

ANTONIO CALVIA

EDITING TRECENTO:
ALCUNE RIFLESSIONI SULL'ANALISI
DELLE VARIANTI MUSICALI*

ABSTRACT

Nel presente saggio si discutono alcuni dei principi che stanno alla base delle edizioni musicali del progetto *European Ars Nova. Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages*, impiegando come caso di studio la ballata a due voci di Francesco degli Organi (Landini) *Va' pure, Amor, e colle reti tue*. L'analisi della *varia lectio* della ballata, trasmessa in cinque testimoni musicali, offre lo spunto per proporre alcune considerazioni in merito alle prospettive aperte dalle tecniche di edizione digitale in relazione al repertorio polifonico trecentesco.

PAROLE CHIAVE filologia musicale, edizione digitale, varianti, Trecento, Francesco Landini

SUMMARY

This essay discusses some of the principles underlying the musical editions of the project *European Ars Nova. Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages*, using as a case study the two-voice ballata by Francesco degli Organi (Landini) *Va' pure, Amor, e colle reti tue*. The analysis of the *varia lectio* of the ballata, transmitted in five musical witnesses, is the starting point to provide some considerations on the possibilities opened up by digital edition techniques in relation to the fourteenth-century polyphonic repertoire.

KEYWORDS music editing, digital edition, variant readings, Trecento, Francesco Landini



Nel giro di pochi anni, l'emergere delle *Digital Humanities* ha profondamente cambiato le modalità di studio del repertorio della polifonia trecentesca italiana e le relative risorse a disposizione, con ripercussioni che vanno e andranno a incidere sulle pratiche editoriali.¹ D'altro canto, la filologia digitale, non solo in campo musicologico, affronta una fase cruciale di assestamento ed è ancora alla ricerca di una modellizzazione dei principi editoriali, che deve necessariamente tenere conto delle istanze provenienti da differenti tradizioni di studi.

Come contributo alla riflessione sulle metodologie di edizione (tradizionali e digitali), nel presente saggio si discutono i principi alla base delle edizioni musicali del progetto European Ars Nova,² impiegando come caso di studio la ballata

* La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto *Advanced Grant European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages (ArsNova)*, finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma Horizon 2020 Research and Innovation dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379). Una prima versione del presente saggio, dal titolo *L'edizione critica della polifonia trecentesca: metodi e proposte*, è stata letta in occasione del primo seminario del progetto ArsNova "I testi poetici e musicali dell'Ars Nova. Metodi e proposte per l'edizione e l'analisi" (Firenze, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 17 gennaio 2020). Per le osservazioni ricevute nel corso della discussione, ringrazio Giacomo Ferraris, Lino Leonardi, John Nadas, Daniele Sabaino e Anne Stone; per le puntuali riletture, ringrazio Vittoria Brancato, Davide Checchi, Michele Epifani, Maria Jennifer Falcone, Maria Sofia Lannutti e Chiara Martignano. Ringrazio infine gli anonimi revisori per i preziosi suggerimenti. L'intervento nasce per un uditorio misto di studiosi di musicologia, filologia musicale e filologia (principalmente romanza, ma non solo): l'eccessivo indugiare su talune nozioni correnti nell'ambito dei singoli campi specialistici si deve al proposito di favorire il dialogo interdisciplinare.

¹ Limitatamente alla polifonia del XIV secolo, si pensi alla mole di digitalizzazioni disponibili (a titolo esemplificativo: DIAMM, Gallica), ai progetti di edizione digitale (*Je chante ung chant; Exeter Machaut*), ai cataloghi e alle bibliografie (Medieval Music Database della La Trobe University; MEM), ai siti internet (Musicologie médiévale), alle basi di dati (EMMSAP, MiMus), ai progetti di codifica della notazione antica (Scribe, Measuring Polyphony), all'applicazione di tecniche digitali alle immagini di palinsesti (Hamburg, Centre for the Study of Manuscript Cultures); a questi rimandi vanno aggiunte inoltre le risorse non strettamente musicologiche essenziali per lo studio dei testi verbali intonati (si pensi soltanto al *TLIO* e al *Corpus LirIO*). Su EMMSAP (Electronic Medieval Music Score Archive Project), cfr. da ultimo CUTHBERT, *Melodic Searching*; su Scribe, cfr. STINSON – STOESSEL, *Encoding medieval music notation*; a proposito del progetto Measuring Polyphony, cfr. DESMOND et al., *Next Steps for Measuring Polyphony*. Tutti i siti citati sono stati consultati l'ultima volta il 17 settembre 2020.

² Cfr. LANNUTTI, *Combining Romance Philology and Musicology*. Alcuni dei principi adottati all'interno del progetto European Ars Nova, già sperimentati e discussi in due recenti edizioni, quella delle opere di Nicolò del Preposto e quella delle cacce curata da Michele Epifani, sono stati precedentemente esposti nella miscellanea *Musica e poesia nel Trecento italiano*; cfr. CALVIA – LANNUTTI, cur., *Musica e poesia nel Trecento italiano*; NICOLO DEL PREPOSTO, *Opera completa*, ed. Calvia; *La caccia nell'Ars Nova italiana*, ed. Epifani. Si veda inoltre CHECCHI – EPIFANI, *Tradizione, edizione, esecuzione*. L'impostazione metodologica proposta in CALVIA – LANNUTTI, cur., *Musica e poesia nel Trecento italiano* ha suscitato un certo dibattito; cfr. le recensioni di M. Lopatin, «Plainsong and Medieval Music», 26 (2017), pp. 198-206; F. Saviotti, «Carte Romanze», 5 (2017), pp. 378-386; J. Stoessel, «Speculum», 93 (2018), pp. 184-185; G. D'Agostino, «Il Saggiatore Musicale», 26 (2019), pp. 281-304; BRUMANA, *Una nuova edizione delle musiche di Nicolò del Preposto da Perugia*. Alcune obiezioni sollevate da ZIMEI, «Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»», hanno ottenuto risposta in CALVIA – CHECCHI, *L'edizione dei testi intonati dell'Ars Nova*.

Va' pure, Amor intonata da Francesco degli Organi (Landini),³ di cui si prende in esame la *varia lectio* (§ 1). Nel paragrafo § 2 si offrono alcune considerazioni in merito alle prospettive offerte dalle tecniche di edizione digitale in relazione al repertorio polifonico trecentesco, con particolare riferimento all'analisi delle varianti musicali.

I fondamenti della filologia applicata ai testi romanzati possono essere considerati analoghi a quelli che valgono per la filologia musicale applicata al medioevo e in particolar modo alla polifonia del Trecento.⁴ Ciò non significa adottare a scatola chiusa i principi e i metodi di un'altra disciplina — nel caso specifico, quelli della filologia romanza, che si occupa di testi dotati di caratteristiche più simili a quelli che sono al centro delle nostre ricerche; significa, piuttosto, riconoscere un terreno comune: quello della testualità e della tradizione dei testi nel tempo.⁵

Obiettivo del presente saggio è mettere a fuoco, senza pretese di esaustività, alcuni aspetti significativi di tale terreno comune e, per far ciò, sarà necessario ricapitolare, a grandi linee, taluni principi di base noti agli specialisti. La filologia musicale è una disciplina relativamente recente⁶ e autonoma — con la sua storia, i suoi metodi e i suoi strumenti — la cui ragion d'essere dipende dal fatto che la musica *può* essere caratterizzata da diversi gradi di testualità. In alcuni casi la musica nasce già per iscritto, in altri non nasce scritta ma una sua traccia viene lasciata per iscritto; vi sono repertori per cui non è previsto che sia scritta, in altri viene scritta in un secondo momento o trascritta secondo tipologie diverse e con diversi mezzi di scrittura, altre volte ancora è basata intrinsecamente sui meccanismi di scrittura o su altri sistemi di registrazione del materiale musicale.⁷ Nel

³ Si mantiene per consuetudine il nome Landini nonostante la sua fondatezza sia dubbia (cfr. — CUTHBERT, *Trecento fragments*, pp. 492-495). Nel corso del saggio i componimenti intonati da Francesco Landini sono citati con la forma (abbreviata) dell'*incipit* registrata in MARCHI, *Catalogo delle opere di Francesco Landini*, seguiti da B, M e C (rispettivamente per ballata, madrigale e caccia) e il numero di ordinamento secondo *The Works of Francesco Landini*, ed. Schrade; negli elenchi più lunghi l'*incipit* è omissis.

⁴ Lo studio della polifonia trecentesca italiana, da decenni, ha adottato un lessico specifico che è l'indizio più evidente di un'impostazione metodologica che affonda le sue radici nella tradizione filologica italiana, a partire almeno dalla pubblicazione di *Storia della tradizione e critica del testo* di Giorgio Pasquali. Limitatamente al Trecento, si vedano: CARACI VELA, *Gli studi sulla musica italiana del Trecento*; CAMPAGNOLO, cur., *Problemi e metodi della filologia musicale*. Per un quadro di riferimento generale sugli orientamenti della filologia si vedano i saggi pubblicati in CARACI VELA, cur., *La critica del testo musicale*, ed EAD., *La filologia musicale*, vol. 3, *Antologia di contributi filologici*. Cfr. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, un libro che, secondo Cesare Segre, «dovrebbe essere disponibile in tutte le lingue corrispondenti a una cultura filologica, perché è la migliore propedeutica alla critica testuale o ecdotica»; cfr. SEGRE, *Problemi teorici e pratici della critica testuale*, p. 357.

⁵ Al di là delle similitudini evidenti e delle più note aree di intersezione dei rispettivi oggetti di studio — i repertori vocali intonati in volgare nel corso del medioevo — recentemente è stato riconosciuto alla musicologia un ruolo chiave nell'elaborazione delle obiezioni sollevate da Bédier al metodo stemmatico, una delle dispute che maggiormente ha influenzato le sorti della filologia romanza nel XX secolo. Cfr. ZINELLI, *La Genèse de la méthode éditoriale de Bédier*.

⁶ Cfr. CARACI VELA, *La filologia musicale*, vol. 1 (2015), pp. 29-30.

⁷ *Ibid.*, pp. 9-19. Cfr. inoltre BORIO, *Segno e suono*, p. 12: «Tra pensiero e scrittura non vi è [...] un rapporto di causa/effetto, bensì un intreccio in cui è difficile stabilire il prima e il dopo. Le

caso della musica medievale, tutte queste possibilità – e altre ancora – sono esistite. In tutti questi casi, l'unico livello che la filologia musicale può studiare è quello della testualità musicale. Ciò non per una presa di posizione che privilegia aprioristicamente la scrittura rispetto all'oralità, né perché si ritenga che la componente scritta della musica sia più importante della sua componente orale o performativa, ma per le caratteristiche stesse della maggior parte delle testimonianze sopravvissute: i testi. Si tratta del resto di un'osservazione valida per altri repertori musicali del medioevo. A proposito della polifonia aquitana, per esempio, un caso-limite per la scarsa quantità di informazioni trattenute dalla scrittura musicale – gravata dall'assenza di un retroterra di testimonianze teoriche –, Karp ha evidenziato come la comprensione della complessità musicale che si cela dietro le uniche testimonianze pervenute non possa che passare per l'interpretazione della forma in cui i brani sono stati cristallizzati dalla scrittura musicale.⁸ Se vogliamo, possiamo sostenere che abbiamo perso il 90% delle sfumature, delle sottigliezze esecutive, delle caratteristiche proprie di gran parte della musica medievale, perché non registrabili per iscritto, o perché non era ritenuto necessario che fossero registrate per iscritto (e del resto alcuni aspetti musicali sono tuttora non registrabili in forma scritta);⁹ eppure, al contempo, saremo costretti ad ammettere che sarà preferibile partire da quel 10% di informazioni a noi pervenute perché trattenute dalla scrittura musicale.

La filologia musicale ha avuto e conserva spiccate tradizioni 'nazionali', con lessici differenziati e non sempre completamente sovrapponibili, e differente status da paese a paese, a partire dalla denominazione stessa e dal suo riconoscimento come disciplina autonoma.¹⁰ Nel saggio di apertura di una recente

scritture della parola e della musica sembrano pertanto avere una funzione paragonabile: entrambe sono forme di rappresentazione del pensiero».

⁸ «At present our access to this music consists of a series of written scores that have frozen the music-making process at certain specific times and places. Unless we are able to arrive at clear and well-documented interpretations of these frozen forms, it is not likely that we shall achieve a satisfactory understanding of the still more complex series of changes that led to the surviving evidence» (KARP, *The Polyphony of Saint Martial*, p. 7).

⁹ Si tratta cioè di quegli aspetti che fanno sì che – nonostante l'invenzione di tipologie notazionali sempre più dettagliate nella rappresentazione del suono – il testo musicale resti caratterizzato da un «irriducibile coefficiente di ambiguità» (cfr. BORIO, *Segno e suono*, p. 28).

¹⁰ Il New Grove, per citare un caso emblematico, non presenta una voce «Musical Philology» ma ha invece una voce dedicata a «Editing» (J. Grier). La voce «Universities» dello stesso dizionario (pubblicata ormai quasi vent'anni fa) menzionava la ricerca filologica e la filologia musicale come oggetti di studio unicamente nei paragrafi dedicati alla Germania e all'Italia. L'MGG ha optato per denominare «Editionstechnik» la voce dedicata alla filologia musicale (Christian Martin Schmidt, 1995), chiarendo che si tratta di un termine alternativo a *Musikphilologie*: «*Musikalische Editionstechnik* (engl. *editing*), zuweilen auch *Musikphilologie* genannt [...]». Cfr. inoltre BENT, *Early Music Editing*, p. 242, nota 3: «Filologia/philology is less used in English for music, perhaps to avoid the oxymoron suggested by its etymological verbal connotations». Sul versante internazionale, un notevole sforzo al dialogo tra differenti approcci (sia 'nazionali' sia 'disciplinari') proviene da un recente ciclo di convegni internazionali sulle relazioni tra testo e musica nel medioevo: *Philologie et Musicologie* (gli atti dei primi due convegni sono stati pubblicati da Garnier nel 2017 e nel 2019). Il titolo denuncia tuttavia un disequilibrio tra filologia *tout court* da una parte e musicologia dall'altra, il cui dialogo interdisciplinare risulta

miscellanea, con l'obiettivo di proporre una riflessione sul concetto di testualità musicale e sulla sua *editability* (editabilità), con particolare riferimento alla musica antica, Karl Kügle prende avvio dalla voce «(to) edit» dell'*Oxford English Dictionary* (OED2):

Is editing musing a fallacy? It may appear so when consulting the *Oxford English Dictionary*, which defines editing as «to prepare an edition of (a literary work or works by an earlier author)» or «to prepare, set in order for publication (literary material which is wholly or in part the work of others)».¹¹

La voce dell'OED2 pubblicata nel 1989, tramite il riferimento a *literary work* e *literary material*, escludeva la musica dai possibili oggetti del verbo «to edit» e tale assenza si faceva notare non poco. L'ultimo aggiornamento della stessa voce (OED Third Edition, June 2020) è andato a modificare – con chirurgica esattezza – la presenza dell'aggettivo *literary*, eliminandolo completamente, in favore di un più neutro *written*.¹²

In italiano «to edit» si traduce oggi principalmente con «curare» (un'edizione) o «editare».¹³ Già nel significato più antico del termine, tuttavia, l'italiano «edito» era usato per indicare un'opera resa pubblica in forma scritta.¹⁴ Proprio nella voce «edizione» del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* si nota un'assenza analoga a quella riscontrata da Kügle nella voce dell'OED2:

Edizione, sf. Pubblicazione di un'opera scientifica, letteraria o narrativa, della quale l'autore ordinariamente incarica un editore di curare, a determinate condizioni, la stampa, la divulgazione e la vendita; l'aspetto in cui l'opera si presenta, le caratteristiche che la distinguono.¹⁵

Appare evidente – pur trattandosi di una eccessiva semplificazione – che ciò che accomuna le opere scientifiche, letterarie e narrative è il fatto di essere veicolate dalla scrittura verbale. Dalle due voci di dizionario citate non emerge, però,

talvolta affaticato dal fatto che, per ciò che concerne quest'ultima, al di sotto della vasta etichetta 'musicologia' non tutti gli approcci comprendano competenze di filologia musicale; mentre invece, per quanto riguarda la prima, dalla presenza troppo sporadica di quella minima-comune alfabetizzazione musicale necessaria alla mutua comprensione, che colpisce gravemente molti sistemi culturali, tra cui *in primis* quello italiano.

¹¹ KÜGLE, *Textual Culture Shock*, p. 9. Lo studioso fa riferimento alle definizioni 2.a. e 2.b dell'OED2 (ultimo accesso: 9 settembre 2019).

¹² La voce dell'OED2 resta consultabile anche *online* (oed.com/oed2/00072165); a essa si aggiunge ora la nuova voce (OED3), in cui a «literary work» è stato sostituito «written work». Si veda la definizione 1.a: «To prepare an edition of written work by (an author) for publication, by selecting and arranging the contents, adding commentary, etc.; to prepare (an edition of written work by one or more authors) in this manner; to prepare an edition of (such work) in this manner»; cfr. OED Third Edition, June 2020, ultimo accesso 23 settembre 2020.

¹³ Cfr. GDLI, s.v. *editare*: «servile ricalco del francese éditer». Il GDLI dà anche il verbo difettivo «edire», per pubblicare, stampare, divulgare.

¹⁴ La prima attestazione attualmente registrata per «edito», da cui si fa risalire «editare» come calco del francese «éditer», si trova in chiusura del commento di Francesco da Buti alla *Commedia* di Dante: «Qui finisce lo canto xxxiii de la terza cantica de la comedia di Dante Allighieri e la sua lettura **edita** e compiuta per me Francesco di Bartolo da Buti, cittadino di Pisa, lo di della festa di santo Bartolomeo a' di 11 di giugno nel mcccclxxxv». Cfr. GDLI, s.v. «edito».

¹⁵ Cfr. GDLI, s.v. *edizione*.

l'esistenza di altri tipi di scrittura oltre a quella verbale, come per esempio (ma non solo) la scrittura musicale, e che, conseguentemente, qualsiasi opera che può essere messa per iscritto attraverso un sistema di segni può essere anche *edita*.

Il termine «editing» accostato a «music», nella musicologia di lingua inglese, è usato per indicare ciò che, in italiano, va sotto il nome di filologia musicale o critica del testo musicale, e in tedesco, è indicato principalmente come *Musikphilologie*. Non a caso, manuali e miscellanee che si occupano di argomenti che, per la tradizione di studi italiana, rientrerebbero nell'ambito della filologia musicale, in inglese assumono titoli come *The Critical Editing of Music*, oppure *Editing Early Music*, o ancora *Early Music Editing*.¹⁶ Tale peculiarità è anche da imputare al fatto che «philology», più che filologia in senso stretto («textual criticism»), può indicare in inglese gli studi letterari in senso lato e nello specifico la linguistica storica (con qualche *nuance* che differenzia l'uso britannico da quello americano). Nel contesto italiano, tuttavia, rispetto al termine «filologia», «editing» appare come un termine meno connotato e meno ricco di implicazioni metodologiche, che allontana la scrittura musicale dalla tipologia di scrittura, quella verbale, che più di tutte è stata oggetto di lavoro filologico.¹⁷

Al di là della terminologia adottata per indicare la filologia musicale, tutt'altro che secondaria per via delle possibili ripercussioni sull'impostazione e sugli obiettivi della ricerca, occorre riconoscere metodologie condivise e allo stesso tempo incrementare il dialogo tra diverse impostazioni. Ciò vale a maggior ragione per un ambito di studi come quello della musica del XIV secolo, a cui si sono dedicati, almeno dalla fine dell'Ottocento, studiosi provenienti da diverse tradizioni di studi. È importate perciò ricordare che l'impostazione che sta alla base dei principi esposti in *Musica e poesia nel Trecento italiano* muove da una comune concezione della filologia come costituita in egual misura da ecdotica ed ermeneutica. L'analisi delle varianti musicali rappresenta, in questo senso, una fase esemplare in cui il lavoro ecdotico e quello interpretativo si intersecano.

§ 1. Analisi delle varianti musicali: un caso di studio

I testi musicali, come i testi verbali, sono soggetti a meccanismi di copia caratterizzati da fenomeni – in alcuni casi comuni a qualsiasi scrittura, in altri, tipici della

¹⁶ Cfr. rispettivamente GRIER, *The Critical Editing of Music*; CALDWELL, *Editing Early Music*; e DUMITRESCU – KÜGLE – VAN BERCHUM, eds., *Early Music Editing*. Le traduzioni in inglese dei manuali di filologia musicale di Feder e Caraci Vela adottano invece, non a caso, «music philology» (per *Musikphilologie*) e «musical philology» (per *La filologia musicale*). Cfr. CARACI VELA, *La filologia musicale*, vol. I (2005 e 2015), e FEDER, *Musikphilologie*; traduzioni: CARACI VELA, *Musical Philology*; FEDER, *Music Philology*.

¹⁷ Non mancano esempi di uso del termine 'editing' anche nel lessico filologico italiano, specie nell'ambito della filologia d'autore. Per esempio, in ITALIA, *Editing Novecento* appare giustificato da una sfumatura di significato che va a inglobare, trattandosi di testi del Novecento, oltre al lavoro del filologo o del curatore anche quello dell'*editor* (cfr. ora ITALIA, *Editing Duemila*, il cui sottotitolo affianca – non a caso – «editing» a «filologia»).

musica – che ne possono alterare alcuni parametri. Perciò, una delle questioni chiave nell’edizione di brani musicali a tradizione pluritestimoniale è la valutazione delle varianti. Possiamo distinguere le varianti in diverse tipologie:

- (1) varianti *melodiche* [**M**] (che interessano le altezze);
- (2) varianti *ritmiche* [**R**] (che interessano le durate);
- (3) varianti *prosodico-musicali* [**P**] (che interessano gli agganci tra il testo poetico e il testo musicale, anche sul piano della struttura: le relazioni tra *ligaturae* e sillabe, l’uso delle maiuscole e di altri marcatori di partizioni versali/musicali, e infine soprattutto tutte quelle varianti che influiscono su ciò che va sotto il nome di *text-underlay*, ossia tutto ciò che riguarda la sottoposizione del testo alla musica);
- (4) varianti *grafiche* [**G**] (che non incidono su durate, altezze e rapporti tra testo e musica, ma solo sulla grafia), che possiamo distinguere in:
 - (4.a) varianti *grafiche primarie* o *grafico-notazionali* (cioè che hanno a che fare con il sistema di notazione musicale usato);¹⁸
 - (4.b) varianti *grafiche secondarie*: in cui rientrano i raggruppamenti in *ligaturae* e altri elementi grafici secondari.¹⁹

La distinzione delle varianti grafiche in due sottocategorie può sembrare eccessivamente puntigliosa, ma serve a distinguere tra quelle varianti che possono nascondere indizi di abitudini di copia o essere marcate in diatopia o in diacronia (varianti grafiche primarie)²⁰ e quelle molto più spesso ininfluenti (varianti grafiche secondarie). Infine, va ricordato un caso particolare, che non affronteremo in questa sede, cioè quello della trasmissione di un brano in più testimoni che adottano sistemi notazionali differenti. Si tratta di un fenomeno che porta con sé varianti di tipo meramente grafico ma anche varianti di tipo più propriamente ritmico, dovute spesso all’impossibilità di passare in maniera neutra da un sistema notazionale all’altro. Ciò significa, implicitamente, che il sistema notazionale adottato per pensare, scrivere o copiare una data opera, influisce sulla musica stessa e sul modo in cui oggi si presenta a noi.

Chiameremo *sostanziali* le varianti che rientrano nelle prime tre tipologie (melodiche, ritmiche e prosodico-musicali: **M**, **R**, e **P**) e *grafiche* quelle che rientrano nell’ultima tipologia (**G**). Qualsiasi innovazione – che si mostri a noi come variante sostanziale o come variante grafica – può essere introdotta da un copista in maniera consapevole o inconsapevole, essere frutto di un intervento ‘migliorativo’ da parte del copista o di una svista, di un aggiornamento voluto o involontario, di una banalizzazione, di un tic, dell’*usus scribendi*, o può essere copiata

¹⁸ Per esempio, in *prolatio minor*, una pausa di due *minimae* in luogo di una pausa di *semibrevis*. Nel caso di studio discusso più avanti (Francesco Landini, *Va’ pure, Amor* B19), cfr. le varianti del *cantus* di **Man** alle mm. 4, 13, 17, 29 (**Man**: Lucca, Archivio di Stato, ms. 184 «Codice Mancini»; Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 3065).

¹⁹ Per esempio, rientra tra le varianti grafiche secondarie un gruppo di tre *semibreves* scritto come *semibrevis + ligatura cum opposita proprietate* oppure scritto come *ligatura cum opposita proprietate + semibrevis*, a patto che non incida sulla sottoposizione delle sillabe del testo.

²⁰ Da questo punto di vista, esiste un’analogia con le varianti che in filologia testuale sono denominate come ‘formali’.

passivamente dall'antigrafo. Alcune innovazioni 'peggiorative' possono essere facilmente corrette *ope ingenii* da qualsiasi copista: un intervallo armonico di seconda come meta cadenzale finale di un brano trecentesco può essere corretto facilmente in unisono, per congettura, da qualsiasi copista; lo stesso si può dire di una dissonanza come intervallo armonico d'attacco di sezione o di brano, luoghi in cui si presuppone che il controllo del copista arrivi più facilmente.²¹ Altre non possono essere corrette se non tramite il ricorso ad altra fonte (si pensi per esempio a una lacuna che comporti la perdita di varie note). Ciò detto, nonostante le innovazioni sostanziali abbiano utilità maggiore per la ricostruzione del testo, l'analisi delle varianti grafiche primarie può rivelarsi essenziale per lo studio della sua tradizione.

Al fine di offrire un quadro generale di come possono essere classificate le varianti, l'Esempio 1 contiene una trascrizione sinottica 'negativa' della ballata a due voci *Va' pure, Amor, e colle reti tue* di Francesco Landini.²² La trascrizione è negativa nel senso che un solo testimone, **Fp**, è trascritto integralmente, mentre degli altri si mostrano solo i luoghi in cui le lezioni si discostano dal testimone di riferimento. Le tipologie di varianti sono indicate dalle lettere M, R, P, e G racchiuse all'interno di tondi.

Legenda dell'Esempio 1:

M = varianti melodiche
 R = varianti ritmiche
 P = varianti prosodico-musicali
 G = varianti grafiche

|| = fine del rigo musicale

Manoscritti:

Fp: Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Pal. Panc. 26
Man: Lucca, Arch. di Stato, ms. 184 + Perugia, Bibl. Comunale Augusta, 3065
Pit: Paris, Bibl. nationale de France, it. 568
SL: Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, 2211 (palinsesto)
Sq: Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87

²¹ Anche se nel *corpus* in esame le voci non sono disposte in partitura, è altamente probabile che almeno un controllo delle cadenze finali di sezione venisse fatto dai copisti. Meno probabile è che la stessa correzione venga apportata facilmente in cadenza interna, perché ciò presupporrebbe un ricontrollo completo delle relazioni contrappuntistiche dell'intero brano.

²² Si adottano le seguenti abbreviazioni per i mss.: **Fp**: Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Pal. Panc. 26; **F.5.5**: Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Incunab. F.5.5; **Man**: Lucca, Arch. di Stato, ms. 184 e Perugia, Bibl. Comunale Augusta, 3065; **Pit**: Paris, Bibl. nationale de France, it. 568; **Rs**: Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Ross. 215 e Ostiglia, Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati, mus. rari B 35; **SL**: Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, 2211 (palinsesto); **Sq**: Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87.

Esempio 1. Francesco Landini, *Va' pure, Amor, e colle reti tue* (ballata):

Trascrizione sinottica

The Works of Francesco Landini, ed. Leo Schrade, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1958 (Polyphonic Music of Fourteenth Century, IV), p. 25.

Esempio 1. (segue)

Trascrizione sinottica

CANTUS

7 8 9 10 11

v. 2 v. 3

Fp *pil'* glia chiu(n)che tu uuo j/ Chi son di sciol to da gli(n)

Sq Pi glia cu(n) que tu y. glin

SL Pi glia cu que tu uo y C... * (di difficile lettura)

Pit Pi cu(n) que tu i.

Man Pi chu(n) que tu uuo i// dal in

TENOR

Fp Pi glia chiu(n) que tu uuo j/ Chi son di sciol to da glin

Sq cu(n) y.

SL glia cu(n) que? ... y-- so(n) sciel gli(n)

Pit qu(e) (aggiunta in apice) i. gli(n)

Man chu(n) uuo i// ^{ch'i} to/

The Works of Francesco Landini, ed. Schrade

Sc

8 10

Pi - - - glia cun-que tu uuo - - - i, Ch'i' son di - sciol - to da-gl'in -
 Es - - - cha che co - me suo - - - i As - sal-ti e tuoi a - ver-si e a -

Pi - - - glia cun-que tu uuo - - - i, Ch'i' son di - sciol - to da-gl'in -
 Es - - - cha che co - me suo - - - i As - sal-ti e tuoi a - ver-si e a -

Esempio 1. (segue)

Trascrizione sinottica

CANTUS

12 13 14 15 16

Fp gan nj tuo j://

Sq ga(n) ni y:-

SL tuo

Pit gha(n) ni y:-

Man ga(n) ni i://§

TENOR

Fp gan nj tuo j://

Sq ga(n) ni y:-

SL ga(n) (om.) y:-

Pit ghan ni y:-

Man ga(n) ni i://§

* (scritto su rasura?)

The Works of Francesco Landini, ed. Schrade

Sc

gan - ni tuo - - - - - i.

bas - si tuo - - - - - i.

gan - ni tuo - - - - - i.

bas - si tuo - - - - - i.

Esempio 1. (segue)

Trascrizione sinottica

CANTUS

v. 4

17 18 19 20 21

Fp Vi uero mi nel mar co(n) li ber

Sq Ui ue rom con li ber

SL Ui ue rom m... .. co(n) li ber

Pit Ui ue ro ma(r) co lli

Man ** (minima [•] corretta in semibrevis [•] tramite rasatura del gambo; cfr. anche C30)* ue rom

TENOR

Fp Vi ue ro mi nel mar co li ber

Sq Ui ue rom mi con

SL Ui u... .. m... .. ma(r) co) ll... ** (di difficile lettura)*

Pit Ui ue ro mi nel mar co lli ber ta

Man Ui ue ro(m) mi nel mar co(n) li ber

The Works of Francesco Landini, ed. Schrade

Sc

2. Vi - - - - - ve-ro - - - mi nel mar con li - ber -

3. Ne po-tra' mai con tuo sa - ga - ci -

2. Vi - - - - - ve-ro - - - mi nel mar con li - ber -

3. Ne po - tra' mai con tuo sa - ga - ci -

L L

Esempio 1. (segue)

Trascrizione sinottica

CANTUS

22 23 24 ■ I 25 v. 5 26

Fp ta te/ Cho

Sq te. Co

SL te Co * (b o a corretto in c)

Pit te. Co * (dopo la pausa, prima del custos, semibrevis g erasa?) * (di difficile lettura)

Man tel/

TENOR

Fp ta te/ Co

Sq te.

SL te:-

Pit te.

Man tel/ Cho

The Works of Francesco Landini, ed. Schrade

24 25

Sc ta - - - te Cho - - -

ta - - - de Pil - - -

Fp ta - - - te Cho - - -

ta - - - de Pil - - -

Esempio 1. (segue)

Trascrizione sinottica

CANTUS

27 28 (P) 29 30 31

Fp me daltra ni mal co(n) du ce pa ce/

Sq dol ce ce:-

SL dol ce ce

Pit * (su rasura?) * (minima [♯] corretta in semibrevis [♯] tramite rasura del gambo; cfr. anche C18) dol ce ce:..

Man me/ dal trani dol ce ce§

TENOR

Fp me dal tra ni mal co(n) du ce pa ce://

Sq con dol ce ce:-

SL ... m... co(n) dol ce ce:

Pit dol ce ce:..

Man dol ce ce§

The Works of Francesco Landini, ed. Schrade

Sc

me l'al-tr'a-ni - mal con dol-ce pa - - - - - ce,
gliar - mi, poi ch'io co - no-sco il ra - pa - - - - - ce

me l'al-tr'a - ni - mal con dol-ce pa - - - - - ce,
gliar - mi, poi ch'io co - no-sco il ra - pa - - - - - ce

Prima di addentrarci nell'analisi delle varianti della ballata *Va pure, Amor, e colle reti tue*, è necessaria una breve premessa sul rapporto tra 'pause di fine verso' e *modus*. La ballata è scritta in *tempus imperfectum* e *prolatio minor*, con *modus perfectus*. Tale *mensura* è stata resa in trascrizione con il metro $3 \times 1/4$, in cui la *brevis* è rappresentata dalla semiminima moderna. Si tratta di uno di quei casi in cui Schrade annota «with duodenaria probably the original rhythm», ipotizzando che la notazione francese che caratterizza tutti i testimoni sia il risultato di una traduzione dal sistema notazionale italiano.²³ Secondo il sistema di Marchetto, nella terza *divisio* del *tempus perfectum*, l'unità di tempo, la *brevis*, può essere suddivisa in dodici parti uguali (*semibreves minimae*).²⁴ Nella sua traduzione in notazione francese, la *duodenaria* è resa dal raggruppamento ternario (*modus perfectus*) di gruppi costituiti da quattro *minimae*: le dodici *minimae* della *duodenaria*²⁵ sono dunque equivalenti a tre gruppi di quattro *minimae* ciascuno in *tempus imperfectum* e *prolatio minor*.



Frequentemente i versi si chiudono con una cadenza seguita da una pausa, spesso presente in tutte le voci. In quei casi si può trovare una pausa che possiamo definire 'di fine verso'. Tale pausa assume la funzione di marcare la fine del verso e non ha un vero e proprio valore mensurale. Nei brani o nelle sezioni di brani scritti in *duodenaria* la figura conclusiva, in una cadenza di fine verso, può essere una *longa* seguita da una stanghetta che attraversa l'intero esagramma. Questo succede, per prendere un esempio noto, in *Nascoso il viso* di Giovanni nella versione trasmessa nel codice Rossi (**Rs**), in notazione italiana, in cui alla fine dei versi interni troviamo una *longa* seguita da una stanghetta che attraversa l'intero esagramma. Questi luoghi rimangono invariati anche nella traduzione dello stesso brano in notazione alla *longa* di cui è latore **Fp**: cioè anche se in una simile traduzione la *brevis* del *tempus perfectum* è resa con una *longa perfecta*, la *longa* presente nel brano notato secondo il sistema italiano non subisce alcuna traduzione mensurale, segno che il suo valore non è considerato misurabile.

²³ Cfr. *The Works of Francesco Landini*, ed. Schrade, p. 47. Le annotazioni si trovano nell'apparato critico dattiloscritto pubblicato a parte come *Commentary to Volume IV*. Gli altri brani landiniani segnalati da Schrade come probabili traduzioni di un'originale *duodenaria* sono trentacinque (numeri dell'ed. Schrade): B2, B8, B11, B14, B16, B19, B21, B22, B29, B46, B52, B54, B63, B64, B66, B71, B80, B81, B87, B90, B91, B94, B104, B105, B111, B121, B124, B125, B133, M142 (solo terzetti), M145 (solo terzetti), M148 (solo ritornello), M149 (solo ritornello), M151 (solo terzetti), M152 (solo ritornello). Chiaramente un elenco simile può essere fatto anche per l'*octonaria*.

²⁴ Cfr. *Pomerium*, 30f; MARCHETTO DA PADOVA, *Pomerium*, ed. Vecchi; cfr. anche MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium. Pomerium*, ed. Della Sciuca – Sucato – Vivarelli, pp. 339-353.

²⁵ Nell'esempio le *minimae* sono disambiguate con il gambo verso l'alto, anche se nell'uso di Marchetto un gruppo di dodici *semibreves minimae* dovrebbe essere scritto senza gambi.

Nei brani landiniani in cui sono possibili raggruppamenti basati sul *modus*, è riscontrabile, in corrispondenza della fine del verso, un proliferare di varianti ritmiche dovute all'incertezza sulla grafia da affidare alla nota di fine verso e alla pausa seguente. Non si tratta dunque di varianti ritmiche in senso stretto, ma nemmeno di varianti grafiche in tutto e per tutto.

Nell'Esempio 2 si noti come, in entrambe le voci, il confine tra il v. 1 e il v. 2 (m. 6) e il confine tra il v. 4 e il v. 5 (m. 24) siano segnalati da pause post-cadenziali. Per le ragioni appena esposte, in questi luoghi, come si riscontra di consueto nei brani scritti in *tempus imperfectum e prolatio minor*, con *modus perfectus*, l'ultima nota del verso e la pausa seguente possono assumere valori di durata oscillanti tra i testimoni e – all'interno dello stesso testimone – tra le voci.

Nella tradizione della nostra ballata si trovano ben sei modalità differenti per rappresentare la separazione tra un verso e l'altro:²⁶

- (1) *brevis* – pausa di *longa* binaria (**Sq** T6);
- (2) *longa* – pausa di *brevis* (**Pit** C6; **Sq** C24 T24; **SL** T24);
- (3) *brevis* – pausa di *brevis* (sempre in **Fp**: C6 T6 C24 T24; **Sq** C6; **SL** C6? C24?);
- (4) *brevis* – pausa di *longa* ternaria (**SL** T6?);
- (5) *longa* – pausa di *longa* binaria (sempre in **Man**: C6 T6 C24 T24; **Pit** C6 C24);
- (6) *longa* seguita da stanghetta che copre l'intero esagramma (**Pit** T24).

Volendo tradurre in maniera precisamente mensurale tale separazione, solo le soluzioni (1) e (2) darebbero risultati in linea con il *modus* ternario. La soluzione (6), che evidenzia bene l'assenza di valore mensurale della pausa, è usata solo in **Pit**. Si può notare inoltre come alcuni testimoni presentino maggiore coerenza, ravvisabile nell'uso di un solo tipo di successione (**Fp** e **Man**), mentre altri (**Pit** e **Sq**) adottino indifferentemente più tipi di successioni, anche simultaneamente nelle due voci.²⁷

Schrade, nei casi in cui riconosce un *modus* ternario, trascrive simili passaggi con la successione *longa* binaria–pausa di *brevis* (↓ †)²⁸ oppure più raramente, ma non in questo caso, con la successione *longa* ternaria–respiro, che chiama «verse ending above staff». Le varianti tra i testimoni che hanno a che fare con la separazione tra versi, dunque, solo all'apparenza varianti ritmiche, sono spesso da considerare puramente grafiche, eppure bisogna porvi la necessaria attenzione perché in altri brani potrebbero nascondere una differente interpretazione del *modus*. Nell'esempio 1, al fine di mostrare le varianti grafiche relative a questo

²⁶ D'ora in avanti si indicano le voci con C (Cantus) e T (Tenor) e le misure con un numero. Per esempio: C7 = Cantus, m. 7; T57 = Tenor, m. 57.

²⁷ La lettura delle pause nel palinsesto **SL** è particolarmente ardua, perciò non è possibile considerarlo in questo caso specifico. Sull'argomento cfr. CALVIA, *Some Notes on the Two-voice Ballatas*, p. 111 e i relativi rimandi.

²⁸ Cfr. la sua edizione riprodotta sotto la trascrizione sinottica nell'Esempio 1.

particolare fenomeno, è inclusa – solo nei punti interessati – una trascrizione diplomatica sopra il rigo (cfr. mm. 6 e 24).

Nelle pagine seguenti si offre un'analisi delle varianti presenti nel caso di studio, a partire dalla trascrizione sinottica dei cinque testimoni (cfr. Esempio 1). Gli esempi sono suddivisi per categorie che rispettano la suddivisione proposta in varianti melodiche (1.a, 1.b, 1.c.), ritmiche (2.a, 2.b, 2.c), prosodico-musicali (3.a, 3.b, 3.c), o grafiche (4.a); l'ultimo esempio (5.a) mostra un caso di difficile classificazione.

1.a. C2

Troviamo la prima variante melodica a m. 2 nel Cantus, in **SL**. Stabilire se in questo caso si tratti di un errore non è un procedimento troppo complesso ma nemmeno immediato come potrebbe sembrare a prima vista. In tutti gli altri testimoni abbiamo una successione di intervalli che possiamo descrivere sinteticamente come $c^{5-6}-a^{8-7-7-6}-c^3$. La lezione di **SL** è invece $c^{5-6}-a^{9-8-8-7}-c^3$, dunque presenta una dissonanza lasciata di salto. Al di là del nostro giudizio personale, che immediatamente ci induce a sospettare che **SL** abbia un errore, ciò che possiamo fare è andare a censire quante volte all'interno dello stesso contesto ritmico possiamo trovare una soluzione contrappuntistica simile in Landini, in cui cioè una *brevis* al Tenor sia fiorita al Cantus da un movimento nona-ottava-ottava-settima [9-8-8-7], con una settima lasciata di salto (in questo caso un salto di terza). La risposta è che nelle ballate a due voci di Landini, in analogo contesto mensurale e ritmico, tale successione intervallare si trova sette volte e in tutti i casi è seguita da un movimento di grado al Cantus.²⁹ Cioè la dissonanza non viene mai abbandonata di salto. Con una certa sicurezza si può dunque concludere che **SL** è latore di un errore.

1.b. T7

Proseguendo con l'analisi delle varianti, nel Tenor, a misura 7, troviamo una seconda variante melodica, comune a **SL** e **Sq**. In questo caso la lezione del Tenor in **SL** e **Sq** è identica a quella del Cantus, cioè la stessa fioritura del movimento *d-f* tramite la minima *e*. Dunque si hanno tre unisoni paralleli in entrambe le voci. In sé questa variante non è considerabile errore, ma possiamo chiederci quante altre volte nelle ballate di Landini si trovi una analoga fioritura della terza ascendente al Cantus e simultaneamente la medesima figurazione all'unisono al Tenor (anche nella forma equivalente *semibrevis* – pausa di *minima* – *minima*). Analizzando un terzo delle ballate di Landini a due voci (B1-B31), preso come campione, non si riscontra alcun esempio di successione intervallare di tre unisoni

²⁹ Una successione di quattro *minimae* al Cantus, su nota tenuta del Tenor, con intervalli 9-8-8-7 si trova nelle seguenti sette ballate, sempre seguita da movimento di grado al Cantus: B25, m. 22; B29, m. 19; B48, m. 16; B85, m. 13 e m. 31 (raggiunta di salto ascendente di terza al Cantus); B52, 2 (raggiunta per grado ascendente al Cantus); B77, m. 27 (proveniente da parigrado al Cantus). Le soluzioni più comuni sono invece 8-7-7-6, 7-6-6-5 (la tipica inflessione cadenzale 'alla Landini') e 5-4-4-3. Più rare 3-2-2-1, 4-3-3-2, e 6-5-5-4 (per esempio: B14, m. 14).

(1-1-1).³⁰ Nei pochi casi di parallelismo al livello del contrappunto di base, al Tenor non è affidata la nota di passaggio: B21, m. 16 (6-7-6); B29, m. 11 (5-6-5). Un altro elemento rende sospetta la lezione di **SL** e **Sq**: nella voce del Tenor non si trovano altre *minimae*. I dati raccolti permettono di considerare questa lezione un errore, probabilmente causato dall'influsso della lezione del Cantus.

Non è semplice spiegare come una lezione del Cantus possa passare al Tenor in un brano non copiato in partitura, in cui si suppone cioè che il copista trascriva una voce alla volta. Propongo perciò un'ipotesi di eziologia dell'errore. Considerando la posizione esposta del passaggio — siamo infatti all'inizio del secondo verso, dopo un cadenza seguita da pause di fine verso in entrambe le voci — è possibile ipotizzare che un copista, dopo aver copiato il Cantus ed essere arrivato sino alla fine del primo verso del Tenor, abbia fatto una veloce verifica della coerenza del Tenor rispetto al Cantus. In questa operazione è possibile che il copista abbia replicato la lezione del Cantus al Tenor in un passaggio in cui l'identità tra le due voci (all'unisono sulla stessa sillaba di testo) e il contesto generale rendono possibile e anzi facilitano tale sovrapposizione. Si aggiunga che, in brani come quello preso in esame, le verifiche a fine verso e a inizio verso sono rese particolarmente semplici dalla partizione rigida in segmenti musicali che rispecchiano le unità versali. Inoltre, nell'atto della copiatura di un testo musicale, un evento abbastanza comune (oggi come probabilmente allora) è quello di riprodurre (silenziosamente, cioè 'a mente', o accennandole con il canto) le altezze che si stanno copiando. È sufficiente che, trascrivendo la voce del Cantus, l'*incipit* del secondo verso sia rimasto fissato nella memoria del copista, ancorato alla relativa sillaba del testo, affinché aumentino le probabilità che tale frammento melodico-ritmico sia riportato alla memoria dalla stessa sillaba durante la copiatura del Tenor.

La poligenesi di un tale errore è da ritenere altamente improbabile. Esso è dunque congiuntivo per **SL** e **Sq**, e separativo di questi nei confronti dei restanti tre (**Fp Pit** e **Man**), perché in questo caso sembra difficile che un copista abbia potuto rendersi conto dell'errore ed emendarlo.

1.c. C15

Un altro esempio interessante è costituito dalla *singularis* melodica di **Pit**, nel Cantus, a m. 15. La lezione di **Pit** è interpretabile come errore, dato che la successione che chiude sull'ottava F^8 è costituita dagli intervalli ottava-quarta-sesta in luogo di ottava-quinta-sesta (da $G^{(8)-5-6}-F^8$ a $G^{(8)-4-6}-F^8$), dove il salto di quarta discendente seguito da un salto di terza ascendente è da considerare completamente anomalo in questo contesto. Il trattamento dei salti consecutivi al Cantus è infatti piuttosto disciplinato nelle ballate a due voci di Landini, nelle quali al momento è stato possibile individuare un solo caso di salto di quarta discendente seguito da

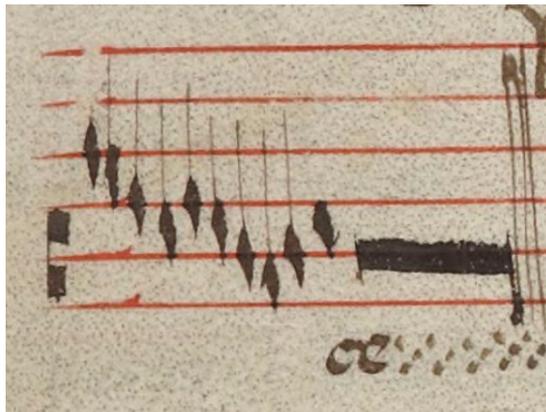
³⁰ Nel campione preso in esame, gli intervalli contrappuntistici riscontrati in corrispondenza di analoga fioritura sono i seguenti (con la 'X' ho indicato la presenza di una pausa al Tenor): B9, m. 34 (1-3-3), m. 42 (1-2-3); B10, m. 10 (5-6-8), m. 24 (10-11-5), m. 27 (1-2-X); B18, m. 13 (1-3-5); B21, m. 6 (1-2-5), m. 15 (1-2-X), m. 16 (6-7-6), m. 27 (5-6-X); B22, m. 6 (5-6-8); B25, m. 10 (8-9-6), m. 27 (1-2-3), m. 29 (5-6-8); B27, m. 44 (3-4-5); B29, m. 6 (1-2-5), m. 11 (5-6-5); B31, m. 8 (1-3-5), m. 33 (1-2-X).

salto di terza ascendente (B74, m. 16), realizzato però con intervalli tutti consonanti (8-3-5) e provocato da una terzina di *semiminimae* come fioritura.

2.a. C30

Venendo ora alle numerose varianti ritmiche, va detto subito che alcune innovazioni ritmiche possono essere riconosciute più facilmente come erronee. Ciò accade, per esempio, quando l'insieme delle durate supera il totale che può essere contenuto in una data *mensura* (il caso più semplice di errore relativo alle durate), o in più *mensurae* qualora si sia in presenza di sincopazioni. In molti casi, si trova traccia della correzione di questo tipo più semplice di errore da parte degli stessi copisti. Si veda per esempio a m. 30, nella voce del Cantus, l'annotazione relativa al manoscritto **Pit**. La correzione di una *minima* in *semibrevis* tramite rasatura del gambo (che troviamo anche a m. 18, nello stesso testimone) è molto spesso riconoscibile perché nel cancellare il gambo viene via anche una piccola porzione del rigo (cfr. Esempio 3, prima figura dopo la chiave).

Esempio 2. Dettaglio della riproduzione digitale del ms. **Pit**, 70r (<<https://gallica.bnf.fr/>> / BnF)



2.b. C8

La maggior parte delle varianti ritmiche del nostro caso di studio è adiafora: C5, **Sq**; C8, **Sq SL**; C11, **Sq SL**; T22, **Sq SL**; C22-23, **Pit Man**; C25, **Sq SL**; C26, **Sq SL**; T26, **Sq SL Pit**; C27, **Sq SL**. In un unico luogo, nel Cantus alla m. 8, in **Sq** e probabilmente in **SL** (ma la lettura è difficile), siamo in presenza di un errore molto particolare che potremmo catalogare come un errore ritmico con caratteristiche notazionali.

La successione che negli altri testimoni è rappresentata con *brevis semibrevis minima minima* (■◆◆◆) è trascritta in **Sq** con un punto dopo la *semibrevis* (■◆◆◆). Quanto a **SL**, la lettura del palinsesto è qui più nitida del solito, ma, trattandosi di un singolo punto, è difficile valutare se siamo di fronte a una

macchia o meno.³¹ Dalle immagini multispettrali sembrerebbe un punto del tutto simile a quello presente poche figure prima, anche se meno visibile.³²

Se leggiamo il passaggio in *tempus perfectum* con *prolatio minor* il punto non può che avere valore di addizione, perciò in questo contesto si tratterebbe di un errore ritmico di facile individuazione, di quelli in cui la somma delle durate produce un risultato superiore all'unità di riferimento della *mensura*.³³ Il punto in questa posizione può essere però letto non come semplice errore ma come traccia di una sottostante *divisio* italiana *senaria perfecta*. Abbiamo ricordato inizialmente come Schrade considerasse i brani dotati di simili caratteristiche notazionali come probabilmente scritti in *duodenaria* e poi trascritti in *tempus imperfectum* con *prolatio minor*, con il raggruppamento di tre *breves* secondo il *modus perfectus*. La presenza di un punto in una simile posizione permette di ipotizzare che, in uno stadio precedente della tradizione della ballata, il passaggio in questione sia stato scritto almeno una volta in *senaria perfecta*.³⁴ Saremmo cioè in presenza di una traccia di un sistema notazionale precedente conservata per errore nella fonte comune a **Sq** e **SL** (dei quali però – almeno per questo brano – non è stata dimostrata la reciproca indipendenza).

Il numero di varianti ritmiche adiafore in comune ai soli **SL** e **Sq** è notevole: su un totale di nove varianti ritmiche adiafore, sei sono esclusive di **SL** e **Sq**, una è estesa anche a **Pit**, una è di **Man Pit** insieme, e infine una sola è esclusiva di **Sq**. La seriazione di una quantità percentualmente così alta di varianti comuni esclusivamente ai due testimoni fa sistema con l'errore comune dimostrato precedentemente (T7) e con il sospetto dell'ulteriore errore comune appena discusso (C8).

3.a. C1-6

Veniamo ora alle varianti più comuni nel repertorio in esame, le varianti che abbiamo definito *prosodico-musicali* (indicate con **P** nella trascrizione sinottica). Si veda in particolare il caso del primo verso della ballata in esame nel ms. **Man**: la sezione centrale del verso, al Cantus, è disposta con molta approssimazione (per

³¹ A causa del meccanismo di realizzazione del palinsesto, in **SL** punti, pause e gambi sono gli elementi di più difficile lettura; cfr. *supra*, nota 27.

³² Per le immagini multispettrali, cfr. JANKE – NÁDAS, ed., *The San Lorenzo Palimpsest*. Nelle fotografie eseguite a luce naturale dal progetto DIAMM il punto non è visibile e la *semibrevis* è appena leggibile.

³³ Nell'eventualità di sincopazioni protratte, l'errore potrebbe essere osservato solo prendendo in considerazione più unità mensurali.

³⁴ Si tratta del solito passaggio implicito, frequente in *quaternaria* con *modus*, dal *modus perfectus* / *tempus imperfectum* al *modus imperfectus* / *tempus perfectum*: un cambio spesso riscontrabile nei passaggi sillabici in corrispondenza delle sedi centrali del verso. Il *punctus* in tal caso potrebbe essere letto come un residuo di un sottostante passaggio alla doppia *senaria perfecta* con un'equivalenza tra la *minima* della *duodenaria* e la *minima* della *senaria perfecta* non prevista dal sistema di Marchetto (secondo il quale vige invece l'equivalenza di *brevis* tra le due *divisiones*, trattandosi di due suddivisioni dello stesso *tempus perfectum*). La dodicesima parte del *tempus perfectum* marchettiano è detta infatti *semibrevis minima*, mentre la sesta parte è detta *semibrevis minor*; cfr. *Pomerium*, 31 (ed. Della Sciuca – Sucato – Vivarelli, pp. 361-365).

gli standard moderni ma anche per gli standard delle principali raccolte antologiche di polifonia arsnovistica) sotto la notazione, producendo degli errori di *text-underlay*. Si noti la mancata corrispondenza dell'ottava sede metrica dell'endecasillabo («Va' pur, Amor, e con le **reti** tue») con una posizione forte all'interno della griglia mensurale.³⁵ La sillaba si trova infatti nella seconda *semibrevis* del *tempus imperfectum* e al contempo nell'ultima *semibrevis* del *modus*, se si considera il *modus* ternario.

3.b. C2 e T2

Al Cantus, m. 2, solo **Fp** realizza la sinalefe del testo in corrispondenza della terza sede («Va' pure, ^ Amor»). La stessa sinalefe, al Tenor, è intonata come tale da **Fp**; mentre in **Man** è resa graficamente con l'elisione. Ciò che accomuna i due testimoni, al di là della differenza tra elisione e sinalefe (in questo caso non significativa), è la presenza, in luogo delle due *breves* singole che troviamo negli altri tre testimoni, di una *ligatura*.

3.c. T3, C21, T21

A m. 3, al Tenor, **Sq** ha un errore piuttosto comune, ossia quello di inserire una *ligatura* in luogo di note singole. In sé l'errore è banale e riconoscibile, perciò anche emendabile *ope ingenii* da qualsiasi copista, eppure è insidioso perché può produrre modifiche nella collocazione delle sillabe (dato che sotto una *ligatura* dovrebbe essere accolta una sola sede sillabica).

Si veda ora la m. 21 in entrambe le voci. Il verso interessato, endecasillabo, è «Viueromi nel mar con libertate» (v. 4, ossia il primo dei piedi). **Pit** è latore al Tenor di una lezione peggiore: la decima sillaba del verso, *-ta-*, è infatti collocata in posizione relativamente debole considerato il contesto.³⁶ Gli altri testimoni, se si prendono in esame le voci singolarmente, hanno varianti adiafore. Tuttavia la lezione di **Fp** non è coerente tra Cantus e Tenor; infatti, come si può osservare nel resto della ballata, le voci intonano il testo pressoché simultaneamente. Invece secondo la lezione di **Fp**, in questo passaggio e già dalla misura precedente a quella in esame, le sillabe di Cantus e Tenor non sono cantate insieme. Schrade, in questo caso, decide di seguire pedissequamente **Fp** e mantiene lo sfasamento tra le due voci.

Man Pit da una parte e **Sq SL** dall'altra sono 'coerenti' nella disposizione delle sillabe tra le due voci: sulla *brevis* iniziale di m. 21 **Man** e **Pit** hanno in entrambe

³⁵ La necessaria premessa metodologica a una discussione delle varianti prosodico-musicali relative al *text-underlay* richiede uno studio della corrispondenza tra accentuazione del testo e griglia accentuativa mensurale nel repertorio arsnovistico che esula dagli obiettivi del presente studio. Una ricerca in tale direzione è in corso da parte di Michele Epifani all'interno del progetto European Ars Nova. Un'anticipazione dei risultati della ricerca in corso è stata presentata da Epifani in occasione del primo seminario del progetto (Firenze, 17 gennaio 2020), con una relazione dal titolo *Il repertorio metrico-musicale dell'Ars Nova: ritmo, metro e text underlay*.

³⁶ L'espressione è necessariamente cautelativa perché anche il concetto di 'posizione relativamente debole' richiederebbe una definizione di griglia mensurale che tenga conto di una gerarchia tra le posizioni, che al momento è ancora assente per il repertorio in esame. Cfr. EPIFANI, *Il repertorio metrico-musicale dell'Ars Nova*.

le voci la sillaba «li-»; **Sq** e **SL** hanno in entrambe le voci la sillaba «con». Fatta eccezione per l'errore di **Pit** al Tenor, mi pare che le lezioni di **Man Pit** e **Sq Sl**, in questo caso, si possano dire adiafore. L'unica deteriore è, nel complesso delle due voci, quella di **Fp** messa a testo da Schrade. L'accordo sostanziale tra **Pit** e **Man**, un testimone fiorentino e uno settentrionale, farebbe propendere per assumere a testo la loro lezione (comune a quella di **Fp** solo al Cantus).

La categoria delle varianti prosodico-musicali risulta particolarmente utile per mettere a fuoco una sfumatura tipica della variantistica musicale: una lezione relativa a una sillaba di testo cantato può essere corretta dal punto di vista del contenuto (qualora la sillaba costituisca autonomamente oppure faccia parte di una parola che corrisponde alla lezione critica), ed essere al contempo una variante o un errore dal punto di vista della sua collocazione in rapporto alla musica. Si dà anche il caso opposto: una sillaba in sé scorretta (parte di una lezione scartata dall'editore) può essere posizionata correttamente sotto la musica e dunque non rappresentare una variante prosodico-musicale per come l'abbiamo definita sopra.

4.a. C13

Le varianti grafiche, infine, possono essere affrontate in maniera più sintetica. Abbiamo, in questo caso specifico, pochissime varianti grafiche primarie. Si veda a m. 13 la variante di **Man** al Cantus: due pause di *minima* in luogo di una pausa di *semibrevis*. Si tratta di una differenza notazionale che possiamo considerare meramente grafica. Può dirci qualcosa sulle abitudini del copista e sul sistema notazionale ma non ha alcuna incidenza sulla ricostruzione del testo. Sono numerose invece, come al solito, le varianti grafiche secondarie, relative ai diversi raggruppamenti in *ligaturae*. Queste varianti non dicono alcunché circa le relazioni tra i testimoni e ci dicono poco o pochissimo anche sulle abitudini di copia.

5.a. C7

Vi sono infine casi in cui la classificazione della tipologia di variante o di errore va necessariamente sfumata. Per esempio, in **Fp**, alla m. 7 del Cantus, notiamo l'assenza di maiuscola all'inizio del verso; pur in presenza, nella misura precedente, di una stanghetta nel testo in funzione di marcatore metrico. Questo tipo di errore, che potremmo considerare puramente grafico o addirittura pertinente solo all'edizione del testo verbale, ha invece una sua rilevanza prosodico-musicale, dato che le unità versali corrispondono spesso a segmenti musicali chiusi da cadenze forti. L'assenza di maiuscola, eventualmente toccata di giallo, o la sua presenza in luoghi in cui non sarebbe prevista possono essere indizi di fraintendimento delle unità formali da parte del copista. Per esempio, nei testimoni musicali errori simili si trovano in concomitanza di *enjambements*, cioè in luoghi in cui un copista particolarmente attivo può essere indotto a fraintendere il confine versale e a intervenire di conseguenza sull'uso delle maiuscole.³⁷

³⁷ Un esempio di questo tipo di errore, tratto dalla ballata di Landini *Gli ochi che in prima tanto bel piacer* B14, è descritto in CALVIA, *Some Notes on the Two-voice Ballatas*, p. 116,

§ 2. Prospettive dell'edizione digitale

Nel precedente paragrafo si sono prese in esame le quattro tipologie di varianti identificabili (melodiche, ritmiche, prosodico-musicali e grafiche) e i loro differenti pesi nel ricostruire le relazioni tra testimoni. Per ragioni di ordine pratico, nelle edizioni musicali cartacee è difficile realizzare un apparato critico che separi le varianti per categorie così dettagliate, anche perché nella stessa misura o nella stessa nota possono convivere varianti di tipologie diverse; anche la separazione gerarchica tra varianti sostanziali e varianti grafiche è rarissimamente accolta negli apparati delle edizioni musicali. La situazione potrebbe cambiare con le possibilità offerte dall'edizione digitale.³⁸

Nel predisporre un'edizione digitale sarebbe auspicabile – a seconda delle caratteristiche del *corpus* – tenere conto della possibilità di rendere riconoscibili quantomeno le varianti sostanziali rispetto a quelle puramente grafiche.³⁹ Non sempre tuttavia ciò è possibile, poiché è necessariamente opportuno valutare i benefici, derivanti dalla registrazione in apparato critico di determinati dettagli, in rapporto ai costi di tale operazione in termini di tempo e di realizzabilità effettiva dell'edizione. Un conto è cioè ragionare su ciò che dal punto di vista metodologico sarebbe più desiderabile per impostare un'edizione critica, e un altro è confrontarsi con l'estensione e le specificità del *corpus* in oggetto per stabilire soluzioni 'editoriali' adatte agli scopi, tenendo conto delle problematiche poste dal testimoniale, dei tempi di realizzazione e dei mezzi a disposizione.

Ogni progetto di edizione digitale, come è immaginabile, è specificamente pensato per il repertorio a cui va applicato. Ciò vale in parte anche per le tradizionali edizioni cartacee, ma nel campo della filologia digitale l'ampiezza di possibilità offerte dalle nuove tecnologie, unitamente al fatto che si tratta di tecniche

relativamente all'*enjambement* «Vana speranç' Amor, che nel passato / tempo mostrommi con suo vaga vista».

³⁸ L'ambito delle edizioni digitali, in costante crescita, è principalmente rivolto ai 'testi verbali'. Un'utile risorsa online è il *Catalogue of Digital Editions* (<<https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at>>), in cui al momento della consultazione sono registrate 316 edizioni digitali. Più in generale, il panorama delle riviste dedicate alle *Digital Humanities* si è molto arricchito nel corso del secondo decennio del XXI secolo, con esempi significativi relativi al medioevo (si pensi all'emergere di nuove riviste dedicate all'argomento, come *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*). Molte delle edizioni digitali già rese pubbliche sono recensite sulla rivista «RIDE. A review journal for digital editions and resources», nata nel 2013 e arrivata oggi al tredicesimo numero (December 2020).

³⁹ Questioni analoghe sono state affrontate per un repertorio differente (il Codex Occo), in DUMITRESCU – BERCHUM, *The CMME Occo Codex Edition, passim*. Il software del progetto CMME (Computerized Mensural Music Editing) produce una sorta di collazione automatica che risponde in maniera dinamica alle esigenze dell'editore: «rather than looking to a software package as a black box that spits out answers [...], the scholar needs to treat it as a tool, in this case a very simple machine which will give us quick and easy access to crucial information and calculations. It aids us in making informed editorial decisions – it does not make those decisions for us». Tale software offre la possibilità di selezionare le varianti per tipologia, distinguendole in: *non-substantive, rhythm, pitch, text, accidental, clef, line-break, coloration, ligature, mensuration, error*. Alcune di queste categorie corrispondono a quelle analizzate nel precedente paragrafo, altre sono proprie di quel repertorio o non completamente equivalenti; cfr. DUMITRESCU, *Ancient Concerns*, pp. 227-229, 236-237 e 240.

tutto sommato recenti e quindi ancora prive di una modellizzazione, ha portato a una situazione di fatto in cui ogni edizione costituisce un modello costruito *ex novo*. Proprio l'assenza o la difficoltà di modellizzazione è stata evidenziata da Paola Italia – accanto ad autoreferenzialità (in relazione alla dinamica studioso-fruitori), incompletezza e obsolescenza – come uno dei fattori problematici nel campo delle edizioni digitali.⁴⁰

Per far fronte tanto ai problemi di obsolescenza quanto a quelli di interoperabilità, sempre più spesso nelle edizioni digitali musicali si ricorre alla codifica in XML secondo lo standard elaborato dalla MEI (Music Encoding Initiative).⁴¹ Ciò garantisce il massimo della fruibilità in termini di possibilità di conservazione delle informazioni nel tempo e di lettura da parte di qualsiasi applicativo in grado di interpretare tale codifica. Per garantire ciò, la comunità che si occupa del progetto MEI ha sviluppato a partire dal 2013 delle linee guida per la codifica in XML,⁴² organizzate in 'moduli' (*modules*). Alcuni moduli sono comuni alla realizzazione di un generico documento XML-MEI, mentre altri moduli sono stati progettati appositamente per essere applicati a differenti *corpora*, a esigenze analitiche, o a specifiche tipologie di notazione diverse dalla cosiddetta 'Common Western Music Notation' (CMN).

MEI ha mutuato dal sistema XML-TEI, adottato per i testi verbali, i principi di base e svariate pratiche di codifica per rappresentare fenomeni testuali analoghi.⁴³ Il modulo dedicato alla codifica di edizioni critiche in TEI, chiamato *textcrit*,⁴⁴ permette di registrare le varianti del testimoniale attraverso tre elementi: <app> (apparato), <lem> (lemma), e <rdg> (lezione [reading]).⁴⁵ Ciò consente di affiancare alla lezione critica anche le informazioni relative alle lezioni registrate in apparato. Se prendiamo a titolo di esempio il testo di *Va pur, Amor*, una variante sostanziale, come quella presente al v. 5 (con dolce] con duce **Fp**) è codificabile in TEI come:⁴⁶

⁴⁰ Cfr. ITALIA, *Editing Duemila*, pp. 178-185.

⁴¹ Un elenco di edizioni digitali musicali, in cui sono incluse però anche edizioni di trattati di teoria musicale (che non hanno per oggetto 'testi musicali' in senso stretto), si può leggere in SAHLE, *A Catalogue of Digital Scholarly Editions*. Alcune di queste, ma non tutte, prevedono una codifica in MEI.

⁴² Il sistema di rappresentazione della notazione musicale in XML che diede origine a MEI, ideato da Perry Roland, risale invece al 1999; cfr. *An Introduction to MEI*, all'indirizzo <<https://music-encoding.org/about/>>.

⁴³ Per le linee guida di TEI (*Text Encoding Initiative*), cfr. *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, Version 4.2.2, Last updated on 9th April 2021, revision 609a109b1, <<https://tei-c.org/guidelines/>>.

⁴⁴ Cfr. <<https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html>>.

⁴⁵ Con «lemma» (<lem>), all'interno delle comunità TEI e MEI, ci si riferisce alla lezione critica (la lezione accolta a testo), mentre con <rdg> ci si riferisce alla lezione variante («variant reading»).

⁴⁶ Per altri esempi simili cfr. <<https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/examples-rdg.html>>.

```

<app>
  <lem wit="#Man #Pit #SL #Sq">con dolce</lem>
  <rdg wit="#Fp" type="substantive">conduce</rdg>
</app>

```

All'interno dell'elemento <lem>, *child element* di <app>, sono cioè indicati attraverso l'attributo @wit ('witness') i quattro testimoni latori della lezione critica (*con dolce*); all'interno dell'elemento <rdg> è invece registrata la variante di Fp, *conduce*, ulteriormente specificata come sostanziale ('substantive') attraverso l'attributo @type. Analogamente, una variante grafica è rappresentabile in TEI come 'orthographic', sempre tramite l'attributo @type, e ulteriori possibilità si possono ottenere attraverso l'uso dell'elemento <rdgGrp>, che permette di raggruppare diverse lezioni, associato all'attributo @type 'subvariants'.

Simili caratteristiche della codifica degli apparati critici sono state adottate anche nel modulo critApp di MEI,⁴⁷ il corrispettivo del modulo textcrit di TEI, consentendo perciò di associare all'elemento <rdg> l'attributo @type, a cui si attribuisce il valore 'substantive' e 'orthographic'. Se possiamo considerare senza alcun dubbio 'substantive' le varianti che abbiamo chiamato melodiche (M) e ritmiche (R), e 'orthographic' le varianti grafiche primarie e secondarie, risulta invece problematica la codifica delle varianti che abbiamo chiamato prosodico-musicali, perché coinvolgono l'aggancio delle sillabe alle note.

Tale codifica, senz'altro non impossibile, richiede tuttavia un certo dispendio di tempo.⁴⁸ Occorrerebbe infatti indicare che una sillaba, nella codifica della lezione critica annidata all'interno di una particolare nota, in un determinato testimone è annidata all'interno di un'altra nota, che può essere anche a molte battute di distanza dalla lezione critica. In tal caso, un attributo relativo alla variante 'prosodico-musicale' dovrebbe rinviare al luogo esatto in cui il <lem> occorre, per mezzo di un collegamento stabilito attraverso gli elementi <ptr> o <ref>, che in MEI sono usati per stabilire riferimenti a distanza tra elementi che non si trovano nello stesso luogo della codifica (*internal link*) o in un altro documento (*external link*).⁴⁹

Il *workflow* specificamente pensato per il *corpus* del progetto European Ars Nova prevede una doppia codifica: in TEI e in MEI.⁵⁰ Le due codifiche partono da due 'testi' differenti. Uno è il testo verbale risultato dell'edizione critica dei soli testi; l'altro è il 'testo complesso' risultato dell'edizione critica musicale.⁵¹ Vi è un punto in cui le due codifiche si intersecano e in qualche modo si sovrappongono:

⁴⁷ Cfr. <<https://music-encoding.org/guidelines/v4/content/scholarlyediting.html>>. In MEI, l'attributo @wit ('witness') di TEI è chiamato invece @source ('source'), a riprova della consuetudine musicologica di usare il termine 'fonte' per 'testimone', recepita anche in MEI.

⁴⁸ Sebbene non di immediata rilevanza metodologica, il tempo è un fattore non secondario nella costruzione di un progetto di edizione; cfr. ITALIA, *Editing Duemila*, pp. 182-183.

⁴⁹ Cfr. <<https://music-encoding.org/guidelines/v4/content/linkingdata.html>>.

⁵⁰ Le specifiche del flusso di lavoro relativo all'edizione musicale si possono leggere in MARTIGNANO – CALVIA – EPIFANI, *Tools and Perspectives for a Digital Critical Edition*.

⁵¹ Per la nozione di 'testo complesso' si rimanda a CARACI VELA, *La filologia musicale*, vol. 2, p. 69.

il testo poetico. Una determinata lezione – prendiamo nuovamente l'esempio di *conduce* (**Fp**) – sarà codificata in TEI a partire dall'edizione critica del testo. La stessa lezione sarà codificata in MEI a partire dall'edizione critica della musica, in cui tuttavia risulterà suddivisa nelle sue parti minime, le sillabe metriche, associate alle note.

Una delle possibilità per risolvere questa dispersione di informazioni nelle due codifiche è quella di adottare un attributo relativo all'elemento sillaba (<syl>) o all'attributo @syl dell'elemento <note>, che permetta la possibilità di collegare una sillaba all'intera parola di cui fa parte. L'attributo @corresp dell'elemento <syl> potrebbe essere usato per stabilire il collegamento tra sillaba e parola (non necessario per i monosillabi).⁵² L'uso dell'attributo @sameas potrebbe invece essere adottato nella sillaba del file MEI al fine di rimandare alla parola all'interno del file TEI, consentendo così l'interazione tra testi codificati sia in XML-TEI sia in XML-MEI.

L'ausilio delle tecniche di marcatura digitale, a patto che siano incrementati strumenti con un'interfaccia grafica *human-friendly* (secondo il cosiddetto WY-SIWYG), può supportare la corretta classificazione delle varianti e rivelarsi fondamentale per l'analisi di tradizioni particolarmente complesse e vaste, ma non fa in alcun modo venir meno il ruolo dell'editore critico, né la sua responsabilità nei confronti del testo pubblicato e dei suoi fruitori. Se nessun automatismo può essere insito in operazioni interpretative così delicate come quelle implicate nell'analisi delle varianti, d'altro canto una marcatura che permetta di registrare le diverse tipologie di varianti rilevate nella tradizione può essere di estrema utilità per elaborare dati relativi a un *corpus* di testi ampio, come può essere per esempio quello costituito dalle opere di Landini, da cui poter estrarre dati statisticamente rilevanti per analizzare il comportamento di determinati testimoni o singoli copisti, ma anche per rispondere a domande che l'editore stesso non aveva immaginato.

Conclusioni

L'analisi proposta per *Va' pure, Amor* B19 mostra un quadro della variantistica musicale che possiamo considerare il più comune nel repertorio trecentesco italiano. Sono rimasti fuori dalla discussione almeno tre argomenti principali, che esulano dagli obiettivi del presente saggio. Il primo è quello delle alterazioni presenti nei manoscritti, che per loro natura non si possono considerare vere e proprie varianti melodiche. Il secondo è quello delle versioni di alcuni brani tramandate secondo tipologie notazionali differenti; tali versioni non recano solo varianti di tipo meramente grafico-notazionale ma anche varianti ritmiche

⁵² Gli attributi @next, @prev, @follows e @precedes, che consentono invece di collegare le sillabe appartenenti a una stessa parola, non sono utili a questo scopo. Cfr. <<https://music-encoding.org/guidelines/v4/elements/syl.html>>.

sostanziali. Il terzo riguarda le versioni di uno stesso brano che si distinguono per il numero di voci o per la *Textierung* (versioni che variano cioè per organico o destinazione d'uso).

Limitatamente alla ballata offerta come caso di studio, nel presente saggio è stata dimostrata l'esistenza di una parentela tra due testimoni, **Sq** e **SL**, ma non è stato possibile né dimostrare che siano indipendenti l'uno dall'altro⁵³ né reperire un numero di errori e varianti sufficienti a chiarire i rapporti tra tutti i testimoni, dunque non è stato possibile ragionare in termini stemmatici.⁵⁴ La situazione appena descritta si ripropone per la maggior parte della tradizione musicale della polifonia trecentesca, per la quale quasi sempre non è possibile costruire uno stemma, come accade di frequente, più in generale, nella tradizione dei testi lirici romanzati. Diventa perciò fondamentale individuare la presenza di sequenze di testi nella tradizione manoscritta, all'interno delle quali verificare che gli apparentamenti dimostrati saldamente per mezzo di errori certi in un dato componimento siano eventualmente estendibili, cautelativamente, ad altri componimenti della stessa serie in cui non si ravvisino errori significativi.⁵⁵

Nel caso di una tradizione simile a quella delineata per *Va' pure, Amor* B19, i criteri condivisi all'interno del gruppo di lavoro del progetto European Ars Nova prevedono che si adotti la veste grafica di un testimone di riferimento. Ciò significa che, fatto salvo per gli eventuali emendamenti, l'aspetto grafico del testo è quello di un solo testimone e in caso di varianti puramente grafiche la lezione di tale testimone è sempre assunta a testo. Nel caso di adiaforia di varianti sostanziali (melodiche, ritmiche e prosodico-musicali), laddove cioè non si riscontri alcuna ragione oggettiva per privilegiare una lezione a scapito delle altre, si predilige la lezione del testimone di riferimento, operazione che incrementa notevolmente il peso specifico di quest'ultimo.

La scelta del testimone di riferimento è un'operazione particolarmente delicata per il repertorio polifonico in esame, poiché esige che si prenda in considerazione tanto la tradizione del testo musicale quanto quella del testo poetico. La situazione ideale, quella in cui il testimone di riferimento per l'edizione della musica sia lo stesso adottato per l'edizione del testo, per varie ragioni,⁵⁶ non sempre si verifica. Il testimone di riferimento può influire perciò in maniera sensibile sulle lezioni proposte a testo e pertanto la sua individuazione dovrà essere effettuata solo dopo la collazione e l'analisi della *varia lectio* e con valutazioni che dipendono innanzitutto dalla critica interna e secondariamente da una serie di

⁵³ Che **Sq** non dipenda mai da **SL** potrebbe derivare da dati cronologici, ma sappiamo che la datazione dell'allestimento dei due codici lascia ampi margini di incertezza. Cfr. JANKE, *Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli*, pp. 48-50.

⁵⁴ Non mi soffermo, in questa sede, sui rapporti tra l'edizione del testo musicale e l'edizione del testo verbale della stessa ballata.

⁵⁵ Per l'individuazione delle serie restano fondamentali i numerosi studi codicologici dei singoli testimoni. Si veda, a titolo di esempio, la serie di quattro ballate a due voci landiniane segnalata da Nádás in **F.5.5** e **Sq**; cfr. FABRI – NÁDAS, *A Newly Discovered Trecento Fragment*, pp. 7-8.

⁵⁶ L'argomento è stato trattato da Davide Checchi, nella relazione *Tra lettura e canto: i criteri di edizione dei testi poetici* letta in occasione del primo seminario del progetto European Ars Nova.

considerazioni relative alla pertinenza geografica rispetto all'opera (che può tradursi in vicinanza notazionale e linguistica all'autore), e alla datazione. Laddove tali motivazioni non siano dirimenti, per ragioni di omogeneità 'di superficie', nell'edizione del *corpus* di uno stesso compositore, un ulteriore fattore di scelta può dipendere dall'osservazione del quadro generale della tradizione manoscritta, orientando l'editore verso la scelta di un testimone che garantisca maggiore omogeneità all'edizione per via della sua rilevanza quantitativa. Nel complesso dell'edizione delle ballate a due voci di Francesco Landini, il testimone che garantisce maggiore omogeneità 'di superficie' al *corpus*, perché lo trasmette quasi integralmente, è **Sq**, eppure per la ballata *Va' pure, Amore* B19 la scelta ricadrà sul fiorentino **Fp**, il testimone considerato più antico, che mostra di contenere meno errori e di essere più affidabile nella sottoposizione delle sillabe alla musica.⁵⁷

Allo scopo di mettere in dialogo la filologia musicale con altre discipline affini per metodi, obiettivi e oggetti della loro indagine, e di proporre alcune riflessioni sulle possibilità derivanti dall'applicazione della filologia digitale alla musicologia, interesse centrale del presente saggio è la fase che direttamente precede la vera e propria ricostruzione del testo. Ciò sia perché è quella che determina la maggior parte delle scelte dell'editore, sia perché la razionalizzazione delle varianti musicali presenta numerosi problemi non ancora risolti, da tenere in debito conto nella prospettiva di un ampliamento delle risorse offerte dalle tecniche di codifica degli apparati critici.

Al di là delle opportunità offerte dall'edizione digitale, che riguardano più i modi di presentazione dei risultati dell'indagine filologica che i metodi stessi di edizione, vi sono altri scogli da superare per il filologo musicale. L'edizione critica musicale, infatti, da molti non è considerata necessaria né al passo coi tempi. Non è raro leggere l'opinione secondo cui ogni testimone rappresenterebbe la messa per iscritto di una differente esecuzione, il che renderebbe necessario approntare edizioni iperdiplomatiche e conservative fino al punto di adottare le figure della notazione antica, edizioni che però garantiscono solo l'illusione di una maggiore vicinanza al testo. Occorrono invece edizioni condotte secondo principi rigorosi e aggiornati, che offrano – esplicitamente e nella consapevolezza che quello del filologo non è mai un intervento neutro – una traduzione in un sistema notazionale moderno. Ciò, spostando il fuoco dell'interesse dal singolo manoscritto al testo, dovrebbe mirare innanzitutto a rendere il più possibile comprensibile e condivisibile il frutto di un lavoro di interpretazione che, auspicabilmente, si nutra di una produttiva dialettica tra filologia musicale e analisi musicale.

⁵⁷ Si veda il Cantus, già al v. 1 (mm. 1-6): **SL Sq** anticipano la sillaba *pu-* a m. 1; **Man** presenta una collocazione deteriore di tutte le sillabe centrali del verso; **Pit** anticipa la sillaba *-mo-* a m. 2.

BIBLIOGRAFIA

- DIAMM, *Digital Archive of Medieval Music*, <www.diamm.ac.uk>.
- Exeter Machaut, <<https://humanities.exeter.ac.uk/history/research/centres/medieval/projects/machaut/>>, dir. da Yolanda Plumley.
- Gallica, <<https://gallica.bnf.fr/>>.
- GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1961-2008; <<http://www.gdli.it>>.
- LirIO, *Lirica Italiana delle Origini. Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, <<http://lirioweb.ovi.cnr.it/>>.
- Je chante un chant*, diretto da Yolanda Plumley, University of Exeter, <<http://www.jechante.ex.ac.uk/archive/index.html>>.
- MEM, «Medioevo Musicale / Music in the Middle Ages: Bollettino Bibliografico della Musica Medievale / Mediaeval Music Bibliographical Bulletin», Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo; online <<http://www.mirabileweb.it/>>.
- MGG, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von L. Finscher, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Basel – London – New York – Prag – Stuttgart – Weimar 1998–; <<https://www.mgg-online.com>>.
- MiMus, *Mimus. Performing Music and Poetry in Medieval Iberia*, diretto da Anna Alberni, Universitat de Barcelona, <<http://mimus.ub.edu>>.
- Musicologie Médiévale*. Resources for medieval musicology and liturgy, creato da Dominique Gatté, <<https://gregorian-chant.ning.com/>>.
- New Grove. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, eds. Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 voll., Macmillan, London 2001; online <www.oxfordmusiconline.com>.
- OED, *Oxford English Dictionary*, <www.oed.com>.
- TLIO, *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>.
- APPEL, Bernhard R. – EMANS, Reinmar, *Musikphilologie: Grundlagen, Methoden, Praxis*, Laaber, Laaber 2017.
- BENT, Margaret, *Early Music Editing, Forty Years On: Principles, Techniques, and Future Directions*, in DUMITRESCU – KÜGLE – VAN BERCHUM, *Early Music Editing*, pp. 241-271.
- BORIO, Gianmario, *Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale*, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di G. Borio, ETS, Pisa 2004 (Diverse voci..., 4), pp. 7-29.

- BRUMANA, Biancamaria, *Una nuova edizione delle musiche di Nicolò del Preposito da Perugia*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 116 (2019), pp. 708-712.
- CALDWELL, John, *Editing Early Music*, Oxford University Press, Oxford 1984.
- CALVIA, Antonio – CHECCHI, Davide, *L'edizione dei testi intonati dell'Ars Nova: alcune questioni di metodo*, «Cultura Neolatina», 80/3-4 (2020), pp. 245-281.
- CALVIA, Antonio – LANNUTTI, Maria Sofia, a cura di, *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- CALVIA, Antonio, *Some Notes on the Two-voice Ballatas by Francesco Landini in the San Lorenzo Palimpsest*, in *The End of the Ars Nova in Italy: The San Lorenzo Palimpsest and Related Repertories*, eds. A. Calvia, S. Campagnolo, A. Janke, M.S. Lannutti and J. Nadas, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2020 (La Tradizione Musicale, 21; Studi e testi, 11), pp. 99-129.
- CAMPAGNOLO, Stefano, a cura di, *Problemi e metodi della filologia musicale, tre tavole rotonde*, LIM, Lucca 2000 (Didattica della filologia musicale, 1).
- CARACI VELA, Maria, *Musical Philology. Institutions, History, and Critical Approaches*, ETS, Pisa 2015.
- CARACI VELA, Maria, *Gli studi sulla musica italiana del Trecento nel secolo XXI: qualche osservazione sui recenti orientamenti della ricerca*, «Philomusica on-line», 10 (2011), pp. 61-95.
- CARACI VELA, Maria, *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*, LIM, Lucca 1995.
- CARACI VELA, Maria, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 1, *Fondamenti storici e metodologici della Filologia musicale*, LIM, Lucca 2005; seconda edizione, LIM, Lucca 2015.
- CARACI VELA, Maria, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 2, *Approfondimenti*, LIM, Lucca, 2009.
- CARACI VELA, Maria, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 3, *Antologia di contributi filologici*, LIM, Lucca 2013.
- CHECCHI, Davide – EPIFANI, Michele, *Tradizione, edizione, esecuzione. Due casi di studio dall'Ars nova italiana*, in *Philologie et musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, éd. par Christelle Chailou-Amadiou, Oreste Floquet et Marco Grimaldi, Classiques Garnier, Paris 2019, pp. 159-188.
- CUTHBERT, Michael S., *Melodic Searching and the Anonymous Unica of San Lorenzo 2211*, in *The End of the Ars Nova in Italy: The San Lorenzo Palimpsest and Related Repertories*, eds. Antonio Calvia, Stefano Campagnolo, Andreas

- Janke, Maria Sofia Lannutti, John Nádás, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2020 (La Tradizione Musicale 21; Studi e testi, 12), pp. 151-161.
- CUTHBERT, Michael S., *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Ph.D. Dissertation, Harvard University 2006.
- DESMOND, Karen *et al.*, *Next Steps for Measuring Polyphony – A Prototype Editor for Encoding Mensural Music*, in *Music Encoding Conference Proceedings 2020*, pp. 121-124.
- DUMITRESCU, Theodor – KÜGLE, Karl – VAN BERCHUM, Marnix, eds., *Early Music Editing: Principles, Historiography, Future Directions*, Brepols, Turnhout 2013.
- DUMITRESCU, Theodor – VAN BERCHUM, Marnix, *The CMME Occo Codex Edition. Variants and Versions in Encoding and Interface*, in *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung*, eds. Peter Stadler and Joachim Veit, De Gruyter, Berlin – New York 2009, pp. 129-146.
- DUMITRESCU, Theodor, *Ancient Concerns for the Twenty-first Century: 'Music Philology' in the Realm of the Digital*, in DUMITRESCU – KÜGLE – VAN BERCHUM, *Early Music Editing*, pp. 211-240.
- EPIFANI, Michele, a cura di, *La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica e commentata dei testi e delle intonazioni*, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2019.
- FABBRI, Mario – NÁDAS, John, *A Newly Discovered Trecento Fragment: Scribal Concordances in Late-Medieval Florentine Manuscripts*, in John NÁDAS, *Arte Psallentes. Studies in Music of the Tre- and Quattrocento*, Collected in Honor of his 70th Birthday, LIM, Lucca 2017, pp. 1-16 (pubblicato per la prima volta in «Early Music History», 3 (1983), pp. 67-81).
- FEDER, Georg, *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*, translated by Bruce C. Macintyre, Pendragon Press, Hillsdale 2011 (Monographs in musicology, 14).
- FEDER, Georg, *Musikphilologie: eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987.
- GRIER, James, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge University press, Cambridge 1996.
- ITALIA, Paola, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Salerno Editrice, Roma 2020.
- ITALIA, Paola, *Editing Novecento*, Salerno Editrice, Roma 2013.
- JANKE, Andreas – NÁDAS, John, eds., *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, vol. 1: *Introductory Study*, vol. 2: *Multispectral Images*, LIM, Lucca 2016 (Ars Nova, Nuova serie, 4).

- JANKE, Andreas, *Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211)*, Olms, Hildesheim 2016 (Musica Mensurabilis, 7).
- KARP, Theodore, *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Clarendon press, Oxford 1992.
- KÜGLE, Karl, *Textual Culture Shock, or: The Making and Remaking of (Early) Music “Philology”*, in DUMITRESCU – KÜGLE – VAN BERCHUM, *Early Music Editing*, pp. 9-19.
- LANNUTTI, Maria Sofia, *Combining Romance Philology and Musicology through a New Interdisciplinary Approach: The ERC Advanced Grant Project ArsNova*, «Medioevo romanzo», 44 (2020), pp. 145-171.
- MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium. Pomerium*, introduzione, traduzione e commento a cura di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 12; Le regole della musica, 3).
- MARCHETTO DA PADUA, *Pomerium*, ed. Giuseppe Vecchi, American Institute of Musicology, [Roma] 1961 (Corpus scriptorum de musica, 6).
- MARCHI, Lucia, *Catalogo delle opere di Francesco Landini*, in «Col dolce suon che da te piove». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzi e Antonio Delfino, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999, pp. 589-617.
- MARTIGNANO, Chiara – CALVIA, Antonio – EPIFANI, Michele, *Tools and Perspectives for a Digital Critical Edition of Fourteenth-Century Polyphonic Music*, in *Music Encoding Conference Proceedings 2021*, in corso di pubblicazione (2021).
- NICOLÒ DEL PREPOSTO, *Opera completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di Antonio Calvia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017.
- PASQUALI, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1934.
- SAHLE, Patrick, *A catalog of: Digital Scholarly Editions*, v 3.0, snapshot 2008ff, last change 2020/09/28: <<https://v3.digitale-edition.de>>.
- SAHLE, Patrick, *What is a Scholarly Digital Edition?*, in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, eds. Matthew James Driscoll and Elena Pierazzo, Open Book Publishers, Cambridge 2016, pp. 19-39.
- SCHRADE, Leo, ed., *The Works of Francesco Landini*, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1958 (Polyphonic Music of Fourteenth Century, IV); il *Commentary to Volume IV* dattiloscritto è pubblicato a parte.

- SEGRE, Cesare, *Problemi teorici e pratici della critica testuale*, in *Estudios de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, a cura di M. Arbor Aldea e A. F. Guaidanes, Santiago de Compostela 2010 (Verba. Anuario galego de Filoloxía. Anexo, 67), pp. 11-22; ora in ID., *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile con un saggio introduttivo di G. L. Beccaria, Mondadori, Milano 2014 (I Meridiani), pp. 356-373.
- STINSON, John – STOESSEL, Jason, *Encoding medieval music notation for research*, «Early Music», 42 (2014), pp. 613-617.
- ZIMEI, Francesco, «Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»»: in margine all'«Opera completa» di Nicolò del Preposto, passando per una raccolta di saggi, «Cultura Neolatina», 78 (2018), pp. 277-302.
- ZINELLI, Fabio, *La Genèse de la méthode éditoriale de Bédier par la musique*, in *L'Ombre de Joseph Bédier*, edited by Craig Baker, Marcello Barbato, Mattia Cavagna, and Yan Greub, Travaux de Littératures Romanes, Editions de linguistique et de philologie, Strasbourg 2018, pp. 227-254.



NOTA BIOGRAFICA Antonio Calvia è ricercatore presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, all'interno del progetto ERC European Ars Nova. È caporedattore del database *MEM. Medioevo musicale / Music in the Middle Ages*.

BIOGRAPHICAL NOTE Antonio Calvia is a research fellow at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia, within the ERC project European Ars Nova. He is chief editor of the database *MEM. Medioevo musicale / Music in the Middle Ages*.