

Filologia e interpretazione

Un esercizio interdisciplinare su una *chace* e due *cacce* trecentesche*

Davide Checchi – Michele Epifani

Università degli studi di Pavia-Cremona
dav.checchi@gmail.com epimic@hotmail.com

§ Nel presente contributo si intende in primo luogo offrire un saggio di interdisciplinarietà, esercitato sul piano ecdotico ed esegetico su tre composizioni canoniche del Trecento: una *chace* adespota, *Umblemens vos pri merchi*, e due *cacce*, *Nell'acqua chiara* e *Caciando per guastar* intonate da Vincenzo da Rimini e Zacara da Teramo. La restituzione del testo critico, operazione resasi necessaria a causa di troppe inesattezze riscontrate nelle edizioni precedenti, offre lo spunto per tracciare una linea di continuità all'interno dell'intero XIV secolo, riguardo a uno specifico impiego della tecnica canonica quale mezzo 'mimetico', funzionale alla resa sonora della concitazione implicita nella scena descritta (un'impresa eroicomica a sfondo pastorale e due scene di mercato). Benché sia evidente la distanza a livello stilistico tra le tre composizioni, si riscontra l'impiego delle medesime strategie compositive, tendenzialmente sempre più orientate verso la dimensione 'rappresentativa', arrivando, nel caso di Zacara, addirittura a sacrificare l'intelligibilità del testo al di fuori dell'esecuzione polifonica.

§ The aim of the present article is to provide an interdisciplinary essay, focused on philological and exegetical aspects on three canonical compositions of the fourteenth century: an anonymous *chace*, *Umblemens vos pri merchi*, and two *cacce*, Vincenzo da Rimini's *Nell'acqua chiara* and Zacara da Teramo's *Caciando per guastar*. The establishment of a critical text provides an opportunity to draw a line of continuity within the whole 14th century, with respect to a specific use of the canonical technique directly connected with the contents of the verbal texts (a scuffle between a shepherd and a vassal, and two market scenes). While it is clear the stylistic distance between the three compositions, we found the same technical resource, increasingly oriented towards dramatization, up to the Zacara's case, where the very intelligibility of the text is actually denied, outside of polyphonic performance.

Premessa

L'obiettivo che ci siamo proposti in questo studio è duplice: proporre una nuova edizione di tre composizioni afferenti a due diversi repertori, una *chace* e due cacce, mostrando le strategie e le tecniche compositive comuni che avvicinano le due tipologie, tradizionalmente tenute distinte sul piano musicale e testuale.¹ La prospettiva che ha orientato il nostro lavoro, focalizzata sul rapporto testo-musica, ha permesso di individuare, entro un lasso di tempo piuttosto ampio (quasi l'intero XIV secolo), la realizzazione del medesimo principio estetico: l'applicazione della tecnica canonica allo scopo di restituire anche a livello sonoro la concitazione intrinseca ai testi, prescindendo dai contenuti specifici, che vedono la scena venatoria maggioritaria, ma certo non esclusiva. Se per le due cacce prese in esame, *Nell'acqua chiara* di Vincenzo da Rimini e *Caciando per gustar* di Zacara da Teramo, non si pongono particolari problemi di cronologia, trattandosi di compositori attivi in epoche differenti,² più complessa pare la collocazione della *chace*, *Umblemens vos pri merchi*, tramandata in *unicum* nel codice di Ivrea, manoscritto prezioso, latore dei soli quattro esemplari di *chaces* pervenuti integri. Alla luce degli studi più recenti, le *chaces* dovrebbero collocarsi negli anni Venti del Trecento, come prodotto di un ambiente circoscritto, probabilmente vicino alla Casa Reale di Francia (KÜGLE 1997, pp. 150-163). La trasmissione di queste composizioni, che le vede sistematicamente annesse a repertori di mottetti e polifonia liturgica, suggerisce che, più che un genere autonomo, la *chace* debba considerarsi una particolare tipologia di mottetto – e non dovrebbero sfuggire, a riguardo, analoghe connessioni anche in ambiente italiano.³ Si tratta di conclusioni che trovano sicuro appiglio negli studi (compiuti quasi trent'anni prima) di Margaret Hasselman, che indicava nelle *chaces* e nei mottetti i punti di riferimento più prossimi per il repertorio di *chansons* polifoniche prodottosi nel corso del Trecento.⁴

La datazione delle *chaces*, in netto contrasto con quanto aveva supposto Pirrotta, che le collocava nella seconda metà del secolo,⁵ rimette in discussione

* Si devono a Michele Epifani i paragrafi 1.3, 2.3, 3.2 e l'edizione delle intonazioni (fornita in appendice), a Davide Checchi i paragrafi 1.2, 1.4, 1.5, 1.6, 2.4, 3.3 e l'edizione di *Umblemens*, mentre i contenuti della premessa, dei paragrafi 1.1, 1.7, 2.1, 2.2, 2.5, 3.1, 4 e le edizioni delle cacce *Nell'acqua chiara* (Vincenzo) e *Caciando per gustar* (Zacara) sono frutto di un lavoro a quattro mani in cui non è possibile distinguere la responsabilità scientifica, da attribuirsi a entrambi.

¹ Tali posizioni sono ben circostanziate in NEWES 1987a.

² Per i profili biografici di Vincenzo e Zacara si vedano, rispettivamente, LONG 1992 e ZIINO 2004.

³ Sui rapporti tra caccia e mottetto in area italiana cfr. BENT 1992, pp. 104-106.

⁴ HASSELMAN 1970, I, p. 137 sgg. Secondo la studiosa, infatti, «an interesting early outgrowth of the motet was the chace» (p. 101); al contempo, la *chace* è considerata il punto di riferimento più prossimo sia per i cosiddetti 'virelais realistici' sia per *chansons* in cui l'imitazione tra le voci, pur non avendo una particolare funzione 'mimetica' rispetto al testo, è declinata nella sua forma più rigida. «The realistic virelais adapted the canonic technique of the chace to arrive at a free imitative style. [...] A second line of development retained the strictly canonic aspect of the chace, in contrast to the free imitation» (p. 165).

⁵ Conclusioni a cui lo studioso giungeva per via di considerazioni stilistiche, cfr. PIRROTTA 1947-8, p. 319.

la possibilità, richiamata dallo stesso Kügler (1997, p. 162), che la *chace* abbia raggiunto le corti settentrionali, innestandosi nella tradizione polifonica italiana. L'assenza di documentazione relativa al repertorio arsnovistico italiano a queste date non consente di esprimersi con sicurezza; tuttavia, se la datazione delle *chaces* fosse corretta, ci troveremmo in anticipo di circa un ventennio rispetto ai primi esemplari italiani.⁶ D'altronde, le differenze di ordine tecnico e formale tra le due tipologie, tra cui spicca il diverso assetto vocale (la *chace* è un canone a 3 voci, la caccia, salvo un'unica eccezione,⁷ è un canone a 2 voci su *tenor*), si possono spiegare abbastanza agevolmente come prodotto della distanza geografica e cronologica, ma soprattutto non intaccano minimamente le analogie riscontrabili nell'ambito del rapporto testo-musica.⁸ Da questo punto di vista, infatti, *chace* e caccia non sono che due diverse declinazioni dello stesso principio. In entrambi i casi il canone coopera, mimeticamente, alla resa sonora dei contenuti dei testi, che si propongono di descrivere una scena concitata, perseguendo tratti stilistici pressoché normativi, come il registro linguistico basso o gergale, il discorso diretto e l'onomatopea. Tutto ciò apparirà molto chiaramente affrontando la questione sul piano filologico, dato che i problemi esegetici sollevati dal testo emergono con la massima urgenza proprio nel momento della costituzione del testo critico, in questo caso necessariamente condotta su due fronti, filologico-musicale e filologico-testuale.

1. *Umblemens vos pris merchi*

1.1. Il primo caso di cui ci occuperemo riguarda la *chace* francese *Umblemens vos pri merchi*; come per *Talent m'est pris de chanter*, e diversamente dalle altre due *chaces*, *Umblemens* gode di una tradizione stravagante di area germanica, composta da *contrafacta* che esibiscono varianti la cui entità va ben oltre i consueti interventi operati per accogliere il nuovo testo, collocandosi quindi nell'ottica di una vera e propria riscrittura.⁹ Il testo è stato finora fruito nell'edizione fornita da Rosemberg nel vol. 53/3 del *Corpus Mensurabilis Musicae*.¹⁰ Questa edizione presenta però diversi problemi dovuti ad alcuni errori di lettura e a qualche incomprensione del dettato, tantoché Christoph

⁶ Conservati nel 'codice Rossi' (Città del Vaticano, BAV, Rossiano 215 + Ostiglia, Biblioteca della Fondazione Opera Pia Greggiati, rari 35, **Rs**), nel 'Frammento Mischiati' (Reggio Emilia, AS, Miscellanea storico-letteraria, Appendice, «Frammento Mischiati», **Reg**), e nel decimo fascicolo del codice Panciatichiano 26 (Firenze, BNC, Panciatichi 26, **Fp**).

⁷ *A poste messe* di Lorenzo da Firenze, per cui cfr. MAIN 1965.

⁸ A tal proposito, in HUCK 2007 si distingue una funzione 'iconica' del canone, propria delle cacce (e delle *chaces*), distinta da una funzione 'simbolica', che caratterizza quasi tutte le composizioni canoniche trecentesche (incluse quelle di Guillaume de Machaut) ed è di fondamentale importanza per distinguere le cacce e le *chaces* da componimenti genericamente canonici.

⁹ Si veda l'edizione del *contrafactum* del Monaco di Salisburgo, *Ju, ich jag*, in MÄRZ 1999, p. 570.

¹⁰ Inclusa in APEL 1972.

März, nel tradurre il testo in tedesco, giustificò alcuni punti privi di senso con il ricorso al *non-sense* da parte dell'autore.¹¹

- Mss:¹² **Iv** cc. 58v-59r
***Trem** cc. 39v-40r

I *contrafacta* conosciuti sono due, quasi certamente connessi tra loro:¹³ (1) *Ju, ich jag* del Monaco di Salisburgo, tramandata nei mss. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2856 (*Mondsee Liederhandschrift*, **Mond**), cc. 208r-210r e nei fogli di guardia del ms. Michaelbeuern, Benediktinerstift, Man. Cart. 10 (**Mich10**); (2) *O pia Maria*, nel ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 716 (**Mu716**), cc. 104r-106r, e in forma frammentaria nel ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5094 (**W5094**), c. 163r.

Edizioni precedenti: HASSELMAN 1970, II, pp. 15-8; APEL 1972, pp. 180-189 (testo a cura di Rosenberg, p. LIH); GREENE 1982, pp. 233-243; MÄRZ 2005, pp. 166-167 [testo].

1.2. Schema metrico e rimico: serie di *eptasyllabes* maschili e femminili, con l'eccezione dei vv. 24-25 e 28-29, dove a un *octosyllabe* segue un *tetrasyllabe*. Si rilevano tre differenti schemi rimici. I vv. 1-12 sono suddivisibili in sestetti composti da due terzetti identici secondo lo schema a a b, a a b; b b a, b b a, con l'ultimo verso in rima baciata con il successivo (v. 13); seguono una serie di rime bacciate fino al v. 66, con l'unica eccezione dei vv. 24-30 dove, al pari della misura metrica, si osserva una deviazione dalla norma per la presenza di un diverso schema rimico che prevede un verso irrelato e due assonanzati secondo la struttura 8a 4x 7b 7a 8b 4c 7c (c = assonanza); chiudono il componimento quattro *eptasyllabes* a rima alternata. Come si vedrà nell'analisi dei rapporti tra testo e musica, le eccezioni che caratterizzano i vv. 24-30 sono giustificate da un raffinato stratagemma rappresentativo percepibile solo attraverso l'esecuzione del testo.

1.3. Osservazioni sull'intonazione e sulla forma musicale: soltanto tre delle quattro *chaces* tramandate in **Iv** sono canoni continui e l'unica a essere rubricata come tale è la *rota Talent m'est pris*, copiata due volte, con varianti

¹¹ MÄRZ 2005, pp. 147-167 (testo in *oil* con traduzione in tedesco alle pp. 166-167).

¹² Si sciolgono qui le abbreviazioni dei manoscritti: **Iv**: Ivrea, Biblioteca Capitolare, Ms. 115 [Ivrea?, ca. 1380-1390; KÜGLE 1997, p. 75]; **Trem**, Paris, BnF, Nouv. Acq. fr., 23190 (*codex Trémoille*), *deperditus* eccetto un bifoglio che include l'indice oltre a 4 mottetti, di cui 2 incompleti [appartenuto a Filippo l'Ardito, duca di Borgogna e conte di Fiandre, *ante* 1376, ma si rilevano aggiunte fino al 1384; BENT 1990].

¹³ Entrambi fanno riferimento allo stesso modello musicale, evidentemente deterioro e che risente di adattamenti derivati probabilmente da travisamenti notazionali. Secondo März, la versione su testo sacro deriverebbe da quella del Monaco di Salisburgo, e quindi sarebbe un *contrafactum* di un *contrafactum*. Cfr. MÄRZ 1999, p. 574.

che attestano la sicura provenienza da due diversi antigrafî.¹⁴ Rispetto a *Se je chant* e *Tres dous compains*, infatti, *Umblemens* si pone in qualche modo in una posizione intermedia, tanto che è stata definita un canone-*rondellus* (NEWES 1987b, pp. 89-90). La ragione di questa definizione risiede nel fatto che, pur trattandosi di un canone continuo, esso è ottenuto per mezzo di variazioni a una struttura sostanzialmente basata sul procedimento tipico del *rondellus*, ossia lo scambio di parti (*voice exchange*). Per illustrare meglio questa caratteristica è necessario procedere a una formalizzazione della struttura: definiremo ‘modulo’ il segmento di melodia della voce scritta (da cui si dovranno derivare le altre due) pari alla distanza che sancisce gli ingressi successivi, in questo caso 15 *tempora*.



Esempio 1 – *Umblemens*, modulo I, miss. 1-15.

Una volta sovrapposti i primi tre moduli, sarà evidente, dalle cesure interne, che i 15 *tempora* sono organizzati a livello modale, non in modo regolare, ossia in 5 *ordines* ternari, ma impiegando il *modus* variabile.¹⁵ Un dato che ci permette di avanzare qualche osservazione preliminare alle edizioni precedenti, curate da Apel e Greene.¹⁶ Entrambi gli editori riconobbero non solo la presenza del *modus* per *Umblemens*, come per le altre due *chaces*, ma anche le evidenti oscillazioni tra *perfectus* e *imperfectus*. Apel considerò la *chace* in *modus perfectus* e mantenne il raggruppamento ternario, indicando i cambi in *modus imperfectus* tra parentesi quadre, salvo l’inserimento di raggruppamenti binari nelle ultime misure (in riferimento alla nostra edizione, a mis. 310).¹⁷

¹⁴ Trasmessa a cc. 10r e 51v; ha edizioni separate in APEL 1972, n. 291 e GREENE 1982, n. 65.

¹⁵ Tra le innovazioni attribuite a Philippe de Vitry figura il *color* mensurale proprio per esprimere un cambio di *modus* e *tempus*: «Rubeae [notae] etiam ponuntur aliquando quia tempus et modus variantur, ut in tenore de *Garison*. In tenore enim illius moteti longae notulae nigrae tria tempora valent perfecta, rubeae vero duo tempora imperfecta. Et aliquando e converso, ut in tenore moteti qui vocatur *Plures errores sunt*», PHILIPPE DE VITRY 1964, p. 29. La pratica del *modus* variabile non è estranea alla teoria italiana, ed è esplicitamente attestata nel *Pomerium* di Marchetto; cfr. EPIFANI 2015.

¹⁶ APEL 1972, n. 293; GREENE 1982, n. 67.

¹⁷ Lo studioso avverte in apparato che «*Umblemens* includes numerous passages which musically and/or textually suggest or demand *modus imperfectus*. I have (for greater simplicity of the score) placed the main bar-lines always at the same distance of three 2/4-measures, and have used horizontal brackets: □ for the indication of the *imperfectus* groups. I am greatly indebted to Prof. N. Pirrotta for valuable advice in this matter also for suggestions regarding emendations of the ms., which contains errors between meas. 95 [=283] and 105 [=311]» (p. XXVIII). In relazione a quest’ultima affermazione, come si avrà modo di vedere, alcuni di questi errori sono in realtà solo presunti; mentre è significativo il ringraziamento a Pirrotta, che ha sempre sostenuto la necessità di chiarire il pensiero ‘metrico’, evitando una barratura alla *brevis* che ingabbierebbe il testo musicale in una griglia troppo stretta.

Diversamente, Greene non accolse a testo la presenza del *modus*, barrando ogni singolo *tempus*, anche se ne riconobbe la presenza in apparato.¹⁸ A nostro parere, dal momento che la suddivisione in battute coincide con un'esigenza della notazione moderna, ed è quindi estranea al sistema notazionale di partenza, l'impiego di una barratura forte e una debole è parso un compromesso privo di controindicazioni e con l'innegabile vantaggio di rendere molto più chiara la direzionalità dei profili melodici. Probabilmente, il fatto che l'organizzazione modale irregolare si manifesti nelle singole voci in maniera indipendente, ha inibito soluzioni come quella che qui si propone, per la quale può essere sufficiente mostrare i primi tre moduli sovrapposti, indicando opportunamente le cesure interne, tutte indiscriminatamente a *D* (Esempio 2).

Esempio 2 – *Ublemens* moduli I-III (miss. 31-45); cadenze a *D* sui *tempora* 3, 6, 9 e 13.

Come si vede, i primi tre moduli sovrapposti (che per comodità indicheremo con A B C), costituiscono una struttura autosufficiente; ma la composizione del quarto modulo (D) risulta fondamentalmente una variazione del primo (A'), e procedendo in questo modo il quinto (E) sarà basato sul secondo (B') e il sesto sul terzo, e così via.

A	B	C	D (=A')	E (=B')	F (=C')...
	A	B	C	D (=A')	E (=B')...
		A	B	C	D (=A')...

Se ne può avere una dimostrazione sovrapponendo i moduli stessi (Esempio 3). Il risultato di un simile modo di procedere è evidentemente memore di strutture circolari, poiché la sequenza di sonorità, già scandita dalle cadenze interne al modulo stesso, rimarrà immutata per buona parte della composizione. Inoltre, si noti come l'aggiunta di un'eventuale quarta voce in

¹⁸ In vero, Greene riconosce chiaramente la presenza del *modus* variabile: «Of the four lengthy canons in *Iv*, this one is the least regular in its *modus* structure; $\frac{3}{4}$ bars have been retained in transcr[iption] for ease in performing»; GREENE 1982, p. 262; lo studioso interpreta *Ublemens* quasi interamente in *modus perfectus*, con l'eccezione di 6 brevi passaggi (C₁ 16-21, 61-66, 103-108, 127-132, 142-147, 172-177).

canone sarebbe ‘armonicamente’ possibile, ma finirebbe per essere una variante ‘eterofonica’ dalla prima.

The image displays a musical score for 'Umblemens', consisting of nine staves labeled A through I. Each staff represents a different module of the canon, which are overlapped at a distance of three iterations. The notation is in treble clef with a common time signature. The modules show various rhythmic patterns and melodic lines, with some staves containing rests to indicate the overlapping nature of the canon.

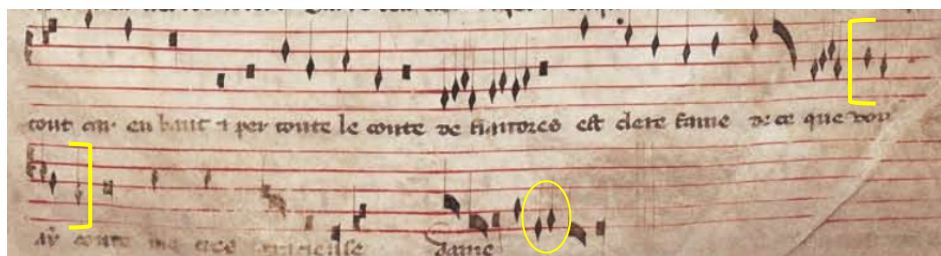
Esempio 3 – *Umblemens*, sovrapposizione dei moduli alla distanza di 3 reiterazioni.

In una composizione di oltre 300 misure, la staticità prodotta dalla posizione fissa delle cadenze interne è compensata proprio da quelle variazioni metriche (oltre che ritmiche), la cui funzione può essere individuata proprio nel contrastare la monotonia dovuta alla ripetizione della stessa sequenza di sonorità. D'altronde, testimoniano simili attenzioni i vari sistemi impiegati nella reiterazione dei *colores* nei mottetti isoritmici (come il cambio di *mensura*, la *diminutio*, sino a procedure più complesse), composizioni che condividono con i canoni una forte presenza della predeterminazione del processo compositivo.

Uno dei casi più significativi pertiene alle ultime tre reiterazioni, dove la cesura alla terzultima misura del modulo, sino ad allora costante, viene spostata alla penultima; tale processo non può che avvenire gradualmente, mediante un conflitto metrico che si risolve nell'arco di due reiterazioni (Esempio 4).

Esempio 4 – *Umblemens*, spostamento della cadenza finale.

La cadenza conclusiva ci consente di discutere di un luogo del testo che ha prodotto risultati sensibilmente diversi rispetto alle edizioni preesistenti. A miss. 297-300, Apel e Greene travisarono la figurazione $\diamond \cdot \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacksquare$, in $\diamond \cdot \blacklozenge \blacksquare \blacklozenge \blacklozenge \blacksquare$, introducendo una *brevis* che costringe a modificare la *longa* finale, ritenuta erronea. Il computo è comunque 4 *tempora*, ma ciò non salva da complicazioni nel proseguo della composizione; l'introduzione della *brevis* ha infatti conseguenze rilevanti per la cadenza finale, che in tal modo non sarà sincrona tra le voci, prospettando una situazione che per il repertorio trecentesco è oggettivamente rarissima.¹⁹ Inoltre entrambi gli editori hanno tacitamente trasportato la coppia di *minimae* a mis. 312 (*DE* in *EF*), sebbene sia evidente che manchino i presupposti per reputare erroneo il passaggio; molto probabilmente, le due trascrizioni sono state condotte sul medesimo (e ingannevole) microfilm.²⁰



Esempio 5 – *Iv*, c. 59r, IX-x (evidenziati i *tempora* 297-298 e 312).

¹⁹ Nell'intera opera di Machaut si contano soltanto 3 casi in cui la cadenza conclusiva non è sincrona per tutte le voci (B2, B9, R19; si fa riferimento a SCHRADE 1956).

²⁰ David Fallows giunge a una simile conclusione per le edizioni del *rondeau* adespoto *Ay las, quan je pans le bauté d'amour* (APEL 1972, n. 238; GREENE 1989, n. 24). Cfr. FALLOWS 2004, p. 62, n. 17.

Car tout par tout, car en Baut.
ce que vous ay con - té.
me.

105

310

car tout par tout, car en Baut.
ce que vous ay con - té.
me.

315

Esempio 6 – *Umblemens*, cadenza finale (dall’alto, CMM 53/3 e PMFC 20).

Il passaggio, comunque, era già stato trascritto fedelmente da Hasselman,²¹ senza intervenire a mis. 302, né, conseguentemente, a mis. 310; il risultato è visibile nell’Esempio 7 (in corpo minore).

Ms.

gra - ci - eu - se da me».

301

ma tres gra - ci - eu - se da me».

et per toute le con - té de Flan - dres est cle-re fa-me de ce que vou ai con - té,

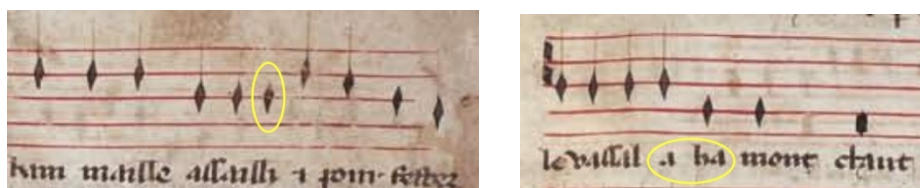
et a-pert, en - que - res et bas et haut, cartout par - tout car en Baut

Esempio 7 – *Umblemens*, miss. 301-314.

Date le sonorità risultanti, riteniamo più che giustificato intervenire, e non è da escludersi che i due errori siano l’uno la conseguenza dell’altro (omissione e recupero). Ad ogni modo, con il *tempus* mancante a mis. 52 (da noi integrato

²¹ HASSELMAN 1970, II, pp. 15-16. La trascrizione non prevede una realizzazione canonica scritta, ma si limita, diplomaticamente, alla voce notata, comportando l’impossibilità di valutare la bontà della lezione nel contesto polifonico.

con una pausa, seguendo Apel),²² quelli appena visti sono gli unici errori certi del testimone, che può quindi reputarsi alquanto corretto riguardo al testo musicale, soprattutto se si considera l'enorme estensione del brano. È infatti opinabile considerare erroneo anche il passaggio a miss. 186-187 (Esempio 8) che, sempre concordemente, Apel e Greene valutano mancante di una *minima* al *tempus* 186, trovandosi costretti a integrare (con una pausa o trasformando la *minima* precedente in *semibrevis*). Si tratta di un altro errore di lettura, a quanto pare indotto dall'aver scambiato una *semibrevis* per una *minima* (cerchiata nell'Esempio 8).²³ Il passo è tutt'al più problematico per il testo (vv. 40-2 «et ja au maille assailli, / et pour fester le vassal, / a mon chاوز .i. estival»), dove la congettura «a mon chاوز» per «a ha mont chاوز» (v. *infra*), lasciando una sede scoperta, necessita un intervento nella disposizione del testo. Questo si è risolto facendo slittare una porzione del v. 41 («fester le vassal») una sede in avanti; non era l'unica soluzione possibile, ma ha contribuito alla scelta il recupero di una corrispondenza tra accentuazione prosodica e musicale per *fester*, che si trova in prossimità di una cadenza (su *a*, come parte della sonorità *D-a-d*), con la consueta figurazione in sincope ♠♠♠.



Esempio 8 – *Umblemens*, **Iv**, c. 59r, *tempora* 186-189 con trascrizione.

1.4. Discussione testuale e criteri di edizione: Karl Kügle (1997, pp. 58-61) sostiene che il codice di Ivrea sia originario di questa città, dove fu probabilmente vergato tra gli anni '80 e '90 del XIV secolo da due copisti linguisticamente appartenenti all'area franco-provenzale. Limitatamente a *Umblemens* non è però possibile rilevare fenomeni linguistici che confermino questa ipotesi. Il testo è probabilmente originario del nord-est della Francia,

²² Greene integra con un *G* brevis, mentre Hasselman segue fedelmente il manoscritto. L'ipotesi più economica è che il copista abbia scambiato una pausa di *longa* binaria con pausa *brevis*; per questo la soluzione di Apel è parsa preferibile. Inoltre, i *contrafacta* centro-europei si conformano in questo punto con la lezione di **Iv**.

²³ Curiosamente in questo caso anche Hasselman, benché non lo indichi in apparato, interviene a testo; ma si tratta probabilmente di una svista (C. 186, *c c c a* ♠♠♠♠, trascritto *c c a* ♠♠♠), svincolata dalle misure successive, che invece si trascrivono fedelmente.

come indicherebbero la presenza al v. 2 della forma *mi* (in rima con *merchi* v. 1, *veici* v. 4 e *outri* v. 5) per l'accusativo del pronome tonico di prima persona singolare, e l'impiego della grafia <ch> per C seguita da vocale palatale in *merchi* (vv. 1 e 8, ma al v. 53 abbiamo due volte *merci*; GOSSEN 1976, p. 44 e § 65). Sono in linea con questa ipotesi i riferimenti toponomastici contenuti ai vv. 15 e 67-68 «Tournay» e «Conté de Flandres». Per quanto pertiene la sostanza testuale i luoghi più problematici si collocano ai vv. 31 e 40, dove il manoscritto testimonia un testo scorretto per metro, rima (solo al v. 31) e senso. Si distingue *u* da *v*, si sciogliono i *tituli* e i compendi, si uniformano le maiuscole e *i* a *j* secondo l'uso moderno, si introduce la punteggiatura. A testo si indicano tra parentesi [quadre] le integrazioni congetturali, in *corsivo* le sostituzioni. Nella prima fascia di apparato si registrano le lezioni del manoscritto rifiutate. Nell'apparato filologico si rende conto delle scelte operate e delle congetture.

1	«[U]mblemens vos pri merchi,	«Umilmente vi invoco mercé,
2	Sarre, ayes pitié de mi,	Sarre, abbiate pietà di me,
3	franche touse debonaire;	ragazza nobile e dolce;
4	vous saves bien que, veici	voi di certo sapete che, eccomi
5	moy, que de grace et d'outri	qui, dovete concedermi
6	me debes response faire:	il vostro consenso d'amore:
7	servi vous ay sans mesfayre,	vi ho servito senza alcuna mancanza,
8	pour vostre merchi atraire,	per guadagnare la vostra mercé,
9	tres le jours de sans Remi.	fin dal giorno di san Remigio.
10	Je vuil avoir mon selaire	Io voglio avere la mia paga
11	de vos, belle douce vaire,	da voi, bella dolce lucente,
12	foy que doy saint Valleri!»	lo giuro su san Valerio!»
13	«Robin, la preuve de ci	«Robin, l'attendibilità di ciò
14	et le sans anchors sarray».	e il significato certo vaglierò».
15	«Sarre, enqueres a Tournay	«Sarre, domandate a Tournai
16	si je sai danse mener,	se io so danzare
17	et tous instrumens soner,	e suonare tutti gli strumenti,
18	et l'art de la <i>bergerie</i> ,	e l'arte della pastorizia,
19	ne quelle bachelerie	o quale prodezza
20	je fis l'autrier en bataille	io feci l'altro ieri in battaglia
21	au vasal de craisse taille	contro un vassallo di grande taglia,
22	qui lez un bos m'espia	che a fianco di un bosco mi scorse
23	et a haute vois cria:	e ad alta voce gridò:
24	“Le bos, le bos à ce donzel!	“Il bosco, il bosco a questo ragazzo!
25	Le bos, le bos!”	Il bosco, il bosco!”
26	Et lors quant j'oÿ ces mous	E allora quando udii queste parole
27	je respondi par revel:	io risposi di rimando
28	“Les chans, les chans au pastereus!	“I campi, i campi ai pastori!
29	Les chans, les chans!”	i campi, i campi!”

30 Lors vint a mi en boffant
31 et dis[t]: “Bouf! A! Ja au maille!”
32 De quoy j’ou paour sanz faille,
33 et de paour m’en fuy,
34 mez errament me sieuvi
35 et telement me hurta
36 qu’en .i. fosse m’en versa.
37 Et lors me sovint de vous
38 et d’Amours a cui suy tous,
39 par qui errant suis sailli
40 et ja au maille assailli,
41 et pour fester le vassal
42 a mon chاوز .i. estival
43 prins, dont telle hoquemelle
44 li donnai sus sa servelle,
45 que chevaux ni demora,
46 et a ce coup trebuch
47 et cria: “Ahors, ahors!”
48 Las, je suy mors! Ahors, ahors!”
49 Et lors sailli sus sa panse,
50 si ot de la mort douptance
51 et cria: “Ranson, ranson!”
52 Merci, merci! Ranson, ranson!”
53 Et lors je le ransonay
54 si que de sa ranson ay:
55 fuerre, paille, fain, pessatz,
56 lantilles, feves, favaz,
57 orge, aveine, vesce, pois
58 et ble pour un mes de moy
59 et mes bestes gouverner.
60 Or m’ames sans arester,
61 damoisselle, es ce bien droit?»
62 «Ainsi je saray anchois
63 si est verite, Robert».
64 «Sarre, c’est cler et apert,
65 enquieres et bas et haut,
66 car tout partout car en Baut
67 et per toute le conté
68 de Flandres est clere fame
69 de ce que vou ay conté,
70 ma tres gracieuse dame».

Quindi venne verso di me sbuffando
e disse: “Bouf! Ah! Adesso al martello!”
Di ciò ebbi subito paura,
e scappai dalla paura,
ma velocemente mi seguì
e mi urtò così forte
che mi gettò in un fosso.
E allora mi ricordai di voi
e di Amore a cui sono tutto dedito,
quindi veloce sono salito
e subito assalito con il martello,
e per onorare il vassallo
dal mio calcagno uno stivale
tolsi, quindi una tale botta
gli diedi sulla sua nuca,
che non gli rimase un solo capello,
e a questo colpo cadde a terra
e gridò: “Ahimè, Ahimè!”
Lasso, son morto! Ahimè, ahimè!”
Allora salì sulla sua pancia,
così ebbe paura della morte
e gridò: “Riscatto, riscatto!”
Pietà, pietà! Riscatto, riscatto!”
E allora gli richiesi un riscatto
così che dal suo riscatto ho:
foraggio, paglia, fieno, paglia di piselli,
lenticchie, fave, paglia di fave,
orzo, avena, veccia, piselli,
e grano per uno dei miei pasti
e per allevare le mie bestie.
Adesso amatemi senza attendere,
giovane donna, ne ho diritto?
«Allo stesso modo io vaglierò prima
se è verità, Robert»
«Sarre, è chiaro e palese,
domandate di quì e di là:
poiché ovunque e a Baut
e per tutta la contea
delle Fiandre è assai noto
ciò che vi ho raccontato,
mia bellissima dama».

2 pietie con prima e espunta tramite punto sottoscritto. **12** vallerii. **14** am chors. **18** uergiere. **21** hau. **22** un] ubn. **28** hau. **31** dis; ham; machle. **35** et lettura incerta. **39** s di sailli su a. **40** ham. **42** a ha mont chaut. **50** hot. **62** aindia lettura incerta di -a (erasa?); anchors.

9 *le jours de sans Remi* ovvero il 19 gennaio. **13-14** Rosenberg, che legge *prenne* in luogo di *preue* e *saus* in luogo di *sans*, corregge *chors* in *chois* stampando: «Robin la prenne de ci / Et le saus am chois sarray», senza alcun segno che indichi il cambio di interlocutore; März traduce con «Robin nehme sie von hier / und flugs werde ich nach Belieben handeln». Si propone di interpretare *sarray* come prima persona dell'indicativo futuro di *savoir*. Forse la scelta del nome *Sarre* per l'amata implica un gioco di parole con l'omofonico *sarray*, predicato con cui viene espressa la reiterata diffidenza (qui e al v. 62) della donna nei confronti di Robert. **18** La correzione, in parte richiesta dalla rima, è sorretta dal v. 59, dove Robin afferma di allevare delle generiche «bestes». Rosenberg corregge in *vergerie* ('curare l'orto' o 'usare il bastone'?), März traduce con 'Rutenschneidens'), ma il termine non risulta attestato. L'innovazione è stata probabilmente causata da una svista paleografica di *v* per *b*. **21** Qui e al v. 28 non è ben chiaro il significato del grafo <h>. **24-29** März traduce *le bos* con 'Ein Hieb' cioè 'un colpo, una botta' (cfr. Godefroy s.v. bos: «bois, signifiait quelquefois coups de bâton») e *les chans* con 'Die Lieder', proponendo di vedere nella risposta del pastore un ricorso al *non-sense* o un atteggiamento sprezzante nei confronti delle minacce del vassallo.²⁴ Si preferisce intendere *bos* e *chans* come 'bosco' e 'campi', per cui parrebbe che alla volontà del vassallo di assegnare a Robert il bosco (per il pascolo?), questi risponda rivendicando i più produttivi e meno impegnativi campi. L'ipotesi trova sostegno nel fatto che *bois* e *champ* sono termini spesso usati in contrapposizione semantica o in espressioni polari (ad esempio in BÉROUL 1947, vv. 1423-1424 «Au matinet s'en part Tristrans. / Au bois se tient, let les plains chans»; Roman de Renart 2013, vol. I, branche X, vv. 117-121 «ja mes n'avra anvers moi pes / ne trives li vilains puneis, / ainçois le greveré toz tans, / se consievre le puis as chans / ou en bois por son mal eür / ou je serai plus aseür»; Beaudouin de Sebourc 2002, p. 157 «tantost le menoit ou qu' il voloit couchier, / fust as champs ou au bos, en chambre ou en solier») e che tale opposizione verrebbe rimarcata dall'*hoquetus* che interessa proprio il botta e risposta tra il vassallo e il pastore (cfr. commento testo-musica). **31** La rima suggerisce di correggere *machle* in *maille*, ottenendo una catena grafica identica a quella del v. 40 «ia ham maille». Rosenberg ai vv. 31 e 40 stampa rispettivamente «Et dist: 'Bouf a ja ham maille'» e «Et ja ham maille assailli», definendo entrambi i versi «unclears». März traduce i versi con «und sagte: 'Einen Schlag hat der Panzer ja schon'» (v. 31) e «und ja schon Panzer angegriffen habe», intendendo forse *ham* come forma di *avoir* e *maille* come derivato di MACULA, 'Masche des Panzers, Panzerrig', (cfr. TL s.v. maille e FEW s.v. macula), per cui Robert in un primo momento sarebbe spaventato dall'essere assalito dalla corazza (?) del vassallo (vv. 31-32) e in seguito (v. 40) assalirebbe la corazza spronato dall'amore per Sarre. In entrambi i casi proponiamo di vedere in *ham* un'innovazione per *hau/au* (cfr. nota al v. 21), probabilmente avvenuta per fraintendimento paleografico di *u* per una nasale (forse una *n* indicata tramite titulus e poi sciolta in *m*), e di intendere *maille* come 'martello, mazza' (< MALLEUS cfr. FEW s.v.

²⁴ Lo studioso così parafrasa la sintetica risposta di Robert: «In meinem Milieu, dem pastourellen, hält man es nicht mit diesen rohen Rittersitten, sondern verteilt (Spott-)Lieder statt der Prügel» (MÄRZ 2005, p. 153).

malleus «Mfr. maille f. 'maillet, massue'»). Più consono al contesto sarebbe il maschile *mail* 'mazza da guerra' (cfr. FEW s.v. malleus «Afr. mail 'esp. d'arme contondante' (14.-15. jh.) [...] Mfr. mail 'heurtoir' (ca. 1360)» e *Chanson de Roland*, v. 3663-3664: «A mailz de fer e cuignes qu'il tindrent / Fruissent les ymagenes e trestutes les ydeles», *La chanson de Roland* 1972), sebbene il fatto che un vassallo si serva di un semplice attrezzo come arma sia in linea con il registro ironico del testo. **42** Il testo tràdito è privo di senso. Rosenberg sopprime *ha* stampando «A mon chaut un estival / Pris» (ma il ms. ha chiaramente *prins*), verso così tradotto da März «und ich nahm [...] in meiner Hitze einen Stiefel». Si propone l'emendamento «a mon chaut (< CALCEUS, per TL è di genere incerto) .i. estival / prins» 'presi uno stivale dal mio calcagno'. **62** Rosenberg stampa «Ainsi je seray an chois», März traduce «So werde ich die Wahl haben». Anche in questo caso si interpreta *saray* come prima persona dell'indicativo futuro di *savoir* (cfr. v. 14), correggendo, sulla base della rima (: droit v. 61) *anchors* in *anchois*. **66** Baut, luogo non identificato.

1.5. Nonostante alcuni punti problematici, il senso generale del testo è comunque comprensibile. Robert, un pastore, chiede il 'dono d'amore' all'amata Sarre, che prima di concedersi esige una prova tangibile del valore dell'amante. Robert riferisce quindi di una sua prodezza compiuta contro un corpulento vassallo in seguito a un breve litigio, in cui (se l'interpretazione è corretta) il vassallo vorrebbe assegnare (per il pascolo?) al pastore l'area boschiva, mentre questi rivendica i più comodi e redditizi campi. L'episodio, che occupa la maggior parte dei versi ed è di fatto l'argomento principale del testo, contiene elementi chiaramente ironici nei confronti sia del pastore, che si atteggia a improbabile *fin amant*, sia del vassallo, che alla fine viene sconfitto dal 'prode' amante. Dal momento che, secondo Kügle, il componimento sarebbe databile intorno agli anni venti del XIV secolo, è possibile che il testo si ispiri alla sollevazione popolare che ebbe luogo nelle Fiandre tra il 1323 e il 1328, e che vide rivoltarsi contro la nobiltà le classi sociali più umili, aizzate dai piccoli e medi proprietari terrieri.²⁵ I contenuti sono quindi affini al genere della pastorella oggettiva francese, genere da cui l'autore pare abbia tratto alcuni *topoi* e strategie narrative:²⁶ il dialogo tra l'amante pastore che richiede il dono d'amore e l'amata pastorella che si nega; l'impiego dei nomi Robert e Sarre;²⁷ la presenza di un nobile, un vassallo, che si azzuffa con il pastore²⁸ (in questo caso non per amore ma per questioni relative allo sfruttamento delle terre). È poi possibile leggere come sottile *detournement* e *mise en abyme* del genere il fatto che il nobile incontri a fianco di un bosco («lez un bos», v. 22) non una

²⁵ Su questo argomento si veda TEBRAKE 1993, COMBA 1986 e PIRENNE 1900.

²⁶ Per i caratteri costitutivi del genere e la sua evoluzione si rimanda a SMITH 2009.

²⁷ Per il primo basti il rimando al *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, mentre Sarre occorre in una pastorella anonima, *Par un sentier* (RS 1309, ed. RIVIÈRE 1974-76), in una di Jehan Erart *Au tens paschor l'autrier un jor* vv. 33 e 47 e in due di Froissart *Entre Lagni sus Marne et Miaus* v. 69 e *En un pree verdoiant* v. 50. Cfr. SMITH 2009, pp. 22-23.

²⁸ Cfr. SMITH 2009, pp. 26-28; a titolo di esempio si vedano le pastorelle *Chevachai mon chief enclin* (RS 1364) e *La doucors del tens novel* (RS 580, rispettivamente i nn. 33 e 48 della raccolta RIVIÈRE 1974-76).

pastorella, ma il corrispettivo maschile, e che il narratore dell'incontro non sia un osservatore esterno o il cavaliere (come accade nelle pastorelle soggettive), ma il pastore stesso, che riferisce l'avvenimento all'interno di un dialogo con l'amata pastorella. Risulta poi particolarmente consonante con alcune pastorelle di origine piccarda databili tra il 1300 e il 1360 (testimoniate dal ms. Philadelphia, University of Pennsylvania, Van Pelt Library, Codex 902, *olim* Fr. 15) anche la possibilità che il testo alluda a eventi storici contemporanei, a cui si associa la presenza di toponimi che permettono di contestualizzare geograficamente l'evento implicito.²⁹ Ad ogni modo, ai nostri fini è importante sottolineare che, pur trattandosi di una *chace*, l'azione concitata non consiste in una scena venatoria, ma in un'ironica zuffa tra un pastore che si finge *amant courtois* e un improbabile vassallo arrendevole e sovrappeso.

1.6. Per quanto concerne la metrica va innanzitutto rilevata l'isometria e l'impiego dell'*eptasyllabe* (con le eccezioni già citate), aspetto che richiama di nuovo il genere della pastorella.³⁰ Inoltre, analizzando la successione delle rime, è possibile osservare come la serie di versi a rima baciata sia delimitata all'inizio da terzine a a b ripetute e alla fine da una quartina a rima alternata, secondo una logica riscontrabile in alcuni componimenti strofici, dove la singola strofa appare demarcata da simili strutture rimiche (terzine a a b ripetute, quartine a rima alternata o incrociata) che si distinguono da una sezione centrale formata da versi a rima baciata, spesso concatenata con la sezione iniziale e/o finale attraverso la ripetizione di una rima (come avviene anche in *Umblemens* al v. 13). Il concetto risulta forse meglio comprensibile prendendo a titolo di esempio gli schemi rimici delle pastorelle del manoscritto di Philadelphia.³¹ L'applicazione minima di questo principio prevede ovviamente una strofe di almeno 9 versi, dove la rima baciata è formata dalla ripetizione di una rima della struttura iniziale o finale (che avrà quindi, ai fini della struttura che si vuole astrarre, un valore ancipite), come in:³²

Testo	Schema metrico
<i>En un marchais de grant antiquité</i>	10 a b a b c c d c d
<i>S'Amours n'estoit plus puissant que Nature</i>	10 a' b a b' c c f f c

²⁹ Per l'edizione e il commento delle pastorelle del ms. di Philadelphia si veda KIBLER – WIMSATT 1983. Il riferimento a fatti storici contemporanei, tratto che sarà poi tipico delle *pastourelles* di Froissart, è presente anche nella pastorella *Contre le douz tans novel* di Jehan Bodel (cfr. BRUCKNER 2002).

³⁰ Si veda l'analisi di Jean-Claude Rivière nell'introduzione a RIVIÈRE 1974-76, in cui si osserva che «le vers de 7 syllabe est le vers fondamental de la pastourelle» (I, p. 53).

³¹ Si noti come tutte le pastorelle tramandate da questo testimone (affini geograficamente e cronologicamente a *Umblemens*) rispettino il principio rilevato, con l'unica eccezione di *Trois bergiers d'ancien aez*: 8 a b a b b c c d d e e f f g g, dove manca la struttura di chiusura.

³² Cfr. anche gli schemi M-W (a cui rimandano anche le note seguenti): 1024, 1027, 1105, 1147, 1206, 1344, 1422, 1434.

Aumentando di un'unità il numero dei versi si possono ottenere le seguenti combinazioni, in questi casi entrambe le rime bacciate (bb e cc) hanno un carattere ancipite, essendo concatenate alle sezioni iniziali e finali:³³

Testo	Schema metrico
<i>En avisant les eschés Atalus</i>	10 a b a b b c c d' c d'
<i>Par bas cavech et pesant couverture</i>	10 a' b a' b b c c e' c e'
<i>Onques ne fui en mon dormant songans</i>	10 a b a b b c c d c d

Uscendo dal ristretto repertorio considerato non mancano però casi in cui il distico centrale forma una rima bacciata senza costituenti ancipiti:³⁴

RS	Autore	Testo	M-W	Schema metrico
903	Guillaume le Vinier	<i>Tel fois chante li jogleire</i>	1176	7a' b a' b c' c' b c' c' b
1a	[anonimo]	<i>Aussi bien puet qui le sens</i>	1181	8a 6b 8a 6b 10c 8c 6b 4d 4d 6b
1679	Adam de la Halle - Jehan Bretel	<i>Sire, assés sage vous voi</i>	1417	7a 5b 7b 7a 7c 7c 5a 7c 7c 5a
1818	Hue le Maronnier - Simon d'Authie	<i>Symon, or me faites savoir</i>	1437	8a 8b 8b 8a 8c 8c 5d' 8e 8e 8d'

Di seguito gli schemi delle pastorelle con una strofe di 11 versi:³⁵

Testo	Schema metrico
<i>Un viel pastour nommé Hermans</i>	8 a b a b c c d d e d e
<i>Desa Amiens plusieurs bergiers trovay</i>	10 a b a b c c d d e d e
<i>Plusieurs bergiers et plusieurs bergerelles</i>	10 a' b a' b b c c d e d e

³³ Cfr. anche gli schemi: 865, 866, 968, 1038, 1043, 1053, 1061, 1077, 1078, 1083, 1088, 1312.

³⁴ Si veda anche lo schema 1430 (mottetto monostrofico).

³⁵ Cfr. anche gli schemi: 666, 1076, 1094, 1193, 1218, 1222, 1231, 1236.

E così via:³⁶

Testo	Schema metrico
<i>En un friche vers un marchais</i>	8 a b' a b' b' c c d' d' e d' e
<i>Robin seoit et Maret a plais camps</i>	10 a b a b b c c d' d' e e d'
<i>Es plus lons jours de la sanit Jehan d'esté</i>	10 a b a b b e e f f g f g
<i>Decha Brimeu sur un ridel</i>	8 a a b a a b b c c d c c d
<i>Robin seoit droit delz un perier</i>	10 a b a b b c c d d e f f e
<i>Madoulz li bergier et ses fieulz</i>	8 a b a b b c' c' d d e e f f g g e g e

Alla luce di questi riscontri credo che sia più idoneo considerare *Umblemens* come una sorta di strofa ipertroficamente dilatata attraverso la ripetizione della struttura rimica iniziale (formata da quattro terzine: a a b, a a b, b b a, b b a) e la presenza di una lunga sezione centrale di rime bacciate: tale struttura modulare, ad un tempo ben delimitabile ed estensibile a piacimento, risulta essere del tutto funzionale all'adozione di una intonazione costituita dalla ripetizione di un modulo predeterminato.³⁷

1.7. L'analisi dei rapporti tra testo e musica mette in evidenza alcune strategie compositive destinate a essere percepite solo mediante l'esecuzione musicale. L'impiego della tecnica canonica, infatti, investe necessariamente anche il testo e l'uso estensivo dell'*hoquetus*, caratteristico di tutte le *chace*, è stato spesso correlato agli intenti descrittivi impliciti ai testi (GÜNTHER 1984, p. 237). Nel caso di *Se je chant*, ad esempio, l'*hoquetus* è funzionale alla resa sonora di una scena di caccia e in *Tres dous compains* all'imitazione degli strumenti musicali, mentre in *Umblemens* si rileva un utilizzo parzialmente diverso. Alla frammentazione e al conseguente incremento dell'attività ritmica intrinseco all'*hoquetus*, si accompagna una funzione che potremmo definire 'rappresentativa': connettendo l'*hoquetus* a un passo dialogico, esso viene impiegato per rendere concreta l'opposizione tra le parti, in modo che i cantori stessi dialoghino. Per ottenere un simile effetto, il compositore ha necessariamente dovuto tener conto anche del canone verbale; i vv. 24-25, ad esempio, andranno a sovrapporsi ai vv. 28-29, in modo tale che il vassallo e il pastore siano letteralmente 'rappresentati' dagli esecutori (Esempio 9).

³⁶ Per combinazioni con 12 vv.: 317, 340, 667, 875, 1054, 1065 (mottetto monostrofico), 1084, 1085 (mottetto monostrofico), 1232; 13 vv.: 1051 (mottetto monostrofico); 14 vv.: 326; 15 vv.: 338; 16 vv.: 327, 883 (mottetto monostrofico), 884 (mottetto monostrofico), 1245 (mottetto monostrofico).

³⁷ In modo del tutto simile, quindi, alla ripetizione di *talee* e *colores* propria dei mottetti isoritmici (cfr. *supra*), e non a caso, forse, la struttura rimica che si è voluto mettere in evidenza risulta impiegata in ben sette mottetti. Tutti da indagare rimangono invece i rapporti tra questa struttura rimica e le intonazioni delle *chansons*.

134

«Les chans, les chans au pas-te-reus! Les chans, les chans!» Lors vint a
 «Le bos, le bos à ce don-zel! Le bos, le bos!» Et lors quant
 ta - ille au va - sal de crais - se ta - ille qui lez

Esempio 9 – *Umblemens*, miss. 134-141.

La deviazione allo schema metrico e rimico che caratterizza questi versi dialogici deve quindi essere letta in rapporto a questo stratagemma ‘rappresentativo’ che si realizza nell’esecuzione del brano. Inoltre la presenza di irregolarità metriche in corrispondenza di brevi botta e risposta tra i partecipanti all’evento concitato, o di onomatopée, è un tratto che è possibile rilevare anche in altre *chaces* di **Iv** (si vedano ad esempio *Se je chant* e *Tres dous compains*), e che sarà costitutivo, come avremo modo di osservare in seguito, anche delle cacce italiane.³⁸

Costruito sulla medesima struttura musicale (dovuta alla ciclicità di cui si è già detto), si rileva un altro passaggio simile corrispondente ai vv. 47-48 e 51-52, dove le richieste di pietà del vassallo, ormai sopraffatto dal protagonista, si sovrappongono amplificandone il significato: «Ahors, ahors! – Ranson, ranson! – Las, je suis mors! – Merci, merci! – Ahors! – Ranson! – Ahors! – Ranson!», con evidente *diminutio* (Esempio 10).

224

«Ran-son, ran-son! Mer-ci, mer-ci! Ran-son, ran-son!» Et lors je le
 «A - hors, a-hors! Las, je suis mors! A-hors a-hors!» Et lors sa-illi sus sa
 prins dont tel-le ho - que-mel-le li do - nai sus la ser-vel-le, que che - vaus ni de - mo - ra,

Esempio 10 – *Umblemens*, miss. 224-231

³⁸ Tale particolarità, limitatamente alle cacce italiane, era già stata osservata da Lucia Battaglia Ricci: «Non sarà [...] casuale che quelle che paiono “effrazioni” si registrino appunto nelle zone del testo “affollate” di battute, non nelle zone narrativo-discorsive: “icone” delle voci che si inseguono nell’esecuzione vocale polifonica»; BATTAGLIA RICCI 1995, p. 452).

2. Vincenzo da Rimini, *Nell'acqua chiara*

2.1. Una delle maggiori differenze tra *Umblemens* e le due cacce italiane risiede nella scelta del metro. La *chace* è infatti sostanzialmente omometrica, con le eccezioni di cui si è discusso, mentre le due cacce italiane – ma il discorso può essere esteso anche a tutte le altre cacce trecentesche – sono caratterizzate da una struttura eterometrica estremamente varia e difficilmente razionalizzabile. Sul piano ecdotico le conseguenze non sono di poco conto: oltre a non poter impiegare la metrica come criterio utile alla costituzione del testo, ci si trova in imbarazzo anche solo nello scegliere dei criteri per la suddivisione dei versi, soprattutto quando si è di fronte a componimenti monostrofici. Se si eccettuano i versi iniziali o finali, solitamente composti da endecasillabi,³⁹ è spesso difficile stabilire in modo univoco la misura degli altri versi (che può variare dal bisillabo⁴⁰ fino all'endecasillabo), soprattutto in presenza di versi brevi, raggruppabili in misure maggiori con rima interna, o di versi irrelati. Inoltre la presenza diffusa di onomatopee e di locuzioni stereotipe, spesso reiterate, complica ulteriormente la situazione: dal momento che è necessario presupporre che il testo verbale preceda l'intonazione, nei casi in cui la caccia ci è pervenuta unicamente attraverso testimoni musicali o da essi dipendenti, risulta arduo riconoscere i luoghi in cui l'intonatore è intervenuto sul testo aggiungendo o aumentando le ripetizioni di elementi minimi (onomatopee e imperativi monosillabici).⁴¹ Del resto proprio una certa libertà metrica e rimica è una delle caratteristiche più evidenti della caccia trecentesca, peculiarità fortemente correlata all'essere un genere rappresentativo, che non si limita a descrivere scene dominate dalla confusione, ma in qualche modo le realizza di fronte al lettore – diremmo meglio: all'ascoltatore –⁴² attraverso il ricorso a onomatopee e grida affastellate in sezioni testuali che appaiono prive di una qualsiasi logica strutturale metrico-rimica. Tale aspetto, che in *Umblemens* è limitato alla sola sezione dei vv. 24-30, nelle cacce italiane diventa sempre più pervasivo, fino a coinvolgere la maggior parte del testo.

Di fronte a queste difficoltà, per le cacce di Vincenzo e Zacara, entrambe monostrofiche, si è deciso impiegare il seguente criterio di suddivisione dei versi: assumendo l'endecasillabo come misura massima (non risultano infatti attestate misure maggiori nell'intero *corpus* dell'*Ars nova italiana*), si considera la rima come elemento finale del verso, mentre nei casi in cui non si dia rima entro la decima sillaba metrica, si procede a una suddivisione dei versi sulla

³⁹ Per quanto concerne questi versi, è riscontrabile una tendenza a riunire i versi iniziali in terzetti (anche in combinazione con settenari) e i finali (chiamati anche 'ritornello') in distici o in quartine.

⁴⁰ Si veda ad esempio la caccia di Sacchetti *Passando con pensier per un boschetto* (ed. SACCHETTI 2007).

⁴¹ Si consideri che questo fenomeno è riscontrabile, con fini e metodi differenti, anche nei testi delle ballate e dei madrigali, cfr. ZIINO 1984.

⁴² In modo simile alla frottola, la caccia è probabilmente più godibile «sul piano acustico che sul piano visivo: mediante una "recitazione" a voce alta del testo piuttosto che mediante una lettura "con gli occhi"» (BATTAGLIA RICCI 1995, p. 446).

base della sintassi, cercando, in entrambi i casi e ove possibile, di individuare micro-strutture metriche o rime razionali.

2.2. Veniamo quindi all'edizione della caccia di Vincenzo:

- Mss:⁴³ **Pit** cc. 32v-33r (C₁ 1-31): .Labate. Vincençio
- Lo** cc. 39v-40r (C₁ 1-31): .Frate. Vincenço
- Sq** cc. 36v-37r (C₁ 1-31): MAGISTER DÑS ABBAS VINCENTIUS DE ARIMINO
- SL** c. 94v (frg., C₁ 1-20)

Edizioni precedenti: Testo: TRUCCHI 1846-47, II, p. 171 [Pit]; GIANNINI 1893, p. 216 [Sq]; CARDUCCI 1896, p. 44 [Sq]; SAPEGNO 1952, p. 523 [Sq]; CORSI 1969, p. 1093 [Sq]; CORSI 1970, p. 84 [Sq]. Musica: MARROCCO 1942, 1961², p. 57 [Sq]; WOLF 1955, p. 57; PIRROTTA 1963 [Lo]; MARROCCO 1971, pp. 16 [Pit] e 21 [Lo]; GOZZI 1985, II, p. 154 [Lo].

Metrica: Caccia monostrofica con ritornello. È possibile individuare cinque gruppi più o meno omogenei da un punto di vista rimico, metrico e sintattico:

vv. 1-9: X 5a 5b 5c 7c 7d A D. Sei versi brevi (quattro quinari e due settenari) sono racchiusi da tre endecasillabi, uno iniziale e due finali; la sezione coincide con la scena di pesca iniziale, poi interrotta dall'arrivo dei venditori. Nell'edizione del testo verbale si è operata al v. 3 un'espunzione: l'esortazione «vè» risulta infatti reiterata 3 volte in **Pit** e 5 negli altri testimoni, ma un ottonario o un senario (secondo la lezione di **Pit**) risultano incoerenti con il contesto metrico formato da quinari e settenari, si tratta probabilmente di una reiterazione pertinente alla sola intonazione del testo. Per gli stessi motivi si rifiuta al v. 6 la lezione *e-ll'è* di **Pit** e **Sq**, che implica un ottonario, preferendo *l'è* di **Lo** e **SL**; tale scelta è imposta anche da ragioni musicali (cfr. *infra*).

vv. 10-13: E 7f 7f D. Due settenari in rima baciata racchiusi da due endecasillabi. Al v. 11 si espunge il secondo *qua*, riconoscendo più coerente alla sezione il settenario rispetto all'ottonario trådito. In questi quattro versi sono riportate le grida di un venditore di ferraglia (pentolame e chiavi), la risposta dell'acquirente, e viene introdotto il grido seguente.

vv. 14-18: E G G 5h 5h. Un endecasillabo in rima con il primo verso della sezione precedente, seguito da due endecasillabi e due quinari a rima baciata. In questi versi troviamo il botta e risposta tra un venditore di crusca e il suo acquirente e il grido di un acquirente di vetro rotto.

⁴³ Si sciolgono qui le abbreviazioni per i testimoni con relativa bibliografia essenziale: **Pit**: Paris, BnF, fonds it. 568 [Firenze, 1405-1410; REANEY 1960; GÜNTHER 1966; NÁDAS 1985, pp. 216-290]; **Lo**: London, BL, Add. 29987 [Toscana (Firenze?), ca. 1400; GOZZI 1985, DI BACCO 1991, GOZZI 1993, CARSANIGA 1994]; **Sq**: Firenze, BML, Palatino 87 (*codice Squarcialupi*) [Firenze, XVin; GALLO 1992; NÁDAS 1985, pp. 362-458]; **SL**: Firenze, BML, Archivio Capitolare di S. Lorenzo, Ms. 2211 [Firenze, ca. 1420-1430, palinsesto e frammentario; D'ACCONE 1984, NÁDAS 1992b].

vv. 19-22 8e I 8i E. Si alternano ottonari ed endecasillabi in rima alternata; si riportano le grida di un venditore di aghi, fusi e bicchieri e di una venditrice di cavoli.

vv. 23-29: 7l 7l 7m M 5n 5n 5n. Tre settenari e un endecasillabo in rima baciata, seguiti da un tristico monorimo di quinari, chiudono la scena di mercato con le grida dei venditori di salse e latte. Sulla scorta dei vv. 17-18, dove la reiterazione del grido di vendita forma un distico di quinari a rima baciata, c'è il sospetto che la ripetizione del v. 28 sia funzionale alla sola intonazione.

vv. 30-31: Z Z. Ritornello formato da un distico di endecasillabi a rima baciata; il componimento si conclude rievocando la scena iniziale secondo una struttura ad anello.

In **Pit** si segnala la presenza del punto sottoscritto al v. 23 posto sotto la *i* di *lei*, a segnalare un'esecuzione monosillabica del dittongo discendente.

2.3. Discussione testuale: Per quanto riguarda l'intonazione, si osserva che il canone è costituito da 10 reiterazioni di un modulo di 14 *tempora* in *senaria imperfecta*; l'assenza di una coda, che spesso si incontra nelle cacce italiane, fa sì che il C₂ non possa declamare il testo integralmente (manca l'ultimo verso, ma la rima permette di chiudere sulla medesima vocale). La notazione di **Pit** **Sq** e **SL**, che segue il sistema francese (*tempus imperfectum cum prolatione maiore*), non si presta a particolari osservazioni. Diverso è il caso di **Lo**, che mostra tratti semiografici senza dubbio italiani: si impiega sistematicamente (talvolta in maniera ridondante) il *pontello*, mentre la *semibrevis maior* è distinta graficamente per mezzo della *cauda* verso il basso (♣) e ha il valore (apparentemente fisso) di 3 *minimae*; dato che il sistema, relativo a una fase già piuttosto avanzata, prevede l'*imperfectio ad partem* della *brevis*, la *semibrevis maior* non assume mai il valore di 5 *minimae*, che può invece riscontrarsi spesso in questa *divisio* (in altri termini, ♣♣ è ora reso ♣♣). Non è ben chiaro se si preveda anche l'alterazione della *minima*; a C₁ 134, la figurazione ♣♣♣ è corretta dal copista, cassando il gambo dell'ultima *minima* (♣♣♣); ciò sembrerebbe indicare che l'*alteratio* sia estranea al sistema, ma poco dopo (C₁ 138-139 e 150-152) viene reiterata la figurazione ♣♣♣, che è stata interpretata da tutti gli editori precedenti con alterazione (♣♣♣).⁴⁴ Questo atteggiamento contraddittorio del copista è quindi problematico; se non si tratta di un cedimento ad abitudini scritte, che dimostrerebbero quanto il sistema francese fosse radicato in Toscana, si sarebbe indotti ritenere che la *semibrevis maior* valga, in questo caso, 4 e non 3 *minimae*, esprimendo così la *mutatio qualitatis* (♣♣♣). L'ipotesi potrebbe trovare conforto dal fatto che, per rendere la figurazione con la *minima altera*, in precedenza (C₁ 25 e 27) il copista era

⁴⁴ È di questo avviso anche Gozzi, che a **Lo** ha dedicato diversi e approfonditi studi; il caso in questione è trattato in GOZZI 2003, p. 217.

ricorso alla ben più logica $\blacklozenge\blacklozenge$.⁴⁵ Infine è di particolare interesse la frequenza con cui ricorrono, limitatamente al *tenor*, arcaiche *breves* e *longae plicatae* (tutte discendenti, nelle forme consuete \blacksquare e $\blacksquare / \blacksquare$), anche se alcune di esse sono certamente il prodotto di inspiegabili interventi successivi, che deteriorano il testo musicale di buona parte del codice (cfr. GOZZI 1993). Ne fornisce un esempio il passaggio a T 101-106, che in **Lo** è copiato due volte, per errore di ripetizione facilmente spiegabile, data l'identica conformazione iniziale delle frasi a T 101 e 107. Qui il guastatore ha infierito sulle due ripetizioni in maniera differente: la lezione dell'antigrafo era con ogni probabilità quella di **Pit** e **Sq** (**SL** non tramanda il *tenor*), ovvero $D C F \blacksquare \blacksquare$, successivamente guastate con minimo sforzo inserendo ora una *plica* ($\blacksquare \blacksquare$), ora un *punctus augmentationis* ($\blacksquare \cdot \blacksquare$). È opinione comune e condivisa che buona parte del repertorio italiano trasmesso nelle sillogi fiorentine abbia subito un ammodernamento notazionale; uno degli aspetti macroscopici di tale processo consiste nella 'traduzione' della *divisio* italiana nella *prolatio* francese più adatta a rappresentarla (cfr. GOZZI 1995). Su queste basi si potrebbe pensare di accordare a **Lo** maggior autorevolezza, in quanto copia di un antigrafo presumibilmente più antico degli altri, ma un'analisi della *varia lectio* conduce a ridimensionare drasticamente l'aspetto notazionale: a parte palesi errori meccanici, come quello appena mostrato, l'unica variante sostanziale di **Lo** è al *cantus* a mis. 79, dove fa capolino un'improvvisa quanto isolata raffica di *semiminimae*, che a uno stacco adeguato del tempo risulterebbero quanto meno improbabili.⁴⁶

The image displays two manuscript fragments on the left, showing a sequence of notes on a four-line staff. The first fragment has the word 'ual' and the second 'lo'. To the right is a modern musical transcription of the same passage, starting at measure 78. The transcription shows a treble clef staff with a sequence of notes, followed by a vocal line with lyrics: «Quan-to va - le?» and An - cor u - di' gri - da -. The transcription includes a 'Lo' label above the first measure and a '8' below the second measure.

Esempio 11 – *Nell'acqua chiara*, **Lo** c. 39v e **Pit** c. 32v, *tempora* 73-75 con trascrizione.

⁴⁵ Il caso, comunque, non sarebbe unico: nella caccia *Nella foresta* (**Reg.** c. Av), anch'essa in *senaria imperfecta*, il *cantus* a mis. 34 presenta una figurazione analoga ($\blacklozenge\blacklozenge$), che per ragioni legate al contesto, indica per la prima *figura* un valore di 4 *minimae*, e andrà trascritta $\blacklozenge\blacklozenge$. L'unica edizione di questa caccia è, al momento, GOZZI – ZUINO 2007. Un altro caso analogo nel madrigale canonico in *senaria imperfecta*, *Giunge l'bel tempo* di Jacopo (**Fp**, c. 93r), *tempus* 32.

⁴⁶ Si noti che il problema qui non è tanto la diminuzione in sé, quanto l'unicità dell'evento rispetto alla composizione nel suo complesso.

Ma l'indizio più rilevante ci riconduce al passaggio di T 103-105, ripetuto per errore in **Lo**. Non crediamo sussistano dubbi sul fatto che la *plica* e il *punctum* siano spuri, e che la lezione originaria fosse la medesima di **Pit** e **Sq** (per **SL** purtroppo non è possibile una verifica); senonché il passaggio risulta comunque erroneo (Esempio 12), poiché è evidente che l'*F* a T 106 non può essere una *longa*, comunque si interpreti il *C* precedente (con o senza *punctus*), poiché l'anticipo di *F* provocherebbe l'improponibile sonorità *F-e-g*, come è pure evidente che l'*F* non può essere protrato (a mis. 108 troveremmo una sonorità *G-f-a'* in luogo di *D-f-a'*).

103

va: «Za j bon co-li, don-ne! Za j bon co-li». Po'

«A-go-ra, fu-si, mi - o - li!; co - si chi'

Pit Lo Sq
SL manca

Esempio 12 – *Nell'acqua chiara*, miss. 103-106 emendate e nella lezione dei codici.

È chiaro che qualunque copista esperto sarebbe stato in grado di correggere questo errore, che consiste nell'omissione di un punto o una pausa (riteniamo più probabile il primo caso), compensata da una *longa* che avrebbe dovuto essere una *brevis*. Proprio per via della compensazione, il computo dei *tempora* non è sufficiente a individuare l'errore e il copista avrebbe dovuto controllare le sonorità una per una, o approntare un'esecuzione. Inoltre è importante rilevare che le probabilità che tutti e tre i testimoni (**SL** non è confrontabile, mancando il *tenor*) siano incorsi indipendentemente nel medesimo errore sono estremamente basse, soprattutto se si considera che la composizione si estende per più di 150 *tempora*; ciò dimostra che **Lo**, sebbene trasmetta la caccia in un sistema notazionale tendenzialmente valutabile come più antico, non gode di una posizione stemmaticamente privilegiata rispetto a **Sq** e **Pit**, dove il brano è trascritto in notazione francese; inoltre, ciò dimostra che un ipotetico ammodernamento della notazione non implica necessariamente un deterioramento del testo. Ne consegue che la variante di **Lo** a mis. 79, su cui si è già esternato qualche sospetto, può agevolmente relegarsi in apparato quale probabile corruzione.

Vale la pena illustrare un ulteriore luogo critico pertinente al rapporto testo-musica. Ai vv. 14-15 tutti i manoscritti interpretano il testo come «olio olio», probabilmente pensando al grido di un venditore, benché totalmente

avulso dal contesto. Vi sono due valide ragioni per ritenere che si tratti di una banalizzazione, e che l'ipotesi di Carducci, poi ripresa da Corsi, di interpretare la catena grafica come una formula deittica reiterata *o lì, o lì, o, chi à remulo?* sia quella corretta.

Rispetto a *Umblemens* si osserva in questa caccia una drastica riduzione della diegesi, sostanzialmente limitata ad un 'prima' e a un 'dopo' che incorniciano l'avvenimento concitato. Ciò avviene a tutto vantaggio della mimesi verbale della scena di mercato, rappresentata dall'autore attraverso veri e propri botta e risposta tra venditori e compratori individuabili con relativa facilità; in questo caso risulta chiaro come l'espressione *o lì* sia del tutto coerente come deittico riferito all'insistente richiesta di «remulo» (ossia 'farina di crusca') dell'acquirente, mentre un ipotetico grido di un venditore d'olio (come interpretano i manoscritti) risulterebbe del tutto estraneo:

COMPRATORE: «Chi à remulo? Chi à remulo? O lì, o lì, / o, chi à remulo?»

VENDITORE: «Io n'ò meço staro!» /

COMPRATORE: «Quanto vale?»

VENDITORE: «Tre soldi!»

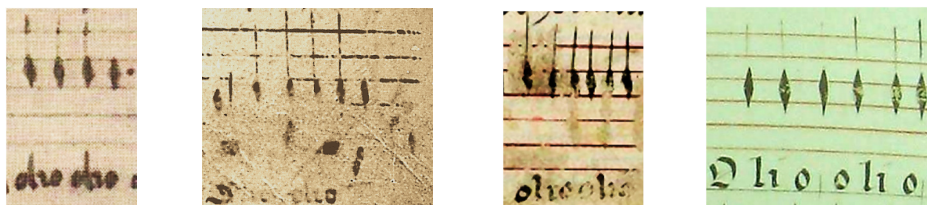
COMPRATORE: «Troppo è caro!» /

Inoltre, sebbene sia un fatto di per sé non infrequente nelle cacce, la rima *olio* risulterebbe irrelata, mentre la rima in *-oli* ricorre già ai vv. 10, 19 e 22 (*paroli : mioli : coli*), rilievo che induce a ritenere *o lì* una rima franta con ritrazione dell'accento, istituto raro ma comunque ben attestato anche in Dante, ad esempio in *Inferno* VII vv. 28-30: «Percoteansi 'ncontro; ^ e poscia pur lì / si rivolgea ciascun, voltando a retro, / gridando: 'Perché tieni?' e 'Perché burli?'».47

Tutti i testimoni incorrono quindi in una banalizzazione potenzialmente poligenetica, ma sulla quale, alla luce dell'errore presente nel *tenor* a cui si è fatto cenno, grava il sospetto che possa rimontare all'archetipo, soprattutto perché nell'intonazione si osserva, in corrispondenza di questa banalizzazione, una vera e propria diffrazione *in presentia*: **Lo** reca 4 *figurae*, **SL** 5, **Pit** e **Sq** 6. Trattandosi della frammentazione di una *brevis* finalizzata alla declamazione del testo, è chiaro che il numero di *figurae* è assolutamente rilevante. Una frammentazione in 6 *minimae* presume un'interpretazione del testo come due trisillabi «o-lì-o o-lì-o» (**Sq** e **Pit**), allo stesso modo la lezione di **Lo** (◆◆◆◆) si può intendere come due bisillabi («o-lio o-lio»), sebbene risulti innaturale l'accentuazione (inevitabile) sulla *semibrevis* («oliò»); diverso il caso di **SL** (◆◆◆◆◆◆), l'unico compatibile con l'interpretazione che riteniamo corretta («o lì

47 Cfr. MENICETTI 1993, pp. 562-566, da cui si trae l'esempio (p. 564)

o li o»), sebbene si presti anche ad altre combinazioni, come improbabili misture di scansioni trisillabe e bisillabe (ad esempio, «o-lī-o o-lio»).



Esempio 13 – *Nell'acqua chiara, cantus*, mis. 73, nell'ordine, **Lo** c. 39v, **SL** c. 94v, **Pit** c. 32v, **Sq** c. 36v

Acquistano, quindi, un certo peso i rilievi paleografici relativi a **Pit**: il copista, proprio a partire da mis. 73, ha compiuto un pesante intervento correttivo, cancellando per abrasione il testo dal v. 15 sino alla fine (gli effetti della rasura sono ben visibili anche nella carta adiacente); per la musica, invece, la correzione appare limitata alla misura successiva, dimostrando che nel processo di copiatura il testo ha preceduto la musica.⁴⁸ La causa dell'intervento potrebbe essere stata proprio *olio olio*, che visibilmente era stato scritto sullo spazio tra la prima e la seconda linea del rigo musicale. Una possibile spiegazione è che il testo già copiato non permettesse una corretta disposizione delle note e, di conseguenza, dopo un iniziale tentativo, il copista sia ricorso all'*extrema ratio*: cancellare il testo rimanente e ricopiarlo, tenendo in conto lo spazio necessario alla musica. Che sia avvenuto uno slittamento in avanti è evidente non solo osservando le rasure a c. 33r, ma anche l'errore di ripetizione che si verifica nel verso conclusivo («Si (grātēpe)grātēpesta»), che può valutarsi un residuo di questo processo (ossia una mancata rasura, un errore nella correzione). Durante questa fase di correzione, dunque, il passaggio corrispondente a *olio olio* mutò da 5 a 6 *figurae*, sostituendo la lezione che riteniamo corretta (ovvero $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$, attestata anche da **SL**) con una erronea, coincidente con quella testimoniata da **Sq**. Rimane però impossibile stabilire quale delle due lezioni fosse effettivamente presente dell'antigrafo di **Pit**, e quindi valutare con certezza il valore ecdotico di queste concordanze.

⁴⁸ Si tratta della medesima mano, come si rileva in NÁDAS 1985, «As with **Fp** and **R** [Paris, BnF, nouv. Acq. 67771], changes in music hands and text hands, with few exceptions, coincide in **Pit**, suggesting that individual scribe was responsible for copying both aspects of a composition» (p. 261). A livello ecdotico, la rilevanza del processo di copiatura ha implicazioni per tutti i problemi relativi a eventuali errori o imprecisioni nell'allineamento nota-sillaba. Cfr. EARP 1991, dove, tuttavia, **Pit** è incluso tra gli esempi di manoscritto in cui la musica ha preceduto il testo poetico; ciò è probabilmente vero in alcuni casi, ma certamente non in questo.

Non è comunque l'unico luogo in cui **Pit** e **Sq** dimostrano la loro vicinanza; a mis. 33 si verifica un'altra opposizione che vede i due codici concordanti nel trasmettere il v. 6 ipermetro («ell'è fatto» per «l'è fatto»); trovandoci di fronte a un'anacrusi, è necessario recuperare una sede che permetta di declamare il testo, ed entrambi i codici recano due *minimae*, con necessaria alterazione della seconda (Esempio 14).

The image shows a musical score for 'Nell'acqua chiara' with two systems of music. Each system compares two manuscript versions: Lo SL and Pit Sq. The first system covers measures 33-34, and the second system covers measures 47-48. The score is written for three parts: Soprano (top), Alto (middle), and Tenor (bottom). The lyrics are: 'L'è fat - tol'è', 'sta - v'at - ten', 'u - na vo - ce ch'è - gli u - di gri', and 'u - nat' vo - ce ch'è - gli u - di gri'. In the second system, a red box highlights a specific rhythmic pattern in the Tenor part of the Pit Sq version, which consists of a dotted quarter note followed by an eighth note.

Esempio 14 – *Nell'acqua chiara*, miss. 33-34 e 47-48.

Dal punto di vista strettamente musicale, le sonorità risultanti in **Pit** e **Sq** per entrambe le occorrenze (miss. 33 e 47), non possono certo considerarsi preferibili alle lezioni di **Lo** e **SL**. È certamente vero che nelle cacce di Vincenzo (le uniche composizioni a 3 voci attribuite al compositore) il controllo delle dissonanze sia piuttosto blando, ma in questo caso è soprattutto l'intervallo armonico di quarta (*a-d*) a destare sospetti, poiché nei 4 madrigali a due voci che ci sono giunti, esso non è mai impiegato come intervallo strutturale (e quindi consonante). Nella scrittura a 3 voci di Vincenzo, l'ornamentazione è spesso causa di momentanee sonorità dissonanti, ma nella maggior parte dei casi è possibile ricostruire per via analitica una struttura contrappuntistica coerente. Le anomalie riguardano per lo più la caccia di cui ci stiamo occupando: oltre a un caso di quarta strutturale (*a-d*), nella seconda metà di mis. 73, colpisce la sonorità *D-a-e* a mis. 48 (v. Esempio 13), che si dovrà interpretare come momentaneo cortocircuito del sistema diadico,⁴⁹ se non si vuole pensare a un errore al *tenor* (che, ancora una volta, sarebbe congiuntivo).

Queste anomalie prodotte dalla condotta delle parti sono tuttavia anche probabili indici di uno stacco del tempo verosimilmente mosso, con pulsazione di riferimento alla *brevis*; un dato che trova conferme nei numerosi prolungamenti delle sonorità a coprire 2 o 3 *tempora*, manifesti nella cospicua presenza di *longae* al *tenor* e al *cantus*, dove possono trovarsi frammentate per

⁴⁹ Le voci superiori risultano consonanti tra loro, ma non rispetto al *tenor*; simili situazioni sono indice della presenza di una parte non prioritaria nel processo compositivo (nel caso di Vincenzo, certamente il *tenor*); è infatti il *contratenor* che nella gran parte dei casi innesca queste 'licenze' dalle norme contrappuntistiche. A riguardo si veda BENT 1998.

declamare il testo. Quando si presentano due sonorità all'interno di un *tempus* (una misura nella trascrizione), queste si possono spesso considerare come il prodotto di note di passaggio simultanee. Se ne potrà avere una percezione chiara analizzando un passaggio come quello di miss. 56-62, dove, mettendo a nudo la struttura contrappuntistica soggiacente, quello che potrebbe anche funzionare come un profilo cadenzale a *D* (mis. 60), è in realtà il prodotto dell'ornamentazione di tutte e 3 le voci (di fatto il passaggio non presenta cadenze).

56

Chia-v' a la chia-va-du - ra! «Vien qua, vien qua! Che val l'u - na?» «Se' di - na - ri!»

mè ch'el pur se'n val». Las - sò l'a - mo per u - na vo - ce ch'e-gli_u-di gri -

Esempio 15 – *Nell'acqua chiara*, miss. 56-62 e relativa struttura contrappuntistica.

Quando invece si è di fronte a inequivocabili passi cadenzali (mis. 7, a *D*; mis. 21 a *G*; mis. 29, a *F*; mis. 159 a *F*) si prevede una sonorità per *tempus*; in altri termini, il classico profilo cadenzale 3-2-1 tenderà ad assumere i valori ■ ■ ■, contro i numerosi casi in cui, nella stessa *divisio*, esso è dimezzato, ◆ ◆ ■. Un esempio inequivocabile di *senaria imperfecta* concepita con pulsazione alla *semibrevis* è la caccia *State su donne* di Nicolò del Preposto (su testo di Franco Sacchetti),⁵⁰ dove quasi costantemente si hanno due sonorità per *tempus* e le uniche *longae*, su oltre 220 *tempora*, sono quelle poste in chiusura delle due sezioni (notoriamente prive di reale valore mensurale). Da tutto ciò siamo giunti alla conclusione che, al netto di un errore per *saut du même au même* a mis. 50 (con conseguente omissione di miss. 51-54),⁵¹ **SL** sarebbe il testimone

⁵⁰ Tramandata in *unicum* in **Lo**; edizione critica in CALVIA 2012.

⁵¹ Ma si noti che l'errore è rivelatore rispetto al processo di copiatura: il copista (a cui si deve l'intero codice, cfr. NÁDAS 1985, p. 461), si trovò di fronte due elementi d'identico inizio musicale e testuale (v. 10: *Parol' ... Paroli ...*); saltò il primo elemento copiando la musica, ma non commise lo stesso

meno problematico, se non fosse inservibile per via dello stato frammentario. Si è quindi ricorsi a **Pit**, avendo cura di sanare per congettura l'errore al *tenor* a mis. 105, e uniformare *ope codicum* il *cantus* a miss. 33 e 73.

Da ultimo, è interessante osservare la presenza di frammenti di testo al *tenor* in **Sq**, connessi con il segno [.1.], che probabilmente sta per *primus*, apposto all'ultima nota delle *ligaturae* (la cui presenza costante è chiaro indice di parte *sine littera*):⁵² «pescando» (12-13); «sento» (28-29); «lascio» (43-44); «gridare» (48-49); «luna» (62-63). Cosa indichino esattamente questi frammenti è arduo da stabilire, soprattutto in virtù del fatto che si interrompono a metà componimento (il che lascia supporre un ripensamento). Tuttavia, dato che corrispondono alla porzione di testo espressa contestualmente dal C₁ (che spiegherebbe il significato di *primus*) parrebbero delle 'guide', probabilmente già presenti nell'antigrafo, poiché l'unica mano che si occupò di copiare i testi poetici (NÁDAS 1992a, p. 58) precedette l'operato dei copisti della musica.

2.4. Nel testo verbale non si riscontrano errori congiuntivi che permettano di tracciare uno stemma. L'analisi della *varia lectio* vede opporsi **Sq** e **Pit** a **SL** e **Lo** in cinque luoghi:

v.	Lo SL	Pit Sq
2	e staua / et staua	i staua
6	le fatto [3 sedi]	elle factio [4 sedi]
7	tiral su	tira su / tira su et
8	chē pur / che pur	chel pur
9	chel udi [3 sedi]	chegli udi [3 sedi]

Nonostante il testo sia tramandato unicamente da manoscritti fiorentini, sono presenti diversi tratti linguistici propri dell'area romagnolo-bolognese, tantoché è plausibile che la carica espressionistica del testo sia stata arricchita da un uso riflesso di alcune forme linguistiche e da un lessico propri di quest'area, da cui probabilmente proveniva lo stesso Vincenzo. Riportiamo di seguito l'analisi dei tratti linguisticamente caratterizzanti rinvenibili nei tre differenti testimoni.

Il vocalismo tonico è di tipo genericamente toscano. Mancano elementi utili ad una localizzazione più specifica: gli unici tratti comuni all'area settentrionale sono l'assenza di dittongamento in *bon* (v. 22, due volte in Pit e Lo, mentre Sq

errore quando copiò il testo, che legge «Paruol chiamã la**ççi [...] lachiauatura», ovvero il *primo* elemento più l'ultima parte del secondo, inserita con l'ovvio intento di contenere i danni e omettere il meno possibile. Ma lo spazio per tutto il testo mancante è ovviamente perduto; il risultato, quindi, è che il testo presenta tre sedi in eccesso rispetto a quelle disponibili. Ciò non può che essersi verificato nel momento in cui il copista, sottoponendo il testo, si accorse dell'errore precedentemente commesso.

⁵² Confermata anche dalla presenza della rubrica «Tenor», che generalmente in **Sq** manca quando la parte è munita di testo.

ha *buon*), ma la forma non è comunque ignota ai poeti toscani, e il passaggio di E atona a [i] in *dinari* (v. 12 Pit e Lo, mentre Sq ha *danari*; VOLPI 2010, pp. 209-210), ma di nuovo il fenomeno è attestato anche in Toscana (ROHLFS 1966-69, § 130). Dato il generico cattivo stato della lezione di Lo (area mediana), non è certo il valore della grafia *laviçi* (< LAVEDIO < LAPIDEUM v. 10 Lo, mentre Pit Sq SL hanno *laveçi*) in cui si riscontrerebbe la chiusura di [e] per metafonesi, fenomeno attestato nell'area emiliano-bolognese.⁵³

Rimandano a un'area genericamente settentrionale i seguenti fenomeni:

CONSONANTISMO

- c- + voc. palatale e -c- + vocale palatale > [ts]: *çesto* (v. 4 Pit, *cesto* Sq Lo), *dolçe* (v.1 Pit, *dolce* Sq, *dolcie* Lo),⁵⁴ ammesso che ç sia grafema per l'affricata dentale.⁵⁵
- degeminazione: *fero* (v. 18 Lo, *ferro* Pit Sq Lo); *tropo* (v. 16 Lo, *tropo* Pit Sq); *vechia* (v. 21 Pit Lo, *vecchia* Sq).
- lenizione: in posizione intervocalica -P- evolve in [v]: *savor* (v. 24) e *savoret* (vv. 25, 26 due volte), ma la forma è attestata anche in testi toscani, ad esempio nelle laude cortonesi *Fami cantar l'amor di la beata* v. 34 «per ciò ke 'l tuo *savor* süave sente» e *Tropo perde 'l tempo ki ben non t'ama* v. 33 «ma tuo *savor*, Iesù, non pò gustare» (ed. VARANINI – BANFI 1981), anche non letterari, nel *Libro di spese del monastero di Santa Trinita di Firenze* (1359-63; ZAZZERI – SZNURA 2003) occorre più volte il sintagma «*savor* bianco» a indicare una salsa per carni. Sempre in posizione intervocalica -T- > [d]: *chiavadura* (v. 10, Pit Sq, *chiavatura* Lo); anche quando seguita da [r] + vocale *vedro* (v. 17 Pit, *vetro* Sq Lo SL).

MORFOLOGIA

- ça < ECCE-HAC v. 22 (2) (ROHLFS 1966-69, § 897).

⁵³ Il fenomeno è documentato in quest'area a partire dal XIII secolo (FORESTI 1988, pp. 576-577, COCO 1970, §§ 12 e 13, VITA DI SAN PETRONIO 1962, pp. XLVIII-XLIX). Cfr. anche VOLPI 2010, pp. 197-198, e «IJ *laviçi* de ramo; item uno *leveço* de brundo» (TOMASIN 2004, p. 32), dove nella forma del plurale si osserva il passaggio da [e] > i dovuto a metafonesi.

⁵⁴ Cfr. ROHLFS 1966-69, § 152. Il tratto risulta attestato anche in area bolognese fin dal sec. XIV (cfr. FORESTI 1988, p. 579 e COCO 1970, § 167 e n.), mentre nel manoscritto bolognese riccardiano-braidense (Firenze, Bibl. Riccardiana, 1005 e Milano, Bibl. Braidense, AG.XII.2, sec. XIV metà) del commento di Iacomo della Lana alla *Commedia* C- seguita da vocale palatale viene sempre mantenuta, così come in corpo di parola e quando preceduta da consonante, con poche eccezioni (forse di valore solo grafico, cfr. VOLPI 2010, pp. 220-221).

⁵⁵ Trattandosi di un testo probabilmente originario dell'area bolognese-romagnola, ma tramandatoci unicamente in copie toscane, non si può essere certi sul valore fonetico di ç (affricata dentale o palatale sorda), data soprattutto l'assenza di uno studio linguistico approfondito sul manoscritto **Pit**. Al più è possibile osservare che in questa caccia **Pit** sembra rappresentare sempre l'affricata palatale con <c> seguita da vocale anteriore o <ci> seguita da posteriore o a, per cui parrebbe che il grafema ç indichi unicamente l'affricata dentale, stante il suo impiego al v. 22 nel dimostrativo spiccatamente settentrionale ça. In merito si vedano le perplessità espresse da Mirko Volpi limitatamente alla grafia del manoscritto bolognese riccardiano-braidense del commento alla *Commedia* di Iacomo della Lana (cfr. VOLPI 2010, pp. 186-189).

La compresenza dei seguenti fenomeni rimanda a una zona bolognese-romagnola:⁵⁶

VOCALISMO ATONO

▪ Caduta di [i], [e] e [o] atone finali, precisando che in alcuni casi è possibile che l'omissione sia per sinalefe e che la caduta della vocale dopo liquida e nasale è fenomeno ben attestato nella lingua poetica toscana: *parol* (v. 9); *chiav* (v. 10 Pit, *chiavi* Sq, *chava* Lo); *bon* (v. 22 due volte; segue consonante); *savor* (v. 24; segue consonante); *savoret* (vv. 25 Pit Sq, *savore* Lo e 26, due volte, Pit Sq, *savoreto* e *savore* Lo; in fine di verso o segue consonante); *lat* (vv. 27 e 28 Pit Sq, Lo travisa; in fine di verso).⁵⁷

CONSONANTISMO

▪ -DJ- > [dz]: *laveçi* (< LAVEDIO < LAPIDEUM v. 10 Pit Sq SL, *laviçi* Lo).⁵⁸

▪ -RJ- in posizione post-tonica > [r]: *parol*, *parolo*, *paroli* (< *PARIÖLUM v. 9), *staro* (< SEXTARIUM v. 15).⁵⁹

LESSICO CARATTERIZZANTE:

▪ *chiavadura* < CLAVĀTUM + -ura (v. 11) per 'serratura' è peculiare dell'area bolognese romagnola.⁶⁰

▪ *coli* < CAULUS 'cavolo' (v. 22 due volte Pit Lo, *chuoli* Sq) forma attestata in Umbria, a Bologna (*kol*) e in Romagna (AIS 1366). Cfr. anche *Tesoro de' rustici* di Bonafé Paganino vv. 806-808 (testo emiliano del 1360): «Ch'al vischio fesse difetto, / Churi lo vischio cu' una foglia, / O sia de colo, o di che si voglia». ⁶¹

▪ *mioli* < MÖDIÖLUS 'bicchiere' (v. 19), per questa forma l'OVI fornisce solo testi veneziani, veronesi e ferraresi.⁶² *Miòlo* è forma ancora in uso in Veneto (GRADIT, s.v. miolo).

▪ *remulo* < REMOLUM 'crusca' (v. 13 Pit, *remolo* Sq, *remola* Lo; al v. 14 *remolo* Pit Sq, *remola* Lo), forma tipica dell'area bolognese-romagnola, con qualche propaggine oltre il Po.⁶³

⁵⁶ Per un quadro generale sul volgare emiliano-romagnolo nel medioevo si rimanda a STELLA 1994.

⁵⁷ Cfr. ROHLFS 1966-69, §§ 143 e 146; FORESTI 1988 p. 577; COCO 1970, § 63.

⁵⁸ Cfr. DEI e TLIO s.v. 'laveggio' e SELLA 1937 s.vv. 'lavezarius' e 'lavezum'; VOLPI 2010, pp. 231-232; FORESTI 1988, p. 578; COCO 1970, § 78; ROHLFS 1966-69, § 277; *Testi padovani del Trecento*: «IJ laviçi de ramo; item uno leveço de brundo» (ed. TOMASIN 2004, p. 39).

⁵⁹ Cfr. DELI s.v. paiolo, SELLA 1962 s.v. parolus e starium, starum; FORESTI 1988 p. 584 «parolum ([pa'ro:l]) 'secchio'»; VOLPI 2010, p. 228; COCO 1970, §80; ROHLFS, 1966-69, § 285.

⁶⁰ Cfr. SELLA 1962 s.v. clavatura e AIS 885 'la serratura'.

⁶¹ Edizione in FRATI 1915, pp. 96-156.

⁶² Cfr. REW s.v. modiolus, SELLA 1962 s.v. miolius.

⁶³ Cfr. AIS 257 *crusca*; Du Cange s.v. remolum: «a vocabulo vernaculo bononiensi Romel», SELLA 1937 s.v. remolum; FORESTI 1988, p. 584 «*remolum* ([rammel]) 'crusca'».

Riassumendo, è degna di nota la presenza di un atteggiamento linguistico dicotomico: i versi iniziali (1-8) e il ritornello (vv. 29-30) denotano una patina genericamente toscana (con l'eccezione del v. 4 *çesto*, se <ç> indica [ts]), mentre i dialoghi pertinenti alla scena di mercato presentano tratti riferibili ad un'area bolognese-romagnola, soprattutto alcune voci probabilmente percepite come geograficamente caratterizzanti (*chiavadura*, *coli*, *mioli*, *remulo*). Lo scarto tra i due registri è sensibilmente avvertibile anche nei versi che fungono da glossa alla scena di mercato (vv. 20-21 e 23-24), linguisticamente toscani con l'unica eccezione relativa alla forma *savor* (ma cfr. *supra*), tantoché l'uso della patina bolognese-romagnola è da ritenersi riflesso e con fini mimetici. Inoltre **Pit** risulta il testimone che ha meglio conservato le forme settentrionali, mentre **Sq** toscannizza in maggior misura. Dati la lacunosità di **SL** e il cattivo stato della lezione di **Lo**, si assume **Pit** come testimone di riferimento per la forma linguistica. Al solito si distinguono *u* e *v* e si uniforma <y> a <i> (in *lasciay* e *giammay* vv. 30-31), si sciogliono abbreviazioni e compendi, si introduce la punteggiatura, si uniformano le maiuscole all'uso moderno. Gli apparati sono di tipo negativo: il primo accoglie le varianti sostanziali (in **grassetto** le varianti adiafore, di minimo rilievo), il secondo le formali; nel commento filologico si rende conto delle scelte effettuate e si registrano eventuali note interpretative. Quando in apparato non si riprende la lezione a testo, la variante si riferisce al verso intero. I grafi illeggibili vengono segnalati con un asterisco.

- 1 Nell'acqua chiara e dolçe pescando,
 2 con rete et amo
 3 i' stav'attento.
 4 «Vè, vè ch'ì'l sento!
 5 Adu' qua 'l çesto!»
 6 «L'è facto!» «Tira, presto,
 7 tira su!» «Non parlare!
 8 Oimè, ch'el pur se-n va!». Lassò l'amo,
 9 per una voce ch'egli udì gridare:
 10 «Parol' e chiavi, laveçi! Paroli,
 11 chiav', a la chiavadura!»
 12 «Vien qua, vien! Che val una?»
 13 «Se' danari!». Ancor udi' gridare:
 14 «Chi à remulo? Chi à remulo? O lì, o lì,
 15 o, chi à remolo?» «Io n'ò meço staro!»
 16 «Quanto vale?» «Tre soldi!» «Troppo è caro!»
 17 «Chi à vedro rotto?»

- 18 «Chi à ferro rotto?»
 19 «Àgora, fusi, mīoli!»;
 20 così chi vendea et chi conperava.
 21 Una vechia pur gridava:
 22 «Ça i bon coli, donne! Ça i bon coli!».
 23 Po', dopo lei, venia
 24 un che savor vendea:
 25 «Mostarda, savorèt!
 26 Salsa verde, savorèt, savorèt!»
 27 «Chi tò del lat?
 28 Chi tò del lat?
 29 Chi tò del lat?».
- 30 La rete et l'amo e 'l pesce li lasciai,
 31 sì gran tempesta non senti' giammai.

3 i'] e Lo, et SL. **4** Vè .. vè] ue *3 volte* Pit, *5 volte* Sq Lo SL; ch'i'·l] chēLo, chiol SL. **6** L'è] elle Pit Sq, le *forse preceduto da un grafo, ma la notazione prevede una sola sede* SL; facto] st^{at} to Lo, *di lettura incerta* SL; Tira presto] ti rapreso Lo, *ill.* SL. **7** tira] **tiral** Lo SL; su] su et Sq. **8** ch'el] chē Lo, che SL; l'amo] lamor SL. **9** ch'egli] cel Lo, chel SL. **10** Parol' e chiavi] parol chīaue Lo, paruol (*forse* paiuol) chiamā SL; Paroli] paro la Lo, *om.* SL. **11** chīav', a] chīaui Sq, cha ua Lo, *om.* SL. **12** vien²] uien qua Pit Lo Sq SL; che] ch Lo; val una] **ualluna** Lo, ualuna na SL. **14-15** o li o li, / o] olio olio Pit Lo Sq SL. **15** *ill.* SL; Io n'ò] e nu Lo. **16** Quanto] *ill.* SL. **19** Àgora, fusi] **agore** fuse Lo, agure fuse SL. **21** vechia] ue uichia Lo; gridava] gr*ua Lo. **22** i] *om. entrambe le volte* Sq Lo; coli²] hōli Lo. **23** venia] ueni uā Pit. **25** savoret] saoure Lo. **26** savoret, savoret] saoureto saoure Lo. **27** del lat] delte Lo. **30** et] *om.* Lo; li] gli Lo. **31** gran tempesta] gran tenpe gran tenpesta Pit, gratepesta Lo.

1 e dolçe] et dol ce Sq SL, e dol cie Lo. **2** con rete] Correte Sq SL, Chorete Lo. **3** attento] atento Lo SL. **5** Adu' qua] adducqua Sq; çesto] cesto Sq Lo SL. **8** Oimè] ome Sq Lo; lassò] lascio Sq, laso Lo, laxo SL. **9** voce] boce Sq. **10** laveçi] lauiçi Lo, la..ççi SL. **11** chiavadura] chiauatura Lo SL. **13** Se'] sei Sq SL; danari] dinari Lo, denari SL; Ancor udi'] Ancor audi SL. **14** remulo] *entrambe le volte* remolo Sq, remola Lo. **15** remolo] remola Lo, rem*** *forse* remu** SL. **16** vale] ual le Lo; troppo è caro] tropoe chāro Lo. **17** vedro] vetro Sq Lo SL. **18** ferro] fero Lo. **19** fusi] fusa Sq; mīoli] miol li SL. **21** vechia] uecchia Sq, ue uichia Lo. **22** bon coli] buon chuoli *entrambe le volte* Sq. **23** lei] le Lo; veniva] uenia Sq Lo. **24** vendea] uendea Sq Lo. **31** gran tempesta] gram tenpesta Sq; non] no Lo; giammai] ça ma j Lo.

2-3 Trucchi e Corsi interpretano questi versi come un solo endecasillabo, integrando la *-a* in *stava*, con dialefe tra *stav[a]* e *attento*, mentre Carducci e Brasolin considerano settenario il v. 1, stampando v. 2 rispettivamente «pescando con ret' e amo i' stav' attento» e «pescando con rete ed amo i stava». Si preferisce adottare una suddivisione in due quinari, che permette anche di considerare la rima al v. 8 non irrelata. **3** L'errore di SL è stato forse causato dal fraintendimento di una lezione simile a quella di Lo (dove è probabilmente da intendersi come forma apocopata del pronome di prima persona singolare). **4** Per l'espunzione del terzo *ve'* (forma contratta di *vedi*) cfr. il cappello introduttivo (metrica). **5** *adu' qua*: 'porta qua'. **6** Si preferisce la lezione di Lo e SL che permette di formare una coppia di settenari, cfr. il cappello introduttivo (metrica). **10** Di probabile origine paleografica l'errore di SL (*chualet* > *chamar*). In SL il passo coincide con un errore d'omissione nella musica, certamente copiata prima del testo [v. *supra* § 2.3, n. 51], che ha costretto il copista a fondere i vv. 10 e 11, che così si leggono: «Paruol chiamāla**ççi lachiauatura». *Parol' ... laveçi*: 'paioli', 'laveggi' (pentolame). **11** *chiavadura*: 'chiavistello', 'serratura'. **12** Per l'espunzione del secondo *qua* cfr. cappello introduttivo (metrica); la lezione di Lo, da sciogliersi *che val l'una*, è da ritenersi adiafora. **14** *remulo*: 'remola' (farina di crusca); *o li*: tutti i codici leggono *olio olio*, per la congettura cfr. cappello introduttivo. **15** *o, chi à remolo*: si veda l'analogia con *In forma quasi* dello stesso Vincenzo, v. 15: «Chi vòl aceto? O, chi vòl aceto?» (Ed. EPIFANI 2011). *staro*: misura di capacità per le granaglie (per analogia indica anche il vaso preposto alla misurazione). **19** *Àgora, fusi, mioli*: 'aghi, fusi, bicchieri', il plurale *àgora* è forma largamente attestata in Toscana, cfr. Cenne da la Chitarra, *Di settembre vi do gioielli alquanti*, v. 2: «àgor'e fusa, cumino et asolieri» (FOLGÓRE 2012) e *l'Esopo toscano*: «[Il picciolo mercatante] va per lo contado disprezzato vendendo fusa, ispilletti, àgora e bicchieri» (ed. BRANCA 1989, p. 187), che dimostra la diffusione di una precisa tipologia di venditori ambulanti. Le varianti di SL (*agure*) e Lo (*agore*, da sciogliersi in *agor'e*), si configurano come adiafore, essendo improbabile una forma del plurale in *-ore* tipica dell'Italia meridionale (cfr. ROHLFS 1966-69, § 370). **20** Cfr. *In forma quasi*, dello stesso Vincenzo v. 16: «Et così chi conperava et chi vendea». **22** *Ça i bon coli*: 'qua i buoni cavoli' (cfr. TLIO, s.v. *colo*), significato già ipotizzato da Corsi. Diverse le soluzioni degli editori precedenti: Trucchi reputò illeggibile il verso; Giannini, rinunciando anche alla *distinctio* delle parole, ripropose fedelmente Sq; Carducci e Sapegno misero a testo *carboncoli* (ma cfr. TLIO, s.v. *carbuncolo*, *carbónchio* e *carbónchiolo*, 'pietra preziosa dotata di luminescenza rossa', anche identificata col rubino), lezione decisamente fuori contesto. **23** La rima siciliana con *vendea* (v. 24) impone il rifiuto della lezione di Pit. **24** *savor*: il termine indica probabilmente una generica salsa aromatica che conferisce sapore al cibo, cfr. Garzo, *Proverbi*, 200, «Sale con sapore / fa cibo migliore» (ed. GARZO 1999). La forma *savor* è ancora in uso in Emilia (cfr. GRADIT s.v. *savor* e indica con precisione una 'salsa a base di mosto cotto a lungo con vari tipi di frutta, con l'aggiunta di noci, usata per accompagnare spec. bollito o la polenta'); cfr. anche i luoghi citati nell'analisi linguistica (consonantismo). **25-26** *Mostarda ... salsa verde*: come il *savor*, noti condimenti per pietanze. Si tratta, ancora una volta, di venditori tipici, se un paragrafo del *Costituto del comune di Siena*, (I, p. 302), è rubricato «Di dare licentia d'andare di notte a chi vende la salsa e la mostarda» (ed. LISINI 1903, nuova edizione: ELSHELKH 2002). **27-29** *chi tò del latte?*: 'chi prende del latte?'. **31** *tempesta*: 'rumore' 'fracasso'.

2.5. In questa caccia l'evento concitato consiste in una scena di mercato, descritta quasi unicamente attraverso la registrazione delle grida dei venditori

e le risposte dei compratori. In modo del tutto analogo a *Umblemens*, solo attraverso una fruizione ‘letteraria’ è possibile comprendere a pieno il significato del testo, in particolare i dialoghi tra i venditori e i compratori, che si perde nell’esecuzione musicale per il sovrapporsi delle due voci in canone. Ma se da un lato l’esecuzione musicale compromette la comprensione del testo, dall’altro grazie ad essa Vincenzo realizza compiutamente il fine rappresentativo del componimento, restituendo all’ascoltatore la confusione tipica di un mercato affollato.

3. Zacara da Teramo, *Caciando per gustar*

3.1. Mss:⁶⁴ **ModA** cc. 16v-17r (C₁ 1-46, 80-81; T 47-79) *Magister*. 3.
Sq cc. 176v-177r (C₁ 1-46, 80-81; T 47-79) *MAGISTER*
ÇACHERIAS CANTOR DOMINI NOSTRI PAPE
Eg c. 1r (frg.; T 47-79)
***Stra** [cc. 2v-3r] (*contrafactum*, *Salve mater Jesu* solo *incipit*)

Edizioni precedenti. Testo: CARDUCCI 1896, p. 51 [C] p. 54 [T]; CORSI 1969, p. 1100; CORSI 1970, p. 312; BRASOLIN 1978, p. 101; UGOLINI 1983, p. 11 [C], p. 17 [T]; Musica: MARROCCO 1942, 1961², p. 6 [Sq]; WOLF 1955, p. 328 [Sq]; MARROCCO 1976, p. 117 [Sq]; REANEY 1977, p. 126 [ModA].

Metrica. Caccia monostrofica con ritornello. A differenza di *Nell’acqua chiara* non è possibile individuare sezioni metrico-rimiche razionali: i versi sono quasi sempre irrelati e di misura variabile, per cui si è cercato di suddividerli tenendo conto della sintassi e accorpendo in un unico verso, quando possibile, le grida dello stesso venditore o compratore. Le uniche due eccezioni riguardano i primi quattro versi, una quartina di endecasillabi a rima alternata ABAB, e il ritornello finale, formato da un distico a rima baciata ZZ. Si segnala la rima siciliana tra il ricostruito *perigliosi* (v. 2) e *chiusi* (v. 4). In **Sq** un punto sottoscritto alla *i* di *sei* del v. 60 esplicita il valore monosillabico del nesso vocalico.

Discussione testuale. Il testo è tramandato da due testimoni completi (**ModA** e **Sq**) e da uno frammentario, **Eg**, attualmente disperso; non si riscontrano errori significativi che permettano di tracciare uno stemma. Del *contrafactum* in **Stra**, non resta che l’*incipit* che trascrisse Coussemaker prima

⁶⁴ Si sciolgono qui le abbreviazioni dei manoscritti: **ModA**: Modena, Bibl. Estense Universitaria, Ms. *α.M.5.24* (*olim* lat. 568) [Italia settentrionale (Bologna, Milano), ca. 1415; PIRROTTA 1944-45, GÜNTHER 1970, STONE 2005, MEMELSDORFF 2001]; **Eg**: Montefiore dell’Aso (AP), Coll. Priv. Francesco Egidi, *deperditus* [provenienza incerta (Veneto?), *post* 1373; EGIDI 1925, FISCHER 1964, DI BACCO – NÁDAS 1998]; **Stra**, Strasbourg, Bibliothèque municipale, Ms. 222 c 22, *deperditus* [Germania meridionale, ca. 1410 con aggiunte più tarde; LIPPMANN 1869, VAN DEN BORREN 1924, WELKER 1993]

della distruzione del manoscritto nel 1870.⁶⁵ La composizione è repertoriata a c. 2 (presupponendo *recto*, dato che lo studioso indica il *verso* della carta solo ove necessario) con organico a una voce, senza alcuna indicazione relativa alla presenza di *signum congruentiae* o al canone (inteso come paratesto). Il Credo di Prunet, che segue immediatamente *Caciando* e che nell'incipitario è dato a c. 3, è tra le composizioni che Coussemaker trascrisse integralmente; tuttavia, dalla trascrizione si evince che la composizione era disposta occupando intere aperture, a cominciare da cc. 3v-4r. Dunque, salvo l'eventualità che c. 3r fosse stata lasciata in bianco, la caccia occuperebbe due, se non tre carte; uno spazio sufficiente, considerando le dimensioni del codice, a contenere anche il *tenor*, che, stando quanto annotato da Coussemaker, sembrerebbe mancare.

Ai fini di una corretta comprensione della lezione tramandata dai testimoni e degli interventi effettuati nell'edizione, è necessario anticipare alcuni aspetti relativi al rapporto testo-musica, dal momento che in questo caso il testo pare sia stato composto dopo l'intonazione, con l'obiettivo di sfruttare appieno le potenzialità rappresentative offerte dal genere della caccia. Si è già illustrato come le cacce *Umblemens* e *Nell'acqua chiara* possano essere fruite sia prive dell'intonazione, e in questo caso il lettore potrà cogliere gli aspetti narrativi e il senso letterario del testo, sia attraverso la loro esecuzione musicale, che rende direttamente percepibile all'ascoltatore il senso di confusione che caratterizza la scena rappresentata; al contrario i due testi di *Caciando per gustar* (affidati al *tenor* e alle voci superiori in canone), se letti prescindendo dall'intonazione, risultano privi di senso e le grida di mercato sembrano susseguirsi senza logica in un elenco caotico. Infatti, questa caccia è stata concepita per essere fruita unicamente attraverso l'esecuzione musicale, senza la quale non è possibile percepire i botte e risposta tra venditori e compratori. In altri termini, gli scambi di battute non sono consequenziali nel testo verbale, ma lo diventano nell'esecuzione proprio mediante il sovrapporsi delle due voci in canone e del *tenor*. Se nelle cacce la percezione di eventi simultanei è funzionale ai fini 'rappresentativi' della scena descritta nei testi, con *Zacara* si compie un passo avanti in questa direzione: rendendo anche il *tenor* portatore di testo, ma allo stesso tempo lasciandolo svincolato dal processo imitativo, si aggiunge un'ulteriore variabile agli effetti del canone. L'avvicinamento al mottetto politestuale è qui sensibile, anche se non si è di fronte a un caso di reale politestualità, semmai a un artificio generalmente noto come *telescoping*, ovvero la declamazione simultanea di porzioni del medesimo testo.

Di seguito, per rendere più chiaro il procedimento impiegato da *Zacara*, si riportano alcuni dei casi più rilevanti, proponendo i frammenti del testo che, giustapposti nel momento esecutivo, producono sequenze assai più sensate del testo considerato nell'ambito della singola voce:

⁶⁵ La copia dello studioso è stata pubblicata in facsimile, cfr. COUSSEMAKER 1975.

- 8 C₂ «Alli lattalini fieschi!»
 12 C₁ «E so' fieschi quessi lattalini?»
 9 C₂ «Fieschi, fieschi so' che anche frecciano!»

68

«E so' fie-schi ques-si lat-ta-li - ni?» «Dam-me dui der - ra-te de gam-ma-riel - li!»
 rie-li, al-li lat-ta-li-ni fie - schi! Fie-schi, fie-schi so' che an - che frec-cia-nol!»
 «Chi à del - la sem-mo-la?»

- 10 C₂ «A le telline fiesche!»
 56 T «E so' fiesche quesse?»
 11 C₂ «Tutte giettano la lingua fore!»

76

«E so' fie-schi co - mo di - ce?»
 «A le tel-li - ne fie - sche!» «Tut - te giet-ta-no la lin - gua fo - »
 «E so' fie-sche ques-se?»

- 57 T «A l'uo-glio, a l'uo-glio»
 16 C₁ «O tu dall'uo-glio, che bal lu petetto?»

83

dol - ce!» «O tu dal - l'uo - glio, che bal lu pe - tet - to?»
 rel!»
 «A l'uo-glio, a l'uo - gliol!» «Ci, ci sta, che si' scor - ti - ca - tu!»

- 18 C₁ «Alle bone melangole!»
 63 T «Como le dai?»
 19 C₁ «Una a ddenaro»

97

«Al - le bo - ne me - lan - go - le!» «U - na a dde - na - »
 «E so' fie - schi co - mo di - ce?»
 «No - ne no!» «Co - mo le dai?»

- 67 T «Avante, avante! Chi se vo' ciarmare?»
 22 C₂ «Sazzo ca fora trista!»

134

«Chi li vò li ca - val - ca - si? Al - lu ca - so sar - de - na - le!»
 «suol - li lu cen - ti - na - ro!» «E buoi - ni du - il!» «Saz - zo ca fo - ra tri - stal!»
 «A - van - te, a - van - te! Chi se vò ciar - ma - re?»

- 25 C₂ «Voil!»
 31 C₁ «No!»
 C₂ «Vòile!»
 C₁ «no, no!»
 ... [scambio ripetuto 4 volte]
 26 C₂ «Vòine dare dui!»

144

«lat - tel!» «No, no, no, no, no, no!» «Al - lu bo - no»
 «Vòil, vò - le! Vòil, vòil, vòil, vòill!» «Vò - ne da - re dui!»

76 T «All'acito, all'acito!»
 45 C1 «È forte?»
 77 T «Como lo tuosico!»

209

«È for - te?»
 «E chi le vòl le bo - ne fi - co - ra?»
 «Al - l'a - ci - to, al - l'a - ci - to!» «Co - mo lo tuo - si - co!»

Caciando per gustar è probabilmente l'unico caso in cui è lecito supporre una precedenza della musica sul testo, che sembra letteralmente composto *sulla* musica; forse partendo da una versione originaria, prima scomposta, poi opportunamente 'farcita' con altre grida funzionali al canone verbale, e infine ricomposta, tenendo conto anche del *tenor* in funzione rappresentativa.

In tal senso, si consideri che nel repertorio trecentesco *figurae* come la *minima* e la *semiminima* sono per lo più connesse all'ornamentazione o alla frammentazione dei valori in funzione del testo. Se in *Umblemens* e *Nell'acqua chiara* si può rilevare un uso equo delle *minimae* con entrambe le funzioni, in *Caciando per gustar*, la presenza di valori brevi è quasi totalmente legata alla declamazione, ossia come frammentazione di valori larghi come la *brevis* e la *longa*. Zacara, in sostanza, se si esclude la sezione introduttiva, corrispondente alla quartina di endecasillabi d'esordio, e il distico finale, ha tendenzialmente evitato l'ornamentazione; il che è certamente connesso ai contenuti del testo, ossia alla scena di mercato. Per ricreare il 'caos' sonoro prodotto dalla sovrapposizione delle grida dei venditori e dei compratori, è probabile che Zacara puntasse alla verosimiglianza con il paesaggio sonoro di un vero mercato del Trecento, recuperandone, in qualche modo, la vocalità.

Verrebbe quindi da chiedersi se abbia senso allestire l'edizione del testo privo dell'intonazione, dal momento che senza la melodia esso risulta di fatto incomprensibile. È parso tuttavia necessario fornire al lettore un testo di riferimento che permettesse di vagliare gli interventi compiuti sulla lezione tràdita dai manoscritti, e di seguire in modo agevole l'analisi linguistica condotta su questo componimento. Ci siamo poi interrogati a lungo sulla forma da conferire all'edizione del testo: mancando qualsiasi *ratio* metrica e rimica, sarebbe forse stato più coerente stampare il testo a mo' di prosa (eccetto la quartina iniziale e il distico finale), in modo simile (ma per ragioni differenti, data la sostanziale assenza di rime) alla frottola *Un pensier mi dice «di»* pubblicata da GIUNTA 2004. La presenza della quartina iniziale di endecasillabi (dove l'ipermetria del secondo verso è facilmente sanabile mutando *pericolosi*

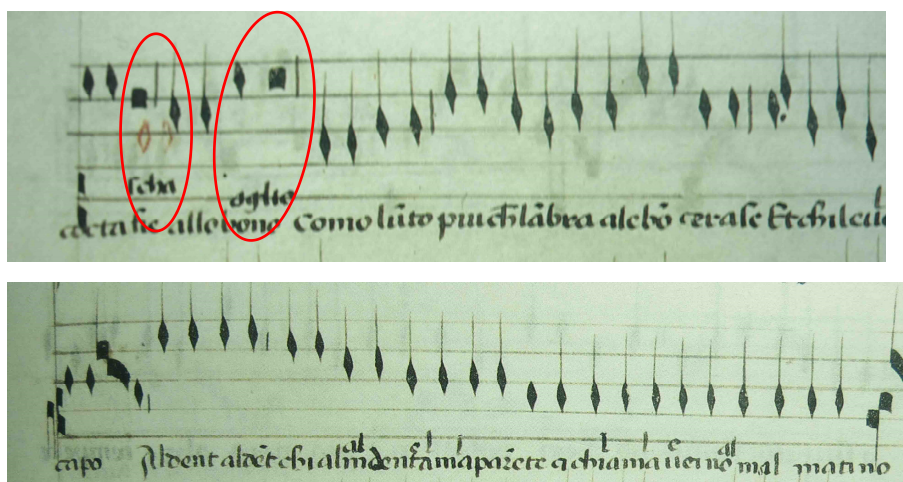
in *perigliosi*, lezione che contrasta con l'intonazione musicale), del distico finale endecasillabico e il fatto che spesso le grida dei venditori costituiscono dei perfetti endecasillabi (a titolo di esempio si vedano i vv. 5, 7, 9, 13, 16, ecc.) o settenari (ad es: 6, 10, 15, 27, ecc.), indicano chiaramente che il testo si configura in definitiva come poetico, sebbene la supposta forma originaria della caccia, prima cioè della probabile scomposizione e ricomposizione compiuta da Zacara, sia del tutto perduta e non ricostruibile, a differenza di *Nell'acqua chiara* di Vincenzo. Anche qualora Zacara avesse composto il testo direttamente 'sotto la musica' creandolo ex-novo, i rilievi adottati indicano che egli fece comunque riferimento alle (poche) costanti metrico-ritmiche del genere della caccia, e che il suo intento era di creare un brano poetico-musicale. Per questi motivi si è adottata una suddivisione in versi per lo più basata sul limite della misura endecasillabica, cercando, quando possibile, di costituire versi sintatticamente autonomi.

3.2. Osservazioni sulla notazione: I tre testimoni, come si è detto, non presentano alcun indizio che possa indurre a stabilire una qualche parentela. La composizione è in *tempus imperfectum cum prolatione minore*, anche in questo caso da intendere con pulsazione alla *brevis*, come d'altronde lo era la *quaternaria* italiana già al tempo delle pseudo-marchettiane *Rubrice breves* (VECCHI 1966). Certamente non legato al passato è invece l'uso del *color* impiegato per le *semiminimae*, rappresentate come *minimae* rosse con banderuola a destra in **ModA** ($\color{red}{\blacklozenge}^{\color{red}{\blacktriangleright}}$), e come *minimae* rosse vuote in **Sq** ($\color{red}{\blacklozenge}$).⁶⁶

⁶⁶ Nella teoria della notazione di fine Trecento, la *semiminima*, che è sempre stata problematica, dato che «non est dare minus minimo», è rappresentata graficamente in vari modi. Mentre nel repertorio italiano l'orientamento della banderuola stabiliva la specifica proporzione con la *minima* (nella maggioranza dei casi, $\blacklozenge = 3:2$ e $\blacklozenge^{\blacktriangleright} = 2:1$), nei sistemi più complessi dell'Ars Subtilior, dove si assiste alla proliferazione di valori proporzionali, si indicheranno altre forme per esprimere i medesimi valori. Nel *Tractatus figurarum*, ad esempio, si stabiliscono diverse *figurae* proporzionali alla *minima*: \blacklozenge (= 2:1, definita *semiminima*) e $\blacklozenge^{\blacktriangleright}$ (= 3:2), mentre ora $\blacklozenge^{\blacktriangleright}$ indica ora un rapporto 4:3, e si definisce *minima imperfecta* (cfr. SCHREUR 1987, pp. 66 e 70). In un trattato redatto in Italia, probabilmente nell'ultimo quarto del secolo, *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, si prescrive che le *semiminimae* «debent figurari nigre vacue vel cum caudis sic et retortis» (BALENSUELA 1994, p. 250). Nel caso di **ModA** è facile intuire che, per l'affinità tra note rosse e vuote, \blacklozenge e $\color{red}{\blacklozenge}^{\color{red}{\blacktriangleright}}$ si possono supporre forme allografe; altrove nel codice, ad esempio in *De ma dolour* di Filippotto (c. 26v), si rileva un uso analogo della *semiminima* rossa. La forma impiegata in **Sq** non è chiara, ma certamente non è coerente con il suo comune utilizzo, che è di indicare la proporzione 4:3 a livello di *minima*. Per le opere dello stesso Zacara, i copisti impiegarono la forma \blacklozenge , per indicare, indistintamente, un rapporto con $\blacklozenge^{\blacktriangleright}$ di 4:3 in \circ (*Sol mi trafigge*, c. 177v) e 2:1 in \circ (*Dicovi per certança*, c. 176r). Mentre la forma $\color{red}{\blacklozenge}^{\color{red}{\blacktriangleright}}$ sarebbe stata appropriata per *Sol mi trafigge* (poiché in *prolatio maior*), come conferma la notazione del "codice di Lucca" per la stessa composizione (a c. LVIIIr, v. NÁDAS – ZIINO 1990), essa non sembrerebbe potersi giustificare nel caso di *Caciando*. Sorge il sospetto che si sia verificato uno scambio tra le due composizioni, copiate

Per quanto concerne **Eg**, la scarsa leggibilità impedisce di rilevare l'eventuale banderuola sul gambo, tuttavia Fischer, che aveva potuto consultare il manoscritto direttamente, afferma «Nur schwarze Notation», dunque è scongiurato l'uso del *color* in questo testimone (FISCHER 1964, p. 90 n. 28).

Secondo Anne Stone, il copista principale della sezione centrale di **ModA** (i fascicoli II-IV) procedette alla copiatura della musica prima del testo e senza curarsi troppo dell'allineamento delle sillabe (STONE 2005, II, pp. 41-43). *Caciando* conferma pienamente tale assunto, presentando un allineamento spesso approssimativo (in particolare al *tenor*), con un continuo sfruttamento dello spazio verticale e conseguente frequenza di sillabe soprascritte (Esempio 16).



Esempio 16 – **ModA**, c. 16v, VIII (in alto); c. 17r, VII (in basso).

Spesso la frammentazione in due *semibreves* è evidentemente delegata all'esecutore, come nei casi evidenziati nell'Esempio 16, dove si noti, nel caso di «*fie scha*», la presenza due *semibreves* vuote scritte in un secondo tempo, che verosimilmente indicano il frazionamento della *brevis* superiore. Questa discrepanza tra sillabe e sedi (apparentemente) disponibili, se la musica ha preceduto il testo nella copiatura, è possibile che si trovasse già nell'antigrafo. Il caso riportato nell'Esempio 16, al *tenor*, è indicativo della difficoltà che a volte scaturisce dalla sottoposizione delle sillabe: senza un riferimento metrico né la possibilità di stabilire quante e quali siano le sinalefi (che accorpano due sillabe in un'unica sede), l'unico parametro valido resta la corrispondenza tra accentuazione musicale e prosodica. Il risultato ammonta a 8+11 sedi: «Chi'à 'l

di seguito sul *verso* della stessa carta che ospita il *tenor*; le *minimae* vuote dovevano essere nere per *Caciando* e rosse per *Sol mi trafigge*.

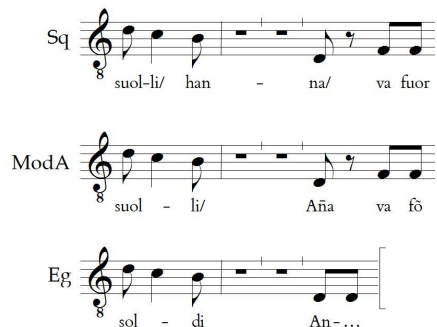
mal dente^à 'l [4] mal parente [4] e chi à 'l [3] mal vecino^à 'l [4] mal mattino [4]». Si tratta dell'unica soluzione che non produce accentuazioni innaturali, che peraltro sono del tutto assenti nel resto della composizione, dove è invece evidente un'attenzione continua alla correttezza del declamato.⁶⁷

Non possiamo sapere quando esattamente Zacara compose *Caciando per gustar*, ma è chiaro che si trattò di un recupero formale, poiché, a quanto risulta, il genere era stato abbandonato già dalla generazione precedente (l'unica caccia di Landini pervenutaci e le cacce di Sacchetti intonate da Nicolò del Preposto possono ritenersi conclusive rispetto all'effettiva frequentazione del genere da parte dei polifonisti italiani). Ad ogni modo, è evidente la presenza di alcune strategie compositive già osservate nella *chace*, sebbene non ancora pienamente sfruttate nelle loro potenzialità. I compositori e probabilmente gli stessi autori dei testi tennero conto degli effetti del canone anche a livello verbale, ossia del meta-testo che scaturisce dalla giustapposizione di elementi portatori di significato. È questo un tratto caratteristico della quasi totalità del repertorio (se ne scorgono tracce sin dalle cacce più antiche, tramandate dal codice Rossi e dal frammento di Reggio Emilia). Non sorprende, quindi, ritrovare l'uso dell'*hoquetus* con funzione rappresentativa: nella *chace* si oppongono *bos* e *chans* (ovvero l'offerta del vassallo e la richiesta del pastore); nella caccia di Zacara si enfatizzano le insistenze dei venditori e le ritrosie degli acquirenti nel complesso rituale della compravendita (che altrove, ovviamente, include anche la trattazione del prezzo).

Eg risulta risolutivo per un luogo problematico a T 95. L'interpretazione del testo non è sicura, poiché *anna* può intendersi nome proprio (Anna), ma anche voce verbale (*annave*); ad ogni buon conto, il copista di **Sq**, che impiega la grafia *hanna*, distribuisce le sillabe tra i due *tempora* di pausa, recuperando una sede, ma prospettando una situazione evidentemente anomala all'interno del brano; mai, infatti, un enunciato sintatticamente autosufficiente presenta interruzioni come queste. È stato probabilmente costretto a farlo perché l'antigrafo presentava a sua volta un'incongruenza come quella mostrata da **ModA**, dove si sottopone *anna* a una sola *minima*; non è ben chiaro se si intenda delegare all'esecutore il frazionamento (in due *semiminimae*), ma nei casi in cui ciò avviene, si è generalmente in corrispondenza di una *brevis* da frammentare in due *semibreves*, in un solo caso di una *semibrevis* da rendere in due *minimae*. Non resta, quindi, che accogliere la lezione di **Eg**, dove il passaggio, pur trovandosi proprio in prossimità della rifilatura della pergamena e nonostante la bassa leggibilità, rivela chiaramente due minime su *d*.⁶⁸

⁶⁷ Si tratta di una soluzione differente dagli altri codici: **Sq**, che considera la sinalefe «chi^à 'mal dente», prosegue «à *el* mal parente», introducendo una forma completa dell'articolo che permette di avere una sede in più. **Eg**, dal canto suo, legge «chi à male dente à male paren[te]», che introducendo «male» nella forma non apocopata, consente il medesimo recupero.

⁶⁸ In REANEY 1977 si risolve allo stesso modo, sebbene non si registri in apparato la lezione di **ModA**, analoga a **Sq**; inspiegabilmente, in alcuni punti (C₁ 71 e 75 e T 121), la lezione messa a testo è quella di **Sq**.



Sq
suol-li/ han - na/ va fuor

ModA
suol - li/ Aña va fò

Eg
sol - di An-...

Esempio 17 – *Caciando*, C₁ tempora 95-98

Il frammento, inoltre, concordando con **ModA**, conferma – benché fosse prevedibile – lo *status* di errori meccanici in **Sq**, T 32-34 e 100-101, che risultano trasportati alla terza superiore (per scambio di linea) e producono delle quarte tra T e C₂.⁶⁹

3.3. Analisi linguistica. In modo del tutto analogo a quanto si riscontra nella caccia di Vincenzo, l'autore del testo ha arricchito la carica espressionistica del testo adottando un lessico e alcune forme proprie di un volgare mediano, se non proprio romanesco (beninteso, prima della toscanizzazione avvenuta nel XVI secolo), come suggerirebbero la presenza di alcune forme riscontrabili unicamente nella *Cronica* dell'Anonimo romano. Un'analisi linguistica di questo componimento era già stata approntata da Francesco Ugolini nel 1983,⁷⁰ che si servì però di un'edizione carente, viziata anche da qualche errore di lettura e di interpretazione.⁷¹ Lo studioso giunse alla conclusione che, sebbene il componimento descrivesse una scena di mercato sicuramente ambientata a Roma sul finire del XIV secolo, fosse prudente non considerare il testo come una testimonianza del dialetto di Roma città, dal momento che sono presenti anche tratti mediani estranei a Roma o propri dell'Italia settentrionale (UGOLINI 1983, pp. 25 e 33). Anche l'analisi da noi condotta ha portato alla medesima conclusione, ma è importante precisare che, per quanto concerne i tratti propri dell'area mediana ma non dell'*Urbe*, è possibile ritenere che la loro occorrenza sia anch'essa funzionale alla rappresentazione della scena di mercato, luogo in

⁶⁹ Errore discusso in NEWES 1987b, p. 412, laddove BAUMANN 1979 accoglieva la lezione di **Sq**, giustificando le sonorità risultanti come deliberatamente ricercate dal compositore: «Diese Quarten sind offenbar ein Element des «gusto popolare»», dem Zacara hier offensichtlich folgt» (p. 48).

⁷⁰ UGOLINI 1983, pp. 549-592; recensione in MANCINI 1988.

⁷¹ Ignorando le edizioni di CORSI 1969 e 1970, che tra l'altro approntò in entrambe le occasioni una sintetica analisi linguistica della caccia, Ugolini interpreta, sulla scorta di Carducci, i testi che sottostanno al *cantus* e al *tenor* come due differenti componimenti.

cui solitamente si incontrano abitanti di aree differenti;⁷² inoltre non è da escludersi che queste forme siano state percepite e impiegate dall'autore come diastraticamente connotanti (verso il basso, ovviamente).⁷³ Infine le poche forme settentrionali, attestate nel solo testimone **ModA** (vergato, per la sezione di nostro interesse, da un copista bolognese, per cui cfr. GÜNTHER 1970, p. 44 e *passim*), saranno innovazioni dovute al menante settentrionale e non pertinenti alla forma originaria del testo.

Si propone quindi in questa sede una nuova analisi linguistica, che terrà conto delle varianti formali presenti nei tre testimoni, anche al fine di stabilire quale manoscritto sia da impiegare per la forma linguistica del testo.

L'insieme dei seguenti tratti linguistici rimanda al romanesco di prima fase:⁷⁴

VOCALISMO TONICO

- mancato dittongamento spontaneo di [ɛ] e [ɔ] in sillaba libera: *fore* (< FÖRIS v. 11 ModA, *fuori* Sq), *for'* (v. 61 ModA, *fuor* Sq); *bone* (< BÖNUM vv. 18, 35, 41 e 42 ModA, *buoni, buoni, buoni, buone* Sq), *bono* (v. 30 ModA Sq), *bono* (vv. 32 e 34 ModA, *buono* Sq), *bon* (vv. 38 ModA, *buon* Sq), *bon'* (v. 40 e 66 ModA, *buon, buone* Sq); *ova* (< *ÖVUM v. 54 ModA Eg, *uoua* Sq).
- dittongamento metafonetico di [ɛ] (ROHLFS 1966-69, § 101): *gammarielli* ('gamberélli' diminutivo di *gambero* < CÄMBARUM, GÄMBARUS v. 7 ModA, *ganbarel* Sq), *gamarielli* (v. 13 ModA, *ganbarelli* Sq); *piectine* (< PECTINEM vv. 68 e 69 ModA, *pectini* Eg, *pecttyni, pettini* Sq).
- dittongamento metafonetico di [ɔ] (ROHLFS 1966-69, § 123): *uoglio* (< ÖLEUM vv. 16 e 57 ModA, *oglo* Eg, *olio* Sq); *suolli* (< SÖLIDUM v. 20 ModA, *solli*

⁷² «Attento ai discorsi degli ambulanti e delle popolane, Maestro Zaccaria registra puntualmente il vivace interscambio linguistico tipico di un punto d'incontro tra abitanti della città e abitanti del contado» (TRIFONE 2008, p. 33), cfr. anche UGOLINI 1983, p. 33. La presenza di fenomeni linguistici 'misti' dell'Italia centrale è stata rilevata anche per il testo tramandato dal frammento Egidi da Luca Serianni (cfr. DI BACCO – NÁDAS 1998, pp. 66-67): «The conclusion is that the text of the *caccia* as it appears in Egidi is 'centro-meridionale', belonging to a linguistically defined geographic area bordered at the top by an imaginary line drawn from Rome to Ancona, and at the bottom including the southern portion of the peninsula, but excluding the Salento region (south of Naples) and south-central Calabria as well the city of Rome itself (especially notable are the readings 'cinci' and 'acito'). On the other hand, the versions in Modena 5.24 and in Florence Pal. 87 are progressively more Tuscanized»; non può però essere condivisibile, come si vedrà, la conclusione che gli altri due testimoni presentino entrambi una patina maggiormente toscanizzata.

⁷³ Tale caratterizzazione diastratica del volgare della provincia parrebbe già attestato nella *Cronica* dell'Anonimo romano: «In prospettiva, un fatto interessante è che alle differenze linguistiche tra il centro e la periferia si cominci ad attribuire un riferimento sociale, in primo luogo nella stessa Roma. Cola di Rienzo, nel tentativo di sfuggire alla folla inferocita, si maschera come un tipico ciociaro e finge di inveire contro sé stesso; l'uso di una parlata "burina", nella quale risalta la forma dell'articolo *gliu* per 'lo', con la palatalizzazione della *l* e la conservazione della *-u*, è semioticamente connesso al misero abbigliamento di un pastore: "[Cola] tolle uno tabarro de vile panno, fatto allo muodo pastorale campanino. Quello vile tabarro vestio ... Desformato desformava la favella. Favellava campanino e diceva: "Suso, suso a gliu tradetore!"» (TRIFONE 1992, p. 25).

⁷⁴ Nell'analisi linguistica si è tenuto conto, oltre che del fondamentale lavoro di ROHLFS, 1966-69 (di cui si forniscono i rimandi puntuali), dell'appendice linguistica di PORTA 1979 pp. 535-676, di TRIFONE 2008, pp. 22-34; TRIFONE 1992, pp. 9-27 e VIGNUZZI 1994; per il tipo dialettale mediano cfr. ID. 1988.

Sq; v. 60 ModA Sq, *soldi* Eg);⁷⁵ *tuosico* (< TÖXICUM v. 77 ModA, *texino* Sq, *tossico* Eg, si tratta di una forma *hapax*). Al v. 79 la forma *maduonna* del solo ModA (che al v. 50 ha *madonna*) potrebbe configurarsi come tratto ipercharacterizzante, ma è più probabile che si tratti di un ipercorrettismo del menante settentrionale.⁷⁶

VOCALISMO ATONO

- presenza di [e] da I etimologica protonica in sillaba iniziale:⁷⁷ *recocta* (v. 37 ModA, *ricotta* Sq); *menuda* (v. 50 ModA, *menuta* Eg, *minuta* Sq); *cepolle* (v. 66 ModA, *cipolle* Sq); *vecino* (v. 72 ModA, *vicino* Sq).
- mancanza del passaggio di A atona a [e] prima di [r]: *gammarielli* (v. 7 ModA, *ganbarel* Sq); *merçaria* (v. 50 Eg, *meciaria* ModA, *mercerie* Sq); *conparare* (< COMPARARE v. 75 ModA, *conperar* Sq).

CONSONANTISMO

- assimilazione progressiva dei gruppi -LD-, -MB-, -ND- (ROHLFS 1966-69, §§ 241, 253): *suolli* (v. 20 ModA, *solli* Sq), *callare* Sq (< CALDĀRIAM v. 73 Sq, *caldari* ModA, *caldare* Eg); *gammarielli* (< CĀMBARUM, GĀMBARUS v. 7 ModA, *ganbarel* Sq); *remonne* (v. 43 ModA, *rimonde* Sq).
- passaggio di v- > [b] (betacismo): che *bal* (v. 16 ModA che *ual* Sq); *buo'* (v. 21 ModA, *uuo* Sq). *buo'* (v. 23 ModA, *uuo* Sq).
- -SJ- > [s]: *caso* (vv. 28, 29, 32 ModA, *cacio* Sq).
- geminazione di -L-> -ll-: *sallo* (v. 79 ModA, *salgo* Sq; PORTA 1979, p. 585).

MORFOLOGIA

- preposizione articolata con articolo maschile singolare *lu* (ROHLFS 1966-69, § 418): *allu* caso (vv. 28, 29 ModA Sq), *allu* bono lacte (v. 30 ModA, *allo* b. Sq).
- *me* e *te* pronomi oggetto in posizione enclitica e proclitica (ROHLFS 1966-69, § 454): *damme* (v. 13 ModA Sq); *famme* (v. 44 ModA, *fammi* Sq); *voyme* (v. 46 ModA, *uome* Sq); *te* scortiche (v. 61 ModA, *ti* scortichi Sq).
- *se* pronomi riflessivo in posizione atona: *se* vo' ciarmare (v. 67 ModA, *se* uole ciarmare Eg, *si* uol ciurmare Sq).⁷⁸
- pronomi dimostrativo *quesso* 'codesto': *quissi* (v. 12 Sq, *quessi* ModA), *quessi* (v. 56 ModA Sq, [lacuna]si Eg).
- suffisso -aro < -arius: *centinaro* (v. 20 ModA, *centenaro* Sq).
- *ca* congiunzione (< QUIA v. 22 *cha* ModA, *che* Sq; ROHLFS 1966-69, § 786).

⁷⁵ Le forme *uoglio* e *suollo* nell'OVI occorrono, oltre che nel presente testo, solo nella *Cronica* dell'Anonimo romano (cfr. PORTA 1979, pp. 538-539).

⁷⁶ Secondo MANCINI 1988, p. 186 si tratterebbe di «dittongo irrazionale», giustificabile alla luce di «una situazione morfofonologica del tutto particolare come quella del romanesco prossimo alla toscanizzazione».

⁷⁷ Il tratto è comune anche all'aretino, al senese e all'umbro, cfr. Cfr. ROHLFS 1966-69, § 130.

⁷⁸ Cfr. ROHLFS 1966-69, § 479 e PORTA 1979, pp. 662-663.

FORME NOTEVOLI

- *fiesco* per ‘fresco’, la forma è attestata solo in questo testo (*fieschi* vv. 8, 9, 10, 12, 14, 56; *fiescho* v. 32; *fiescha* v. 33 ModA, *fiesco* Sq; *fiescha* v. 37 ModA Sq) e nella *Cronica* dell’Anonimo Romano. Porta ipotizza la presenza di una palatalizzazione del nesso ‘consonante più liquida’ *fl-* da *fr-* (< frisk; PORTA 1979, p. 570), e in effetti in area umbro-abruzzese la forma *flesco/-a* risulta ben attestata.⁷⁹ Trifone, invece, ritiene che tale forma sia da ricondurre a una reazione al rotacismo di *l* post-consonantica, nel tipo *affrisione* per ‘afflizione’.⁸⁰
- *oprire* per ‘aprire’: *operti* (v. 4 ModA, *aperti* Sq).⁸¹

Come rilevato per la caccia di Vincenzo, la mimesi linguistica coinvolge anche il piano del lessico, attraverso l’impiego di un vasto vocabolario probabilmente percepito come geograficamente caratterizzante. Come ha già rilevato Ugolini, alcuni di questi termini trovano una precisa corrispondenza nel *Ritratto de quelli che vano vendendo et lavorando per Roma*, un’incisione stampata a Roma nel 1582 ad opera di Ambrogio Brambilla, in cui vengono raffigurati diversi mercanti, accompagnati da una didascalia esplicativa. Si vedano nella specifico le didascalie: *àgore, cascio, conzacaldari, ferrovecchio, fusaglia dolce, fuse, gambari, merangoli, mostarda, pettini, ricotte fresche, scaffe, telline, visciole*.⁸² Di seguito si elenca, in ordine alfabetico, il lessico ritenuto geograficamente caratterizzante e le voci che costituiscono un *hapax* nel database dell’OVI:⁸³

- *anfusaglia dolce* ModA, *infusaglia d.* Sq v. 15: variante di *fusaglia* o *fusaia* ‘lupini’, «continua un lat. *INFUSALIA ‘ciò che viene infuso, tenuto nell’acqua a macerare’, con mantenimento parziale del prefisso perduto invece in *fusaglia*» (TRIFONE 1992, pp. 24-27), *hapax*.⁸⁴

⁷⁹ Cfr. Laude della Scuola Urbinata (ed. BETTARINI 1969) *flesca rosa* (2) e *flesco* (2) e in Armannino, *Fiorita*, (testo abruzzese, ed. MAZZATINTI 1886-88) *flesco* (2).

⁸⁰ Cfr. TRIFONE 1992 p. 27 «La forma *fiesco* per ‘fresco’, presente anche nella *Cronica* [...], viene spiegata come reazione al rotacismo di L post-consonantica, cioè al suo passaggio a r nel tipo *affrisione* per ‘afflizione’: nel senso che, sforzandosi di contrastare questo fenomeno “popolare” il parlante ipercorregge *fresco* in *flesco* e quindi in *fiesco*».

⁸¹ Secondo ROHLFS 1966-9, § 129 si tratta di un incrocio di *aprire* con *coprire*. Arrigo Castellani (CASTELLANI 1980, pp. 444 e 454) nel vocabolario Senese del fondo Biscioniano (sec. XVIII) registra *oprire* e *uprire*. Nell’OVI la forma risulta attestata solo nella *Storie de Troia e de Roma* (romanesco>toscano 1525/58, ed. MONACI 1920), nelle laude di Jacopone (todigiano, ed. JACOPONE DA TODI 1956), nella *Cronaca* di Buccio di Ranallo (aquilano c. 1362, ed. BUCCIO DI RANALLO 2008) e nella *Cronica* dell’anonimo romano (ed. PORTA 1979, 4 volte *operta*, una *operte* e *opertura*).

⁸² Cfr. UGOLINI 1983, p. 26. L’opera ebbe una discreta fortuna e nei decenni successivi fu ristampata molte volte con diverse integrazioni; le didascalie sono pubblicate in *Il Iacaccio* 1939, pp. 468-475 (con riproduzione della stampa).

⁸³ Tali voci costituiscono ovviamente anche la prima attestazione conosciuta nella letteratura italiana.

⁸⁴ Errata la lettura di UGOLINI 1983 «arfusaglia». Per l’impiego in un contesto simile cfr. Pietro Aretino, *Ragionamento*, «Nanna: “Sopra tutte le altre ebbi maniera in farmisi affare ogni frascheria, tirando lo aiuolo a una chiosa (disse Margutte), né dormì mai niuno meco che non ci

- *argentarielli* ModA v. 7: ‘piccolo pesce di colore argenteo’ (cfr. TLIO s.v. *argentariello*); si tratta di un diminutivo di *argentino* ‘pesce di mare, di colore argenteo: stringa argentina’ (cfr. GDLI s.v. *argentino* e UGOLINI 1983, p. 35); *hapax*.
- *bretti* ModA v. 47: ‘stracci sudici’ «Aggettivo sostantivato. Oudin [*Dittionario italiano, e francese. Dictionnaire italien, et françois*, Paris, 1643] ‘bretto, sale, laid.’ V. abruzz. *vrétte*, [cfr. Ernesto Giammarco, *Dizionario abruzzese e molisano*, Roma, Ed. dell’Ateneo, 1960-1990, s.v.]» (UGOLINI 1983, p. 36); *hapax*.
- *caso sardenale* ModA, *cacio sardinale* Sq v. 28: ‘formaggio sardo’ (TLIO s.v. *sardenale*), Sella 1990 s.v. *caseus* ‘cacio’ «casei sardinalis ... casei cabalei» (Inv. di Castel S. Angelo, p. 201, Roma 1470), *hapax*.
- *castagne remonne* ModA, *c. rimonde* Sq v. 43: ‘castagne private della buccia e della pelle’ (cfr. TLIO s.v. *castagna*), cfr. Francesco Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, nel capitolo relativo ai commerci che si svolgono a Napoli: «Noce, e castagne monde, e castagne scorzute si vendono in Napoli per la maniera delle nocelle, e al detto centinaio di misura» (ed. PEGOLOTTI 1936 p. 179). Al giorno d’oggi in Abruzzo e nel Lazio orientale il sintagma *castagne remonne* indica delle castagne lesse e sbucciate.⁸⁵
- *centrari* (et) ModA, *centrare* Sq v. 74: la *varia lectio* lascia dubbiosi se si tratti di un sostantivo o di un verbo (come lascerebbe intendere Sq), l’eventuale congiunzione di ModA non è garantita dall’intonazione, dove è in sinalefe con la sillaba precedente. Ugolini stampa: «chi vol conciare caldari, centrare capisteri», così glossando *centrare* «‘riparare con chiodi’ il sostantivo base è *cèntra* (dal greco *kèntron*) vivo tuttora nei dialetti salentini e calabresi con il significato di ‘chiodo’, ‘bulletta per riparare le scarpe’. Malgrado i lessici romaneschi moderni non registrino la voce, essa è viva ancora oggi a Roma nel linguaggio dei calzolai con il diminutivo *centrina* (*cendréll*e nei dialetti abruzzesi [...])» (UGOLINI 1983, p. 37), ma non si comprende perché un tale tipo di riparazione debba essere specifica dei capisteri.
- *cerase* ModA, *cerage* Sq v. 40: ‘ciliegie’, cfr. SELLA 1990 s.v. *cerasa* ‘ciliegia’ (Tabul. S. Mariae in Via Lata, n. 30, Roma 1011), «pruna, cerasa, nuces» (Fermo sec. XVI).
- *ciarmare* ModA Eg, *ciurmare* Sq v. 67: ‘ciurmare, farsi predire il futuro’ (CORSI 1970, *Glossario* e TLIO s.vv.), GDLI s.v. *ciarmare* ha solo ‘ingannare,

lasciasse del pelo. Né ti credere che camiscia, né scuffia, né scarpe, né cappello, né spada, né bagattella niuna che mi rimanesse in casa si vedesse mai più: perché ogni cosa è robba, e perciò ogni cosa fa robba; e acquaiuoli, vende–legne, vende–olio, quegli dagli specchi, quei dalle ciambelle, quelli dal sapone, latte e gioncata, calde arroste e lesse fino alla *anfusaglia* e ai zolfanelli, tutti mi erano amici e facevano a gara in appostare che fussero meco un monte di persone». (PIETRO ARETINO 1998, pp. 248-249, dove nella nota commento si glossa impropriamente *anfusaglia* con ‘fusi’).

⁸⁵ Cfr. ROTA 2008, p. 9: «E quel’altre sbucciate co’ la pelle prima de cocole se chiamanu nui dicemo le castagne remonne, le remonne, o ma certi dialetti!» “Quali sono le remonne?” “So’ quelle che se ce leva la buccia, queste qua, ce levi la buccia e poi le metti a lessà, ce metti un po’ de sale, una foglia d’alloro oppure un pizzichetto de anice e so buonissime, so’ bone, proprio bone”».

imbrogliare, mistificare’, per UGOLINI (1983 p. 38) ‘farsi bello, -a’; a questo verso risponde, nell’intonazione, il v. 22 «Saçço cha fora trista!», rilievo che depone in favore del primo significato.

▪ *ficora* ModA Sq v. 41 ‘fichi’, forma del plurale in -ora attestata già nella *Cronica* del’Anonimo romano (cfr. PORTA 1979, p. 621) e ancora oggi in uso nel Lazio e in Abruzzo (cfr. AIS 1289 ‘il fico, i fichi’).

▪ *frecciano* ModA, *friçano* Sq v. 9: ‘muoversi con la rapidità delle frecce’ (TLIO s.v. frecciare), un simile impiego del verbo *frecciare* non risulta attestato fino a Govoni (cfr. GDLI s.v. frecciare); *hapax*.

▪ *frexi* ModA, *frescie* Sq v. 52: ‘Collaretta di seta (?)’ (TLIO s.v. frescia), ‘fregi, fasce di decorative di stoffa o altri materiali’, cfr. PEGOLOTTI 1936, p. 254: «Zendadi, e ghimpole, e fregi, e grillande, e trecciatori, e drappi d’oro, e drappi di seta, e panno lino tinto, et catarzo, e calze, e cappelli, e di tutte altre cose che s’appartengono a *mercerie*, della balla denari 6» e SELLA 1990 s.v. cortina ‘tenda’ «cortinam de Alamania cum frixio ex una parte de rico rubeo et iallo» (Inv. Bonifazio VIII, f. 43v, Roma 1295), s.v. fresciare ‘fregiare’ «tovalia fresciatas» (Collect. 232, f. 178, Curia romana 1347) e s.v. frexatura ‘guarnizione’ «frexaturas de perlis ad robam sponsalem» (Monticolo, capitolari, I, p. 191, Venezia 1299); etimologica, quindi, la grafia di ModA.

▪ *lattarini* ModA Sq vv. 8 e 12, Sq v.10: «‘piccolo pesce di lago chiamato dai naturalisti *Atherine hepsetus* [...]. Spesso per estensione si chiamano lattarini i pesci piccoli di qualunque specie’. La voce è viva nei mercati romani del pesce».⁸⁶

▪ *melangole* ModA, *melangoli* Sq v. 18: ‘frutto del melangolo; è simile all’arancia, ma più amaro, aspro e profumato’ (GDLI s.v. melangola), SELLA 1990 s.v. melangolus ‘melancolo, arancio forte’ (Tivoli 1305); prima attestazione.

▪ *perseca* ModA, *persica* Sq v. 42: ‘pesche’ residuo del neutro plurale, voce caratteristica dell’Italia centrale (cfr. UGOLINI 1983, p. 43).

▪ *scafe* ModA, *scafi* Sq v. 35: ‘fava’ (TLIO s.v. scafa), voce tipica e ancora in uso in Italia centrale, cfr. Sella 1990 s.v. scafus ‘il baccello della fava’: «fabas sive scafos» (Montelibretti sec. XV) e UGOLINI 1983, p. 45; *hapax*.

▪ *telline* ModA v. 10: ‘molluschi bivalvi’, come osserva UGOLINI (1983, p. 46) si tratta della prima attestazione; *hapax*.

▪ *toppi* ModA Sq, *topp*[lacuna] Eg v. 47: ‘bioccoli di lana o cotone, stoppa’ (CORSI 1970 *Glossario* s.v. toppi e GDLI s.v. toppo), UGOLINI (1983, p. 46), chiamando in causa l’italiano *toppe*, glossa con ‘pezze per rattoppi’, ma tale significato è attestato solo dal XVI sec. (cfr. GDLI s.v. toppa), SELLA 1990 s.v. toppum ‘lo scarto del lino o della canapa’: «toppum vel filatum de lino vel cannepa» (Teramo 1440) depone in favore dell’interpretazione di Corsi; *hapax*.

▪ *visciole* ModA, *viscioli* Sq v. 36: ‘qualità di ciliegie’; *hapax* (cfr. UGOLINI 1983, p. 47).

⁸⁶ UGOLINI 1983 p. 41, che cita CHIAPPINI 1945, s.v. lattarini.

- *çàgane* ModA Sq v. 52; ‘Fettuccia, nastro di cotone o seta per orlare o rifinire abiti femminili’ (GDLI s.v. zagana), Sella 1990 s.v. zagana ‘nastro’ «petium zagane de sirico quatuor colorum ... albi et gialli, nigri et rubei» (Inv. di Gio Magnavia, XV, p. 78, Curia romana 1365), per il DEI è voce umbro-romanesca (sec. XIX), cfr. Anonimo romano, *Cronica* «Pareva che attorno allo cuollo avessi una zaganelle de seta roscia» (ed. PORTA 1979, p. 256).

Si rilevano poi alcuni fenomeni propri dell’Italia centrale o meridionale ed estranei al romanesco:

- Chiusura metafonetica di [o] e [e] in [u] e [i] propria di parte dell’Italia meridionale e centrale, ma che dovrebbe essere estranea al romanesco:⁸⁷ *fiuri* (v. 4 ModA, *fior* Sq); *quissi* (v. 12 Sq, *q(ue)ssi* ModA); *acito* (< ACETUM v. 76 ModA, *açito* Eg, *acet’*, *aceto* Sq); *cinci* (< CINCTIUM v. 47 ModA Eg, *cenci* Sq).⁸⁸
- Presenza di -u: (ROHLFS 1966-69, § 134) *scorticatu* (v. 58 ModA, *scortegato* Eg, *scorticato* Sq); *volglune* (v. 59 ModA, *voglione* Eg, *boglione* Sq).
- *custa* per ‘costa’ (< CONSTARE v. 20 ModA, *costa* Sq).⁸⁹

I seguenti tratti settentrionali sono invece imputabili al menante di ModA:

- presenza di sonorizzazione di consonanti sorde in posizione intervocalica: *menuda* (v. 50 ModA, *menuta* Eg, *minuta* Sq).⁹⁰
- Lenizione di -P- intervocalica: *coverchi* (v. 75 ModA, *coperchie* Sq, *copergie* 68).
- P+J > [ts]: *saçço* (v. 22 ModA, *saccio* Sq).
- *alborselli* per ‘arboscelli’ (< *ARBUSCELLUM v. 3 ModA, *arbusselli* Sq).⁹¹
- *treppidi* (v. 75 ModA, *treppiedi* Sq, cfr. UGOLINI 1983, p. 46).

Dall’analisi condotta emerge come **ModA** sia, per quanto concerne la forma linguistica, il testimone più conservativo e verrà quindi impiegato come manoscritto base per la forma del testo.⁹² Nell’edizione si distinguono *u* e *v*, si

⁸⁷ Cfr. ROHLFS 1966-69, §§ 79 e 61, TRIFONE 2008 p. 21: «C’è un sostanziale accordo tra romanesco e toscano nell’assenza di un tipico fenomeno del Centro e del Sud come la metaforesi di *e*, o *chiuse toniche*, ovvero il loro passaggio a *i*, *u* per effetto di -I, -Û finali: abbiamo quindi i tipi *vetro*, *vetri* e *mondo*, *mondi* anche a Roma, contro la restante area mediana e meridionale che negli stessi casi sostituisce le vocali interne *e*, *o* con *i*, *u*».

⁸⁸ Si adotta l’etimo proposto LECOY 1956, mentre MERLO 1943-54 proponeva una derivazione un latino parlato *CENTIU(M), da *CENTU(M) per il classico CENTONE(M), le due opposte tesi si trovano riassunte in DELI s.v. cencio.

⁸⁹ Nell’OVI oltre che in testi siciliani, la forma *custare* (e derivati) si trova solo in testi abruzzesi: *custati* (Armanningo, *Fiorita*, ed. Mazzatinti 1887.) e *custaro/custarone* (BUCCIO DI RANALLO 2008).

⁹⁰ Cfr. DE BLASI 1986, p. 369. «L’occlusiva sorda dal latino viene largamente conservata, in posizione intervocalica o tra vocale e vibrante; non mancano oscillazioni negli esiti di una stessa parola e alcuni casi di sonora». Si vedano anche le osservazioni di ROHLFS 1966-69, § 209.

⁹¹ Per *alborsell*/arborsell** il database OVI fornisce solo riscontri settentrionali (nello specifico testi veronesi, bolognesi, emiliani e padovani).

⁹² È possibile che nella conservazione della patina originaria abbia influito anche la coincidenza di alcuni esiti centro-meridionali con quelli propri dell’area di provenienza di **ModA**, in particolare

uniforma <y> a <i>, si sciolgono abbreviazioni e compendi, si introduce la punteggiatura, si uniformano le maiuscole all'uso moderno. Si elimina il segno <h> quando impiegato ad indicare la pronuncia occlusiva dei grafi <c> e <g> dinanzi a *a* o a vocali posteriori, così come il segno <i> quando indica la pronuncia affricata-palatale di <c> e <g> innanzi a *e*; si uniforma a <gli> la grafia per la laterale palatale <lgli>; in *corsivo* si indicano le sostituzioni di grafi per congettura. L'apparato è di tipo negativo: nella prima fascia si registrano le varianti sostanziali, nella seconda le formali; nel commento filologico si rende conto delle scelte effettuate e si forniscono le opportune note esegetiche. Quando non si riporta la lezione a testo la variante è da riferirsi all'intero verso. In caso di adiaforia si è messa a testo la lezione di ModA, testimone genericamente più corretto, relegando nella prima fascia di apparato le varianti degli altri testimoni, distinte in **grassetto** da quelle erronee o deteriori.

- 1 Caciando per gustar de quel tesoro
- 2 per aspri monti et boschi perigliosi,
- 3 d'uno boschetto d'alborselli d'oro
- 4 de fiuri trova' assai, operti et chiusi.
- 5 Tastando et odorando li più belli,
- 6 et una voce crida:
- 7 «Alli gammarielli, a l'argentarielli,
- 8 alli lactalini fieschi!»
- 9 «Fieschi, fieschi so' che anche frecciano!»
- 10 «A le telline fiesche!»
- 11 «Tucte gectano la lingua fore!»
- 12 «Et so' fieschi quessi lactalini?»
- 13 «Damme .ii. derrate de gamarielli!»
- 14 «Et so' fieschi como dice?»
- 15 «A l'anfusaglia dolce!»
- 16 «O tu, da l'uoglio! Che bal lu petecto?»
- 17 «Vòine cinque!»
- 18 «Alle bone melangole!»
- 19 «Una a-ddenaro!»
- 20 «Custa .vi. suolli lu centinaro!»
- 21 «Et buo'ni .ii.!»

gli esiti metafonetici delle vocali toniche medie propri del bolognese (cfr. la bibliografia citata nell'analisi di *Nell'acqua chiara*).

- 22 «Saçço ca fora trista!»
23 «Se ne buo' .iii., per .ii. denari!»
24 «Tolli!» – «Tilli!»
25 «Vòil, vòile! Vòil, vòil, vòil, vòil!»
26 «Vòine dare .ii.!»
27 «Chi li vò' li cavalcasi?»
28 Allu caso saredenale!
29 Allu caso de la forma!»
30 «Allu bono lacte!»
31 «No, no, no, no, no, no, no!»
32 «Allu bono caso fiesco!»
33 «Non è fiesca como dice!»
34 «Ed è bono?» – «Ed è chiaro?»
35 «E chi le vòl le bone scafe?»
36 «Et chi le vòl le bone visciòle?»
37 «Alla recocta fiesca!»
38 «Allo bon uoglio!»
39 «Como l'unto!» – «Più che l'ambra!»
40 «A le bon' cerase!»
41 «Et chi le vòl le bone ficora?»
42 «Et chi le vòl le bone pèrseca?»
43 «Alle castagne remonne, femmene!»
44 «Anna, cà, vè' ccà, famme bene ciò!»
45 «È forte?»
46 «Compare, vòime cernere?»

- 47 «Ai cinci, ai toppi, ai bretti!»
48 «Ai ferri, ai rame rocto!»
49 «All'àcore, alle fuse,
50 alla merciaria menuda, madonna!»
51 «Chi à della rasina?»
52 «Chi à frexi et çàgane vecchi?»
53 «Sals', sals'! Salsa verde! Mostarda!»

- 54 «Chi à dell’ova?»
55 «Chi à della semmola?»
56 «Et so’ fiesche quesse?»
57 «A l’uoglio, a l’uoglio!»
58 «Ci, ci sta! Che si’ scorticatu!»
59 «Voglune!»
60 «Sei suolli!»
61 «Anna, va for’, che te scortiche!»
62 «None, no!»
63 «Como le dai?»
64 «Vòine dare dui!»
65 «A l’agli, a l’agli!»
66 Chi le vò le bon’ cepolle?»
67 «Avante, avante! Chi se vò ciarmare?»
68 «Chi vòl secar li piectine?»
69 Chi vòl aconciar piectine da capo?»
70 «Al dent’, al dent’!»
71 Chi à ’l mal dente, à ’l mal parente;
72 et chi à ’l mal vecino, à ’l mal matino!»
73 «Chi vòl conciar caldari,
74 † centrari † et capisteri
75 et comparare treppìdi et coverchi!»
76 «All’acito, all’acito!»
77 «Como lo tuosico!»
78 «Chi vòl cernere?»
79 «Sì, maduonna, sì; sallo su!»

80 Chi altro, chi farina compra, vende;
81 chi dorme, chi stuta et chi accende.

2 et] *om.* Sq; perigliosi] pericolosi ModA Sq. **3** d’uno] dun Sq. **5** Tastando] tastado ModA; et] e Sq. **7** gammarielli, a l’argentarielli] gambarel alli ganbarel Sq. **8** alli] alle ModA. **10** A le telline] alli lattarini Sq; fiesche] fieschi ModA Sq. **11** Tucte] Tutti Sq. **16** da l’] **dell** Sq. **23** Se] So Sq. **25** Vòil... vòil] uoli uoli uoli Sq. **27** li vò’ li] **uolli** Sq. **31** no, no!] nonlo Sq. **33** fiesca] fiesco Sq. **38** allo] al Sq; bon uoglio] bono aglio ModA. *** **47** topi, ai bretti] top *lacuna* Eg; bretti] uetro Sq. **48** *lacuna* Eg; ferri] ferro Sq. **49** All’] *lacuna* l Eg; alle

fuse] **fusa** Sq, a le fusa Eg. **50** alla] **la** Sq, a la Eg; merciaria] meciaria ModA, mercerie Sq, merçaria Eg. **51** della rasina] de *lacuna* Eg. **52** *lacuna* Eg; et çàgane] **o** çàgane Sq. **55** semmola] sem *lacuna* Eg. **56** *lacuna* si Eg; fiesche quesse] fiechi quessi ModA, fieschi quessi Sq. **61** An *lacuna* Eg. **62** *lacuna* Eg; None, no] Nonne uo Sq. **63** Como] *lacuna* mo Eg. **65** Alalgialalg *lacuna* Eg. **66** *lacuna* Eg; le vò le bon cepolle] uuole buone cipolle Sq. **67** vò] vole Eg. **68** *lacuna* Eg. **69** acconciar piectine] **conciarlippettini** Sq, *lacuna* iar li pectini Eg. **70** Al dent', al dent'] **al dente, al dente** Sq Eg. **71** 'l mal dente] maldente Sq Eg; 'l mal parente] el mal parente Sq, male paren *lacuna* Eg. **72** *lacuna* Eg. **74** cen *lacuna* Eg; centrari et] **centrare** Sq. **75** *lacuna* copergie Eg. **76** acito, all'acito] **acetallaceto** Sq. **77** Como lo tuosico] **Comel** texino Sq. **79** si *lacuna* Eg; sallo] salgo Sq. **80** Chi] che Sq. **81** chi stuta] caccia stuta Sq.

1 Caciando] Cacciando Sq; de] di Sq. **3** alborselli] arbusselli Sq. **4** de ... operti] di fior trouai assai aperti Sq. **6** voce crida] boce grida Sq. **8** lactalini] latta rini Sq. **9** so'] son Sq; frecciano] friçano Sq. **11** fore] fuo ri Sq. **12** so'] son Sq; quessi lactalini] quissi lattarini Sq. **13** ij] dui Sq; de gamarielli] di ganbarelli Sq. **14** so'] son Sq; dice] dici Sq. **15** A l'anfusaglia] Allainfu saglia Sq. **16** uoglio] olio Sq; bal lu] uallo Sq. **17** Vòine] Uone Sq. **18** Alle bone melangole] Alli buoni melangoli Sq. **19** a-d denaro] adenaro Sq. **20** Costa sei solli locentenaro Sq. **21** buo'ni] uone Sq; .ii.] dui Sq. **22** Saçço] saccio Sq; ca] che Sq. **23** buo'] uoi Sq; .iii.] tre Sq; .ii.] due Sq; denari] danari Sq. **25** Vòil ... vòil] Uoli uoli uoli Sq. **26** Vòine] Vone Sq; .ii.] dui Sq. **27** cavalcasi] caual caci Sq. **28** caso sardenale] cacio sardinale Sq. **29** caso de la] cacio della Sq. **30** Allu] Allo Sq. **32** Allu bono caso] Allo buono cacio Sq. **33** dice] di ci Sq. **34** bono] buono Sq. **35** Et chilli uuol li buoni scafi Sq. **36** Et chilli uuolli buoni uiscioli Sq. **37** recocta] ricotta Sq. **38** bon uoglio] buon olio Sq. **39** che l'] chell Sq. **40** alle buon cerage Sq. **41** Et chilli uuol lebuoni f. Sq. **42** Etchilliuuol le buone perisca Sq. **43** rimonne, femmene] ri monde femmine Sq. **44** Ve' cca] uien ca Sq; famme] fammi Sq. **46** compare vòme] compare uome Sq. *** **47** cinci] cenci Sq. **49** acore] agora Sq, acora Eg; alle fuse] fusa Sq, a le fusa Eg. **50** alla merciaria] la mercerie Sq, a la merçaria Eg; menuda] minuta Sq, minuta Eg; madonna] madona Eg. **52** frexi ... vecchi] frescie oççagane uechie Sq, *lacuna* Eg. **54** dell'ova] delluoua Sq, de lova Eg. **55** semmola] semola Sq, sem *lacuna* Eg. **56** so'] son Sq, *lacuna* Eg. **57** Allolia llolio Sq, aloglo aloglo Eg. **58** che si' scorticatu] chesie scorticato Sq, che scy scortegato Eg. **59** boglione Sq, uoglione Eg. **60** suolli] soldi Eg. **61** hanna ua fuor chetti scortichi Sq, An *lacuna* Eg. **62** None] Nonne Sq, *lacuna* Eg. **63** Como le] Comelle Sq, *lacuna* mo li Eg. **64** Vòine] Vuone Sq; dui] doy Eg. **65** Allagliallagli Sq, Alalgialalg *lacuna* Eg. **66** bon'] buone Sq, *lacuna* Eg; cepolle] cipolle Sq, *lacuna* Eg. **67** Avante, avante] Auanti auanti Sq Eg; se vò] ssi uuol Sq, se uole Eg; ciarmare] ciurmare Sq. **68** vòl secar li piectine] uuol segar ly pettyni Sq, *lacuna* Eg. **69** piectine] ppetini Sq, pectini Eg. **71** à 'l mal parente] a el mal p. Sq, a male paren *lacuna* Eg. **72** vecino] vicino Sq, *lacuna* Eg; matino] mattino Sq, *lacuna* Eg. **73** vòl] uuol Sq; conciar] conçar Eg; caldari] callare Sq, caldare Eg. **75** comparare] conperar Sq, *lacuna* Eg; treppidi] treppiedi Sq, *lacuna* Eg; coverchi] coperchie Sq, copergie Eg. **76** Alla ceta lla ce to Sq, Alaçito alaçito Eg. **77** tuosico] texino Sq, tossico Eg. **78** vòl] uuol Sq. **79** maduonna] madonna Sq, *lacuna* Eg; sallo] salgo Sq, *lacuna* Eg. **80** compra] conpra Sq.



2 Entrambi i codici recano una lezione ipermetra *pericolosi*. L'emendamento è già nell'edizione di Carducci. **7** *gamarielli*: 'piccoli gamberi', cfr. TLIO s.v. gamberello e SELLA 1990 s.v. gambarellus 'gamberello' (Fano 1508) e gammarus 'gambero' (Orvieto

1581). La lezione *ganbarel* di Sq è banale ripetizione per supplire a un non compreso *argentarielli*. **10** Di nuovo pare che Sq sostituisca un termine non compreso ripetendo il precedente (*lattarini*). La correttezza della lezione di ModA è confermata dal successivo riferimento (v. 11) alle 'lingue' dei molluschi. **11** *Tutte*: la lezione di Sq (*tutti*) è da scartare in quanto il verso si riferisce alle telline; *tirar fuori la lingua* è espressione tipicamente usata per indicare il mollusco che esce dalla conchiglia per cibarsi (ed è segno di freschezza e appetibilità). Di ciò era evidentemente ben consapevole Carducci, ma CORSI (1970, p. 319) obietta (con argomentazione sin troppo cavillosa) che ciò è impossibile poiché le telline «sono molluschi acefali». **13** .ij. *derrate*: per *derrata* si intende la quantità di merce pari a un denaro; cfr. TLIO s.v. e SELLA 1990 s.v. denariata 'derrata, merce' (Cave 1296) e *derrata* 'misura, merce' «habeant [tabernarii] folgettam seu derratam quam recipiat a scindico cum aliis mensuris adiustatam secundum mensuram quarte partis petitum» (Castel Fiorentino 1305). **16** Adiafora l'opposizione tra ModA e Sq, per il valore caratterizzante della preposizione *da* cfr. SALVI – RENZI 2010, I, p. 663. *che bal lu petetto*: 'quanto vale (costa) al petetto'; *petecto*: 'misura di capacità dell'Italia centrale' (GDLI s.v.), «la capacità doveva essere di due litri» (UGOLINI 1983, p. 43), SELLA 1990 s.v. *petittus* 'misura di volume' (Matelica sec. XIV; Curia romana 1312). **20** *centinaro*: unità di misura di peso; a rigore l'intera proposizione non può essere ricondotta alla domanda del v. 16, in cui si specificava il petetto (o petitto) come unità di misura. **23** Probabilmente si tratta di un'offerta al ribasso da collegare alla richiesta espressa nel v. 21. **24** *Tolli, Tilli*: 'prendili', 'tienili'. **25** Il copista di Sq innova guastando lo scambio di battute in *hoquetus* tra i vv. 25 e 31. **27** *cavalcasi*: 'caciocavallo' SELLA 1990 s.v. *cavalcasi* 'cacio cavallo': «duos paros de cavalcasi» (Tabul. S. Mariae in Via Lata, n. 97, Roma 1071). Adiafora la variante di Sq. **31** Anche in questo caso il copista di Sq non riconosce lo scambio di battute tra i vv. 25 e 31 ed innova mutando gli ultimi due *no* in *nonlo* (intendendo, probabilmente, *non l'ò*). **33** *fiesca*: se si tiene conto dell'intonazione è chiaro che l'aggettivo si riferisce a *recocta* del v. 37; Sq reca *fiesco*, da riferire a *caso* del v. 32: di nuovo il copista, che non si avvede dello stratagemma compositivo messo in atto da Zacara, interviene concordando il genere dell'aggettivo con quanto precede. **38** *bon uoglio*: la lezione di ModA, *bono* con *aglio* soprascritto è, rispetto all'intonazione, in eccesso di due sillabe. La lezione di Sq, oltre a essere metricamente accettabile, è confermata dallo scambio di battute che si realizza nell'esecuzione attraverso la sovrapposizione dei vv. 38-39 con il v. 34, ovvero C1: «Allo buon uoglio!» C2: «Ed è buono?» C1: «Come l'unto» C2: «Ed è chiaro?» C1: «Più che l'ambra!». **46** *vòime cernere?*: 'mi puoi mondare il grano?', a questo verso risponde il v. 79 del *tenor* «Sì, maduonna, sì; sallo sù». **47** *cinci*: 'cenci' cfr. SELLA 1990 s.v. *cincius* 'cencio' «cincios veteres ad faciendum cartam» (Città di castello 1538); *bretti*: 'stracci sudici' (cfr. analisi linguistica); *facilior* la lezione *vetri* di Sq. **49** Il verso è quasi identico a *Nell'acqua chiara*, v. 19: «agora, fusi, mioli». **51** *rasina*: 'stoffa fine di seta, migliore del raso comune', diminutivo femminile di *raso* (GDLI s.v.), SELLA 1990 s.v. *rasa*, *rascia* 'rascia' «duas tunicas rascie, unam gumnachiam, et unum madollis, uno provoliturum, unam camisiam» (Ragusa 1347). **56** Come emerge nell'esecuzione, il presente verso risponde al grido del v. 10 «A le telline fiesche», a cui si dovranno accordarsi nel genere l'aggettivo e il pronome. **58** *Ci, ci sta*: forse si intende (così anche CORSI 1969) 'qui, qui sta', ma dato che non è possibile individuare una consequenzialità dei versi (vedi *supra*), è difficile stabilirlo con certezza. **61** *Anna*: non è chiaro se sia un nome proprio o imperativo di *andare*. Corsi, nelle due edizioni, le considera entrambe (in CORSI 1970 è nome proprio, in CORSI 1969 è forma verbale). **62** e **66** Il profilo accentuativo della notazione suggerisce di preferire la

lezione di ModA. **71-72** Accumulo di proverbi; il primo lo riporta anche GIUSTI 1853, «doglia di dente, doglia di parente», il quale commenta: «grave come i travagli che a noi vengono dai parenti: e nota che il dente ci sta come in casa». Il secondo è invece menzionato alla lettera da ANDREA DA GROSSETO 1873 (nostro il corsivo): «qualunque persona usa la compagnia de la malvagia giente, senza dubio guadagna pena di non ragionevole morte [...]. Onde dice 'l volgare: *chi à mal vicino à mal mattino*». **73** *caldari*: 'recipienti metallici da mettere sul fuoco' (cfr. TLIO s.v. caldaro e SELLA 1990 s.v. callaria 'caldaia': «callariam magnam pro quoquendo musto», Roma sec. XV). **74** *centrari*: non si è riusciti ad individuare un significato soddisfacente, per alcune ipotesi si veda l'analisi linguistica; *capisteri*: capisteri 'capistèo, recipiente per mondare cereali o legumi', può essere di legno e forato alla base o senza senza fori (cfr. TLIO s.v. capistèo). **75** *treppidi*: 'treppiedi'. **77** *tuosico*: si riferisce all'aceto. La variante di Sq, *texino*, è di difficile interpretazione, CORSI 1970, che legge *terino*, ipotizza che si tratti di un riferimento toponomastico (da Terina, oggi Nocera Terinese), ma non c'è altra attestazione; il frammento Eg reca *tossico*, che si interpreta come ulteriore conferma della scarsa attendibilità di Sq. **79** *sallo*: per UGOLINI 1983, pp. 25 e 44 si tratta della I p. sing. dell'indicativo presente di *sallire* 'salire', per cui la variante di Sq avrebbe solo valore formale. È però possibile che si tratti di una forma contratta per *salilo* (similmente a *tilli* per *tieniteli*, cfr. UGOLINI 1983, p. 46), con uso transitivo del verbo *salire* tipico dell'Italia meridionale e il pronome riferito al materiale da mondare o all'oggetto che lo contiene. Nella *Cronica* la forma è attestata una sola volta ed è interpretata da PORTA 1979, p. 806 come III p. pl. dell'ind. presente di *sallire* 'salire', ma il contesto a cui rimanda vede come più coerente una III p. pl. del perfetto, variante attestata dalla tradizione: «Non valze niente sio infortellire, ché sallo [salliro α , sallio V₄] su Stefano, sio zio, e Poncello scindichi de Roma» (*Cronica* II.24-6). **81** Del tutto impropria al contesto la lezione di Sq.

4. Edizione delle composizioni

In apparato si fornisce una sintetica scheda riassuntiva della tradizione di ogni singolo brano, riportando nell'ordine: manoscritti, sistema notazionale, iscrizioni, chiavi utilizzate per ogni singola voce. Per la notazione si riporta in primo luogo il sistema impiegato (se italiano o francese), indicando le lettere di *divisio* e i segni di *mensura* delle rispettive semiografie italiana e francese. La presenza del *modus* variabile è segnalata mediante la preposizione alla *mensura* o alla *divisio* delle cifre 2~3. Per le iscrizioni si dà in primo luogo la rubrica attributiva, quando presente, mentre a un livello inferiore si riportano eventuali paratesti relativi alla realizzazione canonica, precedute dalla misura corrispondente alla loro posizione. Si indicano le chiavi di *do* e *fa*, rispettivamente con [c] ed [f], con cifra in deponente a indicare la linea su cui sono poste (contando a partire dal basso). Seguono le lezioni varianti, consistenti in un apparato critico negativo: i luoghi si indicano con la specificazione di: misura, voce (C o T), note e/o pause (specificate solo se necessario mediante il numero corrispondente alla loro posizione nella misura; in assenza di specificazione si intende l'intera misura, quando appartenenti a misure diverse al tratto breve si sostituisce la tilde: es. 1-3, nella stessa misura; 1~3, relative alla prima e ultima misura indicata). In linea di principio, una stringa di apparato (sempre chiusa dalla sigla del testimone latore della variante) è costruita su più livelli, che si danno sempre nel medesimo ordine:

- (1) disposizione delle sillabe (non le varianti testuali, per cui si rimanda, ovviamente, all'edizione dei testi), riportate sempre in *corsivo* rispettando *distinctio* e grafia del manoscritto di cui si annota la variante, impiegando il segno ~ per indicare assenza di sillaba sotto la nota interessata; in caso di misure multiple, si delimitano le misure con la barra verticale;
- (2) altezze, secondo il sistema guidoniano (*G, A-G, a-g, aa-ee*);
- (3) durate, per mezzo delle stesse *figurae*; si indicano in apparato anche eventuali divergenze circa la distribuzione delle *ligaturae*, tacendo distinzioni esclusivamente grafiche (ad esempio non si riportano varianti tra  e ). In caso di *ligaturae* di 4 o più note, si ricorre all'occorrenza ai segni \ddagger e ∇ , a indicare la congiunzione in senso ascendente o discendente.
- (4) eventuali note esplicative, in tondo tra parentesi tonde;

In caso di compresenza dei primi due livelli o di possibili fraintendimenti, ci si procurerà di disambiguare le sillabe del testo poetico e le altezze inserendo il testo in parentesi quadre (ad esempio può essere necessario distinguere [e] sillaba da e altezza corrispondente a mi_3).

Le alterazioni valgono esclusivamente per la nota interessata ed eventuali reiterazioni immediate (dunque #c [#]c, ma #c d [±]c). Per quanto concerne la *musica ficta* si sono proposte alterazioni editoriali (sopra il rigo) per i consueti casi di allargamento delle consonanze imperfette in cadenza, sia di correzioni a eventuali *mi contra fa*. Nessuna alterazione è strettamente necessaria per *Umblemens*, mentre nelle cacce si è reso necessario annullare alcune

indicazioni esplicite, valide per il *cantus primus*, ma non più accettabili nel rinnovato contesto del *secundus*; la derivazione del *secundus* dal *primus*, infatti non dovrebbe implicare identità assoluta a livello di *musica ficta* (in conformità a quanto esposto in BENT 1998).

I *contrafacta* sono stati esclusi dall'apparato delle varianti; si noti che, nel caso di Zacara, il codice (**Stra**) è *deperditus*, mentre per *Umblemens*, il processo di riscrittura a cui la *chace* fu sottoposta imporrebbe un'edizione separata (per cui si rimanda a MÄRZ 1999).

Per quanto concerne i testi sottoposti alle intonazioni si è deciso, al fine di agevolare il lavoro dell'esecutore, di normalizzare la grafia in misura maggiore rispetto a quanto fatto nelle edizioni dei testi.

Nello specifico in *Umblemens*, tenuto conto della probabile origine piccarda, si lascia inalterata la grafia *merchi* (vv. 1 e 8), dove è possibile che i grafi <ch> indichino l'esito piccardo [tʃ] di -c- + e, i, (a differenza del franciano che dà [s]), pronuncia che deve essere tenuta in considerazione anche per il v. 52 (GOSSEN 1976, § 38). Si conserva anche la grafia *chans* (vv. 28-29), che potrebbe indicare la pronuncia piccarda [kã].⁹³

Nei seguenti casi si è invece ritenuto utile intervenire:

- si uniforma <y> a <i> in: *ai* (vv. 7, 54, 69), *aies* (v. 2), *doi* (v.12), *foi* (v. 12), *fui* (v. 33), *mesfaire* (v. 7), *moi* (v. 5), *oï* (v. 26), *quoi* (v. 32), *ransonai* (v. 53), *sarraï* (v. 14), *sarai* (v. 62), *sui* (v. 38);
- si interviene sulla grafia fonetica di *sans* (v. 9) > *sains* e *mez* (v. 34) > *mais*;
- si elimina la doppia priva di valore fonetico in *damoiselle* (v. 61), *donai* (v. 44) e *Valeri* (v. 12).

Nelle cacce di Vincenzo e Zacara:

- si interviene esplicitando la resa fonetica di <et> congiunzione (anche quando da scioglimento del compendio tironiano) con <e> quando segue consonante e con <ed> quando segue vocale e non si verifica sinalefe;
- si uniformano le nasali che precedono le plosive [p] e [b] con <m>;
- in entrambi i testi si è deciso di esplicitare il valore di affricata dentale (sorda e sonora) di <ç> con <z>, consci del fatto che tale operazione implica una eccessiva semplificazione della questione relativa al reale valore fonetico di questo segno, soprattutto per quanto riguarda il suo impiego in **Pit**;⁹⁴ ci è parso tuttavia necessario fornire all'esecutore un'indicazione grafico-fonetica univoca, osservando che, limitatamente a questi due componimenti, <ç> occorre in **Pit** e in **ModA** là dove è lecito attendersi un esito affricato dentale sordo o sonoro;

⁹³ Cfr. GOSSEN 1976, § 41 e FEW s.v. campus: «pik. norm. kã», per l'ammutimento delle nasali preconsonantiche, sviluppatosi nel medio-francese, cfr. POPE 1952, §§ 436-437.

⁹⁴ Cfr. quanto esposto nell'analisi linguistica di *Nell'acqua chiara*.

- si uniforma la grafia latinizzante <ct> a <tt>;
- in *Caciando per gustar* si scioglie la grafia etimologica *frexi* (v. 52) con *fresci*, si sciolgono i numerali .ii. con *dui* (cfr. v. 64) e .iii. con *tre*.

Umblemens vos pri merchi

Ms	Notaz.	Iscrizioni	Chiavi
Iv cc. 58v-59r	[2~3 C] ■ = ♯		C _{5/4/3}
*Trem cc. 39v-40r	?	?	?

Contrafacta

		<i>Ju, ich jag</i> [Monaco di Salisburgo]	
Mond cc. 208r-210r			
Mich10 cc. di guardia			
		<i>O pia Maria sempiterni Patris filia</i>	
Mu716 cc. 104r-106r			
W5094 c. 163r (frag.)			

Varianti

16	C	delle rasure indicano in origine: <i>Sarre ayes, d d d c</i> , ◆◆◆◆ (con dialefe)
52	C	om.
125	C	1, <i>d</i>
187-88	C	<i>pour fes ter le vas sal a</i>
189-90	C	◆◆ <◆ o ■> ■ sovrascritta a ◆ (in origine probabilmente ◆◆◆◆)
302	C	om. (si anticipa <i>gra</i> , che cadrebbe sulla <i>ligatura</i> di mis. 303)
311	C	■

Nell'acqua chiara e dolze pescando

Ms	Notaz.	Iscrizioni	Chiavi
Pit cc. 32v-33r	[2~3 C] ■ = ↓	.Labate. Vincençio	c ₃ – f ₃
	T	1 Tenor	
Sq cc. 36v-37r	[2~3 C]	MAGISTER DÑS ABBAS VINCENTIUS DE ARIMINO	c ₃ – f ₃
	T	1 Tenor	
		C ₁ 15, <i>signum congruentiae</i>	
Lo cc. 39v-40r	[2~3 .si.]	. Frate . Vincençio	c _{3/2} – f ₃
	T	1 Tenore Nelaqua chiara	
SL c. 94v (=152v)	[2~3 C]		c ₃ – [?]
		<i>Solo il cantus, miss. 1-98</i>	

Varianti


1-2	C	■♦ Lo
3	C	3, ♦ Lo
5	C	# su c Lo, ill. SL
9	C	♦♦♦♦ Lo
12-3	T	[<i>pescando</i>] Sq
20-21	C	1~1, <i>tento to SL</i>

23	C	4, [~] Pit
24	C	3, [~] Pit 6, <i>chil</i> connesso con linea tratteggiata al <i>d</i> (per temporaneo disallineamento) Pit
28-9	T	■□ Lo; [<i>sento</i>] Sq
33	C	<i>elle</i> , τ ↓↓ Pit Sq
36	C	↓↓ Lo
	T	↘ Lo
37	C	# om. Sq; 1, [<i>su 7</i>], <i>c c</i> , ■↓ Sq
38	C	1, ↑ Lo
41	T	□ (forse modificando □) Lo
	C	[<i>o</i>], <i>g</i> , ■ Sq Lo, [<i>oi</i>], <i>g</i> , ■ SL
43-4	T	[<i>lascio</i>] Sq
44	C	2-3, ↓♦ Sq
	T	punto dopo <i>F</i> Lo
45	C	♦♦♦ SL, τ dopo <i>c</i> Lo
45-7	T	↘□ Lo
46	C	<i>d c</i> , ■↓ Sq
48	C	3, <i>G</i> Sq
48-9	T	[<i>gridare</i>] Sq
51-4	C	om. (per <i>saut du même au même</i>) SL
52	T	□· Lo
54	C	4, <i>e</i> Lo
59	C	♦♦♦ Sq; <i>che ual luna</i> ~ Lo
59-63	T	↘↘ Sq
60	C	[~ <i>na</i> ~], ↑♦↓ Lo
61	C	om. Lo
	T	punto dopo <i>a</i> Lo; [<i>luna</i>] Sq
62	C	3-4, ↓♦ Sq















63	T	▣ Lo
65	C	▣ Lo; $d c$, ▣↓ Sq
67	C	punto dopo d Lo
70	T	▣ Lo, ▣ praticamente inserita nella <i>ligatura</i> precedente per carenza di spazio (forse correzione estemporanea) Pit
73	C	<i>olio olio</i> SL, <i>olio olio</i> ↓↓↓↓ (allineamento approssimativo) Lo, <i>olio olio</i> ↓↓↓↓↓↓ Pit Sq
75-9	T	▣ Lo
76	C	↓↓↓↓ (si viola la norma del <i>similis ante similem</i>) Sq
79	C	$g a a g f e d c$, ↓↑↑↑↑↑↓ Lo
80	T	▣ Lo
82	C	cambio di chiave da c_3 a c_2 Lo
	T	▣ (segue un salto ascendente di sesta <i>C-a</i>) Lo
85	C	↓↓ Lo
87	T	punto dopo G Lo
92	T	punto dopo F Lo
95	C	↑↓↓ Lo
96	C	b su b Lo SL 1, ↓ Lo
97	C	1, ↓ Lo
98-9	C	3~2: ↓↓↓↓ (ma in origine ↓↓↓↓), manca anche il <i>pontello</i> Lo
99-100	T	punti dopo D e a Lo
101	T	↑↓↓ Lo
101-6	T	copiate due volte ($G G F$ ↑↓↓ è identica a mis. 107), si leggono ↑↓↓▣▣ e ↑↓↓▣▣ Lo
102	C	↑↓↓ Lo
102-3	T	▣ Pit Sq
104-5	C	↓↓· ↓↓↓↓τ (ma il gambo della seconda <i>minima</i> pare aggiunta seriore) Pit

105	C	1-2, ↓♦♦ Lo
107	T	♦♦♦ Lo
108	C	# su <i>aa</i> (probabilmente s'intende per il <i>g</i> successivo) Lo
108-10		♯ Lo, ♯ Sq
110	C	♦τ♦ Lo
112	C	4-6, <i>e</i> , ♦ Sq
113	C	τ prima di <i>g</i> Lo
114	T	♯ Lo
116-7	T	♯ ₁ Lo
118-21	T	♯♯ Lo
125	T	punto dopo <i>a</i> Lo
132	C	τ dopo <i>d</i> Lo
	T	punto dopo <i>F</i> Lo
132-7	T	♯♯♯ Sq
133	C	♭ su <i>b</i> Lo; τ prima di <i>c</i> Lo; 1, <i>d c</i> , ↓♦♦ Sq
134	C	♯ prima di <i>b</i> Lo; 4, ↓ (con il gambo cassato da due tratti di penna) Lo
135-45	C	2~1, copiato alla terza superiore Lo
135-7	T	♯ Lo
138-9	C	♦♦♦ · ♦♦♦ Lo
142	T	♯ Lo
143	T	♦♦♦ Lo
144-5	C	♯♯♯ Lo
149-52	C	[<i>grā tēpe</i>] disallineato dalle note (porzione di testo copiata senza considerare il melisma; segue <i>grā tēpesta</i> con corretto allineamento) Pit
150-2	C	♦♦♦ · ♦♦♦ · ♦♦♦ Lo
156	T	♯ Lo

Caciando per gustar

Ms	Notaz.	Iscrizioni	Chiavi
ModA cc. 16v-17r	[2~3 C] ■ = 	Magister .3. T 1 Tenor	c ₁ – f ₂
Sq cc. 176v-177r	[2~3 C]	MAGISTER ÇACHERIAS CANTOR DOMINI NOSTRI PAPE	c ₂ – f ₃
C₁ 22, signum congruentiae			
*Eg c. 1r	[2~3 C]	<i>Solo il tenor: lacune a miss: (25)-27; (43)-48; (69)-80; (95)-99; (121)-128; 148-(164); (173)-191; (201)-(205); (222)-230 [tra parentesi si indicano porzioni di mis.]</i> T 1 [T]Enor	? – f ₂
Contrafactum			
*Stra cc. 2v-3r	[2~3 C]	<i>Salve Mater Jesu; solo incipit C₁ [miss. 1-9]</i>	c ₁ – ?

Varianti

- 3 C # om. Sq
- 21-3 T  (forma di *ligatura* assai rara, prodotta per evidente correzione di ; il punto, che renderebbe la *longa* ternaria, è erroneo) Sq
- 26 C # om. Sq
- 32-4 T *a c G* ('errore di terza') Sq
- 46 T *o çça ga ne, f*     Sq
- 47 C [*al li lat ta ri ni*], bb      Sq
- 48 C *fi e s chi* ■ ModA
- 60-3 T 1~2 *c d a F*   Sq,  ■ Eg

- 63-4 C 2~2, \downarrow Sq
- 71 C 3, [ri ni], $g \downarrow \downarrow$ Sq
- 72-4 C *dā* | *me dui der ra* | *te di gam ba rel* Sq
- 75 C *li*, \blacksquare Sq, *rielli* \blacksquare ModA
- 79 T 1, *quessi* \blacklozenge ModA
- 81-2 T $\blacksquare \downarrow$ Eg, *b-c d-c* $\blacksquare \downarrow$ (una rasura a mis. 81 rivela che il copista era saltato direttamente a mis. 112, probabilmente confondendo *duy* con *day*) Sq
- 84 T 2 *b* (dissonante con *aa*) ModA Sq Eg
- 90 T 2, $\downarrow \blacksquare$ Sq
- 92 T *suol li han* Sq
- 95 T 1-2, *Anā* $\downarrow \blacksquare$ ModA, *na* $\downarrow \blacksquare$ Sq
- 100-1 T 1~1, *e d d c* (errore ‘di terza’) Sq
- 101 C # om. Sq
- 105-6 C $\blacklozenge \downarrow$ Sq
- 112-4 T \blacklozenge Sq
- 117-9 T $\blacklozenge \cdot \blacklozenge$ Sq
- 121 T 2, *c* Sq Eg
- 123-5 C *Vo li* $\blacksquare \downarrow$ Sq
- 127-9 C *vo* | *li* | *vo li* Sq
- 128-30 T *G D F*, $\blacksquare \cdot$ Sq
- 131-3 T 1~1, $\blacklozenge \blacklozenge$ Sq, *G-D* $\blacklozenge \cdot$ Eg
- 137-41 T [*ma re ~ ~*] *c-G G-F a D* $\blacksquare \blacklozenge \cdot \blacksquare$ Sq Eg
- 147 T \flat om. Sq
- 147-56 T $\blacksquare \uparrow \blacksquare \cdot \blacksquare$ Sq Eg
- 149 C 2, *e* Sq
- 155 C *fiē scho* \blacksquare ModA

- 156 T # su *d* ModA
- 170 T 3, *dente* Sq Eg
- 171 T 3, *c* Sq Eg
- 171-3 T *chi al m^{al} den | t^{ea} mal pa ren | te 7 chi* ModA, *chi a ma le | dē tea male pa | rē...* (lacuna) Eg, *chia mal den te | a/ el mal pa | rē te/ Et* Sq
- 174-5 T *a^l m^{al} v^e ci | no^{al} mal ma ti* ModA, *chi al mal vi | ci noal mal mat* Sq
- 176-8 T *ti no* ■■ Sq, *no* ■■ ModA
- 178 C *fi^{escho}* ■ (per ottimizzare lo spazio, due ◊ ◊ su *g*, sotto la ■, probabilmente a indicare il frazionamento) ModA
T *G* ■ (non in *ligatura*, a inizio rigo) Eg
- 181 C *aglio* ■ ModA
- 182 T *om.* Sq
- 197-98 T 2~2, *F a* ■◆ Eg
- 204 T *cō per rar tre* Sq 3-4, *d d* Sq
- 205 T *ppie di 7 co per,* ◆◆◆◆ (eccedente di una *minima*) Sq
- 207-9 C *e | for | te* ■■ Sq
- 209 T 2, *c* Eg
- 211 C ~ ~ ~ Sq
- 212 T *co mel te* Sq
- 213 T *xi no,* *G G* ◆◆τ Sq; *to si co* ◆◆◆ (ma lettura incerta) Eg
- 213-7 C *Con | pa | re* ■■ Sq
- 219-20 C *vo me, cc bb cc* ■■ Sq
- 222 C *chi* Sq
- 225 C *al ~ tro* Sq
- 226-7 C *che | fa* Sq
- 227-8 T *G G* τ◆◆τ Sq

- 228 C ri | ▣ Sq
- 229-30 C 1~1, na | con | pra Sq
- 231-3 T ▣ ▣ Sq
- 233-4 C ven | de Sq
- 237 C ~ Sq
- 239 T c b a G ↓ ↓ ↓ ↓ Sq
- 244-5 C cac | cia Sq
- 246 T ▣ Sq
- 249 T ▣ Sq
- 249-54 C chiac cen ▣ ▣ Sq
- 252-8 T ▣ ▣ ▣ ▣ Sq
- 258 T manca (rigo completato oltre lo specchio scrittorio, ma non sembra che il *D longa* sia caduto a causa di rifilatura) ModA, ill.
Eg

46

tres le jours de sains Re - mi. Je vuol
de - ves re-pon - se fai - re: ser - vi vous ai sans me - sfai -
Sar-re, a-ies pi - tié de mi, fran-che tou - se de-bon - ai - re; vous sav - és bien

54

a - voir mon se - lai - re de vos, bel - le dou - ce vai - re, foi que doi saint Va - le -
re, pour vo - stre mer - chi a - trai - re, tres le jours
que, vei - ci moi, que de gra - ce et d'ou - tri me de - ves re-pon - se

63

ri!» «Ro - bin, la preu - ve de ci et le sans au - chors sar -
de sains Re - mi. Je vuol a - voir mon se - lai - re de vos,
fai - re: ser - vi vous ai sans me - sfai - re, pour vo - stre mer - chi a - trai -

73

rai». «Sar - re, en - que - res a Tour - nay si je say dan - se me -
bel - le dou - ce vai - re, foi que doi saint Va - le - ri!» «Ro - bin,
re, tres le jours de sains Re - mi.

82

ner, et tous in - stru - mens so - ner, et
la preu - ve de ci et le sans au - chors sar - rai». Je vuol a - voir mon se - lai - re de vos, bel - le dou - ce vai - re,

91

l'art de la ber - ge - ri - e, ne quel - le
«Sar - re, en - que - res a Tour - nay si je say dan - se me - ner,
foi que doi saint Va - le - ri!» «Ro - bin, la preu - ve de

99

ba - che - le - ri - e je fis l'au - trier en ba - ta - ille au va - sal
et tous in - stru - mens so - ner, et l'art
ci et le sans au - chors sar - rai». «Sar - re, en - que - res

108

de crais - se ta - ille qui lez un bos m'es - pi - a et a hau - te vois cri -
de la ber - ge - ri - e, ne quel - le ba - che - le - ri - e je fis
a Tour - nay si je say dan - se me - ner, et tous in - stru - mens so -

118

a: "Le bos, le bos à ce don-zel! Le bos, le bos!" Et lors quant
l'au-trier en ba-ta-ille au va-sal de crais-se ta-ille qui lez
ner, et l'art de la ber-ge-ri-e,

127

j'o - ï ces mous je res-pon-di par re - vel: "Les chans, les chans
un bos m'es - pi - a et a hau - te vois cri - a: "Le bos, le bos
ne quel - le ba-che - le - ri - e je fis l'au-trier en ba - ta - ille au

136

au pa-ste-reus! Les chans, les chans!" Lors vint a mi
à ce don-zel! Le bos, le bos!" Et lors quant j'o - ï ces
va - sal de crais - se ta - ille qui lez un bos m'es - pi -

144

en bof - fant et dis[t]: "Bouf! A! Ja au ma - ille" De quoy
mous je res-pon-di par re - vel: "Les chans, les chans au pa-ste-reus!
a et a hau - re vois cri - a: "Le bos, le bos à ce don-zel!"

153

j'ou pa - our sanz fa - ille, et de pa - our m'en fu - y, mais er - ra - ment
Les chans, les chans! Lors vint a mi en bof -
Le bos, le bos! Et lors quant j'o - i ces mous

161

me sieu - vi et te - le - ment me hur - ta qu'en un
fant et dis[t]: "Bouf! A! Ja au ma - ille" De quoy j'ou pa -
je res - pon - di par re - vel: "Les chans, les chans au pa - ste - reus! Les chans,

169

fos - se m'en ver - sa. Et lors me so - vint de vous et d'A -
our sanz fa - ille, et de pa - our m'en fu - y, mais er - ra - ment me sieu -
les chans! Lors vint a mi en bof - fant et dis[t]:

178

mours a cui suy tous, per qui er - rant suis sa - illi et ja au ma - ille as -
vi et te - le - ment me hur - ta qu'en un fos - se m'en ver -
"Bouf! A! Ja au ma - ille" De quoy j'ou pa - our sanz fa - ille, et de

187

sa-illi, et pour fe-ster le vas-sal a mon chاوز un es-ti-val prins, dont tel-le ho-que-mel-le
sa. Et lors me so-vint de vous et d'A-mours a cui suy tous,
pa-our m'en fu-y, mais er-ra-ment me sieu-vi et te-le-ment

196

li do-nai sus sa ser-vel-le, que che-vaus ni de-mo-ra,
per qui er-rant suis sa-illi et ja au ma-ille as-
me hur-ta qu'en un fos-se m'en ver-

202

et a ce coup tre-bu-cha et cri-a: "A-hors, a-hors!"
sa-illi, et pour fe-ster le vas-sal a mon chاوز un es-ti-val prins, dont tel-le ho-que-mel-le
sa. Et lors me so-vint de vous et d'A-mours a cui suy tous,

211

Las, je sui mors! A-hors, a-hors!" Et lors sa-illi sus sa
li do-nai sus sa ser-vel-le, que che-vaus ni de-mo-ra,
per qui er-rant suis sa-illi et ja au ma-ille as-

217

pan - se, si ot de la mort doup - tan - ce et cri - a: "Ran-son, ran-son!
et a ce coup tre - bu-cha et cri - a: "A - hors, a - hors!
sa-illi, et pour fe - ster le vas-sal a mon chاوز un es - ti - val prins, dont tel - le ho - que-mel - le

226

Mer - ci, mer - ci! Ran-son, ran-son!" Et lors je le ran-son-ai
Las, je sui mors! A - hors, a - hors!" Et lors sa-illi sus sa pan - se,
li do - nai sus sa ser - vel - le, que che - vaus ni de - mo - ra, et

233

si que de sa ran-son ai: fuer - re, pa-ille, fain, pes-satz, lan-til-les, fe - ves, fa - vaz,
si ot de la mort doup - tan - ce et cri - a: "Ran-son, ran-son!
a ce coup tre - bu - cha et cri - a: "A - hors, a - hors!

241

or - ge, a - vei - ne, ves - ce, pois et ble pour un mes de moi et mes bes - tes gou - ver -
Mer - ci, mer - ci! Ran - son, ran - son!" Et lors je le
Las, je sui mors! A - hors, a - hors!" Et lors sa - illi sus sa

247

ner. Or m'a-mes sans a-res-ter, da-moi-sel-le, es ce bien droit?»

ran-son-ai si que de sa ran-son ai: fuer-re, pa-ille, fain, pes-satz, lan-til-les, fe-ves,

pan-se, si ot de la mort doup-tan-ce et cri-a:

255

«Ain-si je sa-rai an-chois si est ve-ri-

fa-vaz, or-ge, a-vei-ne, ves-ce, pois et ble pour un mes de moi et mes bes-tes gou-ver-

«Ran-son, ran-son! Mer-ci, mer-ci! Ran-son, ran-son!» Et lors je le

262

te, Ro-ber-t». «Sar-re, c'est cler

ner. Or m'a-mes sans a-res-ter, da-moi-sel-le, es ce bien droit?»

ran-son-ai si que de sa ran-son ai: fuer-re, pa-ille, fain, pes-satz, lan-til-les, fe-ves, fa-vaz,

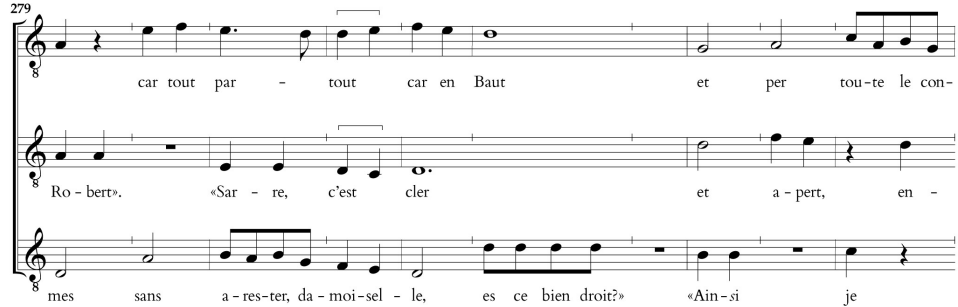
271

et a-pert, en-que-res et bas et haut,

«Ain-si je sa-rai an-chois si est ve-ri-re,

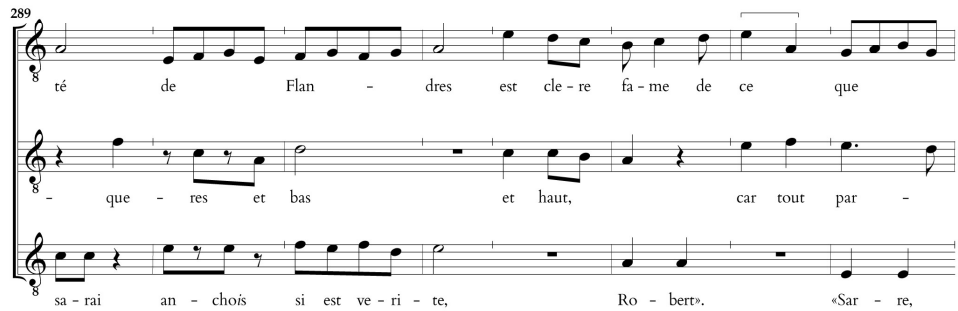
or-ge, a-vei-ne, ves-ce, pois et ble pour un mes de moi et mes bes-tes gou-ver-ner. Or m'a-

279



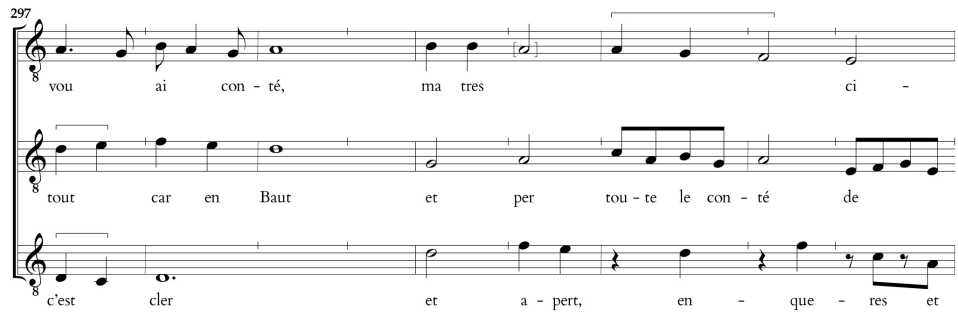
car tout par - tout car en Baut et per tou-te le con-
Ro - bert». «Sar - re, c'est cler et a - pert, en -
mes sans a - res-ter, da - moi-sel - le, es ce bien droit?» «Ain-si je

289



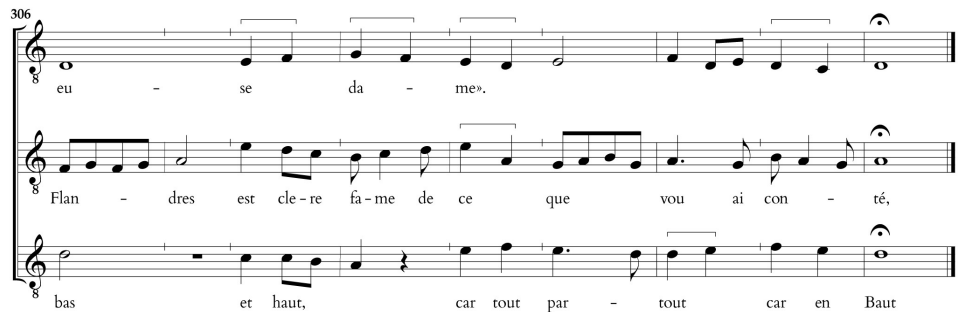
té de Flan - dres est cle - re fa - me de ce que
- que - res et bas et haut, car tout par -
sa - rai an - chois si est ve - ri - te, Ro - bert». «Sar - re,

297



vou ai con - té, ma tres ci -
tout car en Baut et per tou - te le con - té de
c'est cler et a - pert, en - que - res et

306



eu - se da - me». Flan - dres est cle - re fa - me de ce que vou ai con - té,
bas et haut, car tout par - tout car en Baut

Nell'acqua chiara e dolce pescando

Vincenzo da Rimini

[Pit, cc. 32v-33r]

Nel - - - - - l'ac - qua chia - ra

9 e dol - ze pe - scan - - - - - do,
Nel -

17 con re - te ed a - mo i' sta - v'at - ten - to: «Vè, vè, vè, vè, vè, ch'ì'l
- - - - - l'ac - qua chia - ra e dol - ze pe -

25 sen - - - - - to! A - du' qua'l ze - stol'»
scan - - - - - do, con re - te ed a - mo i'

33

L'è fàt - to!» «Ti - ra pre - sto! Ti - ra su! Non par - la - rel»
sta - v'at - ten - to: «Vè, vè, vè, vè, ch'ìl sen - -

41

O - i - mè ch'el pur se - n val». Las - sò l'a - mo per u - na vo - ce'
A - du' qua 'l ze - sto!» L'è'

48

ch'e - gli - u - di gri - da - re: «Pa - rol' e chia - vi, la - ve - zi! Pa -
fat - to!» «Ti - ra pre - sto! Ti - ra su! Non par - la - rel»

55

ro - li! Chia - v' a la chia - va - du - ra!» «Vien qua, vien qua! Che val'
O - i - mè ch'el pur se - n val». Las - sò l'a - mo'

60

u - na?» «Se' da - na - ri!». An -
per u - na vo - ce ch'e - gli u - di gri - da - re: «Pa - rol' e

Detailed description: This system contains measures 60 to 65. It features three staves: a vocal line in treble clef with lyrics, a piano accompaniment line in treble clef, and a bass line in bass clef. The lyrics are: "u - na?» «Se' da - na - ri!». An -" on the first line, and "per u - na vo - ce ch'e - gli u - di gri - da - re: «Pa - rol' e" on the second line.

66

cor u - di' gri - da - re: «Chi à re - mu - lo, chi à re - mu - lo?
chia - vi, la - ve - zi! Pa - ro - li! Chia - v' a la chia - va - du - ra!» «Vien

Detailed description: This system contains measures 66 to 71. It features three staves: a vocal line in treble clef with lyrics, a piano accompaniment line in treble clef, and a bass line in bass clef. The lyrics are: "cor u - di' gri - da - re: «Chi à re - mu - lo, chi à re - mu - lo?" on the first line, and "chia - vi, la - ve - zi! Pa - ro - li! Chia - v' a la chia - va - du - ra!» «Vien" on the second line.

72

O li, o li, o, chi à re - mo - lo?» «lo n'ò me - zo sta - rol»
qua, vien qua! Che val u - na?» «Se' da - na - ri!».

Detailed description: This system contains measures 72 to 77. It features three staves: a vocal line in treble clef with lyrics, a piano accompaniment line in treble clef, and a bass line in bass clef. The lyrics are: "O li, o li, o, chi à re - mo - lo?» «lo n'ò me - zo sta - rol»" on the first line, and "qua, vien qua! Che val u - na?» «Se' da - na - ri!»." on the second line.

78

«Quan - to va - le?» «Tre sol - di!» «Trop - po è
An - cor u - di' gri - da - re: «Chi à re - mu - lo,

Detailed description: This system contains measures 78 to 83. It features three staves: a vocal line in treble clef with lyrics, a piano accompaniment line in treble clef, and a bass line in bass clef. The lyrics are: "«Quan - to va - le?» «Tre sol - di!» «Trop - po è" on the first line, and "An - cor u - di' gri - da - re: «Chi à re - mu - lo," on the second line.

84

ca - ro!» «Chi_à ve - dro rot - to?» «Chi_à fer - ro rot - to?»
chi_à re - mu - lo? O li, o li, o, chi_à re - mo - lo?»

Musical score for measures 84-88. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: ca - ro!» «Chi_à ve - dro rot - to?» «Chi_à fer - ro rot - to?» on the first staff; chi_à re - mu - lo? O li, o li, o, chi_à re - mo - lo?» on the second staff.

89

«A - go - ra, fu - si, mi - o - li!»; co - si
«Io n'ò me - zo sta - ro!» «Quan - to va -

Musical score for measures 89-93. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: «A - go - ra, fu - si, mi - o - li!»; co - si on the first staff; «Io n'ò me - zo sta - ro!» «Quan - to va - on the second staff.

94

chi ven - de - a e chi com - pe - ra - va. U - na
le?» «Tre sol - di!» «Trop - po è ca - ro!»

Musical score for measures 94-98. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: chi ven - de - a e chi com - pe - ra - va. U - na on the first staff; le?» «Tre sol - di!» «Trop - po è ca - ro!» on the second staff.

100

ve - chia pur gri - da - va: «Za j bon co - li, don-ne!
«Chi_à ve - dro rot - to?» «Chi_à fer - ro rot - to?» «A - go - ra, fu - si, mi - o - li!»;

Musical score for measures 100-104. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: ve - chia pur gri - da - va: «Za j bon co - li, don-ne! on the first staff; «Chi_à ve - dro rot - to?» «Chi_à fer - ro rot - to?» «A - go - ra, fu - si, mi - o - li!»; on the second staff.

106

Za_i bon co - li!». Po', do - po le', ve - ni - - -
co - si chi ven - de - a e chi com - pe - ra - va. U - na

114

a un che sa - vor ven - de - a: «Mo - star - da,
ve - chia pur gri - da - va: «Za_i bon co - li, don - ne!

120

sa - vo - rèt! Sal - sa ver - de, sa - vo - rèt, sa - vo - rèt!» «Chi tò del
Za_i bon co - li!». Po', do - po'

125

lat? Chi tò del lat? Chi tò del lat?». le', ve - ni - - - a un che sa - vor ven -

131

La re - te e l'a - mo e'l
de - a: «Mo - star - da, sa - vo - rè! Sal - sa ver - de, sa - vo - rèt, sa - vo - rèt!»

137

pe - sce li la - scia - - - - -
«Chi tò del lat? Chi tò del lat? Chi tò del lat?».

145

i, si
La re - te e l'a - mo e'l pe - sce li la - scia -

153

gran tem - pe - sta non sen - ti' giam - ma - - - - - i.
i, i, i, i, i, i, i.

Caciando per gustar de quel tesoro

Zacara da Teramo

[ModA, cc. 16v-17r]

Ca - - - cian - do per gu - star de quel te - so -

ro, per a - spri mon - ti_e bo - schi pe - ri - glio - si, d'u - no bo -

schet - to d'al - bor - sel - li d'o - ro de fiu - ri tro -

Ca - - - - cian - do per gu -

«Ai cin-ci, ai top - pi, ai bret - ti, ai fer - ri, ai ra - me rot - to! Al - l'à - co - re, al - le fu - se, al - la

va' as - sai o - per - ti_e chiu - si. Ta - stan - do_e o - do - ran - do li più

star de quel te - so - ro, per a - spri mon - ti_e

mer - cia - ria me - nu - da, ma - don - na!»

38

bel - li, ed u - na vo - ce cri - da:
bo - schi pe - ri - glio - si, d'u - no bo - scher - to
«Chi à del - la ra - si - na?»

45

«Al - li gam - ma - riel - li, a l'ar - gen - ta - riel - li, al - li lat - ta - li - ni fie - schi!
d'al - bor - sel - li d'o - - - ro de fiu - ri tro -
Chi à fre - sci e zà - ga - ne vec - - - chi?»

51

Fie - schi, fie - schi so' che an - che frec - cia - no!» «A le tel - li - ne fie - sche!»
va' as - sai o - per - ti e chiu - si. Ta - stan - do, e o - do -
«Sals, sals! Sal - sa ver - de, mo - star - da!»

57

«Tut - te get - ta - no la lin - gua fo - - - - -
ran - do li più bel - li, ed u - na vo - ce cri - da:
«Chi à del - l'o - va?»

66

re!» «E so' fie-schi ques-si lat-ta-li -

«Al - li gam-ma - riel - li_a l'ar-gen - ta - riel - li_al-li lat-ta - li - ni fie - schi!

«Chi à del - la sem-mo - la?»

72

ni?» «Dam-me dui der - ra - te de gam - ma - riel - li!»

Fie - schi, fie - schi so' che an - che frec - cia - no!» «A le tel - li - ne

77

«E so' fie - schi co - mo di - - - ce?» «A l'an - fu - sa - glia

fie - sche!» «Tut - te get - ta - no la lin - gua fo - - -

«E so' fie - sche ques - se?»

83

dol - cel!» «O tu dal - l'uo - glio, che bal lu pe - tet - to?»

re!»

«A l'uo - glio_a l'uo - glio!» «Ci, ci sta, che si' scor - ti - ca - tul!»

91

«Vò - i - ne cin - que!»
«E so' fie-schi ques - si lat - ta - li - ni?» «Dam-me dui der - ra - te de gam - ma -
«Vo - gl'un - el» «Sei suol - li!» «An - na, va for',

96

«Al - le bo - ne me - lan - go - le!» «U - na, a' dde - na - - -
riel - li!» «E so' fie-schi co - mo di - ce?» «A l'an-fu-sa - gia
che te scor-ti-che!» «No - ne no!» «Co - mo le dai?»

104

- - - - - ro!»
dol - ce!» «O tu dal - l'uo - glio, che bal lu pe - tet - to?»
«Vò - i - ne da - re du -

112

«Cu - sta sei suol - li lu cen - ti - na - ro!» «E buoi - ni du - il!» «Saz - zo ca fo - ra tri - stal!» «Se ne buo'
«Vò - i - ne cin - que!» «Al - le bo - ne me -
il!»

120

tre, per dui de - na - ri!» «Tòl - li!» «Til - li!» «Vòil, vò - le!
lan - go - le!» «U - na, a' dde - na - - - -
«A l'a - gli, a l'a - gli!» Chi le vò le bon ce - pol - le?»

127

Vòil, vòil, vòil, vòil!» «Vòi-ne da-re dui!» «Chi li vò li ca - val -
- - - ro!» «Cu - sta sei suol - li lu cen - ti -
«A - van - te, a - van - te!»

136

ca - si? Al - lu ca - so sar - de - na - le! Al lu ca - so de la
na - ro!» «E buoi - ni du - il!» «Saz - zo ca fo - ra tri - sta!» «Se ne buo' tre, per dui de -
Chi se vò ciar - ma - re?»

142

for - ma! Al - lu bo - no lat - te!» «No, no, no, no, no, no!»
na - ri!» «Tòl - li!» «Til - li!» «Vòil, vò - le! Vòil, vòil, vòil, vòil!»

152

«Al - lu bo - no ca - so fie - sco!» «Non è fie - sca co - mo
«Vò - ne da - re dui!» «Chi li vò li ca - val - ca - si?»

159

di - ce!» «Ed è bo - no?» «Ed è chia - ro?»
Al - lu ca - so sar - de - na - le! Al lu ca - so de la for - ma! Al - lu bo - no
«Chi vòl se - car li piet - ti - ne? Chi vòl ac - con - ciar

165

«E chi le vòl le bo - ne sca - fe? E chi le vòl le bo - ne
lat - te!» «No, no, no, no, no, no!»
piet - ti - ne da ca - po?» «Al dent, al dent! Chi à 'l mal den - te, à 'l mal pa - ren - te;

173

vi - scio - le?» «Al - la re - cot - ta fie - sca!»
«Al - lu bo - no ca - so fie - sco!» «Non è fie - sca co - mo
e chi à 'l mal vi - ci - no, à 'l mal ma - ti - no!»

180

«Al-lo bon uo - glio!» «Co-mo l'un-to!» «Più che l'am-bra!» «A le bon ce - di - ce!» «Ed è bo-no?» «Ed è chia-ro?»

187

ra - se!» «E chi le vòl le bo - ne fi - co - ra?» «E chi le vòl le bo - ne sca - fe?» E chi le vòl le bo - ne

194

chi le vòl le bo - ne pèr - se - ca?» «Al - le ca - sta - gne re - mon - ne, fem - me - ne!» vi - scio - le?» «Al - la re - cot - ta fie - sca!» «Chi vòl con - ciar cal -

201

«An-na! Cà, vè ccà!» Fam-me be-ne ciò!» «Al-lo bon uo - glio!» «Co-mo l'un-to!» «Più che l'am-bra!» «A le bon ce - ra - se!» da - ri, cen - tra-ri_e ca - pi - ste - ri_e com - pa - ra - re trep - pi - di_e co-ver - chi?»

209

«È for - te?»
«E chi le vòl le bo - ne fi - co - ra?» «E chi le vòl le bo - ne
«Al - l'a - ci - to, al - l'a - ci - to!» «Co - mo lo tuo - si - co!»

217

«Com - pa - re, vòl - me cer - ne - re?» Chi
pèr - se - ca?» «Al - le ca - sta - gne re - mon - ne, fem - me - ne!» «An - na! Cà, vè ccà!»
«Chi vòl cer - ne - re?» «Sì, ma - duon - na, sì; sal - lo su!»

226

al - tro, chi fa - ri - na com - pra, ven - - - de;
Fam - me be - ne ciò!» «È for - te?»

239

chi dor - me, chi stu - ta, e chi
«Com - pa - re, vòl - me cer - ne - re?» Chi al - tro, chi fa -

250

ac - cen - - - - - de.

ri - na com - - - pra, ven - - - de;

8va

Abbreviazioni bibliografiche

- AIS: *Atlante Italo-Svizzero (Sprach-und Sachatlas Italiens und der Südschweiz)*, 8 voll., von K. Jaberg – J. Jud, Bern, Zofingen, 1929-1940.
- DEI: C. BATTISTI – C. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Firenze, Barbera, 1950-1957.
- DELI: M. CORTELAZZO – M. A. CORTELAZZO, *Il nuovo etimologico*, Bologna, Zanichelli, 1999.
- FEW: *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 tt., von W. von Wartburg, Bonn, Klopp [poi Basel, Zbinden, ecc.], 1928-2002.
- GDLI: S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2008.
- Godefroy: *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, 10 tt., par F. Godefroy, Paris, Vieweg-Bouillon, 1880-1902.
- GRADIT: T. DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, 8 voll., Torino, UTET, 1999-2000.
- M-W: ULRICH MÖLK - FRIEDRICH WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- OVI: *Corpus dell'Opera del Vocabolario Italiano dell'Italiano antico*, <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>> (ultima consultazione 30 ottobre 2015).
- REW: *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, von W. Meyer-Lübke, Heidelberg, 1911, Heidelberg, Winter, 1935.
- TL: *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 tt. von A. Tobler - E. Lommatzsch, Berlin, Weidmann [poi: Stuttgart-Wiesbaden, F. Steiner], 1915-2002.
- TLIO: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, <www.tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (ultima consultazione 30 ottobre 2015).

Bibliografia

- ANDREA DA GROSSETO (1873), *Dei trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzati*, ed. F. Selmi, G. Romagnoli, Bologna (Regia Commissione pe' testi di lingua nelle Province dell'Emilia).
- APEL, W. (1972), *French secular compositions of the fourteenth century III. Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons*, American Institute of Musicology, Rome (Corpus Mensurabilis Musicae, 53/3).
- BALENSUELA, C.M. (1994), *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. A New Critical Text and Translation*, University of Nebraska Press, Lincoln (Neb.) & London (Greek and Latin Music Theory, 10).
- BATTAGLIA RICCI, L. (1995), *Autografi «antichi» e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, «Filologia e critica», 20/2, pp. 386-457.
- BAUMANN, D. (1979), *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Koerner, Baden-Baden.
- Beaudouin de Sebourc* (2002), ed. L.S. Crist, 2 voll., Société des anciens textes français, Abbaiville.
- BENT, M. (1990), *A Note on the Dating of the Trémoille Manuscript*, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, a cura di B. Gillingham e P. Merkley, Institute of Mediaeval Music, Ottawa (Musicological Studies, 53), pp. 217-242.
- (1992), *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in *L'ars Nova italiana del Trecento VI*, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Polis, Certaldo, pp. 65-125.
- (1998), *The Grammar of Early Music*, in *Tonal Structures in Early Music*, a cura di C.C. Judd, Garland, New York, pp. 15-59.
- BÉROUL (1947), *Le Roman de Tristan. Poème du XII^e siècle*, ed. E. Muret, quatrième édition revue par L.M. Defourques, Honoré Champion, Paris.
- BETTARINI, R. (1969), *Iacopone e il Laudario Urbinato*, Sansoni, Firenze.
- BRANCA, V. (1989), *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, Marsilio, Venezia.
- BRASOLIN, M.T. (1978), *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in *L'ars Nova Italiana del Trecento IV*, a cura di A. Ziino, Certaldo, pp. 83-105.
- BRUCKNER, M.T. (2002), *What Short Tale Does Jehan Bodel's Political Pastourelle Tell?*, «Romania», 120, pp. 118-131.
- BUCCIO DI RANALLO (2008), *Cronica*, ed. C. De Matteis, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- CALVIA, A. (2012), *Ballate, madrigali e cacce intonati da Nicolò del Preposto: studio ed edizione critica commentata dei testi e delle musiche*, Tesi di

Dottorato, Università degli Studi di Siena - Scuola di Dottorato europea in Filologia Romanza.

- CARDUCCI, G. (1896), *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Zanichelli, Bologna (per nozze Morpurgo-Franchetti).
- CARSANIGA, G. (1994), *An Additional Look at London Additional 29987*, «Musica Disciplina», 48, pp. 283-297.
- CASTELLANI, A. (1980), *Il vocabolario «sanese» del fondo biscioniano della Biblioteca Nazionale di Firenze [1947]*, in *Saggi di Linguistica e Filologia romanza (1946-1976)*, Salerno, Roma, pp. 424-454.
- CHIAPPINI, F. (1945), *Vocabolario romanesco*, Casa Editrice Leonardo da Vinci, Roma (edizione postuma delle schede a cura di Bruno Migliorini con aggiunte e postille di Ulderico Rolandi).
- COCO, F. (1970), *Il dialetto di Bologna. Fonetica storica e analisi strutturale*, Forni, Bologna.
- COMBA, R. (1986), *Rivolte e Ribellioni fra Tre e Quattrocento*, in *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età Contemporanea*, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, 5 voll., II/1. *Il Medioevo*, II/2 *Popoli e strutture politiche*, UTET, Torino, pp. 673-691.
- CORSI, G. (1969), *Rimatori del Trecento*, UTET, Torino.
- _____ (1970), *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna
- COUSSEMAKER, C.-E.D. (1975), *Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, XV^e siècle*, Office international de librairie, Bruxelles (Thesaurus Musicus, 2).
- D'ACCONTE, F. (1984), *Una nuova fonte dell'Ars Nova italiana: il codice di San Lorenzo, 2211*, «Studi Musicali», 13, pp. 3-31.
- DE BLASI, N. (1986), *Libro de la destructione de Troya. Volgarizzamento napoletano trecentesco di Guide delle Colonne*, Bonacci, Roma.
- DI BACCO, G. (1991), *Alcune nuove osservazioni sul Codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, «Studi Musicali», 20, pp. 181-234.
- DI BACCO, G. – NÁDAS, J. (1998), *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, in *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, a cura di R. Sherr, Oxford University Press, Oxford, pp. 44-92.
- EARP, L. (1991), *Texting in 15th-Century French Chansons. A Look Ahead from the 14th Century*, «Early Music», 19/2, pp. 194-210.
- EGIDI, F. (1925), *Un frammento di codice musicale del secolo XIV*, Speranza, Roma (per nozze Bonmartini-Tracagni).
- ELSHEIKH, M.S. (2002), *Il Costituto del comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, 4 voll., Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Siena

- EPIFANI, M. (2015), *Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di M.S. Lannutti – A. Calvia, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 16), pp. 189-234.
- FALLOWS, D. (2004), *Zacara's Voice Ranges*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, pp. 55-66.
- FISCHER, K.V. (1964), *Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, «Acta Musicologica», 36, pp. 79-97.
- FOLGÓRE DA SAN GIMINIANO – CENNE DELLA CHITARRA (2012), *Sonetti de' mesi*, ed. R. Bettarini, postfazione di F. Cardini, Polistampa, Livorno.
- FORESTI, F. (1988), *Emilia-Romagna*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, a cura di Günter Holtus, et al., 8 voll., IV. *Italienisch, Korsisch, Sardisch*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, pp. 569-591
- FRATI, L. (1915), *Rimatori bolognesi del Trecento*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna (Commissione per i testi di lingua, 106).
- GALLO, F.A. (1992), *Il Codice Squarcialupi MS. Mediceo Palatino 87*, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze 2 voll., I. *Facsimile*, II. *Studi critici*, Giunti Barbèra-LIM, Firenze-Lucca (Ars Nova, 4).
- GARZO (1999), *Opere firmate*, ed. F. Mancini, Archivio Guido Izzi, Roma.
- GIANNINI, G. (1893), *Origini del dramma musicale*, «Il Propugnatore», 6/2, pp. 209-261.
- GIUNTA, C. (2004), *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 35-72.
- GIUSTI, G. (1853), *Raccolta di proverbi toscani*, Le Monnier, Firenze.
- GOSSEN, C.T. (1976), *Grammaire de l'ancien picard*, Klincksieck, Paris.
- GOZZI, M. (1985), *Il manoscritto London, British Library, Additional 29987*, Tesi di laurea, Scuola di paleografia e filologia musicale dell'Università degli studi di Pavia, Cremona.
- _____ (1993), *Alcune postille sul codice di Londra Add. 29987 della British Library*, «Studi Musicali», 22/2, pp. 249-277.
- _____ (1995), *La cosiddetta «Longanotation»: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, «Musica Disciplina», 51, pp. 121-149.
- _____ (2003), *La notazione del codice Add. 29987 di Londra*, in «*Et facciam dolci canti*»: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B.M. Antolini, et al., LIM, Lucca, pp. 207-261.
- GOZZI, M. – ZIINO, A. (2007), *The Mischiati Fragment: a new source of Italian Trecento music in Reggio Emilia*, in *Kontinuität und Transformation*

in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento, a cura di S. Dieckmann, et al., Georg Olms, Hildesheim (Musica mensurabilis 3), pp. 281-327.

GREENE, G. (1982), *French Secular Music. Ballades and Canons*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XX).

——— (1989), *French Secular Music. Rondeaux and Miscellaneous Pieces*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XXII).

GÜNTHER, U. (1966), *Die «anonymen» Kompositionen des Manuskripts Paris, B.N., fonds it. 568 (Pit)*, «Archiv für Musikwissenschaft», 23/2, pp. 73-92.

——— (1970), *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24 (olim lat. 568 = Mod)*, «Musica Disciplina», 24, pp. 17-67.

——— (1984), *Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, a cura di U. Günther e L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, pp. 229-268.

HASSELMAN, M.P. (1970), *The French Chanson in the Mid-Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., 2 voll., University of California at Berkeley.

HUCK, O. (2007), *The Early Canon as «Imitatio naturae»*, in *Canons and Canon Techniques, 14th-16th Centuries*, a cura di K. Schiltz e B.J. Blackburn, Peeters, Leuven - Dudley, MA, pp. 7-18.

Il Iacaccio ovvero il palio conquistato (1939), ed. F.A. Ugolini, Roma.

JACOPONE DA TODI (1956), *Laudi Trattato e Detti*, ed. F. Ageno, Le Monnier, Firenze.

KIBLER, W.W. – WIMSATT, J.I. (1983), *The Development of the Pastourelle in the Fourteenth Century: an Edition of Fifteen Poems with an Analysis*, «Medieval Studies», 45, pp. 22-78.

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

La chanson de Roland (1972), ed. C. Segre, Ricciardi, Roma-Napoli.

LECOY, F. (1956), *Anc. fr. cince, it. cencio «chiffon, guenilles»*, «Romania», 77, pp. 331-337.

LIPPMANN, A. (1869), *Essai sur un manuscrit du quinzième siècle découvert dans la Bibliothèque de la Ville de Strasbourg*, «Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace», 7, pp. 73-76.

LISINI, A. (1903), *Il Costituto del comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, voll. 2, Siena, Tip. Sordomuti di L. Lazzeri.

LONG, M. (1992), «*Ita se n'era a star nel paradiso*»: *The Metamorphoses of an Ovidian Madrigal in Trecento Italy*, in *L'Ars Nova Italiana del*

- Trecento VI*, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Polis, Certaldo, pp. 257-268.
- MAIN, A. (1965), *Lorenzo Masini's Deer Hunt*, in *The Commonwealth of Music. Writings on Music in History, Art, and Culture in Honour of Curt Sachs*, a cura di G. Reese e R. Brandel, Free Press, New York, pp. 130-62.
- MANCINI, M. (1988), (rec.) *Ugolini*, «Voci di venditori», «Roma nel Rinascimento», 3, pp. 181-183.
- MARROCCO, T. (1942, 1961²), *Fourteenth-Century Italian Cacce*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.).
- (1971), *Italian Secular Music by Vincenzo da Rimini, Rosso da Cholleggrana, Donato da Firenze, Gherardello da Firenze, Lorenzo da Firenze*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, VII).
- (1976), *Italian Secular Music by Andreas de Florentia, Andrea Stefani, Antonello da Caserta etc.*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, X).
- MÄRZ, C. (1999), *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Texte und Melodien*, Niemeyer, Tübingen (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 114).
- (2005), *Chace und Fuga. Zu einer Gattung französischer und deutscher Liedkunst im späten Mittelalter*, in *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, a cura di M. Zywiets, et al., Waxmann, Münster-New York (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, 8), pp. 147-167.
- MAZZATINTI, G. (1886-88), *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, 3 voll., Ministero della Pubblica Istruzione, Roma (Indici e cataloghi, 5).
- MEMELSDORFF, P. (2001), *What's in a sign? The [bequadrum] and the copying process of a medieval manuscript: The Coex Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24 (olim Lat. 568)*, «Studi Musicali», 30/2, pp. 255-79
- MENICHETTI, A. (1993), *Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.
- MERLO, C. (1943-54), *Ital. «cencio»*, «L'Italia dialettale», 19, p. 192.
- MONACI, E. (1920), *Storie de Troja et e Roma altrimenti dette Liber ystoriarum Romanorum. Testo romanesco del secolo XIII preceduto da un testo latino da cui deriva.*, Società Romana di Storia Patria, Roma.
- NÁDAS, J. (1985), *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D. Diss., New York University.
- (1992a), *Il codice Squarcialupi: una «edizione» della musica del Trecento (ca. 1410-1415)*, in *Il codice Squarcialupi, ms. Med. Pal. 87*,

- Biblioteca Medicea Laurenziana*, a cura di F.A. Gallo, 2 voll., II, Giunti Barbera-LIM, Firenze-Lucca, pp. 21-83.
- _____ (1992b), *Manuscript San Lorenzo 2211: Some Further Observations*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI*, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Polis, Certaldo, pp. 145-168.
- NÁDAS, J. – ZIINO, A. (1990), *The Lucca codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184. Perugia, Biblioteca comunale "Augusta," MS 3065. Introductory study and facsimile edition*, LIM, Lucca (Ars Nova, 1).
- NEWES, V. (1987a), *Chace, Caccia, Fuga: The Convergence of French and Italian Traditions*, «Musica Disciplina», 41, pp. 27-57.
- _____ (1987b), *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350-ca. 1420*, Ph.D. Diss., Brandeis University.
- PEGOLOTTI, F.B. (1936), *La pratica della mercatura*, ed. A. Evans, Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.).
- PHILIPPE DE VITRY (1964), *Ars Nova*, edd. G. Reaney, et al., in *Corpus Scriptorum de Musica*, 8 American Institute of Musicology, Rome (Corpus Scriptorum de Musica, 8).
- PIETRO ARETINO (1998), *Ragionamento. Dialogo*, ed. G. Barberi Squarotti, BUR, Milano.
- PIRENNE, H. (1900), *Le soulèvement de la Flandre maritime de 1323-1328; documents inédits*, Kiessling et Cie, Bruxelles.
- PIRROTTA, N. (1944-45), *Il codice estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, «Atti della reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo (Parte II, lettere)», ser. 4, vol. 5/2, pp. 101-158.
- _____ (1947-8), *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*, «Rivista Musicale Italiana», 48 e 49, pp. 305-323; 121-142.
- _____ (1963), *The Music of Fourteenth Century Italy IV. Jacobus de Bononia; Vincentius de Arimino*, American Institute of Musicology, Amsterdam (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/4).
- POPE, M.K. (1952), *From Latin to Modern French, with Especial Consideration of Anglo-Norman. Phonology and Morphology*, Butler & Tanner, London.
- PORTA, G. (1979), *Anonimo romano. Cronica*, Adelphi, Milano
- REANEY, G. (1960), *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 568 (Pit)*, «Musica Disciplina», 14, pp. 33-63.
- _____ (1977), *Early Fifteen-Century Music VI*, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart (Corpus Mensurabilis Musicae, 11/6).
- RIVIÉRE, J.-C. (1974-76), *Pastourelles*, 3 voll., Droz, Genève.

- ROHLFS, G. (1966-69), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., I. Fonetica, II. Morfologia, III. Sintassi e formazione delle parole, Einaudi, Milano.
- Roman de Renart* (2013), éd. bilingue établie, traduite, présentée et annotée par J. Dufourne, Honoré Champion, Paris.
- ROTA, F. (2008), *Pe' onnìa Santa, chi l'ha remissu se lo magna*, «Rivus Frigidus», 1, pp. 8-9.
- SACCHETTI, F. (2007), *Il libro delle rime con le lettere*, ed. D. Puccini, UTET, Torino.
- SALVI, G. – RENZI, L. (2010), *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll., Il Mulino, Bologna.
- SAPEGNO, N. (1952), *Poeti minori del Trecento*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- SCHRADE, L. (1956), *The Works of Guillaume de Machaut*, 2 voll., Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, II-III).
- SCHREUR, P.E. (1987), *The «Tractatus figurarum». «Subtilitas» in the Notation of the Late Fourteenth Century*, Ph.D. Diss., Stanford University.
- SELLA, P. (1937), *Glossario latino-emiliano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- SMITH, G.L. (2009), *The Medieval French Pastourelle Tradition. Poetic Motivations and Genric Transformations*, University of Florida Press, Gainesville.
- STELLA, A. (1994), *Emilia-Romgna*, in *Storia della lingua italiana*, vol. III. *Le altre lingue*, Einaudi, Torino, pp. 260-294.
- STONE, A. (2005), *Il codice a.M.5.24 (ModA)*, 2 voll.: I, *Facsimile*; II, *Commentary*, LIM, Lucca (Ars Nova nuova serie, 1).
- TEBRAKE, W.H. (1993), *A Plague of Insurrection. Popular Politics and Peasant Revolt in Flanders, 1323-1328*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- TOMASIN, L. (2004), *Testi padovani del Trecento*, Esedra, Padova.
- TRIFONE, P. (1992), *Roma e il Lazio*, UTET, Torino.
- _____ (2008), *Storia linguistica di Roma*, Carocci, Roma.
- TRUCCHI, F. (1846-47), *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, 4 voll., Guasti, Prato.
- UGOLINI, F.A. (1983), *Voci di venditori in un mercato romano della fine del Trecento*, «Contributi di dialettologia umbra», 3/6, pp. 5-47.
- VAN DEN BORREN, C. (1924), *Le manuscrit musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV Siècle) brûlé en 1870, et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker*, E. Secelle, Antwerp.

- VARANINI, G. – BANFI, L. – CERUTI BURGIO, A. (1981), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Olschki, Firenze.
- VECCHI, G. (1966), *Anonimi Rubriche breves*, «*Quadrivium*», 10, pp. 125-135.
- VIGNUZZI, U. (1988), *Marche, Umbria, Lazio*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, a cura di Günter Holtus, et al., 8 voll., IV. *Italienisch, Korsisch, Sardisch*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, pp. 606-642.
- (1994), *Il volgare nell'Italia mediana*, in *Storia della lingua italiana*, vol. III. *Le altre lingue*, Einaudi, Torino, pp. 329-372.
- Vita di san Petronio* (1962), ed. M. Corti, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- VOLPI, M. (2010), «*Per manifestare polida parlatura*». *La lingua del commento lanèo alla Commedia nel ms. Riccardiano-braidense*, Salerno, Roma.
- WELKER, L. (1993), *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Hs. Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22*, Habilitationsschrift Diss., Univ. Basel.
- WOLF, J. (1955), *Der Squarcialupi-Codex, Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder, Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts*, E. Kistner & C.F.W. Siegel, Lippstadt.
- ZAZZERI, R. – SZNURA, F. (2003), «*Ci desinò l'abate*». *Ospiti e cucina nel Monastero di Santa Trinita. Firenze, 1360-1363*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- ZIINO, A. (1984), *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, a cura di U. Günther e L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, pp. 93-119.
- (2004), «*Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*»: 1950-2000 in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, pp. 3-25.

Michele Epifani ha conseguito il dottorato di ricerca in musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona) con una tesi intitolata *Le ballate a tre voci di Francesco Landini: edizione critica e commentata dei testi e delle musiche*. Si occupa di polifonia trecentesca, e in particolare della trasmissione del repertorio italiano e ha in preparazione, all'interno del progetto PIT (*Polifonia Italiana Trecentesca*, in corso presso l'Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (Cremona) e la Fondazione Ezio Franceschini di Firenze), l'edizione critica del *corpus* di cacce dell'Ars Nova italiana.

Davide Checchi ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia, Storia della lingua e della Letteratura italiana nel Medioevo e Rinascimento presso la Scuola Normale Superiore (XXVI ciclo attivato presso il SUM, sede di Napoli) con una tesi in Filologia romanza dal titolo «*Libro della natura degli animali*», *bestiario toscano del secolo XIII. Studio della tradizione ed edizione critica (redazione breve)*. Attualmente è assegnista di ricerca in Filologia romanza presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (sede di Cremona, assegno co-finanziato dalla Fondazione Ezio Franceschini di Firenze) dove partecipa al progetto PIT (*Polifonia Italiana Trecentesca*) occupandosi dei testi musicati da Francesco Landini.

Michele Epifani received his Ph.D. in musicology at the University of Pavia-Cremona, with a thesis entitled *Le ballate a tre voci di Francesco Landini: edizione critica e commentata dei testi e delle musiche*. He deals with fourteenth-century polyphony, and in particular, with the transmission of the Italian Trecento repertoire. He is currently working on the critical edition of the *corpus* of Italian *cacce*, within the project PIT (*Polifonie Italiane Trecentesche*), under way at the University of Pavia and Fondazione Ezio Franceschini, Florence.

Davide Checchi received his Ph.D. in Philology, History of Italian language and literature in the Middle Ages and Renaissance at Scuola Normale Superiore (at SUM, Naples), with a thesis entitled «*Libro della natura degli animali*», *bestiario toscano del secolo XIII. Studio della tradizione ed edizione critica (redazione breve)*. He has a fellowship in Romance Philology at University of Pavia-Cremona (grant co-financed by Fondazione "E. Franceschini", Florence), where he works to the critical edition of poetic texts set to music by Francesco Landini, within the project PIT (*Polifonie Italiane Trecentesche*).