

Nuove osservazioni su «*Donna, posso io sperare?*» e sulla ballata dialogata polifonica nel Trecento italiano

Antonio Calvia

Fondazione Ezio Franceschini (Firenze)
antonioalvia@yahoo.it

§ Il contributo offre una nuova edizione della ballata «*Donna, posso io sperare?*», trasmessa unicamente nel Codice di Lucca, dov'è corredata dalla rubrica «S(e)r Nicholay prepositi». Contiene, inoltre, una prima catalogazione di tutti gli esemplari musicali afferibili al sottogenere della ballata dialogata del Trecento, che funge da quadro di riferimento per il caso di studio, e una nuova interpretazione della forma del brano. La ballata, precedentemente pubblicata all'interno del *corpus* di Nicolò del Preposto, è giudicata da vari studiosi attribuibile ad Antonio Zacara da Teramo, sulla base della lettura (incerta) della rubrica erasa e su considerazioni di tipo stilistico. I dati raccolti permettono di riaffermare con maggiore certezza l'attribuzione a Zacara, proporre una nuova edizione critica di testo e musica, con commento e parafrasi integrale, e porre in rilievo l'eccezionalità della soluzione formale adottata, che scardina la tradizionale forma di ballata per andare incontro alla drammatizzazione musicale del dialogo.

§ This essay offers a new edition of the ballata «*Donna, posso io sperare?*», *unicum* in the Lucca Codex, where it is accompanied by the rubric «S(e)r Nicholay prepositi», written over an erasure. It also contains a new interpretation of the work's musical form and a preliminary catalogue of all musical settings of 14th-century dialogical *ballate*, serving as a reference framework for the case study. Based on the (uncertain) reading of the erased rubric, as well as other stylistic considerations, several scholars in the last decades have attributed this ballata – previously published within Nicolò del Preposto's *corpus* – to Antonio Zacara da Teramo. The data collected in this essay further supports the attribution to Zacara and demonstrates the need for a new critical edition of both text and music, with full commentary and paraphrased translation. It also highlights the exceptional nature of the song's structure, which extends the traditional form of the ballata in favour of musical dramatisation of the dialogue.

IL presente contributo¹ nasce con l'intento di proporre una nuova edizione critica della ballata a due voci «*Donna, posso io sperare?*», trasmessa unicamente nel Codice di Lucca, a c. 55r.² Nel margine superiore della carta una mano differente da quella che ha trascritto testo e musica ha vergato su rasura, in inchiostro bruno scuro, la rubrica «S(e)r Niccholay prepositi». La ballata è stata pubblicata da Kelly e Marrocco all'interno del *corpus* di Nicolò del Preposto,³ ma vari studiosi hanno sostenuto che l'attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo, basata sulla lettura (incerta) della rubrica erasa e su considerazioni di tipo stilistico, potrebbe essere più attendibile.⁴ I risultati della ricerca, come vedremo, confermano tale ipotesi attributiva. Inoltre, grazie all'analisi delle caratteristiche paleografiche della mano che ha vergato la rubrica seriore è ora possibile escludere qualsiasi relazione con lo scriba dubitativamente indicato come possibile responsabile dell'aggiunta da Nádás e Ziino (cfr. §1.1).

Data l'assenza di studi specifici di taglio musicologico e letterario sul sottogenere della ballata dialogata, a cui «*Donna, posso io sperare?*» afferisce, si è ritenuta essenziale una disamina delle sue principali particolarità che funga da quadro di riferimento per il caso di studio (§2.1).⁵ Si è provveduto innanzi-

¹ Un doveroso ringraziamento va ai revisori anonimi di «Philomusica on-line», per la lettura attenta e i preziosi suggerimenti, a tutti i membri del progetto PIT - Polifonia Italiana Trecentesca per le fruttuose discussioni e in special modo a Maria Caraci Vela.

² Sul manoscritto (**Manc**: Lucca, Archivio di Stato, ms. 184 «Codice Mancini»; Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 3065), cfr. MANCINI 1947; LI GOTTI – PIRROTTA 1949; LI GOTTI – PIRROTTA 1950; CLERCX 1959; NÁDÁS 1989; NÁDÁS – ZIINO 1990; NÁDÁS – ZIINO 2005. Il codice, originariamente di almeno 102 cc., dei primi del Quattrocento, fu smembrato e riutilizzato all'interno di vari volumi notarili («vacchette»). Per questo motivo, sul margine sinistro della stessa carta si legge, di mano seriore (XV ex./XVI sec.), il nome del notaio ser Piero Mannucci; per l'elenco dei nomi degli altri notai lucchesi, molti dei quali accompagnati da date che vanno dal 1485 al 1595, nelle carte di **Manc** conservate a Lucca, cfr. NÁDÁS – ZIINO 1990, pp. 15-7 e LI GOTTI – PIRROTTA 1949, p. 124, n. 10. Nel corso del saggio si fa riferimento alla cartulazione originaria in numeri romani, in alcuni casi completamente rifilata e quindi ricostruita da Nádás e Ziino in occasione dell'edizione in facsimile e dell'ulteriore rinvenimento di nuove carte (NÁDÁS – ZIINO 2005). Sui possibili committenti, la provenienza e la datazione del manufatto (probabilmente esemplato verso i primi del XV sec. e legato alla corte dei Carrara a Padova e a quella dei Visconti a Pavia), cfr. NÁDÁS – ZIINO 1990, pp. 34-49; alle pp. 14-6 sono sintetizzate anche le opinioni di Pirrotta, Li Gotti e Clercx. Pirrotta lo riteneva esemplato a Lucca tra il 1400 e il 1430 per via dei riferimenti alla signoria di Paolo Guinigi (cfr. LI GOTTI – PIRROTTA 1949, pp. 124-5). Clercx proponeva un'origine padovana e un arrivo verso la fine del XV sec. a Lucca, epoca a cui andrebbe fatta risalire l'aggiunta del repertorio toscano.

³ Edizioni della musica: LI GOTTI – PIRROTTA 1950, pp. 148-150; MARROCCO 1972, pp. 128-129; KELLY 1974, vol. II, pp. 409-410; KELLY 1987, pp. 6-7. La ballata è esclusa dal *corpus* delle opere di Nicolò del Preposto in CALVIA 2017. Edizioni del testo: MANCINI 1947, pp. 87-88; LI GOTTI – PIRROTTA 1950, pp. 122-123; CORSI 1970, p. 104. Sulla ballata, cfr. inoltre DISERTORI 1954, pp. XI-XV; MARROCCO 1970, pp. 418-419 e 428; KELLY 1974, vol. I, pp. 70 e 140; MAZZANTINI 1985, pp. 181, 184-186 e 188-189; PAGNOTTA 1995, num. 98:103 e num. 290:5; D'AGOSTINO, G. 2004, p. 256; DIECKMANN – HUCK 2007, pp. 26-27.

⁴ NÁDÁS – ZIINO 1990, pp. 32 e 64-65; D'AGOSTINO 2004, pp. 251 e 256; GOZZI 2004, p. 149; ZIMEI 2004, pp. 414-415.

⁵ L'unico lavoro di ampio respiro è quello sul contrasto amoroso di ARVEDA 1991, che prende in esame canzoni, ballate e sonetti, raccogliendo e pubblicando 33 esemplari dialogati, traccia le origini del genere e dedica ampio spazio alla produzione del Duecento e del primo Trecento.

tutto a una prima catalogazione di tutti gli esemplari musicali afferibili al genere, che si rivela persistente anche nella produzione trecentesca e del primo Quattrocento. I risultati sono riassunti nella tabella 1, una lista aggiornata delle ballate trecentesche intonate, o interamente dialogate o contenenti passaggi dialogici, con indicazioni relative alle caratteristiche morfologiche e al contenuto.⁶ Un primo risultato di questa disamina mostra come, nel panorama italiano di quella che (pur spingendosi oltre i limiti cronologici del secolo) è concordemente etichettata come polifonia trecentesca, la resa del dialogo con ripartizione degli interlocutori tra le voci, in funzione di una drammatizzazione musicale tesa a una maggiore pregnanza mimetica, sia un tratto associabile quasi esclusivamente a Zacara. Si propone inoltre (§2.2) una nuova interpretazione della forma del brano (ABA'[A] più due strofe), che pone rimedio all'equivoco presente nell'edizione di riferimento (MARROCCO 1972). I dati offerti permettono di riaffermare con maggiore certezza l'attribuzione della ballata a Zacara, di proporre una nuova edizione critica di testo e musica accompagnata da commento e parafrasi integrale (Appendici A e B), e di porre in rilievo l'eccezionalità della soluzione formale adottata, che scardina la tradizionale forma di ballata (ABBA[A]) per andare incontro alla drammatizzazione musicale del dialogo.⁷

⁶ Punto di partenza è l'apposito indice del repertorio di Pagnotta, che, come si vedrà nel corso del saggio, va ora integrato con numerosi altri esemplari (PAGNOTTA 1995, pp. 285-287). In un caso, la ballata a due voci (2^a) «*Non voler, donna, me di morte cruda*» di Antonio Zacara da Teramo, data la scarsa affidabilità delle edizioni esistenti, si offre nel corso del saggio una nuova trascrizione del testo (cfr. *infra*, §2.2).

⁷ L'interesse sarà focalizzato sulla componente formale e sulle strategie di ampliamento della forma di ballata. Esula, invece, dagli obiettivi del saggio l'analisi stilistica comparativa e sistematica. Vari argomenti di tipo stilistico sono già stati sollevati da altri studiosi, in particolar modo a supporto della disattribuzione a Nicolò. Si vedano per esempio le rilevazioni di Gozzi: «Le ripetizioni di parole, la struttura dialogica serrata fortemente realistica che provoca assoli alternati con proposta e risposta delle due voci, il linguaggio basso e le note ribattute non sono caratteristiche dello stile di Nicolò» (GOZZI 2004, p. 149). Tali osservazioni, sebbene lascino spazio per ulteriori indagini sistematiche, sono senz'altro condivisibili. È vero, per esempio, che a eccezione de *La fiera testa*, Nicolò non sfrutta mai pienamente l'altezza *bb* se non come nota di volta o appoggiatura in figurazioni di *minimae*; cfr. Kelly 1974, vol. I, p. 140. Le note ribattute, in effetti, si trovano come elemento caratteristico delle cacce intonate da Nicolò, in cui sono usate solitamente in associazione al discorso diretto, ma non si trovano spesso nelle sue ballate; cfr. *State su, donne!*, C1, bb. 132, 157 (e in imitazione al C2); *Dappoi che 'l sole*, C2, bb. 27-28, 61-62, 78, 88, ecc. (e C2 in imitazione); i numeri di battuta sono riferiti all'ed. Calvia 2017. La ripetizione di parole è usata da Nicolò con molta parsimonia (vi sono alcune occorrenze nella sua opera ma non si può affermare che faccia parte di un suo stilema tipico); l'adozione di un vero e proprio registro popolareggiante non si incontra mai nella sua opera.

Sullo stile di Zacara e sulla difficoltà a incasellarlo si era già espresso a suo tempo Pirrotta: «[nella sua produzione] ogni opera tende ad avere il contrassegno di una qualche caratteristica individuale: l'inizio canonico di *Un fior gentil*, il doppio testo di *Je suy navrés* (nel quale inoltre uno dei due testi si sdoppia in dialogo tra *cantus* e *tenor*), il ritmo tagliente e spigoloso di *Spesso, fortuna, cridote*, o la sillabica recitazione in tutte le voci di *Ciaramella*»; PIRROTTA 1971, p. 156. Sulle caratteristiche stilistiche delle opere di Zacara sono tornati di recente Janke e Nádás, a proposito delle ballate, attribuite o attribuibili a Zacara, aggiunte come riempitivi nel codice di San Lorenzo; cfr. JANKE – NÁDAS 2015, pp. 208-209.

§ 1. La questione attributiva

Prima di entrare nel merito della rubrica attributiva, sarà utile riepilogare il quadro relativo alla compilazione del codice di Lucca e alla successione dei suoi copisti, prendendo le mosse dal lavoro di Nádás e Ziino:⁸

mano principale

A: cc. 20r-97r; dell'Italia settentrionale;

tre mani successive

B: cc. 97v-99r (più rubrica «d'Andrea Stephani» a c. 89v);⁹ fiorentina;

C: cc. 99v-100v; fiorentina;¹⁰

D: cc. 20v-21r (Dueil angoisseux di Binchois);¹¹

rubriche di dubbia assegnazione

«S(e)r Nicholay prepositi»: c. 55r;

«Joh[annes] Fulg[inatis]»: c. 80r;¹²

«[...] pitor»: c. 99v.¹³

Grazie all'esame delle principali caratteristiche codicologiche – specchio di scrittura, numero di righe per carta, altezza del pentagramma, presenza di maiuscole toccate di rosso o di giallo, dimensioni delle iniziali ed eventuale spazio a esse riservato – Nádás e Ziino hanno potuto ricostruire tre differenti

⁸ Cfr. NÁDAS – ZIINO 1990, pp. 24-31. La suddivisione dell'operato delle prime tre mani corrisponde a quella proposta da Pirrotta e Li Gotti (cfr. LI GOTTI – PIRROTTA 1949, inventario). Già Pirrotta riteneva che le mani B e C potessero essere toscane o fiorentine: «due belle scritture calligrafiche semiumanistiche, la cui stretta somiglianza dimostra la comune provenienza da una scuola di amanuensi toscani. Ciò è confermato dal fatto che il loro apporto al codice, sia come autori che come forme linguistiche, ha un'impronta inconfondibilmente toscana, anzi fiorentina». La mano B secondo LI GOTTI poteva essere identificata nello stesso Andrea Stefani, ipotesi scartata da Pirrotta stesso (ivi, p. 122, nota 6).

⁹ Non, come sosteneva Pirrotta, della mano principale (A); cfr. LI GOTTI – PIRROTTA 1949, inventario.

¹⁰ Cfr. innanzitutto NÁDAS 1986, 273-275, per gli altri manoscritti in cui è stato riconosciuto l'intervento dello scriba C di **Manc**, identificato da Pirrotta (in LI GOTTI – PIRROTTA 1949, p. 123, nota, e p. 124) come la mano responsabile in **Pit** di gran parte dei fascicoli VI e VIII (ma non solo) e come mano principale del frammento Lowinsky (**Lw** = Chicago, Newberry Library, Case Ms. Mlo 96.P36); cfr. inoltre PIRROTTA 1956, pp. 65-66. In LI GOTTI – PIRROTTA 1949, p. 124, si fa notare la «singolare identità» tra la mano C di **Manc** e la mano che ha copiato le due ballate *La vaga luce* e *Tra speranza e fortuna* di Paolo da Firenze in **Pit** (rispettivamente cc. 71v-72r, mano D in NÁDAS 1986, p. 232; e 130v-131r, mano B in NÁDAS 1986, p. 235). Pirrotta sosteneva, infatti, che D e B del codice di Lucca fossero un'unica mano, ma la ricostruzione di Nádás, che considera D un'aggiunta più tarda, appare senz'altro più convincente (cfr. nota seguente).

¹¹ Pirrotta riteneva che si trattasse della stessa mano B (cfr. LI GOTTI – PIRROTTA 1951, pp. 118, 122 e 142); l'ipotesi è tuttavia respinta in NÁDAS – ZIINO 1990, pp. 30-31.

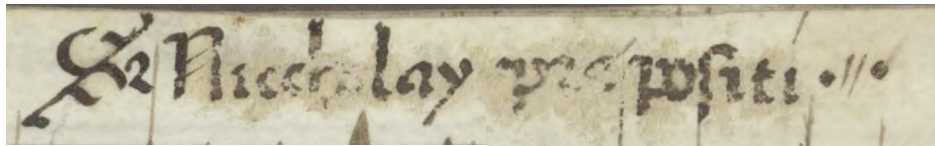
¹² La rubrica Joh[annes] Fulg[inatis] per l'*unicum Mercede, o donna, i' moro* è parzialmente rifilata.

¹³ Relativa ad *Avesse forza o sdegno quant'amore* e parzialmente rifilata, la rubrica è riferita probabilmente a Bonaiutus Corsini pitor (cfr. NÁDAS – ZIINO 2005, p. 79). Pirrotta considerava la rubrica di altra mano rispetto alle tre da lui individuate; cfr. LI GOTTI – PIRROTTA 1949, inventario.

fasi di allestimento relative alle sezioni esemplate dalla mano principale A.¹⁴ La nostra ballata fu copiata nel corso della seconda fase, comprendente le cc. 47r-85v e caratterizzata da maiuscole toccate in giallo, spazio riservato alla lettera iniziale tra i 12 e i 17 mm (nello specifico a c. 55r si tratta di ca. 15.5 mm) e altezza del pentagramma di ca. 13.5 mm.¹⁵ Ogni mano è ritenuta responsabile di testo, musica e rubriche attributive, a eccezione della mano B.¹⁶

§ 1.1. S(e)r Nicholay prepositi

La porzione di testo che interessa la rubrica «S(e)r Nicholay prepositi» è talmente breve da rendere arduo qualsiasi tentativo di identificazione. In NÁDAS - ZIINO 2005 è ventilata l'ipotesi che la mano B ne sia responsabile,¹⁷ vari indizi di cui si dà conto di seguito permettono tuttavia di ritenere che si tratti di una mano differente:



(1) la mano della nostra rubrica segue le due regole di Meyer. Per la prima regola si veda la sovrapposizione della curva posteriore della *h* con quella anteriore della *o* (*idem* per *p* seguita da *o*). Per la seconda, si veda la *r* tonda che segue la *s* maiuscola di *S(e)r* e la seconda *p* di *prepositi*. Al contrario, la mano B non segue mai, senza eccezioni, le due regole (non si trova mai la *r* tonda e le curve suddette non sono mai sovrapposte).¹⁸

(2) il sistema interpuntivo usato a fine rubrica, *·/·*, è un *unicum* in tutto il codice ed estraneo all'uso della mano B, che adotta invece un segno di spunta (una sorta di $\sqrt{\quad}$). Differenti sono anche i sistemi adottati dalla mano A (*·/·*:§) e della mano D (punto singolo);¹⁹ della mano C non restano rubriche attributive

¹⁴ Cfr. NÁDAS – ZIINO 1990, pp. 30-31.

¹⁵ Alla stesso stadio di copia della mano A andranno certamente assegnati gli ulteriori due bifogli pubblicati a quindici anni dall'edizione del facsimile (NÁDAS – ZIINO 2005). Il primo, tutto landiniano, è costituito dalle cc. 50 e 51 della numerazione romana originale, ossia il bifoglio interno del fascicolo VI, il secondo, 'francese', contiene le cc. 73 e 76, ricostruito da Nadas-Ziino come terzo bifoglio del fascicolo IX.

¹⁶ Questa interviene infatti aggiungendo la rubrica «d'Andrea Stephani» sul margine sinistro del *tenor* di *I' senti' matutino*, rotundello (?) *unicum* di **Manc** che si trova in posizione secondaria alle cc. 89v-90r, copiate interamente dalla mano A nell'ultima delle tre fasi che connotano il suo operato. Cfr. NÁDAS – ZIINO 1990, p. 30.

¹⁷ I due studiosi si esprimono in maniera dubitativa circa la possibile identificazione delle due mani: «in the case of hand B, the scribe added the attribution “d'Andrea Stephani” on fol. LXXXIXc and perhaps also “Ser Nicholay prepositi” on fol. LVr»; NÁDAS – ZIINO 1990, p. 30.

¹⁸ Le regole di Meyer (cfr. MEYER 1897) sono utilmente schematizzate e riassunte in BISCHOFF 1992, p. 188.

¹⁹ L'unica rubrica della mano D, parzialmente rifilata a c. 21r (*Dueil angoisseux*), sembrerebbe essere seguita unicamente da un punto.

ma solo l'indicazione «Tenor» parzialmente rifilata a c. 100r (è forse un'ulteriore mano a vergare «[...] pitor» a c. 99v).

3) la mano B adotta altrove solo il volgare per le rubriche (si vedano c. 97v «di Franciesco degl'organi» e c. 98r-v «d'Andrea Stephani»). L'alternanza tra volgare e latino potrebbe tuttavia essere dovuta all'antigrafo o agli antigrafati.²⁰ Oltre a non indicare la provenienza dei due compositori fiorentini citati, poiché probabilmente si tratta di un copista fiorentino, la mano ha inoltre la caratteristica di far precedere le rubriche da «di» o «d'».

In conclusione, la mano B non rispetta mai le due regole di Meyer nelle quattro carte di cui è responsabile (né nella rubrica aggiunta a c. 89v), mentre il copista che ha introdotto la nostra rubrica le rispetta entrambe, più volte, in sole tre parole. È importante sottolineare che il copista B, inoltre, conserva le sue caratteristiche in maniera molto chiara in tutte le carte che ha esemplato e, soprattutto, le mantiene anche nella rubrica aggiunta a c. 89v.

La quantità di testo che costituisce la rubrica a c. 55r è tale da non permettere un'identificazione certa, ma il candidato più eminente è lo scriba C, intervenuto sul manoscritto nel terzo stadio di compilazione, nel corso del quale è sopraggiunta, dopo il 1410 ca., l'integrazione dei brani di autori fiorentini come Andrea Stefani, Francesco Landini, Paolo da Firenze e [Bonaiutus Corsini?] pitor.²¹ La mano C rispetta infatti le regole di Meyer con sostanziale coerenza.²² Questa ipotesi, qualora confermata da ulteriori prove, aggiungerebbe un tassello significativo alla storia della tradizione della ballata, perché implicherebbe che la rubrica sarebbe stata erasa e sostituita a Firenze non molto dopo il 1410, cioè in un contesto e a un'altezza cronologica in cui Antonio Zacara da Teramo doveva essere ben noto²³ e probabilmente ancora viva la memoria di Nicolò del Preposto.²⁴ La notorietà di Nicolò non si estendeva, invece, sino al luogo in cui fu esemplato il corpo principale del codice di Lucca, tant'è che l'unico brano di attribuzione certa, la ballata a due

²⁰ Nuovamente in volgare è a c. 98r l'indicazione «mancaci due stançe» inserita dalla mano B; mentre sono sia in latino sia in volgare alcune indicazioni accessorie della mano A: a c. 87v per segnalare che il ritornello di *Una panthera* si trova a c. 82v: «verte folium pro retornello»; a c. 91v: «residuum contratenoris»; a c. 67r «volta carta per la volta».

²¹ NÁDAS – ZIINO 2005, p. 34 e 47-8. L'ipotesi dei due autori è che il codice abbia viaggiato dall'Italia settentrionale verso sud, passando probabilmente da Pisa o Bologna nel primo decennio del XV secolo, per poi finire a Firenze: «It is the presence of these works copied by scribe C that permits us confidently to assert Florence – and not Lucca – as the Tuscan city which must have received this northern collection in the early years of the century».

²² Ciò vale anche per le carte che si ritengono essere di sua mano in **Pit**.

²³ Zacara è notoriamente indicato come «Cantor domini nostri pape» in **Sq**, poiché al servizio di Giovanni XXIII, al secolo Baldassarre Cossa, il papa (poi antipapa) sontuosamente sepolto a Firenze nel battistero di S. Giovanni. Sui rapporti tra Zacara e Firenze si vedano almeno MARCHI 2004 e JANKE – NÁDAS 2015, pp. 213-214.

²⁴ Stando all'unica data certa sulla sua biografia (1362), Nicolò del Preposto è tra i compositori più anziani ad avere opere trasmesse nel codice di Lucca, da cui sono esclusi i maestri della prima e della seconda generazione dell'*Ars nova* italiana; cfr. CALVIA 2017, p. XII.

voci *Tal sotto l'acqua*, vi figura adespota e con *tenor* rimaneggiato o addirittura ricostruito a partire forse da una fonte lacunosa.²⁵

§ 1.2. Magister Çacharias

Nel considerare la rubrica originaria, un dato a cui va dato il giusto rilievo è la collocazione della ballata all'interno del Codice di Lucca: «*Donna, posso io sperare?*» si trova in apertura del fascicolo VII (cc. 55-62), originariamente un quaternione completamente dedicato alle opere di Zacara (di cui manca il terzo bifoglio, comprendente le cc. 57 e 60), ed è preceduta da una breve sezione di composizioni di Ciconia, a chiusura del fascicolo VI.²⁶ L'opera di Zacara prosegue poi nelle prime carte del fascicolo VIII (cc. 63-66r), per lasciare spazio, infine, alle composizioni di Antonello da Caserta.²⁷ Si noti

²⁵ Cfr. CALVIA 2017, p. 281. Anche le vicende della trasmissione di *Tal sotto l'acqua pesca* (cc. 88v-89r) intercettano l'opera di Zacara da Teramo nel codice di Lucca, dato che la ballata segue *Non credo, donna, che la dolce fiamma* e precede *Fugir non posso* (entrambe considerate attribuibili a Zacara; cfr. GOZZI 2005, pp. 154-156), in una sezione di composizioni per la maggior parte adespote all'interno di quello che è stato ricostruito dubitativamente come fascicolo XI; NÁDAS e ZIINO ipotizzano, con numerose buone motivazioni, che il fascicolo non sia stato copiato a Firenze se non nelle ultime carte a opera degli scribi B e C; cfr. NÁDAS – ZIINO 1990, pp. 29, 33-34 e 47. Il margine sinistro della carta che ospita il *tenor* di *Tal sotto l'acqua* è completamente rifilato, perciò non si può escludere che sia andata persa una rubrica aggiuntiva, simile e in posizione analoga a quella che il copista B ha fornito nella carta seguente per *I senti' matutino*.

²⁶ Cfr. la ricostruzione del fascicolo in NÁDAS – ZIINO 1990, p. 27. Che c. 55r fosse effettivamente la facciata esterna di apertura del fascicolo VI è stato provato dai due studiosi grazie al rinvenimento dei numeri di fascicolo presenti nell'angolo inferiore sinistro di questa e altre due carte dei bifogli restanti (cc. 63r e 47r), oggi sfasciolati (ivi, p. 22).

²⁷ Antonio Zacara da Teramo figura nel codice con sette *unica* e un totale di dieci brani trasmessi (cfr. NÁDAS – ZIINO 1990, p. 97). I brani di Zacara inclusi nei fascicoli VII e VIII comprendono due ballate a due voci, sei ballate a tre voci e un madrigale; adespote sono le ballate unitestimoniali *[I]n e [...] carnal [...]* (fasc. VII, c. 61r) e *Spesso, Fortuna, cridote* (fasc. VIII, cc. 65v-66r), molto probabilmente attribuibili a Zacara; cfr. innanzitutto NÁDAS – ZIINO 1990, p. 20, in cui è trascritto quel che rimane del testo della prima ballata (la musica è tuttora inedita) e p. 46, nota 85; per la seconda ballata, cfr. PIRROTTA 1971, p. 157; GOZZI 2004, p. 149; D'Agostino 2004, p. 255. Pirrotta riteneva che alcuni dei componimenti che, come «*Donna, posso io sperare?*», figurano in **Manc** isolati a inizio fascicolo («*Donna, posso io sperare?*» [fasc. VII], *Sol me trafige l cor l'aquila bella* di Zacara [fasc. VIII] e *Mercede, o donna, i' moro* di Johannes Fulginatis [fasc. X]) potessero rappresentare la traccia di una prima fase in cui i fascicoli erano sciolti e indipendenti, con «la prima pagina bianca a modo di copertina, e che soltanto dopo la riunione dei fascicoli in un unico volume si provvedesse ad utilizzarne le pagine vuote» (LI GOTTI – PIRROTTA 1951, p. 117, nota 5). L'ipotesi è da prendere seriamente in considerazione, escludendo tuttavia il caso di *Sol me trafige l cor l'aquila bella* all'inizio del fascicolo VIII (c. 88r), perché oggi sappiamo che Magister Zacharias altri non è che lo stesso Antonio Zacara da Teramo cui sono dedicate le prime carte di quel fascicolo e tutto il fascicolo precedente (Nádas e Ziino sostengono che l'aggiunta successiva di questa ballata potrebbe essere supportata dalla sua appartenenza a una differente tradizione manoscritta; cfr. NÁDAS – ZIINO 1990, p. 32, nota 37). Quanto alla ballata di Johannes Fulginatis, la ricostruzione di Nádas e Ziino mostra come il fascicolo X, destinato principalmente alle opere di Ciconia, sia privo del bifoglio esterno. Alla lista dei possibili riempimenti a inizio fascicolo i due studiosi aggiungono *Va' pur, Amore* di Landini, in apertura del fascicolo VI, che potrebbe giustificarsi come una ballata poco nota in Italia settentrionale (NÁDAS – ZIINO 1990, p. 32, nota 37). Ad ogni modo tali inserimenti, pur se considerabili come aggiunte successive, risalgono al secondo stadio di compilazione, sempre a opera della mano A. L'evidente pianificazione attenta della copia a partire da fascicoli sciolti, giacché non si trovano brani smembrati tra la fine di un fascicolo e l'inizio del successivo, implica

l'evidente estraneità di «*Donna, posso io sperare?*» rispetto al gruppo compatto di composizioni di Zacara ospitato nelle carte successive e costituito da quattro ballate riusate dallo stesso compositore in parti di messa parodia copiate nella medesima successione in **Q15**, alle cc. 66v-76r:²⁸

Manc

- c. 55r «*Donna, posso io sperare?*»
- c. 55v-56r *Rosetta che non canbi may colore*
(Gloria *Et in terra Rosetta*, **Q15**, cc. 66v-68r)
- c. 56v *D'amor languire, suspirare e piangere*
(Credo *Patrem scabioso*, **Q15**, cc. 68v-71r)
- c. 58r *Un fior gentil m'apparse*
(Gloria *Et in terra fior gentil*, **Q15**, cc. 71v-73r)
- c. 58v-59r *Deus deorum, Pluto, or te rengratio*
(Credo *Patrem deus deorum*, **Q15**, cc. 73v-76r)

Volgiamo ora l'attenzione all'originaria rubrica erasa, probabilmente vergata dalla stessa mano A, responsabile di testo e musica. Le rubriche imputabili alla mano A sono in latino, per la maggior parte al genitivo («*Fratris Bartholini de Padua*», «*Fratris Antonii de Civald*», «*Francisci ceci... de Florentia*»). Quando è possibile, esse sono suddivise ad apertura di libro tra il *verso* di una carta e il *recto* della seguente (per esempio «*Fratris Bartholini*» a c. 26v e «*de Padua*» a c. 27r; analogamente «*Magister Antonius Çachara*» → «*de Teramo*», ecc.). Di norma il *recto* contiene la rubrica completa solo quando il *verso* della carta precedente è dedicato a un altro compositore (dunque indicato con rubrica completa) oppure quando in esso non è presente alcuna rubrica.²⁹ È proprio questo il caso della nostra carta 55r, preceduta da

inoltre che, preferendo l'inserimento di brani ad apertura di libro, le carte esterne dovessero necessariamente ospitare composizioni più brevi, adatte a essere copiate in una sola facciata.

²⁸ Ms. Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Q 15 (37). La prima menzione di questa singolare convergenza di ordinamento in **Q15** e **Manc** è in NÁDAS 1989, p. 108. Si tratta di due coppie costituite da Gloria e Credo: *Rosetta - Scabioso* e *Fior gentil - Deus deorum*; cfr. FALLOWS 2012.

²⁹ L'uso di accogliere la designazione toponimica nel *recto*, tipica ma non esclusiva delle antologizzazioni per autore perché in esse è più frequente che carte contigue siano destinate allo stesso intonatore, è quello ben noto del Codice Squarcialupi (**Sq**: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87, c. 175v), in cui le rubriche sono però sempre al nominativo. L'unica eccezione dello Squarcialupi è relativa proprio a Zacara, che vi compare nella forma priva di toponimo «*MAGISTER ÇACHERIAS CHANTOR / DOMINI NOSTRI PAPE*» (e simili). Un caso particolare in **Manc** è quello delle cc. 49v-50r, in cui, unendo le rubriche delle carte contigue (la seconda fa parte di uno dei bifogli scoperti dopo la pubblicazione del facsimile), si ottiene «*Francisci de Florentia / ceci*»: a c. 49v si legge chiaramente «*Francisci de Florentia*», mentre a c. 50r la rubrica, quasi interamente rifilata, sembrerebbe essere «*ceci*» (NÁDAS – ZIINO 2005, p. 4). Saltuariamente si incontrano anche rubriche al nominativo a opera della stessa mano («*Iohannes Ciconia*», «*Ciconia*», «*Antonellus Marot de Caserta*», ecc.); se necessario – vale a dire quando brani di diversi compositori sono disposti in carte adiacenti – si danno rubriche complete nel *recto* di una carta: per esempio, a c. 37r, «*Fratris Antonii de Civald*», a c. 63r, «*Magister Zacharias*».

una carta che reca nel *verso* la rubrica completa «Iohannes Ciconia». Ora, tenendo presente quanto detto, andrà esclusa la possibilità che la rubrica erasa di c. 55r fosse riferita a Ciconia, perché nel verso della carta precedente, ultima del fascicolo VI, si legge appunto una rubrica completa riferita allo stesso compositore.³⁰ Sappiamo infatti che il copista A, in caso di opere di Ciconia adiacenti ad apertura di libro, indica «Magister Iohannes» sul *verso* e «Ciconia» sul *recto* (così accade nelle coppie di facciate contigue 80v-81r e 82v-83r).³¹

La lettura della rubrica erasa a c. 55r risulta estremamente difficile anche con l'aiuto della lampada di Wood. Le parole raschiate via sembrerebbero essere due, collocate rispettivamente sotto «Nicholay» e «prepositi» («Ser» non è scritto su rasura). La seconda inizia con una lettera che ha un tratto obliquo verso il basso, dunque potrebbe essere una ç maiuscola simile a quella che si legge nella rubrica di c. 58v. Se si ipotizza che la rubrica sottostante sia dello scriba A, è probabile che dovesse contenere anche la punteggiatura conclusiva tipica di quella mano (//:§). La larghezza della rasura è di ca. 37 mm, molto simile allo spazio occupato dalla rubrica di *Sol me trafige l cor l'aquila bella* a c. 63r (35 mm compresa la punteggiatura, parzialmente rifilata: «Magister zacharias //:§»). Tra le due parole della rubrica sottostante doveva essere presente uno spazio, perché la rasura è minima nello spazio tra la *y* di «Nicholay» e la *p* di «prepositi». Con la lampada di Wood è possibile anche notare una linea obliqua sopra la *y*, del tutto simile al trattino superiore delle *i* tracciate dalla mano A, che potrebbe essere ciò che resta della lettera finale di «magistri». Data l'oggettiva difficoltà nella decifrazione delle poche tracce restanti, la forma «Magister Çacharias» rimane la soluzione più economica, ma non si può escludere una lettura «Magistri Çacharie», tuttavia estranea all'uso della stessa mano A nel resto del codice.³² Infine, non si può escludere che nella correzione della rubrica abbia giocato un ruolo l'assonanza dei due nomi (Nicolò e Zacara) con quello del compositore Nicolaus Zacharie, attivo a Firenze tra il terzo e il sesto decennio del XV secolo.³³ La rubrica erasa, in tal caso, andrebbe dunque riportata al quadro di confusione tra i vari

³⁰ Alle stesse conclusioni si arriva considerando che nei testimoni antologici trecenteschi l'inizio delle opere di un compositore corrisponde spesso al principio di un nuovo fascicolo (cfr. NÁDAS 1986, p. 354).

³¹ Nei due casi citati si tratta a onor del vero di più voci appartenenti alle stesse composizioni, ma nulla vieta la complementarità delle rubriche di carte adiacenti anche in presenza di più brani; si veda per esempio, tra le opere di Bartolino, la successione di *Per un verde boschetto* («Fratris Bartholini») e *La sacrosanta karità d'amore* («de Padua») alle cc. 26v e 27r.

³² Nádás e Ziino attribuiscono la ballata a Zacara da Teramo ipotizzando che sotto vi sia un precedente *Magister Çacharias* (NÁDAS – ZIINO 1990, p. 32, nota 36; p. 46, nota 85 e pp. 64-5); della stessa opinione sono Gozzi (2004, p. 149) e D'Agostino (2004, p. 256), che sotto l'attuale rubrica legge «M. çacharias». Sulle forme delle rubriche relative a Zacara nella tradizione manoscritta, cfr. NÁDAS 1986b, p. 192, tab. 1.

³³ La rubrica «N. Zacharie», che si può leggere per esempio nella ballata *Già per gran nobeltà trihumpho et fama* (ms. Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 213; ed. in REANEY 1977, pp. 26-27; cfr. FALLOWS 2012), si può scambiare facilmente con M[agister] Zacharia. A proposito di Nicolaus Zacharie e sulla sua distinzione da Antonio Zacara da Teramo, si rimanda a ZIINO 1979 e NÁDAS 1986b.

nomi di Antonio Zacara da Teramo che regnava del resto sino a qualche decennio fa anche negli studi musicologici.³⁴

§ 2. La drammatizzazione musicale del contrasto nella ballata

La discussione che segue prende necessariamente le mosse da una nuova edizione del testo poetico e della musica.³⁵

«Donna, o donna!» «Dici a me?» «Donna!» «Dici a me?»

«Donna, posso io sperare?» «Meffé, no!»
«Meffé, non so perché».
«Meriti de mia fé».
«Deh, va' in bona ora! Va', lassame stare!»

«Adonca voi che mora?» 5
«Se mori a me che fa?»
«El te-[n dorrà] ancora».
«Certo non dolerà».
«Deh, pens'a quel che fa'!»
«Deh, pensace pur tu!» 10
«Io me despererò».
«Se te desperi et io che n'agio a-ffare?»

«Adonqua çappo in acqua?»
«A me par ben cossì!»
«Tu m'ài per men d'una acca?» 15
«Se Dio m'aiuti, sì».
«Deh, pens'a quel che di'!»
«Deh, pensa[c]i pur tu!»
«E non ti-l dirò più».
«Tace, per Dio, e più no me seccare!» 20

«E recevo gran torto,
al mio parer, da t[e],
[ché] tu me voi per morto
e io non so perché.
Se iusta cason c'è, 25
palese me la fa'»

³⁴ L'ipotetica rubrica «Magistri Çacharie», a cui si è già accennato, potrebbe essere, invece, una ragione in più per ritenere la ballata un'aggiunta successiva, come *Sol me trafige 'l cor l'aquila bella*, sempre a opera della mano A.

³⁵ I criteri editoriali si possono leggere nell'Appendice A, seguiti da una nota metrica e da un commento con parafrasi integrale del testo; l'Appendice B ospita l'edizione musicale e i relativi criteri editoriali.

e po' morte me da'
e humelmente la voglio comportare».

3 fé] fe fe 7 ·n dorrà] ne dolera **11** despererò] desperero ro **15** acca] h **18**
pensaci] pensai **22** parer] parere; te] ti **23** voi] vo^v **25** cason] casone
27 po' morte] po la morte **28** humelmente] humelemente

INDICAZIONI PER LA RIPRESA

dopo il v. 20 Donna posso io sperare ecc.; dopo il v. 28 Donna posso io sperare ecc.

Manc, c. 55r, *cantus* (vv. 1, 3, 5, 7, 9, 11), *tenor* (vv. 2, 4, 6, 8, 10, 12), *residuum* dopo il *cantus* vv. 13-20, *residuum* dopo il *tenor* vv. 21-28.

Lo schema metrico (zyyZ; ab, ab, bccZ)³⁶ è comune ad altre dieci ballate registrate da Pagnotta (numm. dal 98:96 al 98:106 del repertorio). Del totale di undici esemplari, otto sono ballate intonate, tra cui quattro dialogate; oltre alla ballata in oggetto: Antonio Zacara da Teramo, *Dicovi per certança*,³⁷ Anonimo, *Donna, tu pur invecchi*, Francesco Landini, *La mente mi riprende*; cfr. *infra*, tabella 1.³⁸ La struttura metrica della ripresa della ballata, tre settenari seguiti da un endecasillabo, corrisponde esattamente alla metà di quella delle stanze del contrasto di Cielo (tre alessandrini seguiti da due endecasillabi; cfr. §2.1). La stessa ripresa figura in *D'un amorosa voglia* di Albertuccio dalla Viola, uno dei primi esemplari di ballata dialogata.³⁹ La struttura rimica è inoltre affine a quella di uno schema metrico tipico di Zacara (tutto di endecasillabi), ZYYZ; AB, AB; BCCZ, che si trova in cinque delle sue ballate (*D'amor languire*, *Deduto sey*, *Deus deorum*, *Dime fortuna* e «*Je suy navrés tan fort*» / «*Gnaff'a le guagnele*»⁴⁰). Degna di nota è l'eccezionalità della tropatura iniziale (in corsivo nella presente edizione): le parole con cui il *tenor* esordisce («Donna.» «Dici a me? Dici a me? Meffé no!», cfr. *tenor*, bb. 1-16) non rientrano in alcun modo nella struttura metrica della ballata.⁴¹

³⁶ Cfr. la nota metrica dell'Appendice A per ulteriori dettagli e rimandi.

³⁷ Cfr. MARROCCO 1977, p. 124 (a due voci 2ⁱ) e (CORSI 1970, p. 310).

³⁸ Le restanti quattro sono: Andrea Stefani, *Con tutta gentilezza*, MARROCCO 1977, p. 51; Anonimo, *Deh, no me far languire*, CORSI 1970, pp. 347-348 e MARROCCO 1978, p. 48; Anonimo, *Deh vogliatime oldire*, MARROCCO 1977, p. 59; Anonimo, *Dona, se 'l cor m'aperzi* (con ripresa xyyZ), MARROCCO 1978, p. 62.

³⁹ Il testo si trova attribuito anche a Riccuccio da Firenze; ed. in AVALLE 1977, p. 198.

⁴⁰ Cfr. D'AGOSTINO 2004, pp. 252-253.

⁴¹ Sul fenomeno, cfr. *infra*, §2.2. Così Pirrotta: «Il testo (in dialogo) di questa ballata può essere ricostruito soltanto tenendo conto del fatto che il compositore lo distribuì tra le due voci (attribuendo al T la parte femminile) e aggiunse qualche battuta, guastando la misura dei versi» (LI GOTTI – PIRROTTA 1949, p. 135 n. 9); della stessa opinione era anche Li Gotti (LI GOTTI – PIRROTTA 1950, p. 123).

§ 2.1. Le ballate dialogate musicali

La ballata «*Donna, posso io sperare?*» si inserisce nel filone del contrasto, una delle possibili ramificazioni del dibattito inscenato in poesia: *conflictus* o *altercatio* nella lirica mediolatina; tenzoni (fittizie o meno) e *partimen* nelle tradizioni trobadoriche e trovieriche. Oltre alla funzione strutturale che riviste nella *chanson* dialogata, il dialogo può essere una componente, più o meno forte a seconda dei casi, di altri generi oitanici, come l'alba, la *chanson de femme* e la *chanson de toile*. Nella peculiare configurazione in cui i due interlocutori sono un uomo e una donna, già sperimentata nelle pastorelle occitaniche e oitaniche,⁴² il dialogo assume, almeno a partire dal contrasto bilingue di Raimbaut de Vaquieras,⁴³ alcune caratteristiche topiche che conservano la loro forza di attrazione anche a distanza di secoli. Non stupisce, dunque, che la donna della nostra ballata sia caratterizzata in maniera simile a quella del contrasto rambaldiano.⁴⁴ Come si può vedere dal seguente esempio, non solo il registro è analogo, ma nei versi evidenziati, alcune delle interlocuzioni coincidono.

*Domna, tant vos ai preiada*⁴⁵

«*Donna, posso io sperare?*»

27 **Andai** via (*andate via!*)

4 Deh, **va'** in bona ora!

52 **Mia fe**, no m'averei!

2 **Meffé**, non so perché

(*in fede mia, non mi avrete*)

(*in fede mia, non so perché*)

83 Proenzal, **va**, mal vestì, **largaime star!**

4 **Va'**, **lassame stare!**

(*vattene, provenzale mal vestito, lasciami stare*)

L'aderenza di «*Donna, posso io sperare?*» al genere, si può notare anche rispetto al più antico esempio di contrasto interamente in 'italiano', *Rosa fresca aulentis[s]ima* di Cielo d'Alcamo,⁴⁶ in cui figura già un peculiare

⁴² ARVEDA 1992, pp. XXXV-XXXVI, elenca poco più di venti tenzoni trobadoriche tra uomo e donna. Per ciò che concerne i testi provvisti di notazione musicale, sarà utile ricordare almeno il contrasto tra il cuore e gli occhi di Filippo il Cancelliere nelle sue due versioni, in latino e in lingua d'oïl; l'*Altercatio cordis et oculi* è pubblicata in VECCHI 1958, alle pp. 384-389. Tra i casi più noti di drammatizzazione della *pastourelle* va senz'altro citato il *Jeu de Robin et de Marion* di Adam de la Halle.

⁴³ Sul versante volgare, il contrasto bilingue di Raimbaut de Vaqueiras *Domna, tant vos ai preiada* (XII sec. ex.) è la prima tenzone fittizia tra uomo e donna in cui si faccia uso di un volgare italiano (le stanze pari, in voce di donna, sono in genovese, le stanze dispari in provenzale); è utile ricordare che il primo esemplare di dibattito erotico tra uomo e donna nella letteratura del Medioevo è considerato *Iam, dulcis amica, venito* (AVALLE 1989, p. 112; non si ovviamente tratta di un caso isolato; altri esemplari mediolatini sono passati in rassegna in ARVEDA 1992, pp. XV-XXXII).

⁴⁴ In questo caso, a un uomo apparentemente di modi gentili (un giullare che, almeno sino ai versi finali, cerca di conquistare la donna con il linguaggio tipico e secondo le regole della *fin'amor*) è contrapposta una donna rude che declina le attenzioni del pretendente rispondendo senza mezzi termini o giri di parole.

⁴⁵ Il testo è tratto da LINSKILL 1964, pp. 98-107; la traduzione è quella di BRUGNOLO 1983, pp. 13-17, che a sua volta riproduce con alcune modifiche quella di RONCAGLIA 1965, pp. 238-239.

⁴⁶ Ed. CONTINI 1960, tomo I, pp. 173-185.

meccanismo di collegamento tra le parole dell'uomo e quelle della donna analogo a quello che si ritrova nella nostra ballata. Si vedano i versi 4-5 e 11-12.

vv. 4-5
U «Adonca voi che **mora?**»
D «**Se mori** a **me** che fa?»

vv. 11-12
U «Io me **despererò**.
D «**Se te desperi** et **io** che n'agio a ffare?»

In entrambi i casi, un elemento della frase in voce di uomo, che come si vedrà include quasi sempre il verbo, è ripreso nella risposta della donna in forma ipotetica («se mori»; «se te desperi»), e poi riportato immediatamente alla crudeltà della reazione della donna, di cui è calcata l'indifferenza («a me che fa?», «et io che n'agio a ffare?»). Tale meccanismo poliptotico è adottato in maniera pressoché sistematica nel contrasto di Cielo, tra una strofa e l'altra (che sono perciò *capfinidas*), anche invertendo l'ordine dei due personaggi (vv. 10-11: D «avanti le cavelli m'aritonno», U «Se li cavelli artòn[n]iti»; vv. 17 e 21: D «se ci ti trova pàremo cogli altri miei parenti», U «se i tuoi parenti trova[n]mi...»; vv. 45-46: U «ben credo che mi fosti destinata», D «Se destinata fósseti...»; ecc.).⁴⁷ Si tratta di una caratteristica tipica del genere del contrasto, che si rintraccia già in alcuni antecedenti mediolatini,⁴⁸ secondo la quale l'enunciato di uno dei locutori è convertito in forma ipotetica dall'altro, che ne prefigura nell'apodosi i possibili esiti. Nei nostri due casi, alla protasi segue un'apodosi in forma (retoricamente) interrogativa, che esprime con sarcasmo la freddezza della donna rispetto alle conseguenze del suo eventuale rifiuto sulla vita del pretendente.⁴⁹

Anche nelle strategie di ripartizione del dialogo risulta evidente l'adesione alle caratteristiche tipiche del genere. Nella nostra ballata l'alternanza delle voci, scandita dalla lunghezza del verso, è resa ancor più chiara da quegli elementi che tipicamente segnalano l'inizio dell'intervento del locutore, come

⁴⁷ «Comune alla lirica, ma qui governato dalle opportunità della ripresa dialogica, è l'artificio per cui quasi ogni strofe, anzi per lo più il verso o almeno il distico finale, si ripercuote verbalmente, più di rado solo concettualmente, nella strofe successiva»; CONTINI 1960, p. 174.

⁴⁸ Per esempio nel dialogo *Nescio quid sit amor, noli me sollicitare* (donna: «est pater asper homo» [...]; uomo: «si pater asper homo [...]»; cfr. ARVEDA 1992, p. XXIV: «gli interlocutori allacciano ogni nuovo intervento a quello precedente riprendendone l'ultimo emistichio in forma interrogativa o ipotetica». L'ed. si legge in DELBOUILLE 1930, pp. 181-183.

⁴⁹ Una casistica ben dettagliata del fenomeno, ivi definito «modulo ipotetico di aggancio», è in ARVEDA 1992, alle pp. LXXXVII-XCIII. Nella fattispecie della replica con interrogativa retorica, si veda in particolare Giacomo da Lentini, *Dolce coninzamento*, vv. 9-12 (aggancio tra le strofe I e II), «li suo' dolci sembianti / m'**incendon** la corina. / «Dolce meo sir, **se 'ncendi**, / or io **che deggio fare?**» (CONTINI 1970, tomo I, pp. 66-67), analogo all'aggancio tra i vv. 11 e 12 di «Donna, posso io sperare?».

appellativi,⁵⁰ esclamazioni, ribaltamenti ipotetici, interiezioni, imperativi, ecc.: «donna», «meffé», «deh» (cinque volte), «adonca» (due volte),⁵¹ «se mori» (ribaltamento ipotetico), «certo», «io», «se te desperi» (altro ribaltamento ipotetico), «tu», «tace» (imperativo).⁵²

A partire dal contrasto bilingue e da *Fresca rosa aulentissima*, il filone ingloba altri generi metrici (oltre alle canzoni, ballate e sonetti), in cui è possibile rintracciare vari elementi di continuità. Alcuni motivi arrivano sino alla nostra ballata senza che necessariamente si debba pensare a una ripresa intenzionale. Si veda per esempio l'attacco del sonetto dialogato di Monaldo da Sofena (XIII sec., seconda metà) «*Donna, merzé!*» «*Di che merzé mi cheri?*», in cui alla supplica del pretendente l'interlocutrice risponde con un'altra domanda, e il rapido botta e risposta dei due versi successivi: «Ch'io moro amando» «Ed io che colpa nd'agio?» / «Per voi moro». «Di' mi a che mesteri?».

Se tuttavia il sonetto dialogato ha ricevuto studi specifici, per la ballata dialogata siamo ancora in assenza di una disamina sistematica.⁵³ Le ballate dialogate costituiscono in effetti una porzione minima della produzione lirica trecentesca. Quelle registrate da Linda Pagnotta nel *Repertorio metrico della ballata italiana* sono quaranta. Ventiquattro di esse, dunque più della metà, sono adespote. Le altre sono di autori due- e trecenteschi più o meno noti: Albertuccio della Viola, Arcolano da Perugia, Dante da Maiano, Franco Sacchetti, Guido Orlandi, Lapo Gianni, Matteo Frescobaldi, Niccolò Soldanieri, Pierozzo Strozzi, Riccuccio da Firenze, Saladino e Ser Salvi.⁵⁴ Tra quelle adespote se ne segnalano otto dotate di intonazione musicale: tre di Nicolò del Preposto, tre di Francesco Landini, una di Donato e tre di anonimo.

La seguente tabella include, oltre a quelle registrate da Pagnotta, alcuni altri esemplari musicati da aggiungere al *corpus*.⁵⁵

⁵⁰ La presenza di appellativi collocati a inizio battuta, tipica del genere, è già caratteristica della pastorella occitanica e oitanica, in cui l'uomo è chiamato *senher*, *sire* o *chevaliers* e la donna più spesso *toza*, *pastoure*, *touse*, *bele*, *amie*, *demoisele*; cfr. ARVEDA 1992, pp. LV-LVI.

⁵¹ Le stanze II e III si aprono con «adonca», stilema ampiamente diffuso, per cui si veda almeno *Rosa fresca aulentis[s]ima* (st. XVII: «dunque vorresti, vitama, ca per te fosse strutto?»).

⁵² Si rimanda al *Commento* pubblicato nell'Appendice A.

⁵³ Sul sonetto cfr. SUITNER 1983 e recentemente BOSELLI 2011. Per quanto riguarda la ballata dialogata, si veda ARVEDA 1992 e l'apposito indice di PAGNOTTA 1995 (pp. 285-287).

⁵⁴ Cfr. PAGNOTTA 1995, pp. 285-7. Si vedano in particolare, per i loro legami con i principali polifonisti del Trecento italiano, Franco Sacchetti (*O vaghe montanine pastorelle*, AGENO 1990, pp. 159-160; ripresa e stanze I, III in voce di uomo, stanze II e IV in voce delle pastorelle; cfr. anche *Così m'aiuti Dio – com'io cantar non so*, AGENO 1990, pp. 128-130 e *Deh, dimmi, Amor, se move*, AGENO 1990, p. 32) e Niccolò Soldanieri («*Donna, se 'nganni me, chi poi ti crede?*», PASQUINUCCI 2007, pp. 124-126; un verso in voce di uomo e due in voce di donna nella ripresa e nella volta, alternanza di un verso ciascuno nei piedi).

⁵⁵ Escluso dalla presente catalogazione, perché non si presenta in forma di ballata, è uno dei primi esempi di connubio tra musica e poesia in Italia, il cosiddetto Frammento Piacentino (Piacenza, Archivio Capitolare della Biblioteca di Sant'Antonino, C. 49, fr. 10), interpretato come un contrasto da Vela (cfr. VELA 2005). Dalla lista sono escluse, inoltre, le composizioni di autori italiani che afferiscano alle forme fisse francesi, come per esempio il *rondeau* politestuale di Matteo da Perugia *Par vous m'estuet / Soyés par moy*. I nessi tra la produzione francese e quella

Tabella 1 – Ballate musicali interamente o parzialmente dialogate (ca. 1350-1420).
R: ripresa; P1; primo piede; P2: secondo piede; PP: piedi; V: volta; I, II, ecc.: stanze.

« <i>Benché partir da-tte molto mi doglia</i> »	2 ²	Nicolò del Preposto CALVIA 2017, p. 81	cortese	uomo R I; donna II
« <i>Bench'io serva con fè</i> »	2 ²	Anon. MARROCCO 1978, pp. 16-17; PIRROTTA 1962, p. 49 (testo a p. XIII)	richiesta cortese/diniego («non dir più, ché tu mi sechi»)	uomo R I; donna II (lacunosa)
<i>Chiamo, non m'è risposto</i>	2 ²	Nicolò del Preposto CALVIA 2017, p. 12	non consenz./ litigio	R e versi 8-10 non dial.; uomo I e parte del v. 8; donna II
« <i>Deh, pon quest'amor giù</i> »	2 ²	Francesco Landini CORSI 1970, p. 152	uomo e animo	alternanza dialogica R P1 P2 V nelle stanze I II; uomo III
« <i>De sospirar sovente</i> »	2 ²	Francesco Landini CORSI 1970, p. 155	cortese («fatt'ho contrasto al tuo dir rispondendo»)	uomo R I III V; donna II IV VI
« <i>Donna, posso io sperare?»</i> »	2 ¹⁺¹	Antonio Zacara da Teramo? Ed. in Appendice B	non consenz./ litigio	alternanza dialogica di un verso R I II; uomo III
« <i>Donna, tu pur invecchi</i> »	2 ²	Anon. CORSI 1970, pp. 349-350 PIRROTTA 1962, p. 50	non consenz./ cortese	uomo R II; donna I
« <i>I' son tuo, donna, e tu sè 'l mi' mesere</i> »	2 ¹	Nicolò del Preposto CALVIA 2017, p. 103	litigio	uomo R; donna PP uomo V
« <i>Je suy navrés tan fort</i> » / « <i>Gnaff'a le guagnele</i> »	3 ^{1+1/1}	Antonio Zacara da Teramo REANEY 1977, pp. 21-23	dialogo tra tre amici	ballata doppia. <i>Cantus e tenor</i> in dialogo in R e V della prima ballata. Il secondo testo

italiana (e il possibile influsso della prima sulla seconda, particolarmente rilevante per composizioni come «*Je suy navrés tan fort, o dous amy*» / «*Gnaff'a le guagnele*») non sono oggetto del presente saggio, ma sono al centro di un'ulteriore indagine i cui risultati non sono stati ancora pubblicati. Sul versante della produzione musicale francese, il dialogo all'interno di una stessa stanza è considerato una novità del primo Quattrocento da Newes (cfr. p. NEWES 1996, p. 301), che si concentra invece sugli esempi trecenteschi di dialogo amoroso messo in musica in forma di *chanson* politestuale (doppi o tripli *rondeaux* e *ballades* in cui ciascuno dei testi in dialogo è affidato a una voce). Dei sette esemplari presi in esame in NEWES 1996, alcuni presentano degli effetti di resa mimetica dell'alternanza dialogica, come nel caso dell'attacco della *ballade* politestuale canonica di Guillaume de Machaut, *Sans cuer / Amis / Dame* (B17, su cui cfr. anche LEACH 2010). Sulla *ballade* dialogata, cfr. inoltre OMER 1961.

				di ballata è cantato dal <i>contratenor</i> (terzo personaggio)
<i>La mente mi riprende</i>	3 ¹	Francesco Landini CORSI 1970, pp. 188-190	poeta e Amore	R non in dialogo; poeta I III-IV Amore II
« <i>Non voler, donna, me di morte cruda</i> » (testo framm.)	2 ¹	Antonio Zacara da Teramo MARROCCO 1977, p. 127; REANEY 1977, p. 120; WOLF 1955, p. 327	non consenz./litigio	alternanza di un verso ciascuno (ma l'uomo chiude la R e inizia I)
« <i>Senti tu d'amor, donna?</i> » « <i>No.</i> » « <i>Perché?</i> »	2 ²	Donato da Firenze CORSI 1970, pp. 122-123; PIRROTTA 1962, pp. 41-42	non consenz./cortese	R: domanda-risposta- domanda nel v. 1; I e II uomo e donna in alternanza tra P1 P2 V; III congedo fuori dal dialogo

Nella tabella sono indicate come «non consenziente/litigio» le ballate che presentano un alterco tra uomo e donna, distinguendole da quelle in cui il diniego della donna è espresso in termini che rientrano nel lessico e nel codice cortese («non consenziente/cortese»), che prevede che la donna sia irraggiungibile senza che necessariamente il dialogo acquisti il tono del bisticcio. Stando a quanto risulta dalla lista, ancora parziale e passibile di aggiunte e miglioramenti, i principali frequentatori del genere sarebbero Nicolò del Preposto (tre), Francesco Landini (tre, di cui due in cui l'interlocutore dell'uomo è diverso dalla donna) e Antonio Zacara da Teramo (due). Due sono le ballate adespote, una è la nostra ballata e infine una fu intonata da Donato da Firenze.

Innanzitutto, alla fondamentale lista fornita da Pagnotta, si sono aggiunte le ballate *Bench'io serva con fè* e *Benché partir da-tte molto mi doglia*. La prima è una ballata adespota e frammentaria che solo Pirrotta, nella sua edizione, aveva ricostruito come dialogica. La seconda, intonata da Nicolò del Preposto, riprende probabilmente l'impostazione dialogica da alcune ottave del *Filostrato* di Boccaccio.⁵⁶ Un caso particolare, che si è scelto invece di escludere dal campione in esame, è quello della canzone *Dolze meo drudo, e, vatene* nella versione a due voci attestata nel solo Codice Reina.⁵⁷ Il testo

⁵⁶ Cfr. CALVIA 2017, pp. 81-84 e 207-208. Sui riusi della materia del *Filostrato* nella polifonia trecentesca italiana, cfr. CALVIA 2017b.

⁵⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 6771.

attribuito a Federico II e originariamente dialogico, fu successivamente rimaneggiato in forma di ballata musicale.⁵⁸ Mentre nel testo duecentesco le stanze I e II sono affidate alla donna e la replica dell'uomo è ospitata nelle stanze III e IV, il riadattamento presente in Reina ha delle lacune che implicano la perdita totale dell'elemento dialogico e di conseguenza trasformano il testo in una ballata in voce di donna.

Benché non musicata (e perciò anch'essa esclusa dalla tabella 1), va segnalata la ballata dialogica «*Donna, sperar poss'io?*», dotata di un *incipit* quasi identico a quello di «*Donna, posso io sperare?*».⁵⁹

«Donna, sperar poss'io?»
«Servo mio dolce, sì, cor del cor mio.»
«Io vo sperando, bella dona cara,
più d'altr' amante mai:
per ti porto la mia vita amara,
servo come tu sai.
Donna, quando porai,
fa che penar, de, mi torne a desio.
«Dona d'amar non fu mai più contenta
per so fidel sozeto;
prima che Amor de mi za non sen penta,
dona, piglia el dileto;
e se in me è 'l difeto
fa che in ti Amor per minor sia oblio.»⁶⁰

L'esemplare (di schema metrico zZ; AbAb, bz; CdCd, dz) è interessante per la prospettiva della presente ricerca, non solo perché è conservato unicamente nel Magl. VII.1078,⁶¹ un manoscritto che tramanda numerose liriche intonate da compositori del Trecento italiano,⁶² ma perché la ripresa preannuncia un contrasto dialogato poi di fatto assente nelle stanze, entrambe in voce di uomo. Già Casini, il suo primo editore, riteneva per questa ragione che la ballata potesse essere incompleta. A supporto di questa ipotesi, si può citare il caso della ballata *De sospirar sovente* di Francesco Landini, poco distante da «*Donna, sperar poss'io?*» nello stesso manoscritto (c. 24r). Anche in quel caso il magliabechiano oblitera l'elemento dialogico, omettendo cinque

⁵⁸ La sostanziale identità dei due testi è sostenuta in PIRROTTA 1968, ma vi sono più indizi per credere che si tratti di una ballata che attinge a materiali preesistenti e li rielabora.

⁵⁹ La ballata non è inclusa in PAGNOTTA 1995.

⁶⁰ Si riporta l'ed. di CASINI 1889, p. 372. Casini propone inoltre un emendamento che restituisce il senso al verso conclusivo («per mi or sia 'n oblio»), che non include però a testo.

⁶¹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1078, alla c. 23v. Sul manoscritto, si veda da ultimo lo studio di JENNINGS 2014, alle pp. 109-131, in cui tuttavia la ballata «*Donna, sperar poss'io?*» è citata come monostrofica.

⁶² In particolare, nelle carte adiacenti e nella stessa carta sono conservate quattro ballate intonate da Francesco Landini; cfr. JENNINGS 2014, p. 112, tabella 4.1.

strofe a partire dalla prima in voce di donna (st. II). È lecito ipotizzare che, data la sua collocazione all'interno del magliabechiano, anche la ballata «*Donna, sperar poss'io?*», come «*Donna, posso io sperare?*», abbia ricevuto un'intonazione. Che questo esemplare, musicato o meno, possa aver costituito il modello a cui allude in forma parodica la nostra ballata, che si limiterebbe a replicarne l'*incipit* leggermente variato e riprenderne il botta e risposta all'interno della ripresa, appare però improbabile oltre che difficile da dimostrare. Per apprezzarne lo scarto, non è necessario del resto supporre alcun contatto diretto, la cui direzionalità sarebbe per altro da vagliare. Si noti in particolare il v. 2, in cui la risposta della donna, «*Servo mio dolze, sì, cor del cor mio*», è affermativa: la donna, qui consenziente, non chiede ulteriori spiegazioni circa la materia della supplica e non esita a rispondere «*sì*» già dal suo primo intervento. Dunque non una conquista graduale, ma una fiducia immediatamente dichiarata e ripetuta, ciclicamente, a ogni ripresa.

§ 2.2. *L'allargamento della forma di ballata in funzione del dialogo*

La norma, nell'intonazione delle ballate dialogate, è quella di trattare gli elementi dialogici come qualsiasi altra sezione del testo (si veda, come caso esemplare, la ballata di Donato «*Senti tu d'amor, donna?*» «*No.*» «*Perché?*» discussa più avanti; cfr. Es. 1a); il dialogo tra amante e amata subisce invece, nelle prime due stanze di «*Donna, posso io sperare?*», una sorta di drammatizzazione musicale,⁶³ in cui sono affidate al *cantus* le parole dell'uomo e al *tenor* quelle della donna.⁶⁴ Il 'capovolgimento' delle voci, l'uomo all'acuto e la donna al grave, supporta la caratterizzazione dei due personaggi (l'amante è gentile, la donna è brusca e scortese) e conferisce un effetto umoristico al contrasto tramite un procedimento di mimesi musicale.⁶⁵ Ai fini dell'alternanza dialogica, il primo «*donna*» cantato dal *tenor* non va considerato come se fosse pronunciato dalla donna e costituisce una sorta di breve introduzione, fuori dal dialogo (bb. 1-5), in cui *cantus* e *tenor* cantano

⁶³ La terza stanza è interamente in voce di uomo.

⁶⁴ In questo senso, la ballata «*Donna, posso io sperare?*» non può essere considerata completamente aderente alla *Textierung* 2², perché le due voci invece che cantare lo stesso testo lo spartiscono equamente, con una *Textierung* che è preferibile indicare come 2¹⁺¹, come figura già in NÁDAS-ZIINO 1990, p. 64.

⁶⁵ Si veda la nitida sintesi di Pirrotta: «È un dialogo fra un innamorato querulo e una donna di modi spicciativi, le lamentele in falsetto dell'uno date alla voce più acuta, le brusche repliche baritonali dell'altra date alla voce più grave» (PIRROTTA 1984, p. 101). Non vi è alcun elemento interno alle porzioni di testo che consideriamo in voce di donna che dichiari esplicitamente che il personaggio inscenato sia una donna; è il suo interlocutore a indicarla come tale. Il registro 'relativamente' grave assegnato alla sua voce – dunque un elemento che la musica può rendere esplicito senza che sia menzionato direttamente nel testo – e la sua risposta incerta sulla possibilità che l'uomo si rivolga proprio a lei – «*dici a me?*» ammette infatti come sottotesto 'è a me che ti rivolgi con l'appellativo «*donna*?»' – innescano quantomeno il dubbio sulla sua femminilità. Benché a quest'altezza cronologica non sia testimoniata una corrispondenza tra registro vocale e genere dell'esecutore paragonabile a quella moderna, poggia su un dato biologico-anatomico l'assunzione che la voce della donna sia mediamente più acuta di quella dell'uomo, e che dunque l'*escamotage* possa sortire l'effetto di un rovesciamento.

insieme.⁶⁶ La prima frase messa in bocca alla donna, «dici a me?», appartiene alla tipologia delle interrogative che ammettono come risposta o «sì» o «no», ma in questo caso non suscita una replica esplicita da parte dell'interlocutore. L'assenso dell'uomo si inferisce implicitamente, dalla continuazione del dialogo. Nel preambolo, fuori dalla struttura metrica della ballata, è come se i personaggi venissero introdotti in scena e presentati.

Tabella 2 – «Donna, posso io sperare?»: ripartizione del testo tra le voci alle bb. 1-9.

	Uomo	Uomo	Donna	Uomo	Donna
Cantus	«Donna,»	«o donna!»		«Donna!»	
Tenor			«Dici a me?»		«Dici a me?»
bb.	1-5	5-6	7	8	9

L'uomo si rivela in quanto tale quando pronuncia l'appellativo «donna» alle bb. 5-6 (è il contesto, ossia il richiamo al genere del contrasto che lo rende riconoscibile, sebbene il primo aggettivo al maschile compaia solo nella terza strofa, al v. 23); la donna, replicando «dici a me?», si presenta come suo interlocutore.⁶⁷ Le prime battute sono in polifonia e sono anche l'unico luogo in cui le due voci musicali si riducono a una sola voce dal punto di vista 'drammatico'. L'attacco dunque illude, poiché prospetta un'intonazione comune del testo, non 'drammatizzata' (*Textierung* 2²), in cui cioè i personaggi non corrispondono alle voci: *cantus* e *tenor* cantano lo stesso testo, come se i due personaggi non fossero stati ancora assegnati alle singole voci. La rottura del dialogato ripartito tra le voci riaffiora ciclicamente a ogni ritorno della ripresa, dunque dopo ogni strofa. Infine nella terza e ultima strofa, completamente in voce di uomo, il dialogo è del tutto abbandonato, ma l'alternanza tra le voci musicali resta la medesima delle strofe precedenti. Lo stesso alternarsi delle voci a supporto del dialogo è ora applicato a una strofa in voce di uomo con un effetto di botta e risposta che diventa tutto interno al personaggio dell'uomo. In altre parole, le due voci, caratterizzate come uomo (registro acuto) e donna (registro grave) si trasformano nell'ultima strofa in due sfaccettature dello stesso personaggio, l'uomo. Che vi sia uno sbilanciamento nello spazio dedicato a uno dei due interlocutori in termini di numero di versi o strofe è una delle possibilità del genere del contrasto (limitatamente alle

⁶⁶ Nella ballata *D'amor languire*, Zacara mette in atto un procedimento di farcitura analogo, con applicazione di sillabe e parole in più, estranee allo schema metrico, nei quattro versi della ripresa (quasi tutte sillabe di solmisazione) e nei quattro della volta. Il testo è pubblicato in NÁDAS – ŽIINO 1990, p. 19; della ballata è rimasto solo il *cantus* nel Codice di Lucca e porzioni di *cantus* e *tenor* nel ms. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, T.III.2. La ballata è citata in *Patrem scabroso* dello stesso Zacara; cfr. la ricostruzione in CUTHBERT 2004. Altri esempi simili di farciture testuali, con interpolazione di elementi estranei allo schema metrico, si trovano nella ballata *Un fior gentil* di Zacara (le parole «ch a / rami / ll a», che nascondono un *senhal*); cfr. D'AGOSTINO 2004, p. 269.

⁶⁷ Cfr. ARVEDA 1992, p. LVI: «Riguardo ai modi di avvio del dialogo, nelle pastorelle il primo locutore tende a rompere il silenzio per mezzo di un appellativo con funzione di richiamo e, come avviene anche nei contrasti italiani, di definizione del rapporto che intercorre con il *partner*.»

ballate intonate, cfr. *supra*, tabella 1, colonna 4). L'intonazione musicale ne mette tuttavia in risalto l'incoerenza, poiché alla sua base sta la ripetizione esatta dei versi paralleli sulla stessa musica: il primo verso del primo piede della terza stanza è intonato esattamente sulla stessa musica del primo verso del primo piede della prima stanza, e così via. Ciò causa una forte rottura rispetto all'impostazione mimetica nella ripartizione del dialogo tra le due voci, perché la terza strofa, pur essendo tutta in voce di uomo, andrà cantata dalle due voci con la stessa alternanza associata alle due precedenti.

Oltre all'eccezionalità del preambolo, anche la suddivisione interna della ballata riserva degli elementi di sperimentazione formale. L'edizione di riferimento della ballata «*Donna, posso io sperare?*», ossia quella di Marrocco pubblicata nei *PMFC*, propone una struttura formale in cui la sezione della volta sparisce, rendendo del tutto irriconoscibile la struttura di partenza. A ben vedere, la forma musicale può essere invece così schematizzata:

A (bb. 1-34: vv. 1-4)

B (bb. 35-43: vv. 5-8)

A' (bb. 44-61: vv. 9-12)

A (bb. 1-34: vv. 1-4).

Piedi e volta sono *durchkomponiert* (cfr. tuttavia *infra*): la sezione B comprende entrambi i piedi; la volta (A') riprende, nella parte finale, le bb. 22-34 della ripresa. Marrocco, tuttavia, inserisce nella sua edizione l'indicazione per cantare la ripresa, oltre che all'inizio, solo alla fine della seconda e della terza strofa. In apparato afferma inoltre che ripresa e primo piede sono scritti sotto la musica e i versi restanti sono copiati dopo il *cantus* e il *tenor*.⁶⁸ Ciò che si trova nel manoscritto è invece che la ripresa, i due piedi e la volta della prima strofa sono scritti sotto la musica, mentre le altre strofe costituiscono il *residuum*. Da ciò si deduce che l'editore, ingannato probabilmente dal fatto che i piedi sono *durchkomponiert* considera i vv. 5-12 come il primo piede e i vv. 13-20 come il secondo, motivo per cui dà l'indicazione di cantare la ripresa solo dopo il v. 20. L'interpretazione di Marrocco ha però, come si è già anticipato, il difetto di eliminare la volta dalla struttura della ballata. I vv. 9-12, 17-20 e 25-8 sono invece inequivocabilmente delle volte, per la ripetizione dell'ultima rima del secondo piede, della rima Z della ripresa e per l'identità musicale tra i vv. 12, 20 e 28 da una parte e il v. 4 che chiude la ripresa dall'altra (anche se di norma, come è noto, tutta la volta è composta sulla stessa musica della ripresa).

Kelly interpreta correttamente la struttura della ballata,⁶⁹ tuttavia sostiene, senza motivare adeguatamente, che la ripresa in questo caso non debba essere ripetuta alla fine di ogni strofa, generando così la forma musicale A bcd

⁶⁸ «Rip and Pm Pi underlaid, other lines follow C and T» (MARROCCO 1972, pp. 128-129).

⁶⁹ Lo schema metrico segnalato, abbA cd cd deeA, è equivalente al nostro zyyZ ab ab bccZ; cfr. KELLY 1974, Appendice, p. 250.

bcd bcd A,⁷⁰ in cui con A si intende la musica per la ripresa e con bcd rispettivamente la musica per i due piedi e per la volta. Non si vedono ragioni sufficienti per ipotizzare che in questo caso specifico, viste le caratteristiche formali del tutto singolari, al termine di ogni stanza non vada cantata la ripresa; qualche dubbio a questo proposito è invece avanzato da Pirrotta, in cui si trova la stessa interpretazione di Kelly, lì giustificata dalla necessità «di non rallentare il serrato dialogo a botta e risposta dei due interlocutori con la ripetizione del melisma iniziale della ripresa».⁷¹ Tuttavia la ripetizione immediata della ripresa dopo la volta sottolinea il doppio effetto di rima (vera e propria e musicale) tra i vv. 4, 12, 20 e 28. Considerati i legami tra le musiche della ripresa e della volta e intendendo con A' una sezione musicalmente identica ad A solo nella sua parte conclusiva, la forma complessiva può essere indicata anche come: A; bcA', (A); bcA', (A); bcA', (A).

Dal punto di vista delle tecniche compositive, si ha un'intonazione simultanea, a due voci, delle sole sezioni melismatiche (bb. 1-5, 11-17, 22, 25-34; 49, 52-61) e un'alternanza, piuttosto schematica, tra *cantus* e *tenor* nelle sedi centrali dei versi (le eccezioni interessano soprattutto la ripresa). Si possono individuare tre tipologie di procedimento:

(1) **Alternanza delle voci senza aggancio.** Questa tipologia costituisce la regola e interessa quasi tutta la ballata. Le due voci cantano separatamente, in monodia, alternandosi senza che l'ingresso di una voce sia agganciato all'ultima o alle ultime note della precedente.

(2) **Alternanza delle voci con aggancio.** Si presentano solo due casi in cui l'ingresso della voce si aggancia alla chiusura dell'altra voce in dialogo, con sovrapposizione dei due testi (b. 49) o senza (b. 22).

(3) **Sezioni polifoniche.**

a. **Le due voci cantano simultaneamente la stessa porzione di testo.** Accade solo alle bb. 1-5, che costituiscono un falso inizio in forma di semplice ballata a due voci con *Textierung* 2².

b. **Le due voci cantano simultaneamente diverse porzioni di testo.** Questo procedimento è usato solo alle bb. 11-17, in cui il *tenor* canta una porzione di testo estranea alla forma di ballata («Meffé, no!»), che anticipa in parte il v. 2) mentre il *cantus* intona la chiusa del primo verso della ballata.

c. **Le due voci cantano quasi lo stesso testo.** Il *tenor* intona il melisma sulla penultima sillaba della ripresa e della volta, mentre il *cantus* interviene polifonicamente, senza che sia indicata la sillaba da cantare, se non quella finale («fé» alle bb. 33-34; «-rò» alle bb. 60-61).

⁷⁰ KELLY 1974, p. 65: «The *pie di* are again set continuously and the *volta* has new music, rather than being sung to the music of the *ripresa*. The musical form resulting from this change of structure is A bcd bcd bcd A, for the entire three-stanza ballata». Nell'edizione più recente lo studioso ripropone la medesima soluzione: «The dialogue between a lover and his reluctant lady [...] requires no intervening *ripresa*, though the *ripresa* may be repeated at the conclusion as indicated» (KELLY 1987, p. 1).

⁷¹ LI GOTTI – PIRROTTA 1950, pp. 148-149.

Il melisma è intonato sulla stessa musica e costituisce rima musicale tra le due sezioni, che, contrariamente a quanto accade nella ballata comune, non sono identiche.

Saranno inoltre utili alcune annotazioni sulle due sezioni che ricevono un trattamento eccezionale dal punto di vista della forma: piedi e volta. I piedi *durchkomponiert* (bb. 35-43) in questo caso non sono altro che la scrittura per esteso della stessa sezione con *verto* e *chiuso*. Si tenga presente, infatti, che il secondo piede inizia esattamente come il primo, con slittamento metrico di una *semibrevis* per il v. 7 alle bb. 39-41 (= v. 5, *cantus*: bb. 35-37) e prosegue al *tenor* (bb. 42-43), sempre tramite il medesimo slittamento metrico, con la ripresa alla quarta inferiore del v. 6 (bb. 37-39): quindi di fatto si tratta di un caso di cadenze per *verto* (bb. 37-39) e *chiuso* (bb. 42-43) scritte per esteso.⁷²

La volta non è completamente una sezione distinta ma presenta identità finale con la ripresa. Come si è detto, alle bb. 7-17 il *tenor* intercala la parte del *cantus* con farciture («Dici a me? Dici a me? Meffé, no!») che si allacciano all'inizio vero e proprio dei versi in voce di donna a b. 18.⁷³ Proprio le farciture del *tenor* nella ripresa avrebbero reso impossibile applicarvi il testo della volta (perché i versi non corrisponderebbero), ragion per cui la volta, che ha inizio a b. 44, è intonata su una nuova sezione musicale. Possibile parallelo formale nella produzione di Zacara potrebbe essere la ballata a tre voci *Ciaramella, me dolçe ciaramella*, con volta dotata di nuova musica,⁷⁴ tuttavia il legame con la ripresa è già, come fu notato da Li Gotti e Pirrotta, nella corrispondenza tra la musica scritta per esteso per l'ultimo verso della volta (bb. 49-61) e quella dell'ultimo verso della ripresa (bb. 22-34).⁷⁵ Guardando al repertorio delle ballate dialogate, un esempio di volta non identica alla ripresa si trova in «*Senti tu d'amor, donna?*» «*No.*» «*Perché?*» intonata da Donato. L'irregolarità formale è posta in rilievo in **Sq**, testimone unico, tramite il segno di ripetizione :||: apposto alla fine della sezione dei piedi in entrambe le voci.⁷⁶ Anche nel caso di Donato, la necessità di applicare nuova musica alla sezione della volta è dettata da una peculiare aderenza tra testo e musica nella sezione della ripresa. Il v. 1 della ripresa, in particolare, è suddiviso in tre segmenti musicali, separati da pause, con la funzione di delimitare le parole dei due interlocutori (Es. 1a). Usare la stessa musica per la sezione della volta,

⁷² Pirrotta aveva già segnalato che si tratta di due piedi dissimili solo nella chiusa (LI GOTTI – PIRROTTA 1950, p. 148).

⁷³ La stessa interpretazione è in LI GOTTI - PIRROTTA 1950, p. 148.

⁷⁴ D'AGOSTINO 2004, p. 256. il fenomeno era già segnalato in PIRROTTA 1971, p. 157, nota 9. Zacara evita infatti di ripetere la stessa musica della ripresa – costituita da un endecasillabo, spezzettato e ripetuto varie volte – e intona l'endecasillabo della volta senza alcuna ripetizione di sillabe o di parole.

⁷⁵ Cfr. LI GOTTI – PIRROTTA 1950, p. 148. Sulle ballate con volta *durchkomponiert*, cfr. BAUMANN 1978, in cui sono discussi i seguenti altri esemplari: *Amor, merçé* (nuova edizione in CALVIA 2017, p. 257), *O me!* (MARROCCO 1978, pp. 116-117), *Achurr'uomo* (MARROCCO 1978, p. 1).

⁷⁶ Per il segno di ripetizione, si veda più avanti anche il caso della ballata anonima *Achurr'uomo!*.

tutta in voce di uomo (Es. 1b), sarebbe risultato poco efficace poiché le pause inserite nella ripresa delimitano con precisione l'alternarsi dei locutori.⁷⁷

Sen - ti tu d'a - mor, don - na? No! Per - - -
 Sen - ti tu d'a - mor, don - na? No! Per - - -

6
 chè? Per - ch'i' non tro - vo ser - vo in fer - ma fè.
 chè? Per - ch'i' non tro - vo ser - vo in fer - ma fè.

Esempio 1a – Ripresa della ballata di Donato da Firenze «*Senti tu d'amor, donna?*» «No.» «*Perché?*», **Sq** cc. 72v-73r, PIRROTTA 1962, pp. 41-42, bb. 1-11.

24
 O, se del tuo te - sor gu - star vo - les - - - se,
 O, se del tuo te - sor gu - star vo - les - - - se,

29
 Por - rie giam - mai, ser - ven - do sem - pre a te?
 Por - rie giam - mai, ser - ven - do sem - pr'a te?

Esempio 1b – Volta della ballata di Donato da Firenze «*Senti tu d'amor, donna?*» «No.» «*Perché?*», **Sq** cc. 72v-73r, PIRROTTA 1962, pp. 41-42, bb. 24-32.⁷⁸

⁷⁷ Baumann segnala l'identità musicale tra le due cadenze di fine verso della ripresa e quelle della volta (cfr. BAUMANN 1978, pp. 52-53); le analogie si limitano tuttavia alle due mete (*a* e *G*) e ai movimenti melodici convenzionali tipici delle fasi cadenzali.

⁷⁸ Si riproduce, con alcune modifiche, l'edizione di Pirrotta: b. 29, *tenor*, reintegro la *ligatura* tra le prime due *semibreves*, presente nel manoscritto; b. 31, *tenor*, reintegro l'apocope presente nel manoscritto («sempr'a tte»), normalizzata dall'editore seguendo la lezione del *cantus*. Segnalo

Va poi citato un altro esempio in cui sono le dimensioni differenti di ripresa e volta, per numero di sillabe, a richiedere un'intonazione diversa della volta: la ballata adespota a due voci *Achurr'uomo*,⁷⁹ tramandata in **Pit** alle cc. 101v-102r. La ripresa di questa ballata parrebbe costituita da un quadrisillabo,⁸⁰ mentre la volta è senz'altro endecasillabica, perciò necessariamente i due versi devono essere intonati su sezioni musicali distinte.⁸¹ Come nel caso già citato di «*Senti tu d'amor, donna?*» «*No.*» «*Perché?*» intonata da Donato, anche in *Achurr'uomo* il manoscritto adotta il segno di ripetizione :||: alla fine dei piedi, per evitare eventuali ambiguità di scioglimento.

Particolarmente rilevanti per la discussione sono, inoltre, due esempi molto differenti di uso del dialogo all'interno della ballata, entrambi a opera di Antonio Zacara da Teramo: «*Non voler, donna, me di morte cruda*» e «*Je suy navrés tan fort*» / «*Gnaffa le guagnele*».

«*Non voler, donna, me di morte cruda*»

Si tratta di una ballata dialogata a due voci (2¹), *unicum* di **Sq** (c. 175v), il cui testo non ha ancora ricevuto un'edizione, al di fuori di quello completamente inaffidabile che figura nelle edizioni musicali esistenti.⁸² Nonostante la lacunosità ne renda incerta l'interpretazione, proviamo qui a restituire i cinque versi restanti degli almeno dieci originari:

«Non voler, donna, me di morte cruda.»	[RIPRESA]
«Sè uom tiranno, sì.»	
«Non so', madonna, ch'i' son tutt'a-tte.	
S'i' son a-tte, perché tanto dolore?»	[PRIMO PIEDE]
«Perché e' piace a-mme.» ⁸³	

inoltre tra parentesi tonde due correzioni di Pirrotta: b. 28, *tenor*, ms. *brevis* seguita direttamente dalla pausa di *brevis*; b. 29, *cantus*, nel ms. la quarta nota è *d*.

⁷⁹ Pubblicata in MARROCCO 1978, p. 1.

⁸⁰ 'Parrebbe' perché nel ms., in entrambe le voci, leggiamo «Achurruomo» seguito da tre punti, circostanza che potrebbe far pensare che l'esclamazione di soccorso (corrispondente al moderno «aiuto!») sia da intendere intonata tre volte. Si otterrebbe in questo modo, a patto di far sinalefe dopo il primo «uomo» e dialefe dopo il secondo, un endecasillabo regolare e perfettamente aderente al significato del testo, giacché simili esclamazioni nei testi lirici si trovano spesso reiterate: «Achurr'uomo! Achurr'uomo! Achurr'uomo!». Il numero di note del *cantus* supporterebbe tale lettura (non quello del *tenor*). Tuttavia servirebbe innanzitutto, anche in questo caso, una nuova edizione (complementare) di testo e musica.

⁸¹ Come già segnalato in BAUMANN 1978, a p. 55, l'edizione del solo testo che compare in CORSI 1970, alle pp. 341-342 (con *incipit Accurr'uomo, accurruomo!*), non tiene conto del dato musicale e propone una ricostruzione della forma errata, in cui la ripresa, tetrastica, ingloba i piedi.

⁸² MARROCCO 1977, p. 127; REANEY 1977, p. 120; WOLF 1955, p. 327. La trascrizione di Marrocco rende il testo del tutto incomprensibile: «Non voler, donna me di morte cruda, / Se vo di tiranno, si non so, madonna ch'i' son tutt'a te. Si, son a te, perché tanto dolore? / Perché è piace a me». La trascrizione di Reaney non migliora di molto la situazione; si veda per esempio il v. 2, reso come «sevo tiranno sì» (cfr. REANEY 1977, p. XXXVII).

⁸³ Nella ripresa, il dialogo in alternanza tra amante e madonna si chiude con la locuzione dell'uomo, che è poi il primo a prendere la parola nel piede. Traduco così: [Uomo] – Donna, non voler [uccidere] me di morte cruda. [Donna] – Sei un uomo tiranno, dunque sì. [Uomo] – Non lo

Tale frammento di ballata mezzana dialogata, manchevole almeno del secondo piede e della volta della prima stanza,⁸⁴ ha uno schema metrico ricostruibile come (z)Xy(y)Z; (z₄)Ab [Ab, BcZ?]. La dinamica tra i due interlocutori è analoga a quella che si trova in «*Donna, posso io sperare?*», in cui alla supplica dell'uomo corrisponde un rifiuto secco della donna: all'insistenza dell'uomo, desideroso di conoscere le ragioni del dolore che prova a causa di lei, la donna risponde con sadica schiettezza «Perché e' piace a mme». L'intonazione musicale, a due voci, prevede che tutto il testo sia affidato al *cantus*, con un *tenor* strumentale.

«*Je suy navrés tan fort*» / «*Gnaffa le guagnele*»

Di natura completamente differente sono gli elementi di dialogo che si trovano nella ballata doppia plurilingue dello stesso Zacara.⁸⁵ Si tratta di un caso particolare, in cui il *contratenor* canta un testo di ballata minore («*Gnaffa le guagnele*») con ripresa distica in italiano e in francese e mutazioni tristiche in latino e italiano, mentre a *cantus* e *tenor* è affidato il testo di una ballata grande («*Je suy navrés tan fort*»), ripartito in alternanza dialogica tra le due voci, con ripresa tetrastica in francese⁸⁶ e piedi distici in italiano.⁸⁷ I personaggi in dialogo, come ha dimostrato recentemente Zimei, non sono però due ma tre.⁸⁸ Il dialogo tra le due voci superiori è ricavato all'interno della struttura metrica della ballata grande, mentre il *contratenor* ha un testo a sé di ballata minore, in voce di un terzo personaggio che si intromette nel dibattito a due. Di seguito si riporta il testo, con la ripartizione del dialogo proposta da Zimei:⁸⁹

sono, madonna, perché io sono tutto tuo [cioè sono al tuo servizio]. [Uomo] – Se sono tutto tuo, perché tanto dolore? [Donna] – Perché piace a me.

⁸⁴ Perciò non figura nell'indice delle ballate dialogate di PAGNOTTA 1995.

⁸⁵ HALLMARK 2004, p. 281: «The text needs the words and phrases of both voices to be complete, and in performance there is a genuine dialogue between two singers, though in the spoken poetry one presumes the speaker to be the 'I' of the poet asking a rhetorical question.»

⁸⁶ In latino è solo FLORENTIA, che figura come anagramma cancrizzante, AITNEROLF, scritto tuttavia AITUEROLF nell'unico testimone che la tramanda.

⁸⁷ La volta di «*Je suy navrés tan fort*» è in francese, mentre quella di «*Gnaffa le guagnele*» si presenta come un misto di italiano, francese e latino.

⁸⁸ Secondo l'interpretazione di Zimei, che integra e corregge quella di HALLMARK 2004, potrebbero essere Zacara (*cantus*), Simone de Lellis (*tenor*) e un terzo amico non identificato (*contratenor*); cfr. ZIMEI 2011, pp. 219 e segg.

⁸⁹ ZIMEI 2011, p. 221. Anche in questo caso urge una nuova edizione critica. Ci si è limitati, qui, a fornire il testo prendendo come base la trascrizione di Zimei, da cui ci si discosta per la punteggiatura e per l'interpretazione di alcune interrogative (cfr. *infra*).

<p>Ballata 1 <i>Cantus</i> (Zacara: tondo); <i>Tenor</i> (Simone de Lellis: grassetto)</p> <p>«Je suy navrés tan fort, o dous amy!» «De quoy?» «De AITNEROLF.» «Et de le dames?» «Hay las, chantés!» «Or non crier, ciantés!» «Vramant mourray per celles, mon⁹⁰ amy.»</p> <p>La nobiltà con tutte le scientie et l'arte liberal con le ricchezze, la libertà, virtù, con le prudentie, Chaliope, poeta e le forteççe. «Tout le stourmant du mondo et gionesse!» «Biau sir!» «Or que vous plet.» «E tout le nimphes?» «Oy vramant.» «Or sus, après [chantés]!» «Grant parlament de sens, o vray amy!»</p>	<p>Ballata 2 <i>Contratenor</i> (terzo amico)</p> <p>«Gnaff'a le guagnele, et io anch' to togli!»</p> <p>Per le sant Dio, tu sì dous amy!</p> <p>Humilior tauro, homines nobilitant scientie! Sept artes! Sacra, Sacra, non seray may ricche! Non venditur auro hominesque exaltant prudentie! Dea loquentie. Hercules le forteççe. Li Orpheo et Narcisus, anch' to togli!</p> <p>Grant sens et mastrie, [o] dous amy!»</p>
--	--

Come si può vedere dall'Es. 3, tratto dall'edizione di Reaney (qui riportata senza la sottoposizione del testo della volta), il dialogo tra i due personaggi principali, non rilevato dall'editore, è disturbato dagli interventi del terzo (*contratenor*), che sfociano spesso in imprecazioni («Gnaff'a le guagnele» alle bb. 11-12; «per le sant Dio» alle bb. 15-16).⁹¹ Si noti che a b. 11, il testo cantato dal *tenor*, «et de le dames», potrebbe essere considerato come un'interrogativa («– Je suy navrés tan fort, o dous amy. / – De quoy? – De AITNEROLF. – Et de le dames?»), la cui replica da parte del *cantus* arriverebbe quindi alle bb. 13-15: «Vramant mourray per celles, mon amy».⁹²

Oltre a «*Je suy navrés tan fort*» / «*Gnaff'a le guagnele*» e a «*Donna, posso io sperare?*», sono pochissimi gli esempi rintracciabili di dialogato reso con l'alternanza delle voci nel repertorio italiano del Trecento: uno è quello ben evidenziato da Checchi ed Epifani nella caccia *Caciando per gustar de quel tesoro* di Zacara,⁹³ un altro si trova in *Le temps verrà tamtoust après*, forse dello stesso Zacara (cfr. Ess. 2, 3, 4 e 5).⁹⁴ In *Caciando per gustar de quel tesoro* gli scambi dialogici si situano all'interno di una scena di mercato, virtuosisticamente cesellati entro l'imitazione canonica delle due voci superiori, al cui dialogo si aggiunge il *tenor*, che interviene intonando una serie di grida di mercato apparentemente giustapposte («*Ai cincì, ai toppi, ai bretti!*»)⁹⁵ L'es. 4 mostra un passaggio in cui il dialogo tra le due voci superiori è

⁹⁰ Il ms. ha il probabile italianismo *moy*, forse da conservare a testo.

⁹¹ Per l'imprecazione «Gnaff'a le guagnele» ('in fede mia, sul Vangelo'), cfr. ZIMEI 2011, p. 222; per ulteriori rimandi, si veda inoltre Appendice A, *Commento*.

⁹² La stessa alternanza dialogica tra i due amici potrebbe essere ipotizzata per le bb. 12-13: «– Haylas, chantés! – Or non crier, ciantés!».

⁹³ Cfr. CHECCHI – EPIFANI 2015.

⁹⁴ Il brano a due voci (in francese e italiano), con buone probabilità attribuibile a Zacara (cfr. MARCHI – DI MASCIA 2001), presenta una breve sezione dialogica alle bb. 99-111 (ivi, p. 6; l'edizione è in appendice al saggio).

⁹⁵ Cfr. l'edizione del testo in CHECCHI – EPIFANI 2015, pp. 73-75. Mentre le due voci superiori cantano in imitazione canonica i vv. 1-46 e 80-81, il *tenor* intona i vv. 47-79.

ricavato dalla struttura imitativa: dato il principio canonico, quelle che si leggono come risposte del *cantus secundus* sono già state pronunciate dal *primus* varie battute prima. La successione delle interlocuzioni che si ricava dall'intonazione musicale, come hanno dimostrato Checchi ed Epifani, conferisce ulteriore senso alle grida, trasformandole in botta e risposta:⁹⁶

Successione delle grida nell'imitazione canonica tra *primus* e *secundus*

«Allo bon uoglio!»⁹⁷

«Ed è bono?»

«Como l'unto!»

«Ed è chiaro?»

«Più che l'ambra!»

Successione delle grida nel *cantus primus*

34 **«Ed è bono?»** – **«Ed è chiaro?»**

35 «E chi le vòl le bone scafe?»

36 «Et chi le vòl le bone vîsciole?»

37 «Alla recocta fiesca!»

38 «Allo bon uoglio!»

39 «Como l'unto!» – «Più che l'ambra!»

In *Le temps verrà tamtoust après* (Es. 5), il dialogo occupa una breve sezione verso la fine della composizione, eppure altamente significativa (anche in relazione alla possibile attribuzione del brano a Zacara), dal momento che, secondo la ricostruzione di Marchi – Di Mascia, potrebbe contenere un riferimento a Giovanni XXIII. In quest'unico passaggio (bb. 99-111), il *cantus*, che normalmente intona lo stesso testo del *tenor*, simultaneamente o con qualche leggero slittamento, canta tre versi completamente differenti, di seguito indicati come 27bis-29bis:⁹⁸

Successione del testo in *cantus* e *tenor* separatamente

Tenor

27 “Ihovany, Syre, que dite[s] [v]ous?”

28 “Or sus preiés per li san dy!

29 Ye le faray, mon fré(y)r!”⁹⁹

Cantus

27bis **Sacra ho comant, ho sacra**

28bis **poura [l]a foy, poy que ay prou-ès-[se]**

29bis **de le Fortune ne plus lamenter.**¹⁰⁰

⁹⁶ Analogamente, in altri luoghi della stessa caccia, Checchi ed Epifani ricostruiscono successioni dialogiche che coinvolgono anche il *tenor*: C1 «Alle bone melangole!» / T «Como le dai?» / C1 «Una a-ddenaro» (bb. 97-102). Vari altri esempi simili sono citati in CHECCHI – EPIFANI 2015, in particolare alle pp. 60-61.

⁹⁷ «Uoglio» è forma metafonetica per «olio»; cfr. *ivi*, pp. 67-68.

⁹⁸ L'anisillabismo del testo parrebbe irriducibile, cfr. MARCHI – DI MASCIA 2001, p. 6 (lo schema metrico è a p. 6, nota 12).

⁹⁹ Edizione e traduzione sono tratte da MARCHI – DI MASCIA 2001, pp. 22-23: «“Giovanni, Sire, voi cosa dite?” / “Orsù, pregate per il santo giorno! / Quanto a me lo farò, fratello mio!”». L'intero passaggio è discusso alle pp. 20-21.

¹⁰⁰ «La sacra fede impone ciò, cioè la sacra fede potrà! Poiché ho prodezza di non lamentarmi più della Fortuna»; *ibidem*.

Successione dei frammenti di testo nell'intonazione musicale

Sacra...

Iho-...

ho comant, ho...

-vany, Syre...

Sacra, sacra...¹⁰¹

Syre, Syre...

poura [l]a foy, poy que ay prou-ës-[se]...

que dite[s] [v]ous? Or sus preiés...

de le Fortune ne plus lamenter.

per li san dy! Ye le faray, mon fré(y)r!

Come si può notare, ordinando le porzioni di testo secondo la successione dettata dall'intonazione musicale, si ottengono lembi di un'interlocuzione tra due personaggi, a tratti (volutamente?) incomprensibile, a tratti più chiara (si veda in particolare lo scambio conclusivo: «de le Fortune ne plus lamenter» «Ye le faray, mon fré(y)r!»).

Nella ballata «*Non voler, donna, me di morte cruda*», Zacara riserva al dialogo un'intonazione di tipo tradizionale, non troppo diversa da quella che possiamo trovare nella ballata dialogata messa in musica da Donato (Es. 1a). Questi ultimi esempi mostrano invece come la rappresentazione mimetica del dialogo, attraverso gli artifici (più o meno virtuosistici) consentiti dall'intonazione musicale, giochi un ruolo strutturale in alcune composizioni di Zacara («*Je suy navrés tan fort*» / «*Gnaffa le guagnele*» e *Caciando per gustar de quel tesoro*) e in altre a lui attribuibili («*Donna, posso io sperare?*» e *Le temps verrà tamtoust après*). Se si tiene conto della possibilità che nelle edizioni musicali, specie quelle pionieristiche dei decenni centrali del Novecento, l'elemento dialogico sia stato offuscato o non riconosciuto per mancanza di comprensione del testo, non è da escludere che ulteriori esemplari emergano in futuro, in particolar modo grazie a nuove edizioni critiche che tengano conto dell'interazione tra musica e poesia.

¹⁰¹ Come ha rilevato Zimei, «Sacra» («Saccra» nella forma citata dal terzo personaggio in «*Je suy navrés tan fort*» / «*Gnaffa le guagnele*», per cui cfr. *supra*) è una delle possibili trasformazioni del proprio nome adottata da Antonio Zacara da Teramo (cfr. ZIMEI 2011, p. 216).

A. Calvia – Nuove osservazioni su «Donna, posso io sperare?»

35

2.«A - don - ca voi che mo - ra?» «Ei
 4.«A - don - qua çap-po in ac - qua?» «Tu
 6.«E re - ce - vo gran tor - to, [ché]

2.«Se mo - ri a me che fa?»
 4.«A me par ben cos - sì!»
 6.al mio pa - rer, da t[è],

40

te | n dor - rà] an - co - ra».
 m'ài per men d'u - na ac - ca?»
 tu me voi per mor - to

«Cer - to non do - le - rà».
 «Se Dio m'a - iu - ti, sì».
 e io non so per - ché.

Esempio 2 – «Donna, posso io sperare?», bb. 35-43, piedi.

Je suy na-vrés tan fort, o dous a - my. DE AIT-NE-ROLF Hay -
 De quoy? et de le da - mes.
 {«Et de le da - mes?»}

Gna - ffa le gua-gne -

las, chan-tés. Vraie - mantmour-ray per cel - les, moy a - my.
 or non cri - er, cian-tés!
 le et io anch to' to - gli; per le sant dio, tu sí dous a - my!
 {«Et io?»}

Esempio 3 – Antonio Zacara da Teramo, «Je suy navrés tan fort» / «Gnaffa le guagnele», bb. 6-17; ed. REANEY 1977, pp. 21-23.

180

«Al-lo bon uo-glio!» «Co-mo l'un-to!» «Più che l'am-bra!»
 di-ce!» «Ed è bo-no?» «Ed è chia-ro?»

Esempio 4 – Antonio Zacara da Teramo, *Caciando per gustar de quel tesoro*, ed. CHECCHI – EPIFANI 2015, pp. 106-114, bb. 180-185.

99

Sa-cra ho co-mant, ho sa-cra sa-cra pou-ra
 "Iho - - - va-ny, Sy-re, Sy-re Sy-re
 [l]a foy, poy que ay prou-ès - [se] de le For-
 que di-te[s] [v]ous?" "Or sus pre-iés
 tu-ne ne plus la-men-ter. Or
 per li san dy! Ye le fa-ray, mon fréyr!"

Esempio 5 – Antonio Zacara da Teramo?, *Le temps verrà tamtoust après*, ed. MARCHI – DI MASCIA 2001, pp. 26-31, bb. 99-111.

§ 3. Conclusioni

I forti elementi di novità e unicità di «*Donna, posso io sperare?*» si inseriscono, come si è cercato di dimostrare, nel solco di un'ampia e codificata tradizione di contrasti amorosi (§2.1) e pertengono al rapporto tra tecnica compositiva musicale e forma fissa, il cui scardinamento tende a conferire drammaticità al dialogo (§2.2). La forma di ballata risulta stravolta tanto dall'inserimento di farciture testuali nella ripresa, quanto dall'uso di una volta parzialmente *durchkomponiert*: tali soluzioni formali convergono tutte verso un'apertura maggiore che permetta di ovviare all'associazione fissa di differenti passi del testo allo stesso segmento musicale (un'esigenza già avvertita da Donato; cfr. *supra* Ess. 1a e 1b). A questa associazione, infatti, consegue una perdita di aderenza tra testo e realizzazione musicale che in un'opera che si porta verso la rappresentazione mimetica del parlato, seppure in chiave parodica, risulterebbe maggiormente palese e stridente. La disamina contenuta nel paragrafo §2 permette di valutare la rarità del dialogo/bisticcio tra uomo e donna tra le ballate messe in musica, che, come si è visto, figura solo in altre due delle dodici reperite (§2.1, tabella 1): *Chiamo, non m'è risposto* di Nicolò del Preposto e *«Non voler, donna, me di morte cruda»* di Antonio Zacara da Teramo. La resa della struttura dialogica attraverso un'alternanza delle voci musicali corrispondente agli interventi dei locutori risulta ancora più rara nel repertorio della ballata.¹⁰² A una prima indagine ricognitiva, infatti, quella che possiamo chiamare 'drammatizzazione musicale' del dialogo, appare, nel panorama italiano trecentesco, come cifra distintiva della produzione di Zacara, ove figura, come elemento strutturale, nella ballata pluritestuale *«Je suy navrés tan fort»* / *«Gnaffa le guagnele»* e nella caccia *Caciando per gustar de quel tesoro*, in contesti dunque molto differenti e completamente estranei alla tradizione del contrasto amoroso.¹⁰³ Per queste ragioni e per le evidenze citate nella prima parte del contributo a proposito della rubrica originaria, «*Donna, posso io sperare?*» merita di essere considerata tra le opere dubbie meno controverse di Antonio Zacara da Teramo. L'esperimento – eccezionale, come molte delle soluzioni tipiche dell'opera del compositore teramano, per il modo in cui la forma si piega alle esigenze della rappresentazione mimetica – non ebbe immediate imitazioni.

¹⁰² Il primo a sottolineare tale particolarità in «*Donna, posso io sperare?*» fu probabilmente Pirrotta, che segnalava già la connessione con *«Je suy navrés tan fort»* / *«Gnaffa le guagnele»* di Zacara; cfr. LI GOTTI-PIRROTTA 1950, pp. 148 e segg., in cui si trova anche una trascrizione musicale.

¹⁰³ Un breve passaggio dialogico, come si è visto, si riscontra inoltre in *Le temps verrà tamtoust après*, attribuibile a Zacara.

§ 4. Appendice A – Criteri editoriali, nota metrica e commento all'edizione del testo

*Criteri editoriali per l'edizione del testo*¹⁰⁴

Si uniformano *y* e *j* a *i*; si distinguono *u* e *v* secondo l'uso moderno; si elimina la *h* diacritica superflua in «adoncha» (v. 5). Si riportano all'uso moderno le maiuscole del manoscritto e si eliminano tacitamente i segni di interpunzione. Il sistema adottato dal copista A nella presente ballata è il seguente:

/ in corrispondenza di ripetizioni di parola (Donna / odonna / donna / donna; fe / fe) o di sinalefe (posso / io; bona / ora; dolera / ancora; mori / ame; desperi / et; agio / affa);

// in fine di verso;

//:§ in fine di sezione o di stanza.

I seguenti punti sottoscritti sono apposti dal copista in corrispondenza di sinalefe: **1** posso; **4** bona; **6** mori; **12** desperi, agio. Un caso particolare è al v. 7, in cui *te ne dolera / ancora* del manoscritto è stato emendato per ragioni metriche in «te·n dorrà ancora».

Si adotta il punto in alto per segnalare il raddoppiamento fonosintattico (v. 12 «a·ffare») e il pronome enclitico *l* (v. 19 «ti·l dirò»).

Integrazioni ed emendamenti sono riportati tra parentesi quadre con le seguenti eccezioni: le vocali apocopabili per ragioni di ortometria, sono omesse a testo e registrate unicamente in apparato; si introduce la *h* nell'esclamazione *deh*; al v. 15 il nome della lettera dell'alfabeto *h* si scioglie con «acca» per esigenze di sillabazione nella sottoposizione del testo nell'edizione musicale.

Nota metrica

Ballata grande di schema metrico zyyZ; ab, ab, bccZ; (più due strofe: la terza con b = y); cfr. PAGNOTTA 1995, num. 98:103. La volta della prima stanza è bcdZ, in cui tuttavia potrebbe essere guasto uno dei due versi centrali irrelati, forse il v. 10, per anticipazione del v. 18. Assonanti i vv. 13:15 (*acqua : h* [sciolto come *acca*]). Sono tronche le rime *y b* e *c* di ogni stanza. La rima *c* in -ù della strofa I è ripresa nella strofa II; la rima *b* in -â della strofa I è ripresa nella rima *c* della strofa III. In corsivo sono le porzioni di dialogo che fungono da tropo al primo verso della ripresa, necessariamente da considerare estranee rispetto alla sua struttura metrica, che si desume invece in maniera chiara dalla volta. *Capdenals* le strofe I e II. Rime equivoche ai vv. 6:9:26 (*fa : fa' : fa'*); ricca ai vv. 4:28 (*stare : comportare*); inclusiva ai vv. 14:16 (*cossì : sì*); parole rima identiche ai vv. 2:24 (*perché*) e 10:18 (*tu*).

¹⁰⁴ L'edizione del testo è pubblicata alle pp. 52-53.

Commento

vv. 1-4: [Uomo] ‘Donna, posso sperare?’ [Donna] ‘In fede mia, non so per quale motivo [oppure grazie a che cosa].’ [Uomo] ‘Meriti della mia fede’ [Donna] ‘Va’ via, lasciami stare!’.

v. 1: l’avvio del dialogo tramite un appellativo seguito da interrogativa non è dei più comuni. Nella selezione di contrasti amorosi (prevalentemente duecenteschi) pubblicata da Arveda se ne incontra solo uno, il sonetto dialogato *Oncia di carne, libra di malizia* di Cecco Angiolieri (cfr. ARVEDA 1992). Tra le ballate dialogate trecentesche si segnala «*Senti tu d’amor, donna?*» «No.» «*Perché?*» intonata da Donato; cfr. *supra*, tabella 1.

v. 2, *meffé*: ‘in fede mia’; si trova anche nella forma *mieffé*; «messe’», come hanno sempre letto i precedenti editori a eccezione della trascrizione di Disertori (1954, pp. XI-XV), è probabilmente una moderna banalizzazione da svista paleografica. Cfr. innanzitutto *Il Sollazzo* di Simone de’ Prodenzani, novella X, v. 211, «Mieffe sì», ed. CARBONI 2004, p. 129, che traduce ‘per la mia fede sì’; cantare *O chiaro robino*, v. 117, «El prete li risponde: - Meffé sì», ed. CARBONI 2004; novella XVIII, v. 120, « – Meffè sì – gli rispondiva», stranamente tradotto con ‘messere’ solo in questo passo del commento di Carboni. Nella prima metà Quattrocento il termine sarà usato dal Burchiello per imitare la parlata senese nel sonetto *Vintecatiro e poi sette in sul posciaio*, la cui rubrica recita appunto «Sonecto del B. chontraf(f)ac(c)endo i Sanesi»; cfr. ZACCARELLO 2000, pp. 166-167: v. 5, «Mieffe’, chesto sentì Bartol seggiaio»; si veda anche ZACCARELLO 2000, *Glossario*, ad vocem: «‘per la mia fede’, simile a *gnaffè*, di cui condivide la connotazione plebea» (si noti che «*gnaffè*» è presente nell’incipit di «*Je suy naurés tan fort*» / «*Gnaff’a le guagnele*»). Né *mieffé* né *meffé* sono attestati nell’OVI. Il GDLI, s.v. *meffé*, offre come prima attestazione le *Prediche volgari sul Campo di Siena* di S. Bernardino da Siena (del 1427), per cui cfr. DELCORNO 1989, 846, 552, 623. Il termine affiora sempre in contesti di dialogo o comunque di resa del parlato, spesso accompagnato da un’affermazione o da una negazione (*mieffé sì, mieffé no*) e ha quindi una connotazione ben precisa che contribuisce a caratterizzare la donna come personaggio di bassa estrazione sociale. È molto probabile, visto l’uso fattone dal Burchiello e la sua presenza nelle prediche senesi del 1427, che l’espressione risultasse marcata in diatopia come senese. Per la farcitura del *tenor*, in cui il v. 2 è preceduto dalle parole «dici a me? dici a me? meffé no!» (cfr. l’edizione della musica, alle bb. 7, 9 e 11-16), si veda inoltre GDLI, s.v. *meffé no (mèffe no)* = comp. da *meffé* e *no*: ‘la ritrazione dell’accento è tipicamente toscana’. La prima attestazione (anche per *meffesi*) è però in questo caso molto tarda rispetto al nostro testo: Pietro Aretino, *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*: «Io non ho scialacquato il tempo che io son vissa, meffe no, che io non l’ho scialacquato, or va» (ed. AQUILECCHIA 1969).

vv. 5-12: (uomo e donna in alternanza, un verso ciascuno) ‘Quindi vuoi che muoia?’ ‘Se muori cosa mi succede?’ ‘Ti dispiacerà.’ ‘Di certo non mi

dispiacerà.' 'Pensa a ciò che fai!' 'Pensaci anche tu!' 'Io mi dispererò.' 'Se ti dispererò cosa ci posso fare?'

v. 5, *adonca voi che mora?*: cfr. Cecco Angiolieri, «*Becchin'amor!*»! «*Che vuo', falso tradito?*», v. 9: « – Vuo' pur ch' i' muoia? – Anzi mi par mill'anni.» (Cecco: 'vuoi veramente che muoia?'; Becchina: 'Non vedo l'ora'; cfr. ARVEDA 1992, p. 143).

vv. 13-20: (uomo e donna in alternanza, un verso ciascuno) 'Quindi i miei sforzi sono inutili?' 'Mi sembra proprio di sì!' 'Mi ritieni di nessun valore?' 'Mi aiuti Dio, sì.' 'Pensa a ciò che dici!' 'Pensaci anche tu!' 'Non te lo dirò più.' 'Taci, per Dio, e non mi importunare più!'

v. 13, *çappo in acqua*: 'faccio uno sforzo inutile'; cfr. TLIO, s.v. *zappare*, 1.1, *zappare in acqua*: 'lavorare invano'.

v. 15, *tu m'ài per men d'una acca?*: 'mi ritieni di nessun valore', cfr. Antonio Pucci, *Il Centiloquio*, LXXXII, terzina 43, «avendo gli avversar per men d'un acca» (cfr. DI SAN LUIGI 1772).

v. 16: *Se Dio m'aiuti*: 'se' ottativo; per l'espressione, piuttosto diffusa, cfr. ad esempio l'attacco del sonetto di Guittone d'Arezzo, *Se Deo m'aiuti, amor, peccato fate* (sonetto IX; cfr. LEONARDI 1994) e le ricorrenze nel *Decameron* (IV, 2, 20: «e dopo alquanto disse: 'Io vi diceva ben, frate Alberto, che le mie bellezze eran celestiali; ma, se Dio m'aiuti, di voi m'incresce, e fino a ora, acciò che più non vi sia fatto male, io vi perdono [...]»); e VIII, 2, 36: «'O sie?' disse la Belcolore 'se Dio m'aiuti, io non l'avrei mai creduto: ma datemelo in prima»; cfr. BRANCA 1976).

vv. 21-28: [Uomo] 'E, a mio parere, ricevo un grande torto da te, perché vuoi che sia morto e non so perché. Se c'è una giusta causa, rendimela nota e poi dammi la morte e umilmente la voglio accettare.'

v. 21, *E recevo*: qui, come anche al v. 19, con «e» si sottintende 'e a te io replico che'; cfr. LA FAUCI 1978, pp. 23-4.

v. 28: sinalefe «e humelmente»; *comportare*: 'accettare', cfr. TLIO, s.v. *comportare*, 1.

§ 5. Appendice B – Edizione della musica e relativi criteri

Criteri per l'edizione della musica

La riduzione dei valori è in proporzione di 1:4 (*brevis* = minima moderna). La ballata è scritta in una particolare forma di *tempus imperfectum* con *prolatio minor* che fa uso di *minimae* nere vuote per le *semiminimae*,¹⁰⁵ invece della consuete figure con banderuola.¹⁰⁶ Un altro esempio di un simile uso eccezionale si trova nella tradizione della caccia *Caciando per gustar de quel tesoro* di Zacara all'interno di **Sq**, in cui le *semiminimae* sono rappresentate da *minimae* rosse.¹⁰⁷

Si introducono travature, numerazione delle battute e stanghette di battuta a delimitare le unità di *brevis*. La chiave di *c* è trascritta con la chiave di violino tenore; la chiave di *F-c* del *tenor* è resa con la moderna chiave di basso. L'unica alterazione suggerita, a b. 4, è indicata da un diesis in corpo minore sopra la nota. Le *ligaturae* sono rese con parentesi quadre orizzontali.

Nel manoscritto la prima nota del *cantus* a b. 56, originariamente una *minima*, è stata corretta in *semibrevis* tramite rasatura del gambo.

Finales: c, c.

Ambito: cantus, a-bb; tenor, C-d.

¹⁰⁵ Sulla rappresentazione grafica delle *semiminimae*, cfr. COOK 2013, in particolar modo le pp. 135-188.

¹⁰⁶ In MARROCCO 1972 è indicata come *octonaria*; Gozzi la definisce un'imitazione 'francese' dell'*octonaria*; cfr. GOZZI 2004, pp. 148 e 160.

¹⁰⁷ In **ModA** (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. *a.M.5.24* [*olim* lat. 568]) sono invece scritte come *minimae* rosse con banderuola a destra. Se ne veda una nuova edizione in CHECCHI – EPIFANI 2015, pp. 106-114. Un caso del tutto particolare di uso delle *minimae* vuote è quello che si può leggere in *Dicovi per certança* di Zacara, tramandata in **Sq**, c. 176r e in **SI** (Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Ms. 2211), c. 126r (*Av*); i due editori, MARROCCO 1977, p. 124 e REANEY 1977, p. 121, disponevano solo della testimonianza di **Sq** e diedero interpretazioni molto diverse del fenomeno; cfr. anche JANKE – NÁDAS 2015, in part. pp. 203-207, in cui è inclusa una nuova trascrizione della versione trasmessa in **SI** (si veda ora l'inventario in JANKE – NÁDAS 2016, pp. 72-73).

«Donna, posso io sperare?»

1.3.5.7. «Don - - - - - na, o don-na!»
1.3.5.7. «Don - - - - - na», «Di-ci a-me?»

8
8 «Don-na!» «Don - na, pos - so io spe - ra - - - - -»
«Di-ci a-me?» «Mef - fé, no!»

15
8 - - - re?» «Me - ri - ti de mi - a
«Mef - fé, non so per-ché».

22
8 fé».
«Deh, va' in bo - na o - ra! Va', las - sa - me sta - - - - -»

28
8 fé».
re!»

A. Calvia – Nuove osservazioni su «Donna, posso io sperare?»

35

2.«A - don - ca voi che mo - ra?» «El
4.«A - don - qua çap-po in ac - qua?» «Tu
6.«E re - ce - vo gran tor - to, [ché]

2.«Se mo - ri a me che fa'?»
4.«A me par ben cos - sì!»
6.al mio pa - rer, da [e],

40

te [n dor - rà] an - co - ra».
m'ài per men d'u - na ac - ca?»
tu me voi per mor - to

«Cer - to non do - le - rà».
«Se Dio m'a - iu - ti, sì».
e io non so per - ché.

44

«Deh, pen - s'a quel che fa'!» «Io me de -
«Deh, pen - s'a quel che di'». «E non ti:l
Se iu - sta ca - son c'è, e po' mor -

«Deh, pen - sa - ce pur tu!»
«Deh, pen - sa - [c]i pur tu!»
pa - le - se me la fa'

49

spe - re - rò».
di - rò più».
te me da'

«Se te de - spe - ri et io che n'a - gio a - ffa - - - -
«Ta - ce, per Di - o, e più no me sec - ca - - - -
e hu - mel - men - te la vo - glio com - por - ta - - - -

54

-rò».
- - - - - re?»
- - - - - re!»
- - - - - re».

Bibliografia

- AQUILECCHIA, G. (1969), *Pietro Aretino, Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia (1535). Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa (1536)*, a cura di G. Aquilecchia, Laterza, Bari.
- ARVEDA, A. (1992), *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, a cura di A. Arveda, Salerno, Roma.
- AVALLE, d.A. S. (1977), *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- (1989), *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- BAUMANN, D., (1978), *Some Extraordinary Forms in the Italian Secular Trecento Repertoire*, in *L'ars Nova italiana del Trecento, IV, Atti del III Congresso Internazionale sul tema "La musica ai tempi del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"*, a cura di A. Ziino, Centro studi sull'ars Nova italiana del Trecento, Certaldo, pp. 45-63.
- BISCHOFF, B., (1992), *Paleografia latina. Antichità e Medioevo*, ed. italiana a cura di G.P. Mantovani e S. Zamponi, Antenore, Padova.
- BOSELLI, S. (2011), *Virtual Theaters in Miniature Rooms: The Early Italian Dialogic Sonnets*, «Italice», 88/4, pp. 499-514.
- BRANCA, V. (1976), *Giovanni Boccaccio, Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, a cura di V. Branca, Accademia della Crusca, Firenze, 1976.
- BRUGNOLO, F. (1983), *Parodia linguistica e parodia letteraria nel contrasto bilingue «Domna, tant vos ai preiada» di Raimbaut de Vaqueiras*, in *Plurilinguismo e lirica medievale*, Bulzoni, Roma, pp. 11-65.
- CALVIA, A. (2017), *Nicolò del Preposto, Opera completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di A. Calvia, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- (2017b), *Un dittico visionario nella veste musicale di Nicolò del Preposto*, in «*Cara scientia mia, musica*». Studi per Maria Caraci Vela, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi, P. Zappalà, ETS, Pisa, in corso di stampa («Diverse voci...», 14).
- CASINI, T. (1889), *Notizie e documenti per la storia della poesia italiana nei secoli XIII e XIV, 2: Due antichi repertori poetici*, in «Il Propugnatore», nuova serie, 2/1, pp. 197-271.
- CHECCHI, D. – EPIFANI, M. (2015), *Filologia e interpretazione. Un esercizio interdisciplinare su una chace e due cacce trecentesche*, «Philomusica on-line», 14, pp. 25-123.
- CLERCX, S. (1959), *Johannes Ciconia et la chronologie des mss. italiens, Mod. 568 et Lucca (Mn)*, in *Les colloques de Wegimont 2. 1955. L'ars nova: recueil d'études sur la musique du 14.e siècle*, Société d'édition Les

belles lettres, Paris (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 149), pp. 110-130.

- CONTINI, G. (1970), *Poeti Del Duecento*, Ricciardi, Milano.
- COOK, K. M. (2012), *Theoretical Treatments of the Semiminim in a Changing Notational World c. 1315–c. 1440*, PhD Diss., Duke University.
- CORSI, G. (1970), *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- CUTHBERT, M.S. (2004), *Zacara's «D'amor languire» and Strategies for Borrowing in the Early Fifteenth-Century Italian Mass*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, pp. 337-357.
- D'AGOSTINO, G. (2004), *Le ballate di Zacara*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, pp. 247-277.
- DELBUILLE, M. (1930), *Trois poésies latines inédites : tirées du manuscrit Bibl. Aedilium Florentinae eccl. 197 de la Laurentienne*, in *Mélanges Paul Thomas*, Bruges, pp. 174-186.
- DELCORNO, C. (1989), S. Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul campo di Siena (1427)*, a c. di C. Delcorno, 2 voll., Milano.
- DIECKMANN, S. – HUCK, O. (2007), *Versi sdruciolli e versi tronchi nella poesia e nella musica del Due- e Trecento*, «Stilistica e metrica italiana», 7, pp. 3-31.
- DI SAN LUIGI, I. (1772), *Delle poesie di Antonio Pucci*, voll. I-IV, a cura di I. di San Luigi, in *Delizie degli eruditi toscani*, tomi III-VI, Cambiagi, Firenze, 1772-1775.
- DISERTORI, B. (1954), *La frottola nella storia della musica*, in *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, Tomo I, a cura di G. Cesari – R. Monterosso, Cremona, pp. VII-LXVII.
- FALLOWS, D. (2012), 'Antonio Zacara da Teramo', in *Grove Music Online*, updated 10 July 2012, ultimo accesso 10 settembre 2017.
- GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1961-2008.
- GOZZI, M. (2004), *Zacara nel Codex Mancini: considerazioni sulla notazione e nuove attribuzioni*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, pp. 135-167.
- HALLMARK, A. (2004), *Rhetoric and Reference in Je suy navvrés tan fort*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, pp. 213-227.
- JANKE, A. – NÁDAS, J. (2015), *New Insights in the Florentine Transmission of the Songs of Antonio Zacara da Teramo*, «Studi musicali», nuova serie, 2, pp. 197-214.

- _____ (2016), *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211, Introductory Study and Multispectral Images* edited by Andreas Janke and John Nádas, Vol. I, *Introductory Study*, Vol. II, *Multispectral Images*, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, 2016 (Ars Nova, Nuova serie, 4).
- JENNINGS, L. (2014), «*Senza vestimenta*»: *The Literary Tradition of Trecento Song*, Ashgate, Farnham.
- KELLY, S. K. (1974), *The Works of Niccolò da Perugia*, PhD diss., Ohio State University, 2 voll.
- _____ (1987), Niccolò da Perugia, *Eleven ballate*, ed. by S. K. Kelly, Antico Edition, Lustleigh.
- LA FAUCI, N. (1978), *Note per una grammatica della replica*, «Linguistica e letteratura», 3/1, pp. 9-39.
- LEACH, E. E. (2010), *Music and Verbal Meaning: Machaut's Polytextual Songs*, «Speculum», 85, pp. 567-591.
- LEONARDI, L. (1994), Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Einaudi, Torino (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 13).
- LI GOTTI, E. – PIRROTTA, N. (1949), *Il Codice di Lucca, I, Descrizione e Inventario*, «Musica disciplina», 3/2-4, pp. 119-139.
- _____ (1950), *Il Codice di Lucca, II, Testi letterari*, «Musica disciplina», 4/2-4, pp. 111-152.
- _____ (1951), *Il Codice di Lucca, III, Il repertorio musicale*, «Musica disciplina», 5, pp. 115-142.
- LINSKILL, J. (1964), *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Mouton, The Hague.
- MANCINI, A. (1947), *Frammenti di un nuovo codice dell'Ars Nova*, «Accademia Nazionale dei Lincei – Rendiconti della classe di Scienze morali etc.», serie 7/2, pp. 85-94.
- MARCHI, L. – DI MASCIA, E. (2001), «*Le temps verrà tamtoust après*»: *una proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo*, «Studi Musicali», 30/1, pp. 3-32.
- MARCHI, L. (2004), *La recezione fiorentina di Zacara da Teramo e il codice Squarcialupi*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, pp. 169-186.
- MARROCCO, T. (1970), *Integrative Devices in the Music of the Italian Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Centro studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo, pp. 411-429.
- _____ (1972), *Italian Secular Music. Anonymous Madrigals and Cacce and the Works of Niccolò da Perugia*, ed. by W. T. Marrocco, L'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 8).

- _____ (1977), *Italian Secular Music. Andrea da Firenze, Andrea Stefani, Antonellus da Caserta* [...], ed. by W. T. Marrocco, L'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 10).
- _____ (1978), *Italian Secular Music. Anonymous Ballate*, ed. by W. T. Marrocco, L'Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 11).
- MAZZANTINI, A. (1985), *Le ballate di Niccolò da Perugia*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, V, a cura di A. Ziino, Centro studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Palermo, pp. 179-195.
- MEYER, W. (1897), *Die buchstaben-verbindungen der sogenannten gothischen schrift*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin (Abhandlungen der Königlichen gesellschaft der wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische klasse n.f., 1, 6).
- NÁDAS, J. – ZIINO, A. (1990), *The Lucca Codex – Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato, MS 184 – Perugia, Biblioteca Comunale «Augusta», MS 3065. Introductory Study and Facsimile Edition*, a c. di J. Nádas e A. Ziino, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca.
- _____ (2005), *Two Newly Discovered Leaves of the Lucca Codex*, «Studi musicali», 34, pp. 3-23.
- NÁDAS, J. (1986), *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, UMI, Ann Arbor (PhD diss., New York University, 1985).
- _____ (1986b), *Further Notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, «Studi musicali», 15, pp. 167-182; «Studi musicali», 16, 1987, pp. 175-176; ora in ID., *Studies in Music of the Tre- and Quattrocento. Collected in Honor of his 70th Birthday*, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, 2017 (Studi e Saggi, 9), pp. 189-199 (da cui si cita).
- _____ (1989), *The Lucca Codex and MS San Lorenzo 2211: Native and Foreign Songs in Early Quattrocento Florence*, letto al *Meeting of the American Musicological Society*, Austin, Texas, October 1989; ora in IDEM, *Studies in Music of the Tre- and Quattrocento. Collected in Honor of his 70th Birthday*, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, 2017 (Studi e Saggi, 9), pp. 105-143 (da cui si cita).
- NEWES, V. (1996), *Amorous Dialogues: Poetic Topos and Polyphonic Texture in Some Polytextual Songs of the Late Middle Ages*, in *Critica musica: Essays in Honor of Paul Brainard John Knowles*, ed. by J. Knowles, Routledge, New York (2016²), prima ed. Gordon and Breach, 1996, pp. 279-306.
- OMER, J. (1961), *La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale*, in *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, De Nederlandsche Boekhandel, Anvers, pp. 71-85.

- OVI, *Opera del Vocabolario Italiano*, www.ovi.cnr.it, ultimo accesso: 10 settembre 2017.
- PAGNOTTA, L. (1995), *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV*, Milano – Napoli, Ricciardi.
- PASQUINUCCI, E. (2007), *La poesia musicale di Niccolò Soldanieri*, «Studi di filologia italiana», 65, pp. 65-193.
- PIROTTA, N. (1956), *Paolo da Firenze in un nuovo frammento dell’Ars nova*, «Musica Disciplina», 10, pp. 61-66.
- _____ (1962), *The Music of Fourteenth Century Italy*, vol. III, ed. by N. Pirrotta, American Institute of Musicology, s.l. (Corpus Mensurabilis Musicae, 8).
- _____ (1968), *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L’Ars nova italiana del Trecento*, II, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, pp. 97-112; poi in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, 1984, pp. 142-153.
- _____ (1971), «Zacharus musicus», «Quadrivium», 12/1, [*Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all’età moderna: offerti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*], pp. 153-175; trad. inglese con postscriptum: *Zacara da Teramo*, in *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1984, pp. 126-144 e 395-401.
- _____ (1984), *Ballate e ‘soni’ secondo un grammatico del Trecento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, pp. 90-102.
- REANEY, G. (1977), *Early Fifteenth-Century Music*, ed. by G. Reaney (Corpus Mensurabilis Musicae, 11/6).
- RONCAGLIA, A. (1965), *Le origini*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Cecchi – N. Sapegno, vol. I, *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, pp. 1-270.
- SUITNER, F. (1983), *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in *Dal Medioevo al Petrarca*, Olschki, Firenze, pp. 93-109.
- VECCHI, G. (1958), *Poesia latina medievale*, Ugo Guanda Editore, Parma.
- VELA, C. (2005), *Nuovi versi d’amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004*, a cura di M. S. Lannutti – M. Locanto, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 3-29.
- WOLF, J. (1955), *Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz*, Kistner & Siegel, Lippstadt.
- ZACCARELLO, M. (2000), *I sonetti del Burchiello. Edizione critica della vulgata quattrocentesca*, a c. di M. Zaccarello, Bologna (Collezione di opere inedite o rare, 155).

- ZIINO, A. (1979), *Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo: alcune date e molte ipotesi*, «Rivista italiana di musicologia», 14, pp. 311-348.
- ZIMEI, F. (2004), *Catalogo delle opere di Zacara*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Libreria musicale italiana (LIM), Lucca, pp. 391-419.
- (2011), *Note sul soggiorno padovano di Zacara*, in *I frammenti musicali padovani tra Santa Giustina e la diffusione della musica in Europa. Giornata di studio (Padova, Abbazia di S. Giustina-Biblioteca Universitaria, 15 giugno 2006)*, a cura di F. Facchin – P. Gnan, Biblioteca Universitaria di Padova, Padova, pp. 215-228.

Antonio Calvia è assegnista di ricerca presso la Fondazione Ezio Franceschini (Firenze), dove ha in corso l'edizione critica delle ballate a due voci di Francesco Landini all'interno del progetto PIT (Polifonia Italiana Trecentesca). È laureato in musicologia presso l'Università di Pavia (sede di Cremona) e diplomato in composizione al Conservatorio Nicolini di Piacenza; ha conseguito il dottorato di ricerca in filologia romanza presso l'Università di Siena. Ha curato, con M. S. Lannutti, un volume di studi dedicati all'Ars nova italiana (*Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2015) e dal 2014 è caporedattore del bollettino bibliografico MEM («*Medioevo musicale. Bollettino bibliografico della musica medievale / Music in the Middle Ages. Mediaeval Music Bibliographical Bulletin*»). Ha recentemente pubblicato l'edizione critica delle opere di Nicolò del Preposto (Nicolò del Preposto, *Opera completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017).

Antonio Calvia is a post-doc researcher at the Fondazione Ezio Franceschini in Florence, where he is working on the critical edition of Francesco Landini's two-voice *ballate* (Project PIT – Polifonia Italiana Trecentesca). He earned his B.A. and M.A. in musicology from the University of Pavia (Cremona) and his Diploma in composition from the Conservatorio Nicolini (Piacenza). He holds a PhD degree in Romance Philology from the University of Siena. He is executive editor of *MEM. Music in the Middle Ages. Mediaeval Music Bibliographical Bulletin*. He edited with Maria Sofia Lannutti a collection of essays on 14th-century Italian *Ars nova* ("Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»," ed. by A. Calvia and M.S. Lannutti, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Florence, 2015). He recently published the works of Nicolò del Preposto (Nicolò del Preposto, *Opera completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di A. Calvia, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Florence 2017).