

 **MIMESIS / MIRAILS**

LETTERATURE MEDIEVALI D'EUROPA

N. 3

Collana diretta da Maria Luisa Meneghetti

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano)

Roberto Antonelli (Università La Sapienza – Roma)

Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano)

Simon Gaunt (King's College – Londra)

Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)

Michel Zink (Collège de France – Paris )

Nell'antica lingua dei trovatori, *mirail* era il termine usato per indicare lo specchio, oggetto dotato di una superficie liscia che riflette i volti e la realtà circostante. Jean de Meung, in un celebre passo della sua continuazione del *Roman de la Rose* (1277 circa), preferisce *mirail* alla corrispondente parola francese, *miroir*, per riferirsi, più in generale, a specchi e lenti, che i progressi dell'ottica contemporanea, su influsso arabo, avevano reso strumenti di straordinari fenomeni illusionistici: il lontano appare vicino, il grande appare piccolo, il minuscolo rivela particolari prima inaccessibili, le immagini vengono rifratte nelle forme più diverse... La metafora del *mirail* bene sembra adattarsi a una collana di studi e strumenti che intende mettere a fuoco, in tutte le sue sfaccettature e i suoi voluti illusionismi, la "realtà" letteraria del Medioevo europeo.





# INNOVAZIONE LINGUISTICA E STORIA DELLA TRADIZIONE

Casi di studio romanzi medievali

A cura di Stefano Resconi, Davide Battagliola, Silvia De Santis

Premessa di Maria Luisa Meneghetti



 **MIMESIS**



Questo volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari,  
Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano, nell'ambito del progetto  
*Scrivere in francese e provenzale nell'Italia medievale: un metodo innovativo per lo  
studio delle scriptae galloromanze* finanziato da Fondazione Cariplo e Regione Lom-  
bardia

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Mirails*, n. 3  
Isbn: 9788857567525

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

# INDICE

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| Premessa                      | 9 |
| <i>Maria Luisa Meneghetti</i> |   |

## LINGUA DEL TESTO, LINGUE DELLA TRADIZIONE, LINGUA DELL'EDIZIONE

|   |    |
|---|----|
| L'innovazione linguistica fra storia della tradizione e critica del testo | 15 |
| <i>Lino Leonardi</i>  |    |

|   |    |
|---|----|
| Storia dei testi e cambiamento linguistico. Con appunti sulla legge<br>Tobler-Mussafia in testi lombardi del Quattrocento | 41 |
| <i>Raymund Wilhelm</i>  |    |

|  |    |
|--|----|
| Attrito, resistenza e fluidità nella ricodificazione linguistica dei testi<br>romanzi (con particolare attenzione per le tradizioni in contatto) | 67 |
| <i>Fabio Zinelli</i>   |    |

## TRADIZIONI LIRICHE ROMANZE

|   |     |
|---|-----|
| La lengua de la lírica gallego-portuguesa en el devenir<br>de la tradición manuscrita | 107 |
| <i>Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín</i>  |     |

|  |     |
|--|-----|
| Stratigrafia linguistica dei primi trovatori. Note e sondaggi<br>su alcuni fatti di rima | 153 |
| <i>Riccardo Viel</i>   |     |

Le doppie trascrizioni nei canzonieri francesi: implicazioni  
ecdotiche e linguistiche 175  
*Stefano Resconi*

I testi in francese nelle antologie dell'Ars Nova: primo approccio  
complessivo 197  
*Maria Sofia Lannutti*

SPAZI E CONFINI DEL FRANCESE  
NELLE *SCRIPTAE* MEDIEVALI: INDAGINI STRATIGRAFICHE

Due copisti al lavoro: il caso del manoscritto W della *Chanson*  
*d'Aspremont* 227  
*Laura Minervini*

I testimoni W e C del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure:  
rapporti ecdotici e aspetti linguistici 243  
*Silvia De Santis*

*Scriptorium* o tradizione regionale? Questioni aperte intorno al  
“gruppo pisano-genovese” 271  
*Fabrizio Cigni*

Sulla sezione francese del Pluteo 41.42 287  
*Davide Battagliola*

Stratigrafia linguistica e testimone unico: il “francese di Napoli”  
nel ms. BnF, fr. 4274 305  
*Giovanni Palumbo*

Per la tradizione dell'*Eracles*: copie occidentali di modelli  
oltremarini 325  
*Massimiliano Gaggero*

LE STRATIFICAZIONI DEL CODICE  
SAIBANTE-HAMILTON 390

|  |     |
|--|-----|
| <i>De ramo a radice: infiltrazioni volgari nel latino del codice<br/>Saibante-Hamilton 390</i>                                       | 357 |
| <i>Davide Battagliola</i>  |     |
| <br>   |     |
| Sulla lingua dei <i>Disticha Catonis</i> e del <i>Pamphilus</i> volgari:<br>tangenze, distanziamenti e una proposta interpretativa   | 367 |
| <i>Giuseppe Mascherpa</i>  |     |
| <br>   |     |
| Stratificazioni di lingua, d'edizione e di commento nella storia<br>critica dei <i>Proverbia que dicuntur super natura feminarum</i> | 387 |
| <i>Roberto Tagliani</i>  |     |
| <br>   |     |
| Indice dei nomi e delle opere anonime  | 409 |

## I TESTI IN FRANCESE NELLE ANTOLOGIE DELL'ARS NOVA: PRIMO APPROCCIO COMPLESSIVO\*

Le composizioni su testo francese conservate nelle antologie dell'Ars Nova costituiscono buona parte del *corpus* che sarà studiato nell'ambito del progetto quinquennale "European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages" (ArsNova), iniziato il primo gennaio 2019. Il progetto, finanziato dal European Research Council e da me coordinato, è ospitato dalle università di Firenze e Pavia, in collaborazione con la Fondazione Ezio Franceschini e il CNR-Opera del Vocabolario Italiano<sup>1</sup>. In questo contributo offrirò una parziale e provvisoria riflessione sulle loro caratteristiche linguistiche, cercando di individuare spunti e possibili prospettive di ricerca.

L'etichetta "Ars Nova" definisce per convenzione la musica vocale sacra e profana prodotta principalmente in Francia e in Italia durante il Trecento e il primo Quattrocento da musicisti, quasi sempre chierici o monaci, attivi nelle principali corti laiche ed ecclesiastiche d'Europa e nella Firenze comunale. Si tratta di una musica melodicamente e ritmicamente complessa, quasi sempre polifonica, a cui corrisponde un nuovo e più sofisticato sistema di notazione. Dal punto di vista delle scelte linguistiche, dei riferimenti culturali e letterari e delle particolarità della

---

\* 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 dal European Research Council nell'ambito del programma "Horizon 2020 research and innovation" dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379).



1 Per una descrizione del progetto, cf. Lannutti 2020a.

notazione musicale, il repertorio dell'Ars Nova rivela due anime, francese e italiana, che nell'epoca dello Scisma d'Occidente tenderanno a corrispondere alle due obbedienze, avignonese e romana<sup>2</sup>.

La tradizione manoscritta dell'Ars Nova è costituita da antologie di provenienza italiana, o almeno copiate da mano italiana, e da numerosi frammenti<sup>3</sup>. Le antologie sono collocabili tra la fine del Trecento e il primo quarto del Quattrocento, con l'eccezione del più antico codice Rossi, di cui ci rimangono due ampie sezioni (Ostiglia, Biblioteca Musicale Greggiati, frammento s.s.; Città del Vaticano, BAV, Rossi 215)<sup>4</sup>, e del codice di Cipro (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, J.II.9), che risale molto probabilmente agli anni Trenta del Quattrocento<sup>5</sup>. Sono state allestite in Italia settentrionale e in Toscana, soprattutto a Firenze<sup>6</sup>. Rimane incerta l'origine del codice di Cipro e del codice di Chantilly (Chantilly, Musée Condé, 564). Il primo, sicuramente collegato al casato dei Lusignano e tradizionalmente ritenuto di provenienza cipriota, potrebbe invece essere stato allestito nell'Italia del nord<sup>7</sup>. La mano principale del secondo, che conserva il maggior numero di composizioni su testo francese se non consideriamo il codice di Cipro, è italiana, e già agli inizi del Quattrocento il codice era in Italia, dove un miniatore in servizio presso la corte di Bonifacio IX vi aggiunse nuove figure decorative<sup>8</sup>. Sappiamo inoltre che nel 1461 era in possesso della famiglia fiorentina di Francesco d'Altobianco degli Alberti, ma le ipotesi avanzate finora sul luogo del suo allestimento spaziano dalla Francia meridionale, alla Catalogna, all'ambiente francofilo della corte di Giangaleazzo Visconti<sup>9</sup>. Vanno

2 Ma per la notazione si dovrà tener presente che il sistema italiano è una rielaborazione di quello francese e assume i connotati di un sistema misto, che è stato paragonato alla poesia franco-veneta. Cf. in proposito Gallo 1978.

3 Per il quadro complessivo si può vedere la voce *Sources* del New Grove. Uno studio dei frammenti è contenuto in Cuthbert 2006.

4 Sucato 2003: XI.

5 Kügle 2012: 639-41.

6 Nádas 1985.

7 Kügle 2012: 637-48.

8 Manzari 2010; Manzari 2014.

9 Una rassegna degli studi sull'argomento, con nuove osservazioni, è contenuta in Plumley-Stone 2008: 121-2. Si veda inoltre Randell Upton 2012. L'origine catalana del codice, proposta in Scully 1990, e discussa in Gómez Muntané 2009, è stata rivalutata in Zinelli 2012: 351-2, n. 195: "si noti comunque che dei tratti che si leggono in T. Scully (...) vanno tenuti in conto: la conservazione di *-a* (giudicata invece da

poi considerati il celebre manoscritto interpolato del *Roman de Fauvel* (Paris, BnF, fr. 146), che conserva le piú antiche composizioni nello stile dell'Ars Nova, e due manoscritti perduti di origine non italiana, il codice "La Tremoille", confezionato per Carlo V nel 1376, di cui ci rimane un bifolio contenente l'indice (Paris, BnF, n. a. fr. 23190)<sup>10</sup>, e il codice di Strasburgo (Strasbourg, Bibliothèque Municipale, 222 [C.22]), di origine tedesca, andato distrutto in un incendio nel 1870, il cui contenuto è stato ricostruito da Charles van den Borren sulla base della descrizione stilata verso il 1866 da Edmond de Coussemaker<sup>11</sup>.

Molte antologie e molti frammenti contengono repertorio dell'Ars Nova italiana e francese. Ne consegue un insolito multilinguismo, parzialmente paragonabile al multilinguismo di alcuni canzonieri galloromanzi del Duecento, anch'essi con notazione musicale, il piú importante dei quali è il *Chansonnier du Roi* (Paris, BnF, fr. 844)<sup>12</sup>. Nelle antologie di provenienza toscana le composizioni del repertorio francese occupano fascicoli dedicati (Paris, BnF, it. 568 = Pit; Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, 2211 = SL) o sono state aggiunte come riempitivi nella parte bassa della pagina (Firenze, BNC, Panciatichi 26 = Fp). In altri manoscritti, ad esempio i cosiddetti frammenti padovani<sup>13</sup> o il codice di Modena (Modena, Biblioteca Estense,  $\alpha$ .M.5.24 = Mo)<sup>14</sup>, si mescolano a quelle del repertorio italiano, mentre il codice Reina (Paris, BnF, n. a. fr., 6771 = Re), di origine veneta, è organizzato in due grandi sezioni, una dedicata al repertorio italiano, l'altra al repertorio francese<sup>15</sup>.

Un primo fattore da considerare per la valutazione della lingua dei testi in francese è l'origine dei polifonisti che li hanno intonati e che potrebbero esserne anche autori, con qualche sicura esclusione, la *ballade* di Guillaume de Machaut intonata da Antonello da Caserta (*Be-*

---

Gómez come un possibile italianismo), le grafie *es*, *son* per la 3a sing. e plur. di 'essere', la mancanza di *e* prostetica, la chiusura di *o* (tonico e atono) in *ou*, il mancato dittingamento di *ben*, *join* per *jour*, *ries* per *rien*, *despuys* per *depuis*, il titolo di cortesia *En*, la forma del nome *Alionor*".

10 Bent 2010.

11 van den Borren 1924.

12 Sulle raccolte miste di lirica galloromanza, esaminate anche dal punto di vista musicale, cf. Lannutti 2011.

13 Cuthbert 2006: 87-220.

14 Stone 2005.

15 Fischer 1957 e 1963; Wilkins 1963; Nádas 1987, ora in Nádas 2017: 17-54.

*auté parfaite et bonté souverreine*) e la *ballade* di Eustache Deschamps in morte di Machaut intonata da F. Andrieu (*Armes, amours, dames, chevalerie*). Accanto ai polifonisti francesi, sono autori di composizioni su testo francese alcuni polifonisti italiani: Bartolino da Padova e Francesco Landini, che hanno intonato rispettivamente un madrigale e un *virelai* su cui tornerò, Zacara da Teramo<sup>16</sup>, Filippotto e Antonello da Caserta<sup>17</sup>, Matteo da Perugia<sup>18</sup>. Un caso a sé è quello di Johannes Ciconia, compositore vallone ma attivo in Italia, che ha intonato quasi esclusivamente testi in italiano<sup>19</sup>. In due altri testi il francese convive con l'italiano (nella ballata *Souffrir m'estuet* intonata da Paolo da Firenze, anch'essa analizzata nel seguito di questo contributo), e con l'italiano e il latino (nel madrigale *La fiera testa* intonato da Bartolino da Padova e Nicolò del Preposto)<sup>20</sup>. Nulla possiamo sapere, com'è ovvio, riguardo all'origine degli autori delle composizioni anonime, molte a tradizione untestimoniale.

Tenendo conto di questo quadro, si può dire che i sistemi linguistici potenzialmente compresenti, e quindi da considerare nell'analisi, sono la *koinè* della poesia lirica francese del Trecento, eventuali tratti riconducibili agli autori dei testi (francesi o italiani), la lingua italo-romanza dei copisti (settentrionali o toscani), eventuali altre interferenze ereditate da antigrifi perduti. L'analisi linguistica così orientata può aiutarci a capire l'origine dei testi, cioè in quale ambiente sono stati prodotti e per quale pubblico, e a ricostruire la storia della loro tradizione, ricezione e diffusione, ma nel caso dei testi francesi intonati da polifonisti italiani e presumibilmente di autori italiani, può anche contribuire a stabilire la natura delle eventuali incoerenze rispetto al francese, se insomma ci troviamo di fronte a testi scritti in una lingua che tollera all'origine un certo grado di mescolanza, una lingua paragonabile al cosiddetto franco-italiano proprio soprattutto della letteratura in versi prodotta in area lombarda e veneta<sup>21</sup>.

---

16 Zimei 2004.

17 Vivarelli 2005.

18 Le composizioni di Matteo da Perugia sono conservate nel codice di Modena, cf. Stone 2005 per la bibliografia su questo autore.

19 Johannes Ciconia (Bent-Hallmark).

20 Lannutti 2015b.

21 Sguardo d'insieme storico e teorico in Barbato 2015.



La *koinè* della poesia lirica francese del Trecento può essere considerata un'attualizzazione della *koinè* lirica delle Origini, a base franciana con tratti piccardi congeniti, e quindi non significativi ai fini della localizzazione, ad esempio la distinzione tra *an* e *en* + cons.<sup>22</sup> o l'esito *-ie* di *yod* + *-ATA*<sup>23</sup>. Le analisi fin qui condotte in modo non sistematico sul francese dei codici di Chantilly e di Modena hanno evidenziato, al di là dei piccardismi ammessi sin dalle Origini dalla *koinè*, la presenza di ulteriori tratti nord-orientali<sup>24</sup>. L'incidenza di tratti nord-orientali è però propria anche di Reina e Panciatichi, come dimostra lo studio della *varia lectio* dei testi poetici di Guillaume de Machaut, che si può tra l'altro confrontare con la versione dei codici allestiti sotto la supervisione dell'autore, e quindi da ritenersi fedeli alla lingua originaria, a cui si attiene l'edizione di Chichmaref<sup>25</sup>.

Considerando il loro numero complessivo, i manoscritti musicali dell'Ars Nova conservano una quantità esigua di composizioni di Machaut, qualche volta senza testo poetico: nove *ballades*, di cui una doppia, e due *rondeaux* su circa 140 composizioni. Escludendo i frammenti, le composizioni di Machaut complete del testo poetico si trovano, oltre che in Chantilly, in due codici settentrionali, Reina e Modena, e in due codici fiorentini, Panciatichi e San Lorenzo (il codice palinsesto di San Lorenzo non è però leggibile):

- Dame, de qui toute ma joie vient* (B16: Re 68v)  
*De Fortune me doy pleindre et loer* (B23: Ch 49r, Re 64v, SL 74r)  
*De petit po, de nient volente* (B18: Ch 18v, Mo 26r, Fp 100r)<sup>26</sup>  
*De toutes flours n'avoit et de tous fruis* (B31: Re 72r, Mo 25r, Fp 99v)  
*En amer a douce vie* (RF4/Schrade Ballade 41: Re 63r, Fp 97r)  
*Gais et jolis, lies, chantans et joieus* (B35: Re 65r, Mo 29v)  
*Honte, paour, doubtaunce de meffaire* (B25: Fp 75v-76r, SL 77v)  
*Il m'est avis qu'il n'est dons de nature* (B22: Re 69v)  
*Quant Theseus, Hercules et Jason + Ne quier veoir la biaute d'Absalon* (B34 + B22: Ch 54r, Re 54r-55v, SL 51r)  
*Se vous n'estes pour mon guerredon nee* (R7: Mo 5v e 34r, Fp 60r, SL 77r)

22 Gossen 1976: § 15.

23 *Ibid.*: § 8.

24 Dulong-Sultan 2009; Vivarelli 2005: 81-3.

25 Guillaume de Machaut (Chichmaref).

26 *De petit po* si trovava anche in un fascicolo perduto del codice di San Lorenzo.







4 de] est de Ch Re, en de Mo; ruissius Ch; ontor Re; avironne Ch, environnee Re 5 celle Mo Re; vertu Mo Re; a li a Dieu dounee] li a (as Mo) Dieu (Dieus Mo) donee Mo Re 6 elle Mo Re; souvir] assouvir Ch, asounir Re, a soufrir Mo; a asoufissance Re 7 sa dignité Ch Mo Re; pousance Mo, poisanche Re

Protendendomi mi tocca sopportare una grande sofferenza, vivere nel languore è il mio destino, perché non posso raggiungere la fonte che ha intorno tanti ruscelli. Dio le ha donato tale virtù che può soddisfare ognuno a sufficienza, in ragione del rango e del nobilissimo potere.

Sono propri dei dialetti nord-orientali l'esito *iau* di *e + l* complicata (v. 4 *ruissiau* Ch Mo Re)<sup>33</sup>, la chiusura di *o* protonica seguita da nasale con grafia <ou> (v. 5 *dounee* Ch)<sup>34</sup>, di nuovo il mantenimento della velare seguita da *a* (v. 6 *cascuns* Mo) e l'esito palatale della velare seguita da vocale palatale (*poisanche* Re). Mentre è tratto piccardo proprio della *koinè* lirica antica il mantenimento dell'esito *ou* di *ō* tonica in sillaba libera seguita da *r*, dimostrato da rime del tipo *jour : douleur*<sup>35</sup> (v. 2 *langour* Mo, *langor* Re, *languor* Ch, con variabilità grafica *ou/o/uo* che potrebbe essere dovuta all'influenza dell'italiano)<sup>36</sup>.

L'esame della *varia lectio* permette in questo caso di accertare l'esistenza di un archetipo, dal quale potrebbe derivare almeno la lezione *ruissiau* comune all'intera tradizione. L'archetipo è dimostrato da quattro innovazioni, che consistono nell'omissione o aggiunta di un monosillabo, con danno per la misura del verso. Altre innovazioni permettono di ricostruire le relazioni tra i testimoni con un sufficiente margine di probabilità. Si individua un subarchetipo da cui dipendono Modena e Reina. Il valore separativo delle innovazioni è in linea di massima garantito dal fatto che i copisti, responsabili della trascrizione sia delle intonazioni sia dei testi poetici, hanno buone competenze musicali ma scarsissima dimestichezza con il francese, tanto che dimostrano il più delle volte di non comprendere il senso di ciò che scrivono, limitandosi a riprodurre meccanicamente il testo dell'antigrafo.

33 Gossen 1976: § 12.

34 *Ibid.*: § 28a; Zinelli 2012: 317 e n. 78.

35 Gossen 1976: § 26. Si tratta in realtà di un tratto proprio dell'area (nord-)occidentale, dove l'esito *ou* si ha anche quando *ō* tonica in sillaba libera è seguita da *s*. Per la sua occorrenza nel repertorio lirico francese del Duecento, cf. Gontier de Soignies (Formisano): LIII-LIV.

36 Zinelli 2015: 95-6.



## Innovazioni d'archetipo:

|   |  |     |
|---|--|-----|
| v. 4 tant de ruissiaus en tour avironnee.     | de] est de Ch Re, en de Mo                     | + 1 |
| v. 5 Telle vertu [a] li a Dieu dounee         | a li a Dieu] li a Dieu Ch Mo Re                | - 1 |
| v. 6 qu'el puet souvir chascun a souffisance, | souvir] assouvir Ch, a souffrir Mo, asounir Re | + 1 |
| v. 7 par dignité et tres noble puisance.      | dignité] sa dignite Ch Mo Re                   | + 1 |

## Innovazioni comuni a Reina e Modena:

|   |                            |
|---|----------------------------|
| v. 3 puisqu'avenir ne puis a la fontayne,     | qu'avenir] que venir Mo Re |
| v. 5 Telle vertu [a] li a Dieu dounee         | Telle] celle Mo Re         |
| v. 6 qu'el puet souvir chascun a souffisance, | q'el] quelle Mo Re         |

## Innovazioni separative:

|  |  |
|--|--|
| v. 1 En atendant, souffrir m'estuet grief payne, | estuet] estruet Ch                                   |
| v. 4 tant de ruissiaus en tour avironnee         | ruissiaus] ruissius Ch; en tour] ontore; avironne Ch |
| v. 6 qu'el puet souvir chascun a souffisance     | souvir] assouvir Ch, asouffrir Mo, asounir Re        |

I tratti linguistici nord-orientali individuati nei testi di Guillaume de Machaut e nella *varia lectio* di *En atendant* potrebbero risalire a fonti originarie dell'area geografica in cui era in uso la *scripta* franco-piccarda, che comprendeva anche le Fiandre e il Brabante, e tra queste fonti potrebbe forse essere annoverato l'archetipo di *En atendant*<sup>37</sup>. Ma quando sono garantiti dalla rima, si può pensare che i tratti nord-orientali indichino l'identità linguistica degli autori dei testi, come nella *chace Umblemens vos pri merchi*, conservata dal codice di Ivrea (Ivrea, Biblioteca Capitolare, 115)<sup>38</sup> e un tempo dal perduto codice "La Tremoille", dove la forma piccarda *mi* coin-

37 Lusignan 2007: 1280-95; Lusignan 2012: 65-82.

38 Se ne può vedere ora l'ed. in facsimile in *Manuscript Ivrea* (Kügler).



volta nella serie rimica *merchi : mi : veici : outri* conferma l'origine nord-orientale desumibile dai toponimi "Tournay" e "Conté de Flandres"<sup>39</sup>.

In ogni caso, nel valutare la lingua dei testi francesi dell'Ars Nova, si dovrà tener presente che alcuni dei polifonisti erano in realtà originari della Francia settentrionale, e che in Italia, già dagli anni Settanta, i maggiori centri culturali del nord, la corte papale e le corti cardinalizie accolsero musicisti d'Oltralpe<sup>40</sup>. Reinhard Strohm ha non solo sottolineato l'importanza dei rapporti prima di tutto commerciali tra l'Italia e i Paesi Bassi, ma ha notato che all'epoca dello Scisma le diocesi di quell'area, come anche alcune diocesi tedesche, erano di obbedienza romana, e che da quell'area provenivano quasi tutti i *cantores* dei papi romani dall'inizio dello Scisma in poi<sup>41</sup>. Si pensi ad esempio al fatto che il codice Reina conserva tra le composizioni in francese una *ballade* su testo fiammingo (*En wyflic beeldt ghestadt van sinne*, trascritta a c. 56v) e un *virelai* su testo trilingue in tedesco, latino e francese (*En tiés, en latim, en romans*, trascritto alle cc. 72v-73r), e che tra i frammenti appartenuti ad antologie musicali di origine non italiana, ve ne sono due provenienti dalle Fiandre e conservati a Gent che condividono parte del repertorio francese contenuto nelle antologie italiane, soprattutto nel veneto Reina e nel toscano Pit, comprese due delle *ballades* di Machaut, *Se vous n'estes* e *De petit po*<sup>42</sup>.

Diverse sono le caratteristiche linguistiche dei testi in francese, bilingui o trilingui messi in musica in via eccezionale da polifonisti italiani, settentrionali o toscani, che intonano in genere testi in italiano. Alle composizioni degli autori che ho già menzionato si aggiungono i due madrigali bilingui adespoti contenuti nel Codice Rossi, allestito in area veneta poco dopo la metà del Trecento (Nino Pirrotta ha avanzato l'ipotesi che il codice sia appartenuto a Gidino di Sommacampagna)<sup>43</sup>. Uno dei due madrigali (*Onni dilecto e ongni bel piacere*, c. 18v) è attestato anche in Panciatichi, dove è attribuito a Maestro Piero, polifonista attivo in Italia settentrionale nella prima metà del Trecento, forse al servizio degli Scaligeri.

39 Checchi-Epifani 2015: 34-5.

40 Strohm 1987; Ziino 2008.

41 Strohm 1984, 1989 e 1993. Cf. inoltre Ziino 2008, che contiene un bilancio dei successivi studi sulla presenza, e l'influenza, della polifonia francese in Italia.

42 Strohm 1984: 116: "Gent may be an intermediate source between the model of MachE and Italy".

43 Pirrotta 1991.



Questi testi rivelano nell'insieme una *scripta* con un piú alto tasso di forme italiane, che vanno interpretate. Si pone cioè il problema di stabilire se le forme italiane sono parte di una lingua mista e quindi originarie, oppure se si tratta di interferenze dovute ai copisti. Si può vedere il caso della ballata bilingue *Sofrir m'estuet et plus non puis durer* intonata da Paolo da Firenze, che è conservata da una delle antologie musicali toscane, il codice Pit, e da un manoscritto letterario, il Riccardiano 2735 (= Ric)<sup>44</sup>.

*Manoscritti:* Pit, c. 80v; Ric, c. 44v

Sofrir m'estuet, et plus non puis durer  
le grant fors[e] d'amour:  
je fort languis, conj[ur]e en grant douleur.

Vidor gli ochi mortal di raçi accesa           4  
fiammegiar una stella, al mondo un sole;  
la vista mia non poté far difesa:  
passò el razo el core, onde si dole.  
Non val sospir, non fé, non dir parole,       8  
en grant doyl[l] est mon cuer,  
je pourport esperans[e] in douls[e] amour.

1 soffrir m'istoyt e plu non pou soffri durer Ric 2 forse] fors Pit; le gram forz  
damors Ric 3 conjure] con ioye Pit; gy fort languis con joye in gran dolors  
Ric 4 raggi Ric 5 mondo] modo Pit 7 il razo Ric 8 parole] parol Pit  
9 doyl] doye Pit; en gram doye mon cors Ric 10 esperanse] esperans Pit;  
doulse] douls Pit; gy pur port sperans in dolz amors Ric

Mi tocca soffrire, e non posso piú sopportare la grande forza d'amore: languisco profondamente, supplico nel grande dolore. Gli occhi mortali videro fiammeggiare una stella luminosa, un sole al mondo; la mia vista non se ne poté difendere: il raggio trapassò il cuore, che per questo si duole. Non serve sospirare, aver fede, esprimersi a parole, il mio cuore è in grande sofferenza, conservo la speranza nel dolce amore.

Caratterizzano il francese di questo testo diverse forme compatibili con una generica *scripta* franco-italiana: *sofrir* per *soufrir* dell'incipit, che denota la conservazione di /o/ in sillaba iniziale, che in francese passa a /u/<sup>45</sup>; *in* per *en* al v. 10; l'articolo femminile *le* al v. 2, piccardismo diffuso

44 Riporto l'edizione contenuta in Lannutti 2020b.

45 Raffaele da Verona (Wunderli): 138.

nel franco-italiano; *fors* per *forse* sempre al v. 2, *esperans* per *esperanse*, *douls* per *doulse* al v. 10, che denotano due tratti propri della *scripta* dei testi franco-italiani e francesi copiati in Italia, la grafia *s* per *c*<sup>46</sup> e l'omissione della *-e* (anche in rima al v. 8 nel solo Pit: *parol* per *parole*)<sup>47</sup>, che qui genera ipometria e non può quindi risalire all'originale. Se il francese di *Sofrir m'estuet* non rivela elementi dialettali utili alla localizzazione, all'area settentrionale rimandano le forme *raçi* e *razo* nei versi in italiano.

Rimane da valutare il nesso *con joie* al v. 3. Dal punto di vista del significato, *con joie* può essere accettato ammettendo che l'amante dichiara di provare nello stesso tempo dolore e gioia, tanto più che *con* in luogo di *avec* si incontra sia nei testi franco-italiani sia nei testi francesi copiati in Italia<sup>48</sup>, ma il senso rimane insoddisfacente in rapporto al contenuto complessivo. Verso una possibile soluzione orienta il legame della nostra ballata con i canti III e XI del *Paradiso* e con il sonetto di Dante *O dolci rime che parlando andate*, legame dimostrato dalla serie *al mondo un sole* : *si dole* : *parole* e dall'emistichio *La vista mia*, con l'immagine della luce che ferisce gli occhi.

Par. III, vv. 124-130

*La vista mia*, che tanto lei seguio  
quanto possibil fu, poi che la perse,  
volsesi al segno di maggior disio,  
e a Beatrice tutta si converse;  
*ma quella folgorò nel mio sguardo*  
sì che da prima il viso non sofferse;  
e ciò mi fece a dimandar più tardo.

Par. XI, vv. 49-54

Di questa costa, là dov' ella frange  
più sua rattezza, nacque al *mondo un sole*,  
come fa questo talvolta di Gange.  
Però chi d'esso loco fa *parole*,  
*non dica* Ascesi, ché direbbe corto,  
ma Oriente, se proprio *dir* vuole.

O dolci rime che parlando andate  
de la donna gentil che l'altre onora,  
a voi verrà, se non è giunto ancora,

46 Zinelli 2015: 101.

47 Niccolò da Verona (Di Ninni): 66; Raffaele da Verona (Wunderli): 142-3.

48 *Les aventures des Bruns* (Lagomarsini): 168; Raffaele da Verona (Wunderli): 122.

un che direte: “Questi è nostro frate”.

*Io vi scongiuro* che non l’ascoltiate,  
per quel signor che le donne innamora,  
ché ne la sua sentenza non dimora  
cosa che amica sia di veritate.

E se voi foste per le sue *parole*  
mosse a venire inver’ la donna vostra,  
non v’arrestate, ma venite a lei.

Dite: “Madonna, la venuta nostra  
è per raccomandarvi un che *si dole*,  
dicendo: Ov’è ’l disio de li occhi miei?”<sup>49</sup>

L’autore del testo ha in mente l’opera di Dante, e per questo credo possibile che *con joie* abbia sostituito un originario *conjure* (da qui l’emendamento nel testo critico), che corrisponde alla voce *scongiuro* in apertura della seconda quartina del sonetto di Dante: “Io vi scongiuro che non l’ascoltiate, / per quel signor che le donne innamora”. Il signore è ovviamente Amore, ed è nella *doulse amour* che nell’ultimo verso della ballata è riposta l’*esperanse* di vedere esaudita la propria supplica.

Caratteristiche analoghe dimostra il francese del *virelai* intonato da Francesco Landini *Adiu, adiu, douse dame jolie*, conservato da tre codici toscani, il codice di Londra (London, British Library, Additional 29987 = Lo), il codice Pit e il codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87 = Sq).

*Manoscritti*: Lo, c. 29r (30); Pit, c. 62r (vv. 1-4); Sq, c. 164v (vv. 1-4)

Adiu, adiu, dous[e] dame jolie,  
kar da vous se depart lo cors prorans,  
mes a vous las le spirt e l’arme mie.

Lontayn da vous, ay las, dolant viv[rai],     4  
bien che loyal tout[e] ma vie ser[ai].  
Pourtant, aÿ!, clere stelle, vos prie,  
com lermes e sospirs, tres dous[e]man[s],  
che Loyauté haies pour vestre amye.     8

1 Adiu, adiu] adyou adyou Lo; douse] dous Lo Pit Sq; jolie] uolie Lo, yolie Pit, iolye Sq 2 kar] ka Pit; vous] uos Pit; se depart] si dipart Pit; cors] corps

49 Dante, *Rime* (De Robertis), III: 263-4.



Pit Sq; prorans] prorans Lo, plorans Pit, plorant Sq 3 a vous las] quous gras Lo; le spirt] lo spirt Pit, lesprit Sq 4 lontayn da uous ay las viveam dolant Lo (l di lontayn *corregge altra lettera, c o g*), Lontan da uous ay las vivran dolent Pit, Lontan da uous ay las viuran dolent Sq 5 bien che loyal seran tout mauie Lo 6 Pourtant, aÿ] poyr tanta y Lo 7 dousemans] dous mante Lo

Addio, addio, dolce signora amabile, da voi mi separo piangendo, ma vi lascio lo spirito e l'anima mia. Lontano da voi, ahimè, vivrò nel dolore, pur rimanendo leale per sempre. E per questo, su!, luminosa stella, vi prego, con lacrime e sospiri, molto dolcemente, di avere Lealtà per vostra amica.

L'anticipazione delle voci verbali ai vv. 4-5 (con passaggio dalla prima persona singolare alla terza persona plurale), che guasta la struttura formale ed è comune a tutti i testimoni, configura l'esistenza di un archetipo. L'omissione dei vv. 5-8 in Squarcialupi e Pit dimostra l'indipendenza del codice di Londra, né Squarcialupi e Pit possono derivare da Londra, che riporta un errore da considerarsi separativo (v. 3 *quous gras* in luogo di *a vous las*).

Anche in questo testo si notano tratti compatibili con la *scripta* della letteratura franco-italiana e dei testi francesi copiati in Italia, alcuni caratteristici delle opere di area settentrionale se non nord-orientale: sono italianismi senza particolari connotazioni le forme *da* per *de* ai vv. 2 e 4; *si dipart* per *se depart* al v. 2 del solo Pit; *lo* per *le* al v. 2 (*lo cors*); *las* per *lais* e *le spirt* (*lo spirt* Pit) per *l'esprit* al v. 3 (*le spirt* Sq); la forma *stelle* per *estoile* sempre al v. 7, aporetica almeno secondo la *distinctio* del manoscritto; la grafia *che* per *que* al v. 8; la conservazione di /o/ in sillaba iniziale, sempre in *prorans/plorans* al v. 2, come anche in *sospirs* al v. 7, da confrontare con *sofrir* di *Sofrir m'estuet*; l'omissione della *-e* ai vv. 1 *dous* per *douse* (Lo Pit Sq), 5 *tout* per *toute*, 7 *dousmante* per *dousemans* (dove *-e* è in realtà posposta), già osservata in *Sofrir m'estuet* e che anche qui non sarà originaria perché genera ipometria; trova riscontro nel piccardo la riduzione del dittongo *ie* nella forma *adiu* per *adieu* dell'incipit (il codice di Londra rende la *u* finale con il digramma *ou* forse per ipercorrettismo)<sup>50</sup>; può essere interpretato in vario modo il passaggio di *l* a *r* nelle forme *prorans* per *plorans* del solo Lo al v. 2 e *arme* per *alme* dei tre testimoni al v. 3, tratto del piccardo e di altre varietà del francese ma

50 Gossen 1976: § 10. Dalla consultazione del *RIAIFri* ricavo ad esempio 38 occorrenze della forma *liu* per *lieu*, e tra queste la significativa attestazione in rima nell'*Entrée d'Espagne*, v. 641 "Avant qe Carles partist deu primer liu".





anche dei dialetti della Toscana occidentale e dell'Italia settentrionale<sup>51</sup>; possiamo infine considerare caratteristici della *scripta* franco-italiana settentrionale o nord-orientale la forma *com* in luogo di *avec* ancora al v. 7, da mettere in rapporto con il *con* di *Sofrir m'estuet*; il suffisso *-mans* per *-mant* nell'avverbio congetturale *dousemans* sempre al v. 7, richiesto dalla rima con *prorans*<sup>52</sup>; la forma *vestre* per *vostre* nell'ultimo verso<sup>53</sup>; infine, è forma dei dialetti italiani settentrionali il *seran* per *seront* in apparato al v. 5 (toscano *saran*), che occorre anche in opere franco-italiane di area settentrionale<sup>54</sup>.

Un discorso a parte merita il possessivo tonico *mie* per *moie* al v. 3, che può essere messo in rapporto con il piccardo *miue*<sup>55</sup>. Dalla consultazione del *RIALFrI* si ricava che *mie* tonico è sporadico rispetto al corrispettivo atono *mie*, *mia* per *ma*<sup>56</sup>, che può dirsi ben attestato, ma il suo carattere originario è garantito dalla rima e confermato dall'incipit di un'altra ballata intonata da Landini, *A·lle' s'andrà lo spirito e l'alma mia*, che è legata ad *Adiu, adiu* da diverse affinità testuali. Il riscontro intertestuale orienta in effetti a preferire la conservazione



51 Cf. Zinelli 2015: 102-4 (con bibliografia), e inoltre Raffaele da Verona (Wunderli): 137; *Les aventures des Bruns* (Lagomarsini): 167.

52 Il suffisso è attestato in rima nei poemi franco-italiani nord-orientali. Cf. ad esempio Niccolò da Verona, *Pharsale*, vv. 1761-63 “Onque vetre paril ne vit home vivans. | Se de tiels chivalers eüst Rome auquans, | Bien poroit sa franchise maintenir longemans”.

53 La netta prevalenza delle forme *vestre* e *vetre* rispetto a *vostre* e *voitre* nelle opere in franco-italiano di area nord-orientale emerge dalla consultazione del *RIALFrI* limitata alle “Opere originali scritte da autori italiani in francese”. Ad esempio, nelle opere di Niccolò da Verona, le forme *vostre* e *voitre* non sono attestate, mentre troviamo 83 occorrenze di *vetre* e una di *vestre*; nell'*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona, opera veronese scritta tra il 1379 e il 1407, quindi *grosso modo* contemporanea al *virelai*, la forma *vetre* è quasi esclusiva, visto che le occorrenze di *voitre* sono solo 4 contro 1223 occorrenze di *vetre*, a cui si aggiungono due occorrenze di *vetra* e una di *vetri*. Da notare che il lemma *vestro* per *vostro* è attestato anche in alcuni testi trecenteschi veneti o con patina veneta. Cf. Formentin 2018; Dotto 2008: 116; *Monumenta ragusina* (Vučetić-Tkalčić-Jelčić): 237-8.

54 Dalla consultazione del *RIALFrI* si ricavano 15 occorrenze nell'*Entrée d'Espagne*, nella *Geste francor*, nella *Guerra d'Attila* di Niccolò da Casola e nella *Prise Pampelune* di Niccolò da Verona.

55 Gossen 1976: § 69.

56 Se ne trova qualche occorrenza nelle *Epistole delle dame di Grecia* (Barbieri), ad es. XIII 8 “Autant aime je toi et ta cité comme [tu] fais moi et la mie”, e nel *Roman d'Alexandre* in versi (La Du), versione A, v. 3817 “La seignorie est mie trosqu'en Cafarnaon”.





del testo trädito rispetto alla congettura *l'arm'amie* 'l'anima amica', in rima equivoca per la funzione grammaticale con *l'ameye* finale.

Adiu, adiu, dous[e] dame jolie,  
kar da vous se depart lo cors prorans,  
mes a vous las le spirt e l'arme mie.

Lontayn da vous, ay las, dolant viv[rai], 4  
bien che loyal tout[e] ma vie ser[ai].  
Pourtant, aÿ!, clere stelle, vos prie,  
com lermes e sospirs, tres dous[e]man[s],  
che Loyauté haies pour vestre amye. 8

A·lle' s'andrà lo spirtø e l'alma mia,  
oma' che per Amore 'l corpo privo  
lascia di vita e piú non può star vivo.

Mostrò a me questa lucida stella,  
che par figlia d'Apollo, sì risplende  
co' suo begli ochi, Amor con dolce vita.  
Or è rivolta la sua vista bella,  
sì ch'a me cresce pena, e piú s'accende  
l'alma che piange la dura partita.  
Ma se Amor, il mio signor, m'àita,  
ch'ella 'n vèr' me si volga ançi che privo  
i' sia di vita, ancor tornerò vivo.

Si aggiunga che le due composizioni hanno un analogo incipit musicale, come ha notato Michele Epifani<sup>37</sup>. Come si vede, le due intonazioni sono in due diverse *mensurae*, la ballata è un tono sopra rispetto al *virelai*, ma il *cantus* inizia con lo stesso salto di quarta discendente per poi chiudere sulla cesura, e anche le voci inferiori sono analoghe. Epifani ha anche notato che Landini usa questo tipo di attacco con intervallo di quarta discendente solo nelle due ballate che condividono con *A·lle' s'andrà* il *senhal* SANDRA, *Ma' non s'andrà per questa donna altera* e *S'andrà sança mercé di tempo in tempo*.

---

57 Epifani 2020.



A - lle' s' an - drà

A - diu, a - diu,

Tutto considerato, i risultati dell'analisi linguistica, combinati con l'esame della *varia lectio*, prospettano altri possibili scenari rispetto all'origine fiorentina di *Sofrir m'estuet* e di *Adiu, adiu* e alla loro prima diffusione, che trovano riscontro nella realtà delle relazioni tra i polifonisti fiorentini e le corti dell'Italia settentrionale, e in particolare in quanto scrive Filippo Villani a proposito del soggiorno di Landini a Venezia, dove ricevette la corona d'alloro per la sua arte musicale da Pietro di Lusignano<sup>58</sup>. È insomma possibile che Landini e Paolo abbiano intonato un testo di autore settentrionale o almeno che queste due loro composizioni abbiano avuto una circolazione in area settentrionale prima di essere accolte nelle antologie toscane.

Passando alle composizioni di polifonisti settentrionali, mi soffermo innanzitutto sul madrigale araldico *La douce çere d'un fier animal* intonato da Bartolino da Padova, forse legato alla famiglia dei Carraresi. Il madrigale è conservato, oltre che da Panciatichi, Pit, Reina e Squarcialupi, dal codice di Londra, dal codice di Lucca o codice Mancini (Lucca, Archivio di Stato, 184; Perugia, Bibl. Comunale Augusta, 3065 = Manc), e inoltre, senza testo, dal codice di Faenza (Faenza, Biblioteca Comunale, 117 = Fa)<sup>59</sup>.

*Manoscritti*: Fa, cc. 70-71 (intavolatura); Fp, cc. 108v-109v, C vv. 1-3, 7-8, *Fra Bartolino da Perugia*; Lo, cc. 15v-16r, C vv. 1-3, 7-8; Manc, c. 20r, T vv. 1-3, 7-8; Pit, c. 41v-42r, C e T vv. 1-3, 7-8, *resid.* vv. 4-6, *fra Bartholinus*; Re, cc.

58 Cf. il cap. XV di Villani, *De origine civitatis Florentie* (Tanturli): 408. L'incoronazione di Landini è confermata dalla celebre miniatura del codice Squarcialupi (Firenze, BML, Med. Pal. 87 = Sq) che lo ritrae con la corona (c. 121v).

59 Ed. Lannutti 2015a.



13v-14r, C vv. 1-3, 7-8, T vv. 1-2 + *grant*; Sq, cc. 101v-102r, C, T e Ct vv. 1-3, 7-8, *resid.* vv. 4-6.

La douce çere d'un fier animal  
 se poyt intendre pour signifiance  
 "Grant ardimant et humile senblanse".  
 Le vis human, le buste d'un lyon, 4  
 intresig[n]iés d'un [tres] brief allegier,  
 que dit: "Liā[le]mant sans [nul] dottier".  
 [A son] col port un [e]scu[sson] tout blans,  
 che d'engombrier il fet tout [grans] garans. 8

1 douce çere] *dolcē cera* Lo; d'un] du Lo, dun dun Pit<sup>C</sup>; animal] animale Lo 2 se poyt] se poit Fp Manc (*graf.*), se po pot Lo, se puit Re<sup>C</sup>, se en puit Re<sup>T</sup>; intendre] entendre Lo, intende Re; signifiance] signifiante Fp Manc Re, sinafian Lo, signifians Pit Sq 3 et] et et Pit<sup>CT</sup>, humile] humile le le Lo (*ripetizione in corrispondenza di melisma*), humble Fp Manc; senblanse] seblance Lo, senblan humile senblans Pit<sup>C</sup>, senblans Pit<sup>T</sup> Sq, senblan le seblance Manc 4 le] lo Pit; buste] bust Sq 5 intresigniés] intresegies Pit, intresiges Sq; tres brief] om. tres Pit Sq 6 lialemant] lialmant Pit; liamant Sq; nul] om. Pit Sq; dotter] dottier Pit 7 A son] so Lo, Et an su Pit<sup>C</sup>, Et a suo Pit<sup>T</sup>, an su Sq; col] quel Lo; port] porta Fp Lo Manc Re; un escu[sson] un escu Fp Manc, u ne scüter Lo, un scut Pit<sup>C</sup> Sq<sup>CT</sup>, un escut *con e eraso* Pit<sup>T</sup>, un scu Re; om. tout Lo; blans] brans Lo 8 d'engombrier] diglonbien Lo, degombrier Fp Re; il fet] le fort Lo, il fect Pit<sup>C</sup>, il fiet Re; grans garans] garans Fp Pit<sup>CT</sup> Sq<sup>CT</sup>, gharans Lo, gra Manc (*incompleto a causa dello strappo della parte marginale della pergamena*), grans Re

Il dolce volto di un feroce animale si può intendere nel significato di "Grande coraggio e aspetto mite". Il viso umano, il busto di un leone, contrassegnato da un breve motto, che dice: "Lealmente senza [alcuna] esitazione". Al collo porta uno scudetto tutto bianco, perché si fa [strenuo] garante nei confronti delle avversità.

Il testo attinge al canto XVII dell'*Inferno*, sia per la figura dal viso umano e il corpo di leone, che ricorda Gerione, sia anche per l'immagine dello scudetto bianco appeso al collo, che ricorda l'usuraio padovano di cui Dante non fa il nome, ma che si presume sia Reginaldo degli Scrovegni. È conservato da un buon numero di manoscritti toscani e settentrionali. La *varia lectio* del v. 7, primo del ritornello, permette di supporre ancora una volta l'esistenza di un archetipo, senza che si possano ulteriormente definire i rapporti tra i manoscritti,



nonostante l'affinità di Pit e Sq. Nell'archetipo, *escu* deve aver preso il posto del termine tecnico araldico *escusson* 'scudetto', rendendo il verso ipometro.

È indizio di un'origine italiana settentrionale dell'archetipo la grafia *çere* dell'incipit per il fr. *chere/chiere* nei toscani Sq e Pit (*cere, cera* e *ciere* negli altri testimoni). Mentre la forma *dottier/doctier*, sempre in Sq e Pit, denota di nuovo il mantenimento di /o/ in sillaba iniziale e inoltre l'iperdittongamento di *è*, anch'esso tratto proprio di alcuni testi franco-italiani e francesi copiati in Italia, oltre che del francese nord-orientale<sup>60</sup>. All'origine del raddoppiamento di *-t-* potrebbe essere la grafia *dobter* o *dobtier* riflessa nel *doctier* di Pit. Nella forma *allegier* al v. 5, anch'essa con iperdittongamento, il digramma <gi> sta per <gui>, come spesso nella *scripta* franco-piccarda del Quattrocento<sup>61</sup>. Al v. 7, *blans* per *blanc* in rima è forma ricorrente nelle opere franco-italiane. La grafia *poyt/poit* per *puet* al v. 2, di tutti i testimoni tranne Reina (*puit*), può essere interpretata come ipercorrettismo grafico (un *m'estoyt* per *m'estuet* si trova anche nel ritornello in francese del madrigale trilingue *La fiera testa che d'uman si ciba*)<sup>62</sup>, mentre le varianti *signifians* e *semblans* di Sq e Pit ai vv. 2-3, contro *signifiance* (Fp Manc Re) e *semblance* (Lo Manc), denotano ancora la grafia *s* per *c* e l'omissione della *-e*, anche in *bust* per *buste* del solo Sq al v. 4, ma *-e* è indebitamente aggiunta dal solo Lo in *animale* per *animal* al v. 1. Sono interpretabili come latinismi le forme *humile* al v. 3 (ma *humble* Fp Manc) e *lialemant* al v. 6 (congetturale), richieste dalla misura del verso. Tra le lezioni dell'apparato, si notano alcune voci dell'italiano (v. 1 *dolcē cera* Lo; v. 4 *lo* Pit; v. 7 *porta* Fp Lo Manc Re); l'italiano settentrionale *entender* per *entendre* e la forma *brans* per *blans*, con passaggio *l > r* già osservato in *Adiu, Adiu*, del solo Lo al v. 2; la forma iperdittongata *fiet* per *fet* (*fait*) del solo Re.

Dei due madrigali bilingui del Codice Rossi, il più interessante è il secondo nell'ordine del codice, anonimo e non attestato altrove.

60 *Les aventures des Bruns* (Lagomarsini): 175; Leonardi-Morato-Lagomarsini-Molteni 2014: 316 (con bibliografia).

61 *Les aventures des Bruns* (Lagomarsini): 172.

62 Su cui si veda Lannutti 2015b.



*Manoscritti:* Codice Rossi, cc. 22v-23r

L'antico [Jupiter], fra sette stelle,  
che tout ior vont intor a tramontaine,  
som spirt a mis et s'amisté souveraine.  
I-llor aspetti son trini et sestil[i]. 4

Doe donne, poi, çentile e molto belle  
soir ce vi sor les poles fermés,  
cantant: "chi ame bien doit estre amés".  
Cosí finì suo canto in piana voce. 8

1 Jupiter] dio biber (biper T) 4 sestili] sestille

L'antico Giove, fra sette stelle, che ruotano (rimanendo) sempre nel cielo settentrionale, ha posto il suo spirito e il suo amore celeste. I loro aspetti sono trini e sestili (le distanze angolari sono di 120 e 60 gradi, e sono quindi armoniose). Due donne, poi, nobili e molto belle vidi qui sedute sugli estremi fissi (dell'asse intorno al quale le stelle ruotano), mentre cantano "chi ama deve di certo essere amato". Così si concluse il loro canto angelico.

Il testo è suddiviso in due sezioni di quattro versi (interpretabili come terzetti seguiti da un ritornello), il primo e l'ultimo in italiano, i due centrali in francese e in rima tra loro. È incentrato su un'immagine astrologica, che nella prima parte allude al mito della ninfa Callisto, amata da Giove, di cui narra anche Ovidio nelle *Metamorfosi*. Secondo il mito, Callisto subì due metamorfosi, la prima per volontà di Era, che volle punirla trasformandola in un'orsa, la seconda per intervento di Zeus, che la collocò in cielo trasformandola nell'Orsa Maggiore, costellazione composta da sette stelle il cui moto rimane sempre visibile nel cielo settentrionale (*a tramontaine*). Su quest'allusione si basa la congettura *Jupiter* al v. 1.

Credo che ancora una volta l'autore del testo avesse in mente Dante. L'aggettivo *antico* riferito a un personaggio mitologico richiama l'incipit del canto IX del *Purgatorio*: "La concubina di Titone antico". L'Orsa Maggiore con la descrizione del suo corso è citata nella parte iniziale del canto XIII del *Paradiso*. Nel canto XVIII, Dante *gira intorno* con il cielo di Giove, *temprata stella sesta*.

vv. 58-69

E come, per sentir piú diletanza  
bene operando, l'uom di giorno in giorno  
s'accorge che la sua virtute avanza,



sì m'accors'io che 'l mio *girare intorno*  
col cielo insieme avea cresciuto l'arco,  
veggendo quel miracol piú addorno.

E qual è 'l trasmutare in picciol varco  
di tempo in bianca donna, quando 'l volto  
suo si discarchi di vergogna il carco,  
tal fu ne li occhi miei, quando fui vòlto,  
per lo candor de la *temprata stella*  
sesta, che dentro a sé m'avea ricolto.

Ma soprattutto, *sor les poles fermés* traduce *souva fissi poli*, in rima al v. 11 del canto XXIV, nel passo in cui le anime del cielo stellato assumono l'aspetto di cerchi simili a sfere che ruotano intorno al loro asse.

vv. 10-12

Così Beatrice; e quelle anime liete  
si fero spere *sopra fissi poli*,  
fiammando, a volte, a guisa di comete.

L'autore doveva avere nell'orecchio anche i versi del canto II dell'*Inferno*, dove gli occhi di Beatrice sono paragonati a una *stella*, la *voce* è detta *angelica*, il *dire soave e piano*.

vv. 52-58, 100-102

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi.  
Lucevan li occhi suoi piú che la *stella*;  
e cominciommi a *dir soave e piana*,  
con *angelica voce*, in sua favella:  
"O anima cortese mantoana...

Lucia, nimica di ciascun crudele,  
si mosse, e venne al loco dov'ì era,  
che mi sedeava con l'antica Rachele.

Le *due donne* che nel madrigale presidiano i punti fermi dell'asse, con quello che ne può conseguire a livello simbolico, potrebbero allora rimandare alla coppia Beatrice-Rachele, sedute l'una accanto all'altra nella rosa dei beati.

Dal punto di vista linguistico, si notano italianismi diffusi nella *scripta franco-italiana*: *ior*, *intor* al v. 2, *sor* al v. 6, *spirt* al v. 3, *cantant* al v.



7, mentre *ce* per *ci* al v. 6, se non è erroneo, potrebbe essere assimilato alla forma *se* per *si* avverbio, propria soprattutto dei dialetti francesi del nord e dell'est<sup>63</sup>. La forma *spirt* assume però un valore speciale, perché è garantita dalla misura del verso ed è quindi interpretabile come tratto linguistico originario, come probabilmente il possessivo *mie* che chiude il *refrain* del *virelai* di Landini.

Ma il nostro testo, con l'altro madrigale bilingue intonato da Maestro Piero, è anche il più antico esempio di poesia lirica settentrionale con versi in francese, e ha un precedente nella sola canzone trilingue di Dante *Ai faus ris*. Sono infatti più tardi i sonetti bilingui e trilingui di Gidino di Sommacampagna e Francesco di Vannozzo, che risalgono agli anni Ottanta, mentre possono dirsi all'incirca coevi i due testi di Matteo Correggiaio in ternari trilingui di endecasillabi sciolti, che appartengono però al genere delle epistole in versi<sup>64</sup>.

Maria Sofia Lannutti  
(Università degli Studi di Firenze)



## *Bibliografia*



### *Testi*

*Les aventures des Bruns* (Lagomarsini)

*Les aventures des Bruns. Compilazione guironiana del secolo XIII attribuita a Rustichello da Pisa*, edizione critica a c. di Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014.

*Chanson de Roland* (Beretta)

*Il testo assonanzato franco-italiano della "Chanson de Roland", cod. Marciano fr. IV(=225)*, edizione interpretativa e glossario a c. di Carlo Beretta, Pavia, Università degli studi di Pavia, 1995.

Dante, *Rime* (De Robertis)

Dante Alighieri, *Rime*, edizione critica a c. di Domenico De Robertis. Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll.

63 Foulet 1919: § 439.

64 Frezza 2006. Nell'introduzione si trova un'analisi e una contestualizzazione degli altri componimenti lirici trilingui. Sui sonetti semilatini, cf. Druso 2004.



*Epistole delle dame di Grecia* (Barbieri)

*Le epistole delle dame di Grecia nel Roman de Troie in prosa. La prima traduzione francese delle Eroidi di Ovidio*, edizione critica a c. di Luca Barbieri, Tübingen-Bâle, A. Francke Verlag, 2005.

## Filippo Villani (Tanturli)

Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, edizione critica a c. di Giuliano Tanturli, Padova, Antenore, 1997.

## Gontier de Soignes (Formisano)

Gontier de Soignes, *Il canzoniere*, edizione critica a c. di Luciano Formisano, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

## Guillaume de Machaut (Chichmaref)

Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*. Édition complète en deux parties, avec introduction et glossaire, publiée sous les auspices de la Faculté d'histoire et de philologie de St-Pétersbourg par V. Chichmaref, Paris, Champion, 1907-1909.

*Manuscript Ivrea*

*Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare, 115*. Introductory Study and Facsimile Edition by Karl Kügle, Lucca, LIM, 2019.

*Monumenta ragusina*

*Monumenta Ragusina. Libri Reformationum*, t. II, coll., dig., expl. Antoinje Vučetić, Joannes Tkalčić, Josip Jelčić, Zagabriae, ex Officina Societatis Typographice, 1882.

## Niccolò da Verona (Di Ninni)

Niccolò da Verona, *Opere. Pharsale, Continuazione dell'Entrée d'Espagne, Passion*, edizione critica a c. di Franca Di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992.

## Raffaele da Verona (Wunderli)

Raffaele da Verona, *Aquilon de Baviere*. Introduction, édition et commentaire par Peter Wunderli, volume III, Tübingen, Niemeyer.

## Johannes Ciconia (Bent-Hallmark)

*The Works of Johannes Ciconia*, ed. by Margaret Bent, Anne Hallmark, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985.

Studi

Alberni-Calvia-Lannutti

2020 Anna Alberni, Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti (ed. by), *Polyphonic Voices: Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, in c. s.

Barbato, Marcello

2015 *Il franco-italiano*, in "Medioevo romanzo", 39/1: 22-51.

Bent, Margaret

2010 *Indexes in Late Medieval Polyphonic Music Manuscripts: A Brief Tour*, in James H. Marrow, Richard A. Linenthal, William Noel (ed. by), *The Medieval Book: Glosses from Friends and Colleagues of Christopher de Hamel*, Houten: Hes & DeGraaf: 196-207.

Calvia-Lannutti

2015 Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti (a c. di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Checchi-Epifani

2015 Davide Checchi, Michele Epifani, *Filologia e interpretazione. Un esercizio interdisciplinare su una chace e due cacce trecentesche*, in "Philomusica on-line", 14: 25-124.

Cuthbert, Michael

2006 *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex*, Ph.D. diss., Harvard University.

Dotto, Diego

2008 *Scriptae venezianeggianti a Ragusa nel XIV secolo*. Edizione e commento di testi volgari dell'Archivio di Stato di Dubrovnik, Roma, Viella.

Druso, Elena Maria

2004 *Il sonetto latino e semilatino tra Medioevo e Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore.

Dulong-Sultan

2009 Gilles Dulong, Agathe Sultan, *Nouvelles lectures des "chansons notées" dans le Codex Chantilly*, in Plumley-Stone 2009: 93-114.

Epifani, Michele

2020 *The Ballatas Dedicated to Sandra Set to Music by Francesco Landini*, in Alberni-Calvia-Lannutti 2020.



Fischer, Kurt von

1957 *The Manuscript Paris, Bibl. nat., nouv. acq. frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, in “Musica Disciplina”, 11: 38-78

1963 *A Reply to N. E. Wilkins' Article on the Codex Reina*, in “Musica Disciplina”, 17: 75-7.

Formentin, Vittorio

2018 *Notizie da Aleppo. Una lettera dell'ilkhan Ghazan al Doge di Venezia*, in Id., *Prime manifestazioni del volgare a Venezia. Dieci avventure d'archivio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura: 285-309.

Foulet, Lucien

1919 *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris, Champion.

Frezza, Roberta

*I ternari trilingui di Matteo Correggiato. Nuova edizione e commento*, in *La Cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*. Atti del Convegno Monselice-Padova (7-8 maggio 2004), Padova, Il Poligrafo: 301-42.

Gallo, Franco Alberto

1978 *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo, s. n.: 237-43.

Gómez Muntané, Maricarmen

2009 *French Songs in Aragon de Terence Scully revisé*, in Plumley-Stone 2009: 245-62.

Gossen, Charles Théodore

1976 *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck.

Kügler, Karl

2012 *Glorious Sounds for a Holy Warrior: New Light on Codex Turin J.II.9*, in “Journal of the American Musicological Society”, 65: 637-90.

La Du, Milan S.

1937 *The Medieval French Roman d'Alexandre, I. Text of the Arsenal and Venice Versions*, prepared with an introduction and a commentary by Milan S. La Du, Princeton, Princeton University Press; rist. New York, Kraus Reprint Corporation, 1965.

Lannutti, Maria Sofia

2011 *Sulle raccolte miste della lirica galloromanza*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, Firenze, Edizioni del Galluzzo: 153-78.





- 2015a *La douce çere d'un fier animal. Edizione del testo verbale*, in Calvia-Lannutti 2015: 307-10.
- 2015b *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: "La fiera testa che d'uman si ciba"*, in Calvia-Lannutti 2015: 45-92.
- 2020a *Combining Romance Philology and Musicology through a New Interdisciplinary Approach: The ERC Advanced Grant Project ArsNova*, in "Medioevo romanzo", 44: in c. s.
- 2020b *"En attendant" "Souffrir m'estuet" "Sus la fontayne": From Pavia to Florence and Rome*, in Alberni-Calvia-Lannutti 2020.

Leonardi-Morato-Lagomarsini-Molteni

- 2014 Lino Leonardi, Nicola Morato, Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni, *Images d'un témoin disparu. Le manuscrit Rotschild (X) du "Guiron le Courtois"*, in "Romania", 132: 283-352.

Lusignan, Serge

- 2007 *Langue et société dans le Nord de la France: le picard comme langue des administrations publiques (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.)*, in "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", 151/3: 1275-95.
- 2012 *Essai d'histoire sociolinguistique. Le français picard au Moyen Age*, Paris, Classiques Garnier.

Manzari, Francesca

- 2010 *The International Context of Boniface IX's Court and the Marginal Drawings in the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château, Ms. 564)*, in "Recercare", 22: 11-33.
- 2014 *La ripresa della miniatura a Roma durante lo Scisma. Miniatori, copisti e calligrafi attivi tra fine Trecento e inizio Quattrocento*, in Giordana Mariani Canova, Alessandra Perriccioli Saggese (a c. di), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città*, Padova, Il Poligrafo: 401-24.

Nádas, John

- 1985 *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D. Diss., New York University.
- 1987 *The Reina Codex Revisited*, in Stephen Spector (ed. by), *Essays in Paper Analysis*, Washington-London, Associated University Presses: 69-114.
- 2017 *Arte psallentes. Studies in Music of the Tre- and Quattrocento*, ed. by Andreas Janke and Francesco Zimei, Lucca, LIM.

Pirrotta, Nino

- 1995 *A Sommacampagna Codex of Italian Ars Nova?*, in Graeme MacDonald Boone (ed. by), *Essays on Medieval Music in Honour of David G. Hughes*, Cambridge (MA), Harvard University Department of Music: 317-31.





Plumley, Yolanda

- 1999 *Citation and Allusion in the Late "Ars nova": The Case of "Esperance" and the "En attendant" Songs*, in "Early Music History", 18: 287-363.  
 2013 *The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford, Oxford University Press.

Plumley-Stone

- 2008 Yolanda Plumley, Anne Stone (ed. by), *Codex Chantilly. Bibliothèque du Château de Chantilly, 564: Introduction and Facsimile*, Turnhout, Brepols.  
 2009 Yolanda Plumley, Anne Stone (ed. by), *A Late Medieval Songbook and Its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, ms. 564)*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.

Randell Upton, Elizabeth

- 2012 *The Creation of the Chantilly Codex (Ms. 564)*, in "Studi musicali", n.s., 3: 287-352.

RIALFrI

*Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana*, a c. di Francesca Gambino, <www.rialfri.eu>.



Scully, Terence

- 1990 *French Songs in Aragon: The Place of Origin of the Chansonner Chantilly, Musée Condé 564*, in Keith Busby, Erik Cooper (ed. by), *Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*. Dalfsen, The Netherlands, 8-16 August, 1986, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company: 509-21.



Stone, Anne

- 2005 *Il codice a.M.5.24 (ModA)*, Lucca, LIM, I. *Facsimile*, II. *Commentary*.

Strohm, Reinhard

- 1984 *The Ars Nova Fragments of Gent*, in "Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis", 34: 109-131.  
 1987 *Vom internationalen Stil zur Ars Nova? Probleme einer Analogie, in 1380-1430: An International Style? = "Musica Disciplina"*, 41: 5-13.  
 1989 *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in Fabrizio Della Seta, Franco Piperno (a c. di), *In cantu et in sermone. A Nino Pirrotta nel suo 80° compleanno*, Firenze, Olschki: 65-74.  
 1993 *Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts*, in Giulio Cattin, Patrizia Dalla Vecchia (a c. di), *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol VI, Certaldo, Edizioni Polis: 41-68.



Sucato, Tiziana

2003 *Il codice rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS.

Van den Borren, Charles

1924 *Le manuscrit musical M.222 C.22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV<sup>e</sup> siècle) brûlé en 1870, et reconstitué d'après une copie d'Edmond de Coussemaker*, Antwerp, Imprimerie E. Secelle.

Vivarelli, Carla

2005 *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tradite nel Codice Estense α.M.5.24*, Pisa, ETS.

Wilkins, Nigel

1963 *The Codex Reina: A Revised Description* (Paris, Bibl. Nat., ms. n.a.fr. 6771), in "Musica Disciplina", 17: 57-73.

Ziino, Agostino

2008 *Gli "ultramontani" in Italia e la nascita dello "stile internazionale": un primo bilancio*, in Mara Lacchè (a c. di), *Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale. La cultura musicale e artistica nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta in epoca moderna e contemporanea*, Roma, Aracne: 15-27.

Zimei, Francesco

2004 *Catalogo delle opere di Zacara*, in Francesco Zimei (a c. di), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca, LIM, 2004: 391-419.

Zinelli, Fabio

2012 *Il Roman de Cardenois, Guillaume de Machaut e Oton de Grandson tra Francia del sud e Catalogna*, in "Romania", 130: 294-354.

2015 *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una scripta*, in "Medioevo romanzo", 39: 82-127.