



CLASSIQUES
GARNIER

CALVIA (Antonio), LANNUTTI (Maria Sofia), « Mono- e pluristrofismo nelle ballate italiane intonate. Stil novo, *Ars nova* e tradizione manoscritta », in CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), FLOQUET (Oreste), GRIMALDI (Marco) (dir.), *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, p. 189-214

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08170-8.p.0189](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08170-8.p.0189)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

MONO- E PLURISTROFISMO NELLE BALLATE ITALIANE INTONATE

Stil novo, *Ars nova* e tradizione manoscritta¹

STIL NOVO E ARS NOVA

Nel linguaggio condiviso da musicologi e letterati, la nozione di « poesia per musica » o « poesia musicale » si riferisce ai testi destinati a essere intonati. Rispetto al medioevo, questa nozione, già di per sé problematica², rischia di essere a tutti gli effetti inappropriata, se consideriamo che sin dall'epoca dei più antichi ritmi latini il canto era soluzione esecutiva possibile per la maggioranza dei generi poetici. Ne deriva che gran parte dei testi poetici medievali era potenzialmente « per musica ». Guardando alla produzione italiana del Trecento, per « poesia per musica » s'intende in genere l'insieme dei componimenti – ballate, madrigali e cacce –, intonati dai musicisti dell'*Ars nova*³.

In una fortunata trattazione di carattere storiografico, Agostino Ziino si chiede se davvero i testi italiani trecenteschi tradizionalmente considerati per musica abbiano caratteristiche proprie sufficienti a « giustificare l'adozione di un genere, di una categoria a sé stante ». La risposta è positiva e fa riferimento allo studio di Franco Alberto Gallo

-
- 1 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). Il lavoro è frutto della collaborazione dei due autori; nello specifico, il primo paragrafo (« Stil novo e *Ars nova* ») si deve a Maria Sofia Lannutti, il secondo paragrafo (« La tradizione manoscritta ») ad Antonio Calvia.
 - 2 Cf. S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, p. 136-137.
 - 3 Si veda il volume di G. Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, che riunisce i testi intonati adespoti.

sulla tradizione manoscritta della poesia intonata, per riproporre l'idea di un repertorio secondario, anonimo, di evasione e di consumo, che riflette lo scarso interesse dei musicisti per la qualità dei testi, ridotti quasi a pretesto per l'intonazione⁴. Più recentemente Lauren Jennings ha dimostrato, attraverso l'esame dei 50 testimoni non musicali di componimenti intonati, che la cosiddetta poesia per musica era in realtà diffusa anche indipendentemente dalle intonazioni ed era sentita come parte integrante, non distinta, del repertorio lirico complessivo⁵.

Il canzoniere di Franco Sacchetti è una preziosa testimonianza autografa, che può aiutarci a mettere meglio a fuoco il rapporto tra musica e poesia nel Trecento italiano, a chiarire, cioè, se esista davvero una poesia per musica come « categoria a sé stante », funzionale alle intonazioni⁶. I dati che se ne ricavano sono parziali, e quindi non esauriscono il ventaglio di possibilità, ma sono comunque indicativi, se consideriamo che Sacchetti è, con Niccolò Soldanieri, il poeta più presente nei codici

4 A. Ziino, « Rime per musica e danza », *Storia della letteratura italiana*, ed. E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1995, vol. II, p. 498: « Un confronto fra la tradizione musicale e quella "letteraria" ha permesso ad Alberto F. Gallo di stabilire che il repertorio poetico-musicale arsnovistico più antico (madrigali e cacce di Piero, Giovanni da Cascia e Iacopo da Bologna) ci è stato tramandato principalmente da fonti musicali: questo significa che era considerato un genere non "elevato", a sé stante e tale da essere trasmesso solo anonimamente. Riguardo alla produzione più recente, fondata principalmente sulla ballata polifonica di matrice fiorentina, c'è da osservare che i compositori non facevano particolare attenzione alla scelta delle poesie da mettere in musica, utilizzando anche testi senza un particolare valore poetico, purché diffusi e facilmente disponibili ». Un ruolo decisivo nella marginalizzazione della poesia intonata rispetto all'insieme del repertorio lirico trecentesco hanno giocato i pionieristici contributi di G. Carducci, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, *Nuova Antologia*, vol. 14, 1870, p. 463-482 e vol. 15, 1870, p. 5-30; *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871; *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, per nozze Morpurgo-Franchetti, Bologna, Zanichelli, 1896.

5 L. Jennings, « Senza Vestimenta »: *The Literary Tradition of Trecento Song*, Farham-Burlington VT, Ashgate, 2014; *Ead.*, « New Observations on the Literary Transmission of "poesia per musica" from the Italian Trecento », *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'« ars nova »*, ed. A. Calvia, M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 3-17. Limitatamente alla tradizione letteraria di Landini, si vedano inoltre le osservazioni di M. Epifani, *Le ballate a tre voci di Francesco Landini: edizione critica e commentata dei testi e delle musiche*, tesi di dottorato, Università di Pavia, Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche, dottorato in Musicologia, 2014, p. 81-94.

6 L'autografo di F. Sacchetti si legge nel testo stabilito dall'ed. Ageno (F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, ed. F. B. Ageno, Firenze, Olschki, 1990, revisionato in F. Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, ed. D. Puccini, Torino, UTET, 2007). Si veda inoltre lo studio di L. Battaglia Ricci, « Autografi "antichi" e edizioni moderne. Il caso Sacchetti », *Filologia e critica*, vol. 20/2, 1995, p. 386-457.

musicali. Come sappiamo, Sacchetti ha annotato nelle rubriche di madrigali e ballate quali di essi sono stati intonati, precisando anche il nome dei compositori. Nell'ottica di una poesia funzionale alla musica, ci si aspetterebbe che le annotazioni riguardassero, se non tutte le ballate e tutti i madrigali, almeno un buon numero di essi, ma in realtà il bilancio è abbastanza deludente. Dei 28 madrigali, solo la metà circa è segnalata da Sacchetti come intonata, e la percentuale si riduce ulteriormente per le ballate, visto che quelle intonate sono 19 su 55. Se ne desume che Sacchetti componeva i suoi madrigali e le sue ballate prescindendo dalla possibilità che fossero messi in musica. Se ne desume anche che, salvo casi particolari, il testo poetico precedeva l'intonazione musicale e ne era, almeno in origine, del tutto indipendente. Le scrupolose annotazioni di Sacchetti lasciano anzi presumere che l'intonazione dei componimenti fosse sentita come un riconoscimento di qualità del testo poetico, un modo per esaltarne la bellezza e favorirne la diffusione⁷. Ciò non toglie che talvolta i musicisti richiedessero ai poeti più celebri componimenti da intonare, come nel caso delle tre ballate destinate da Petrarca a Confortino⁸, o che li scrivessero loro stessi, come si può presumere che abbia fatto, almeno in qualche caso, Francesco Landini⁹.

Alcuni dei testi di Sacchetti sono conservati dal canzoniere autografo e da manoscritti privi di attribuzione, come sono sempre i manoscritti musicali. Si veda il madrigale *Nel mezzo già del mar la navicella*, che nel codice Squarcialupi è in una posizione di rilievo, perché apre la sezione

7 L'esecuzione cantata è vista come mezzo di diffusione e valorizzazione del testo poetico già dalle prime generazioni di trovatori, come rilevato in M. S. Lannutti, «La canzone nel medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica», *Semicerchio*, vol. 43, 2011, p. 59-60.

8 Com'è noto, Confortino è nominato in un sonetto di Nicolò de' Rossi con altri musicisti tra i quali Scochetto, celebre per aver intonato la ballata di Dante *Per una ghirlandetta*, e in un sonetto di Francesco di Vannozzo proprio come intonatore di componimenti di Petrarca. Cf. in proposito da ultimo S. Campagnolo, «Petrarca e la musica del suo tempo», *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004*, ed. A. Chegai, C. Luzzi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, p. 14-18.

9 L'attività di Landini come rimatore, menzionata nel *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus* di F. Villani, è testimoniata dallo scambio di sonetti collocabile tra il 1386 e il 1388 che si desume dall'autografo del canzoniere di Sacchetti. Inoltre, il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 688, attribuisce a Landini un poemetto in esametri in lode di Guglielmo di Occam e un sonetto di argomento morale in duplice versione, latina e volgare. Cf. da ultimo M. Epifani, *Le ballate a tre voci...*, *op. cit.*, p. 23-35.

dedicata a Nicolò del Preposto, principale intonatore dei componimenti di Sacchetti¹⁰. Senza la testimonianza autografa, l'autore del testo di questo madrigale sarebbe rimasto sconosciuto. Dobbiamo allora mettere in conto la possibilità che buona parte dei componimenti anonimi intonati sia in realtà opera di poeti, noti e meno noti, che hanno scritto anch'essi indipendentemente dalla prospettiva di un'intonazione musicale.

Questo punto di vista ci permette di guardare con altri occhi alla produzione lirica intonata, spingendoci a scorgere, dietro i componimenti anonimi, la mano di poeti che hanno operato nello stesso ambiente degli autori delle intonazioni, e a prendere in considerazione la possibilità che in alcuni casi l'anonimato dipenda dalla particolare tradizione manoscritta che le è propria¹¹. Una tradizione manoscritta che da un lato preserva dalla dispersione molti componimenti poetici, permettendoci di leggerli ancora oggi, dall'altro li funzionalizza, subordinandoli alle intonazioni musicali. La funzionalità dei testi poetici alla musica è insomma tale nella tradizione manoscritta musicale, ma non si può dare per scontato che sia originaria.

Si può vedere il caso del madrigale *Lo lume vostro, dolce mio signore*, musicato da Jacopo da Bologna e dedicato a Luchino Visconti, come indicano l'acrostico *LUCHINUS* e la frase *è sì bella* in rima al primo verso del ritornello, *interpretatio* in funzione elogiativa del nome della moglie di Luchino, Isabella Fieschi¹²:

10 Sui testi di Sacchetti intonati da Nicolò del Preposto e sulla loro tradizione manoscritta, cf. Nicolò del Preposto, *Opera completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, éd. A. Calvia, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, p. XXXVIII-LXXII ; ed. critica del testo verbale del madrigale *Nel mezzo già del mar la navicella* alle p. 7-9.

11 Una collaborazione tra poeta e musicista è stata presunta ad esempio per il madrigale di Petrarca *Non al suo amante più Diana piacque* (n° 52 dei *Rerum vulgarium fragmenta*), intonato da Jacopo da Bologna (ma cf. ora S. Campagnolo, *Petrarca non scrisse Non al suo amante più Diana piacque* (RVF LII) per Jacopo da Bologna, in "Cava scientia mia, musica". *Studi per Maria Caraci Vela*, ed. A. Romagnoli, et alii, Pisa, ETS, 2018, pp. 967-990), ed è possibile per il madrigale *La fiera testa che d'uman si ciba*, intonato in prima battuta da Bartolino da Padova e fondatamente attribuito a Petrarca nel solo codice letterario che lo riporta (Parma, Biblioteca Palatina, 1081), se è vero che è stato scritto negli anni Sessanta del Trecento in ambiente veneto, secondo la ricostruzione di M. S. Lannutti, « Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: "La fiera testa che d'uman si ciba" », *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, ed. A. Calvia, M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 45-92.

12 G. Corsi, *op. cit.*, p. 37-38. Per l'analisi del madrigale, in relazione ad altri tre componimenti dedicati a Luchino Visconti, tra cui il mottetto *Laudibus digni*, anch'esso con l'acrostico *LUCHINUS*, cf. il contributo di E. Abramov-van Rijk, « Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron », *Studi Musicali*, vol. 3, 2012, p. 9-13.

*Lo lume vostro, dolce mio segnore,
Virtute sic perfecte est ornatum,
Ch'a' rei non luce, a' boni sempr'è chiaro.
Hoc est notum et satis [est] probatum
In quegli c'han sentito il gusto amaro
Nascosamente per comporre errore.
Una donna vi regge, ch'È SÍ BELLA:
Sul ciel no è posta più lucente stella.*

Nella seconda terzina e nel ritornello si trovano alcuni riferimenti alla *Commedia*, al *sapor d'amaro* che prova Dante al culmine del suo percorso di espiazione, nel xxx canto del *Purgatorio*, e alla visione di Beatrice che rende *più lucente* con la sua presenza e con il suo riso il cielo di Mercurio, nel V canto del *Paradiso*.

Purg. xxx, v. 76-81:

*Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte.
Così la madre al figlio par superba,
com' ella parve a me; perché d'amaro
sente il sapor de la pietade acerba.*

Par. v, v. 94-99:

*Quivi la donna mia vid' io sì lieta,
come nel lume di quel ciel si mise,
che più lucente se ne fé 'l pianeta.
E se la stella si cambiò e rise,
qual mi fec' io che pur da mia natura
trasmutabile son per tutte guise!*

Lo lume vostro è conservato esclusivamente da manoscritti musicali¹³. L'autore del testo è dunque sconosciuto, ma i riferimenti danteschi, le figure di lettere e il bilinguismo chiamano in causa Fazio degli Uberti, che fu al servizio di Luchino Visconti almeno dalla metà degli anni Quaranta, e con Luchino ebbe anche uno scambio di sonetti¹⁴. Fazio

13 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87 (Codice Squarcialupi), ff° 15v°-16r°; Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26, ff° 67v°; San Lorenzo, Archivio Capitolare, 2211, ff° 48r°; BnF, nouv. acq. fr. 6771 (Codice Reina), ff° 1r°.

14 Sulla biografia di Fazio degli Uberti, cf. ora l'introduzione all'edizione delle rime, Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di C. Lorenzi, Pisa, ETS, 2013, p. 1-3.

usa i due tipi di figure di lettere nella canzone *Grave m'è a dire come amaro torna*, è autore di un sonetto bilingue, in italiano e latino (*Stanca m'apparve all'onde ben tranquille*), la sua poesia è intrisa di riferimenti al Dante anche comico¹⁵.

In Italia come in Francia, i generi formali musicati dai protagonisti della cosiddetta *Ars nova* sono quasi tutti muniti di ritornello. Nel repertorio francese, i componimenti con ritornello sono generalmente costituiti da tre strofe, già nel Duecento e poi nel Trecento con le cosiddette forme fisse¹⁶. In ambito italiano, fino ai primi decenni del Trecento, epoca in cui possiamo collocare i più antichi madrigali, l'unica forma con ritornello è la ballata¹⁷. Rispetto all'omologo *virelai* francese, il numero di strofe della ballata è però variabile. Nella sezione di ballate del Canzoniere Palatino (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217), che può dirsi rappresentativa dello *status* della ballata prestilnovistica, caratterizzata da una marcata varietà formale, vi sono esempi di due, tre e quattro strofe, con una netta prevalenza delle tre strofe¹⁸. Mancano totalmente le ballate monostrofiche, per le quali si dovrà attendere il rinnovamento ideologico e stilistico della poesia lirica che va sotto l'etichetta di stilnovo¹⁹.

Scrivono Nino Pirrotta, in un celebre saggio intitolato *Ars nova e stil novo*, a proposito della tendenza a contenere le dimensioni delle ballate in atto dallo stilnovo in poi: « Di un formato poetico così ridotto io non so vedere altra ragione che il bisogno, o desiderio, di tener conto di una recitazione del testo rallentata dalla associazione ad una florida,

Fazio rivolge a Luchino il sonetto *Fam'è di voi, signor, che siete giusto* e Luchino risponde con il sonetto *Se stato fussi proprio quello Agosto* (C. Lorenzi (ed.), *op. cit.*, p. 422-425).

15 C. Lorenzi (ed.), *op. cit.*, p. 404-411 (canzone), 365-366 (sonetto). Lo schema metrico della canzone ricalca quasi completamente lo schema metrico della dantesca *Io son venuto al punto della rota*.

16 Una visione d'insieme delle forme con ritornello di ambito francese si trova in M. S. Lannutti, « Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza », *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (S.I.F.R.), Padova-Strà, 27 settembre – 1 ottobre 2006*, ed. F. Brugnolo, F. Gambino, Padova, Unipress, p. 353-359.

17 *Ibid.*, p. 359-362.

18 Se ne può vedere l'edizione complessiva in *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, ed. d'A. S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, p. 275-281.

19 Un'analisi complessiva delle caratteristiche della ballata stilnovistica e dei suoi sviluppi trecenteschi, con bibliografia pregressa, è contenuta in L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. XLVI-LXVI (d'ora in poi *RMBI*).

melismatica, melodia²⁰ ». L'osservazione di Pirrotta è coerente con l'idea che il sistema italiano dei generi lirici trecenteschi sia stato influenzato dall'affermarsi di una prassi musicale più complessa e raffinata, tale da determinare l'ingresso di nuove forme, come nel caso del madrigale (lo suppone nello specifico Capovilla²¹), e il rinnovamento delle forme già esistenti, come nel caso della ballata, che diventa tendenzialmente monostrofica. Se però si considera il coevo e parallelo repertorio francese, per il quale non si può parlare di tendenza al monostrofismo o alla riduzione delle dimensioni dei componimenti, nonostante l'innegabile complessità delle intonazioni, viene da chiedersi quanto questo punto di vista possa dirsi fondato e non dipenda invece da una concezione del rapporto tra musica e poesia che nega l'autonomia delle due forme di arte, in nome di una presunta funzionalità della poesia alla musica. Si tratta, in fondo, della stessa concezione che è all'origine della nozione di poesia per musica come poesia marginale, di second'ordine.

Le ballate monostrofiche del canzoniere di Sacchetti sono 33 su 55 e costituiscono dunque il 60 %, ma delle 19 ballate intonate solo 11 sono monostrofiche, cioè ancora circa il 60 %²². Se guardiamo alle quattro ballate di Sacchetti intonate da Francesco Landini, notiamo che solo una è monostrofica, le altre sono costituite da tre, quattro e cinque strofe. Il monostrofismo, pur prevalente, non è esclusivo ad esempio neanche nelle ballate intonate di Niccolò Soldanieri, se consideriamo che delle tre di cui si conserva la musica, due sono monostrofiche, la terza è costituita da due

20 N. Pirrotta, « *Ars nova* e stil novo », *Rivista italiana di musicologia*, vol. I, 1966, p. 3-19, ora in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 47.

21 G. Capovilla, « Materiali per la morfologia e la storia del madrigale antico, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento », *Metrica*, vol. 3, 1982, p. 166-167: « Non ci sono giunti, finora, dati reali che attestino una preistoria della forma in questione, né, d'altronde, sembra che si debba ipotizzare una lunga incubazione. Tranne qualche caso più avanti discusso, il madrigale non fa che allineare, in misura e ordine variabili, due elementi morfologici (terzetto e distico) che preesistono, separatamente o meno, in altre forme strofiche [...]. Ciò lascerebbe intendere che la forma madrigalistica sia sorta in seguito alla necessità, certo avvertita in primo luogo nell'ambito dei maestri intonatori, di disporre d'una struttura più concisa e lineare del sonetto e delle ballate [...] ». Sulla morfologia del madrigale torna da ultimo M. Zenari, « Sul madrigale antico. Note morfologiche (con due esempi dal Panciaticchiano 26) », *Stilistica e metrica italiana*, vol. 4, 2004, p. 88-116.

22 Nel numero delle intonate è compresa anche la ballata *Splendor da ciel vaga fioretta Allisa* messa in musica da Giovanni Mazzuoli e segnalata in *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, ed. J. Nádas, A. Janke, 2 voll., Lucca, LIM, 2016, vol. I, p. 66-67.

strofe²³. Le proporzioni cambiano se analizziamo il complesso delle ballate intonate anonime, cioè conservate prevalentemente nelle sillogi musicali. Sono in tutto circa 380, ma solo una settantina, poco meno del 20 %, è polistrofica. Come per l'anonimato, il maggior tasso di ballate monostrofiche dipende, con ogni probabilità, soprattutto dalle caratteristiche della tradizione manoscritta musicale, come avremo modo di approfondire.

Tutte queste considerazioni ci inducono a rivedere l'idea che la riduzione dell'estensione dei testi poetici possa dipendere dalla maggiore melismaticità delle intonazioni, ci inducono insomma a cercare altrove le ragioni della tendenza al monostrofismo, che si afferma con forza nel Trecento, ma si affaccia già nel secolo precedente.

Le più antiche ballate sicuramente monostrofiche chiamano in causa i due primi e più importanti autori stilnovistici, Cavalcanti e Dante. La ballata monostrofica *I' vidi donne co la donna mia*, la cui attribuzione a Cavalcanti è probabile ma non certa, adotta una struttura costituita da una ripresa di tre versi e da mutazioni distiche²⁴. Questa struttura è propria della dantesca *Perché ti vedi giovinetta e bella*. Di Dante ci rimane una seconda ballata monostrofica, con ripresa di quattro versi e mutazioni tristiche, *Deb, Violetta, che in ombra d'Amore*²⁵. Secondo la testimonianza di un codice oggi perduto riferita dal Crescimbeni, *Deb, Violetta* fu intonata dal musicista Scochetto, a cui è attribuita una quarta ballata monostrofica da annoverarsi tra le più antiche, *Deb, non celate a gli occhi quel dilecto*, che di *Deb Violetta* riprende l'esortativo iniziale e la struttura rimica²⁶.

Cino da Pistoia, anello di congiunzione tra lo stilnovo fiorentino e la poesia petrarchesca, rilancia l'uso inaugurato in seno al primo stilnovo. A lui si devono ben sette ballate monostrofiche sulle undici complessive²⁷.

23 *Ibid.*, p. 326-329. Le ballate e i madrigali di Soldanieri si leggono ora nell'ed. di Enrico Pasquinucci, «La poesia musicale di Niccolò Soldanieri», *Studi di Filologia Italiana*, vol. LXV, 2007, p. 65-193.

24 Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, ed. D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 229-230; Guido Cavalcanti, *Rime*, ed. R. Rea, G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 281-282.

25 Dante Alighieri, *Rime*, ed. D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 270-272; Dante Alighieri, *Opere*, ed. M. Santagata, vol. I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, ed. C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, introd. M. Santagata, Milano, Mondadori 2011, p. 188-193; *Vita nuova, Rime*, ed. D. Pirovano, M. Grimaldi, introd. Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 701-707.

26 G. M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Antonio de Rossi, 1698, p. 409-410.

27 *RMBI*, p. 301-302.

La prevalenza del monostrofismo permane secondo analoghe proporzioni in Petrarca, se si considera che sono monostrofiche nove delle undici ballate non frammentarie. Le altre due, incluse nei *Rerum vulgarium fragmenta*, sono costituite da due strofe ma di proporzioni minori, tanto che il numero complessivo dei versi non si discosta molto da quello delle ballate monostrofiche (diciassette versi complessivi contro i dodici, quattordici e sedici versi delle ballate monostrofiche²⁸).

Pur essendo già in voga nella poesia prestilnovistica, la piena legittimazione della ballata come genere di registro aulico si deve a Guido Cavalcanti. Domenico De Robertis ha interpretato la prevalenza della ballata sulla canzone nel *corpus* poetico di Cavalcanti come corrispettivo dell'insistenza nel presentare la propria percezione interiore, sempre uguale a se stessa²⁹. Nella ballata, la circolarità è data dalla riproposizione della ripresa, che sintetizza l'idea cardine dell'intero componimento, producendo un effetto di staticità e di iteratività. Possiamo dire che nella ballata il linguaggio poetico diventa evocativo e assume quasi la funzione di controcanto all'andamento ragionativo della canzone. Vale la pena ricordare, a questo proposito, che il monostrofismo è soluzione adottata da Cavalcanti anche per la canzone *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*, dove potrebbe essere conseguente all'impossibilità di svolgere il tema prescelto, gli effetti del dolore, del desiderio inappagato e dell'avvilimento sull'animo dell'amante e del poeta, indotto a interrompere il canto³⁰.

Non a caso nel repertorio delle ballate di argomento amoroso e di registro aulico, da Cavalcanti in poi, è ben rappresentato se non prevalente il filone che possiamo definire visionario, in cui protagonista è lo sguardo. Non quindi il procedere per argomentazioni, ma la descrizione di un evento che accade in quel momento e degli effetti che quell'evento produce su chi vi assiste. Non la dimostrazione di un assunto o la rappresentazione compiuta di ciò che realmente ci circonda, ma l'evocazione di una prospettiva, di uno scenario fantastico, di una contingenza personale e interiore, che attraverso la riproposizione della ripresa torna una o più volte al punto di partenza.

28 *Ibid.*, p. 306.

29 Cf. D. De Robertis, «Cino e Cavalcanti o le due rive della poesia», *Studi medievali*, vol. XVIII, 1952, p. 55-107, ripreso in *RMBI*, p. XLVI-XLVII.

30 *Ibid.*, p. 40: « Stanza di canzone [...] con funzione di proposizione del tema [...] e simultaneamente dell'impossibilità di svolgerlo, e conseguente interruzione del canto: una sorta di moderna "recusatio" »; cf. inoltre l'ed. a cura di Rea e Inglese, p. 89.

La *brevitas* e l'andamento ciclico impresso dalla struttura formale rispondono dunque a un'esigenza d'immediatezza e di sospensione, che è innanzitutto interna al testo poetico e che l'*hic et nunc* dell'ascolto, l'iterazione della struttura melodica, la dilatazione dei tempi di esecuzione implicata dalla maggiore complessità dell'*Ars nova* ribadiscono e amplificano. Si direbbe insomma che l'*Ars nova* abbia trovato nella poesia profana della *brevitas* il terreno ottimale in cui attecchire e fiorire. Ciò non toglie che una *brevitas* di ritorno, ovvero un'accentuazione della *brevitas*, abbia potuto prendere corpo ad opera di quei polifonisti che hanno composto in prima persona i testi poetici da intonare, oltre che all'interno della tradizione manoscritta musicale, come vedremo tra poco. Sta di fatto che, sebbene da una diversa prospettiva, la legittimità dell'accostamento di *Ars nova* e *stil novo*, proposta da Nino Pirrotta nel saggio citato, crediamo possa dirsi riconfermata.

LA TRADIZIONE MANOSCRITTA

A partire dal panorama della produzione ballatistica due-trecentesca appena tracciato, passiamo ora ad analizzare la consistenza di mono- e pluristrofismo nelle ballate intonate. Una delle peculiarità più evidenti della tradizione musicale della ballata trecentesca è che in essa ricorre più spesso l'omissione delle porzioni di testo non sottoposte alla notazione musicale. Tale omissione può presentarsi come caduta di alcuni elementi della strofa (secondo piede e volta) oppure come caduta delle eventuali strofe successive alla prima. Date tali circostanze è legittimo supporre che si dia il caso di ballate pluristrofiche giunte a noi in forma monostrofica nei manoscritti musicali³¹. Ciò ovviamente non significa che ogni qualvolta un testimone letterario presenti una versione

31 Sulla dinamica tra pluristrofismo e monostrofismo nella ballata, cf. anche E. Abramov-van Rijk, *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang, Bern – Berlin – et al., 2009, p. 77-87 e A. Ziino, *Osservazioni sulla ballata polistrofica nella tradizione musicale del Trecento*, in *Qui musicam in se habet : studies in honor of Alejandro Enrique Planchart*, ed. A. Zayaruznaya, B. J. Blackburn, S. Boorman, American Institute of Musicology, Middleton, Wisconsin, 2015, p. 381-412. Sui casi di doppia sottoposizione del testo nella tradizione italiana, cf. Abramov-van Rijk, *op. cit.*, p. 307 e seguenti.

pluristrofica di una ballata a tradizione musicale monostrofica, la prima sia da considerarsi più completa; va da sé che un'attestazione pluristrofica non è necessariamente « migliore » di una monostrofica (l'autenticità andrà valutata caso per caso, non potendosi escludere *a priori* che alcuni testimoni siano latori di strofe spurie).

Le ballate intonate da Francesco Landini costituiscono un campione significativo per analizzare la questione. Delle 140 giunte sino a noi, 31, cioè più di un quinto del totale (circa il 22 %), hanno almeno un'attestazione pluristrofica. Una prima osservazione da fare è che le percentuali del pluristrofismo in Landini non variano in maniera significativa tra le ballate a due e quelle a tre voci. Poco più del 21 % delle ballate a tre voci è infatti pluristrofico (10 su 47, o su 49³²), un risultato dunque molto vicino a quello che concerne le ballate a due voci (21 su 93, cioè circa il 22 %³³).

Le tabelle 1 e 2 mostrano la ripartizione di monostrofismo e pluristrofismo nelle ballate a due e a tre voci di Landini. Nella prima colonna sono indicate le dimensioni della ripresa (grande, mezzana, minore o piccola, a seconda che sia di quattro, tre, due o un verso³⁴);

32 La collana di ballate *Perché di novo sdegnò / Perché tuo serv'e soggetto mi tegno / Vendetta far dovrei* (due grandi e una minore, tutte monostrofiche) conta ai fini di questa indagine come un solo brano. Ad ogni modo la percentuale si assesterebbe sul 20 % circa anche calcolando un totale di quarantanove ballate, cf. tabella 2. Nel totale sono comprese cinque ballate con attestazioni oscillanti tra le due e le tre voci nella tradizione manoscritta (*A le' s'andrà lo spirito e l'alma mia, Amor ch'al tuo sugetto omai da' lena, Che pena è questa al cor, che si non posso, El gran disio e la dolce speranza e l' priego Amor e la vostra biltate*). Per le ballate a tre voci, si rimanda all'edizione di M. Epifani, *op. cit.*; per quelle a due si veda *The Works of Francesco Landini*, ed. L. Schrade, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1958; G. Corsi, *op. cit.*, p. 136-226. Lo studio più recente sulla tradizione manoscritta esclusivamente musicale delle opere di Landini è quello di J. Gehring, *Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis in Musikhandschriften des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2012, p. 135-152.

33 Oltre alle 89 ballate unanimemente attestate a due voci, vi sono quattro ballate da ritenersi molto probabilmente a due nella loro veste originaria: *La dolce vista, che da gli occhi move; Poi che da te mi convien partir via; Donna, 'l tuo partimento; Fortuna via Amor e crudel donna*. Non si prende in considerazione, perché il testo è illeggibile, la ballata inedita a due voci trasmessa in Sl a c. [CXXIIv], per cui cf. *The San Lorenzo Palimpsest*, *op. cit.*, vol. I, p. 72-73, n. 130.

34 Includiamo tra le ballate piccole, per comodità di esposizione, anche quelle con ripresa settenaria o quinarie (« minime »). Per la terminologia, mutuata da Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna, si rimanda a P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, § 211. Si veda anche G. Capovilla, « Note sulla tecnica della ballata trecentesca », *L'Arts Nova italiana del Trecento*, iv. *Atti del III Congresso Internazionale sul tema*

nella seconda e nella terza il numero di ballate puristrofiche e monostrofiche corrispondente; nelle ultime due il totale e la percentuale di ballate pluristrofiche rispetto a questo.

	pluristrofiche	monostrofiche	totale	% di pluristrofismo
grandi	9	14	23	c. 39,1 %
mezzane	4	30	34	c. 11,7 %
minori	7	26	33	c. 21,2 %
piccole	1	2	3	c. 33,3 %
totale	21	72	93	c. 22,5 %

TABLEAU 1 – Ballate landiniane a due voci.

	pluristrofiche	monostrofiche	totale	% di pluristrofismo
grandi	2	12	14	c. 14,2 %
mezzane	4	16	20	20 %
minori	4	10	14	c. 28,5 %
piccole	0	1	1	0 %
totale	10	39	49	c. 20,4 %

TABLEAU 2 – Ballate landiniane a tre voci³⁵.

Premesso che il campione di ballate piccole è talmente esiguo in entrambi i gruppi da permettere che si tralasci il relativo dato percentuale, le ballate pluristrofiche landiniane a due voci non si discostano in maniera significativa da quelle a tre per quel che riguarda gli schemi metrici adottati, sebbene tra le prime vada segnalata una netta prevalenza numerica delle ballate grandi a discapito di quelle mezzane (nel *corpus* delle pluristrofiche a due voci le ballate grandi sono quasi quattro

« *La musica ai tempi del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* », Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975, ed. A. Ziino, Certaldo, Centro di studi sull' *Ars Nova* italiana del Trecento, 1978, p. 107-147, e *RMBI*, p. xxx, n. 7.

35 In questa tabella, e conseguentemente anche nella tabella successiva, le tre ballate in collana sono indicate separatamente perché hanno riprese di misure differenti, perciò si ottiene un totale di 49 componimenti (e 142 nella tab. 3).

volte più di quelle mezzane). Nelle ballate a tre voci si segnala inoltre una diminuzione della percentuale di pluristrofismo inversamente proporzionale alle dimensioni della ripresa, il che potrebbe suggerire che l'incremento delle dimensioni del *residuum* si accompagna alla probabilità che esso (o una sua porzione) venga più facilmente omesso nella tradizione manoscritta: più è breve la ripresa, maggiore è la percentuale di ballate pluristrofiche attestate³⁶. Tale osservazione non vale tuttavia per le ballate a due voci landiniane, da cui non si evince alcun nesso tra dimensioni della ripresa e numero delle strofe.

	pluristrofiche	monostrofiche	totale	% di pluristrofismo
grandi	11	26	37	c. 29,7 %
mezzane	8	46	54	c. 14,8 %
minori	11	36	47	c. 23,4 %
piccole	1	3	4	25 %
totale	31	111	142	c. 21,8 %

TABLEAU 3 – Ballate landiniane a due e a tre voci.

Nella tabella seguente (4) si è fatto riferimento alle già citate edizioni di Schrade, Corsi ed Epifani (da cui sono tratti gli incipit delle ballate a tre voci, evidenziati in grassetto, e i relativi schemi metrici) e al catalogo di Lucia Marchi³⁷. Nelle colonne 2-4 si riporta il numero di strofe tràdito nei tre manoscritti principali (se non altro in termini quantitativi relativamente alle ballate in oggetto); nelle colonne 5-6 gli altri manoscritti (musicali e letterari) seguiti dal numero di strofe in corsivo e da un asterisco per le attestazioni frammentarie o lacunose; e nell'ultima lo schema metrico. Si riportano di seguito le sigle dei manoscritti citati.

36 Ovviamente per avere un quadro più preciso di come la tradizione manoscritta reagisca alle dimensioni formali, a questo dato andrebbe accostato quello relativo alla conformazione dei piedi e alle misure di verso.

37 L. Marchi, «Catalogo delle opere di Francesco Landini», «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, ed. M. T. Rosa Barezzi, A. Delfino, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 1999, p. 589-617.

Manoscritti con musica:

Fc	Firenze, Bibl. del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, D 1175
Fn	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Incunabolo F.5.5
Fp	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Pal. Panciatichi 26
Lo	London, British Library, Add. 29987
Manc	Lucca, Arch. di Stato, ms. 184 (codice Mancini); Perugia, Bibl. Comunale Augusta, 3065
Pad1475	Padova, Bibl. Universitaria, Ms.C.1475
Pist	Pistoia, Arch. Capitolare del Duomo, B 3 n. 5
Pit	Paris, BnF, it. 568
R	Paris, BnF, n. a. fr. 6771
Sev	Sevilla, Bibl. Capitulare Colombina, 5-2-25
Sl	Firenze, Arch. del Capitolo di San Lorenzo, 2211
Sq	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87

Manoscritti senza musica:

A	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashb. 574
II.II.61	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. II.II.61
VII.1040	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.1040
VII.1041	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.1041
VII.1078	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.1078
L.IV.131	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chig. L.IV.131
P1107	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Pal. 1107, vol. XV (<i>descriptus</i> del VII.1041) ³⁸

Incipit	Sq	Fp	Pit	Altri mss. mus.	Altri mss. lett.	Schema metrico
<i>De sospirar sovente</i>	1			Sl*	VII.10406 VII.10781	yZyZ aB aB bCcY
I' fu' tuo servo	1	4	1			Zyy(y)Z AB AB BccZ
Già perch'i' penso	1	1	1	R2 Lo1	VII.10781	ZyyZ aaB aaB BccZ
Donna, 'l tuo partimento	1	2	1			zyyZ aB aB baaZ

38 Cf. A. Decaria, «Dintorni machiavelliani. Lorenzo Strozzi e un nuovo epigramma attribuibile a Machiavelli», *Interpres*, vol. XXXII, 2014, p. 231-269.

<i>Duolsi la vita e l'anima</i>	1				II.II.614	zyyz ab ab bccz
Già ebbi libertate		2				zyyZ AB AB bccZ
<i>La mente mi riprende</i>	1	1			VII.10404	zyyZ ab ab bccZ
Non per fallir	1	2	1			ZyyZ AB AB BccZ
<i>Or è tal l'alma mia</i>	1	1	1		II.II.614	zyyZ aB aB bccZ
Quanto più caro fai	1	2	1	Lo1 R1 Sl*		zyyZ AB AB bccZ
Deh, pon quest'amor giù	1	3			VII.10412 L.IV.1312	zyyZ abc abc cddZ
<i>Donna, l'animo tuo</i>	1	1		Pad14751*	VII.10402	YzZ AB AB BzZ
Donna, per farmi guerra	2	3				YzZ AB AB BzZ
L'alma mie piang'e ma'	1	1	1	Manc2 Lo1 Sl*		YzZ AB AB BzZ
O fanciulla giulìa	1	2	1	Sl1*	VII.10411 L.IV.1311	yZZ AB AB bZZ
Per la mie dolçe piaga	2					YZZ AB AB BZZ
Fortuna ria, Amor	1	2	1	Pist1* Sev1		YZZ Abc Abc CZZ
Piu bella donn'al mondo				Lo2		Zy(y)Z AB AB Bc(c)Z
Gli occhi che 'n prima	1	2	1	Sl1	VII.10411	Zy(y)Z AB AB By(y)Z
Cosa nulla più fé, c'amor	2	1	1	Fn2		ZZ (z)AB AB BZ
Che cosa è questa, Amor	2	1				ZZ AB AB BZ
Chi pregio vuol	2	2	1	R1 Fn2		ZZ AB AB BZ

Come a seguir costei	1	3				ZZ AB AB BZ
La bionda treccia	1	2		Fc1*	VII.10411*	ZZ AB AB BZ
<i>La mala lingua</i>	1		1		VII.10411 VII.10781+3v. P11071	ZZ AB AB BZ
<i>Non creder, donna</i>	1	1	1		A3 (Sacchetti)	ZZ AB AB BZ
Oimè 'l core!	1		2			ZZ AB AB BZ
<i>Perché virtù fa l'uom</i>		1			A4 (Sacchetti)	ZZ AB AB BZ
Questa fanciulla, Amor	1	2	1	R (intavolatura)		ZZ AB AB BZ
Selvagia fera, di Diana serva	3		1			ZZ AB AB BZ
Ne la tuo luce	2					Z A A Z

TABLEAU 4 – Ballate pluristrofiche intonate da Francesco Landini, ordinate per schema metrico, a partire dalle dimensioni della ripresa.

Delle trentuno ballate pluristrofiche landiniane, ventidue hanno almeno un'attestazione pluristrofica in un codice musicale. Il pluristrofismo delle restanti otto (indicate in corsivo) è invece testimoniato unicamente in manoscritti cosiddetti letterari. Una di queste, *La mala lingua*, è tuttavia attestata in una versione pluristrofica lacunosa, in cui si riportano solo i primi tre versi della seconda strofa. Il ricorso a conformazioni strofiche ormai cristallizzate è evidente nella predilezione per i piedi distici in rima alternata, che costituisce una tendenza generale della produzione trecentesca³⁹. La maggior lunghezza in termini sillabici complessivi delle uniche tre ballate pluristrofiche con piedi tristici di Landini (*Già perch' i' penso, Deb, pon quest'amor giù* e *Fortuna ria, Amor*) è compensata dall'adozione di almeno due settenari all'interno dei rispettivi schemi metrici.

39 Cf. P. G. Beltrami, *op. cit.*, § 211; *RMBI*, p. LX.

Delle undici ballate grandi, sette hanno strofa AB AB BCCZ, con varie combinazioni di endecasillabi e settenari: si tratta della seconda conformazione strofica in ordine di frequenza (centodiciassette occorrenze) in tutto il repertorio della ballata italiana⁴⁰. Alcuni schemi metrici sono invece più rari, per esempio quello della ballata *Donna, 'l tuo partimento* (strofa aB aB baaZ) è un *unicum* e quello di *De sospirar sovente* ha solo un'altra occorrenza nel *RMBI*. Si noti inoltre che la ballata *Più bella donn'al mondo* adotta uno schema metrico tipicamente landiniano, con rima interna nell'ultimo verso della ripresa e della volta, che ha quattordici occorrenze in tutto il repertorio di cui ben sette landiniane. Le ballate minori adottano tutte la strofa AB AB BZ (*Cosa nulla più fé* con rima interna al v. 3), ossia la prima in ordine di frequenza nel *RMBI* (con duecento dodici occorrenze). Relativamente diffuso è anche lo schema metrico dell'unica ballata piccola (Z A A Z) che con ventinove occorrenze risulta il sesto del *RMBI*.

Tornando alla tradizione manoscritta, le percentuali relative al numero di ballate pluristrofiche rispetto al totale delle ballate di Landini trasmesse in Sq, Fp e Pit (i tre manoscritti che consentono di trarre dei dati rilevanti per via del campione abbastanza ampio in termini numerici) mostrano in maniera evidente le tendenze dei singoli testimoni⁴¹:

Sq	7 su 132 (c. 5,3 %)
Fp	14 su 78 (c. 17,9 %)
Pit	1 su 57 (c. 1,7 %)

La differenza tra la percentuale di ballate pluristrofiche tràdite in Sq e Pit da una parte e Fp dall'altra è certamente un dato indicativo su cui riflettere. Bisogna tenere presente che il contenuto di Fp è costituito, per più della metà, dall'opera di Landini, tant'è che Schrade lo assume come testimone principale per l'edizione della sua opera⁴². Come è noto, in Fp la raccolta landiniana di ballate a due voci (a cui sono dedicati i due fascicoli di apertura) è parziale, specie se la si confronta a quella

40 Cf. *RMBI*.

41 La collana di cui alla nota 31 è considerata qui come un'unità.

42 Cf. S. Campagnolo, « Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini », « *Col dolce suon che da te piove* »..., *op. cit.*, p. 81; L. Schrade, *op. cit.*, p. 5.

delle ballate a tre voci, quasi integralmente conservata nella silloge⁴³. La maggiore propensione di Fp a conservare la veste pluristrofica delle ballate si inserisce inoltre in un quadro di più attenta considerazione della componente letteraria già segnalata da altri studiosi. Caratteristica generale di Fp, che non riguarda solo la tradizione landiniana, è infatti una notevole cura per i testi poetici, come aveva già osservato Campagnolo: le forme poetiche sono indicate con attenzione, le sillabe sono sottoposte alla notazione con precisione, si adotta il punto sottoscritto per le vocali in sinalefe (ciò vale in particolar modo per i copisti C e D)⁴⁴.

Le percentuali relative al pluristrofismo di Sq, Fp e Pit sono ancora più significative se si leggono i dati relativi alle sole ballate a due voci:

Sq	2 su 86 (2,32 %)
Fp	10 su 41 (24,39 %)
Pit	1 su 28 (3,57 %)

Le uniche ballate landiniane a due voci tramandate da Sq come pluristrofiche sono *Ne la tuo luce tien' la vita mia* e *Chi pregio vuol in virtù pong'amore*:

Ne la tuo luce	Sq 2					Z A A Z	piedi <i>durchkomponiert</i>
Chi pregio vuol	Sq 2	Fp 2	Pit 1	R 1	Fn 2	ZZ AB AB BZ	

Appare molto significativo che una delle due, *Ne la tuo luce*, abbia piedi monostici *durchkomponiert*. In questo modo la struttura formale della musica non prevede una ripetizione della sezione β interna alla strofa:

⁴³ Fp contiene infatti complessivamente quarantuno ballate a due voci, cioè poco meno della metà di quelle sopravvissute. Cf. S. Campagnolo, art. cit., p. 83: «[...] perché in Fp non vi sono così tante delle ballate a due voci di Landini, mentre la collezione di quelle a tre è quasi completa? Perché si passa col repertorio aggiunto, con un salto cronologico evidente, da Landini all'*Ars subtilior* (con le significative concordanze con CH [Chantilly, Musée Condé, 564]), ignorando tutta una intera generazione di compositori italiani della tarda *Ars Nova*? ».

⁴⁴ S. Campagnolo, art. cit., p. 86, 93, n. 53; l'osservazione circa i *punti subscripti* è in M. P. Long, *Musical Tastes in Fourteenth Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, PhD diss., Princeton University, 1981, p. 185, e si trova anche in J. Nádas, «The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXIV, 1981, p. 422.

Z	A	A	Z	(Z)	/	B	B	Z	(Z)
α	β		α	(α)	/	β		α	(α)

Il fatto che il secondo piede non sia intonato sulla stessa musica del primo, cioè che la sezione β sia unica per i due piedi monostici, incrementa il carattere iterativo associato alla musica della ripresa e produce uno scarto rispetto alla consueta forma di ballata – $\alpha \beta \beta \alpha$ (α) più eventuali strofe successive – perché la ripetizione della sezione β non è immediata ma distanziata⁴⁵. La tabella 5 mostra le altre ballate con schema Z A A Z nel resto del repertorio arsnovistico⁴⁶.

<i>Amor, mercé</i>	An.	3	<i>durchk.</i>	Pit 3			
<i>Amor mi fa cantar</i>	An.	3		Ro 3			
<i>Astio non morì mai</i>	A. dei Servi	3		Sq 3			
<i>Che ti zova nascondere</i>	An.	2		Ro 2			
<i>Chi vole amar, ame</i>	Ciconia	3		Manc 3			
<i>Chiamo, non m'è risposto</i>	Nicolò	3	<i>durchk.</i>	Sq 3			
<i>Cosa crudel m'ancide</i>	A. dei Servi	5		Sq 5			

45 Una soluzione non prevista da Antonio da Tempo (*Summa*, xxxv; 17-19): « Et appellatur *mutationes* eo quod sonus incipit mutari in prima mutatione, et secunda mutatio est eiusdem sonus et cantus cuius est prima » (*Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, ed. R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, p. 49).

46 Lo schema è registrato in *RMBI*, cit., n. 49 e discusso nell'introduzione, a p. LIX; le maiuscole indicano indistintamente endecasillabi, settenari e quinari. Le sigle dei manoscritti sono seguite dal numero di strofe in essi trasmesse: Pl. 40.43, ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pl. 40.43; Med. Pal. 119, ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Med. Pal. 119; Par, Parma, Bibl. Palatina, Parm. 1081; Ro, « codice Rossi » Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 215 + Ostiglia, Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati, mus. rari B 35. Per le ballate del codice Rossi si è fatto riferimento all'ed. *Il codice rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, a cura di Tiziana Sucato, Pisa, ETS, 2003. Di schema z a a z (tutta di settenari) si deve ritenere anche *Il megl'è pur tacere* intonata da Nicolò del Preposto, per cui cf. A. Calvia, « Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto », *Musica e poesia nel Trecento italiano...*, op. cit., p. 149-156.

<i>De mia farina</i>	An.	1		Manc 1			
<i>Egli è mal far le fusa</i>	Nicolò	2		Sq 2			Med. Pal. 119 (4)
<i>Ne la tuo luce</i>	Landini	2	<i>durchk.</i>	Sq 2			
<i>Non cover troppo</i>	Bartolino	2		Sq 2	R 2	Manc 2	
<i>Non più dirò</i>	Nicolò	5		Lo 3	II. II. 61 (5)	Par 4	Pl. 40.43 (2)
<i>Per tropro fede</i>	An.	3		Ro 3			
<i>Sempre se trova</i>	Bartolino	2		Sq 2 ^{3lac.}	R 2	Sl 1	
<i>Strinze la man ogn'uon</i>	Bartolino	2		Sq 2			
<i>Tuo gentil cortesia</i>	Bartolino	2		Sq 2			

TABLEAU 5 – Ballate « tutte monostiche » pervenute con musica.

Le ballate con entrambe le sezioni monostiche (Z; A A Z), complessivamente trenta quelle catalogate nel *RMBI*, costituiscono un nuovo filone (solo trecentesco) decisamente sbilanciato sul versante musicale. Oltre alle sedici intonate se ne contano solo tre di Antonio da Tempo, quattro di Gidino da Sommacampagna, quattro di Matteo Griffoni, una di Franco Sacchetti e due adespote (*Aspectar me consuma* e *Udite amanti*)⁴⁷. Si noti come, al di fuori dei componimenti arsnovistici, la trattatistica (Antonio da Tempo e Gidino⁴⁸) copra la maggior parte degli

⁴⁷ A proposito dell'adespota *Aspectar me consuma*, in *RMBI* non si esclude, tuttavia, si possa trattare della sola ripresa tetrastica di una ballata trasmessa in maniera frammentaria; cf. *RMBI*, p. 177, n. 12. Alla lista delle adespote andrà aggiunto un altro esemplare, sempre trecentesco, recentemente portato alla luce da E. Stefanelli (che ringrazio per la segnalazione): *Iovene donne, una di voi m'uccide*, pluristrofica di schema Z a a Z, mutila della volta della seconda stanza; cf. E. Stefanelli, « Un "canzoniere di frammenti": il ms. n.a.lat. 1745 della Bibliothèque nationale de France », *Studi di filologia italiana*, vol. LXXV, 2017, p. 215-256, p. 228.

⁴⁸ Cf. Antonio da Tempo, *op. cit.*; Gidino di Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, riproduzione fotografica del Cod. CCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a c. di G. P. Caprettini, introd. e commentario di G. Milan, con una prefazione di P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, Vago di Lavagno (Verona), La Grafica, 1993; *id.*, *Trattato inedito dei ritmi volgari*, ed. G. B. C. Giuliani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968 (rist. anastatica dell'ed. del 1870).

esemplari sopravvissuti⁴⁹. Accanto a un autore noto per il suo contributo all'*Ars nova* come Franco Sacchetti, figura il nome di Matteo Griffoni, certamente meno conosciuto nello stesso ambito, ma autore di tre ballate musicate rispettivamente da Andrea dei Servi, Bartolino da Padova, e Iohannes Baçus Correçarius⁵⁰. In questo caso si può parlare non solo di un metro tipicamente se non quasi esclusivamente arsnovistico, visto che gli altri due autori interessati furono coinvolti (in diversa misura) nella produzione dei maggiori compositori del Trecento italiano, ma anche di quella *brevitas* di ritorno, cioè accentuata nel repertorio dell'*Ars nova*, di cui si è detto.

Sempre a proposito della tab. 5, tra gli esemplari musicali più antichi si annoverano le tre ballate piccole del codice Rossi (Ro), che si avvicinano ai precetti della *Summa* di Antonio da Tempo per la tematica genericamente amorosa che le connota⁵¹. Delle sedici ballate con musica registrate nel *RMBI*, solo una, l'anonima *De mia farina*, è monostrofica⁵²; in questo caso, nonostante non si possa escludere la caduta di eventuali strofe successive, oltre alla notevole brevità risultante, non vi sono elementi a sufficienza per poter ipotizzare un originario impianto polistrofico. Le ballate con piedi *durchkomponiert* sono tre, una di Nicolò, una di Landini e una adespota⁵³. Lasciando fuori la sola ballata monostrofica (l'*unicum* di Manc), possiamo notare come nello stesso gruppo figurino ben undici

49 Già G. Capovilla (« Note sulla tecnica . . . », art. cit., p. 116) notava come il fenomeno delle ballate con ripresa monostica risulti confinato quasi esclusivamente alla produzione attestata in testimoni musicali, in cui i primi esemplari si manifestano in area veneta (in particolare nel codice Rossi): « L'appartenenza quasi integrale di questi componimenti all'ambito della poesia musicale testimonia eloquentemente l'esigenza, da parte degli intonatori, di testi dal minimo ingombro, ai fini di una maggiore espansione del dettato melodico ».

50 Le tre ballate (*Amor, i' me lamento d'esta dea, Cbi tempo ha, e tempo per viltade aspetta e Se questa dea de virtù e d'onestade*) si trovano riunite, senza notazione musicale, nel ms. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 4, cf. M. Rossi, « Il ms. 4 della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova », *Studi petrarcheschi*, vol. XXIII, 2010, p. 101-159.

51 Lo svolgimento sentenzioso di *Per tropo fede* rientra anch'esso nei dettami della *Summa* (xxxv; 3-7): « Et primo notandum est quod ideo appelantur *ballatae* quia fiunt ut plurimum gratia amoris veneri. Et aliquando in ipsis apponuntur per rithimantes verba moralia et notabilia, quod fit ad bene esse et ad probationem eius quod in sententia ipsarum dicitur »; cf. Antonio da Tempo, *Summa*, op. cit., p. 49, e Sucato (ed.), *Il codice rossiano 215...*, op. cit., p. 13.

52 Ed. in *Italian Secular Music. Anonymous Ballate*, ed. W. T. Marrocco, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1978, p. 52.

53 Oltre a queste, anche la lacunosa *Deb come ben mi sta!* intonata da Nicolò del Preposto, di schema metrico ricostruibile come z A A [z], possiede piedi *durchkomponiert*, lasciando

unica trasmessi solo in manoscritti musicali. Tre esemplari non presentano attestazioni monostrofiche; casi di discrepanza nel numero di strofe e nel relativo ordinamento si hanno in *Non più dirò* (tre in Lo; cinque in II.II.61; quattro in Par; due in Pl.40.43) e in *Egli è mal far le fusa* (due in Sq; quattro in Med. Pal. 119), entrambe intonate da Nicolò del Preposto. Inoltre, la ballata *Sempre se trova* di Bartolino subisce in Sq (c. 103r) una trasformazione, solo apparente, in ballata monostrofica con piedi distici, per via dell'omissione del v. 4 (la volta della prima stanza). L'intonazione musicale, tuttavia, ci assicura che si tratta di piedi monostici:

mss. R Sl Z A A Z B B Z
 ms. Sq Z A A B B Z

I risultati che possiamo trarre da questa analisi confermano il ruolo significativo della tradizione musicale rispetto al peso assunto, nel Trecento, dalla ballata monostrofica. Sempre limitando il campo alle ballate a due voci landiniane, Fp, vistosamente assente dalla lista delle ballate con schema Z A A Z indicate nella tabella 5, conserva le strofe successive alla prima per dieci ballate su quindici tradite altrove come pluristrofiche (cioè i due terzi). La completa assenza di Fp dall'elenco dei testimoni che trasmettono ballate piccole con piedi monostici corrobora l'impressione che un forte ordinamento formale abbia dettato la gerarchia degli inserimenti nel processo di copia: come si è detto, il codice trasmette quasi tutte le ballate a tre voci di Landini, ma solo meno della metà delle ballate a due (e ciò già di per sé può essere traccia di un principio ordinatore). Il dato più importante appare essere però quello relativo alla minore incidenza di lacune strofiche nella tradizione musicale delle ballate con piedi e ripresa monostici⁵⁴. Si noti per esempio, nella tabella 5, il comportamento del tutto particolare di Sq, che si mostra particolarmente fedele alla conservazione di tutte le strofe. Atteggiamento, questo, da segnalare, perché si tratta dello stesso manoscritto che nella tradizione delle ballate a due voci di Landini presenta

perciò ipotizzare che sia caduta almeno un'ulteriore strofa, cf. A. Calvia, *Ballate, madrigali e cacce intonati da Nicolò del Preposto*, op. cit., p. 221.

54 Con riferimento alla tabella 5, le uniche eccezioni sono costituite da *Non più dirò* ed *Egli è mal far le fusa*. In quest'ultima l'omissione di due strofe è stata provocata, in Sq, da *saut du même au même*; cf. ora Nicolò del Preposto, *Opera completa*, op. cit., p. 15.

le strofe successive per solo due su diciassette ballate trasmesse altrove come pluristrofiche (cioè per una percentuale molto bassa, circa l'11,7 %) e che può essere giudicato dunque, in altri casi, non particolarmente attento alla conservazione di altre strofe oltre la prima.

Quali potrebbero essere le ragioni, in Sq, di questa spiccata attenzione alle strofe successive limitata alle sole ballate di schema Z A A Z?

a) che l'uso di Sq sia quello di inserire preferibilmente un breve *residuum*, che per le ballate con schema Z A A Z comprende comodamente almeno una strofa successiva alla prima, dato che ripresa e piedi sono monostici: dunque una ragione di mera *mise en page*?

b) che il pluristrofismo delle ballate di schema Z A A Z sia ritenuto imprescindibile e non tralasciabile, probabilmente perché altrimenti risulterebbero troppo brevi se monostrofiche?

Rispetto a quest'ultima possibilità, va considerato che una ballata mezzana con piedi distici monostrofica consta di dieci versi (per es. YZZ AB AB BZZ), esattamente gli stessi che servono per una ballata piccola o minima con piedi monostici di tre strofe (Z A A Z; B B Z, C C Z). I due tipi sono molto diversi nella struttura musicale e il carattere iterativo risulta particolarmente evidenziato in un caso (la ballata con sezioni monostiche prevede numerose ripetizioni di ambedue le sezioni musicali) e ridotto al minimo nell'altro:

Y	Z	Z	A	B	A	B	B	Z	Z;
α			β		β		α; (α)		
Z	A	A	Z;	B	B	Z;	C	C	Z;
α	β	β	α; (α)	β	β	α; (α)	β	β	α; (α)

Una differenziazione che parrebbe rispecchiare la bipartizione – testimoniata, seppur confusamente, dall'adespoto *Capitulum de vocibus applicatis verbis* – in *ballade* (legate alla danza) e *soni* (di cui è taciuta qualsiasi associazione con forme coreutiche), se non fosse che dalla trattazione – relativa però ai primi decenni del Trecento⁵⁵ – risulta completamente

55 L'edizione più recente del cosiddetto *Capitulum* si legge in T. Burkard, O. Huck, « Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert

esclusa la possibilità che la ripresa (*responsum*) consti di meno di tre versi⁵⁶. Non pare lecito associare *in toto* le *ballade* ai componimenti pluristrofici e i *soni* a quelli monostrofici, come si fa in *RMBI* probabilmente equivocando l'interpretazione di Pirrotta⁵⁷, visto che l'argomento non è trattato in alcun modo nel *Capitulum*⁵⁸.

In questo contesto, la conservazione in forma pluristrofica della maggior parte delle ballate con schema Z A A Z in Sq (otto su nove; cf. tab. 5) può significare che le lacune strofiche siano dovute a ragioni di pianificazione della copia – o, in altre parole, a ragioni di spazio – e non già a un pregiudizio negativo nei confronti di porzioni di testo che nell'ottica di un copista attento alla musica sarebbero da considerare come « tralasciabili⁵⁹ ». Risulta cioè arduo sostenere, almeno per Sq, che

(I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar », *Acta musicologica*, vol. LXXIV, 2002, p. 1-34. La datazione del *Capitulum* oscilla tra il secondo e il quarto decennio del XIV sec.; E. Abramov-van Rijk ipotizza che sia posteriore alla *Summa* di Antonio da Tempo, dunque post 1332; cf. « Evidence for a Revised Dating of the Anonymous Fourteenth-Century Italian Treatise *Capitulum de vocibus applicatis verbis* », *Plainsong and Medieval Music*, vol. XVI, 2007, p. 19-30.

56 Era proprio questa la ragione che spingeva Pirrotta a considerare il *Capitulum* anteriore alla *Summa*, la prima trattazione ad ammettere l'uso di riprese distiche e monostiche; cf. N. Pirrotta, « Ballate e "soni" secondo un grammatico del Trecento », *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 93-94.

57 Cf. *RMBI*, p. xxx, n. 9; N. Pirrotta, « Ballate e "soni"... », art. cit.

58 Secondo G. Capovilla (« Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco », *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLIV, 1977, p. 238-260, p. 239) si tratta di « ballate popolari e danzate da un lato [*ballade*], e ballate "letterarie" dall'altro [*soni*] ». Tuttavia è ancora oscuro, e variamente commentato, il significato delle due frasi di apertura riservate, rispettivamente, alle sezioni dedicate alle *ballade* e ai *soni*. Il passo « balladae sunt verba applicata sonis » è tradotto in Burkard-Huck come « Ballate sind Texte mit Musik » (con *sonus* = musica); il passo relativo ai *soni*, « Soni (sive sonetti) sunt verba applicata solum uni sono », è reso con « Soni oder Sonetti sind Texte mit nur einer Stimme » (con *sonus* = voce); cf. Burkard-Huck, art. cit., p. 15-19.

59 Come valutare, per esempio, l'annotazione *mancaci due stanze* che il copista B del codice di Lucca (Manc) riporta alla fine del terzo *residuum* della ballata *Con tucta gentilezza* di Andrea Stefani, a c. 98r in attestazione unica? Sembra che in questo caso il copista non abbia utilizzato lo spazio sottostante per completare la trascrizione del testo, pur essendo a conoscenza dell'esistenza di ulteriori stanze oltre alle due trascritte (possiamo ipotizzare o che le avesse a disposizione nell'antigrafo o che collazionasse da una fonte più completa o ancora che si ripromettesse di recuperare più avanti il testo che sapeva mancante). Il dato degno di nota è che, comunque siano andate le vicende relative a questa ballata, egli abbia ritenuto importante mettere per iscritto un'informazione preziosa a sua disposizione circa l'assetto complessivo del brano che aveva di fronte. Cf. *The Lucca Codex – Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184 – Perugia, Biblioteca Comunale « Augusta », MS 3065. Introductory Study and Facsimile Edition*, ed. J. Nádas, A. Ziino,

i copisti ritenessero superflue le strofe successive di ballate pluristrofiche in virtù della valutazione del loro statuto testuale in rapporto all'intonazione musicale, poiché altrimenti tali lacune strofiche dovrebbero potersi rinvenire, all'incirca nelle stesse percentuali, anche nelle ballate « tutte monostiche ». Il discrimine tra ciò che è vincolato all'intonazione musicale e ciò che invece è più spesso tralasciato dai copisti non è tracciato dunque dal confine rappresentato dalla partizione strofica, quanto piuttosto dalla differenza di collocazione tra il testo sottoposto alla musica e il testo residuale. Nelle ballate quest'ultimo comprende – eccezion fatta per i casi di doppia sottoposizione dei versi paralleli – tutte le porzioni di testo da cantare su sezioni musicali già eseguite almeno una volta e quindi necessariamente le strofe successive vi sono confinate per economia di spazio.

In conclusione, sebbene le specificità della tradizione musicale (aggravate dalla scarsità di edizioni critiche) accrescano la complessità dell'indagine, si evidenzia come l'anonimato accidentale⁶⁰, la tendenza alla *brevitas*, l'assottigliamento in direzione monostrofica⁶¹, la cristallizzazione in poche conformazioni strofiche siano fenomeni che interessano in larga parte la ballata trecentesca. Da un lato, dal campione landiniano emerge l'esigenza di considerare con maggiore attenzione le singolarità della tradizione manoscritta musicale, troppo spesso ancora considerata come un blocco unico e inscindibile. Dall'altro, il caso delle ballate « tutte monostiche » testimonia come un modello metrico che possiamo considerare spiccatamente arsnovistico sia associato quasi esclusivamente a una realizzazione pluristrofica negli esemplari a tradizione musicale, addirittura capovolgendo l'assunto di partenza. In questo contesto, le percentuali più ampie di monostrofismo che si rilevano nella produzione arsnovistica si giustificano più facilmente

LIM, Lucca, 1990, p. 79. L'ed. della ballata è in *Italian Secular Music. Andrea da Firenze, Andrea Stefani, Antonellus da Caserta* [...], ed. W. T. Marrocco, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1977, p. 51.

60 L'adespotia, che interessa in generale più della metà delle ballate schedate nel *RMBI*, risulta come accidente secondario della poesia intonata e non come tratto costitutivo: ciò che è adespoto per noi, non lo era necessariamente per i contemporanei (emblematico il caso di Sacchetti citato).

61 In questo quadro si inserisce anche la tendenza della ballata arsnovistica ad avvicinarsi al madrigale attraverso una diffusione più ampia dei tipi monostrofici e di soli endecasillabi: in *RMBI* si parla per questo fenomeno di « soluzioni madrigalistiche » (Cf. *RMBI*, p. xxxi, n. 12).

come radicalizzazione di una cifra stilistica trasversale, la cui incidenza risulta aumentata, ai nostri occhi, dal portato della tradizione manoscritta musicale.

Antonio CALVIA
Università di Pavia

Maria Sofia LANNUTTI
Università di Firenze