

## Alcune osservazioni a partire dall'edizione critica del *corpus* di Andrea dei Servi<sup>1</sup>

Scopo del presente contributo è quello di mostrare alcune peculiarità del *corpus* di Andrea dei Servi, uno dei maggiori polifonisti italiani tardomedievali, sulla base delle risultanze offerte dalla nuova edizione critica – elaborata a quattro mani – nell'ambito del progetto ERC ArsNova (diretto da Maria Sofia Lannutti presso l'Università di Firenze)<sup>2</sup>. Nel lavoro, che si iscrive da un lato in una prassi ecdotica ben consolidata, dall'altro in un più ampio disegno – una nuova edizione complessiva dell'intero *corpus* arsnovistico –, coesistono dunque i metodi della filologia testuale e di quella musicale, senza però tralasciare una riflessione sulla dimensione esecutiva (in particolare, per il testo sottoposto all'intonazione alcune strategie editoriali sono volte a facilitare il compito dell'interprete moderno)<sup>3</sup>. Dal *corpus* in esame si sceglierà un manipolo di esempi considerevoli, anche con l'intento di mostrare come, per talune composizioni, solo attraverso l'analisi del testo musicale si possa intendere correttamente il significato e le caratteristiche stilistiche della poesia dell'*Ars Nova*.

### 1. Il *corpus* e le edizioni precedenti

Il *corpus* intonato da Andrea dei Servi, costituito da trenta ballate, è trådito quasi esclusivamente da *Sq* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87)<sup>4</sup>. La sezione dedicata al *Magister frater Andreas horghanista de Florentia*, l'ultima del codice, è così costituita:

---

<sup>1</sup> 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).



<sup>2</sup> I testi intonati sono a cura di chi scrive, le musiche a cura di Antonio Calvia (cui si devono, fra l'altro, gli esempi estrapolati dall'edizione musicale e riportati nel presente contributo alle figg. 2 e 4).

<sup>3</sup> Per una descrizione dei metodi e dell'orizzonte della ricerca, cfr. Maria Sofia Lannutti, «Combining Romance Philology and Musicology through a New Interdisciplinary Approach: The ERC Advanced Grant Project ArsNova», *Medioevo romanzo*, 44, 2020, pp. 145-171.

<sup>4</sup> Sul compositore utili i rimandi a Kurt von Fischer, Gianluca D'Agostino, «Andreas de Florentia», *Grove Music Online* [URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000884>, consultato l'8 novembre 2024], e Dorothea Baumann, «Andreas Florentia», *MGG Online*, [URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17798>, consultato l'8 novembre 2024].

1. *Donna, bench' i' mi parta dal bel viso* (fol. 183<sup>v</sup>-184<sup>r</sup>);
2. *La divina giustizia d'Amor brusa* (fol. 184<sup>r</sup>);
3. *Presuntion da ignorança procede* (fol. 184<sup>v</sup>);
4. *Donna, se 'raçi de' begli ochi tuoi* (fol. 185<sup>r</sup>);
5. *Dal traditor non si può l'uom guardare* (fol. 185<sup>v</sup>);
6. *Cosa crudel m'ancide* (fol. 185<sup>v</sup>);
7. *Amor, già lungo tempo el tuo bel foco* (fol. 186<sup>r</sup>);
8. *E più begli occhi che lucessor mai* (fol. 186<sup>v</sup>-187<sup>r</sup>);
9. *Astio non morì mai* (fol. 187<sup>r</sup>);
10. *Sotto candido vel dolce risguardo* (fol. 187<sup>v</sup>);
11. *Perché languir mi fai* (fol. 188<sup>r</sup>);
12. *Amor, i' me lamento d'esta dea* (fol. 188<sup>v</sup>);
13. *Checch'altra donna bella* (fol. 188<sup>v</sup>);
14. *Voi, non voi lor, possegono danari* (fol. 189<sup>r</sup>);
15. *Morrà la 'nvidia ardendo* (fol. 189<sup>r</sup>);
16. *Fugite Gianni bacco* (fol. 189<sup>v</sup>);
17. *Nonn isperi merçede* (fol. 189<sup>v</sup>);
18. *Dè, quanto fa gran mal chi ronpe fede* (fol. 190<sup>r</sup>);
19. *Questa legiadra luce arde 'l mi' core* (fol. 190<sup>v</sup>);
20. *Dolce speranza d'amoroso foco* (fol. 190<sup>v</sup>-191<sup>r</sup>);
21. *Donna, se per te moro* (fol. 191<sup>r</sup>);
22. *Per la ver'honestà che teco regna* (fol. 191<sup>v</sup>);
23. *Non già per mie fallir, legiadra donna* (fol. 192<sup>r</sup>);
24. *Pianto non partirà dagli ochi mai* (fol. 192<sup>v</sup>);
25. *Dè, che farò, signore* (fol. 193<sup>r</sup>);
26. *Non più dogli' ebbe Dido* (fol. 193<sup>v</sup>);
27. *Perché veder non posso 'l vostr'aspetto* (fol. 194<sup>r</sup>);
28. *Fili·ppaion di fin or lavorati* (fol. 194<sup>v</sup>);
29. *Per fanciulleça tenera* (fol. 194<sup>v</sup>).

Pochissimi i componimenti di tradizione non limitata a *Sq: Amor, i' me lamento d'esta dea*, attribuito a Matteo Griffoni dalla tradizione letteraria<sup>5</sup>, e *Donna, se 'raçi de' begli ochi tuoi*, trådito anche da *Pit* (Paris, BnF, it. 568), fol. 49<sup>v</sup>-50<sup>r</sup> (rubrica: *fr(ater) andrea*); riconducibile a diversa tradizione è invece *Sia quel ch'esser pò, ben far si dé*, serbato unicamente da *Lo* (London, British Library, Add. 29987), fol. 29<sup>r</sup> (rubrica: *b. di frate andrea de s(er)vi*). Per completezza, occorre dire che in *MoA* (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, lat. 568 [α.M.5.24]), fol. 28<sup>v</sup>-29<sup>r</sup>, la *ballade* francese *Dame sans per, en qui est ma speranche* presenta una rubrica che, pur con qualche difficoltà, potrebbe essere interpretata come segue: *fr(ater) a. s(er)vi(m)*.

<sup>5</sup> Autografe le testimonianze di *Bo11* (Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei Memoriali, Provvisori, serie pergamenacea b. 48, vol. 2, reg. 4 [1381 II semestre]), ultima carta del quaderno VIII (rubrica: *balata mathei d(e) griffonibus. p(ro) d(omi)na tadea*), e di *Bo12* (Bologna, Archivio di Stato, Comune, Governo, Riformagioni e provvigioni, serie cartacea reg. 78 [1392], nr. 295), fol. 1<sup>r</sup> e 3<sup>v</sup> (in doppia redazione, la rubrica legge: *balata mathei d(e) griffonib(us)* [fol. 1r]); idiografa, invece, quella di *Bo13* (Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei Memoriali, Indici Venditiones 1389 usque in 1400, n.r. 5), fol. 116<sup>v</sup> (rubrica *eiusdem. p(ro) d(omi)na tadea [balata mei mathei de griffonib(us)]*); la *recensio* è completata da *PS* (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 4), fol. 12<sup>v</sup> (rubrica: *eiusde(m) [aliquot ballate mathei de griffonib(us) civis bononie]*).

Il *corpus*, quantunque edito variamente in modo parziale (e con *focus* sbilanciato sul testo musicale oppure su quello verbale), alla data odierna non è ancora stato oggetto di un'edizione critica, da intendersi monografica. Sul versante musicologico si segnalano, in prima battuta, le edizioni incentrate su singoli testimoni manoscritti: con l'eccezione di *Sia quel ch'esser pò, ben far si dé* (*unicum* di Lo), l'edizione del codice Squarcialupi (*Sq*) procurata da Wolf e Albrecht nel 1955 intercetta così la quasi totalità delle ballate di Andrea (ma non tiene conto della tradizione rimanente per *Amor, i' me lamento d'esta dea* e *Donna, se 'raçi de' begli ochi tuoi*)<sup>6</sup>. Sempre nel medesimo versante, ma nell'alveo di progetti editoriali di ben più vasto respiro, si segnalano le sezioni di Andrea all'interno delle fortunate serie del *Corpus Mensurabilis Musicae* (1964) e del *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* (1977)<sup>7</sup>. Quanto alle edizioni limitate al solo testo verbale, alla benemerita edizione di Giuseppe Corsi delle *Poesie musicali del Trecento* andrà affiancata, ma solo per la ballata *Amor, i' me lamento d'esta dea* di Matteo Griffoni, la recente edizione di Giorgio Marcon<sup>8</sup>.

## 2. *Astio non morì mai*

Particolarmente significativo, all'interno del *corpus* in esame, è il caso di *Astio non morì mai*, da cui converrà partire.

---

<sup>6</sup> Cfr. *Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz*, ed. Johannes Wolf, Hans Albrecht, Lippstadt, Kistner and Siegel, 1955, pp. 335-359.

<sup>7</sup> Cfr. *Corpus Mensurabilis Musicae*, vol. 8/5 (*The Music of Fourteenth Century Italy: Andreas de Florentia, Guilielmus de Francia, Bonaiutus Corsini, Andrea Stefani, Ser Feo, Jacopo Pianellaio, Gian Toscano*), ed. Nino Pirrotta, s.l., American Institute of Musicology, 1964, pp. 1-28; *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 10 (*Italian Secular Music*), edited by W. Thomas Marrocco, Monaco, Éditions de L'Oiseau-Lyre, 1977, pp. 1-50.

<sup>8</sup> Cfr. Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. XCIX e 289-308; *Nuova edizione commentata delle "Rime" di Matteo Griffoni*, ed. Giorgio Marcon, Ravenna, Pozzi, 2021, p. 85.

*Manoscritti*

Sq c. 187r, C (vv. 1-2), T (vv. 1-2), Ct (vv. 1-3), *resid.* (vv. 5-10): *magister frater andreas horghanista de florentia*

*Edizioni*

Li Gotti 1944, p. 166; Corsi 1970, p. 289.

Astio non morì mai,

nel foco sempre ardendo,  
consumasi stridendo  
con dolore et con guai;

le bilance al cul porta  
per tener ragion torta  
a tutta gente mai;

5

ignudo, in cuffia et in braca;  
sotto la rota vaca  
sança levarsi mai.

10

1 morì] mo Sq<sup>Ct</sup>

1 astio non mori may. astio non mori may Sq<sup>C</sup>; astio non mori. astio non mori. astio non mori. astio non mori. may Sq<sup>T</sup>; astio non mo. astio non mori may Sq<sup>Ct</sup> 2 sempre] sempr Sq<sup>T</sup>

[Fig. 1: Edizione critica del testo verbale. Nell'ordine: lista dei testimoni (con specificazione dei versi relativi a ciascuna voce), lista delle edizioni precedenti, testo critico, apparato critico diviso in due fasce (la prima per le varianti di sostanza, la seconda per quelle formali e grafiche)].

Si tratta infatti di una ballata minima di settenari, pluristrofica, con mutazioni costituite da un solo verso (lo schema potrà essere rappresentato come segue: 6'z; 6'a, 6'a; 6'z)<sup>9</sup>. Questa configurazione metrica non è molto comune nel *corpus* dell'*Ars Nova* italiana<sup>10</sup>: come si vedrà, notevoli paiono gli

<sup>9</sup> Cfr. Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, s.n. 49 : 28.

<sup>10</sup> Per un censimento, cfr. Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, «Mono- e pluristrofismo nelle ballate italiane intonate. Stil novo, *Ars nova* e tradizione manoscritta», in Christelle Chaillou, Oreste Floquet, Marco Grimaldi (ed.), *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Garnier, 2019, pp. 189-214, in part. pp. 207-209.

addentellati con altre ballate che condividono il medesimo schema metrico. Del tutto analogo, ad esempio, è quello di una ballata di Matteo Griffoni, *Nessun se fidi troppo*<sup>11</sup>: l'indizio sembra dunque avvalorare il rapporto con lo stesso notaio bolognese (come già ricordato, ad Andrea si deve un'intonazione di *Amor, i' me lamento d'esta dea*).

*Astio non morì mai* si caratterizza, fra l'altro, per un certo grado di raffinatezza retorica: si nota, *in primis*, l'impiego del perfetto gnomico in posizione rilevata (cioè in *incipit*). Quanto a tessuto rimico, oltre alla rima ricca ai vv. 2 : 3 (*-dendo*), andrà segnalata soprattutto la rima equivoca-identica ai vv. 1 : 7 : 10, individuata dall'avverbio *mai*<sup>12</sup>. Si rileva ancora una particolarità del testo in questione: la ripresa («Astio non morì mai») è sintatticamente legata a tutte le strofe, ragion per cui si è deciso di concluderla con una virgola, anziché con un punto fermo (come fanno invece le precedenti edizioni).

Il sostantivo *astio* (v. 1) è impiegato nell'accezione di 'invidia', di cui di fatto costituisce un sinonimo (il dittico *astio-invidia*, in particolare, è assai diffuso in testi toscani dei secc. XIII-XIV<sup>13</sup>, e trova peraltro riscontro in un detto proverbiale: «*Tuto more, ma no l'invidia [corsivo dell'autore], Invidia ed astio non morì mai*»<sup>14</sup>). Il peccato dell'*astio* arde incessantemente, giacché il fuoco trae alimento dalle stesse passioni negative (vv. 2-4): la sua personificazione, inoltre, trova raffigurazioni affatto grottesche (vv. 5-10). Del tutto congruente pare allora l'intonazione musicale, che valorizza, con ripetizione sistematica e pur varia, parti verbali della ripresa, con effetto volutamente vorticoso: *astio non mori may. astio non mori may (cantus)*; *[a]stio non mori. astio non mori. astio non mori. astio non mori. may (tenor)*; *astio non mo. astio non mori may (contratenor)*.

Ora, il medesimo *incipit* è offerto pure da una ballata grande di Paolo da Firenze, simile del resto per tematica. Entrambi i testi, infatti, convergono sull'immagine della ruota della fortuna: «ma ingegnasi rotare / la rota di Fortuna, et mette al fondo / chi è degno nel mondo / di fama; et se 'l ver cerchi, be' 'l vedrai» (così i vv. 9-12 del testo intonato da Paolo)<sup>15</sup>. Per Elena Abramov-van Rijk la

<sup>11</sup> Si segnala però un'assonanza ai vv. 7 e 10 (*otto : scotto*, ma : *-oppo*). Il parallelo fra i due testi è individuato da Li Gotti, secondo il quale la ballata di Griffoni ha «analoga struttura metrica» (Ettore Li Gotti, «Poesie musicali italiane del sec. XIV», *Atti della Reale Accademia di Scienze, lettere e arti di Palermo*, 4/II, 1944, pp. 99-167, a p. 166, nota 2; cfr. anche Pagnotta, *Repertorio*, s.n. 49 : 27). Di parere diverso sembra Corsi, *Poesie musicali*, p. 290.

<sup>12</sup> Sulla definizione di rima equivoca-identica il rimando è a Roberto Antonelli, «Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini», *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 13, 1977, pp. 20-126. Per Corsi, *Poesie musicali*, p. 290, la rima è equivoca; d'altra parte, *mai* sembra pure costituire sia *mot-refrain*, in sede diversa, sia parola ripetuta in rima identica (così Pagnotta, *Repertorio*, s.n. 49 : 28).

<sup>13</sup> Cfr. *TLIO*, s.v. 'astio' [URL: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO>, consultato il 15 settembre 2024].

<sup>14</sup> Gasparo Patriarchi, *Vocabolario Veneziano e Padovano co' termini e modi corrispondenti toscani*, Padova, Conzatti, 1796, s.v. 'invidia'.

<sup>15</sup> L'edizione dei testi intonati da Paolo da Firenze, che qui si cita, è a cura di Maria Sofia Lannutti (sempre nell'ambito del progetto ArsNova).

ballata minima intonata da Andrea, di tono senz'altro realistico, costituirebbe una parodia poetica di Paolo, una replica sarcastica al pessimismo lì espresso<sup>16</sup>.

Per il testo in esame valgano dunque alcune considerazioni, pur estendibili in varia misura ad altri casi: *in primis*, l'edizione del solo testo verbale presenta certamente una discrepanza fra la disposizione testuale, da un punto di vista grafico, e la sua possibile esecuzione (nella ballata la ripresa andrà ripetuta al termine di ogni strofa<sup>17</sup>); *in secundis*, la reiterazione di sillabe o parole all'interno di un verso, valorizzata dall'intonazione musicale, pur rilevabile dall'apparato critico, sarà però da espungere – nell'edizione del testo verbale – per le ragioni della metrica e della poesia in senso lato<sup>18</sup>. Tali aspetti, nelle loro parti e nell'insieme, non paiono affatto trascurabili ai fini dell'interpretazione complessiva del componimento.

---

<sup>16</sup> Cfr. Elena Abramov-van Rijk, «Corresponding through Music: Three Examples from the Trecento», *Acta Musicologica*, 83/I, 2011, pp. 3-37, in part. pp. 8-15.

<sup>17</sup> Almeno per la poesia intonata dell'*Ars Nova* ci sono generi che, nell'edizione critica, riproducono graficamente le parti del ritornello (come il *rondeau*), e generi che, per convenzione, non lo fanno (oltre alla ballata, ad esempio, il *virelai*): è dunque l'*usus* a determinare, almeno in parte, lo *standard* grafico nelle edizioni critiche.

<sup>18</sup> Sulla questione, cfr. Agostino Ziino, «Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni», in Ursula Günther, Ludwig Finscher (ed.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 93-119.

C

1.5.9.13 A - stio non mo - rì ma - i, A -  
 4. con do - lo - re\_e con gua - i; con  
 8. a -ttu - ta gen - te ma - i; a  
 12. san - za le - var - si ma - i. san -

Ct

1.5.9.13 A - - - stio non mo - A -  
 4. con do - lo - re con  
 8. a -ttu - ta gen- a  
 12. san - - - za le - var- san -

T

1.5.9.13 A - stio non mo - rì A - stio non mo - rì A - stio non mo -  
 4. con do - lo - re\_e con con do - lo - re\_e con con do - lo - re\_e  
 8. a -ttu - ta gen - te a -ttu - ta gen - te a -ttu - ta gen -  
 12. san - za le - var - si san - za le - var - si san - za le - var -

6

- - stio non mo - rì ma - i,  
 do - lo - re\_e con gua - i;  
 -ttu - ta gen - te ma - i;  
 - - za le - var - si ma - i.

stio non mo - rì ma - - - i,  
 do - lo - re\_e con gua - - - i;  
 -ttu - ta gen - te ma - - - i;  
 za le - var- si ma - - - i.

rì A - stio non mo - rì ma - - - i,  
 con con do - lo - re\_e con gua - - - i;  
 te a -ttu - ta gen - te ma - - - i;  
 si san - za le - var - si ma - - - i.

[Fig. 2. Edizione del testo musicale, limitata alla prima sezione]

Come si può vedere, il testo verbale viene riportato una seconda volta sotto il testo musicale, ma con alcuni accorgimenti e caratteri distintivi. Il testo sottoposto all'edizione musicale è diviso in

sillabe, come d'uopo; si aggiunga l'adozione di alcuni accorgimenti editoriali, sempre nell'intento di facilitare il compito dell'interprete: la sinalefe, quando presente, è sempre evidenziata; la resa grafica di alcune parole è più vicina all'ortografia moderna (il grafema *ç* passa a *z*, *et* è sempre trascritto con *e*, etc.). In tal modo si istituisce una precisa gerarchia fra il testo non sottoposto alla musica, più rispondente alle caratteristiche del manoscritto di *surface*, e quello sottoposto alla musica, che ha una destinazione d'uso diversa<sup>19</sup>.

### 3. Nomi di dedicatarie

Tralasciando il caso del tutto peculiare dell'acrostico, che non ha precisa rilevanza metrica, nell'*Ars Nova* può accadere che il nome di un dedicatario o di una dedicataria sia incluso e dunque iscritto nel *ductus* verbale dello stesso testo: il procedimento è fra l'altro già descritto da Antonio da Tempo nella sua *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, databile al 1332<sup>20</sup>. Si tratta, in buona sostanza, di un peculiare impiego dell'*aequivocatio*, da intendersi come l'omofonia di una parola oppure di alcune sillabe con un nome di persona, anche fittizio: per tale figura – che trova paralleli, ad esempio, anche nella poesia di primo Quattrocento<sup>21</sup> –, si è scelto di adottare, almeno per le composizioni dell'*Ars Nova*, l'etichetta di “nome affiorante” (dal punto di vista editoriale, l'antroponimo è rilevato dall'impiego del maiuscoletto)<sup>22</sup>.

Ora, tale espediente è impiegato con buona frequenza nel *corpus* intonato da Andrea. Per l'unico testo di cui conosciamo l'autore, *Amor, i' me lamento d'esta dea*, le rubriche dei mss. *Bo11* e *Bo13* dichiarano esplicitamente che la dedicataria è una donna di nome Tadea<sup>23</sup>. La sezione di *Sq*

---

<sup>19</sup> Per converso, nell'ed. Corsi di *Astio non morì mai* (*Poesie musicali*, p. 290) il testo non sempre rispecchia la *facies* peculiare di *Sq*: non è mantenuto il raddoppiamento fonosintattico al v. 7 (*a tuta* invece di *a-ttuta*), al v. 8 la nota tironiana è sciolta in *e* (non in *et*).

<sup>20</sup> Cfr. i capp. LXXIV (*De compositione nominis in una dictione*) e LXXV (*De compositione divisa per sillabas plurium dictionum*): «Aliquando dicitur compositio alio modo, videlicet quia in rithimo, et maxime in ballatis, apponitur nomen unius dominae. Et hoc potest fieri pluribus modis, quod patebit inferius in exemplis quae significata sunt de rubro. Nam potest uno modo poni nomen integrum, idest in una dictione integra; et hoc procedit ex proprietate nominis, quod erit valde generale vel equivocum; ut in hoc nomine Fiore, quod potest poni in repilogatione sive represa unius ballatuzae [...]. Hoc fit propter prolixitatem nominis, et ne forte omnes intelligant voluntatem eius qui rithimaverit, vel ad cuius instantiam rithimatum erit. Ut hoc nomine Catarina, quod nomen non posset in una dictione poni, quin statim intelligeretur; sed bene potest dividi per sillabas aliarum dictionum consecutive, et habilius apponitur in bisillabis quam in polysyllabis. Et potest poni in verbis cuiuslibet vulgaris rithimi; sed magis convenit verbis unius represae sive repilogationis ballatuzae cuiusdam» (Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977).

<sup>21</sup> Basti il caso, sufficientemente evocativo, del sonetto *Se in brocco arco giammai saetta ispinse*: al v. 2 «dA NATural potenza vita e sciolta» si può infatti rinvenire, quale «nome nascosto (in fonosintassi)», *Anna* (Francesco d'Altobianco Alberti, *Rime*, ed. Alessio Decaria, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2008, p. 174, nota *ad locum*).

<sup>22</sup> Chi scrive e Antonio Calvia ne hanno dato comunicazione, con un intervento dal titolo *What 'Cosa' Can Tell Us? Senhals in Fourteenth-Century Italian Polyphony*, all'*Annual Medieval and Renaissance Music Conference 2023* (München, 24-28 luglio 2023), contestualmente all'annuncio di un progetto di studio dei *senhals* nella poesia intonata, dalle origini alla polifonia. Sulla questione, cfr. anche Elena Abramov-van Rijk, «Hidden names in Trecento musical compositions», *Studi musicali*, n.s., 14/I, 2023, pp. 15-49.

<sup>23</sup> Cfr. *supra*, nota 4.



dedicata ad Andrea, in ogni caso, sembra offrire alcune minime seriazioni di testi – nn. 6-8 e 12-13 – connotate dall'impiego di un nome affiorante (di seguito riportato a fianco dell'*incipit*):

- [n. 2]. *La divina giustizia d'Amor brusa* (fol. 184<sup>r</sup>): *Giovanna*
- [n. 6]. *Cosa crudel m'ancide* (fol. 185<sup>v</sup>): *Cosa*
- [n. 7]. *Amor, già lungo tempo el tuo bel foco* (fol. 186<sup>r</sup>): *Nencia*
- [n. 8]. *E ' più begli occhi che lucessor mai* (fol. 186<sup>v</sup>-187<sup>r</sup>): *Sandra*
- [n. 12]. *Amor, i' me lamento d'esta dea* (fol. 188<sup>v</sup>): *Tadea*
- [n. 13]. *Checch'altra donna bella* (fol. 188<sup>v</sup>): *Checca*
- [n. 21]. *Donna, se per te moro* (fol. 191<sup>r</sup>): *Checca*
- [n. 28]. *Fili-ppaion di fin or lavorati* (fol. 194<sup>v</sup>): *Filippa*

Più in generale, il nome affiorante, affinché possa essere considerato tale, esige una posizione non marginale all'interno del componimento: ad esempio, l'inizio del verso, oppure l'*incipit* assoluto (in questa sede si contano ben tre occorrenze nel *corpus* di Andrea). Oltre a tale rilievo, il nome affiorante, nella poesia intonata, è di solito e ovviamente supportato dallo stesso tessuto musicale: la sua emersione è così affidata anche alla marcatura in sede di intonazione (con la tecnica dell'*hoquetus*, dell'imitazione, con un'insistita ripetizione, etc.). Il nome affiorante può essere del tutto coincidente con gli accenti linguistici, oppure no; nel secondo caso sembra crearsi, almeno virtualmente, un doppio sistema accentuativo. Di seguito, si portano alla luce un paio di esempi del secondo caso, sempre a partire dal *corpus* di Andrea.

|   |   |
|---|---|
| La divina giustizia d'Amor brusa<br>e du' amanti al foco:<br>mercé, chiamar mercé non ci fa loco.<br>GIOVA 'N NATura libertà cercare:<br>Amor questo non vuol, perché non s'usa<br>nella sua alta corte liberare<br>amante che per se stesso s'accusa,<br>ma dà sentençia, senza nulla scusa,<br>che in ghiaccio e in foco<br>l'un sença l'altro non possa star poco. | 5<br><br><br><br><br><br><br><br><br><br>10 |
|---|---|

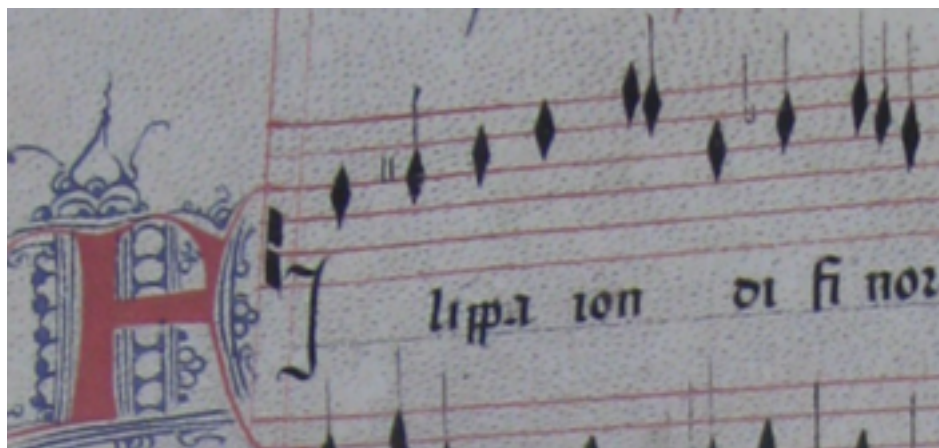
Al v. 4 si avrà una potenziale accentazione secondaria, con rilievo della seconda posizione, al fine di riattivare il nome affiorante: e così fa il portato musicale, che accentua la seconda e la quarta posizione (a scapito della tenuta linguistica: secondo la norma, naturalmente, l'accento è necessario sulla prima).

Del tutto atipico pare il caso di *Fili-ppaion di fin or lavorati*.

FILI·PPAion di fin or lavorati  
e cape' della vaga pulçelletta,  
la cu' dolce saetta  
el cor con tutt' i sens' à confortati.

|  |                                     |
|--|-------------------------------------|
| Nel bel giardin di bianchi gigli addorno<br>trova', cercand', una fresca rosetta.<br>Tanto mi piacque, che sança soggiorno<br>coglier la volli così teneretta.<br>Entra tra' bianchi [gigli] in su l'erbeta<br>e colsila con piacere amoroso,<br>sempre tegnendo ascoso<br>e diletta nel fioretto provati. | 5<br><br><br><br><br><br><br><br>10 |
|--|-------------------------------------|

Al v. 1 si ha il nome di donna “Filippa”: l’antroponimo è così riattivato dal ritmo musicale (di tipo giambico, cioè 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>) che opera contro quello verbale (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>). Quanto al nome stesso (fra l’altro ricomposto, almeno graficamente, in *Sq*, al f. 194<sup>v</sup>), va detto che il raddoppiamento testimoniato dal manoscritto unico non sembra rispecchiare la pronuncia effettiva (cioè *Fili paion*, non *Fili-ppaion*): la grafia, che è a tutti gli effetti difficilmente accettabile per un copista toscano, pare pertanto funzionale al recupero del nome affiorante.



[Fig. 3: Particolare di *Sq*, f. 194<sup>v</sup>]

Il profilo accentuativo, da norma linguistica, pare invero assai inusitato: d’altra parte, a smorzare l’accento di settima, varrà pure la presenza della cesura lirica, con accento di terza. Ma il profilo del verso rimane peculiare: non pare un caso che il verso intonato sulla medesima melodia, il v. 9, sia guasto (è ipometro di due sillabe)<sup>24</sup>. Il modulo 2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, infine, si trova al v. 10: questo verso ha la medesima intonazione del v. 2, che ha modulo 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>. Dal confronto dell’andamento musicale – che pone in rilievo la seconda e la sesta posizione – ne consegue un vero e proprio bisticcio accentuativo: *càpe’* ma *capé’* (v. 2), *piàcere* ma *piacére* (v. 10). In questi casi, dove i versi non sembrano funzionare con la medesima intonazione, può aiutare il contesto: gli slittamenti

<sup>24</sup> L’*emendatio* che si accoglie (già in Corsi, *Poesie musicali*, p. 297) è calco del sintagma al v. 5, e trova una *raison d’être* nell’insistere di moduli costanti, che ha un certo peso nella poesia arsnovistica.

accentuativi – cioè la deviazione da un modulo accentuativo *standard* dell’endecasillabo – sembrano infatti voluti e pienamente ascrivibili allo stile e all’intenzione del componimento stesso.

In *Cosa crudel m’ancide*, che segue lo stesso schema metrico di *Astio non morì mai*, le possibilità espressive del nome affiorante paiono, se non esasperate, almeno largamente sfruttate.

COSA crudel m’ancide,

quant’ io a le’ fedele,  
ella m’è più crudele;  
s’i’ piango, et ella ride;

strider m’ode nel foco: 5  
ella sta in festa et gioco  
et non cura mie stride;

se a lei chieggo graçia,  
ella mi scherne et straçia:  
questa ’l mie cor conquide; 10

ogni saetta orata,  
del su’ arco mandata,  
el mie petto divide;

se mai la vaga cosa  
di me fosse pietosa, 15  
morte da mme decide.

La ripresa è legata sintatticamente a tutte le strofe (qui ben cinque): il verso è dunque chiuso, come per *Astio non morì mai*, da una virgola (e non dal punto fermo). Nelle ballate pluristrofiche, più in generale, al diminuire della lunghezza strofica corrisponde una maggiore (e ben percepibile) circolarità data dal ritorno della ripresa. In *Cosa crudel m’ancide* la ripetizione del nome (“Cosa”, ipocoristico di Niccolosa) è decisamente marcata: al *cantus* e al *tenor* il ms. *Sq* legge infatti *Cosa cosa crudel cosa crudel m’ancide* (e tale aspetto è pure evidenziato nel manoscritto unico, giacché la lezione *cosa* è sempre e puntualmente iterata al termine di ciascuna strofa). Si tratta, come si accennava, di un caso limite: considerate le ripetizioni verbali, il ritorno della ripresa e il profilo stesso dell’intonazione (che presenta la tecnica dell’*hoquetus*), si arriva a 37 occorrenze del nome affiorante.

**C**

1.5.9.13.17.21 Co - sa Co - sa cru -  
 4. s'i' pian- s'i' pian - go,ed  
 8. e non e non cu -  
 12. que - sta que - sta 'l mie  
 16. el mie el mie pet -  
 20. mor - te mor - te da

**T**

1.5.9.13.17.21 Co - sa Co - sa cru -  
 4. s'i' pian- s'i' pian - go,ed  
 8. e non e non cu -  
 12. que - sta que - sta 'l mie  
 16. el mie el mie pet -  
 20. mor - te mor - te da

**5**

del Co - sa cru - del m'an - ci - - - - de,  
 el- s'i' pian-go,ed el - la ri - - - - de;  
 ra e non cu - ra mie stri - - - - de;  
 cor que - sta 'l mie cor con - qui - - - - de;  
 to el mie pet - to di - vi - - - - de;  
 -mme mor - te da -mme de - ci - - - - de.

del Co - sa cru - del m'an - ci - - - - de,  
 el- s'i' pian-go,ed el - la ri - - - - de;  
 ra e non cu - ra mie stri - - - - de;  
 cor que - sta 'l mie cor con - qui - - - - de;  
 to el mie pet - to di - vi - - - - de;  
 -mme mor - te da -mme de - ci - - - - de.

[Fig. 4: Edizione musicale di *Cosa crudel m'ancide*, limitata alla prima sezione]

Gli esempi fin qui riportati basteranno a suggerire l'idea che, al fine di una completa interpretazione del *corpus* di Andrea dei Servi, l'analisi delle componenti verbali e musicali dovrà, per forza di cose, viaggiare sempre di pari passo. L'edizione critica, che auspicabilmente verrà raccolta in volume, dovrà pertanto farsi carico, con adeguato bilanciamento, di entrambi gli aspetti.