

DAVIDE CHECCHI

*MISE EN TEXTE* E DISLOCAZIONI TESTUALI:  
SU UNA TRADIZIONE ARSNOVISTICA DELLA  
FRANCIA NORD-ORIENTALE CONFLUITA  
IN CHANTILLY E REINA

ABSTRACT

Il saggio analizza alcuni brani intonati presenti nei mss. Chantilly (Chantilly, Musée Condé, ms. 564) e Reina (Paris, BnF, n.a.fr. 6771) che presentano una disposizione dei versi irrazionale e che ne inficia la corretta comprensione. Dopo aver dimostrato che questi guasti dipendono da un'errata comprensione di una *mise en texte* non usuale, si riscontra che l'ipotetica *mise en texte* degli antighi è propria di alcuni testimoni provenienti dalle Fiandre o dalla Francia nord-orientale, area da cui provengono quindi le fonti da cui Chantilly e Reina hanno tratto i brani analizzati. L'ipotesi è confermata anche da alcuni dati linguistici e retorico-poetici.

PAROLE CHIAVE Ars nova francese, *mise en texte*, Reina, Chantilly, filologia materiale

SUMMARY

The essay examines several pieces in the manuscripts Chantilly (Chantilly, Musée Condé, ms. 564) and Reina (Paris, BnF, n.a.fr. 6771) that display an irrational arrangement of the verses, impairing their proper comprehension. After demonstrating that these flaws stem from a misreading of an unusual *mise en texte*, it emerges that the hypothetical *mise en texte* of the antigraphs is characteristic of certain witnesses from Flanders or north-eastern France—the area from which the sources used for the pieces in Chantilly and Reina therefore derive. This hypothesis is further supported by linguistic and rhetorical-poetic evidence.

KEYWORDS French Ars Nova, *mise en texte*, Reina, Chantilly, material philology



## o. Premessa\*

NEI testimoni musicali dell'Ars nova i versi paralleli da cantare sulla stessa musica sono solitamente trascritti in uno spazio della pagina lasciato libero dalla melodia (spesso sulle righe vuote del penta o esagramma, nello spazio che li separa o nel margine inferiore della pagina) comunemente chiamato *residuum*. In un ristretto gruppo di sei testi tramandati dai mss. Chantilly, Musée Condé, 564 e Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771<sup>1</sup> si osserva invece che il *residuum* o parte di esso è sottoposto alla melodia del Tenor e/o del Contratenor, come se si trattasse di un testo da cantare su queste melodie, e che questa disposizione anomala si accompagna a una successione delle parole disordinata e apparentemente irrazionale. Si tratta della *ballade En la saison que toute riens s'encline* intonata da Cuvelier e tramandata dal solo Chantilly, del *virelai Or tost a euls vous assemblés*, intonato da Pykini e tramandato da Chantilly e Reina, e di tre testi tramandati dal solo Reina: il *virelai* politestuale *Tres douche plasant bergiere / Reconforte toy, Robin*, il *virelai* trilingue (francese, latino, olandese) *En ties, en latim, en romans* e la *ballade* in olandese *En wyflic beildt ghestadt van sinne*. Finora è stata dedicata particolare attenzione solo alla *ballade* di Cuvelier, l'obiettivo del presente lavoro è di considerare questi testi nel loro insieme col fine di comprendere meglio l'origine di questa particolare disposizione del *residuum* e le cause dei guasti nell'ordine dei versi.

L'indagine sarà condotta facendo attenzione alla *mise en texte* adottata in Chantilly e Reina per questi sei brani. Insieme alla *mise en page*, la *mise en texte* contribuisce all'impaginazione del libro, «intesa come la disponibilità ad accogliere ordinatamente (*mise en page*) e a rendere agevolmente fruibili (*mise en texte*) contenuti complessi, tramite la possibilità di associare su una stessa pagina testi principali e accessori e l'elaborazione di dispositivi paratestuali per l'articolazione razionale del flusso testuale». <sup>2</sup> La distinzione tra i due aspetti è di indubbia utilità anche per lo studio della tradizione dei testi con intonazione polifonica, dove sono ben note le esigenze dei copisti di disporre tutte le voci su un'unica apertura di pagina, di risparmiare spazio e di far comprendere facilmente al fruitore la struttura melodica del componimento.

\* Tutti i testi (ad eccezione della *ballade* olandese e del *virelai* trilingue) sono citati secondo le edizioni approntate per il progetto e disponibili online all'indirizzo <https://arsnova-ant.mirabileweb.it/home>. Desidero ringraziare Vittoria Brancato, Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti e Anne Stone per i preziosi consigli fornitimi durante la stesura dell'articolo.

1. Per l'inventario e le descrizioni e datazioni dei mss. si rimanda alle relative schede del CANT. Le riproduzioni dei due mss. sono disponibili rispettivamente agli indirizzi <https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md418k71np2v> e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b8449045j>
2. MANIACI, *Libro*. L'impiego di questi due concetti deve molto al diffondersi della così detta filologia 'materiale' e della filologia 'dei canzonieri', a partire dagli studi seminali degli anni '80 del secolo scorso (AVALLE, *I canzonieri*; ROBINSON, *The Booklet*; ANTONELLI, *Interpretazione*). Per ulteriori approfondimenti si vedano almeno STOREY, *Method*; ID. *La prassi*; MARTIN – VEZIN, *Mise en page*; GAGGERO, *Mise en texte*.

La presenza di forme fisse nel XIV secolo ha in parte semplificato le operazioni, cristallizzando dei *layouts* più o meno stabili, ma non è raro imbattersi, come osserva Boorman,<sup>3</sup> in disposizioni (cioè *mise en texte*) inconsuete dovute, soprattutto nell'Ars subtilior, allo sperimentalismo formale e a particolari accorgimenti compositivi (opere politestuali, uso nel canone ecc.). Nel caso delle grandi antologie musicali dell'Ars nova (con l'eccezione dei testimoni di Machaut)<sup>4</sup> possiamo infatti osservare che la *mise en page* è spesso unica per tutto il codice, o almeno organizzata 'per fascicoli', mentre la *mise en texte*, ovvero le modalità con cui il testo e la melodia di uno specifico brano vengono di volta in volta disposti sulla pagina, è la conseguenza di un compromesso messo in atto dal copista tra la rigidità della *mise en page*, le caratteristiche del brano che sta copiando, le esigenze di lettura degli esecutori e, non da ultimo, l'armonia estetica della pagina.<sup>5</sup>

### 1. *En la saison que toute riens s'encline*

Il manoscritto Chantilly, uno dei testimoni più importanti dell'Ars nova francese, presenta i testi delle intonazioni spesso viziati da errori di comprensione da parte del copista principale.<sup>6</sup> Se i frequenti italianismi lascerebbero supporre che si tratti di un copista di area italiana, la sua precisa origine, così come l'identificazione dell'ambiente in cui è stato allestito il codice, è ancora oggi oggetto di dibattito.<sup>7</sup> Gli studiosi concordano invece sul fatto che il copi-

3. BOORMAN, *The Sources*, in particolare le pp. 540-543. Per un quadro generale sull'organizzazione della pagina nei codici musicali dell'Ars nova si rimanda a BENT, *Polyphonic Sources*, in part. le pp. 627-628.
4. La particolarità della *mise en page* dei testimoni dell'opera di Machaut è dovuta in primo luogo al fatto che ospitano testi narrativi, alcuni con inserzioni musicali, e forme fisse con e senza intonazione musicale. In merito si rimanda a BAIN, *Why Size Matters* e a LEACH, *Machaut's First Single-Author Compilation*.
5. In merito RANDELL UPTON, *Aligning Words*, osserva che in Ch spesso la disposizione del testo sottoposto all'intonazione risponde a criteri estetici piuttosto che di corretta corrispondenza tra melodia e sillaba. Inoltre, i copisti sembrano maggiormente interessati all'allineamento del testo all'inizio o alla fine delle sezioni musicali.
6. Oltre alla mano principale, una *littera textualis* italiana che copia praticamente tutto il repertorio tramandato da Chantilly, si riscontrano altre quattro mani: una bastarda francese responsabile della copia dei brani di Cordier nel bifolio iniziale e di alcune rubriche attributive (cc. 34v, 35r e 43r), almeno due mani responsabili dell'allestimento dell'indice, una quarta mano che ha effettuato alcune piccole annotazioni musicali lungo tutto il codice. In merito cfr. PLUMLEY – STONE, *Codex Chantilly*, pp. 121-127.
7. Le ipotesi spaziano dalla Catalogna (Scully e Zinelli) all'Italia (Reaney, che ipotizza però un antigrafo aragonese, Randell Upton, Plumley – Stone e Gómez Muntané), passando per Avignone (Pirrotta e Zinelli). Per la questione si rimanda a PIRROTTA, *Il codice estense*; REANEY, *The Manuscript Chantilly*, in part. pp. 84-85; SCULLY, *French Songs in Aragon*; PLUMLEY – STONE, *Codex Chantilly*, pp. 159-164; GÓMEZ MUNTANÉ, *French Songs in Aragon*; RANDELL UPTON, *The Creation of the Chantilly Codex*, in part. 299-306 (che sottostima decisamente la presenza di errori nel testo verbale: «When compared with the most recent complete modern edition (that of Terence Scully in PMFC [XVIII-XIX]),

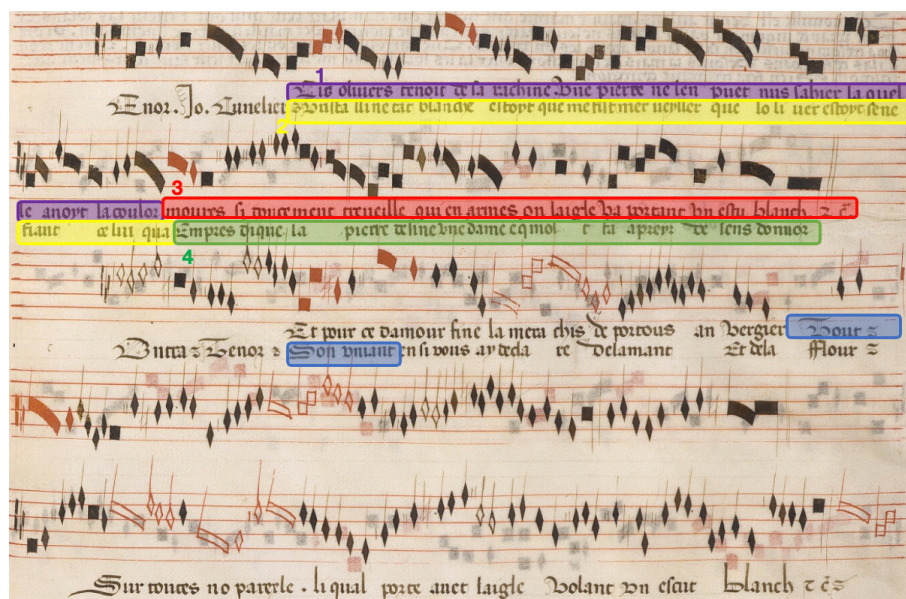


Figura 1. Chantilly, Musée Condé, 564, c. 46r

sta del testo avesse una conoscenza della lingua francese molto approssimativa; ne sarebbero prova i numerosi fraintendimenti paleografici (*n* e *u*, *e* e *o*, *f* e *s*, *c* e *t* ecc.) che compromettono spesso la lezione del testo.<sup>8</sup>

Nel caso della *ballade En la saison que toute riens s'encline* (c. 46r), la cui paternità dell'intonazione è conflittuale tra Humbertus de Salinis e Cuvelier, l'incomprensione da parte del copista è resa evidente da una disposizione del testo del residuum disordinata e apparentemente irrazionale. Se il testo sottoposto al Cantus non presenta problemi, e va letto come solitamente avviene nelle *ballades*, il residuum, contenente le strofe II e III e trascritto sotto il Tenor e il Contratenor, presenta invece dei 'salti' in corrispondenza dei versi terzo e sesto della seconda strofe. Per semplificare la comprensione della disposizione del residuum, riporto la riproduzione del manoscritto (Figura 1) con l'aggiunta di alcune sottolineature, replicandole anche nel testo critico.

[E]n la saison que toute rie[n]s s'encline  
de resjoir apres le tems d'iver,  
en u[n] jardin aloye a le serine,  
[a part] ouquel trouway un OLIVER.  
Dessus avoyt un noir aigle posant:  
quant l'aperchu, vi une grant merveille,

5

my examination of the text as copied in Ch reveals a full continuum in copying accuracy» p. 301; del resto in molti punti il testo stabilito da Scully risulta troppo passivo nei confronti di lezioni prive di senso del testimone); ZINELLI, *Il Roman de Cardenois*, in part. le pp. 351-352. In merito si veda anche e PLUMLEY, *An 'Episode in the South?'*, in particolare le pp. 107-111 e la sintesi della questione tracciata da DULONG e SULTAN, *Nouvelles lectures*.

8. DULONG – SULTAN, *Nouvelles lectures*, pp. 100-101.

car a .ii. be[c]s soustanoit en estant  
un es[c]u blanc a la barre vermeille.

Cis olivers tenoit de sa rachine une pierre –ne l'en puet nus sa[c]hier–, laquelle avoyt la coulour cristalline: tant blanche estoyt que me fist merveyller; que l'oliver estoyt senefiant celui qu'Amours si doucement treveille, qui en armes [c]on l'aigle va portant un escu blanch [a la barre vermeille].	10       15
--	----------------------------------

Empres [je] di que la pierre desine une dame qui molt fa[it] a pr[is]yer de sens, d'onnor et, pour ce, d'amour fine l'ame ra[d]is e[n] port[e] [l]e vergier. Ensi vous ay déclaré de l'amant et de la flour sur toutes no pareyle, liqual porte ave[c] l'aigle volant un escut blanch [a la barre vermeille]. <sup>9</sup>	20
---	----

La seconda strofe inizia nella prima riga del testo sottoposto al primo esagramma del Tenor e prosegue nella prima riga sottoposta al secondo esagramma del Tenor fino alla parola *coulour* (v. 11), poco dopo l'inizio del secondo esagramma (appena prima delle note rosse, è il testo evidenziato in viola, numero 1). A questo punto il testo non prosegue normalmente, ma è necessario ritornare sotto il primo esagramma del Tenor, leggere l'intera seconda riga e proseguire sotto l'esagramma successivo, sempre nella seconda riga, fino alle lettere *celui qua* (v. 14, testo evidenziato in giallo, numero 2), dopo le quali è necessario spostarsi nella prima riga del secondo esagramma del Tenor (testo evidenziato in rosso, numero 3) in corrispondenza della parola successiva a *coulour* (dove ci eravamo arrestati in precedenza), con un salto che addirittura spezza la parola *amoures* (*qua mures* va infatti distinto in *qu'amures*, errore per *qu'Amours*). Il testo della seconda strofe prosegue poi concludendosi alla fine della stessa riga, con il vers refrain abbreviato. Per proseguire nella lettura della terza strofe, che inizia con la parola *Emprés* (v. 17), è necessario ritornare alla seconda riga del secondo esagramma del Tenor, subito dopo le lettere *qua* (ovvero dove ci eravamo arrestati nel mezzo del v. 14, testo evidenziato in verde, numero 4). La disposizione del testo a questo punto non presenta più salti e, dopo la fine della seconda riga del secondo esagramma del Tenor, la lettura prosegue nella prima riga sottoposta al primo esagramma del Contratenor, di qui nella seconda riga sottoposta allo stesso esagramma e infine nella riga sottoposta al terzo esagramma del Contratenor. L'unico problema è dato dalla

9. Apparato delle varianti rifiutate: 1 En] n ■ riens] ries 3 un] u 4 a part] e patre ■ oliver] oliver fer 7 becs] bets 8 escu] estu 10 sachier] sahier 15 con] on 17 je] om. 18 dame] dame e ■ fait] fa ■ prisyer] preyer 20 radis] rachis ■ en porte le] de portous en ■ vergier] vergier tout son vivant 24 avec] avet Ch.

presenza del sintagma «Tout son vivant» (evidenziato in blu nella riproduzione) a cavallo tra la prima e la seconda riga sottoposte al primo esagramma del Contratenor, che parrebbe estraneo al nostro testo. Va inoltre notato che il copista segnala correttamente l'inizio di un verso ricorrendo alla maiuscola al v. 10 «Une pierre» e al v. 17 «Empres», mentre negli altri casi la maiuscola è impiegata all'inizio delle righe del residuum sottoposto alle diverse voci oppure nel sintagma «Tout | Son vivant». Queste scelte sono probabilmente dettate dalla volontà di conferire al testo un aspetto il più possibile ordinato e omogeneo rispetto al resto del codice, anche adottando una spaziatura tra le parole analoga a quella che solitamente caratterizza il testo sottoposto all'intonazione, ma che nel nostro caso non può ovviamente dipendere dal rapporto tra nota e sillaba.<sup>10</sup>

Questa *ballade* è già stata oggetto di molti studi per via del testo che celebra Olivier du Guesclin (fratello del noto condottiero Bertand du Guesclin) e sua moglie e a causa della doppia attribuzione a Humbertus de Salinis e a Johannes o Jaquemart Cuvelier. Per quanto riguarda l'attribuzione, Plumley e Stone, sulla base di alcune caratteristiche notazionali e dell'estraneità di Salinis rispetto alla corte scismatica avignonese (a cui è riconducibile gran parte del repertorio di Chantilly), ritengono che l'attribuzione più probabile sia a Cuvelier.<sup>11</sup> In favore dell'attribuzione a Cuvelier, con cui concordo, si è espressa anche Lucia Marchi, notando come sia poco probabile che Salinis (nato tra il 1378 e il 1384) sia l'autore di un testo databile ai primi anni '90 del XIV secolo.<sup>12</sup> Per quanto riguarda l'anomala disposizione del residuum, Ursula Günther propose per prima un'ipotesi in un articolo del 1984. Vale la pena riportare per intero la sue parole:

Stanzas 2 and 3, which are written beneath the Tenor and Contratenor, can only be reconstructed with great difficulty, because the copyist wrote them down wrongly, obviously because he thought they belonged to the music written above them. The error arose evidently because the copyist was using as his basis a manuscript in which the lines containing the musical notation were longer. Thus, the first Tenor system included a few notes more than Ch[antilly] and also six of the syllables from system two.<sup>13</sup>

In pratica, secondo l'ipotesi di Günther, nell'antigrafo era presente una identica disposizione del residuum sotto il Tenor e il Contratenor, ma rispetto a Chantilly il primo esagramma del Tenor ospitava più note e di conseguenza anche un maggior numero di parole del residuum ad esso sottoposto. Nello specifico la prima riga del residuum sottoposta al primo esagramma terminava con la parola *coulor*, mentre la seconda con le lettere *celui qua*. Di conseguenza la prima riga del residuum sottoposto al secondo esagramma iniziava con le

10. Su questo aspetto cfr. RANDELL UPTON, *Aligning Words*.

11. PLUMLEY – STONE, *Codex Chantilly*, p. 150.

12. MARCHI, *Traces of Performance*, in part. le pp. 13-14. Secondo Marchi la presenza del nome di Salinis indicherebbe una sua *performance* musicale del brano.

13. GÜNTHER, *Unusual Phenomena*, p. 95.



1 Cis olivers tenoit [.....] avoyt la coulor

2 cristalline tant [.....] senefiant celui qu'a

3 mours si doucement [.....] un escu blanch etc.

4 Empres [je] di que la [.....] sens d'onnor

Figura 2. *En la saison que toute riens s'encline*, ipotesi di mise en texte nell'antigrafo di Chantilly

lettere *mours*, mentre la seconda riga con la parola *Emprés*. Diversamente da come accade di solito con il testo sottoposto all'intonazione, dove alla prima riga sottoposta al primo rigo segue la prima riga sottoposta al rigo successivo, in questo caso le righe del residuum sottoposte al Tenor e al Contra dovevano essere lette una dopo l'altra: alla prima riga sottoposta al primo rigo seguiva la seconda riga sottoposta allo stesso rigo e così via scendendo di rigo in rigo. Per maggior chiarezza esemplifico graficamente (Figura 2) la disposizione del residuum sotto al Tenor secondo l'ipotesi appena esposta, numerando le righe secondo l'ordine di lettura.<sup>14</sup>

Il copista di Chantilly, o di un suo antigrafo, ha interpretato il residuum sottoposto al Tenor e al Contra come testo da cantarsi sulla melodia del Tenor e del Contra e nella copia non ha quindi rispettato l'ordine di lettura, del resto abbastanza inusuale in un manoscritto musicale, ma la corrispondenza tra testo e note: non avendo spazio sufficiente per rispettare la 'finta' sottoposizione del testo al Tenor del suo antigrafo, ha quindi copiato il testo nell'esagramma successivo, di fatto guastando la successione dei versi.

Un'altra ipotesi è stata avanzata in via dubitativa da Yolanda Plumley e Anne Stone,<sup>15</sup> che comunque non rigettano del tutto l'ipotesi di Günther. Le studiose osservano che in Chantilly sono appunto presenti due rubriche attributive: una nel margine superiore a Iohannes de Salinis, e una in corrispondenza del Tenor a Cuvelier (travisato in «Cunelier»)<sup>16</sup> e che anche la *ballade*

14. In questo e negli altri esempi in cui si ricostruisce la disposizione del testo nell'antigrafo, per comodità si adotta per il testo la lezione del testo critico.

15. PLUMLEY – STONE, *Codex Chantilly*, pp. 143-144 e 150.

16. Viziato dal fraintendimento paleografico tra *u* e *n* di Chantilly, il nome del compositore compare negli studi nella duplice forma *Cuvelier/Cunelier*. *Cuvelier* è stato identificato con Jaquemart o Jean le Cuvelier, il primo attestato al servizio di Carlo V di Francia nel 1372, il secondo è autore di una cronaca relativa a Bertrand du Guesclin. In favore dell'attribuzione di *En la saison* a Cuvelier si consideri anche che questa *ballade* è stata interpretata come celebrativa di Olivier du Guesclin, fratello di Bertrand. Al di là dell'identificazione con Jaquemart o Jean, si noti che il cognome Cuvelier è molto diffuso

*Se Galaas et le puissant Artus*, intonata da Cuvelier, presenta in Chantilly (c. 38r) una disposizione del residuum simile: il residuum contenente la seconda strofa è disposto normalmente all'interno dell'esagramma lasciato libero dal Cantus, mentre la terza strofa è sottoposta su una sola riga al Tenor e al Contratenor. Sempre secondo Plumley e Stone, la doppia attribuzione dipenderebbe dal fatto che il copista di Chantilly abbia attinto a più di una fonte. In un primo tempo il copista avrebbe avuto a disposizione solo la prima strofa di *En la saison*, con l'attribuzione a Salinis, e le prime due strofe di *Se Galaas*, e in un secondo momento avrebbe attinto a un'altra fonte per completare i due testi.<sup>17</sup> Per quanto riguarda *En la saison*, la seconda fonte, forse un testimone letterario privo di intonazione, sarebbe responsabile dell'aggiunta del nome «Jo. Cunelien» prima del residuum sottoposto al Tenor, da intendersi quindi come un'attribuzione conflittuale, mentre la trascrizione del residuum sotto al Tenor e al Contratenor potrebbe essere dovuta al fatto che, dopo la copiatura della melodia, non fosse rimasto spazio sufficiente per la trascrizione del residuum. Come notano però le stesse Plumley e Stone questa spiegazione contrasta con il fatto che il testo è stato sicuramente trascritto prima dell'intonazione.<sup>18</sup> Ad ogni modo, queste anomalie nella disposizione del testo farebbero sistema con altri errori di copia che riguardano il testo di *Pictagoras, Jabol et Orpheus* (c. 30v, *ballade* intonata da Suzoy) e la melodia di *La harpe, de melodie* (c. 43v, *virelai* intonato da Senleches), prova di una pluralità di fonti di Chantilly.<sup>19</sup>

## 2. Or tost a euls vous assemblés

Questo *virelai*, intonato da Nicholas Pykini<sup>20</sup> è tramandato da Chantilly (c. 55r), da Reina (c. 62v), dal frammento Leclercq (Mons, Private Collection of

nella Francia nord-orientale, mentre la variante Cunelien, non altrimenti attestata, è sicuramente da rigettare. In merito cfr. GÜNTHER, *Cuvelier, Johannes*; PLUMLEY, *Cuvelier e PLUMLEY, An 'Episode in the South?'*, in particolare le pp. 107-108. Un identico fraintendimento ha riguardato anche il troviero duecentesco Cuvelier nel ms. Paris, Bibl. nationale de France, fr. 1591 (cfr. GATTI, *Repertorio*, p. 65).

17. Frequenti sono infatti i casi di omissione, totale o parziale, dei versi trascritti nel residuum.
18. Anche secondo Randell Upton e Greene in Chantilly il testo verbale è stato scritto prima della melodia, cfr. RANDELL UPTON, *The Creation of the Chantilly*, pp. 299-300 e GREENE, *The Secular*, p. 10. Per Earp la copiatura del testo prima della melodia è la norma per i manoscritti di musica monodica e polifonica del XV secolo (EARP, *Scribal Practice*, pp. 160-170 e EARP, *Texting*, in particolare le pp. 194-197).
19. Nel copiare il residuum di *Pictagoras, Jabol et Orpheus* il copista inizia trascrivendo un testo sbagliato, tratto da una *ballade* non identificabile, e in un secondo momento si accorge dell'errore segnalando la mancanza del testo corretto con un «vagit». Per quanto riguarda *La harpe, de melodie* è presente, sotto il Tenor, il frammento di una voce non appartenente al *virelai*.
20. Compositore al servizio di Venceslao I, duca di Lussemburgo e Brabante, fiorì tra il 1364 e il 1389, di lui ci è pervenuto solo questo *virelai*, per ulteriori informazioni si rimanda a WATHEY, *Pykini* e a SLEIDERINK, *Pykini's Parrot*.



Fernand Leclercq, s.n., c. 1v, solo i primi sei versi)<sup>21</sup> e dal frammento Cambrai, Le Labo, 1328 (1176) (c. 11v, dove il testo è però illeggibile).<sup>22</sup> Si tratta di una *reverdie*, dove l'autore invita gli astanti ad unirsi a diverse personificazioni (Sollazzo, Piacere, Diletto, Bell'accoglienza, Giovinezza, Allegria, Amante, influenzate dal *Roman de la rose*), per godere dei piaceri della primavera. Ecco il testo:

Or tost a euls vous assemblés:  
Soulas, Soulas, Plaisance, Playsanse,  
Deduit, Deduit, Bel-acueil, Bel-acueil,  
Jounesse, Liesse, l'Amy, l'Amy.  
Oiez crier «occi occy» 5  
le roussignol, joye en aurés.

Confort prenés! esbatement!  
le bon, le gent.  
S'irés dire a ma dame blanche  
que de m'amour li fay present 10  
entierement  
en ce moys de may. Pour playsanse  
cest virelay li chanterés:  
Soulas, Soulas, Plaisance, Playsanse,  
Deduit, Deduit, Bel-acueil, Bel-acueil, 15  
Jounesse, Liesse, l'Amy, l'Amy.  
En lieu de moy, je vous depri,  
mon cuer, m'amor li présentés.

Le pepegay jolyement  
et doucement 20  
escout[er]és sans desplaysance.  
D'un ram de may li fays present,  
ave[u]c un cent  
de salus en obeyssance.  
Un chapelet de vert ferés 25  
– Soulas, Soulas, Plaisance, Playsanse,  
Deduit, Deduit, Bel-acueil, Bel-acueil,  
Jounesse, Liesse, l'Amy, l'Amy –  
qui soit d'argent fe[r]ré parmy,  
et a ma dame l'en don[r]és.<sup>23</sup> 30

21. Proveniente dalla Francia nord-orientale e databile alla fine del XIV secolo. Oltre alla scheda del CANT, si veda l'analisi linguistica di Ulrik Mölk: «Le Nord de la Champagne (Reims, Tethel, Ardennes) peut tres bien être le lieu d'origine du fragment, ou pour être plus prudent, la région entre Reims, la Picardie (Sud-Est) et la Wallonie (Sud-Ouest)» (LECLERCQ, *Questions*, p. 209).
22. Parte di un canzoniere databile ante 1380 copiato in area franco-fiamminga: cfr. LERCH, *Fragmente aus*, vol. I, p. 153 e BESSELER, *Studien zur Musik*, in particolare a p. 197. Per ulteriori dettagli si rimanda alla scheda del CANT.
23. L'edizione si basa su Ch per le varianti grafico-formali, si riporta il solo apparato delle varianti sostanziali di Ch e R: 1 Or] playsance or Ch<sup>Ci</sup>; plasanche or R<sup>Ci</sup> 3 Deduit<sup>2</sup>] om.

L'intonazione prevede in questo caso quattro voci: un Tenor e un Contratenor privi di testo e due Cantus in canone che ripetono il medesimo testo, con l'unica differenza che il Cantus primus aggiunge prima del verso incipitario la parola «Plaisance» per 'ritardare', rispetto al Cantus secundus, l'inizio del *virelai* vero e proprio in funzione del canone.<sup>24</sup> L'elenco di personificazioni è funzionale ad amplificare l'effetto di 'ripetizione' insito in qualsiasi canone: ciascuna personificazione (con l'eccezione di *Jounesse* e *Liesse*) è infatti sempre ripetuta due volte, che diventano quattro per via del canone.

Questo gioco imitativo è il centro intorno a cui ruota tutto il *virelai*, tanto che anche nella *tierce*, cantata sulla stessa melodia del *refrain*, l'autore del testo (forse lo stesso Pykini?) insiste su questo gioco ripetendo di nuovo la stessa serie di personificazioni. L'effetto che ne scaturisce, come ha già dimostrato Elizabeth Leach, ha probabilmente una finalità mimetica, che diviene nota all'ascoltatore solo ai vv. 19-21: se nel *refrain* si invita l'ascoltatore ad ascoltare il canto dell'usignolo, realizzato mediante la solita onomatopea *oci*, all'inizio della seconda strofa si fa riferimento al canto del pappagallo, la cui caratteristica principale è appunto di saper ripetere le parole pronunciate da un essere umano.<sup>25</sup> La serie delle personificazioni, ripetute sia dalle singole voci che dalle due voci in canone, che l'ascoltatore ha già ascoltato due volte, e che riascolterà ancora nella *tierce* della seconda strofa e nel *refrain* finale, non sono quindi altro che la mimesi del verso del pappagallo.<sup>26</sup> Anche se non è da scartare l'ipotesi, proposta sempre da Leach, che il gioco mimetico sia più complesso: la ripetizione in canone delle personificazioni nella *tierce* della prima strofa potrebbe infatti essere interpretata come la mimesi di un cantore che apprende dall'amante-cantore il *virelai* che dovrà cantare alla donna amata (vv.12-14 «Pour playsanse / cest virelay li chanterés: Soulas ecc.»). Il presente *virelai* fa quindi parte del gruppo di testi noto con il nome di «realistic *virelais*»,<sup>27</sup> che molto spesso presentano onomatopee ornitologiche, o grida

Ch<sup>C1</sup> ■ Bel-acueil<sup>1</sup>] deduit Ch<sup>C2</sup>; lelacueill Ch<sup>C1</sup> 4 Jounesse Liesse] jouuesceliesche Ch<sup>C1</sup>; liesche ionesche R<sup>C2</sup> 5 crier] /crier/ Ch<sup>C1</sup> 6 en aures] naures Ch<sup>C2</sup> 10 de m'amour] damor R<sup>C1</sup> ■ fay] fays R 12 en] om. R<sup>C2</sup> ■ playsanse] play soulas etc qui soit/ce/ Ch 13 cest] ce R ■ chanteres] chanteras Ch 14-16 soulas soulas etc Ch ■ solas etc R 17 en lieu] et lien Ch ■ moy] may Ch ■ depri] en prie R 19 Le papegay] om. R 21 ecouterés] escoutes Ch; esconteris R ■ sans desplaysance] paramen branche R 22 fays] fay R 23 aveuc] auenc Ch R 24 en obeyssance] per oleyssance Ch 25 chaspelet] capelet (*form.?*) R ■ ferés] fares Ch 26-28 om. Ch; solas etc R 29 qui soit] om. Ch ■ ferré] feres Ch; feras R 30 dame l'en] om. R ■ donrés] dones Ch; om. R.

24. La natura 'extrametrical' della parola *Plaisance* nel Cantus primus pare non sia stata riconosciuta da Rosenberg (APEL – ROSENBERG, eds., *French Secular Compositions*, vol. I, pp. LXV-LXVI), mentre è affermata esplicitamente da GREENE, *French Secular Music*, p. 193.
25. Cfr. LEACH, *Sung Birds*, pp. 152-156.
26. Ritengo inverosimile che la parola *papegay* contenga un'allusione a uno dei papi avignonesi. Per questa ipotesi cfr. GÜNTHER, *Zur Biographie*, in part. le pp. 178-179; WILKINS, *The post-Machaut generation*, in part. a p. 58 («a punning reference to “le pape gay”»); NEWES, *Imitation in the Ars nova*, p. 58. Per quanto riguarda i possibili risvolti araldici legati alla presenza di questo animale si rimanda a LEACH, *Sung Birds*, pp. 152-153 e a SLEIDERINK, *Pykini's Parrot*.
27. L'etichetta si deve a Willi Apel, che la impiega per la prima volta nell'edizione APEL, ed.,

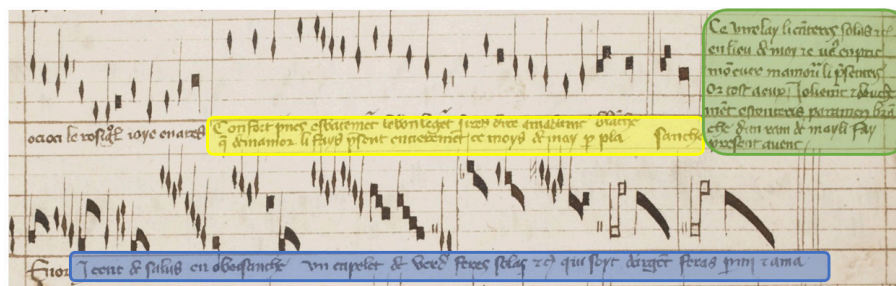


Figura 3. Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771, c. 62v

umane legate situazioni concitate, ripetute nella stessa voce o in brevi sezioni imitative tra le diverse voci.

Veniamo ora alla distribuzione del testo in Reina e in Chantilly. In Reina entrambi i Cantus hanno sottoposto il testo del *refrain* e il testo dei primi due *vers*, scritti normalmente su due righe differenti. Il residuum è trascritto nello spazio rimanente alla fine del Cantus secundus e prosegue poi sotto al Tenor. Si veda infatti la riproduzione (Figura 3) dell'ultimo esagramma del Cantus secundus, del residuum e del Tenor, con l'aggiunta di alcune sottolineature replicate nel testo delle due strofe per una più agevole comprensione della distribuzione del testo:

Confort prenés! esbatement! le bon, le gent. S'irés dire a ma dame blanche que de m'amour li fay present entierement en ce moys de may. Pour playsanse cest virelay li chanterés:	10
Soulas, Soulas, Plaisance, Playsanse, Deduit, Deduit, Bel-acueil, Bel-acueil, Jounesse, Liesse, l'Amy, l'Amy. En lieu de moy, je vous depri, mon cuer, m'amor li presentés.	15
Le pepegay jolyement et doucement escout[er]és sans desplaysance. D'un ram de may li fays present, ave[u]c un cent	20
de salus en obeysance. Un chapelet de vert ferés – Soulas, Soulas, Plaisance, Playsanse Deduit, Deduit, Bel-acueil, Bel-acueil, Jounesse, Liesse, l'Amy, l'Amy – qui soit d'argent fe[r]ré parmy, et a ma dame l'en don[r]és.	25
	30

*French Secular Music*, pp. 3, 16, 20.

The image shows a manuscript page with musical notation and Latin text. The text is written in a Gothic script. The page is divided into sections for different parts of a chant. The sections are labeled as follows:

- cantus primus sezione A** (blue text, top left)
- cantus primus sezione B** (purple text, top right)
- Tenor** (black text, middle left)
- residuum** (black text, middle right)
- Tenor** (black text, middle left, below the first Tenor section)
- Contratenor** (black text, middle right, below the Tenor section)
- cantus secundus sezione A** (red text, bottom right)
- cantus secundus sezione B** (green text, bottom left)

The musical notation is written on red staves. The Latin text is written below the staves. The text is in a Gothic script. The page is divided into sections for different parts of a chant. The sections are labeled as follows:

Figura 4. Chantilly, Musée Condé, 564, c. 55r

È interessante osservare che, pur avendo ancora spazio per proseguire la trascrizione del residuum a fianco del Cantus secundus, il copista si interrompe a metà del verso 23 dopo *aveuc* (per *aveuc*), pone un barra obliqua, spesso impiegata dal copista W per indicare la fine di un componimento o di una strofe, e prosegue sotto il Tenor, iniziando con una lettera maiuscola e arrestandosi in corrispondenza della fine della melodia, pur essendo ancora disponibile dello spazio (il testo risulta infatti lacunoso delle ultime parole «dame l'en donrés»). Il copista si limita quindi a riproporre la disposizione del testo del suo antigrafo, dove la prima parte del residuum terminava con *aveuc* del v. 23 e proseguiva poi sotto al Tenor. Inoltre, ha probabilmente inteso il testo sottoposto al Tenor come testo da cantarsi sul Tenor, interrompendo quindi la copia del testo in corrispondenza della fine della melodia (dimostrando

così di non comprendere il testo che sta copiando, poiché tale disposizione genera un testo privo di senso). Oltre a questa lacuna, il residuum omette le prime parole della seconda strofe «le papagay», omissione per la quale non sono però riuscito ad individuare una possibile eziologia.

La situazione si complica ulteriormente in Chantilly (Figura 4). Innanzitutto il Cantus secundus (copiato negli ultimi tre esagrammi) non è trascritto in modo consecutivo, ma dopo la sezione A (cioè quella su cui vengono cantati il *refrain* e la *tierce*) il copista, pur avendo ancora dello spazio disponibile, trascrive la sezione B (su cui vengono cantati l'*ouvert* e il *clos*) nell'esagramma successivo, fatto abbastanza anomalo, dato che solitamente il passaggio tra le sezioni A e B avviene nello stesso rigo e non ho presente casi simili in cui il copista distingua le due sezioni andando a capo volontariamente. Le parti A e B del Cantus primus sono invece copiate di seguito, ma vi è sottoposto solo il testo del *refrain*. Anche la trascrizione del Tenor è anomala, con la melodia distribuita su due esagrammi (la divisione non coincide però con la fine della sezione A). Dato che dopo la prima parte del Tenor si trova il residuum, è probabile che questo sia stato copiato prima del Tenor e che il copista della melodia si sia trovato costretto a utilizzare l'esagramma inferiore.

Il testo non pone grandi problemi eccetto nel *clos* della prima strofe e nella *tierce* della seconda strofe in corrispondenza dell'elenco delle personificazioni. Il *clos* della prima strofe (vv. 10-12), trascritto nella seconda riga sotto il Cantus secundus, è infatti lacunoso e invece di *playsance* (v. 12) ha solo *play* a cui segue «soulas etc. qui soit», ovvero l'abbreviazione dell'elenco delle personificazioni (vv. 26-28) e l'inizio del penultimo verso (v. 29) della *tierce*, frammento di testo che dovrebbe trovarsi nel residuum. Si tratta di una dislocazione, dato che nel residuum manca proprio questo segmento, che avrebbe dovuto trovarsi dopo *fares* (ultima riga del residuum). Esempifico la situazione nella seguente riproduzione del manoscritto commentata (Figura 5).

Il disordine apparentemente irrazionale del testo di Chantilly trova una possibile spiegazione se si ipotizza che la tradizione abbia previsto una *mise en text* simile a quella di Reina. Infatti, nel caso in cui il residuum fosse stato trascritto, in un antigrafo precedente a Chantilly, a fianco dell'intonazione dei *vers*, come in Reina, è possibile che l'abbreviazione per i vv. 26-28 e l'inizio del v. 29, ovvero il sintagma «soulas etc qui soit», si trovasse al di sotto dell'esagramma, a fianco della riga di testo del *clos*. Esempifico l'ipotesi con un'immagine (Figura 6).

Il copista successivo sarebbe quindi caduto in un *eye skip* da *san-* (di *sanse*), sottoposto alla cadenza del *clos*, a *sou-* (di Soulas) del residuum posto sulla medesima riga e avrebbe quindi anticipato una parte del residuum sotto il Cantus primus e causando l'omissione di *sanse* (Figura 7).

Il copista successivo ha poi interpretato il segmento «Soulas etc qui soit» come *parte finale del clos*, generando così un testo lacunoso ai vv. 25-29 copiati nel residuum: «vert ferés d'argent fe[r]é». L'aggiunta della sillaba *ce* nell'interlinea sopra a *soit* è probabilmente un goffo tentativo di recuperare la rima con *blanche*, la parola finale dell'*ouvert*.



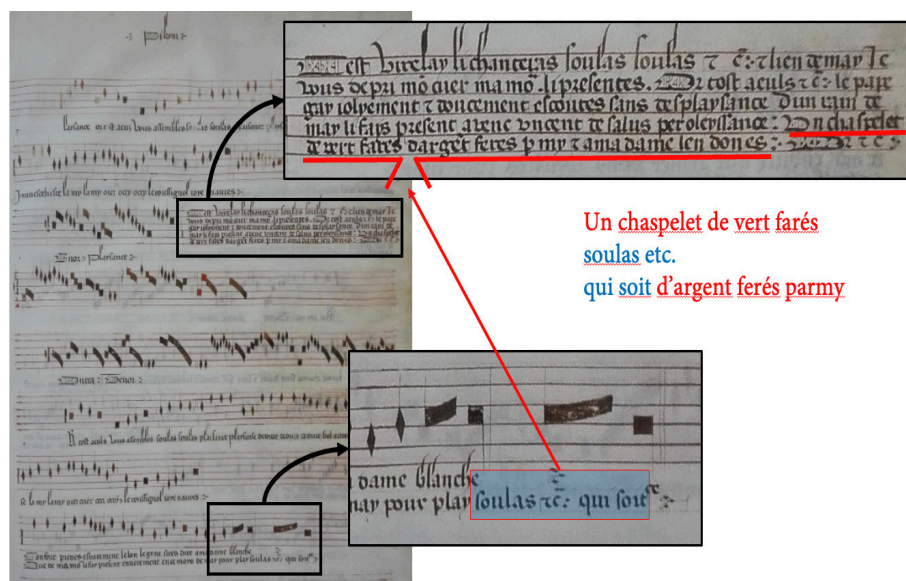


Figura 5. Chantilly, Musée Condé, 564, c. 55r, particolare

	desplaysance. D'un ram de may li fays
	present, aveuc un cent de salus per
testo ouvert	S'irés, diré[s] ma dame blanche obeysance. Un chapelet de vert ferés
testo clos	moys de may, pour play sanse Soulas etc. qui soit d'argent fe[r]é .....

Figura 6. Or tost a euls vous assemblés, ipotesi di *mise en texte* in un antigrafo precedente a Chantilly

	desplaysance. D'un ram de may li fays
	present, aveuc un cent de salus per
testo ouvert	S'irés, diré[s] ma dame blanche obeysance. Un chapelet de vert ferés
testo clos	moys de may, pour play Soulas etc. qui soit d'argent fe[r]é .....

Figura 7. Or tost a euls vous assemblés, ipotesi di *mise en texte* in un antigrafo posto tra il precedente (figura 6) e Chantilly

### 3. Tres douche plasant bergiere / Reconforte toy, Robin

Passiamo ora al *virelai* politestuale 'dialogico'<sup>28</sup> *Tres douche plasant bergiere / Reconforte toy, Robin*, tramandato anonimo dal solo Reina sempre all'interno, come *Or tost*, della sezione copiata da W (c. 55v). Questi i testi delle due voci:

28. Un simile esempio di politestualità dialogica si trova nel *virelai* *Rescoés, rescoés / Rescoés le feu, le feu, le feu* (cfr. CHECCHI – EPIFANI, *Remarks on Some Realistic Virelais*, pp. 192-205 e HEHRER, *A History of the Virelai*, p. 116).



*Cantus primus*

Tres duche plasant bergiere,  
je ne puis trouver maniere  
de moy conforter,  
car je ne puis retrouver  
m'amie [tres] chiere, 5  
la fille Guiot-Prangere,  
ou j'ay mis m'amour entiere  
et tout mon penser.

Se me convient lamenter,  
plaindre et sospirer, 10  
gemir et plorer  
pour li, car je ne puis mie  
chascun jour a li parler  
ne li demander:  
«Volés vous aler 15  
joër a la prayerie?». S'en doy faire: ma tré chiere  
et plasanche mettre arie[r]e  
et propos müer.  
Hellas! Elle scet filer 20  
une pannetiere,  
danser devant et deriere,  
cognoistre brebis portiere  
quant le voit troter.

Pour ce je vueil esprouver 25  
se conseil trover  
de si fort amer  
poray en vous, douche amie,  
car je ne puis plus durer,  
ne s[ou]jour trouver. 30  
Ma vie finer  
voray, je ne doubte mie.  
Voeliés o[i]r ma priere,  
et de volenté legiere  
saciés a[vi]ser 35  
coment je porai [du]rer  
que mort ne me fiere,  
qui est si crueusse et fiere.  
Car, sachiés, tantost la biere  
poroie afuller.<sup>29</sup> 40

*Cantus secundus*

Reconforte toy, Robin,  
de ta dolour,  
lassiés aler [n]u[i]t pour jour,  
soir pour matin,  
aiés t[o]n cuer net et fin 5  
et sans tristour;  
ne met en ton corps hustin  
pour Collette de Baudour,

car je te jure, ma fo[y],  
quant tu voras, en requoy, 10  
venir a nostre villette,  
je te monstrey, ce croy,  
en un pré pres d'un asnoy  
plus belle que n'est Collette,  
et qui scet hüer mastin 15  
de milour tour,  
et soner par grant dochour  
un taburin,  
et scet bien faire papin  
de blanche flor 20  
pour doner a son co[u]sin.  
Si te pri, par bone amour:

et si ne pren[s] tant d'anoy  
au coer, Robin, que je voy 25  
que tu fais pour la fille[t]e,  
car miex te vaut l'esbanoy;  
pour ce que je m'apercoy  
que, pour celle camussete,  
la mort te puet mettre au fin  
et sans demour. 30  
Miex valt avoir ton retour,  
par saint Martin,  
et mengier de bon brasin  
par grant savour  
aveuc la fille Perrin, 35  
que vivre en tel langour.<sup>30</sup>

Nel Cantus primus è presente un testo in voce di un pastore che si lamenta del fatto di non essere amato dalla figlia di un certo Guiot, e chiede a una sua amica come dimenticarla e trovare conforto. Il Cantus secundus, dove

29. Apparato delle lezioni rifiutate: 1 duche] buche 5 tres] om. 6 Guiot] gniot 13 chascun] chascu(r) 18 ariere] ariette 24 le] ele le 30 soujour] say tour 33 oïr] ore 35 aviser] amser 36 durer] anrer R.

30. Apparato delle lezioni rifiutate: 3 nuit] mut 4 matin] mattin 5 ton] ten 9 foy] fon 21 cou-sin] (con)sin 23 prens] p(re)ng 25 fillete] fillere 28 pour] pour etc.

The image shows a manuscript page with musical notation and Latin text. The page is divided into sections for Cantus primus, Cantus secundus, and their respective strophes and residua.

**cantus primus**

**residuum prima strofa cantus primus**

**cantus secundus**

**residuum prima e seconda strofa cantus secundus**

**residuum seconda strofa cantus primus**

**t**  
**e**  
**n**  
**o**  
**r**

Figura 8. Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771, c. 55v

entrambe le strofe sono sintatticamente legate al *refrain*, contiene invece la risposta dell'amica, che dice al pastore di non perdere tempo dietro a Colette di Baudour (la figlia di Guiot, si presume) e che può ben consolarsi con la figlia di Perrin, un'altra pastorella più accondiscendente. La disposizione dei testi dei due cantus nel manoscritto è riprodotta nella Figura 8.

Per quanto concerne la disposizione del testo, non si riscontrano problemi per il testo sottoposto al Cantus primus e al Cantus secundus: in entrambi troviamo sotto la sezione A il *refrain* e sotto la sezione B il testo dell'*ouvert* e del *clos*. Anche il residuum della prima strofe del Cantus primus è di facile lettura e si trova trascritto a fianco della fine della melodia del Cantus primus. La situazione è più complicata per quanto riguarda il residuum contenente la seconda strofe del Cantus primus e il residuum contenente la *terce* e la seconda strofe del Cantus secundus.

Per comprendere meglio la situazione è necessario fare riferimento alla Figura 9, in cui ho evidenziato con dei colori le porzioni dei residua da considerare, numerando le sezioni del residuum del Cantus primus con i numeri

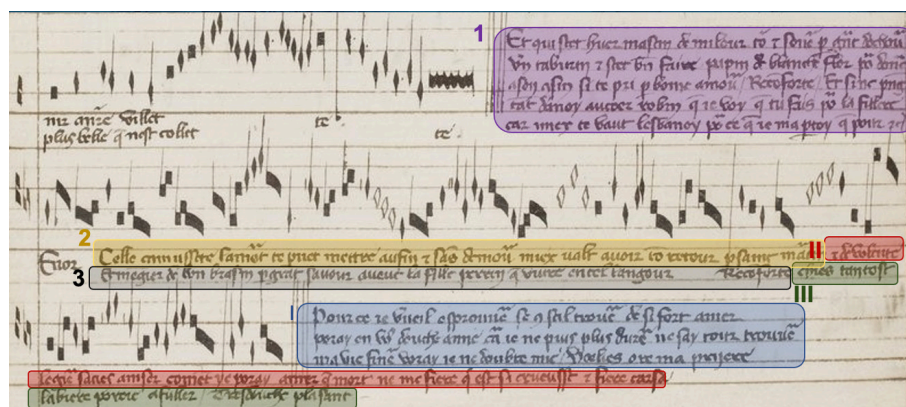


Figura 9. Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771, c. 55v, particolare

romani, mentre quelle del residuum del Cantus secundus sono numerate in numeri arabi. Per maggior chiarezza segue il testo critico in cui il testo corrispondente è evidenziato con lo stesso colore.

*Cantus primus*

Se me convient lamenter,  
plaindre et sospirer,  
gémir et plorer  
pour li, car je ne puis mie  
chascun jour a li parler  
ne li demander:  
«Volés vous aler  
joër a la prayerie?».  
S'en doy faire: ma tré chiere  
et plasanche mettre arie[r]e  
et propos müer.  
Hellas! Elle scet filer  
une pannetiere,  
danser devant et deriere,  
cognoistre brebis portiere  
quant le voit troter.

Pour ce je vueil esprouver  
se conseil trover  
de si fort amer  
poray en vous, douche amie,  
car je ne puis plus durer,  
ne s[ou]jour trouver.  
Ma vie finer  
voray, je ne doubte mie.  
Voeliés o[i]r ma priere,  
et de volenté legiere  
saciés a[vi]ser  
coment je porai [du]rer  
que mort ne me fiere,  
qui est si crueusse et fiere.  
Car, sachiés, tantost la biere  
poroie afuller.

*Cantus secundus*

car je te jure, ma fo[y],  
quant tu voras, en requoy,  
venir a nostre villette,  
je te monstrey, ce croy,  
en un pré pres d'un asnoy  
plus belle que n'est Collette,  
et qui scet hüer mastin  
de milour tour,  
et soner par grant dochour  
un taburin,  
et scet bien faire papin  
de blanche flor  
pour doner a son co[u]sin.  
Si te pri, par bone amour:

et si ne pren[s] tant d'anoy  
au coer, Robin, que je voy  
que tu fais pour la fille[t]e,  
car miex te vaut l'esbanoy;  
pour ce que je m'apercoy  
que, pour celle camussete,  
la mort te puet mettre au fin  
et sans demour.  
Miex valt avoir ton retour,  
par saint Martin,  
et mengier de bon brasin  
par grant savour  
aveuc la fille Perrin,  
que vivre en tel langour.

Figura 10. *Tres douche plasant bergiere / Reconforte toy, Robin*, ipotesi di mise en texte in un antigrafo di Rein

Il residuum della seconda strofa del Cantus primus, evidenziato in blu e indicato col numero I, inizia infatti a fianco della melodia del Tenor, ma per proseguire la lettura, arrivati alla fine del v. 33 («ma preier»), bisogna spostarsi sotto il primo esagramma del Tenor, in corrispondenza delle ultime tre *semibreves vacuae* (numero II), e leggere il testo evidenziato in rosso che prosegue sotto il secondo esagramma del Tenor e sotto al residuum. Arrivati in fondo (siamo alla seconda parola del v. 39 «sa/chiés», che viene divisa in due), bisogna ritornare sotto il primo esagramma del Tenor, sempre in corrispondenza delle ultime tre *semibreves vacuae*, e leggere la seconda riga evidenziata in verde (numero III) proseguendo nella seconda riga sottoposta al secondo esagramma del Tenor, dove termina la seconda strofa e troviamo l'abbreviazione del *refrain*.

Il residuum del Cantus secundus si trova invece dopo la melodia del Cantus secundus (indicato col numero 1 in viola) fino all'inizio del v. 28 («que pour») e poi prosegue nella prima riga sottoposta al primo esagramma del Tenor (numero 2, evidenziato in giallo) fino alle solite tre *semibreves vacuae*, dove troviamo la fine del v. 32 («per saint Martin»). L'ultima parte della seconda strofa del Cantus secundus si trova infine nella seconda riga sottoposta al primo esagramma del Tenor (numero 3, in grigio), e termina di nuovo appena prima delle ultime tre *semibreves vacuae*, dove troviamo l'abbreviazione del *refrain* del Cantus secundus («Reconforte»).

Anche in questo caso, la causa del disordine testuale è legata a un fraintendimento da parte del copista del tutto analogo a quello ipotizzato da Günther per *En la saison*. Uno degli antigrافي di Reina dovette infatti presentare una disposizione del testo del tipo presentato in Figura 10 (dove adottò la medesima numerazione e gli stessi colori della Figura 9).

Ovvero dobbiamo presumere che:

- la melodia del Tenor si trovasse divisa su due esagrammi, ma che il primo esagramma contenesse meno melodia rispetto a Reina e terminasse più o meno in corrispondenza delle tre *semibreves vacuae*;
- il residuum del Cantus secundus fosse trascritto nella porzione di esagramma lasciata libera da quest'ultimo fino alla metà del verso 28 e che





Figura 11. Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771, c. 72v

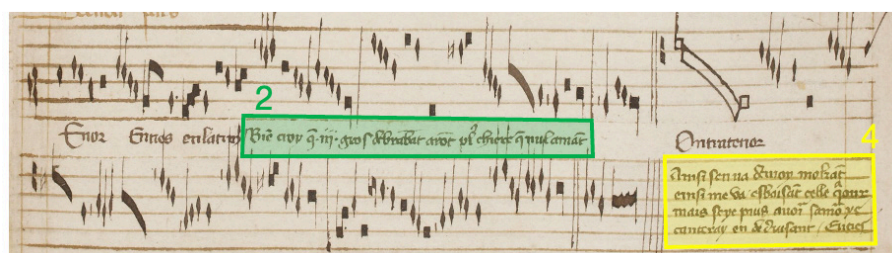


Figura 12. Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771, c. 73r

il testo proseguisse sotto il primo esagramma del Tenor, suddiviso su due righe, da leggersi una dopo l'altra;

- il residuum contenente la seconda strofe del Cantus primus si trovasse nella parte libera dalla melodia del secondo esagramma del Tenor, e proseguisse poi nelle due righe poste sotto l'esagramma.

Il copista di Reina, o il suo antigrafo, non ha compreso questa suddivisione del testo, e ha pensato che il testo sopposto al Tenor fosse da cantarsi sulla melodia del Tenor. Avendo più spazio a disposizione rispetto al suo antigrafo, oppure scrivendo la melodia e il testo con un modulo più piccolo, il copista ha anticipato al primo esagramma parte della melodia e del testo che nell'antigrafo si trovava sotto il secondo esagramma. Il copista di Reina, quindi, non fa altro che rispettare scrupolosamente l'impaginazione del suo antigrafo, non assumendosi nessuna iniziativa, probabilmente perché non comprendeva il testo che stava copiando.

#### 4. *En ties, en latim, en romans* e *En wyflic beildt ghestadt van sinne*

Analoghi errori nella disposizione del testo sono riscontrabili anche nel *virelai* trilingue (olandese, latino e francese) *En ties, en latim, en romans* e nella *ballade* in olandese *En wyflic beildt ghestadt van sinne*, unica di Reina copiata sempre dalla mano W come *page filler* rispettivamente alle cc. 72v-73r e 56v-57r. Iniziamo dal *virelai*, di cui si fornisce la riproduzione del manoscritto (Figure 11 e 12) e il testo,<sup>31</sup> adottando il solito sistema di evidenziazioni.

31. Il testo è escluso dal corpus del progetto ArsNova. L'edizione del testo si basa in gran parte su APEL – ROSEMBERG, *French Secular Compositions*, vol. III, p. xxxvi, ricontrol-

En tiés, en latim, en romans, vois a ma dame demandant la fine amour, mais sa response [nui]t ne jour [n'est tr]es certes, ne tant ne quant.	5
Souvent li dis: «Lief jonch vrauwe, ich min [dich], wi[l tu] mi trauwen» tam dulciter; mais la response de la vrauwe ne say for[s] tanc †meslr auwe † violenter.	10
Bien croy que .iii. gros de Brabant aro[i]t plus chiere que nul amant [...] [...] entende ma douleur, ainsi me vois aventurant.	15
Quant a li parle, fait le mauwe en disant: «Wil [d]u mi trauwen» ter vel quater «Joly respons bi †onser† vrouwem ne vous atens plus c'une grouwe, veraciter».	20
Ainsi s'en va de moy mo[qu]ant, einsi me va esbaisant, celle qu'aour. Mais se ye puis avoir s'amor, ye canteray en deduisant.	25

Il testo è corrotto in più punti ed è gravato da una lacuna ai vv. 14 e 15, proprio in corrispondenza, come vedremo, di una trascrizione disordinata del residuum. I primi 11 versi sono disposti correttamente sotto il Cantus, con le parti dell'*ouvert* e del *clos* disposte su due righe sotto il secondo esagramma di c. 72v. Il testo però non prosegue nel residuum scritto a fianco di questo esagramma, ma sotto al Tenor, a c. 73r, dove sono stati trascritti i vv. 12 e 13 (riquadro 2, colore verde). Solo a questo punto, dopo una lacuna che ha colpito il v. 14 e l'inizio del v. 15, il testo prosegue nel residuum di c. 72v fino al v. 22 (riquadro 3, rosso) per poi passare al residuum di c. 73r (riquadro 4, giallo). Data la lacuna è più difficile in questo caso ricostruire con precisione la disposizione del testo nell'antigrafo, ma è probabile che i vv. 12-13 si trovassero sulla prima riga sottoposta al Tenor, mentre i vv. 14 e l'inizio del 15 sulla seconda sottoposta al Tenor e omessa per ragioni ignote.

lata sul manoscritto. Si sono inserite le *cruces* laddove il testo pare privo di senso. Pur se di notevole interesse, questo *virelai* non è mai stato oggetto di uno studio dedicato ma solo citato incidentalmente, cfr. FRITZ, *La cloche et la lyre*, p. 315, dove viene citato come esemplio di «polyglossie».



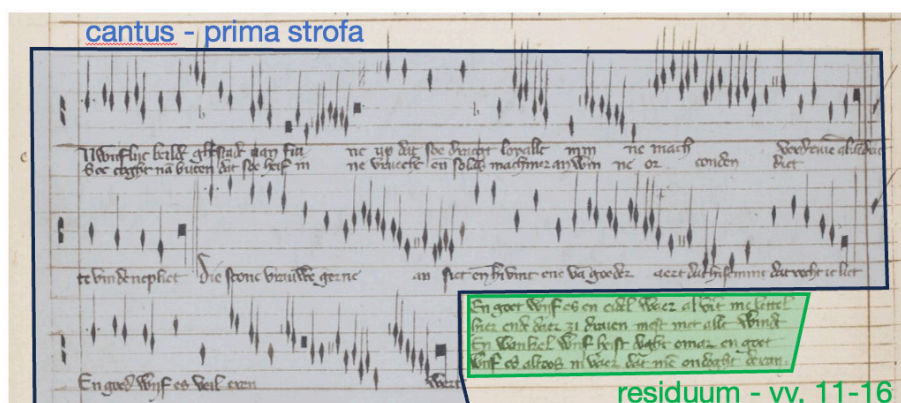


Figura 13. Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771, c. 56v

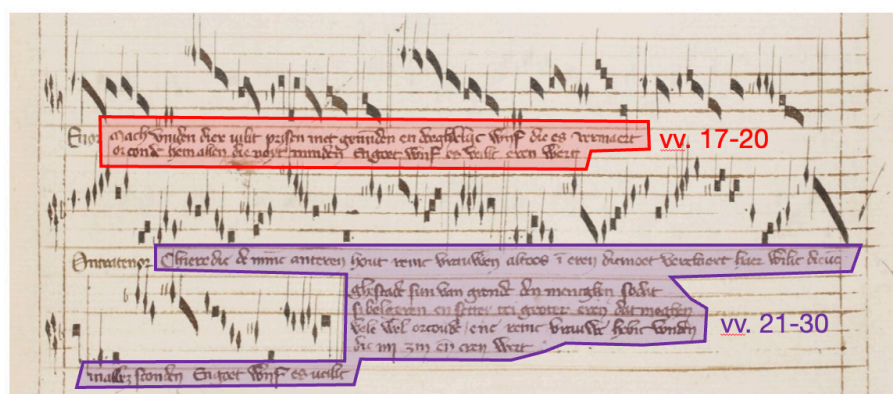


Figura 14. Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771, c. 57r

La situazione è leggermente più complicata per la *ballade En wyflic beeldt ghestadt van sinne*, copiata nella parte inferiore delle cc. 56v (Cantus e residuum dei vv. 11-16) e 57r. La riproduzione del manoscritto è fornita nelle Figure 13 e 14; di seguito un'edizione semidiplomatica del testo:<sup>32</sup>

eN wiiflic beeldt ghestadt van sinne  
 up dat soe draegt loyalle minne  
 mach verdriven alverdriet

32. Il testo è escluso dal corpus delle edizioni del progetto ArsNova. L'edizione semidiplomatica che segue si deve a Davide Bertagnolli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), che ringrazio. Criteri: si è intervenuto solo nel caso di errori evidenti di senso e non si è intervenuto in caso di ipo e ipermetrie o per ripristinare la rima; le abbreviazioni sono state sciolte in corsivo; tra quadre le integrazioni, le congetture e la segnalazione di probabili lacune; si va a capo alla fine di ogni verso e nella terza strofa si ristabilisce l'ordine corretto dei versi, non si introducono i segni di punteggiatura. Si rinuncia, al momento, a una proposta di traduzione, perché richiederebbe un lavoro più approfondito sul testo.

soe toght [v]an<sup>33</sup> buten dat soe heif inne  
 vruecht *ende* solas machmer an winne 5  
 orconden diet te vindene pliet  
 Die scone vrouwen gerne ansiet  
*ende* hi vint ene van goeder aert  
 dat hise mint dat recht ic liet  
 En goed wijf is veil eren wert 10

En goet wijf es en eidel waer  
 Al vint men lettelt hier *ende* daer  
 zi draien mest met alle windt  
 en wankel wiif heist doght omar  
 en goet wiif es altoos in vaer 15  
 dat *men* ondoght deran [...]  
 Mach vinden diex [v]ilic prisen met ge[mi]nd[en]<sup>34</sup>  
 en doeghdelijc wijf die es vermaert  
 orconde hem allen die noyt minden  
 En goet wiif es veillt eren wert 20

Chiere die de minne anteren  
 hout reine vrouwen  
 altoos *in* eren die moet verc[hi]ert<sup>35</sup>  
 ghestadt siin van grondt den menighen  
 so dat si be[l]geren<sup>36</sup> en setter ter groter eren 25  
 dat moghen vele wel orconde /  
 ene reine vrouwe hebic vonden  
 die mi zin *ende* [...]  
 haer wil ic dienen in allez stonden  
 en goet wyf es veillt eren wert 30

A c. 56v troviamo il Cantus, con sottoposti i vv. 1-10, ovvero la prima strofa, e il residuum con la prima parte della seconda strofa (vv. 11-16), mentre a c. 57r sono stati copiati il Tenor, con sottoposti gli ultimi versi della seconda strofa (i vv. 17-18 nella prima riga e i vv. 19-20 nella seconda), il Contratenor e un ulteriore residuum con i versi della terza strofa (vv. 21-30) disposti in modo disordinato. Vediamo quindi nel dettaglio (Figura 15) la disposizione dei versi della terza strofa:

33. ms. *nan*.  
 34. ms. *wilic e genende*.  
 35. ms. *verclaert*.  
 36. ms. *begeren*.

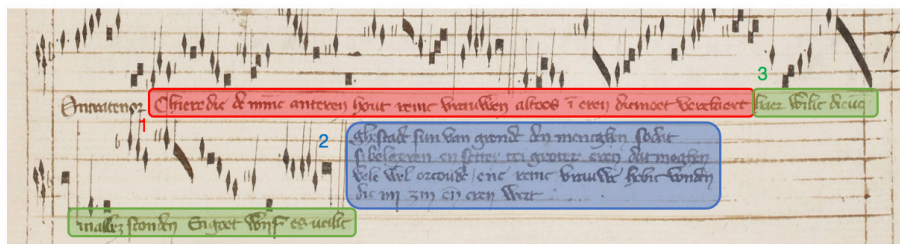


Figura 15. Paris, Bibl. nationale de France, naf. 6771, c. 57r

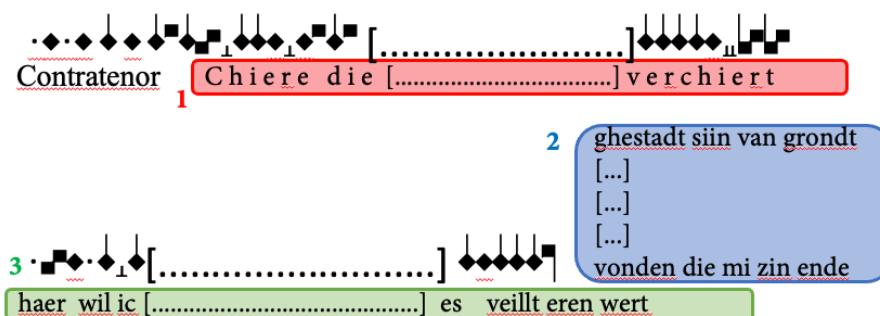


Figura 16. *En wyflic beeldt ghestadt van sinne*, ipotesi di *mise en texte* in un antigrafo di Reina

Chiere die de minne anteren hout reine vrouwen altoos in eren die moet verchiert	
ghestadt siin van grondt den menighen so dat si be[ll]eren <sup>37</sup> en setter ter groter eren dat moghen vele wel orconde / ene reine vrouwe hebic vonden die mi zin ende [...]	25
haer wil ic dienen in allez stonden en goet wyf es veillt eren wert	30

Sotto il Contratenor infatti troviamo i vv. 21-23, evidenziati in rosso (1), il testo poi prosegue, dopo *verchiert*, nel residuum evidenziato in blu (2) copiato alla fine della melodia (vv. 24-28) e infine di nuovo nel testo sottoposto al primo esagramma del Contratenor evidenziato in verde (3). La soluzione alla disposizione disordinata del testo della terza strofe dovrebbe ormai essere di facile comprensione, dato che è del tutto analoga a quella che abbiamo già visto per *En la saison que toute riens s'encline* e *Tres douche plasent bergiere / Reconforte toy, Robin*. L'antigrafo presentava quindi una disposizione del testo del tipo presentato in Figura 16, e il copista di Reina ha anticipato parte della melodia del secondo esagramma del Contratenor, e del testo ad esso sottopo-

37. ms. *begeren*.

sto, nel primo esagramma, causando una successione disordinata del testo. È poi probabile che le parole finali del *vers-refrain* «eren wert» siano state attribuite dal copista al residuum e non al verso finale copiato sotto il Contratenor, causando quindi una loro anticipazione al v. 28 e l'omissione dal v. 30.

Va da sé che anche in questi casi è necessario ipotizzare che quantomeno il copista W di Reina, se non già il copista del suo antigrafo, non fosse in grado di comprendere la lingua che stava copiando. Di nuovo il residuum posto sotto le voci prive di testo è stato confuso per del testo da cantarsi su quella melodia, e il copista si è limitato a riprodurre nel modo più fedele possibile la disposizione del testo, essendo incapace di riconoscere correttamente la struttura del testo.

## 5. Conclusioni

I brani che abbiamo preso in considerazione, a cui possiamo aggiungere anche la *ballade Se Galaas et le puissant Artus* (Chantilly, c. 38r), pur appartenendo a due diversi testimoni, sono quindi caratterizzati da una identica *mise en texte* che prevede la sottoposizione del residuum alle voci inferiori prive di testo, a partire dal loro primo esagramma. Al di là dei motivi linguistici, i fraintendimenti in cui sono incorsi i copisti di Chantilly e Reina indicano però che questa disposizione del residuum non dovette essere ampiamente condivisa, o quantomeno non rientrava nelle loro consuetudini di copia. L'indagine ad ampio spettro che ho condotto sulla *mise en texte* dei canzonieri e dei frammenti ha confermato questa ipotesi.

Innanzitutto tale *mise en texte* è presente esclusivamente in testi francesi. Il motivo è facilmente comprensibile, dato che questa disposizione del residuum mal si adatterebbe alle esigenze del repertorio italiano, dove i Tenores sono spesso dotati di testo. Anche all'interno del repertorio francese pare però aver goduto di scarsa fortuna, forse per via della possibilità dei fraintendimenti di cui si è lungamente discusso e che, in Chantilly e Reina, hanno risparmiato solo la *ballade Se Galaas*. Nel canzoniere di Modena (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, lat. 568, *olim* alpha.M.5.24)<sup>38</sup> riscontriamo infatti una *mise en texte* in parte simile, ma oltre a trattarsi quasi sempre di casi dovuti alla mancanza di spazio (mentre nei casi esaminati era sempre disponibile dello spazio per soluzioni diverse e meno 'eccezionali'), eventuali fraintendimenti sono evitati dal fatto che il residuum viene trascritto esclusivamente sotto gli ultimi esagrammi delle voci prive di testo o nel margine inferiore, mai all'inizio dei Tenores e dei Contratenores.<sup>39</sup> La presenza in Modena di questa *mise en texte* è riassunta nella tabella seguente:

38. Per la descrizione del manoscritto si rimanda alla scheda presente nel CANT.

39. I copisti di Modena si dimostrano del resto ben attenti alla lezione del testo verbale, come dimostra la presenza di correzioni e di frequenti inserimenti di lettere e sillabe nell'interlinea operati dagli stessi copisti.

Tavola 1. Mise en texte nel ms. Modena

CARTA	TESTO	DISPOSIZIONE DEL RESIDUUM
13r	<i>Hors sui je bien de trestoute ma joye</i> (rondeau anonimo)	sotto l'ultimo esagramma del Contratenor del brano precedente
23r	<i>Plus liés des liés, plus joieux et plus gay</i> (rondeau di Matteo da Perugia)	sotto il Tenor nel margine inferiore
26r	Guillaume de Machaut, <i>De petit peu, de niant volenté</i> (ballade)	sotto il Triplum nel margine inferiore
29r	<i>Amor me fait desirer loyalment</i> (ballade anonima)	in parte sotto l'ultimo esagramma del Contratenor
30v	<i>Tré doulz regard amoneus en moi tret</i> (rondeau anonimo)	sotto l'ultimo esagramma del Cantus e sotto il Tenor, nel margine inferiore
31r	<i>Par le bons Gedeons et Sanson delivré</i> (ballade di Filippotto da Caserta)	sotto l'ultimo esagramma del Contratenor, su tre righe, nel margine inferiore
39r	<i>Helas! Merci, merci, pour Dieu, merci!</i> (rondeau di Matteo da Perugia)	sotto il Tenor, su tre righe, nel margine inferiore
40r	<i>En attendant d'avoir la douce vie</i> (rondeau di Galiot)	sotto il Tenor, su due righe, nel margine inferiore

La medesima soluzione è attestata anche nel frammento di Cambrai (Le Labo, 1328), dove a c. 10r il residuum del *virelais* anonimo *Dame, dragme de confort* è copiato sotto il secondo esagramma del Contratenor, su tre righe, nel margine inferiore. Nei testimoni musicali dell'opera di Machaut è invece la presenza dei paratesti «Tenor» e «Contratenor», con l'ultima sigla *or* ripetuta per tutta l'estensione della melodia, che impedisce eventuali fraintendimenti, anche laddove per motivi di spazio il copista è costretto a relegare il residuum poco sotto il Tenor o il Contratenor.<sup>40</sup>

Gli unici casi in cui si riscontra una *mise en texte* che prevede una sottoposizione del residuum a partire dall'inizio del Tenor o Contratenor, o subito dopo la rubrica che indica le voci, sono tre frammenti. Due di questi, i mss. Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Hs 1846 (6 E 37), cc. 19r-32v (ovvero la seconda unità codicologica) e Leiden, Bibliotheek der Universiteit, Fragment B.P.L. 2720, contengono un repertorio con testi in francese e antico-olandese e, come ha dimostrato Rob Wegman, sono stati copiati tra la fine del XIV secolo e gli inizi del XV nel medesimo centro scrittoria localizzabile all'Aia.<sup>41</sup>

Nel frammento di Utrecht, a c. 30v troviamo il residuum della *ballade* anonima *A discort son Desir et Esperance* (attestata anche in Reina, c. 70r) trascrit-

40. Si vedano a titolo di esempio Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1585, c. 320r e fr. 9221 c. 150v. Sempre nel ms. fr. 9221 a c. 149r (riproduzione al link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000795k/f321.item>) il residuum di *Il m'est avis qu'il m'est don de nature*, trascritto dopo la melodia del Triplum, viene parzialmente sottoposto al terzo esagramma del Triplum, disposizione analoga a quella riscontrata nel codice di Modena.

41. Cfr. WEGMAN, *New Light*; FANKHAUSER, *A Collection of Collections*; EAD., *Recycling Re-*

to sotto il secondo e terzo pentagramma Contratenor, rispettivamente su due e tre righe, e nello spazio lasciato libero alla fine del terzo pentagramma.<sup>42</sup> Nel frammento di Leiden abbiamo 3 esempi (su un totale di 22 componimenti):<sup>43</sup>

Tavola 2. *Mise en texte nel frammento di Leiden*

CARTA	TESTO	DISPOSIZIONE DEL RESIDUUM
1r	<i>Le dieu d'Ameurs</i> (rondeau anonimo)	sotto il Tenor e il Contratenor, su una riga
3v	<i>N'ay je cause d'estre lies et joyeux</i> (ballade di Martinus Fabri) <sup>44</sup>	sotto il Tenor e Contratenor, su due righe
6v	<i>Adieu vous di, tres douce flour</i> (rondeau anonimo)	sotto il Contratenor, su due righe

Mentre a c. 8v troviamo il residuum di *Au tems que je soloye amer* (virelai anonimo) sottoposto, su due righe, sotto il secondo esagramma del Contratenor, in modo simile a quanto visto nel canzoniere di Modena e nel frammento di Cambrai. Relativamente a questo frammento, è interessante notare che la rubrica che attribuisce la *ballade* a Martinus Fabri si trova sottoposta al Contratenor, tra il paratesto «Contratenor» e il residuum copiato subito dopo, cioè nella stessa posizione occupata in Chantilly dall'attribuzione a Cuvelier di *En la saison*. Al di là del significato di questa rubrica (indica l'autore dell'intera intonazione o del solo Contratenor?), è possibile che la consuetudine di collocare la rubrica sotto le voci prive di testo fosse più diffusa di quanto attestato, e che abbia lasciato traccia nelle rubriche attributive che in Chantilly occupano posizioni anomale (alla fine del residuum, sotto il Tenor o addirittura all'interno del residuum).<sup>45</sup> Per alcune c'è il sospetto che il copista non abbia riconosciuto la rubrica e si sia limitato a riprodurre il più fedelmente possibile l'antigrafo o l'abbia integrata all'interno del testo (come a c. 44v, dove la rubrica è integrata all'interno del residuum di *Je me merveil aucune fois comment / J'ay pluseurs fois, pour mon esbatement* di Senleches, senza alcun segno distintivo).

Infine, abbiamo due esempi, su un totale di otto brani tramandati, nel frammento Bern, Burgerbibliothek A. 471, databile alla fine del XIV secolo e proveniente dalla Francia nord-orientale:<sup>46</sup>

*versed*, p. 12.

42. Per la riproduzione <https://objects.library.uu.nl/reader/img.php?obj=1874-339137&img=/49/58/80/4958804589909513169187988996284332177.jpg>

43. Per la riproduzione dell'intero manoscritto (frammentario) <http://hdl.handle.net/1887.1/item:1609188>.

44. La prima strofa è in gran parte illeggibile.

45. La casistica, e le possibili interpretazioni, sono studiate da MARCHI, *Traces of Performance*.

46. La localizzazione, basata sul Calendario coevo all'impiego del frammento come carte di guardia, si deve a STEIGER *Das Berner Chansonier-Fragment*, in part. p. 45: «Auch ohne zu entscheiden, um welchen Lupen es sich handelt, kann die Entstehung der heutigen



Tavola 3. Mise en texte nel frammento di Bern

CARTA	TESTO	DISPOSIZIONE DEL RESIDUUM
18v-19r	<i>Fist on, dame, vostre figure</i> (virelai anonimo)	sotto il Contratenor, su due righe (primo pentagramma) e una riga (secondo pentagramma)
19v	<i>Quant si loing suy de ma joyeuse joye</i> (rondeau anonimo)	sotto il Tenor, su una riga (primo pentagramma) e due righe (secondo pentagramma)

In nessuno dei sei casi la disposizione del residuum sotto alle voci prive di testo si accompagna a una disposizione disordinata del testo, elemento che suggerisce una certa confidenza dei copisti con questa particolare *mise en texte*. La presenza di questa *mise en texte* nei due frammenti olandesi e in un frammento originario dalla Francia nord-orientale risulta inoltre del tutto coerente con la provenienza dei brani tramandati da Reina e Chantilly che abbiamo preso in considerazione.

Il *virelai* trilingue e la ballata in antico olandese credo non necessitino di ulteriori commenti, mentre è necessario soffermarsi un attimo sulla provenienza dei testi francesi. Il *virelai Or tost* è intonato da Pykini, compositore al servizio di Venceslao I, duca di Lussemburgo e Brabante, ed è attestato, come già detto, anche nel frammento Leclercq, proveniente dalla Francia nord-orientale, e nel frammento di Cambrai, copiato in area franco-fiamminga.<sup>47</sup> La probabile origine del brano da un'area nord-orientale ha probabilmente lasciato traccia in Reina nelle forme *canterés* (v. 13) e *capelet* (v. 25) in cui si riscontra la mancata palatalizzazione di C seguita da *a*,<sup>48</sup> e nella grafia <ch> per indicare l'esito affricato di C + *e* e T + *jod* in *plasanche* (vv. 1, 2, 10, 12, in cui si riscontra anche l'incertezza tra le grafie *ai* e *a* in sede atona),<sup>49</sup> *douche-ment* (v. 20) *obeisanche* (v. 24),<sup>50</sup> esito rappresentato forse anche dalla grafia di compromesso <sch> in *jonesche* e *liesche* (v. 4).<sup>51</sup>

Il *virelai* anonimo *Tres douche plasant bergiere / Reconforte toy, Robin* (uni-

Bindung im Nordosten Frankreichs vermutet werden»), che corregge la precedente localizzazione nei pressi di Lisieux fatta da MEYER, *Fragments d'anciennes chansons*, basata su una nota di possesso successiva al passaggio del codice in Normandia. Purtroppo, al momento non sono disponibili immagini online, una riproduzione di c. 19v è presente nel saggio citato di Steiger (p. 52).

47. Cfr. le note 22 e 23.

48. GOSSEN, *Grammaire*, § 41.

49. GOSSEN, *Grammaire*, § 6. Lo stesso fenomeno è però attestato anche in testi orientali (TAVERDET, *Französische Skriptaformen VII.*, alle pp. 379-380, 385) e franco-italiani, cfr. ZINELLI, *I codici francesi*, p. 95, HASENOHR, *Copistes italiens*, p. 221 e RENZI, *Per la lingua*, pp. 69-72.

50. GOSSEN, *Grammaire*, § 38.

51. La stessa grafia si trova attestata anche nel frammento di Cambrai a c. 14r nel *virelai* anonimo *Pour vous revëoir: destresche* (v. 2), *blesche* (v. 5), *hautesche* (v. 10). Per quanto riguarda l'attestazione di *Or tost* in Ch, PLUMLEY – STONE, *Codex Chantilly*, p. 164, non rilevano la presenza di piccardismi, ma ipotizzano che per questo e altri testi vicini il copista abbia attinto alla stessa fonte di Reina.

cum di Reina), oltre ad appartenere al genere della pastorella particolarmente diffuso nella Francia nord-orientale, presenta il toponimo *Baudour* (Contratenor v. 8, paese vallone, attualmente parte del comune di Saint-Ghislain, nell'Hainaut) e i medesimi tratti grafico-fonetici a cui si è già accennato (*douche* Cantus v. 1; *douchour*, Contratenor v. 17; *plasant*, Cantus v. 1), ai quali si può aggiungere l'occorrenza della forma nord-orientale *asnoy* per *aunoi* 'luogo piantumato a ontani', già attestata (nelle forme con velarizzazione: *ausney*, *ausnoi*, *ausnois* < \*alisa o ALNUS)<sup>52</sup> in un documento del capitolo della cattedrale di Noyon del 1265<sup>53</sup> e in testi piccardi del XIII secolo.<sup>54</sup>

All'interno di questo gruppo potrebbero porre qualche problema le *ballades En la saison* e *Se Galaas* entrambe intonate da Cuvelier,<sup>55</sup> soprattutto per via della dedica di *Se Galaas* a Gaston Febus, conte di Foix, caratteristica più volte citata per collocare la confezione di Chantilly in area meridionale, sia essa aragonese o avignonese. Plumley – Stone hanno però rilevato in *Se Galaas* la presenza di soluzioni grafico-fonetiche piccarde, confermate anche dall'edizione di Colantuoni per l'ANT (lo stesso Cuvelier parrebbe originario della Francia nord-orientale, forse Tournai).<sup>56</sup> Inoltre, come ha dimostrato Plumley,<sup>57</sup> è probabile che il brano sia stato composto da Cuvelier mentre era al servizio dei Valois.<sup>58</sup> È quindi probabile che la tradizione di questi testi sia passata dall'area nord-orientale prima della loro confluenza nel repertorio di Chantilly, o che una loro copia (forse da parte dello stesso Cuvelier?) avesse una sottoposizione del residuum alle parti prive di testo già nelle prime fasi della tradizione.

Quantomeno per i brani che condividono questa particolare *mise en texte*, Chantilly e Reina hanno quindi attinto a una linea della tradizione abbastanza coesa e proveniente dalla Francia nord-orientale. L'ipotesi formulata da Plumley e Stone per spiegare la *mise en texte* di *En la saison* e *Se Galaas*, ovvero il ricorso in un secondo tempo a un'altra fonte, forse letteraria, va quindi solo parzialmente rivista. L'anomala sottoposizione del residuum alle voci prive di testo indica infatti l'impiego di una fonte ben definita, provvista però di intonazione musicale, mentre credo sia impossibile stabilire se il ricorso a que-

52. REMACLE, *Remarques*.

53. Cfr. la banca dati *Documents linguistiques galloromans*, il documento in questione è consultabile all'indirizzo <https://www.rose.uzh.ch/docling/charte.php?c=1&o=Ordre&t=15332#b1> (ultima consultazione 18 settembre 2023). Secondo TOUSSAINT, *Le type 'aune'*, pp. 87-90, la *s* avrebbe invece valore meramente grafico e la sua presenza nella parola *aune* sarebbe da ricondurre a una tradizione grafica comune all'intero dominio gallo-romanzo, mentre l'esito *a] + l* > *a* è attestato in toponimi nord-orientali (*Ibid.* pp. 63-66).

54. Cfr. LEGaMe s.v. *aunoi*.

55. Sulla attribuzione conflittuale di *En la saison* si veda quanto si è detto nel primo paragrafo.

56. Cfr. nota 17.

57. PLUMLEY, *An 'Episode in the South?'*, pp. 148 ss.

58. Da un punto di vista linguistico, in *Se Galaas* rimanda all'area settentrionale la grafia <ch> in *largache* (v. 16), *che* (v. 17), cfr. GOSSEN, *Grammaire*, § 38. Degna di nota è però la grafia *couratgeus* (v. 11) con nesso grafico <tg> forse imputabile a un copista meridionale (catalano?).

sta fonte sia avvenuto dopo l'impiego della fonte principale, dato che la *mise en texte* non è più giustificabile con la mancanza di spazio per il residuum. Anzi, in questi casi il copista di Chantilly e il copista W di Reina sembrano al contrario non essere in grado di intervenire sulla disposizione del testo, rispettando fedelmente quella presenta nel loro antigrafo.<sup>59</sup> Risultano quindi confermate, ed in parte estensibili anche al repertorio francese tramandato da Reina, le conclusioni di Plumley e Stone sulla provenienza del repertorio di Chantilly da una pluralità di centri, piuttosto che espressione culturale di una specifica area,<sup>60</sup> e di Dulong e Sultan sulla possibile origine nord-orientale di alcuni testi tramandati da Chantilly.<sup>61</sup>

## BIBLIOGRAFIA

ANTONELLI, Roberto, *Interpretazione e critica del del testo*, in *Letteratura italiana*, vol. 4, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi 1985, pp. 141-243.

APEL, Willi, ed., *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Medieval Academy of America, Cambridge (MA) 1950.

APEL, Willi – ROSENBERG, Samuel N., eds., *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, I. *Ascribed Compositions*, AIM, Roma 1970 (CMM, 53/1).

———, eds., *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, III. *Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons*, AIM, Roma 1972 (CMM, 53/3).

59. Lo stesso atteggiamento da parte del copista di Chantilly è stato rilevato da PLUMLEY – STONE (*Codex Chantilly*, p. 160) per *Cine vermeil*, *Cine de tres haut pris* (c. 56r).

60. «In my opinion, the evidence cited by scholars to situate specific Chantilly songs in Foix, Aragon or Milan is too slight for us to draw any definitive conclusions about the provenance of the Chantilly song repertory as a whole», e in nota: «Certainly, the hypothesis has also been influenced by apparent southern origin of the scribe. However, pinpointing the scribe as Italian rather than Catalan, as now seems most likely, does not necessarily help us determine the place of origin of the repertoire: songs – like musicians and, for that matter, scribes – travelled». Inoltre: «I suspect that it was the intersection between this princely milieu and the papal court of Avignon and the fluidity of movement of musicians between the two cultural orbits that gave rise to a significant number of the song by the Ars subtilior generation that survive in the Chantilly codex» (PLUMLEY, *An 'Episode in the South?'*, pp. 111 e 114), cfr. anche PLUMLEY – STONE, *Codex Chantilly*, pp. 162-164.

61. «L'étude linguistique permette-elle d'isoler, à partir d'indices assez minces, un groupe de ballades de provenance septentrionale? Tout au plus est-il loisible de constater des ressemblances dans la graphie des textes attribués à Senleches, Suzoy ou Cuvelier. Notons toutefois que l'utilisation de traits picards, largement répandue à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle chez les écrivains de langue d'oïl, ressortit plutôt à une pratique littéraire qu'à la caractéristique d'un terroir» (DULONG – SULTAN, *Nouvelles lectures*, p. 99).

- AVALLE, d'Arco Silvio, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Salerno, Roma 1985, pp. 363-382.
- AVALLE, d'Arco Silvio, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel Medioevo romanzo*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2002, pp. 155-173.
- BAIN, Jennifer, *Why Size Matters: Music Layout and Order in the Machaut Manuscripts*, «Digital Philology. A Journal of Medieval Cultures», 5 (2016), pp. 74-103.
- BENT, Margaret, *Polyphonic Sources, ca. 1400-1450*, in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, eds. Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin, Cambridge University Press, Cambridge 2015, (The Cambridge History of Music), pp. 617-640.
- BESSELER, Heinrich, *Studien zur Musik des Mittelalters. I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», 7 (1925), pp. 167-252.
- BOORMAN, Stanley, *The Sources*, in *The Cambridge History of Medieval Music*, ed. Mark Everist e Thomas F. Kelly, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, pp. 527-560.
- CANT, *Catalogo dei manoscritti, degli autori e dei testi (CANT)*, coordinato da Vittoria Brancato, Antonio Calvia ed Elena Stefanelli, ArsNova Database, [www.mirabileweb.it/arsnova/cant](http://www.mirabileweb.it/arsnova/cant).
- CHECCHI, Davide - EPIFANI, Michele, *Remarks on Some Realistic Virelais of the Reina Codex*, 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 and John Nádas, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2020, pp. 163-215.
- Documents linguistiques galloromans*, collection fondée par Jacques Monfrin poursuivie par Martin-D. Glessgen, en partenariat avec Hélène Carles, Frédéric Duval et Paul Videsott, Troisième édition (2016) <https://www.rose.uzh.ch/docling/>.
- DULONG, Gilles - SULTAN, Agathe, *Nouvelles lectures des chansons notées dans le Codex Chantilly*, in *A Late Medieval Songbook and Its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, ms. 564)*, eds. Yolanda Plumley and Anne Stone, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 2009, pp. 95-114.
- EARP, Lawrence M., *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France: The Manuscripts of Guillaume de Machaut*, Ph.D. dissertation, Princeton University, 1983.

- EARP, Lawrence M., *Texting in 15th-Century French Chansons: A Look Ahead from the 14th Century*, «Early Music», 19 (1991), pp. 194-210.
- FANKHAUSER, Eliane, *A Collection of Collections: New Insights into the Origins and Making of the Utrecht Fragments*, NL-Uu 37.I, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 64 (2014), pp. 3-29.
- , ed., *Recycling Reversed. Studies in the History of Polyphony in the Northern Low Countries Around 1400*, PhD. dissertation, Utrecht University, 2018.
- FRITZ, Jean-Mario, *La cloche et la lyre: pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Droz, Genève 2011.
- GAGGERO, Massimiliano, *Mise en texte e riscrittura nelle Continuazioni del Conte du Graal di Chrétien de Troyes*, «Moderna», 10/2 (2008), pp. 61-82.
- GATTI, Luca, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Sapienza, Roma 2019.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *French Songs in Aragon de Terence Scully revisé*, in *A Late Medieval Songbook and Its Context*, eds. Plumley and Stone, pp. 245-262.
- GOSSEN, Carl T., *Grammaire de l'ancien picard*, Klincksieck, Paris 1976.
- GREENE, Gordon, ed., *French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564. Second Part: nn. 51-100*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco 1981 (PMFC XIX).
- , *The Secular Music of Chantilly Ms. Musée Condé 564 (olim 1047)*, Ph.D. dissertation, Indiana University, 1971.
- GÜNTHER, Ursula, s.v. «Cuvelier, Johannes», in *New Grove Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06990> (ultima consultazione 17 luglio 2023).
- , *Unusual Phenomena in the Transmission of Late 14th Century Polyphonic Music*, «Musica Disciplina», 38 (1984), pp. 87-118.
- , *Zur Biographie einiger Komponisten der Ars Subtilior*, «Archiv für Musikwissenschaft», 21 (1964), pp. 172-199.
- HASENOHR, G., *Copistes italiens du Lancelot: Le manuscrit fr. 354*, in *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui*, recueil d'articles assemblés par Danielle Buschinger et Michel Zink pour fêter le 90 ans de Alexandre Micha, Reineke-Verlag, Greifswald 1995, pp. 219-226.
- HEHRER, Karen Fox, *A History of the Virelai from Its Origin to the Mid-Fifteenth Century*, Ph.D. Dissertation, The Ohio State University, 1975.

LEACH, Elizabeth Eva, *Machaut's First Single-Author Compilation*, in *Manuscripts and Medieval Song: Inscription, Performance, Context*, ed. Helen Deeming and Elizabeth Eva Leach, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 247-270.

———, *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2007.

LECLERQ, Fernand, *Questions à propos d'un fragment récemment découvert d'une chanson du XIV<sup>e</sup> siècle: une autre version de "Par maintes fois ai owi" de Johannes Vaillant*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Vorträge des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980, Hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Bärenreiter, Basel – London, 1984, pp. 197-228.

LEGaMe, *Lexique étymologique de la Galloromania médiévale*, Base de données lexicographique dirigée par Martin Glessgen en partenariat avec Hélène Carles, Marguerite Dallas, Cristina Dusio, Seraina Montigel et Thomas Städtler, Version préparatoire (2024), <https://gallrom.linguistik.uzh.ch/#/legame> (ultima consultazione 7 marzo 2024).

LERCH, Irmgard, *Fragmente aus Cambrai: Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie*, 2 voll., Bärenreiter, Kassel 1987.

MANIACI, Marilena, *Libro*, in *Dizionario di Storia*, Treccani, Roma 2010, [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-libro\\_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-libro_(Dizionario-di-Storia)/) (ultima consultazione 7 marzo 2024).

MARCHI, Lucia, *Traces of Performance in Early Fifteenth-Century Musical Attributions*, «Philomusica online», 18 (2019), pp. 1-22.

MARTIN, J.-J. – VEZIN, J., éd. par, *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Promodis, Paris 1990.

MEYER, Paul, *Fragments d'anciennes chansons françaises*, «Bulletin de la société des anciens textes français», 12 (1886), pp. 82-90.

NEWES, Virginia, *Imitation in the Ars nova and Ars subtilior*, «Revue belge de Musicologie», 32, 1977, pp. 38-59.

PIRROTTA, Nino, *Il codice estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, «Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo», s. IV, t. 5, 2 (1944-1945), pp. 101-154.

PLUMLEY, Yolanda – STONE, Anne, *Codex Chantilly. Bibliothèque du Château de Chantilly, 564: Introduction and Facsimile*, Brepols, Turnhout 2008.

———, eds., *A Late Medieval Songbook and Its Context: New Perspectives*



- on the Chantilly Codex (*Bibliothèque du Château de Chantilly, ms. 564*), Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours 2009.
- PLUMLEY, Yolanda, *An 'Episode in the South?' Ars Subtilior and the Patronage of French Princes*, «Early Music History», 22 (2003), pp. 103-168.
- PLUMLEY, Yolanda, *Cuvelier*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, V, Kassel, 2001, pp. 191-192.
- RANDELL UPTON, Elizabeth, *Aligning Words and Music: Scribal Procedures for the Placement of Text and Notes in the Chantilly Codex*, in *A Late Medieval Songbook and Its Context*, eds. Plumley and Stone, pp. 115-132.
- RANDELL UPTON, Elizabeth, *The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564)*, «Studi musicali», 3 (2012), pp. 287-352.
- REANEY, Gilbert, *The Manuscript Chantilly, Musée Condée 1047*, «Musica Disciplina», 8 (1954), pp. 59-95.
- REMACLE, Luis, *Remarques sur l'étymologie du français aune*, «Revue de linguistique romane», 36 (1972), pp. 305-310.
- RENZI, Lorenzo, *Per la lingua dell'Entrée d'Espagne*, «Cultura Neolatina», 30 (1970), pp. 59-87.
- ROBINSON, Pamela, *The Booklet. A Self-contained Unit in Composite Manuscripts*, «Codicologica», 3 (1980), pp. 46-49.
- SCULLY, Terence, *French Songs in Aragon: The Place of Origin of the Chansonnier Chantilly Musée Condé 564*, in *Courtly Literature: Culture and Context*, Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (Dalfsen, The Netherlands, 8-16 August, 1986), eds. Keith Busby and Erik Cooper, Jonh Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 1990, pp. 509-521.
- SLEIDERINK, Remco, *Pykini's Parrot: Music at the Court of Brabant*, «Archief en Bibliotheekwezen in België», 46 (1994), pp. 358-391.
- STEIGER, Adrian, *Das Berner Chansonnier-Fragment: Beobachtungen zur Handschrift und zum Repertoire*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 9 (1991), pp. 43-65.
- STOREY, H. Wayne, *Method, History, and Thoery in Material Philology*, in *Neo-Latin Philology: Old Tradition, New Approaches*, Proceedings of a Conference held at the Rabdoud University, Nijmegen, 26-27 October, 2010, ed. M. van der Poel, Leuven University Press, Leuven 2014, pp. 25-47.
- STOREY, H. Wayne, *La prassi nordamericana della filologia materiale*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 132 (2016), pp. 1013-1033.

TAVERDET, Gérard, *Französische Skriptaformen VII. Bourgogne, Bourbonnais, Champagne, Lothringen / Les scriptae françaises VII. Bourgogne, Bourbonnais, Champagne, Lorraine*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Herausgegeben von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Band II, 2 *Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance / Les différentes langues romanes et leurs régions d'implantation du Moyen Âge à la Renaissance*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1995, pp. 374-389.

TOUSSAINT, Régine, «Le type 'aune' en Wallonie, spécialement dans la toponymie des provinces de Liège et de Luxembourg», *Handelingen van de Koninklijke Commissie voor Toponymie en Dialectologie*, 53 (1979), pp. 27-90.

WATHEY, Andrew, s.v. «Pykini», in *New Grove Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22592> (ultima consultazione 17 luglio 2023).

WEGMAN, Rob C., *New Light on Secular Polyphony at the Court of Holland in the Early Fifteenth Century: The Amsterdam Fragments*, «*Journal of the Royal Musical Association*», 117 (1992), pp. 181-207.

WILKINS, Nigel, *The post-Machaut generation of poet musician*, «*Nottingham Medieval Studies*», 12 (1968), pp. 40-84.

ZINELLI, Fabio, *Il Roman de Cardenois, Guillaume de Machaut e Oton de Grandson tra Francia del sud e Catalogna*, «*Romania*», 130 (2012), pp. 294-354.

———, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una scripta*, «*Medioevo Romanzo*», 39 (2015), pp. 82-127.



NOTA BIOGRAFICA Davide Checchi è professore associato di Filologia e linguistica romanza all'Università di Bergamo. I suoi lavori sono dedicati soprattutto alla poesia intonata, italiana e francese, del Trecento, alle questioni di metrica italiana delle Origini, alla lirica trovierica e al genere dei bestiari.

BIOGRAPHICAL NOTE Davide Checchi is an associate professor of Romance Philology and Linguistics at the University of Bergamo. His work focuses mainly on 14th-century Italian and French sung poetry, issues relating to ancient Italian prosody, troubadour lyrics, and medieval bestiaries.