonaria*) a una totalmente ternaria (*novenaria*), sia per il fatto che il canone si interrompe e la composizione procede normalmente a tre voci. Ecco come il testo è distribuito (il numero delle battute della sezione A si riferisce esclusivamente al *cantus primus*; il *cantus secundus* si trova a quattro battute di distanza).

| Sezione A | | Frase | bb. |
|---|------|-------|-------|
| Quan ye voy le duç tens venir / que reverdit la pree, | 8+6' | a | 1-11 |
| et j'oi le rousignol tentir / ou boiç soç la ramee, | 8+6' | b | 12-21 |
| adonques ne me puis tenir | 8 | c | 22-27 |
| de canter, car tuit mi desir / e toute ma pensee | 8+6' | d | 28-37 |
| son en cele amer e servir, / cui j'ay m'amor donee, | 8+6' | e | 38-46 |
| sanç repentir. | 4 | f | 47-53 |
| Sezione B | | | |
| A vos, signor, seron nos tote vie, | 10' | g | 54-60 |
| por cele dame che d'amor n'envie. | 10' | h | 61-67 |

Nonostante l'assetto tipico della caccia (due *cantus* in canone su *tenor* privo di testo), la composizione è in realtà molto più vicina al madrigale canonico; e non solo perché il testo non ha nulla a che fare con la caccia: sul piano meramente tecnico, rileva il fatto che la distanza tra le voci superiori in canone ammonti ad appena quattro *tempora*. Una distanza così breve non potrà che produrre (a uno stacco del tempo adeguato) un 'effetto eco' per l'intera durata della composizione e, di conseguenza, un andamento 'antifonale' altamente prevedibile e armonicamente frenato a causa dell'insistenza sulle medesime sonorità; tratto che caratterizza gran parte dei canoni di questo tipo⁵⁴. Nelle cacce, invece, tale distanza può essere talmente ampia (si arriva anche a oltre venti *tempora*), che non solo è scongiurato l'effetto 'eco', ma lo stesso procedimento canonico potrebbe risultare offuscato se non addirittura inudibile⁵⁵.

⁵⁴ Aspetto già messo in evidenza per *Quan ye voy* in Karp 1967: 472.

⁵⁵ Sull'importanza di operare una distinzione netta tra madrigale canonico e caccia, dove l'impiego della medesima tecnica compositiva (il canone) ha funzioni molto diverse, mi permetto di rimandare a Epifani 2019: XXVII-XXXIII.

Posto che si può tranquillamente escludere la possibilità che il compositore abbia composto dapprima un canone per poi adattarvi il testo poetico, è lecito chiedersi perché impiegare la tecnica canonica per intonare un testo siffatto. La scelta va ricercata senza dubbio nel testo stesso e in particolare nei suoi contenuti: esiste infatti una tradizione di testi che, in vario modo, toccano il tema della *reverdie*, della primavera, del suo ritorno ciclico e dei suoi effetti sulla natura che sono stati sistematicamente associati alla tecnica canonica. Di fatto, i canoni più antichi che conosciamo, come la celebre *rota* inglese *Sumer is icumen in* o la *chace* (anche questa una *rota*) *Talent m'est pris de chanter*, sono chiaramente accostabili alla *reverdie*⁵⁶. E un'ulteriore attestazione si ha anche in ambito italiano, col madrigale canonico *Giunge l' bel tempo de la primavera* di Jacopo da Bologna, tramandato in *unicum* proprio nel decimo fascicolo di Fp. La ragione di tale accostamento va ricercata nel fatto che il canone, e in particolar modo quello circolare, si presta perfettamente a una resa simbolica della ciclicità.

L'intonazione di *Quan ye voy* si configura dunque come un esperimento compiuto da un compositore italiano, con tutta probabilità attivo in area settentrionale, in linea con le altre composizioni del fascicolo. L'italianità del compositore si evince da molti indizi. Il primo e più importante è senz'altro il sistema notazionale, puramente italiano e, per quanto riguarda la prima sezione, non traducibile nel sistema francese (salvo trasformazioni che implicherebbero una completa revisione della semiografia)⁵⁷. Alberto Gallo ha osservato che i compositori italiani del Trecento, come i loro colleghi rimatori, erano essenzialmente 'bilingui'⁵⁸: conoscevano cioè molto bene il repertorio e il sistema notazionale francese⁵⁹. Se è vero che all'interno del repertorio italiano si registrano casi di passaggio da un sistema notazionale all'altro, la trasmissione del repertorio francese di norma non prevede alterazioni sul piano notazionale. Dunque, chiunque abbia composto *Quan ye voy* ha ragionato in termini di *brevis* suddivisa in otto *minimae*, che è suddivisione inammissibile nel sistema francese⁶⁰.

Ritengo si possa considerare ulteriore indizio di italianità anche la curiosa distribuzione delle sillabe sotto le note del v. 3, dove il *text underlay* indica chiara-

⁵⁶ Per *Sumer is icumen in* si vedano Duffin 1988 e Roscow 1999; per *Talent m'est pris de chanter*, che ha avuto una lunga tradizione anche in area germanica, si vedano März 2005 e Kügle 2019: I 26.

⁵⁷ Nello specifico, l'*octonaria* della prima sezione non può essere tradotta nel sistema francese se non ricorrendo alla cosiddetta *Longanotation*, su cui cfr. Gozzi 1995.

⁵⁸ Cfr. Gallo 1978.

⁵⁹ Il riconoscimento di un *modo Yatlico* e un *modo Gallico* rimonta già al *Pomerium* di Marchetto da Padova (cfr. Vecchi 1961: 172-180).

⁶⁰ Per questa ragione l'ipotesi di Pirrotta, che pensava a un esperimento condotto da un compositore francese che si cimenta con la notazione italiana (cfr. Pirrotta 1960: II), si può scartare senza indugi come assolutamente antieconomica: non esiste, che io sappia, alcun caso documentato di compositore francese che abbia scritto in notazione italiana, laddove è superfluo rimarcare la francofilia di fondo che pervadeva gli ambienti musicali italiani in ambito sia teorico sia pratico.

mente *j'oi* bisillabo (fig. 1). Una scansione come questa implica una pronuncia aberrante, assimilabile in lingua italiana a una scansione trisillabica di 'buono'⁶¹.

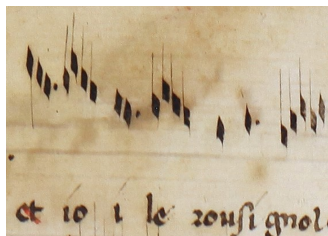


Fig. 1. Fp, c. 90v, esagramma I

L'indizio di italianità più rilevante in questa sede è tuttavia la presenza stessa del ritornello. Nonostante le origini dell'Ars Nova italiana siano in larga parte oscure, sappiamo, grazie alla testimonianza di Antonio da Tempo, che l'intonazione polifonica fu inizialmente prerogativa assoluta del madrigale⁶². Nella sua forma più tipica, il madrigale è musicalmente una composizione bipartita, con entrambe le sezioni virtualmente strofiche, sebbene in genere sia tale solo la prima, corrispondente ai terzetti. Ho già osservato altrove come la presenza del ritornello nella caccia, genere che non prevede alcun vincolo metrico, non implichi derivazione, bensì 'attrazione' verso il madrigale, il genere in cui polifonia e poesia lirica si sono incontrati per la prima volta⁶³. Il caso di *Quan ye voy* è a mio avviso leggibile in questa prospettiva: se il distico finale non aggiunge nulla a livello contenutistico, aggiunge moltissimo sul piano della forma (verbale e musicale). Il compositore, grazie alla coppia di versi conclusivi, può infatti imbastire una forma bipartita di tipo madrigalistico, con una sezione B a carattere contrastante. Si tratta di un contrasto che è espresso pressoché a tutti i livelli: dall'estensione (53 vs 13 *tempora*) all'organizzazione ritmica (*octonaria* vs *novenaria*), alla tecnica compositiva (canonico vs non-canonico). In altri termini, la vicinanza al madrigale sul piano della forma mitiga il carattere sperimentale della composizione, che impiega un testo in francese e che si colloca al di fuori del rigido sistema dei generi arsnovistici (non solo italiani). Questa ipotesi trova conferma dall'intonazione della prima sezione, che sembra ricalcare l'intonazione *durchkomponiert* di un madrigale con due terzetti⁶⁴. La struttura fraseologica dell'intonazione (cfr. sopra) suddivide i

⁶¹ È chiaro che un errore di questo tipo non è necessariamente imputabile al compositore; ritengo tuttavia meno probabile un errore critico commesso da un copista che, travisando il testo poetico (*j'oi?*), si sarebbe preso la briga di 'correggere' l'antigrafo nella disposizione delle sillabe.

⁶² La ballata diventerà polifonica solo nella seconda metà del secolo, e nella *Summa* di Antonio da Tempo non si menziona la caccia, probabilmente perché nei primi anni Trenta non è ancora diffusa; cfr. Andrews 1977: 70-71.

⁶³ Epifani 2019: XLI-LI; Epifani 2023: 245-246.

⁶⁴ È significativo che le edizioni precedenti si dimostrino assai incerte nella definizione del genere:

dieci versi della strofe in 6 (3+3) frasi musicali, dove ai primi cinque versi corrispondono le frasi a-c (vv. 1-2, 3-4, 5) e agli ultimi cinque le frasi d-f (vv. 6-7, 8-9, 10).

Questo stato di cose trova riscontro nella produzione delle cacce più antiche di area settentrionale, dove in alcuni casi è evidente che i compositori non hanno voluto rinunciare a una sezione B (sempre indicata come ritornello e con funzione contrastante), persino in assenza di un ritornello nel testo poetico, arrivando a isolare forzatamente un singolo verso. A tal proposito si possono prendere in esame i casi delle cacce adespote *Nella foresta*, «*Al cervo, caciatori*», tramandata in *unicum* nel cosiddetto “frammento Mischiati”⁶⁵ e *Segugi a corta e can per la foresta*, attestata nel codice di Londra (London, BL, Add. 29987) e nel decimo fascicolo di Fp⁶⁶. In entrambi i casi, il ritornello prevede, come di consueto, il cambio di metro (da binario a ternario) e l’assenza della tecnica canonica.

| | |
|---|------------------------|
| 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 | Sezione A |
| | Sezione B (ritornello) |

| | | |
|---|---|----------------|
| Segugi a corta e can per la foresta, in su, in giù, in qua, in là abbaiano, bauf bauf bauf, e cacciator chiamare, confortando: «Vé·llà, vé·llà, vé[·llà]!» «Dragon, Dragon, té, té!» «O·llà, o·llà, o·llà!» «Qual è, qual è, qual è?» «Vien qua, ché qui son gli orsil!», sentiva, quando ad altra caccia corsi poco lungi dal bosco. | Al suon de’ corni e della gran tempesta, d’una valle uscì la villanella: «Dà, dà, dà!» «Dà, a la volpe!». Allor la presi, [ed] ella: «Madre, vien qua, vien qua!» «Lasci’ andar le bebbè!» «Aì, aì, aì!» «Dè sì, dè sì, dè sì!» «Dè no, perché i’ non voglio!». Pur l’abbracciai, ché non le valse argoglio, e portála nel bosco. | A |
| | | B (ritornello) |

in Pirrotta 1960 e Marrocco 1961 la composizione è indicata come «caccia», in Marrocco 1972 è un «canonic madrigal», mentre per Apel 1972 è più prudentemente indicata come «canon».

⁶⁵ Reggio Emilia, Archivio di Stato, Archivio del Comune di Reggio, Appendice, Miscellanea storico-letteraria, «Frammento Mischiati».

⁶⁶ L’edizione critica delle cacce, compresa nel database ArsNova di cui alla nota 2, si trova a stampa in Epifani 2019: 20-22 e 26-29 (testi poetici); 143-146 e 153-156 (intonazioni).

Un'analogia forse ancor più stringente si rileva con *Per larghi prati e per gran boschi folti* di Giovanni da Cascia, componimento stilisticamente non assimilabile alla caccia ma comunque anomalo sul piano metrico e anch'esso tramandato in *unicum* nel solito decimo fascicolo di Fp⁶⁷.

| | |
|---|----------------|
| Per larghi prati e per gran boschi folti, leggiadre donne e vaghe donçellette, vestite strette coi capelli sciolti, con archi, con turcassi e con saette et con levrieri a man correa cacciando, uccidendō e pigliando cervi, caprioli, cinghiali e lupi, entrando sole ne' luoghi più cupi, | A |
| per riposarsi all'ombra. | B (ritornello) |

Questi tre casi, pochi in termini assoluti, ma rilevanti in un *corpus* che tra cacce e madrigali canonici non supera le trenta unità, sono indicativi della tendenza, propria della prima fase dell'Ars Nova italiana, a prediligere la struttura bipartita anche laddove il testo non si presterebbe ad essere intonato in tal modo⁶⁸. Si tratta, in altre parole, di un vero e proprio ribaltamento, per cui le intonazioni prevedono ritornelli solo musicali, che non trovano alcuna giustificazione nella struttura metrica del testo, laddove di norma è proprio questa a determinare la forma musicale. Alla luce di tutto ciò, l'ipotesi che reputo più plausibile per il caso di *Quan ye voy* è che il ritornello, e con esso la composizione della coppia di versi conclusiva, risponda alla medesima esigenza di una forma bipartita visibile nei tre casi appena discussi. Forse il compositore ha considerato l'ultimo verso della strofe troppo breve per essere isolato al fine di costituire una sezione musicale autonoma; questo potrebbe facilmente aver condotto alla composizione *ex novo* di un distico in rima baciata da aggiungere al testo preesistente, con l'innegabile vantaggio di produrre una struttura complessiva più equilibrata in termini di estensione e soprattutto più vicina al madrigale.

⁶⁷ Riporto il testo nell'edizione allestita per il progetto ArsNova da Vittoria Brancato. Su questo componimento si veda anche Epifani 2019: XXXIII-XXXV.

⁶⁸ Per un regesto degli schemi metrici delle cacce e dei rapporti formali con le relative intonazioni cfr. Epifani 2019: XLVI-L.

Appendice

Quan ye voy le duç tens venir

Manoscritti

Fp c. 90r, C (vv. 1-12)

C c. 203r-203v (vv. 1-10)

H c. 221r (vv. 1-10)

U c. 131r-131v (vv. 1-10)

Edizioni

Dyggve 1942: 194-197

Quan ye voy le duç tens venir
 que reverdit la pre[e],
 et j'oi le rousignol [t]entir
 ou boiç soç la ramee,
 a[d]onques ne me puis ten[i]r 5
 de canter, car tuit mi desir
 e toute ma pensee
 son en cele am[e]r e servir,
 cui j'ay m'amor donee,
 sanç repentir. 10

A vos, signor, seron nos tote vie,
 por cele dame che d'amor n'envie.

2 pre[e] pre Fp 3 tentir] centir Fp 4 ou] el H ■ soç] sor CU 5 adonques] at on qrs *con q tagliata* Fp; adous U ■ puis] *add. plus* U ■ tenir] tener Fp 6 car] ke C 8 en cele amer e servir] au celi cui iobeiz U ■ amer] amor Fp ■ cele] li C 9 donee] doneie C

1 Quan] quant CH, qant U ■ ye voi] ie voi CHU ■ le] lou U ■ duç] dous CU, doz H ■ tens] tems H, tans U 2 que] ke CU ■ reverdit] renverdist C, ranverdit U 3 le] lou U ■ rousignol] roisignor CU ■ tentir] tantir U 4 boiç] boix C, bois H, box U ■ soç] soz H 5 adonques] adonkes C 6 canter] chanteir CU, chanter H 7 e] et CHU ■ toute] tote H ■ pensee] pansee U 8 son] sont CU, sunt H ■ e] et CH 9 j'ay] iai CHU ■ donee] dounee U 10 sanç] sens C, senz H, sans U ■ repentir] repantir U

Metrica

Rotrouenge 8'a 6'b, 8'a 6b'; 8a 8a 6'b 8a 6'b 4; 10'c 10'c.

Note al testo

11-12. 'Signore, saremo vostri per sempre, per quella dama che invita all'amore'.

12. *n'*: pronome riferito al soggetto plurale *nos*: italianismo.

Quan ye voy le duç tens venir

Anonimo

Fp c. 99r

The musical score is written for three parts: C1 (Cantus I), C2 (Cantus II), and T (Tenor). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Italian and are written below the staves. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 5, and 9).

System 1 (Measures 1-4):

- C1: Quan ye voy le
- C2: (Empty staff)
- T: (Empty staff)

System 2 (Measures 5-8):

- C1: duç tens ve - nir que re - ver - dit la
- C2: Quan ye voy le
- T: (Empty staff)

System 3 (Measures 9-12):

- C1: pre - [e], et
- C2: duç tens ve - nir que re - ver - dit la
- T: (Empty staff)

MARIA SOFIA LANNUTTI, MICHELE EPIFANI

13

j'oi le rou - si - gnol [t]en - tir

pre - - - - [e], et

17

ou boiç soç la ra - me - - - -

j'oi le rou - si - gnol [t]en - tir

21

e, a - [d]on - ques ne me puis te -

ou boiç soç la ra - me - - - -

UNA CANZONE FRANCESE DEL DUECENTO NEL REPERTORIO DELL'ARS NOVA ITALIANA

25

n[i]r de

e, a - [d]on - ques ne me puis te -

n[i]r de

29

can - ter, car tuit mi de - sir e

n[i]r de

n[i]r de

33

tou - te ma pen - se - - - e

can - ter, car tuit mi de - sir e

n[i]r de

MARIA SOFIA LANNUTTI, MICHELE EPIFANI

37

son en ce - le a - m[e]r

tou - te ma pen - se - - - - e

41

e ser - vir, cui j'ay m'a - mor do -

son en ce - le a - m[e]r

45

ne - - - e, sanç re -

e ser - vir, cui j'ay m'a - mor do -

UNA CANZONE FRANCESE DEL DUECENTO NEL REPERTORIO DELL'ARS NOVA ITALIANA

49

pen - tir.

ne - e, sanç re - pen - tir.

54

(♩.=♩)

A vos, si - gnor, se - ron nos to - te

A vos, si - gnor, se - ron nos to - te

57

vi - e,

vi - e,

MARIA SOFIA LANNUTTI, MICHELE EPIFANI

61

por ce - le da - me che d'a - mor n'en - vi - - -

por ce - le da - me che d'a - mor n'en - vi - - -

64

e.

e.

Apparato critico

Manoscritti

Fp c. 90v

Edizioni

Pirrotta 1960: 66-68; Marrocco 1961: 80-82; Apel 1972: 158-161; Marrocco 1972: 82-84.

Forma: Canone 3²C.

La composizione è variamente indicata come «caccia» (Pirrotta 1960, Marrocco 1961), «canon» (Apel 1972) e «canonic madrigal» (Marrocco 1972).

Notazione: .o. [= ♩], .n. [= ♪]

Segni di mensura

.n. C1 C2 T 54.

Sintesi della forma musicale

A (bb. 1-53 : vv. 1-10); B (bb. 55-67 : vv. 11-12).

Ambitus

C1 *G-bb*; C2 *G-a*; T *D-e*. Sonorità conclusive: sezione A: *G-d-d*; sezione B: *d-d-d*.

13 C1 1-5, {io ~ ~ ~ i}

Bibliografia

I. Manoscritti

| | | | |
|--|----------------------------------|---|----------------|
| Bern, BB 389 | Burgerbibliothek | | 389 |
| Chantilly, MC 564 | Musée Condé | | 564 |
| Città del Vaticano, BAV Vat. Lat. 3793 | Biblioteca Apostolica Vaticana | | Vat. Lat. 3793 |
| Firenze, BML Med. Palat. 87 | Biblioteca Medicea Laurenziana | Palatino | 87 |
| Firenze, BNCf Magl. VII.1040 | Biblioteca Nazionale Centrale | Magliabechiano | VII.1040 |
| Firenze, BNCf Magl. VII.1078 | Biblioteca Nazionale Centrale | Magliabechiano | VII.1078 |
| Firenze, BNCf Panciatichi 26 | Biblioteca Nazionale Centrale | Panciatichi | 26 |
| London, BL Add. 29987 | British Library | Additional | 29987 |
| Modena, BEU α.M.5.24 | Biblioteca Estense Universitaria | | α.M.5.24 |
| Modena, BEU α.R.4.4 | Biblioteca Estense Universitaria | | α.R.4.4 |
| Padova, AdS, C.s., S. Giustina 553 | Archivio di Stato | Corporazioni soppresse | 553 |
| Paris, BA 5198 | Bibliothèque de l'Arsenal | | 5198 |
| Paris, BnF fr. 20050 | Bibliothèque nationale de France | français | 20050 |
| Paris, BnF fr. 845 | Bibliothèque nationale de France | français | 845 |
| Paris, BnF fr. 846 | Bibliothèque nationale de France | français | 846 |
| Paris, BnF it. 568 | Bibliothèque nationale de France | italien | 568 |
| Paris, BnF n. a. fr. 1050 | Bibliothèque nationale de France | nouv. acq. françaises | 1050 |
| Paris, BnF n. a. fr. 6771 | Bibliothèque nationale de France | nouv. acq. françaises | 6771 |
| Reggio Emilia | Archivio di Stato | Archivio del Comune di Reggio, Appendice, Miscellanea storico-letteraria, «Frammento Mischiati» | |

II. Opere

Andrews 1977

Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

Apel 1972

Willi Apel, *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).

Brugnolo 1974-1977

Furio Brugnolo, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, I. *Introduzione, testo e glossario*, II. *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1974-1977 («Medioevo e Umanesimo», 16, 30).

Brugnolo 1980

Fureio Brugnolo, *Le rime di Nicolò Quirini*, in «Cultura neolatina», 40 (1980), pp. 261-280.

Calvia 2017

Nicolò del Preposto, *Opera completa*. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche, a cura di Antonio Calvia, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

Calvia – Caraci Vela – Lannutti 2015

La fiera testa che d'uman si ciba, edizione a cura di Antonio Calvia, Maria Caraci Vela, Maria Sofia Lannutti, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 289-306.

Corpus ArsNova

L'Ars Nova europea. Edizione critica dei testi poetici e musicali, sotto la direzione di Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2025, <https://mirabileweb.it/arsnova/ant/>.

Dyggve 1951

Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Société néophilologique, 1951.

Epifani 2019

Michele Epifani, *La caccia nell'Ars Nova italiana*. Edizione critica commentata dei testi e delle intonazioni, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019.

Epifani – Lannutti 2015

La douce çere d'un fier animal, edizione a cura di Michele Epifani, Maria Sofia Lannutti, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 307-342.

Formisano 1980

Gontier De Soignies, *Il canzoniere*, edizione critica a cura di Luciano Formisano, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Greene 1981

French Secular Music: Manuscript Chantilly, Musée Condé 564, edited by Gordon K. Greene, texts edited by Terence Scully, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1981 («Polyphonic Music of the Fourteenth Century», 18).

Janke – Nádas 2016

Andreas Janke, John Nádas, *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016.

Kügler 2019

Karl Kügler, *Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115. Introductory Study and Facsimile Edition*, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019.

Lubello 2008

Compagnetto da Prato, a cura di Sergio Lubello, in *PSS* III, pp. 28-44.

Marrocco 1961² [1942]

Thomas Marrocco, *Fourteenth-Century Italian Cacce*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1961² [1a ed., 1942].

Marrocco 1972

Thomas Marrocco, *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», 8).

Pirrotta 1960

Nino Pirrotta, *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).

Plumley – Stone 2008

Yolanda Plumley, Ann Stone, *Codex Chantilly Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564*, Turnhout, Brepols, 2008.

PSS

I poeti della Scuola Siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli, II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.

Rapisarda 2008

Federico II, a cura di Stefano Rapisarda, in *PSS* II, pp. 439-495.

Stone 2005

Ann Stone, *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24*, II. *Commentary*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

Tanturli 1997

Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, edidit Giuliano Tanturli, Padova, Antenore, 1997.

Vecchi 1961

Marchetto da Padova, *Pomerium*, edited by Giuseppe Vecchi, Roma, American Institute of Musicology, 1961 («Corpus Scriptorum de Musica», 6).

Vivarelli 2005

Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tràdite nel Codice Estense a.M.5. 24, edizione critica e studio introduttivo a cura di Carla Vivarelli, Pisa, ETS, 2005.

III. Studi e strumenti

Bent 1992

Margaret Bent, *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento VI*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Certaldo, Polis, 1992, pp. 65-125.

Brothers 2009

Thomas Brothers, *Flats and Chansons in MS Florence, Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26*, in *A late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, edited by Yolanda Plumley and Ann Stone, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 263-282.

Brugnolo 2008

Furio Brugnolo, *Lirica italiana settentrionale delle origini: note sui più antichi testi*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a cura di Giosuè Lachin, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 171-205, ora in Id. *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del Due-Trecento*, Padova, Antenore, 2010, pp. 5-43.

Caraci Vela 2014

Maria Caraci Vela, *Per una nuova lettura del madrigale «Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio» di Jacopo da Bologna*, in «Philomusica online», 13 (2014), pp. 1-57.

Campagnolo 1999

Stefano 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. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo, in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di

Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 77-119.

Cuthbert 2006

Michael Scott Cuthbert, *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Ph.D Dissertation, Cambridge (Mass.), Harvard University, 2006.

Duffin 1988

Ross W. Duffin, *The Sumer Canon: A New Revision*, in «Speculum», 63/1 (1988), pp. 1-21.

Dyggve 1942

Holger Petersen Dyggve, *Trouvères et protecteurs des trouvères dans les cours seigneuriales de France*, in «Annales Academiae scientiarum fennicae», ser. B, 50 (1942), pp. 39-247.

Epifani 2017

Michele Epifani, *Una caccia inedita dal «codice di S. Lorenzo»: problemi e proposte esegetiche*, «Il Saggiatore musicale», 24/2 (2017), pp. 155-187.

Epifani 2023

Michele Epifani, *L'«Inferno» di Dante e le cacce trecentesche*, in *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica*, a cura di Giovanni Battista Boccardo, Davide Checchi e Mirko Volpi, Firenze, Franco Cesati, 2023, pp. 237-255.

Fantini 2021

Sara Maria Fantini, *Il codice F-Pn6771 (Reina): contenuto, struttura, generi*, Tesi di dottorato, Università di Siena – École pratique des hautes études, tutor Maria Sofia Lannutti, Fabio Zinelli, 2021.

Fischer 1956

Kurt von Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, P. Haupt, 1956 («Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft», II/5).

Fischer 1957

Kurt von Fischer, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., nouv. Acq. fr. 6771 (Codex Reina = PR)*, in «Musica Disciplina», 10 (1957), pp. 37-78.

Fischer 1963

Kurt von Fischer, *Reply to N. E. Wilkins' Article on the Codex Reina*, in «Musica Disciplina», 17 (1963), pp. 75-77.

Formisano 2005

Tavola rotonda, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di Maria Sofia Lannutti, Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 226-232.

Gallo 1975

Franco Alberto Gallo, *Lorenzo Masini e Francesco degli Organi in S. Lorenzo*, in «Studi Musicali», 4 (1975), pp. 57-63.

Gallo 1978

Franco Alberto Gallo, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 237-243.

Gallo 1992

Franco Alberto Gallo, *Introduzione*, in *Il codice Squarcialupi: ms. mediceo palatino 87, Biblioteca medicea laurenziana di Firenze*, a cura di Franco Alberto Gallo, Firenze, Libreria Musicale Italiana-Giunti Barbéra, 1992, pp. 11-17, 21-265.

Gatti 2022

Luca Gatti, *Note al canzoniere di Gace Brulé: questioni onomastiche alla luce della tradizione manoscritta*, in «Cognitive Philology», 14 (2022).

Gibbons 2006

William Gibbons, *Illuminating Florence. Revisiting the Composer Portraits of the Squarcialupi Codex*, in «Imago musicae», 23 (2006), pp. 25-49.

Gozzi 1995

Marco Gozzi, *La cosiddetta «Longanotation»: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, in «Musica Disciplina», 51 (1995), pp. 121-49.

Günther 1984

Ursula Günther, *Unusual Phenomena in the Transmission of Late 14th Century Polyphonic Music*, in «Musica disciplina», 38 (1984), pp. 87-118.

Janke – Nádas 2015

Andreas Janke, John Nádas, *New Insights into the Florentine Transmission of the Songs of Antonio Zacara da Teramo*, in «Studi Musicali», 6 (2015), pp. 197-214.

Karp 1967

Theodor Karp, *The Textual Origin of a Piece of Trecento Polyphony Author(s)*, in «Journal of the American Musicological Society», 20 (1967), pp. 469-473.

L

Robert White Linker, *A bibliography of old French lyrics*, Valencia, Soler, 1979.

Lannutti 2005

Maria Sofia Lannutti, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 157-197.

Lannutti 2015

Maria Sofia 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 Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 45-92.

Lannutti 2020

Maria Sofia Lannutti, *I testi in francese nelle antologie dell'Ars Nova: primo approccio complessivo*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di Davide Battagliola, Silvia De Santis, Stefano Resconi, Milano, Mimesis, 2020, pp. 197-223.

Lannutti 2021

Maria Sofia Lannutti, *«Sofrir m'estuet» «En attendant» «Sus la fontayne» from Pavia to Florence and Rome*, in *Poliphonic Voices. Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova*, edited by Anna Alberni, Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 237-272.

Lannutti 2024

Maria Sofia Lannutti, *Da Casella a Checolino. Poesia e musica tra Duecento e Trecento a Firenze e Bologna*, in *La linea Bologna-Firenze. Cultura letteraria, saperi e scambi culturali nell'Italia del Due e Trecento*, a cura di Johannes Bartuschat e Sara Ferrilli, Firenze, Longo, 2024, pp. 149-161.

Lopatin 2015

Mikhail Lopatin, *Echoes of the Caccia? Canonic Openings in Early Quattrocento Italian Motets and their Historical Background*, in «Studi Musicali», n.s. 6 (2015), pp. 215-262.

März 2005

Christoph März, *Chace und Fuga. Zu einer Gattung französischer und deutscher Liedkunst im späten Mittelalter*, in *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, Herausgegeben von Michael Zywiets, Volker Honemann und

Christian Bettels, Münster-New York, Waxmann, 2005 («Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit», 8), pp. 147-167.

Memelsdorff 2002

Pedro Memelsdorff, «*Lizadra donna*»: *Ciconia, Matteo da Perugia, and the Late Medieval «Ars contratenoris»*, in «Studi Musicali», 31/2 (2002), pp. 271-304.

Memelsdorff 2009

Pedro Memelsdorff, «*Ars non inveniendi*»: *riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto*, in «Acta Musicologica», 81/1 (2009), pp. 1-21.

Nádas 1981

John Nádas, *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, in «Journal of the American Musicological Society», 34/3 (1981), pp. 393-427.

Nádas 1985

John Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D thesis, New York University, 1985.

Nádas 1987

John Nádas, *The Reina Codex Revisited*, in *Essays in Paper Analysis*, edited by Stephen Spector, Washington, Folger Shakespeare Library, 1987, pp. 69-114, ora in Id. *Arte psallentes: Studies in Music of the Tre- and Quattrocento, Collected in Honor of His 70th Birthday*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 17-54.

Plumley – Stone 2010

Yolanda Plumley, Ann Stone, *A late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, Turnhout, Brepols, 2010.

Refrain

Refrain. Musique, Poésie, citation: le refrain au moyen âge / Music, Poetry, Citation: The Medieval Refrain, <https://www.refrain.ac.uk>.

Rettore 2021

Carlo Rettore, *Sulla confezione del Canzoniere Estense: dati per la più antica storia di H trovierico*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 12/2 (2021), pp. 61-87.

Roscow 1999

Gregory H. Roscow, *What is «Sumer is icumen in»?*, in «Review of English Studies», 50 (1999), pp. 188-195.

Rotter-Broman 2008

Signe Rotter-Broman, *Was there an «Ars contratenoris» in the Music of the Late Trecento?*, in «Studi Musicali», 37 (2008), pp. 339-357.

RS

Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Schwan 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung; eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886.

Upton 2012

Elizabeth Randell Upton, *The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564)*, in «Studi musicali», 3 (2012), pp. 287-352.

Wilkins 1963

Nigel Wilkins, *The Codex Reina: A Revised Description (Paris, Bibl. Nat., ms. n.a.fr. 6771)*, in «Musica Disciplina», 17 (1963), pp. 57-73.

Zimei 2004

Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo, Relazioni presentate all'omonimo Convegno internazionale di studi (Teramo, 6-8 dicembre 2002), a cura di Francesco Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004 («Documenti di storia musicale abruzzese», 2).

Zimei 2011

Francesco Zimei, *Note sul soggiorno padovano di Zacara*, in *I frammenti padovani tra «Santa Giustina» e la diffusione della musica in Europa* (Giornata di studio, Padova, Abbazia di S. Giustina-Biblioteca Universitaria, 15 giugno 2006), a cura di Franco Facchin e Pietro Gnan, Padova, Biblioteca Universitaria, 2011, pp. 215-227.

Zimei 2014

Francesco 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 Marco Gozzi, Agostino Ziino e Francesco Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 255-261.

Zimei 2020

Francesco Zimei, *The «Ordinarium missae» of «Pit» Between Compilation and Liturgy (With Some Insights Into Paolo da Firenze's Role)*, in *Liturgical Books and Music Manuscripts with Polyphonic Settings of the Mass in Medieval Europe*, edited by Oliver

Huck and Andreas Janke, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2020
(«Musica Mensurabilis», 9), pp. 81-108.