

## **Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena**

**Francesco Saggio**

Università degli studi di Pavia - Cremona  
francescosaggio@msn.com

§ Nel contesto della stagione frottolistica, la figura di Giacomo Fogliano risulta anomala sotto diversi aspetti. Pur avendo ricoperto il ruolo di organista presso la cattedrale di Modena per quasi tutta la sua vita, si conoscono solo quattro composizioni strumentali e cinque mottetti. La maggior parte della sua produzione musicale consiste in frottole (strambotti, barzellette, ode) che presentano caratteristiche peculiari. Piuttosto della consueta scrittura per canto e strumenti – riservata agli strambotti – Fogliano predilige una testura polivocale, in cui tutte le voci possono intonare il testo poetico. Tale specificità deriva probabilmente dal contatto artistico con Firenze, documentato dalla presenza di suoi brani in codici locali e dall'uso di soggetti musicali tipici della città toscana. L'inclusione nella silloge del Sambonetto suggerisce anche la presenza del compositore presso la città di Siena, dove la fertilità rappresentativa legata all'ambiente dei Rozzi ha favorito l'impiego (e forse la concezione) delle sue frottole in contesti drammatici. Il presente contributo si pone come obiettivo l'analisi delle composizioni frottolistiche conosciute, in modo da illustrarne i connotati e valutare la posizione di Fogliano nel panorama musicale del primo Cinquecento.

§ In the framework of frottolistic era, the figure of Giacomo Fogliano is anomalous from various angles. Even if he was organist at the Modena cathedral almost for a lifetime, we know only four instrumental compositions and five motets. The most of his musical production is composed of *frottolas*, which have distinctive traits. Instead of the normal voice and instruments texture – used only for *strambottos* – Fogliano prefers a vocal texture, where every part can sing the poetic text. Probably this particularity comes from artistic contact with Florence, proved by the concordance of his *frottolas* in florentine manuscripts and also by the use of florentine musical subjects. His concordances in Sambonetto print points to his presence in Siena, where the representative context next to *Congrega dei Rozzi* promoted the use (and, perhaps, the composition) of his *frottolas* in dramatic presentations. This essay analyses the Fogliano *frottolas* so as to describe their features and to consider the historical position of Giacomo Fogliano in the musical framework of the early Sixteenth century.

## I. Premessa

L'argomento affrontato in questo contributo rappresenta una propaggine degli studi da me condotti durante la stesura della dissertazione dottorale.<sup>1</sup> La parte introduttiva della tesi<sup>2</sup> era dedicata al contesto musicale del secondo decennio del XVI sec., periodo durante il quale viene a consolidarsi un repertorio di impostazione polivocale – propriamente definibile col termine di *canzone* in ragione delle numerose testimonianze bibliografiche coeve – che costituisce il diretto antecedente, nonché la matrice compositiva, del madrigale cinquecentesco.

Tra gli autori più rappresentativi di quell'epoca, un posto di privilegio spetta per vari motivi a Giacomo Fogliano da Modena. In primo luogo per la netta propensione verso la frottola vocalizzata,<sup>3</sup> circostanza che ha determinato la sopravvivenza di alcune sue composizioni anche in quei codici a libriparte già orientati verso una nuova estetica musicale. In secondo luogo per una distribuzione delle occorrenze tra i vari testimoni alquanto singolare, anche fra quelli più tipici dell'età della frottola, che rivela una circolazione direzionata verso una recezione specifica. La produzione di Fogliano comprende anche mottetti, ricercari per tastiera e, fatto straordinario, madrigali veri e propri.<sup>4</sup> Come affermano Fenlon e Haar nel noto libro «[egli] fu forse il solo vero frottolista a vivere in proprio la transizione dalla frottola al madrigale: i suoi madrigali, rimasti inediti fino al 1547 [...] risalgono di certo a molti e molti anni prima» (FENLON-HAAR 1992, p. 124).

Le pagine seguenti saranno dedicate all'esame esclusivo del suo *corpus* frottolistico, delegando fin da ora l'analisi dei madrigali ad altra sede; accentuerò l'indagine verso due aspetti che più mi sembrano significativi: (1) il rapporto fra forma poetica e struttura musicale; (2) la fisionomia polifonica, orientata verso il canto accompagnato o interamente vocalizzata. Non mancherò comunque di indicare anche circostanze di carattere intertestuale (con risvolti biografici) o interdisciplinare, concernenti il recupero delle sue musiche in ambito drammaturgico. Una serie di appendici forniranno in calce le coordinate analitiche di ciascuna frottola e le trascrizioni musicali dei brani finora inediti.

---

<sup>1</sup> Dal titolo *I madrigali del «Primo libro» a quattro di Philippe Verdelot. Storia della tradizione, critica del testo ed edizione dei madrigali stampati nella princeps del 1533*, discussa l'1 luglio del 2011 presso il Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche dell'Università degli Studi di Pavia, sede di Cremona. L'edizione critica integrale del *Primo libro di madrigali* di Verdelot, corredato da un ampio studio storico-esegetico, uscirà a cura dello scrivente per i tipi dell'ETS.

<sup>2</sup> *Introduzione*, § (b): *Età della canzone (1520-1530)*, vol. I, pp. 37-65.

<sup>3</sup> Ossia con un intreccio polifonico destinato ad un'esecuzione interamente vocale.

<sup>4</sup> Per un regesto complessivo delle composizioni di Fogliano si possono comodamente consultare le voci a lui dedicate: nel *DEUMM*, a cura di Franco Rossi (*Le biografie*, vol. II, p. 792); nel *MGG*, quella a cura di Lothar Schmidt (*Personenteil*, vol. 6, coll. 1394-1397) e quella nel *New Grove Online*, a cura di Harry Colin Slim (<<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09920>>).

## II. Notizia biografica

La vita di Fogliano è stata ricostruita con discreta approssimazione da Gino Roncaglia (RONCAGLIA 1942, RONCAGLIA 1957, pp. 15-19, 21-23, 25): il compositore nacque nel 1468 e morì il 10 aprile 1548 a Modena, città in cui trascorse la maggior parte della sua vita.<sup>5</sup> Era fratello minore del musicista e teorico Ludovico Fogliano.<sup>6</sup> Stando agli *Atti capitolari* e ai *Registri della Fabbrica* consultati da Roncaglia, Giacomo fu organista del duomo modenese fra il 1489 e il 1497 e tra il 1504 e il 1548. Ignota è invece la sua attività fra il 1497 e il 1504. Per questo periodo Daniele Fusi ipotizzò un possibile trasferimento a Siena, per via della presenza di quattro frottole nella stampa senese di Pietro Sambonetto del 1515 e dell'indicazione nei registri della Lira di Siena del 1498 di un «Giacomo di Salvatore, Piffaro dei Magnifici Signori», poi scomparso nel successivo registro del 1509 (FUSI 1985, pp. 144-145). Le date apparentemente coincidono, ma qualche dubbio si ingenera già con il nome «Giacomo di Salvatore». I registri modenesi parlano di «Don Ludovico de *Alexandro* da Foiano» e il cronista Tommasino de' Lancellotti di «Jacomo del quondam *Alexandro* Foiano»: in entrambi casi un patronimico diverso, Alessandro e non Salvatore. La tesi è stata definitivamente confutata da D'Accone nel suo ampio lavoro sulla civiltà musicale senese, riportando un documento che indica Giacomo di Salvatore come già morto nel 1509 e di conseguenza inconciliabile con le date accertate per Fogliano (D'ACCONE 1997, p. 789). Sempre lo stesso D'Accone però riferisce di un «Jacomo da Modena», segnalato nei registri senesi, quale organista nel maggio 1520 (D'ACCONE 1995, p. 336 e D'ACCONE 1997, p. 756). Il dato non sana la lacuna degli anni 1497-1504, ma mi sembra decisamente più verosimile considerata la notorietà di Fogliano quale organista. Per il 16 marzo 1543 è infatti documentato un viaggio a Parma per il collaudo dell'organo della chiesa della Steccata (PELICELLI 1931), e ancora il 12 (o 14?) giugno 1547 – cioè all'età di settantannove anni – Fogliano viene chiamato a collaudare l'organo di S. Francesco in Modena (RONCAGLIA 1942, p. 207). Una o più fuoriuscite da Modena di Fogliano sarebbero anche suggerite dall'alto numero di occorrenze delle sue frottole nella stampa senese del 1515 e nel ms. Fn230, il principale testimone a penna della sua opera profana, circostanze su cui ritornerò nel corso dello studio.

Tra il 1505 e il 1520 Fogliano è indicato negli *Atti capitolari* come «organista, cantore e per insegnare alli chierici e per comporre», accostato a «D.

---

<sup>5</sup> La date sono ricavate dalla lapide tombale e confermate da altre fonti, come i *Partiti comunali* di Modena, in cui è registrato il decesso e l'età raggiunta dal compositore.

<sup>6</sup> Al 7 maggio 1542 risale una lettera scritta da Giacomo Fogliano a Pietro Aretino, per ottenere «un libro composto già da messer Lodovico Fogliano mio fratello» e sapere « se libro o scrittura o altro de mio fratello fosse restato o in casa dove egli morì, o altrove, e come il possa riavere». La lettera si può leggere integralmente in ARETINO 2004, p. 212.

Zoano Mascarello,<sup>7</sup> per cantare e insegnare canto figurato alli chierici». (RONCAGLIA 1957, p. 21) Dunque Fogliano non fu *magister capellae* in senso stretto, ma aveva precise mansioni di organista e compositore.<sup>8</sup> Al 13 marzo 1514 risale poi una lettera autografa di Fogliano indirizzata al card. Ippolito d'Este, nella quale informa l'alto prelado di aver adempiuto al suo desiderio di istruire Giulio Segni, nipote di Gaspare, nell'arte musicale; Segni divenne poi «famosissimo organista, clavicembalista e compositore, noto anche sotto il nome di Giulio da Modena» (RONCAGLIA 1957, p. 17). Un documento importante che rivela uno stretto rapporto tra Fogliano e il cardinale estense altrimenti ignoto.

A partire dal 1520, fino alla morte, Fogliano è indicato solo come organista, «le cause del ritiro [...] dall'insegnamento non si conoscono, e bisogna pensare che [...] preso da più importanti lavori non abbia avuto tempo» (RONCAGLIA 1957, p. 22). È dunque curioso che i due generi che più si addicono a un organista – pezzi strumentali e pezzi sacri – siano i meno attestati nell'intera produzione (rispettivamente quattro e cinque unità). Sul fronte opposto, la sopravvivenza di ben tredici frottole<sup>9</sup> e ventinove madrigali, oltre a rinviare ad attività musicali di Fogliano a noi ignote (forse i «più importanti lavori» di Roncaglia), denota senza dubbio una predilezione per il genere vocale profano del quale, infatti, egli si dimostrò maestro.

### **III. La tradizione testuale nel suo complesso**

Le frottole di Fogliano presentano una tradizione mista, comprendente sia manoscritti (otto) che stampe (sei), tutti collocabili entro un arco temporale che va dall'inizio del Cinquecento alla fine del secondo decennio. Prima di elencarli nel dettaglio, mi sembra subito opportuno osservare la ripartizione delle occorrenze, iniziando dai codici.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Già impiegato dal 1493, Mascarello fu il primo «maestro de canto» del duomo di origine modenese (RONCAGLIA 1957, p. 14).

<sup>8</sup> Mi sembra interessante segnalare che a partire dal 1520 (fino al 1524), mentre Fogliano continuava ad essere organista, fu maestro di cappella Eustachio di Monte Regali, proveniente dalla cappella papale e anch'egli compositore di frottole. Si vedano i suoi cinque brani pubblicati in PeXI: *Chiare, fresche e dolce aque, Voi mi ponesti in foco, O bella man che me destrugi el core, O gloriosa colonna in cui s'appoggia, Di tempo in tempo si fa men dura* (ed. in *Frottole Libro Undecimo*, nn. 15, 17, 18, 19, 20), che presentano tratti comuni a quelle di Fogliano (SAGGIO 2011, vol. I, p. 44).

<sup>9</sup> Per un prospetto completo si rimanda alle appendici finali.

<sup>10</sup> Per lo scioglimento delle sigle dei testimoni si veda l'Appendice

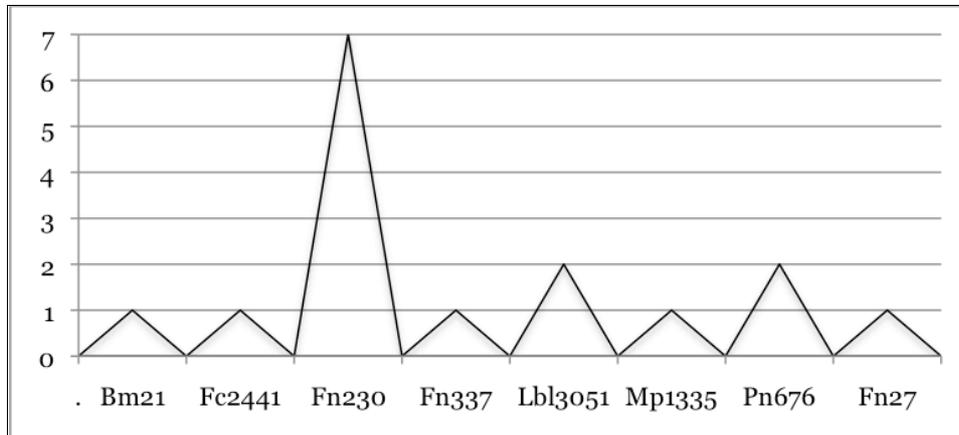


Grafico 1

È del tutto evidente la posizione di netta supremazia del ms. Fn230 rispetto tutti gli altri mss., che presentano un'occorrenza a testa, con la sola eccezione di Lbl3051 e Pn676 che ne hanno due. Il fatto è ancor più notevole se si considera l'“anomalità” di Fn230 nel contesto dei codici frottolistici, essendo di provenienza fiorentina. È risaputo che, nella produzione avanti il madrigale, la cultura musicale fiorentina si era distinta per una marcata indipendenza rispetto a quella coeva delle corti settentrionali, preferendo il circuito autoctono dei suoi musicisti: Agricola, Isaac, Coppini, Serragli, Bartolomeo.<sup>11</sup> Di questa condizione ne danno riprova i codici locali, principalmente destinati a contenere le loro opere, riservando davvero poco spazio alle frottole propriamente dette, che pur sono presenti. Così accade anche in Fn230,<sup>12</sup> dove su un totale di 155 composizioni – di cui più della metà sono canti carnacialeschi – solo una ventina sono attribuibili a compositori extrafiorentini. Finanche tra essi il nostro Fogliano occupa numericamente un ruolo primario:<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Per ulteriori ragguagli si veda SAGGIO 2010 e la bibliografia ivi citata.

<sup>12</sup> Riproduzione anastatica con un'introduzione e regesto delle composizioni a cura di Frank D'Accone in *Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 230* 1986. La datazione è in discussione: il repertorio rimanda alla fine del Quattrocento – primi del Cinquecento, ma la presenza di due composizioni citate dal Vasari, secondo Bonnie Blackburn sposterebbero la compilazione dopo il 1513 (BLACKBURN 1981, p. 149, n. 81).

<sup>13</sup> Le considerazioni si limitano naturalmente ai brani con attribuzione certa direttamente fornita nel codice o ricavabile dalla collazione con altri testimoni.

BN230 – FROTTOLE		
AUTORE	N° BRANO	TOT.
Marco Cara	1, 4, 27, 29	4
Giacomo Fogliano	2, 3, 9, 13, 15, 16, 18	7 <sup>☞</sup>
Bartolomeo Tromboncino	5, 22	2
Filippo di Lurano	8, 21, 23, 24, 25	5
Michele Pesenti	30, 66, 67	3
Francesco D'Ana	33, 34, 78	3

Tavola 1

Tutti sette i brani riportano la dicitura «Jacobus Foglianus». Una tale situazione induce ragionevolmente a sospettare che una così forte presenza perspicua, soprattutto se raffrontata con gli altri mss., non possa essere casuale.

Nel solco della medesima tradizione deve essere anche inclusa la presenza del ms. Fn337.<sup>14</sup> Esso recupera buona parte del repertorio indigeno del Fn230 – con il ha una quarantina di occorrenze comuni – ma lo tramanda nel nuovo formato a libri-parte (dei quali sopravvive purtroppo il solo *bassus*) senza però sottoposizione del testo.<sup>15</sup> Del tipo frottolistico si ritrovano:

BN337 – FROTTOLE		
AUTORE	N° BRANO	TOT.
Filippo di Lurano	10, 11, 15, 16, 17, 26, 27, 28	8
Marco Cara	12	1
Francesco D'Ana	18, 30, 87	3
Giacomo Fogliano	20	1 <sup>☞</sup>
Pellegrino Cesena	25	1
Michele Pesenti	61, 73, 74	3
Bartolomeo Tromboncino	79	1

Tavola 2

Fogliano è qui presente con un solo brano, soppiantato da ben otto frottole di Filippo di Lurano, autore la cui presenza era solo secondaria nel Fn230.

<sup>14</sup> JEPPESEN 1969, vol. II, pp. 43-45, tavola del contenuto, delle occorrenze e delle annotazioni pp. 126-131; *Census-catalogue* 1979, FlorBN BR 337, pp. 221-222.

<sup>15</sup> Fanno eccezione i seguenti casi: *Se mie voci al ciel* (n. 24, attribuito a 'F.º'), *Fortuna disperata* (n. 32, an.), *Ma buc rit de per dio* (n. 34, attr. a 'Musicola'), *Non posso più amore* (n. 36, attr. a 'F.º'), *Dall'armata* (n. 37, an.), *Scharamella fa la guerra* (n. 43, attr. a Josquin), *Hor è di maggio* (n. 44, attr. a 'Yzac.º'), *Alla battaglia* (n. 71 ivi an. ma di Isaac), *Iamo alla caccia* (n. 72, an.) e – in questa sede assai pertinente – *So ben che tu lo sa* (n. 73) e *Oimé che la signora mia* (n. 74) entrambi attribuite a 'Michael' (= Michele Pesenti).

Punto di svolta è il ms. Bm21,<sup>16</sup> autentico testimone della nuova stagione della *canzone* vocalizzata e ormai sostanzialmente svincolato dalla frottola cortigiana vera e propria:

BM21 – CANZONI		
AUTORE	N° BRANO	TOT.
Bernardo Pisano	3, 6	2
Sebastiano Festa	7, 10, 24, 34, 35, 37, 38, 40	8
Philippe Verdelot	17, 22, 28, 52, 54, 55	6
Eustachio di Monte Regali	31	1
Giuliano Tiburtino	45	1
Francesco Patavino	46	1
Costanzo Festa	53	1
Giacomo Fogliano	66	1 

Tavola 3

Ancora una sola occorrenza per Fogliano ma fortemente significativa: in primo luogo perché tutte le parti esibiscono il testo sotto le note, e in secondo perché collocata in un'antologia dove predominano Sebastiano Festa e Verdelot, con una, ormai incontrovertibile, estetica pre-madrigalistica.

A livello contestuale risulta meno significativa la presenza di Fogliano nei restanti testimoni a penna, normalmente riconducibili ai luoghi e ai tempi della frottola. Sappiano dal suo colophon che il ms. Pn676<sup>17</sup> è stato redatto entro il 1502, probabilmente a Mantova, ed è il più antico testimone in cui appare Fogliano. Il Fc2441, d'origine milanese, viene datato 1512-13,<sup>18</sup> mentre è ancora incerta la provenienza e la datazione di Lbl3051, compilato forse a Roma attorno al 1501 (PRIZER 2001). Coevo è il Fn27, di cui oggi disponiamo un accurato studio e l'edizione moderna per cura di Gioia Filocamo (*Florence, BNC, Panciatichi 27* 2010). Infine anche il ms. spagnolo Mp1335 risale al primo ventennio del secolo (1505-1520), ma è piuttosto periferico essendo compilato per la corte spagnola di Ferdinando II il Cattolico. Questo secondo gruppo di testimoni, pur importanti per la tradizione del testo e per la sua costituzione, si limitano ad additare una discreta circolazione delle frottole di Fogliano attraverso i canali consueti.

L'anomalia si rispecchia anche nella tradizione a stampa, dove non sono né le edizioni di Petrucci né quelle di Antico, ovvero quelle dei due principali stampatori, a fornire il maggior contributo:

<sup>16</sup> Descritto in FENLON-HAAR 1988, pp. 137-142, con ulteriori precisazione in BOORMAN 1991, p. 242. Lo studio classico del codice è GALLICO 1961a, che ne fornisce anche una parziale trascrizione. Per una ricognizione e contestualizzazione si veda SAGGIO 2011, vol. I, pp. 154-156.

<sup>17</sup> BRIDGMAN 1953 e 1956; riproduzione anastatica in *Manuscrit italien de frottole* 1979. Per contributi più recenti PRIZER 1990 e PRIZER 1996.

<sup>18</sup> Secondo PRIZER 1996; ma si vedano le riserve espresse in TIBALDI 2005, pp. 565-566.

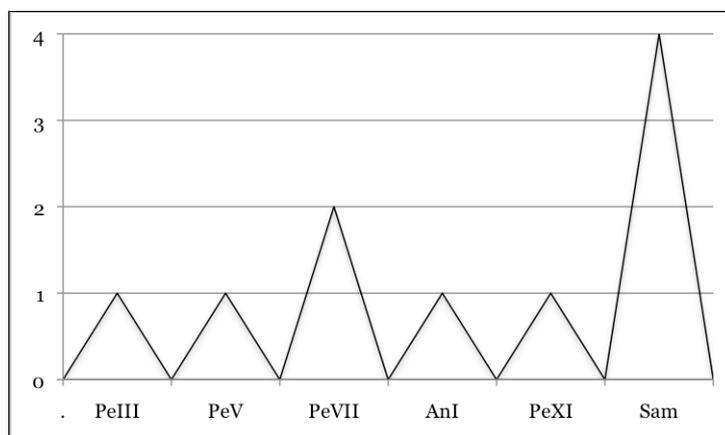


Grafico 2

A fronte di una generale penuria di occorrenze a stampa, il picco più alto si ha in corrispondenza della stampa senese di Pietro Sambonetto, datata 1515,<sup>19</sup> che ne presenta ben quattro. Tra le stampe petrucciane solo il *Libro Septimo* ne ha più di una, mentre le altre rimangono a quota uno, per un totale di cinque brani. Sembra più fruttuoso soffermarsi sulle attribuzioni, dato che in un solo caso Petrucci riporta il nome di Fogliano, lasciando tre pezzi adespoti – probabilmente perché così erano nei suoi antigrafì – e assegnandone (erroneamente) uno a Tromboncino:<sup>20</sup>

FOGLIANO IN PETRUCCI		
LIBRO (ANNO)	N. (ATTR. OR.)	TOT.
PeIII (1505)	37 (an.)	1
PeV (1505)	20 (an.)	1
PeVII (1507)	20 (an.) 54 (Iacobus Foglianus)	2
PeXI (1514)	8 (B. T.)	1
tot.:		5

Tavola 4

L'unica frottola chiaramente ascritta a Fogliano è anche l'unica stampata da Antico nei suoi libri, evidentemente perché l'antigrafo esemplato dall'istriano era proprio la stampa petrucciana. Al contrario in Sam tutti quattro i brani

<sup>19</sup> Cfr. i vari contributi monografici: CELLESI 1934, FUSI 1977, D'ACCONE 1995, LUISI 1999 e per ultimo PRIZER 2009.

<sup>20</sup> Da qui deriva anche l'attribuzione di Antico per nell'intavolature strumentale pubblicata in AnO. Su tale questione si vedano più avanti le righe dedicate al brano in oggetto, *La non vòl esser più mia*.

sono attribuiti espressamente al nostro; il fatto assume particolare importanza dal momento che in Sam sono presenti quasi esclusivamente autori senesi:

AUTORI IN SAM			
NOME	N. BRANO	LOC.	EST.
Ansano Senese (di Goro)	1, 2, 5, 6, 11, 17, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 42, 43	x	
Niccolò Piffero Senese (di Cristoforo Bandini)	7, 13, 15, 21, 23, 25, 36, 44, 48	x	
Niccolò Piccolomini Prete Senese	46, 47	x	
Ludovico Senese	18, 22, 26	x	
Simone, Pa. (?)	39, 40	(x)	
Dominico (?)	37	(x)	
Hieronimo T. V. (?)	8	(x)	
Giacomo Fogliano	3, 4, 16, 19		x
[adespoto]	9, 10, 12, 14, 20, 24, 29, 34, 35, 38, 41, 45		
TOT. AUTORI AREA SENESE		4 (+3) su 8	
TOT. COMPOSIZIONI DI AREA SENESE		28 + (4) su 48 (di cui 12 ad.)	

Tavola 5

Il bacino da cui Sambonetto attinge per approntare la sua antologia è il circuito musicale cittadino, che allo stesso tempo costituisce anche il principale mercato di fruizione; «ad uso interno della città di Siena» si potrebbe aggiungere nel frontespizio.<sup>21</sup> Per essere accolto assieme ai vari Ansano, Niccolò e Ludovico senesi, Fogliano doveva appartenere allo stesso ambiente.<sup>22</sup> A mio avviso, ciò si può spiegare, solo ipotizzando una presenza del compositore modenese presso la città di Siena, o nelle immediate vicinanze. D'Accone ne ha documentata una per il 1520, ma dato che la stampa risale a cinque anni prima è inevitabile supporre una precedente.

A questi dati vi sarebbe da aggiungere anche l'occorrenza in Can; ma dato che l'attribuzione è fortemente incerta, essendo ivi indicata tramite due lettere soltanto, ho preferito escluderla dal quadro generale e dedicargli un paragrafo apposito.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> «Sambonetto's book thus consciously collects local repertory from the city itself, music that was performed in various contexts in the city: in dramatic presentations, during carnival, and perhaps at the Palazzo Pubblico for the entertainment of the Priors, during the celebrations attendant to the Palio, and by the local lay confraternities» (PRIZER 2009, p. 78).

<sup>22</sup> E l'attribuzione esplicita indica un atto cosciente da parte di Sambonetto.

<sup>23</sup> È la canzone *Ochi mei che al mirar fusti si prompti*, che GALLICO 1961a, p. 108, suggerisce poter essere di Fogliano. Per vari motivi non ritengo valido tale esercizio Cfr. *infra* § 4.

Questa nel complesso la situazione – non lineare – della tradizione delle frottole di Fogliano; elementi chiarificatori giungeranno dall'indagine seguente, dedicata alle strutture poetico-musicali prescelte dal compositore.

#### IV. Forme poetiche e soluzioni musicali

Le forme poetiche musicate da Fogliano sono tre – lo strambotto, la barzelletta (sia nella forma 'a ballata' sia in quella della 'canzone a ballo') e l'oda – a ciascuna delle quali è destinata una soluzione musicale propria.

##### 1. Gli strambotti

I tre strambotti sono tutti attestati nel ms. Fn230<sup>24</sup> e afferiscono alla forma dell'ottava toscana (ABABABCC); costituiscono un nucleo omogeneo nella produzione di Fogliano non solo per l'uniformata del metro, ma per la precisa direzione musicale assunta dal compositore in ragione di un genere che rappresenta il culmine della tradizione quattrocentesca.

All'interno del ms., la posizione consecutiva di *Quanto più quopro l'amoroso foco* e *Scoprirte mille volte ho fatto pruova* suggerisce un rapporto semantico fra i due testi:<sup>25</sup>

Quanto più quopro l'amoroso foco,  
più cresce ognora la fiamma dentro dal core;  
quanto più celo l'inflammato gioco,  
più crudelmente assai mi segue amore;  
quanto più scordare voglio el tempo e'l loco,      5  
più cresce la memoria col dolore.  
Non val fuggir, non val difesa alcuna,  
ch'amor mi sforza et vuol così fortuna.

Scoprirte mille volte ho fatto pruova  
questo affannato core pien di sospiri,  
et quella ardente fiamma che rinnova  
ognior nel petto mio gravi martiri.  
Ma, come el sguardo mio col tuo si truova,      5  
visibilmente ogni vigor mi tiri,  
così alhora alhora da me si parte  
l'ardir, la forza, el cor, l'ingegno et l'arte.

Come già rilevava Gallico «l'accostamento [...] non è casuale stante l'analogia-contrasto dello spunto verbale iniziale» (GALLICO 1961a, p. 139). Entrambi appaiono nell'edizione giuntina delle rime di Serafino Aquilano (Ser, c. 156<sup>r</sup> e c. 125<sup>r</sup>) e forse al famoso rimatore li attribuiva anche Fogliano. Gli studi più

---

<sup>24</sup> Per le coordinate specifiche di ciascun brano si vedano le *Schede analitiche* collocate in appendice.

<sup>25</sup> Per la trascrizione dei testi poetici mi sono attenuto alle norme stabilite in *Frottole Libro Undecimo* 1997, pp. 53-54. Per una riflessione sulla natura e l'edizione dei testi frottolistici, si vedano TROVATO 2005 e BRIZI 2005.

recenti hanno messo in luce che in tale stampa «vengono ascritte all’Aquilano, [...] con punte estreme nel settore degli strambotti, rime che in fonti coeve vanno sotto il nome di una quarantina di autori diversi» (*Le rime di Serafino Aquilano in musica* 1999, p. 29). Difatti dei due strambotti solo *Scoprirte mille volte ho fatto puova* è autenticamente di Serafino (*Le rime di Serafino Aquilano in musica* 1999, pp. 148-149), mentre *Quanto più quopro l’amoroso foco* risale alla penna di Bartolomeo da Parma (GALLICO 1961a, p. 87, n. 170 e CATTIN 1990, p. 256).

La macroforma musicale, espletata dalla coppia, si presenta nella veste più arcaica di una forma monopartita con soluzione strofica:

Articolazione	
Schema musicale	: $\boxed{A \quad B} :  $
Schema metrico	: A B :
	A B
	A B
	C C

Schema 1

A livello microformale e di cesellatura si riscontrano varianti di alto valore espressivo. In *Quanto più quopro l’amoroso foco*<sup>26</sup> la prima parte si conclude con una cadenza seguita tra tre misure di coda, chiuse dal punto coronato; la seconda sezione termina una con doppia iterazione dell’ultimo segmento fraseologico (miss. 24-27 e 27-30) a cui segue un’ulteriore coda di quattro misure. In *Scoprirte mille volte ho fatto pruova*<sup>27</sup> invece al termine della prima parte segue una coda di sei misure, comprensivo di una *longa* con valore assoluto e non relativo (lo si deduce dalla *maxima* del *cantus*), a cui fa seguito una pausa di breve indicata in tutte le parti. A poche misure dall’inizio della sezione B si incontra la breve coronata (miss. 22), con evidente valore semantico legato al v. 2 «*questo affannato core pien di sospiri*», aggravato dall’uso di brevi e semibrevi in corrispondenza del vocabolo «*suspiri*». La conclusione non prevede alcuna iterazione fraseologica: vi sono due cadenze, la prima instabile a re, la seconda definitiva a mi, prolungata da una coda di cinque misure. In entrambi i casi siamo di fronte a una *texture* per canto e strumenti, come si evince chiaramente dall’indipendenza delle tre parti gravi rispetto al *cantus* e, in particolar modo, dalla coda finale di *Scoprirte mille volte ho fatto pruova* (mis. 33 e sgg.) in cui il *contratenor* si stacca improvvisamente con una rapida scaletta fino al *la*<sub>3</sub>, superando di molto il *cantus*.

<sup>26</sup> Trascrizione musicale in GALLICO 1961a, pp. 122-123, con dimezzamento dei valori. In tutti casi, per evitare confusione, farò sempre riferimento ai valori originali, che quindi andranno rapportati all’equivalente in caso di edizioni che operano riduzioni. I numeri di misura invece corrispondono a quelli riscontrabili nelle trascrizioni indicate.

<sup>27</sup> Ed. in *Le rime di Serafino Aquilano in musica* 1999, pp. 263-265, con valori dimezzati.

Il terzo strambotto è *Si dedero el mio core al dio d'amore*,<sup>28</sup> di cui è ignoto il rimatore. È tràdito in Fn230 ed anche in Fn27, ivi privo sia di attribuzione a Fogliano sia del testo poetico:

Si dedero el mio core al dio d'amore,  
 sarà mie vita dolorosa forte;  
 si dedero el mio core ad un signore,  
 i' sò che l'ospedale è fin di corte;  
 si dedero el mio core cercando ognore                      5  
 roba o danarei, egli è sudor di morte.  
 Però solo virtù mi sottoscrivo,  
 la qual pò morte ancor tien l'homo vivo.

Il brano condivide con i due precedenti la forma monopartita strofica, ma si distingue nettamente nell'articolazione interna, che acquisisce significato strutturale in virtù della scrittura per canto accompagnato. Eccone sinteticamente i connotati:

MISS.	SEZIONE	ORGANICO	VERSI
1-4	introduzione	strum.	
5-20	frase A	canto/strum.	<i>Si dedero el mio core al dio d'amore,</i>
20-22	interludio	strum.	
23-41	frase B	canto/strum.	<i>sarà mie vita dolorosa forte.</i>

Tavola 6

Soluzioni come queste consentono a una forma minima come quella dello strambotto di assumere una fisionomia più compiuta. Da segnalare anche la parte conclusiva di questo strambotto, in cui la coda è inglobata nell'amplificazione melodica sulla parola *sorte* (miss. 35 e sgg.), costruita con una vera e propria progressione di terza nel *cantus*, mentre *altus* e *tenor* si inseguono canonicamente, e il *bassus*, riprendendo dalle voci interne il ritmo semibreve puntata – minima si muove anch'esso in progressione.

La caratteristica peculiare del brano è però la sua valenza intertestuale, poetica e musicale.<sup>29</sup> Il v. 1 rimanda a un mottetto di Alessandro Agricola, *Si dedero somnum oculis meis*,<sup>30</sup> che già era stato fatto oggetto di 'parodia' nella messa omonima di Alessandro Coppini.<sup>31</sup> Il confronto sinottico fra gli *incipit*

<sup>28</sup> Trascrizione mia in appendice, n. 12.

<sup>29</sup> Per una riflessione articolata sui fenomeni dell'intertestualità si veda CARACI VELA 2009, pp. 117-173; in relazione alla presenza di 'citazioni' nel repertorio frottolistico cfr. LUISI 1996.

<sup>30</sup> Per l'edizione moderna si veda, con tutte le cautele necessarie, quella offerta nel CMM (AGRICOLA 1966, pp. 50-51) e, quella più attendibile benché senza testo in *Florence, BNC, Panciatichi* 27 2010, pp. 493-495.

<sup>31</sup> Il *Kyrie* è purtroppo perduto. Edizione moderna in COPPINI *et al.* 1967, pp. 81-117. Nello stesso Fn230 esiste un'altra intonazione che fa uso della medesima citazione (n. 17): *Si dedero el mio core ad altra mai*, immediatamente precedente a quella di Fogliano, purtroppo adespota.

musicali dei tre brani proposto nell'esempio 1 non lascia dubbi in merito.<sup>32</sup> La citazione è sostanzialmente letterale e la corona posta sull'ultima nota sembra proprio volere indicarne la delimitazione.

A. Agricola (*Si dederò somnum oculis meis*)

A. Coppini (Messa *Si dederò, Agnus Dei*)

G. Fogliano (*Si dederò el mio core al dio d'amore*)

The image shows three musical staves in C major, 4/4 time. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The first staff (Agricola) has the lyrics 'Si de de ro' with notes G4, A4, B4, C5. The second staff (Coppini) has the lyrics 'A - - gnus De - i, A - gnus' with notes G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The third staff (Fogliano) has the lyrics 'Si de de ro el mio co - - re' with notes G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Each staff ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Esempio 1

Agricola era maestro di cappella alla chiesa della Santissima Annunziata negli stessi anni in cui lo era il più giovane Coppini: la messa rappresenta dunque un omaggio dell'allievo al maestro. Si tratta di brani la cui area di circolazione è limitata alle chiese fiorentine: pertanto Fogliano non può essere entrato in contatto con questa tradizione se non presso la città medicea. Mi sembra verosimile ipotizzare una presenza fiorentina di Fogliano di cui, purtroppo, non è rimasta documentazione archivistica, collocabile fra il 1497 e il 1504, anni in cui Fogliano è assente da Modena e Coppini è attivo a Firenze con Agricola (D'ACCONE 1967). Esattamente come in altri casi, Fogliano potrebbe essere stato chiamato come organista per una specifica occorrenza, senza una mansione stabile nell'organico della cappella. A ulteriore supporto di questa tesi vi sono le sette occorrenze di Fn230 che, ricordo, indicano con esattezza il nome di Fogliano. Ma non solo. Nel manoscritto di poesie musicali della Biblioteca Medicea-Laurenziana di Firenze Antinori 158, copiato dal fiorentino Benedetto Arrighi fra il 1505 e il 1508 (PRIZER 2004, p. 402), contenente testi canti carnavaleschi, laude, canzoni a ballo, insomma repertorio tipicamente fiorentino, ritroviamo ben tre brani di Fogliano: *Quanto più quopro l'amoroso foco*, *Donna ingrata, or non più guerra* e *Piango el mio fedel servire*. Il testo di quest'ultimo è attestato anche nel ms. 1512 della Biblioteca Statale di Lucca, di compilazione fiorentina e dal repertorio assimilabile a quello dell'Antinori 158. Tutto lascia supporre che Fogliano si sia recato a Firenze, dove ha attinto il motivo *Si dederò* e dove ha avuto modo di far circolare alcune delle sue composizioni.

<sup>32</sup> Si preferisce citare l'*Agnus Dei* di Coppini piuttosto che il primo brano (*Gloria*) per l'omogeneità metrica.

Per tutti gli esempi musicali la trascrizione avviene mantenendo i valori originali. Per la suddivisione in misure ed eventuali segni metrici si veda la *Nota* presentata in appendice.

Ritornando, per concludere, al discorso sugli strambotti va rilevato un aspetto che li accomuna tutti e tre. Pur in presenza di un testo base assai breve (2 vv. soltanto), Fogliano costruisce tre composizioni di, secondo l'ordine di esposizione, 33, 36 e 41 misure di breve. Questo è il risultato di un'articolazione strutturale, come si è visto, elaborata nel dettaglio interno, ma soprattutto di un'amplificazione melismatica che investe la parte del *cantus*: ne costituiscono un ottimo esempio le miss. 5-7 e 9-11 di *Quanto più quopro l'amoroso foco*, nonché le miss. 13-20, 25-31 e 34-41 di *Si dederò el mio core al dio d'amore*. Dato che nel repertorio rimanente – e che ora si andrà ad analizzare – una tale scrittura è assente, mi sembra giustificato ricollegarla alla forma poetica dello strambotto. In altre parole Fogliano si fa interprete della tradizione improvvisativa quattrocentesca, legata soprattutto al metro dello strambotto, la ripropone in senso manieristico partendo da una forma monopartita strofica, dilatando le melodie in senso melismatico e adottando una scrittura riconducibile alla prassi del canto accompagnato; quest'ultima una fattispecie che si presenta come forma minoritaria nel resto della sua produzione frottolistica.

## 2. Le barzellette

La barzelletta, nella forma classica in ottonari, costituita da una ripresa tetrastica, di cui due versi ripresi come *refrain*, e stanze in numero variabile ciascuna di sei versi, è il metro più frequentato da Fogliano, in ben cinque brani.<sup>33</sup>

Utilizzo come esemplificazione quello con maggiori occorrenze: *L'amor, dona, ch'io te porto*, trådito innanzitutto da Pn676 che costituisce il testimone più antico, poi in Fn2441 e in Mp1335, infine confluito in PeVII. Il testo poetico si conserva in due tradizioni piuttosto discordanti: la prima è restituita da Pn676,<sup>34</sup> mentre la seconda dagli altri testimoni (che discordano fra loro solo per varianti di minor peso).<sup>35</sup> Questa versione 'forte' è presente anche in MNc4 (GALLICO 1961a, n. 302, p. 100).

Ecco il testo della ripresa e della prima stanza, così come lo si può leggere in Pn676:

L'amor, dona, ch'io ti porto  
volontera vorìa scoprire,  
el mio foco sminuire,  
che nel pecto chiuso porto.

L'amor donna, ch'io ti porto,  
volontera vorìa scoprire.

5

---

<sup>33</sup> Vi sono poi due casi, più simili alla canzone a ballo, costituite dalla sola ripresa tetrastica con *refrain* di un solo verso. Ne discuterò nel prossimo paragrafo 3.

<sup>34</sup> Da cui è ricavata la mia trascrizione, cfr. appendice n. 1.

<sup>35</sup> Per il dettaglio filologico cfr. *Frottole Libro Septimo* 2005, pp. 68-69. Edizione della musica secondo PeVII alla p. 151.

Ch'io non scio como indi poscia  
 tolerare l'ardente foco,  
 che mi bruxa nervi et ossa  
 e sì mi strugie a poco a poco. 10  
 Io non vedo tempo et loco  
 che mi posa dar conforto.

L'amor donna, ch'io ti porto...

[seguono altre due stanze]

La forma musicale è quella tipica della barzelletta mantovana, bipartita con ritornello dopo la prima parte per consentire l'esecuzione della stanza:

Articolazione						
schema musicale	:	<b>A</b>		<b>B</b>		<b>(A)</b>
		A	B	:	C	D
					A	B <sup>+coda</sup>
schema metrico						
ripresa con <i>refrain</i>	:	x	y		y	x
stanza con <i>refrain</i>	:	a	b	:	b	x
		a	b			(x y)

Schema 2

A questa forma base fanno sostanzialmente riferimento tutte le barzellette ma, e questo è l'aspetto più importante, ognuna con sottili varianti. In *Donna ingrata, hor non più guerra*,<sup>36</sup> Fogliano non applica la coda all'ultima intonazione, bensì replica due volte la frase stessa, ottenendo lo schema musicale:<sup>37</sup>

Schema musicale	:	<b>A</b>		<b>B</b>		<b>(A)</b>
		A	B	:	C	D
					A	B B

Schema 3

La coda si ritrova in *Segui, cuor, e non restare*,<sup>38</sup> un brano che gode di sole attestazioni a stampa e di una inusuale in maiolica (cfr. *infra*). Qui è la fraseologia della seconda parte ad essere mutata, impiegando lo stesso materiale tematico sia per il 2° che per il 3° v.:

<sup>36</sup> Trascrizione in appendice, n. 2.

<sup>37</sup> Se non diversamente indicato, lo schema metrico coincide sempre con quello di *L'amor, dona, ch'io ti porto*.

<sup>38</sup> Trascrizione in LUISI 1999, pp. 102-103 e *Frottole Libro Septimo* 2005, pp. 220-221, entrambe a valori dimezzati.

Schema musicale :  $\overline{\text{A B}} :||| \overline{\text{B C A B}^{+coda}}$

Schema 4

Ancora più indicativo è il caso di *Piango el mio fedel servire*,<sup>39</sup> nel quale traspare la necessità di Fogliano di muoversi verso soluzioni più aperte. Vale la pena riportare anche il testo iniziale, la cui articolazione metrica condiziona quella musicale:

Piango el mio fedel servire,  
poich' a te mai non fu grato,  
ma chi nasce sventurato  
suo destin mal non può fuggire.

I' t'adoro et tu me struggi,  
com' al sol la neve sghiaccia;  
i' ti seguo e tu me fuggi,  
né mai se' del mio mal satia:  
questo sole per mie disgratia,  
che mie sorte m'ha donato.

Ma chi nasce sventurato  
suo destin mal non può fuggire.

[seguono quattro stanze]

Al termine della ripresa non è previsto alcun *refrain*, che invece appare dopo la prima stanza. La ragione è squisitamente metrica, dato che, contrariamente agli altri casi, qui è costituito dai vv. 3 e 4 della ripresa e non 1 e 2, sicché il primo del *refrain* non rima con l'ultimo della ripresa, ma con l'ultimo della stanza che, *ad hoc*, impiega la rima *y* (vv. 2-3) della ripresa e non la consueta *x* (vv. 1-4).

Articolazione

schema musicale :  $\overline{\text{A B C D}^{+coda}} ||| \overline{\text{C' E}} :||| \overline{\text{F G}} ||| \overline{\text{C D}^{+coda}}$

schema metrico

ripresa con stanza : x y y x | a b :|| b y | y x  
a b

Schema 5

<sup>39</sup> Trascrizione in appendice, n. 6.

Sul piano musicale ciò determina una maggiore apertura della sezione **B**, che introduce nuovo materiale tematico, mantenendo comunque il ritornello per i vv. 3 e 4 della stanza. Nuove soluzioni non implicano necessariamente un ‘tradimento’ della tradizione. La prima frase musicale di **B**, **C'**, rielabora materiale tematico della prima sezione, **A**, della quale mantiene il profilo melodico, ma ne varia sottilmente gli intervalli:

C ma chi na - sce sven - tu - ra - to

C' l' t'a - do - ro\_e tu mi strug - gi,  
l' ti se - guo\_e tu mi fug - gi,

Esempio 2

In questo modo il *refrain* è collegato alla stanza e, come avviene nella forma base, rappresenta lo stesso *incipit* della sezione che lo ha preceduto.

Lo stesso schema metrico si ritrova in *La pietà chiuso ha le porte*,<sup>40</sup> con il *refrain* che appare solo in conclusione della prima stanza. La forma musicale è però dissimile, impiegando nuovo materiale per le mutazioni, ma riprendendo quello della ripresa per volta. In tal modo, giustapponendo il *refrain*, si ottiene l'intera frase **A**, che viene ad alternarsi linearmente con **B**:

Articolazione	
schema musicale	: <b>A</b> <b>B</b>
	A B C D <sup>+coda</sup>     E F   :
schema metrico	
ripresa con stanza	: x y y x              a b :
	a b
stanza con <i>refrain</i>	: b y (y x)

Schema 6

L'analogia metrica dei brani, unitamente alla scarsa qualità dei due testi – basti osservare l'impiego di medesime parole per ottenerne le rime – potrebbe rimandare ad un unico rimatore.

<sup>40</sup> Trascrizione in appendice, n. 7. Altra intonazione dello stesso testo in PeII, n. 29, di Bartolomeo Tromboncino (*Le frottole nell'edizione principe* 1954, p. 67). Tale versione è impiegata anche da Rasmò (Lapicida ?) per la villotta *Pietà, cara signora / La pietà chiuso ha le porte*, stampata in PeIX, n. 5 (*Frottole Libro Nono* 1999, pp. 117-119).

Affine alla soluzione di *Piango el mio fedel servire*, ma ancora una volta con sottili divergenze, è *Pur, alfin, convien scoprire*.<sup>41</sup> Qui il *refrain* si presenta, come consuetudine, dopo la ripresa, dato che ne ripete i versi iniziali e quindi permette il collegamento metrico *xyyx xy*. Il rivestimento musicale sfrutta la tecnica della derivazione tematica illustrata per il brano precedente, ma con una diversa fattispecie:

Articolazione																																
schema musicale	:	<table style="display: inline-table; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">A</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">B</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;"> </td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">C</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">D</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;"> </td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">C</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">D</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;"> </td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">A'</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">E</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;"> </td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">:  </td> </tr> </table>	A	B		C	D		C	D		A'	E		:																	
A	B		C	D		C	D		A'	E		:																				
schema metrico																																
ripresa/ <i>refrain</i> /stanza:		<table style="display: inline-table; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 0 5px;">x</td> <td style="padding: 0 5px;">y</td> <td style="padding: 0 5px;"> </td> <td style="padding: 0 5px;">y</td> <td style="padding: 0 5px;">x</td> <td style="padding: 0 5px;">(x y)</td> <td style="padding: 0 5px;"> </td> <td style="padding: 0 5px;">a</td> <td style="padding: 0 5px;">b</td> <td style="padding: 0 5px;">:  </td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td style="padding: 0 5px;">a</td> <td style="padding: 0 5px;">b</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td style="padding: 0 5px;">b</td> <td style="padding: 0 5px;">x</td> <td style="padding: 0 5px;">(x y)</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	x	y		y	x	(x y)		a	b	:								a	b					b	x	(x y)				
x	y		y	x	(x y)		a	b	:																							
							a	b																								
			b	x	(x y)																											

Schema 7

Lo schema elabora la forma base bipartita esemplificata nello schema 2; la novità consiste nell'introduzione del motivo A' (derivato da A, cfr. es. 3) e dal nuovo motivo E. Gli ultimi due vv. della stanza (assimilabili alla volta di ballata) riprendono, secondo tradizione, i motivi dei vv. 3 e 4 della ripresa. Si noti infine l'assenza sia d'una iterazione finale, sia di una coda.

A		
A'		

Esempio 3

Al di là delle differenze formali, che evidenziano un autore sempre alla ricerca di nuove soluzioni, la quasi totalità delle barzellette analizzate concordano in un aspetto strutturale: la polifonia vocalizzata, in cui anche le voci inferiori sono concepite sullo scheletro sillabico dei versi e quindi pensate per un'esecuzione vocale. Questo pur in presenza di testimoni che riportano le liriche solo in corrispondenza della parte di *cantus*. L'accertamento si ricava dalla convergenza di più fattori comuni. Il primo è la frammentazione dei valori nelle tre voci gravi in proporzione uguale a quanto accade nel *cantus*, ovvero in numero corrispondente alla sillabazione dei versi. Si osservi la mia trascrizione di *L'amor, dona, ch'io ti porto*, condotta sul testimone Pn676.

<sup>41</sup> Trascrizione in appendice, n. 8.

Solo in tre casi è stato necessario scomporre il valore originale per permettere la corretta disposizione testuale.<sup>42</sup> Accade alle miss. 6 per *altus* e *bassus* e alla mis. 12 per il solo *bassus*. Oltre a ribadire la limitatezza dell'intervento, debbo segnalare che si è reso necessario solamente a fronte di una trascrizione basata sopra un solo testimone, che, com'è noto, non trasmette 'il testo' ma un 'livello testuale', per quanto autorevole. Infatti collazionando Pn676 con Fc2441 si ricava che alla miss. 6, sia nell'*altus* che nel *bassus* il testimone presenta due semibrevis, esattamente come da me ricostruito. Quindi l'intervento *ope ingenii* si limita a una sola nota del *bassus*.

Un'altra operazione di adattamento riguarda la mis. 4 (e corrispondente mis. 16 nel *refrain*) in cui *altus*, *tenor* e *bassus* hanno una sola semibrevis, mentre il testo presenta due sillabe: «vo-lon-te-ra». Invece di scomporre il valore, ho preferito ridurre l'avverbio in «volonter» considerando che la presenza dell'*epitrita* nel *cantus* potrebbe suggerire l'inibizione del cambio sillabico in corrispondenza della minima annerita (= semiminima) – azione impossibile con «volonte-ra» – e quindi rimandare a un originale testo in cui l'avverbio era appunto trisillabico: «vo-lon-ter», il che sanerebbe anche l'ipermetria del verso. A riprova della teoria sovviene la lezione data da Petrucci in PeVII, che ha precisamente la variante «volentier».

Sempre rimanendo a Petrucci, va segnalato che l'editore pone a stampa un livello testuale in cui la misura conclusiva di ogni frase musicale (miss. 3, 6, 8, 12, 15) presenta nel *cantus* due semibrevis e nelle rimanenti voci una breve. A mio avviso, siamo di fronte a un chiaro tentativo di 'strumentalizzare' una testura d'impianto vocale. La dimostrazione è fornita alla mis. 9, in cui la fusione 'sfugge' nella parte dell'*altus*, che preserva invece la lezione autentica.<sup>43</sup> L'azione di Petrucci, lungi dall'essere una banale semplificazione contrappuntistica, si inserisce in una più ampia prospettiva di concezione umanistica, collegata all'ideale del canto accompagnato prediletto dalla corte d'Isabella Este, della quale Petrucci si fa interprete sotto varie forme nel suo *corpus* frottolistico: nei primi libri privilegiando la forma della barzioletta, poi recuperando quello dello strambotto e della giustiniana, e a partire dal settimo libro, puntando su Petrarca, il poeta-umanista per eccellenza.<sup>44</sup> Si tenga anche a mente che questo è l'unico titolo nei dieci libri petrucciani ad essere esplicitamente attribuito a Fogliano.

A proposito di *L'amor, dona, ch'io ti porto* va anche ricordato che la sua musica venne probabilmente impiegata in conclusione della commedia *Solfinello, Egloga alla martorella*, di Pietrantonio dello Stricca Leggacci,

---

<sup>42</sup> Per favorire la visualizzazione, nella trascrizione tali valori sono racchiusi tra parentesi quadre.

<sup>43</sup> Si veda, per un raffronto, la trascrizione fornita in *Frottole Libro Septimo* 2005, p. 151.

<sup>44</sup> Solo con l'undicesimo libro (1514) Petrucci sarà costretto a intraprendere una nuova strada, proiettata verso la canzone vocale di provenienza patavina e romana, un po' per assecondare le nuove tendenze musicali, un po' per far fronte alla strategia editoriale di Andrea Antico, che già dal 1510 aveva scommesso in questa direzione. Riflessioni più ampie in tal senso sono condotte in *Frottole Libro Undecimo* 1997 (pp. 15-18) e LUISI 2005.

stampata a Siena nel 1521 a mo' di *contrafactum*.<sup>45</sup> I tre personaggi Dottor Ghello, Fiorino e Solfinello eseguono una «canzone in canto figurato» – questa la straordinariamente dettagliata didascalia che la introduce – dall'*incipit* *L'amor grande che i' mi porto*. La didascalia, parlando di «canto figurato» rimanda precisamente a una composizione scritta in notazione mensurale e polifonica: secondo la normale prassi che permetteva di escludere l'*altus*, la barzelletta di Fogliano veniva intonata vocalmente dai tre personaggi della commedia presenti sulla scena. Ne trascrivo per completezza la ripresa, a dimostrazione del rapporto fra i due testi:

L'ardor grande che i' me porto  
mi fa, donna, a-tte venire;  
vogli adunque al mie martyre  
pace dar, triegua et conforto

Non solo condividono, com'è ovvio, la medesima formula sillabico-metrica, ma anche quella rimica: *-orto, -ire, -ire, -orto*. Inoltre il testo contraffatto riprende in alcuni luoghi chiave le medesime parole: *porto* al v. 1 della ripresa (che riappare anche nell'ultimo v. della prima stanza, v. 12), *conforto* (v. 4 della ripresa e n. 12 nella prima stanza dell'originale), *torto* (ultimo v. della seconda stanza in entrambi).

Altro brano dal sicuro impianto vocale è *Segui, cuor, e non restare*,<sup>46</sup> in cui la sottoposizione testuale non necessita neppure di un solo adeguamento ritmico. Ma vi è di più. Esiste una coppa in maiolica di Casteldurante (oggi Urbania), conservata presso il Museo internazionale delle Ceramiche di Faenza, su cui è riprodotta dettagliatamente la parte *altus* di questa barzelletta.<sup>47</sup> Sul *verso* della coppa vi è poi l'indicazione 'altus'. La spiegazione del manufatto fornita da Luisi mi sembra più che convincente e trova ulteriore sostegno nelle argomentazioni fin qui proposte:

Sono convinto, considerando che proprio la parte di *altus* costituisce l'aspetto meno significativo del contesto a quattro parti, che in origine le coppe dovessero essere quattro, una per ogni parte vocale [...], e che il loro uso potesse essere funzionale ad una eventuale esecuzione polifonica [...]. In tal modo la riunione conviviale avrebbe avuto musicale conclusione con la partecipazione viva dei convitati chiamati ad eseguire vocalmente 'a coppe separate' la frottola riprodotta sul fondo delle 'coppe parte'. (LUISI 1999, p. 74)

---

<sup>45</sup> Tutte le informazioni sono tratte da LUISI 1994, (pp. 272-273), alle quali si rimanda anche per la trascrizione integrale del testo, da cui ho attinto, (pp. 288-289) e della musica (p. 311) del *contrafactum*.

<sup>46</sup> Il verso iniziale riecheggia anche nella barzelletta *Segui, cor, l'alta tua impresa*, trådito in Sam n. 38, e nell'apografo marciano MSS 10653-56 (*olim* It. IV. 1795-98) n. 43. Ed. mod. in *Apografo miscellaneo Marciano* 1979, p. 99.

<sup>47</sup> Se ne dà notizia in FENLON 2001, pp. 31-32, con riproduzione della coppa alla fig. 8 di p. 34, e in LUISI 1999, pp. 74-76, e fig. 2.

Risulta perciò di fondamentale importanza che tale frottola, prima di essere raffigurata sulla coppa, fosse stata scelta da Antico proprio per le sua edizione delle *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto* (n. 16), la cui miglior dichiarazione d'intenti è proprio il frontespizio, che ritrae quattro cantori eseguire frottole da un libro corale.

Così anche per *Donna ingrata, hor non più guerra* non sembrano sussistere dubbi sulla sua impronta vocale, a tal punto che l'asimmetria fra le voci delle mis. 7 (rip. in 20) e 13 (che però sono speculari fra loro) dipende proprio dalla sillabazione, che nell'*altus* necessita di una nota in meno.

In *La pietà chiuso ha le porte*, *tenor* e *bassus* rispondono pienamente alle esigenze testuali e, a prima vista, anche l'*altus*. Ma alle miss. 14 e 15 questa voce si distacca improvvisamente da contesto, tanto da necessitare una contrazione della linea testuale da «sarie la morte», iterazione indicata per esplicito dal testimone, in «la morte». Così alle miss. 22-23 è necessario sciogliere la semibreve puntata per una corretta distribuzione sillabica. Questi sono gli unici due punti critici e si spiegano più facilmente richiamando il ruolo ancora parzialmente subalterno dell'*altus*, la cui funzione di completamente armonico è però ormai imprescindibile, piuttosto che invocando una scrittura strumentale. Inoltre l'estensione dell'*altus* coincide con quello degli altri brani, poco più di un'ottava ( $do_2 - re_3$ ).

Meno lineare il caso di *Piango el mio fedel servire*, dove l'*altus* mostra un'indipendenza dalle altre voci in più luoghi, abbisognando di numerosi ritocchi ritmici per sottoporvi il testo. Ma vi è di più: l'estensione è abnorme, una tredicesima ( $re_2 - la_3$ ), con frequenti salti di ottava. Al contrario *tenor* e *bassus* sono in perfetta sincronia con il *cantus*. Dal punto di vista costruttivo l'*altus* costituisce *subfinalis* in almeno cinque punti (miss. 11, 22, 41, 44, 55), ma solo in due (o meglio in uno considerando la ripetizione) sembra ricoprire una 'funzione': all'interno della coda, come cadenza conclusiva (miss. 11 e 55). Si noti però subito che la *clausula* è a *la*, mentre il brano è impostato nel modo di *mi*. Un utile confronto si ha con la coda di *La pietà chiuso ha le porte*, anch'esso scritto in *mi*. Non solo Fogliano sfrutta la stessa formula cadenzale (miss. 15 e 39 in *La pietà* = a miss. 20 e 53 in *Piango*), ma in *La pietà chiuso ha le porte* non c'è nessuna cadenza  $3^a \rightarrow 8^a$  (*mi/sol* → *la/la*) a *la* (presente invece in *Piango* a miss. 22 e 55). Ciò comprova che per Fogliano tale cadenza non ha affatto valore strutturale ma solo di completamento armonico: quella sintattica è quella frigia  $6^a \text{ mag.} \rightarrow 8^a$  (*fa/re* → *mi/mi*). La prima possibilità è dunque che siamo in presenza di un brano concepito a tre voci, a cui successivamente è stato aggiunto l'*altus*, senza tenere conto della natura vocale delle altre voci. Una seconda possibilità è che l'*altus* sia stato pensato proprio come aggiunta per una possibile esecuzione per canto (anche polifonico) e strumenti. La mia trascrizione tiene conto proprio di questa possibilità e infatti sottopone i versi solo a *cantus*, *tenor* e *bassus*.

Una delle peculiarità del repertorio frottolistico è proprio la pluralità delle soluzioni esecutive: le barzellette appena elencate potevano essere eseguite

anche da *ensemble* strumentali o da solisti che si accompagnavano al liuto. Ma le caratteristiche richiamate dimostrano che Fogliano ha concepito tali brani in funzione di un'esecuzione interamente vocale, in cui tutte le voci tengono conto del testo poetico. Il che non significa naturalmente escludere la possibilità di possibili *performances* strumentali: un conto è il tipo di scrittura, un conto è il tipo di prassi esecutiva. Il confronto fra gli strambotti e queste barzellette e mi sembra illuminante: nel primo caso siamo in presenza di una peculiare scrittura strumentale richiesta da un preciso motivo estetico-culturale.

Viene infine da chiedersi quale siano le ragioni che hanno condotto Fogliano in una direzione quanto meno minoritaria all'interno dell'estetica frottolistica. Una spiegazione attendibile potrebbe essere proprio il contatto con l'ambiente fiorentino, di cui lo strambotto *Si dederò el mio core al dio d'amore* e le sette occorrenze (attribuite) in Fn230 costituiscono una traccia significativa. Proprio nella città gliata la polifonia vocale profana aveva resistito alla moda cortigiana settentrionale, contrapponendo un repertorio musicale indigeno, di cui Isaac, Coppini e Bartolomeo sono i principali rappresentati; le loro ballate e i loro canti carnacialeschi convivono infatti con le frottole di Fogliano nel ms. Fn230.

Almeno in un caso però, siamo in presenza di una barzelletta per canto e strumenti: è *Pur, alfin, convien scoprire*. La scrittura omofonica delle prime tre misure non deve trarre in inganno: essa si contrappone a quella florida delle successive con valore semantico e retorico «aspra et mortale». L'omofonia infatti ritorna in corrispondenza di parole chiave, come «morire» (miss. 15-16).

### 3. Fogliano in Sambonetto

Le quattro composizioni appartenenti a questo gruppo concordano in due aspetti singolari: hanno tutte stanze tetrastiche e sono tradite da Sam.<sup>48</sup>

La prima è *Odete, aure suavi*,<sup>49</sup> in forma di oda, con strofe composte da tre settenari e un quinario.<sup>50</sup> La forma musicale prescelta da Fogliano è monopartita e aperta:

Articolazione	
schema musicale	: $\boxed{A \ B \ C \ D^{+coda}}$
schema metrico	: a b b c <sub>5</sub>

Schema 8

<sup>48</sup> Per un regesto aggiornato delle composizioni in Sam cfr. PRIZER 2009, pp. 83-87.

<sup>49</sup> Trascrizione a valori dimezzati in LUISI 1999, p. 112.

<sup>50</sup> Per uno studio sull'oda cfr. VELA 1984.

Le tre voci gravi hanno destinazione strumentale, essendo irrelate al discorso poetico-musicale e coese fra loro; il gioco contrappuntistico è marcato da un indirizzo imitativo (si vedano l'entrata successive delle miss. 9-10). È stato più volte sottolineato come la silloge di Sambonetto debba essere messa in relazione all'attività teatrale senese gravitante immediatamente precedente o coeva alla compagnia dei Rozzi (LUISI 1990, LUISI 1999). Per quest'oda in particolare è stata indicata una commedia la cui 'frottola' iniziale (*Con l'aurea cathena*, vv. 1-24) poteva essere eseguita in guisa di *contrafactum* sulla musica di Fogliano: è la *Commedia di Amore contro Avaritia et Pudicitia* di Mariano Trinci Maniscalco, pubblicata per la prima volta a Siena nel 1514 (TRINCI SINISCALCO 2004, p. 323).

La coppia *La non vòl esser più mia* e *Tua vòlsi esser sempre mai*<sup>51</sup> presenta una tradizione quanto mai articolata. Sono attestate insieme solo in Sam, ma separatamente godono di una tradizione propria. Prima di analizzarla è utile descriverne brevemente in connotati. I due testi presentano metro ottonario, con stanze tetrastiche, che rimandano alla forma della *canzone a ballo*, assimilabile alla ripresa di barzelletta, secondo lo schema *a b b a (a) a c c a (a)* ecc. Hanno funzioni di 'proposta' e 'risposta', la prima con locutore maschile e la seconda femminile. Il legame non è solo contenutistico ma anche metrico: entrambi assumono l'attacco anaforico, per cui il primo verso rimane invariato per tutte le strofe. La rima *a* del secondo testo viene ricavata per inversione da quella del primo: così *-ia* diventa *-ai*; inoltre entrambi le seconde strofe presentano la stessa rima baciata *-orto* (vv. 6-7) ma con rovesciamento delle parole: *morto-torto* per la 'proposta' e *torto-morto* per la 'risposta'.

Il *refrain* è esplicitato solo per la 'proposta', ma il legame fra i due testi, oltre che la condivisione della medesima struttura musicale, convincono che la sua assenza nella 'risposta' sia da imputare unicamente a ragioni tipografiche e pertanto bisognoso di essere reintegrato:

‘proposta’ (♢: <i>tactus</i> alla <i>brevis tardior</i> )	‘risposta’ (c: <i>tactus</i> alla <i>semibrevis</i> )
<p>La non vòl esser più mia, la non vòl la traditora: l'è disposta pur ch'ì mora per amore e gelosia.</p>	<p>Tua vòlsi esser sempre mai, sol pensando a te piacere, né ma ebbsi altro volere, ma invano in te sperai.</p>
4	
La non vòl esser più mia.	[Tua volsì esser sempre mai.]

<sup>51</sup> I due brani sono presi in esame in LUISI 1977 pp. 281-282, FUSI 1985, *Frottole Libro Undecimo* 1997 p. 40-41, PRIZER 2009, pp. 76-77. Trascrizione per entrambi a valori ridotti e per motivi ignoti con il *cantus* trasposto un'ottava sopra in FUSI 1985, pp. 146-148. *La non vòl esser più mia* è edita più autorevolmente in *Frottole Libro Undecimo* 1997, pp. 117-118 (valori dimezzati).

Le due intonazioni elaborano lo stesso materiale motivico, ma si differenziano soprattutto per il diverso livello mensurale impiegato:

La non vòl es - ser più mi - a, la non  
Tua vòl - si\_es - ser sem - pre ma - i, sol pen -

Esempio 4

la ‘proposta’ con *tactus* alla *brevis*, la ‘risposta’ con *tactus* alla *semibrevis*. Il primo non va qui inteso come sinonimo di *proportio dupla*, bensì come *tactus tardior*, ovvero un *tactus* scandito alla breve ma un po’ più lento rispetto all’equivalente alla semibreve:<sup>52</sup>

$$c \text{ Sb } 60 > \phi \text{ Br } 45$$

In questo modo i due testi ottengono una dinamica espressiva differenziata, corrispondente al tono maschile e gravioso del primo e a quello femminile e piccato del secondo. Entrambi condividono la stessa forma monopartita, in questo caso ricalcante la formulazione rimica:

Articolazione						
schema musicale	:	A				
		A B B C			A (coda)	
schema metrico						
stanza/refrain	:	a	b	b	a	a (iter.)

Schema 9

Come si preannunciava, la tradizione presenta una situazione assai articolata. Oltre all’attestazione in Sam – il testimone che ascrive i due brani a Fogliano – la ‘risposta’ è trådita adespota anche in Pn676, ma con il testo della ‘proposta’, riportato sono con l’*incipit* *La non vòl più esser mia (sic)*; la ‘proposta’ (testo e musica) appare a stampa in PeXI (n. 8), con l’attribuzione a Tromboncino. Da qui attinge anche Andrea Antico per l’elaborazione tastieristica presente in

<sup>52</sup> Ho affrontato nel dettaglio l’argomento in *Accezioni del tempus imperfectum (integer) e diminutum nella musica profana del Cinquecento*, in *Le notazioni della musica polifonica*, sec. IX-XVII, Antologia – Parte seconda sec. XV-XVII, ETS, Pisa, di imminente pubblicazione. Si veda in particolare il § II.1.

AnO (n. 19), che infatti riprende l'autorità del musico mantovano. Riorganizzando le informazioni si può ipotizzare la seguente storia del testo.

PRIMO LIVELLO — L'attestazione più antica è quella fornita in Pn676 perché anteriore al 1502, dove si presenta con il *tactus* alla *semibrevis*, ma con il *tempus diminutum* (♩) non avente in questo caso un valore espressivo specifico, ma indicante un *tactus* alla *semibrevis* neutro (o meglio non tardo), secondo la forma più diffusa nel primo Cinquecento. Il contrappunto è indubbiamente di matrice vocale: tutte le voci si muovono quasi esclusivamente in omofonia con il *cantus*.

SECONDO LIVELLO — In ragione dell'impiego in un contesto drammatico (LUISI 1994, p. 281), destinazione per la quale forse era stata concepita anche la prima *facies*, Fogliano elabora una struttura bipolare, adottando il *tactus* alla *brevis tardior* (con conseguente aggravamento dei valori) per la 'proposta', ed elaborando un nuovo testo poetico per la 'riposta', che invece mantiene la figurazione originale, ma inquadrata in un *tempus integer* in modo da contraddistinguere espressivamente i due brani. A proposito delle rime, va segnalato che il testo iniziale (la 'proposta') venne attribuito a Angelo Poliziano da Carducci, sulla scorta di stampe cinquecentesche e ottocentesche (POLIZIANO 1910, p. 254); gli studi di Delcorno Branca l'hanno più ragionevolmente ritenuta apocrifa (DELCORNO BRANCA 1979, POLIZIANO 1986, si veda anche CATTIN 1983, in part. p. 392). In effetti non sembra irragionevole ritenere lo stesso Fogliano possa essere autore oltre che della musica anche dei versi, almeno per quelli della 'risposta'.<sup>53</sup>

A proposito della 'proposta' merita qualche osservazione la natura della coda (miss. 24 e sgg.)<sup>54</sup>, caratterizzata da un improvviso mutamento dell'andamento contrappuntistico, che assume i connotati di una vera e propria coda strumentale, incoerente con la scrittura che lo precede. Se si confrontano le due versioni musicali si nota che proprio tale sezione conclusiva non ha riscontro nella stesura originale (quella di Pn676, poi divenuta 'risposta'), il che farebbe pensare ad un'aggiunta seriore. Una prima possibilità è che Fogliano abbia concepito questa versione pensando già a un'esecuzione con accompagnamento strumentale – fatto consueto proprio nelle rappresentazioni teatrali (a ciò rinvia anche il frontespizio di Sam) – e pertanto, invece di riscrivere l'intera testura, abbia annesso una coda destinata ai soli strumen-

---

<sup>53</sup> Appaiono di derivazione popolare i versi 1-3 della 'proposta' (JEPPESEN 1969, vol. III, pp. 42-47). Da segnalare il rapporto intertestuale con la barzelletta *La non vòl perché non me ama*, adespota e musicata da Marco Cara, che presenta la stessa formula dei due testi foglianensi, ma limita l'anafora alle prime tre parole «*La non vòl*», quindi con schema metrico *a b b a (a) c b b c (a)*, ecc. e sempre con *refrain* del primo verso. Il brano è tramandato in *AnIV* (cc. 14<sup>v</sup>-15) e in *Can* (cc. 21<sup>v</sup>-22), nonché in trascrizione per canto e liuto in *AnL*, del quale si conserva purtroppo solo l'indicazione nella tavola iniziale, essendo perduta la carta relativa (14<sup>v</sup>) all'interno del fascicolo. Edizione moderna in LUISI 1987, pp. 48-49 (versi) e pp. 116-117 (musica). Tra il brano di Cara e quelli di Fogliano non vi è però nessun rapporto a livello musicale.

<sup>54</sup> In *Frottole Libro Undecimo* 1997 corrispondono a miss. 12 e sgg.

ti. Una seconda possibilità vuole invece che tale coda sia opera di un secondo compositore, che, non avendo compreso appieno la natura vocale del pezzo, abbia ‘appiccicato’ una coda strumentale, pensando esclusivamente a una *performance* per canto e strumenti. Questa evenienza ci conduce all’ultimo livello.

TERZO LIVELLO — La ‘proposta’, nella versione di Sam quindi con *tactus alla brevis tardior*, è contenuta in PeXI, ma ivi attribuita a Tromboncino. È dunque possibile, sulla scorta di quanto si è detto, che Tromboncino sia l’autore dell’aggiunta e che quindi dovesse esistere un’altra versione della ‘proposta’, che si concludeva alla mis. 24, di mano di Fogliano e di cui non è sopravvissuta alcuna traccia. Ciò acquista ulteriore valore se si considera che proprio tra la versione di Sam e quella di PeXI, le uniche varianti riscontrabili riguardano proprio la coda, a testimonianza di un percorso accidentato.

Entrambe le gestazioni mi sembrano verosimili e, onestamente, penso che sulla scorta dei dati finora disponibili non si possa andare oltre, lasciando la questione aperta a nuovi ammissibili rilievi. Sono invece convinto che, almeno nella ‘forma base’, i due brani siano di Fogliano, considerando che (1) Sam risulta un testimone attendibile sotto questo aspetto, data la presenza complessiva di quattro pezzi del musicista modenese, da mettere in relazione ai suoi trascorsi toscani e soprattutto senesi, (2) che la scrittura vocale è uno dei mezzi prediletti da Fogliano, soprattutto per testi in ottonari.

Veniamo infine a *Occhi suavi e chiari*,<sup>55</sup> l’oda che per la sua presenza in Bm21 ha attirato la mia attenzione verso Fogliano. Il pezzo è inserito in Sam (n. 4) subito dopo *Odete, aure suavi* (n. 3), ma al di là della similitudine fra i due versi iniziali, non è possibile stabilire altro collegamento.

Diversa è la forma metrica, che in *Occhi suavi e chiari* prevede tre versi settenari e uno endecasillabo, pur rimante con il settenario della strofa successiva (sul modello VELA 1984, p. 70). La forma musicale è monopartita, ma viene ripetuto lo stesso motivo per le rime bacciate:

Articolazione	
schema musicale	: $\boxed{A \ B \ B \ C^{+coda}}$
schema metrico	: a b b C (iter.)

Schema 10

La polifonia è vocalizzata. Lo si vede come di consueto dalla facile distribuzione sillabica in tutte le parti, senza necessità di frammentazione ritmica. Vi sono poi significativi passaggi imitativi, in particolare la frase B (miss 4-7 poi 7-9) fra il *cantus* e le altre voci, poi a miss. 9-13 fra *cantus* e *tenor*. La cadenza

---

<sup>55</sup> Trascrizione in SAGGIO 2011, vol. II, pp. 612-613.

finale, ripetuta dopo la pausa (miss. 17-19) è un stilema proto-madrigalistico, che per l'appunto si ritroverà anche in Verdelot.<sup>56</sup>

Ma la conferma definitiva giunge proprio dal ms. Bm21, che destina un libro-parte a ciascuna voce, e ne sottoscrive per esteso i versi. Oltre a ciò vi sono altre differenze importanti da registrare. La prima è la mancanza delle strofe di *residuum*, ben sette in Sam, che introduce il criterio della monostroficità, tipico del nascente madrigale. Piccole varianti tendono a uniformare un tessuto contrappuntistico ancora legato a certi moduli frottolistici parastrumentali. Si sopprimono le pause (*altus* mis. 12 e 16, *bassus* mis. 14) inglobandole nelle note confinanti e movimenti ritmici indipendenti (*bassus* mis. 15), in favore di scansioni omofoniche. Così al posto dell'originario *tempus diminutum* (♩) si introduce il ♩, designante un'espressività più quieta, più attenta al valore semantico del testo. In sintesi si passa dalla frottola alla canzone.

#### 4. Un'intonazione dubbia: la canzone in *De Caneto*

Molti sono i motivi per dubitare dell'attribuzione a Fogliano della canzone *Ochi mei ch'al mirar fusti si prompti*,<sup>57</sup> tramandata in *unicum* nella stampa Can (cc. 13<sup>v</sup>-15). L'autore non è indicato per esteso, ma tramite due sigle: «I. (T. o F ?)». I problemi sorgono dal fatto che l'impressione della seconda cifra non è nitida, e potrebbe ragionevolmente trattarsi di una piuttosto che dell'altra lettera. Se ciò si unisce alla considerazione che l'autore più rappresentato nella silloge napoletana, De Maio, viene costantemente indicato come «I. T. De Maio» i dubbi si fanno assai fitti. Inoltre la stampa non contiene nessun altro testo di Fogliano. Stilisticamente non ritroviamo nessun elemento comune ai brani fin qui discussi,<sup>58</sup> senza contare che non è nota neppure un testo in forma di canzone intonato per certo da Fogliano. D'altro canto anche GALLICO 1961a, che propone l'interpretazione «J. F.» da cui Jacopo Fogliano (p. 108), appone un punto di domanda a suggello dell'incertezza. Se ne conclude che, quasi certamente, il brano non è del nostro autore, e che le due lettere vadano intese come «I. T.».

## V. Conclusioni

L'esame complessivo della produzione frottolistica di Giacomo Fogliano ha evidenziato tratti che dimostrano una profonda consapevolezza formale e stilistica. Con gli strambotti Fogliano rende omaggio alla gloriosa tradizione quattrocentesca, ormai esaurita sotto il peso della nuova stagione musicale. Stagione di cui il compositore si fa interprete musicando due delle forme

---

<sup>56</sup> Lo si veda nella sua ballata *Vita della mia vita* (ed. in SAGGIO 2011, vol. II, nn. XVIIa e XVIIb).

<sup>57</sup> Il rimatore è Giovanni Achillini (CATTIN 1990, p. 298). Il primo verso ritorna leggermente variato nel madrigale di Verdelot che apre il suo *Terzo libro* (1537): «Occhi infelici, ch'al mirar si prompti / fusti 'l volto di quella» ecc.

<sup>58</sup> Se ne può vedere la trascrizione in GALLICO 1961a, pp. 134-136.

poetiche che più ne sono rappresentative: la barzelletta e l'oda. In esse si rispecchiano anche le diverse città e le relative culture con le quali il nostro è entrato in contatto. La prima è Firenze, testimoniata nell'impiego del soggetto agricoliano *Si dederò* e dalla massiccia presenza nel ms. Fn230. Il lascito più evidente è la polifonia a impianto vocale anche per la musica profana, che poco più a nord, specie nella corte mantovana, era intimamente connessa alla prassi del canto accompagnato. Nella seconda, Siena, le sue composizioni vengono destinate a contesti rappresentativi gravitanti nell'orbita dei Rozzi, sottoforma di *contrafacta* o confezionando testi, come quelli a 'risposta', idonei alla scena.

Nel quadro più ampio della musica profana del primo Cinquecento non si può ignorare l'inquietudine di Fogliano per le forme cristallizzate, preoccupazione che alimenta una spinta continua verso nuove soluzioni. Ma è la sua predilezione verso la polifonia vocalizzata a proiettarlo già nell'età della *canzone*: la sua presenza nel Bm21 è prova certa del gusto che andava codificandosi nel secondo decennio del XVI sec., e che di lì a breve avrebbe dato 'origine' al madrigale propriamente detto, genere nel quale anche Fogliano non avrebbe mancato di esercitarsi.

## Appendice

L'appendice si compone di quattro sezioni. La prima è dedicata allo scioglimento delle sigle relative ai testimoni citati nello studio. La seconda contiene le *Schede analitiche* compilate per ciascuna frottola di Fogliano. Nella terza sezione ho raccolto le trascrizioni di tre brani già editi altrove, ma che per ragioni di conformità al discorso ho ritenuto opportuno riproporre in una nuova veste. Nella quarta e ultima sezione sono collocati i testi e le musiche delle frottole di Fogliano attualmente inedite: si tratta di un'anticipazione dell'edizione critica completa di tutte le frottole del compositore modenese a cui sto lavorando e che spero vedrà la luce al più presto, quale completamento del presente articolo.<sup>59</sup> Per tale motivo ho indicato solo brevemente i criteri assunti nelle trascrizioni, rimandando all'*editio maior* discussioni approfondite e corollari filologici completi.

### I. Sigle dei testimoni

(l'asterisco contraddistingue quelli letterali)

#### *Codici*

Bm21           Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, Q.21  
(quattro fascicoli: C. A. T. B.).

---

<sup>59</sup> Naturalmente le trascrizioni qui presentate non hanno la pretesa di fornire il testo critico definitivo, ma solo di essere funzionali allo studio.

- Fc2441 Firenze, Biblioteca del Conservatorio di musica “Luigi Cherubini”, Basevi 2441.
- Fn230 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 230 (*olim* Magliabechi XIX.141).
- Fn27 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27.
- \*Fn219 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 219.
- Fn337 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 337 (*olim* Palatino 1178; fascicolo del *bassus*).
- Lbl3051 London, British Library, Reference Division, Department of Manuscripts, MS Egerton 3051.
- \*MNC4 Mantova, Biblioteca Comunale, MS 4 (*olim* A.I.4)
- Mp1335 Madrid, Palacio Real, Biblioteca, MS 1335 (*olim* 2-I-5)
- Pn27 Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vmd. ms 27 (intav. ital. liuto)
- Pn676 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Fonds du Conservatoire, MS Rés. Vm7 676.
- \*Vu729 Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Vaticano Urbinato 729.

*Stampe*

- AnI *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, Andrea Antico, Roma, 9 ottobre 1510.
- AnIV *Canzoni sonetti strambotti et frottole. Libro quarto*, Andrea Antico e Nicolò de Giudici, 1517.
- AnL *Frottole de misser Bortolomio Tromboncino et de misser Marcheto Carra con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto* [L. A. Giunta, Roma, s.d.].
- AnO *Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo*, Andrea Antico, Roma, 13 gennaio 1517.
- Can *Fioretti di frottole barzellette capitoli strambotti e sonetti. Libro secondo*, Giovanni Antonio De Caneto, Napoli, 9 ottobre 1519.
- PeII *Frottole libro secondo*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 8 gennaio 1504 (=1505).
- PeIII *Frottole libro tertio*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 6 febbraio 1504 (=1505).
- PeV *Frottole libro quinto*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 23 dicembre 1505.
- PeVII *Frottole libro septimo*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 6 giugno 1507.
- PeIX *Frottole libro nono*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 22 gennaio 1508 (=1509).
- PeXI *Frottole libro undecimo*, Ottaviano Petrucci, Venezia, 20 ottobre 1514.

- Sam *Canzone sonetti strambotti et frottole. Libro primo*, Pietro Sambonetto, Siena, 30 agosto 1515.
- \*Ser *Opere dello elegantissimo Poeta Seraphino Aquilano*, Giunta, Firenze, 1516.

## II. Schede analitiche

### LEGENDA:

TM/A = Testimoni musicali / Attribuzioni originali. TP/A = Testimoni poetici / Attribuzioni originali. I/A = Intavolature / Attribuzioni originali. FM = Forma musicale. FP = Forma poetica. EM = Edizioni moderne.

### 1. *L'amor, dona, ch'io ti porto*

TM/A: Fc2441, cc. 38<sup>v</sup>-39<sup>r</sup>, adespoto; Mp1335, c. 59<sup>r</sup>, adespoto; Pn676, cc. 110<sup>v</sup>-111<sup>r</sup>, Ia. Fo.; PeVII, c. 18<sup>v</sup>, adespoto. TP/A: MNc4, cc. 166<sup>r</sup>-167<sup>v</sup>, anonimo. I/A: Pn27, c. 50<sup>r</sup>, adespoto. FM: bipartita iterata; 1<sup>a</sup> volta= Aripresa/Bripresa+refrain; 2<sup>a</sup> volta= Amutazioni:|/Bvolta+refrain, refrain di 2 vv. con coda. FP: barzelletta. EM: EINSTEIN 1949, vol. III, p. 5; *La musica en la Corte* 1947, vol. I, p. 116; *Frottole Libro Septimo* 2005, pp. 68-69 (testo), p. 151 (musica).

*Osservazioni.* Polifonia con idioma vocale. Possibile collocazione in ambito rappresentativo nell'*Egloga alla martorella* intitolata *Solfinello*, di Pietrantonio dello Stricca Legacci, (Siena, 1521), per la conclusiva «Canzone in canto figurato» *L'amor grande ch'io te porto*. LUISI 1994, pp. 272-273, trascrizione del *contrafactum*, pp. 288-289 (testo) e p. 311 (musica).

### 2. *Donna ingrata, hor non più guerra*

TM/A: Fn230, cc. 13<sup>v</sup>-14<sup>r</sup>, Iacob(us) Foglian(us); Lbl3051, cc. 53<sup>v</sup>-54<sup>r</sup>, adespoto. FM: bipartita iterata; 1<sup>a</sup> volta= Aripresa/Bripresa+refrain; 2<sup>a</sup> volta= Amutazioni:|/Bvolta+refrain, refrain di 2 vv. con iter. del 2°. FP: barzelletta.

*Osservazioni.* Polifonia con idioma vocale. Senza EM.

### 3. *La non vòl esser più mia*

TM/A: PeXI, c. 8<sup>r</sup>, B. T.; Sam, cc. 17<sup>v</sup>-18<sup>r</sup>, IAC. FO. I/A: AnO, cc. 31<sup>r</sup>-32<sup>r</sup>, B. T. FM: monopartita (strofe intonate per esteso sulla 1<sup>a</sup>) con 1 v. di *refrain* e coda. FP: ripresa di barzelletta, il *refrain* è costituito del solo 1° v. EM: FUSI 1977, n. XIV; FUSI 1985, p. 146-147; *Frottole Libro Undecimo* 1997, pp. 56-57 (testo), 117-118 (musica).

*Osservazioni.* Polifonia con idioma vocale. Una versione a valori dimezzati è attestata in Pn676 (c. 124<sup>r</sup>) con *incipit* *La non vòl più esser* e costituisce con tutta probabilità la versione originale, sulla base della quale poi Fogliano ha

ricavato la presente versione alla *brevis* (cfr. *Frottole Libro Undecimo* 1997, pp. 40-41 e pp. 77-78, nonché le *Osservazioni* qui alla succ. scheda n. 13). La situazione è chiarita in Sam, dove appaiono entrambe: la ‘proposta’ (*tactus* alla *brevis* più tardo) con testo *La non vòl esser più mia*, e la ‘risposta’ (*tactus* alla *semibrevis*) con testo *Tua non vòlsi esser sempre mai*, ma che riprende la lezione musicale data in Pn676. Nonostante l’evidente scrittura vocalizzata, la versione alla *brevis* presenta una coda di carattere strumentale, probabilmente ascrivibile a Tromboncino, che per questo risulta come autore nella stampa petrucciiana e in quella intavolata edita da Antico. Di quest’ultima esistono numerose EM, le si vedano elencate in *Frottole Libro Undecimo* 1997 p. 40. Per quanto concerne il testo poetico, l’attribuzione a Poliziano data da Carducci sulla base di stampe più tarde (POLIZIANO 1910, p. 254) è stata confutata in DELCORNO BRANCA 1979, POLIZIANO 1986, dove si ritiene apocrifia. Cfr. anche CATTIN 1983, p. 392; CATTIN 1990, p. 249. L’*incipit* appare di derivazione popolare, cfr. JEPPESEN 1969, vol. III, pp. 46-47. Possibile collocazione in ambito rappresentativo (LUISI 1994, p. 281 e 299). Si nota un’analogia con il testo della barzelletta *La non vòl perché non me ama*, adespota e musicata da Marco Cara (tràdita in *AnIV* cc. 14<sup>v</sup>-15<sup>r</sup>, *Can* cc. 21<sup>v</sup>-22<sup>r</sup>, e indicata nella *Tavola di AnL*, ma la c. relativa, 14<sup>v</sup>, è perduta), con formula simile ma anafora limitata alle prime tre parole «*La non vòl*», quindi con schema metrico *a b b a (a) c b b c (a)*, ecc. e sempre con *refrain* del primo verso. EM di questo testo in LUISI 1987, pp. 48-49.

#### 4. Occhi suavi e chiari

TM/A: Bm21, n. 66, adespoto; Sam, cc. 6<sup>v</sup>-7<sup>r</sup>, IACO. F. FM: monopartita, con ripetizione motivica in corrispondenza delle rime uguali (strofe intonate per esteso sulla 1<sup>a</sup>), con iter. del v. finale per coda. FP: oda. EM: FUSI 1977, n. III; RUBSAMEN 1964, pp. 227-228; SAGGIO 2011, vol. II, pp. 612-613.

*Osservazioni.* Polifonia con idioma vocale, con distribuzione del testo sotto ogni voce in Bm21, ma senza strofe di *residuum* (=monostrofica).

#### 5. Odete, aure suavi

TM/A: Sam, cc. 5<sup>v</sup>-6<sup>r</sup>, IACO. F. FM: monopartita (strofe intonate per esteso sulla 1<sup>a</sup>). FP: oda. EM: FUSI 1977, n. II (solo *altus* e *bassus*), LUISI 1999, p. 97 (testo), p. 112 (musica).

*Osservazioni.* *Unicum.* Scrittura per canto e strumenti. Possibile collocazione in ambito rappresentativo nella *Commedia di Amore contro Avaritia et Pudicitia* di Mariano Trinci Maniscalco (Siena, 1514), coi versi della frottola iniziale: *Con l’aurea cathena* (vv. 1-24). Trascrizione del *contrafactum* in TRINCI MANISCALCO 2004, p. 323.

### 6. *Piango el mio fedel servire*

TM/A: Fn230, cc. 1<sup>v</sup>-2<sup>r</sup>, Iacob(us) Foglian(us); Lbl3051, cc. 48<sup>v</sup>-50<sup>r</sup> (solo musica), adespoto; PeIII, cc. 41<sup>v</sup>-42<sup>r</sup>, adespoto. FM: tripartita, con *refrain* di 2 vv. inserito dopo la stanza, A<sup>ripresa</sup>/B<sup>mutazioni:|</sup>/C<sup>volta</sup>/(A<sup>1</sup>)*refrain*. FP: barzelletta con *refrain* ricavato dai vv. 3-4 della ripresa (cfr. n. 7). EM: *Le frottole nell'edizione principe* 1954, p. 45 (testo), pp. 123-124 (musica).

*Osservazioni.* Polifonia con idioma vocale per *cantus, tenor* e *bassus*. L'*altus* ha scrittura strumentale ed è forse stato aggiunto in un secondo tempo, in prospettiva di un'esecuzione per canto accompagnato da *ensemble*.

### 7. *La pietà chiuso ha le porte*

TM/A: Fn230, cc. 9<sup>v</sup>-10<sup>r</sup>, Iacob(us) Foglian(us); Fn337, c. 21<sup>v</sup> (solo *bassus*), adespoto. FM: bipartita iterata, con *refrain* di 2 vv. inserito dopo la stanza, A<sup>ripresa</sup>/B<sup>mutazioni:|</sup>/A<sup>volta+refrain</sup>. FP: barzelletta con con *refrain* ricavato dai vv. 3-4 della ripresa (cfr. n. 6).

*Osservazioni.* Polifonia con idioma vocale. Senza EM. Lo schema metrico, con *refrain* inseribile solo dopo la stanza, è comune anche a *Piango el mio fedel servire*. Altra intonazione dello stesso testo in PeII (cc. 28<sup>v</sup>-30<sup>r</sup>) di Bartolomeo Tromboncino. Da tale brano Rasmus ricava la linea melodica per la sua villotta *Pietà, cara Signora / La pietà chiuso ha le porte*, stampata in PeIX (cc. 4<sup>v</sup>-5<sup>r</sup>), cfr. JEPPESEN 1969, vol. III, pp. 14-15, EM in *Frottole Libro Nono* 1999, pp. 65-66 (testo), pp. 117-119 (musica).

### 8. *Pur, alfin, convien scoprire*

TM/A: Fn230, cc. 2<sup>v</sup>-3<sup>r</sup>, Iacob(us) Foglian(us); PeV, cc. 20<sup>v</sup>-21<sup>r</sup>, adespoto. FM: bipartita, con elaborazione del primo motivo per le mutazioni, A<sup>ripresa</sup>/B<sup>ripresa</sup>/(A)*refrain*/A<sup>1</sup> mutazioni:|/B<sup>volta</sup>. FP: barzelletta.

*Osservazioni.* Scrittura per canto e strumenti. Senza EM.

### 9. *Quanto più quopro l'amoroso foco*

TM/A: Fn230, cc. 15<sup>v</sup>-16<sup>r</sup>, Iacob(us) Foglian(us). TP/A: MNc4, c. 67<sup>r</sup>, anonimo; Vu729, c. 12<sup>r</sup>, Bar[tholomaei]. de Par.[ma]; Fn219, n. 87 anonimo; Ser, c. 156<sup>r</sup> [Serafino Aquilano]. FM: monopartita con soluzione strofica (intonazione ripetuta per ogni distico). FP: strambotto (ottava toscana). EM: Gallico 1961a, p. 139 (testo), pp. 122-123 (musica).

*Osservazioni.* *Unicum*. Scrittura per canto (con fioriture) e strumenti, rapportabile alla prassi strambottistica tardoquattrocentesca. L'attribuzione a Serafino Aquilano prospetta in Ser è inattendibile (*Le rime di Serafino*

*Aquilano in musica* 1999, p. 29); il rimatore più verosimile è Bartolomeo da Parma (CATTIN 1990, p. 256).

#### **10. Scoprirte mille volte ho fatto pruova**

TM/A: Fn230, 16<sup>v</sup>-17<sup>r</sup>, Iacob(us) Foglian(us). TP/A: MNc4, c. 56<sup>v</sup>, anonimo; Vu729, c. 68<sup>r</sup>, Seraphini; Ser, c. 125<sup>v</sup>, [Serafino Aquilano]; altri TP in *Le rime di Serafino Aquilano in musica* 1999, p. 148. FM: monopartita con soluzione strofica (intonazione ripetuta per ogni distico). FP: strambotto (ottava toscana). EM: Gallico 1961a, p. 140 (testo), pp. 124-125 (musica); *Le rime di Serafino Aquilano in musica* 1999, pp. 148-149 (testo), pp. 263-265 (musica); SERAFINO AQUILANO 2002, p. 87 (solo testo).

*Osservazioni. Unicum.* Scrittura per canto (con fioriture) e strumenti, rapportabile alla prassi strambottistica tardoquattrocentesca.

#### **11. Segui, cuor, e non restare**

TM/A: AnI, cc. 17<sup>v</sup>-18<sup>r</sup>, IAC. FOGLIANVS; PeVII, cc. 45<sup>v</sup>-46<sup>r</sup>, IACOBVS FOGLIANVS; coppa di Casteldurante (*altus*). TP/A: MNc4, cc. 138<sup>r</sup>-139<sup>r</sup>, anonimo. FM: bipartita (con idea musicale comune fra le due sezioni) iterata; 1<sup>a</sup> volta= Aripresa/Bripresa+refrain; 2<sup>a</sup> volta= Amutazioni:|/Bvolta+refrain. FP: barzelletta. EM: LUISI 1999, p. 94 (testo), pp. 102-103 (musica); *Frottole Libro Septimo* 2005, pp. 96-97 (testo), pp. 220-221 (musica).

*Osservazioni.* Polifonia con idioma vocale. La parte dell'*altus* è riprodotta su una coppa in maiolica originaria di Casteldurante (superstite di una muta di quattro), che attesta l'esecuzione polivocale in occasioni conviviali (LUISI 1999, pp. 74-76). La sua presenza in AnI è riconducibile all'idioma polivocale e alla prassi relativa, splendidamente raffigurata nella nota silografia frontespiziale.

#### **12. Si dedero el mio core al dio d'amore**

TM/A: Fn230, cc. 18<sup>v</sup>-19<sup>r</sup>, Iacob(us) Foglian(us); Fn27, cc. 60<sup>r</sup>-61<sup>v</sup>, adespoto. FM: monopartita con soluzione strofica (intonazione ripetuta per ogni distico). FP: strambotto (ottava toscana). EM: *Florence, BNC, Panciatichi 27* 2010, pp. 507-508 (musica da Fn27, senza testo).

*Osservazioni.* Senza EM completa. Scrittura per canto e strumenti, rapportabile alla prassi strambottistica tardoquattrocentesca. Sintomatiche di tale concezione sono l'introduzione e l'interludio (fra i due motivi) strumentali. Lo strambotto rielabora il soggetto del mottetto *Si dedero somnum oculis meis* di Agricola, impiegato anche nella messa omonima da Coppini, ed evidenzia un rapporto diretto fra Fogliano e la cultura musicale fiorentina, forse dovuta alla presenza stessa dell'autore nella città medicea. Tale rapporto non era finora noto.

### 13. *Tua volsì esser sempre mai*

TM/A: Pn676, c. 124<sup>r</sup>, adespoto (con *incipit* testuale *La non vòl più esser mia*); Sam, cc. 20<sup>v</sup>-21<sup>r</sup>, IAC. FO. FM: monopartita (strofe intonate per esteso sulla 1<sup>a</sup>) con 1 v. di *refrain* e coda. FP: ripresa di barzelletta, il *refrain* è costituito del solo 1<sup>o</sup> v. EM: *Karnivalslieder* 1936, p. 11, EINSTEIN 1949, vol. III, p. 54; FUSI 1977, n. XVII; FUSI 1985, p. 148.

*Osservazioni.* Polifonia con idioma vocale. Il testo costituisce la ‘risposta’ alla barzelletta *La non vòl esser più mia* (cfr. n. 3), che presenza musica sostanzialmente simile ma con *tactus* alla *brevis*, indicante una maggior gravità espressiva, dovuta al testo poetico. La versione alla *semibrevis* rappresenta comunque la versione primigenia, da cui poi Fogliano ha ricavato la ‘proposta’ alla *brevis* ma applicandogli il testo originale. Dunque il testo poetico della ‘risposta’ può essere ascritto a Fogliano che, in sintonia con l’andamento più scorrevole imposto dal *tactus* alla *semibrevis*, redige un testo «di tono più sicuro e risentito» (*Frottole Libro Undecimo* 1997, p. 41) affidandolo a un locutore femminile. La possibilità di un impiego in contesti drammatici è ribadita in LUISI 1999, pp. 87.

#### III. Trascrizioni

I criteri adottati si ispirano a quelli delle *Frottole Libro Undecimo* 1997, pp. 73-74, ma con alcuni adattamenti. In particolare la trascrizione avviene mantenendo i valori originali, al fine di preservarne gli aspetti semiologici intrinseci. Il *tempus imperfectum diminutum* (♩), non avendo valore proporzionale ma indicando semplicemente una dinamica espressiva più scorrevole, si è reso con il tempo composto  $\frac{2}{2} + \frac{2}{2}$ , «operando una conseguente divisione interna della misura con tratteggiamento tra i pentagrammi, allo scopo di segnalare la presenza di un andamento comunque binario anche se pensato come suddivisione dell’*integer valor*» (p. 73). In presenza di una polifonia per canto e strumenti, la stanghetta di misura raggruppa solo tre voci inferiori, separando il *cantus*. Quando invece è ravvisabile una polifonia di impronta vocale, tutte quattro le parti sono raggruppate insieme: in questo caso viene sottoposto il testo nelle voci inferiori, anche se assente nel testimone originale. Le parentesi quadre danno conto dell’intervento. Eventuali alterazioni aggiunte secondo le consuetudini della *musica ficta* sono poste sopra le note cui si riferiscono e valgono solo per esse. In apice ad ogni trascrizione viene riportata la sigla del testimone su cui è condotta.

1. *L'amor, dona, ch'io ti porto*

G. Fogliano

Pn676, 110<sup>v</sup>-111<sup>r</sup>

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

L'a - mor, do - - - na, ch'io ti por - to

L'a - mor, do - - - na, ch'io ti por - to

L'a - mor, do - - - na, ch'io ti por - to

L'a - mor, do - - - na, ch'io ti por - to

4

vo - lon - te - ra vo - ria sco - pri - re, el mio fo -

vo - lon - ter vo - ria sco - pri - re, el mio fo -

vo - lon - ter vo - ria sco - pri - re, el mio fo -

vo - lon - ter vo - ria sco - pri - re, el mio fo -

8

co smi - nu - i - re, che'l nel pe - - - cto chiu - so

- - - co smi - nu - i - re, che'l nel pe - - - cto chiu - so

co smi - nu - i - re, che'l nel pe - - - cto chiu - so

co smi - nu - i - re, che'l nel pe - - - cto chiu - so

12

por - to. L'a - mor, do - - - na, ch'io ti por - to

por - to. L'a - mor, do - - - na, ch'io ti por - to

por - to. L'a - mor, do - - - na, ch'io ti por - to

por - to. L'a - mor, do - - - na, ch'io ti por - to

16

vo - lon - te - ra vo - ria sco - pri - - - - -

vo - lon - ter vo - ria sco - pri - re, vo - - - ria

vo - lon - ter vo - ria sco - pri - re, vo - - - ria

vo - lon - ter vo - ria sco - pri - re, vo - - - ria

20

re.

sco - - - - - pri - - - re.]

sco - - - - - pri - - - re.]

sco - - - - - pri - - - re.]

6. Piango el mio fedel servire

G. Fogliano

Fn230, cc. 1<sup>v</sup>-2<sup>r</sup>

Cantus

Contratenor

Tenor

Bassus

Pian - go, el mio fe - del ser -

[strum.]

[Pian - go, el mio fe - del ser -

4

vi - re, poi - ché a te ma - i

vi - re, poi - ché a te ma - i

vi - re, poi - ché a te ma - i

8

non fu gra - to, ma chi na - sce sven - tu -

non fu gra - to, ma chi na - sce sven - tu -

non fu gra - to, ma chi na - sce sven - tu -

13

ra - to, suo de - stin mal può fug - gi - re,  
ra - to, suo de - stin mal può fug - gi - re,  
ra - to, suo de - stin mal può fug - gi - re,

18

suo de - stin mal può fug - gi - re,  
suo de - stin mal può fug - gi - re, mal  
suo de - stin mal può fug - gi - re, mal

22

può fug - gi - re. l' r'a - l' ti'  
può fug - gi - re. l' r'a - l' ti'

F. Saggio – Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena

27

do - ro\_et tu mi strug - gi, co - m'al sol la  
se - guo\_et tu mi fug - gi, né mai se' del'

do - ro\_et tu mi strug - gi, co - m'al sol la  
se - guo\_et tu mi fug - gi, né mai se' del'

32

ne - - - ve sdiac - cia; que - sto sol per mi -  
mi - o mal sac - cia, que - sto sol per mi -

ne - - - ve sdiac - cia; que - sto sol per mi -  
mi - o mal sac - cia, que - sto sol per mi -

36

e di - - - sgra - tia, che  
e di - - - sgra - tia, che

e di - - - sgra - tia, che  
e di - - - sgra - tia, che

40

mie sor - te m'ha do - na - to. Ma chi na - sce sve -

mie sor - te m'ha do - na - to. Ma chi na - sce sve -

mie sor - te m'ha do - na - to. Ma chi na - sce sve -

45

tu - ra - to, suo de - stin mal

tu - ra - to, suo de - stin mal

tu - ra - to, suo de - stin mal

49

può fug - gi - re, suo de - stin mal può fug -

può fug - gi - re, suo de - stin mal può fug -

può fug - gi - re, suo de - stin mal può fug -

F. Saggio – Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena

53

gi - re.] re, mal può fug - gi - re.] gi - re.]

gi - re, mal può fug - gi - re.]

IV. Trascrizione di brani inediti

Per ogni frottola inedita viene fornito sia il testo poetico che quello musicale, secondo la lezione data nel ms. Fn230. I testi sono stati trascritti seguendo i criteri approntati in *Frottole Libro Undecimo* 1997, pp. 53-54; quelli relativi alle musiche sono esposti *supra*, p. 156.

**2. Donna ingrata, hor non più guerra**

Donna ingrata, hor non più guerra,  
ché mi sento el cor mancare,  
più non posso hormai parlare,  
ch'io son vinto et posto in terra.

Donna ingrata, hor non più guerra,      5  
che mi sento el cor mancare.

Donna ingrata, esser non dei  
contra el servo che ben t'ama;  
sol mio ben tu sola sei,  
del mio amor la gloria et fama;      10  
deh rispondi a chi ti chiama,  
poiché amor crudel m'afferra.

Donna ingrata, hor non più guerra...

Deh non esser donna ingrata,  
ch'el mio cor non ha meritato;  
se mai vita ti fu data,      15  
scampala col dolze fiato:  
ché dal ciel mi fu mostrato  
d'adorar te sola in terra.

Donna ingrata, hor non più guerra...

Donna ingrata, che sarà  
se da' morte a chi t'adora;      20  
di tuo fama si dirà  
qual di fera engrata mora;  
dirà ogniun che mora mora,  
che crudeza in lei si serra.

Donna ingrata, hor non più guerra...

Donna ingrata, i' mi consumo      25  
come neve al caldo sole,  
dentro al petto, dentro alcuno

che mi val dir più parole;  
che se qual tu esser sole,  
ne da' lacci el cor si sferra. 30

Donna ingrata, hor non più guerra...

Donna ingrata, sai ch'i' moro,  
et da te sol vien mie morte,  
ma si sono in tal moretoro,  
quale el ciel mi dà per sorte;  
aprimi, apiata le porte 35  
pria che vadi giù sotterra.

Donna ingrata, hor non più guerra...

ANONIMO, barzelletta di soli ottonari, su undici rime a schema xyyx xy ababbx  
xy cdcdx xy dedeex xy fgfgx xy hihix xy

### **7. La pietà chiuso ha le porte**

La pietà chiuso ha le porte  
al mie curdo et gran lamento;  
per uscir di maggior stento,  
men dolor sarie la morte.

Certo nascere non dovria, 5  
per patir pena infinita,  
ma mie sorte acerb'e ria  
piauque sol darne la vita;  
poiché l'anima smarrita,  
fuss'albergo di tormento. 10

Per uscir di maggior stento,  
men dolor sarie la morte.

Già salito essendo in alto,  
mi fu rotto ogni disegno,  
et cascai tutto in un salto, 15  
tanto amore mi prese a sdegno;  
persi a un tratto ogni disegno,  
li pensier dispersi al vento.

Per uscir di maggior stento...

A quel viver che mi resta,  
tristi guai, lacrime amare 20  
faran scorta all'alma mesta;

poiché tolto m'è el sperare,  
et vorrò sempre abitare  
dov'alberga alcun scontento.

Per uscir di maggior stento...

Sì farò di vita, lasso, 25  
per dar fine a' tanti mali;  
lasserò mio corpo lasso  
cibo et preda d'animali;  
né fortuna co' suo' strali  
vanterassi avermi vinto. 30

Per uscir di maggior stento...

ANONIMO, barzelletta di soli ottonari, su dieci rime a schema xyyx ababby yx  
cdceddy yx efeffy yx ghghhy yx

### **8. Pur, alfin, convien scoprire**

Pur, alfin, convien scoprire  
questa doglia aspra et mortale;  
ogni affanno, ogni gran male  
è minor del mio morire.

Pur, alfin, convien scoprire 5  
questa doglia aspra et mortale.

Quella notte a me sì dura,  
che m'ha posto in gran tormento,  
fussi stato sepultura,  
non harei quel ch'ora sento; 10  
non sarò mai più contento  
et disposto ho di morire.

Pur, alfin, convien scoprire...

Morirò, poich'al ciel piace,  
ogni modo, alfin, son gionto,  
ché turbata è la mia pace, 15  
non fo più di viver conto:  
dal tuo aspetto esser disgiunto  
non potria giamai soffrire.

Pur, alfin, convien scoprire...

Maledico la digratia,



## 2. Donna ingrata, hor non più guerra

G. Fogliano

Fn230, cc. 13<sup>v</sup>-14<sup>r</sup>

Cantus

Contratenor

Tenor

Bassus

Don - na in gra - - - ta, hor non più guer -

Don - na in gra - - - ta, | hor non più guer -

Don - na in gra - - - ta, | hor non più guer -

Don - na in gra - - - ta, | hor non più guer -

4

ra, ché mi sen - - - to, el cor man - ca - re,

ra, ché mi sen - - - to, el cor man - ca - re,

ra, ché mi sen - - - to, el cor man - ca - re,

ra, ché mi sen - to el cor man - ca - re,

8

più non pos - so hor mai par - la - re, ch'io son vin - to

più non pos - so hor mai par - la - re, ch'io son vin - to

più non pos - so hor mai par - la - re, ch'io son vin - to

più non pos - so hor mai par - la - re, ch'io son vin - to et

F. Saggio – Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena

12

et po - sto\_in ter - ra, Don - na\_in gra - ta, hor  
et po - sto\_in ter - ra, Don - na\_in gra - ta, hor  
et po - sto\_in ter - ra, Don - na\_in gra - ta, hor non  
po - sto\_in ter - ra, Don - na\_in gra - ta, hor non

16

non più gue - ra, ché mi sen - to\_el cor man -  
non più gue - ra, ché mi sen - to\_el cor man - ca -  
più gue - ra, ché mi sen - to\_el cor man -  
più gue - ra, ché mi sen - to el cor man -

20

ca - re, ché mi sen - to\_el cor man - ca - re.  
re, ché mi sen - to\_el cor man - ca - re.]  
ca - re, ché mi sen - to\_el cor man - ca - re.]  
ca - re, ché mi sen - to\_el cor man - ca - re.]

### 7. La piet  chiu - so ha le porte

G. Fogliano

Fn230, cc. 9<sup>v</sup>-10<sup>r</sup>

Cantus

Tenor

Contratenor

Bassus

La pie - t  chiu - so ha le por - te, al mie cru -

[La pie - t  chiu - so ha le por - te, al mie cru -

[La pie - t  chiu - so ha le por - te, al mie cru -

do, et gran la - men - to; per u - scir di mag - gior sten -

do, et gran la - men - to; per u - scir di mag - gior sten -

do, et gran la - men - to; per u - scir di mag - gior sten -

do, et gran la - men - to; per u - scir di mag - gior sten -

to, men do - lor sa - ri - e la mor - te,

to, men do - lor sa - ri - e la mor - te,

to, men do - lor sa - ri - e la mor - te,

to, men do - lor sa - ri - e la mor - te,

F. Saggio – Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena

14

sa - rie la mor - te.

sa - rie la mor - te.

la mor - te.

sa - rie la mor - te.

19

Cer - to na - scer non do - vri - a, per pa - tir  
ma mie sor - te, a - cer - b'e ri - a pia - que sol

Cer - to na - scer non do - vri - a, per pa - tir  
ma mie sor - te, a - cer - b'e ri - a pia - que sol

Cer - to na - scer non do - vri - a, per pa - tir  
ma mie sor - te, a - cer - b'e ri - a pia - que sol

Cer - to na - scer non do - vri - a, per pa - tir  
ma mie sor - te, a - cer - b'e ri - a pia - que sol

23

pe - na in fi - ni - ta, poi - ché l'a - ni - ma smar - ri - ta  
dar - me la vi - ta;

pe - na in fi - ni - ta, poi - ché l'a - ni - ma smar - ri - ta  
dar - me la vi - ta;

pe - na in fi - ni - ta, poi - ché l'a - ni - ma smar - ri - ta  
dar - me la vi - ta;

pe - na in fi - ni - ta, poi - ché l'a - ni - ma smar - ri - ta  
dar - me la vi - ta;

28

fus - s'al - ber - - - go di tor - men - to. Per u - scir di

fus - s'al - ber - - - go di tor - men - to. Per u - scir di

fus - s'al - ber - - - go di tor - men - to. Per u - scir di

fus - s'al - ber - - - go di tor - men - to. Per u - scir di

32

mag - gior sten - to men do - lor sa - - - ri - e la

mag - gior sten - to men do - lor sa - - - ri - e la

mag - gior sten - to men do - lor sa - ri - - - e la

mag - gior sten - to men do - lor sa - - - ri - e la

37

mor - te, sa - rie la mor - - - te.

mor - te, sa - rie la mor - te.]

mor - te, la mor - te.]

mor - te, sa - rie rie rie rie

**8. Pur, alfin, convien scoprire**

G. Fogliano

Fn230, cc. 2<sup>v</sup>-3<sup>r</sup>

Cantus

Contratenor [strum.]

Tenor

Bassus

Pur, al fin, convien scoprire

que sta doglia a sprta et morta

le; o gni af fan

12

no, o gni gran ma le è mi nor del mio mo'

16

ri re. Pur, al fin, con vien sco pri re

20

que sta do glia a spra et mor ta'

F. Saggio – Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena

24

le. Quel - la not -  
fus - si sta -

28

te\_a me si du - ra, che m'ha po - sto in gran tor -  
to se - pul - tu - ra, non ha rei quel ch'ho - ra

32

men to, non sa - rò mai più con - ten - to  
sen to;

36

et di - spo - sto, ho di mo - ri - re. Pur, al fin,

40

con vien sco - pri - re que - sta do - glia

44

a - spra, et mor - ta - le.

12. Si dedero el mio core al dio d'amore

G. Fogliano

Fn230, cc. 18<sup>v</sup>-19<sup>r</sup>

Cantus

Contratenor [strum.]

Tenor

Bassus

5

Si de - de - ro el mio co - - -

10

re al dio d'a - mo - - -

15

Musical score for measures 15-19. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

20

re, sa - - - rà mie

Musical score for measures 20-24. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a whole rest in measure 20, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and chords.

25

vi

Musical score for measures 25-29. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a whole rest in measure 25, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and chords.

F. Saggio – Le frottole di Giacomo Fogliano da Modena

29

ta do lo ro

This system contains measures 29 through 33. It features a vocal line with lyrics 'ta do lo ro' and a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is in a common time signature and includes various note values and rests.

34

sa for

This system contains measures 34 through 37. The vocal line begins with the lyrics 'sa for'. The piano accompaniment continues with three staves, showing a mix of rhythmic patterns and rests.

38

e

This system contains measures 38 through 41. The vocal line includes the lyric 'e'. The piano accompaniment concludes with three staves, ending with a double bar line and repeat signs.

## Bibliografia

- AGRICOLA, A. (1966), *IV. Motetta, Contrafacta*, ed. by E. R. Lerner, American Institute of Musicology (Corpus Mensurabilis Musicae, 22/4).
- Apografo miscellaneo Marciano. Frottole, canzoni, e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798)* (1979), ed. critica a cura di F. Luisi, Fondazione Levi, Venezia.
- ARETINO, P. (2004), *Lettere scritte a Pietro Aretino. Libro secondo*, a cura di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, 9)
- BLACKBURN, B. J. (1981), *Two 'Carnival Song' Unmasked. A Commentary on Ms Florence Magl. XIX 121*, «Musica Disciplina», 25, pp. 121-178.
- BRIDGMAN, N. (1953), *Un manuscrit italien du début du XVI<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque Nationale (Département de la musique, Rés. Vm<sup>7</sup> 676)*, «Annales Musicologiques», 1, pp. 177-267.
- (1956), *Un manuscrit italien du début du XVI<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque Nationale (Département de la musique, Rés. Vm<sup>7</sup> 676)*, «Annales Musicologiques», 4, pp. 259-260.
- BRIZI, B. (2005), *Criteri ecdotici per l'edizione dei testi contenuti nei libri di frottole di Petrucci*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, a cura di G. Cattin – P. Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia, pp. 277-286
- CATTIN, G. (1983), *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 3 voll., vol. III, *Umanesimo e rinascimento a Firenze e Venezia*, L. S. Olschki, Firenze, pp. 379-396.
- (1990), *Nomi di rimatori per la polifonia profana del secondo Quattrocento*, «Rivista italiana di musicologia», 25, pp. 209-311.
- CARACI VELA, M. (2009), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II: *Approfondimenti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- CELLESI, L. (1934), *Il lirismo religioso in Siena nel Trecento e quello profano nel Cinquecento*, «Bollettino senese di storia patria», 41, pp. 93-112.
- Census-catalogue of manuscript sources of polyphonic music 1400-1550* (1979), Compiled by the University of Illinois, Musicological archives for Renaissance manuscript studies, 6 voll., American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag.
- COPPINI *et al.* (1967), *Music of the Florentine Renaissance. Collected Works of Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, Giovanni Serragli and three anonymous works*, ed. by Frank D'Accone, American Institute of Musicology (Corpus Mensurabilis Musicae, 32/2).

- D'ACCONE, F. (1967) *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance*, «Analecta musicologia», 4, pp. 38-76
- (1995), *Instrumental Resonances in a Sienese Vocal Print of 1515*, in *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du 34<sup>e</sup> colloque international d'études humanistes, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance 1-11 juillet 1991 (1995)*, études réunies et présentées sous la direction de Jean-Michel Vaccaro, CNRS, Paris, pp. 333-360.
- (1997), *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena During the Middle Ages and the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- DELCORNO BRANCA, D. (1979), *Sulla tradizione delle rime del Poliziano*, L. S. Olschki, Firenze.
- EINSTEIN, A. (1949), *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton University Press, Princeton.
- FENLON, I. (2001), *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. Armellini, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano.
- FENLON, I. – HAAR, J. (1992), *L'invenzione del madrigale italiano*, ed. or. *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Source and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, parziale trad. it. di G. La Face Bianconi, Einaudi, Torino.
- Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 230* (1986), introduction by F. D'Accone, Garland Publishing Inc., New York & London (Renaissance Music in Facsimile, 4).
- Florence, BNC, Panciatichi 27. Text and context* (2010), ed. by G. Filocamo, Brepols, Turnhout (Monumenta musica Europea 2, Renaissance 1).
- Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale* (1954), trascrizione di G. Cesari, edizione critica di R. Monterosso, tomo I: libri I, II, III Athenaeum Cremonese, Cremona.
- Frottole Libro Nono. Venezia 1508 (ma, 1509) Ottaviano Petrucci* (1999), ed. critica a cura di F. Facchin, con l'edizione dei testi poetici a cura di G. Zanovello, CLEUP, Padova-Venezia, (Octaviani Petrutii Foresemproniensis froctolae, vol. III).
- Frottole Libro Septimo. Venezia 1507* (2005), edizione critica a cura di Lucia Boscolo, CLUEP, Padova-Venezia (Octaviani Petrutii Foresemproniensis froctolae, vol. V).
- Frottole Libro Undecimo. Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1514* (1997), edizione critica a cura di F. Luisi, con l'edizione dei testi poetici a cura di G. Zanovello, CLEUP, Padova-Venezia (Octaviani Petrutii Foresemproniensis froctolae, vol. I).

- FUSI, D. (1977), *Le frottole nell'edizione di Pietro Sambonetto (1515)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, A. A. 1976-1977.
- \_\_\_\_\_ (1985), *La non vòl esser più mia e Tua volsi esser sempre mai. Due frottole di Poliziano (?) e Jacopo da Fogliano?*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, vol. 5, Centro di studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo, Enchiridion, Palermo, pp. 138-148.
- GALLICO, C. (1961a), *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova (Bollettino storico mantovano. Quaderni, 4).
- \_\_\_\_\_ (1961b), *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento (Bologna, Conservatorio di Musica "G. B. Martini" MS Q 21)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.
- JEPPESEN, K. (1969), *La frottola*, 3 voll., «Acta Jutlandica» 40/2 – 41/1-2, Universitetsforlaget I Aarhus Einar Munksgaard – København.
- Karnivalslieder der Renaissance* (1936), hrsg. von K. Westphal, Mösel Verlag, Wolfenbüttel (Das Chorwerk, 43).
- LUISI, F. (1977), «*Del cantar a libro... o sulla viola*». *La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, ERI, Torino.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «per cantar et sonar col lauto»*. *Saggio critico e scelta di trascrizioni*, Edizioni Torre D'Orfeo, Roma..
- \_\_\_\_\_ (1990), *La frottola nelle rappresentazioni popolaristiche coeve*, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, a cura di L. Bianconi – F. A. Gallo – A. Pompilio – D. Restani, EDT, Torino, vol. II, pp. 232-235.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Musica in commedia nel primo Cinquecento*, in *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento. Atti del XVII Convegno internazionale del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma, 30 settembre – 3 ottobre 1993)*, a cura di M. Chiabò – F. Doglio, Torre d'Orfeo, Roma, pp. 259-311 (ora ristampato in ID., *Il caritesio ovvero il convito delle grazie. Studi sulla musica per il teatro e sull'iconografia musicale nel XVI secolo*, a cura di I. Cavallini – P. Dalla Vecchia – P. Russo, CLEUP, Padova, 2008, pp. 51-95).
- \_\_\_\_\_ (1996), *In margine al repertorio frottolistico: citazioni e variazioni*, «Musica e Storia», 4, pp. 155-188.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Dal frontespizio al contenuto. Esercizi di ermeneutica e bibliografia a proposito della ritrova silloge del Sambonetto (Siena 1515)*, «Studi Musicali», 28/1, pp. 65-115 (ora ristampato in ID., *Il caritesio ovvero il convito delle grazie. Studi sulla musica per il teatro e sull'iconografia musicale nel XVI secolo*, a cura di I. Cavallini – P. Dalla Vecchia – P. Russo, CLEUP, Padova, 2008, pp. 345-395).

- \_\_\_\_\_ (2005), *Scrittura e riscrittura del repertorio profano italiano nelle edizioni petruciane*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, a cura di G. Cattin – P. Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia, pp. 177-214.
- Manuscrit italien de frottole (1502). Facsimilé du Ms de la Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vm7 676 (1979)*, ed. by F. Lesure, Minkoff Reprint, Genève.
- La musica en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionerò Musical de Palacio 1947*, a cura di H. Anglés, 3 voll., Consejo superior de investigaciones científicas, Barcellona.
- PELICELLI, N. (1931), *Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI*, «Note d'archivio», 8, pp. 140-141.
- POLIZIANO, A. (1910), *Le stanze, l'Orfeo e le rime*, a cura di G. Carducci, Soc. Ed. Dante Alighieri, Roma-Milano.
- \_\_\_\_\_ (1986), *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Presso l'Accademia della Crusca, Firenze.
- PRIZER, W. F. (1990), *Paris, Bibliothèque Nationale, Rés Vm7 676 and Music at Mantua*, in *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 1987. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, 3 voll., a cura di A. Pompilio – D. Restani – L. Bianconi – F. A. Gallo, vol. II, pp. 235-239.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Instrumental Music / Instrumentally performed music ca. 1500. The Genres of Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Rés Vm7 676*, in *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du 34e colloque international d'études humanistes, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance 1-11 juillet 1991 (1995)*, études réunies et présentées sous la direction de Jean-Michel Vaccaro, CNRS, Paris pp. 179-198.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Secular Music at Milan During the Early Cinquecento: Florence, Biblioteca del Conservatorio, MS Basevi 2441*, «Musica Disciplina», 50, pp. 9-57.
- \_\_\_\_\_ (2001), *ad vocem* «Lurano, Filippo de», Grove Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17199>> (accesso 13 marzo 2012).
- \_\_\_\_\_ (2004), *Wives and Courtesan: The Frottola in Florence*, in *Music Observed. Studies in Memory of William C. Holmes*, ed. by C. Reardon – S. Parisi, Harmonie Park Press, Detroit, pp. 401-415.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Secular Music in Siena in the Early Sixteenth Century. Pietro Sambonetto's "Canzone, Sonetti, strambotti et frottole, libro primo" (1515)*, in «La la la... Maître Henri». *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, édités par C. Ballman – V. Dufour, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, Turnhout, pp. 71-87.

- Le rime di Serafino Aquilano in musica* (1999), a cura di G. La Face Bianconi – A. Rossi, L. S. Olschki, Firenze (Studi e testi per la storia della musica, 13).
- RONCAGLIA, G. (1942), *Di J. Fogliani e G. Segni: documenti*, «Rivista Musicale Italiana», 46, pp. 294-299.
- (1957), *La cappella musicale del Duomo di Modena*, L. S. Olschki, Firenze (Historiae musicae cultores. Biblioteca, 5).
- RUBSAMEN, W. (1964), *From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music in Chansons and Madrigal, 1480-1530: Studies in Comparison and Contrast, A conference at Isham Memorial Library, September 13-14, 1961*, ed. by J. Haar, Harvard University Press, Cambridge, pp. 51-87, 209-242.
- SAGGIO, F. (2010), *Bernardo Pisano, la ballata e la Musica sopra le canzone del Petrarca*, «Philomusica on-line», 9/1, pp. 35-67.
- (2011), *I madrigali del «Primo libro» a quattro di Philippe Verdelot. Storia della tradizione, critica del testo ed edizione dei madrigali stampati nella princeps del 1533*, Ph.D. diss., Università degli studi di Pavia, sede di Cremona.
- SERAFINO AQUILANO (2002), *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Fondazione Pietro Bembo, U. Guanda, Parma (Biblioteca di scrittori italiani).
- TIBALDI, R. (2005), *Repertorio trådito e coevo nelle intavolature per canto e liuto raccolte da Francesco Bossiniensis con uno sguardo alle raccolte analoghe*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, a cura di G. Cattin – P. Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia, pp. 491-530.
- TRINCI MANISCALCO, M. (2004), «*Mille amphioni novelli et mille orphei*». *Le commedie di Mariano Trinci Maniscalco (in Siena 1514-1520)*, ed. critica, studio introduttivo e appendice musicale a cura di M. Luisi, Torre d'Orfeo Editrice, Roma.
- TROVATO, P. (2005), *In margine alle edizioni critiche del corpus petruciano. Appunti linguistici, stilistici e metrici*, *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, a cura di G. Cattin – P. Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia, pp. 253-276.
- VELA, C. (1984), *Un capitolo extravagante della metrica italiana: l'«oda» per musica*, in *Tre studi sulla poesia per musica*, Aurora Edizioni, Pavia, pp. 67-81.

---

**Francesco Saggio** ha compiuto gli studi musicologici presso la Facoltà di Musicologia dell'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona), istituzione presso la quale ha conseguito anche il dottorato di ricerca in Musicologia (2011), specializzandosi sulla musica profana del primo Cinquecento: forme poetico-musicali, edizioni critiche, prospettive storiografiche. I suoi ambiti di ricerca comprendono inoltre l'indagine filologica del repertorio rinascimentale, lo studio della notazione mensurale bianca (con particolare attenzione ai problemi relativi al *tactus*) e delle forme della musica sacra cinquecentesca e primo-seicentesca.

**Francesco Saggio** studied musicology at Musicology Faculty of the University of Pavia-Cremona, where he Ph.D. graduated (2011) with a dissertation about P. Verdelot *First book of madrigals*: critical study and modern edition. His research interests are focused about transmission of Renaissance and early modern music, mensural notation (with particular emphasis on *tactus* problems), compositional techniques of Sixteenth and early Seventeenth century sacred music.