

UN NUOVO FRAMMENTO TARENTINO DI POLIFONIA
DEL PRIMO QUATTROCENTO

Trento è celebre nel mondo musicologico perché vi si conservano i sette voluminosi codici di polifonia quattrocentesca, convenzionalmente siglati *Tr* 87-93, ma nella stessa città si trovano altre due fonti di musica mensurale: un frammento usato come foglio di guardia in un Breviario Romano di origine trentina del tardo Trecento (Trento, Museo Provinciale Arte, Castello del Buonconsiglio, ms. 1563)¹ e un manoscritto di musica strumentale della fine del Quattrocento (Trento, Biblioteca Comunale, ms. 1947/4).² Le due fonti, nonostante l'esiguità dei componimenti musicali che trasmettono, sono importanti perché testimoniano che l'interesse per la polifonia in ambito trentino non è un fatto sporadico o l'iniziativa privata di qualche collezionista isolato, ma è una realtà radicata, che ha esempi, seppur frammentari, dalla fine del Trecento fino a tutto il Quattrocento.

Alle due fonti appena citate viene ora ad aggiungersi una nuova importante scoperta: un foglio di guardia pergameneo posto all'inizio dell'incunabolo n. 60 della Biblioteca dei padri Francescani presso il convento di S. Bernardino a Trento (cfr. Figure 1 e 2).³ L'incunabolo assieme al quale è rilegato il frammento con notazione presenta il seguente incipit: «Compendium perclarum (*sic!*) ad introductionem iuvenum in facultate Logice per clarum Artium Doctorem ac Theologie professorem Magistrum Paulum pergulensem nuperime compilatum quamfaustissime incipit». Il piccolo incunabolo

¹ Il manoscritto è di proprietà della Biblioteca Comunale di Trento, ma è attualmente depositato presso il Castello del Buonconsiglio. Cfr. M. BENT, *New Sacred Polyphonic Fragments of the Early Quattrocento*, «Studi Musicali», IX, 1980, pp. 175-179.

² Cfr. B. DISERTORI, *Il manoscritto 1947-4 di Trento e la canzone «l'ay prins amours»*, «Rivista Musicale Italiana», XLVIII, 1946, pp. 1-29.

³ L'esistenza del frammento è stata segnalata dal dott. Luciano Borrelli a Clemente Lunelli, che ha girato la notizia a Danilo Curti e infine allo scrivente; ringrazio Danilo Curti per avermi fornito, con la consueta generosa cortesia, le fotografie del frammento. Ringrazio inoltre di cuore padre Remo Stenico, responsabile della Biblioteca, per la gentilezza con cui ha favorito la consultazione del frammento e per i ragguagli sulla storia della biblioteca e del Convento.

di 56 carte, copiosamente glossato, contiene una esposizione didattica della *Logica* aristotelica compilata da Paolo Pergulense, che ebbe ampia diffusione nelle scuole e diverse edizioni nel XV secolo.⁴

L'analisi dell'esemplare ha fornito pochi indizi sulla storia del libro: sul *recto* della prima carta si legge la nota di possesso: «S. Bernardini Tridenti», mentre all'interno del piatto anteriore compare la vecchia segnatura: K.IV.XXVI, che trova corrispondenza nell'inventario topografico settecentesco della stessa biblioteca del convento di S. Bernardino. In mancanza di chiari indizi sulla provenienza, derivabili dall'analisi esterna dell'incunabolo con cui è rilegato, è opportuno considerare attentamente il frammento musicale in se stesso: si tratta di un unico foglio pergameneo di mm. 142 × 204, rifilato soprattutto in basso per conformarlo alle misure dell'opera con cui è legato; in origine doveva misurare circa cm. 15 × 22. Sul foglio non compaiono fori di *punctorium* né linee a secco per l'allineamento del testo o ai margini. Gli otto pentagrammi, tracciati con un *rastrum* in inchiostro nero, possiedono ciascuno poco meno di 14 mm. di altezza; lo spazio in alto sotto la prima linea del rigo è sensibilmente minore (3 mm.) rispetto ai tre spazi inferiori (3,5-3,7 mm.) in ciascuno dei pentagrammi;⁵ la distanza tra i pentagrammi è di circa un centimetro. Lo specchio di scrittura misura mm. 115 × 185 circa. Nell'angolo inferiore destro dell'attuale *verso* compare traccia di un numero dell'antica cartulazione, forse 57 o 67.

Il foglio appare vergato da un'unica mano di scrittura, molto vicina a quella che compare nel manoscritto Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. Pal. Pat. 229; le due grafie sono assai simili nella forma delle chiavi, dei *custodes* e delle *ligaturae*; i corpi delle note sono slan-

⁴ L'esemplare conservato presso la Biblioteca dei padri Francescani è privo di note tipografiche e di qualsiasi elemento per la datazione, è formato da sette quaterni (a-g⁸); la legatura è in mezza pelle marrone su assi a vista con un fermaglio. L'opera può essere facilmente identificata con l'incunabolo di Paulus Pergulensis, *Compendium praeclearum logicae*, Venetiis, Erhard Ratdolt, 1481, che è segnalata dai seguenti repertori: *Indice generale degli Incunaboli delle Biblioteche d'Italia*, Roma, Libreria dello Stato, 1943-1981, n. 7317; W. A. COPINGER, *Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum*, Milano, Görlich, 1950, n. 4675; M. SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusq'à 1530: Essai de sa Bibliographie et de son Histoire*, Milano, Hoepli, 1942, n. 5474.

⁵ Si segnala questa caratteristica, poiché è oltremodo significativa; nelle riproduzioni dei fogli con notazione esemplati da Rolando da Casale a Padova e ora conservati alla Biblioteca Rosminiana di Stresa, fornite da G. CATTIN, *Ricerche sulla musica a Santa Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. I: Il copista Rolando da Casale; nuovi frammenti musicali nell'Archivio di Stato*, «Annales Musicologiques», VII, 1964-77, Tav. V, sembra di ravvisare lo stesso tipo di *rastrum*.

ciati e le gambe lunghe, diritte e molto sottili, ma soprattutto è caratteristico il modo di scrivere i bemolli, che possiedono un tipico vezzo calligrafico: un punto al centro dell'occhiello.¹ Tuttavia il testo letterario in Oxford Can. 229 ha un *ductus* più marcato e per certe lettere non riconducibile a quello del frammento trentino. Si può comunque ipotizzare l'appartenenza dei due codici ad un medesimo centro scrittore: il frammento oxoniense proviene con certezza dal monastero benedettino di S. Giustina a Padova,² ed è assai probabile che anche il foglio che stiamo descrivendo sia stato esemplato in quel monastero.

Il *recto* del foglio di guardia dell'incunabolo, che originariamente era con ogni probabilità un *verso*, contiene la notazione con relativo testo di due voci (*superius* e *tenor*) del virelai *Combien que lontan suy* e reca l'intestazione «Frater Antonius de Cividale», che pur essendo abrasa si legge ancora abbastanza chiaramente. Sotto l'intestazione vi erano altre due righe di testo, ora cancellate e del tutto indecifrabili. I due pentagrammi finali della pagina sono occupati dal *superius* incompleto di una nuova *chanson*, il cui testo inizia con le parole: *Faytes de moy tout ce qu'il vous plaira*.

Sul *verso* il foglio di guardia contiene il *tenor* del madrigale anonimo *Di virtù vidi che dal ciel discende* e, nei tre ultimi pentagrammi, la parte finale del *superius* di una caccia con il seguente frammento di testo:

[...]
chi cava 'l morso fuore, chi la cinia,
chi s[ci]loglie qua, chi là cum mano presta;
cropera e petorale, sopracinia
de li sporun, che me[s]si ad una sexta
lu toca per [...]⁸

⁶ La caratteristica, comune a tutti i cosiddetti 'frammenti padovani', è sottolineata anche da G. CATTIN, *Ricerche sulla musica a Santa Giustina di Padova* cit., p. 28.

⁷ Per il frammento di Oxford e gli altri frammenti padovani si vedano C. HAMM-H. KELLMAN, *A Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 voll., American Institute of Musicology, 1979-1988 («Renaissance Manuscript Studies», I), vol. II, p. 277; G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. LXIV-LXV; K. VON FISCHER - M. LÜTOLF, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts* [...], München-Duisburg, Henle, 1972, («Répertoire International des Sources Musicales», B IV/3-4). Per il monastero di Santa Giustina a Padova cfr. G. CATTIN, *Ricerche sulla musica a Santa Giustina di Padova* cit., pp. 17-42.

⁸ Cinia = cinghia; cropera = groppiera; sporun = sperone. L'ultima riga di testo non si legge a causa della rifilatura del foglio.

Le composizioni sono in notazione nera di tipo francese su pentagramma, con ricorso abbastanza frequente al *color* (in forma di note vuote) in *Faytes de moy*; il frammento di caccia sembra scritto con un tipo di notazione 'mista' di non immediata comprensione: segno di una erudizione ricercata.

La commistione di *chansons* con testo francese e componimenti in italiano è un fatto abbastanza usuale nelle fonti dell'*Ars nova*, si pensi, ad esempio, ai codici Modena, Biblioteca Estense, α M.5.24; Lucca, Archivio di Stato, 184; Paris, Bibliothèque Nationale, it. 568; Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 6771 ed anche allo strato più recente del manoscritto Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

Il *virelai* *Combien que lontan suy* (se ne veda la trascrizione nell'esempio 1) è la composizione più completa tramandata dal frammento: quasi sicuramente il manoscritto originale conteneva nella pagina a fronte la voce del *contratenor* (o addirittura due *contratenores*, come avviene nell'unica fonte concordante finora nota: il manoscritto frammentario di quindici fogli recentemente scoperto e destinato alla Biblioteca Nazionale di Torino;⁹ tuttavia la composizione può essere considerata nei suoi tratti essenziali anche attraverso le due voci superstiti.

Del testo letterario la fonte trentina tramanda nella voce del *superius* solo il *refrain*, composto da due alessandrini e da due endecasillabi (schema XYYX), e il primo *couplet* di endecasillabi (AB):

[C]umbie(n) q(ue) lo(n)tan suy de vo(us)¹⁰ dame chiere
puo(r) le fauls traitres q(ue) die(us) ma(n)die et ozie.
Re(u)drai la iente ne doubttes riens nemie.
C'est u(n) v(ere)lay pou(r) vo douce maniere.

C'est le don et le staine q(ue) dovie faire
quant la novel retourna p(er) nature.

.....

⁹ Ringrazio il prof. Agostino Ziino per avermi segnalato la concordanza e per avermi inviato la riproduzione della carta del codice che contiene il *virelai*. Le lezioni dei due manoscritti sono assai vicine, tranne che per la cadenza a battuta 30 del *superius* («C'est un verelay»), visibilmente riscritta nel frammento trentino (e che nella fonte torinese possiede una lezione assai più plausibile), e per alcune alterazioni. Il codice torinese, cosiddetto «Boverio» dal nome dell'ex proprietario, è di imminente pubblicazione in edizione in facsimile a colori, a cura di A. Ziino, per la casa editrice LIM, Libreria Musicale Italiana, di Lucca.

¹⁰ Al *tenor* compare solo l'incipit: «Combien que lontan suy de vous», senza segni di abbreviatura.

L'intera composizione è in *tempus perfectum*, ma sul manoscritto non compare alcun segno di *tactus*; la seconda sezione del pezzo possiede regolarmente un *ouvert* e un *clos*, destinati rispettivamente al primo e al secondo *couplet*.¹¹ L'attribuzione ad Antonio da Cividale, anche se nel manoscritto è stata abrasa, è piuttosto plausibile dal punto di vista stilistico; la presenza di *hoquetus* (batt. 16-18), di progressioni e l'uso frequente di pause sono tutte caratteristiche dello stile di Antonio da Cividale.¹²

Nel frammento superstite della *chanson* *Faytes de moy* (vedi esempio 2), relativo all'inizio della voce del *superius*, si riconoscono chiaramente sei frasi musicali ritmicamente assai simili e precedute ciascuna da una doppia pausa di minima, ma non molto si può dire circa la forma musicale globale del pezzo, che potrebbe essere un *rondeau*. Il testo che si legge è il seguente:

Faytes de moy tout ce q(u'i)l vo(us) plaira.
Ma dou[ce] ...

Esiste un *rondeau cinquain* di Antoine Busnois con lo stesso incipit testuale nel manoscritto Magliabechiano XIX.59, Banco Rari 229 della Biblioteca Nazionale di Firenze, c. 233v,¹³ ma questo *rondeau* non mostra alcuna somiglianza melodica col frammento trentino. Eccone il testo del ritornello:

Faites de moy tout ce qui vous plaira,
Ma seule amour à qui je suis servant
Car sans fallir, tant que seray vivant,
Mon cuer à vous tous jours obeyra,
Il a long temps qu'Amor me comanda.

Il verso della fonte trentina, come si è detto, reca due frammenti di composizioni con testo italiano: un madrigale e una caccia. La vo-

¹¹ Nel manoscritto torinese manca il *clos* al *superius*.

¹² Per l'edizione delle opere note di Antonius de Cividale cfr. G. REANEY, *Early Fifteenth-Century Music*, American Institute of Musicology, 1975 («Corpus Mensurabilis Musicae», XI/5). Per cenni sullo stile e l'opera cfr. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, vol. I, p. 494 e O. MISCHIATI, *Antonio da Cividale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1961, vol. III, pp. 544-545.

¹³ Cfr. H. M. BROWN, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Bibl. Nazionale Centrale Ms Banco Rari 229*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983 («Monuments of Renaissance Music», VII-VIII), vol. I, p. 294, n. 221.

ce notata nei primi cinque pentagrammi della pagina è quasi sicuramente il *tenor* di un madrigale a due voci: nella configurazione originale del manoscritto il relativo *superius* era probabilmente esemplato sulla facciata di sinistra a fronte.

Nelle fonti accade spesso che il testo della seconda terzina del madrigale si trovi trascritto di seguito, dopo la parte del *superius*; nel nostro caso, invece, si legge alla fine del *tenor*, permettendo così la ricostruzione del testo letterario completo, nonostante la mancanza di una voce:

Di ve(r)tù vidi ch(e) dal ciel discende
un peleg(ri)n falco(n) di vaga luce
cum pen[n]e d'oro, e più che 'l sol riluce.

Qual per seguir[e] ne l'aer sereno
monta mirando una stella fixa
lucida, bella, del color de lissa.

Et se per ze(n)tileza el co(r) s'ado(r)na
de beltà, deg(n)o e' peleg(ri)n ritorna.¹⁴

Il madrigale non è segnalato da alcuno dei repertori consultati,¹⁵ ed è perciò da considerarsi un *unicum*, allo stato attuale delle ricerche.

Il sesto verso: «lucida, bella, del color de lissa» contiene probabilmente il *senhal* di Isabella (lissa-bella), identificabile quasi certamente con Isabella di Valois, moglie di Giangaleazzo Visconti dal 1360 e morta nel 1372. La connessione con la corte viscontea spiegherebbe anche talune allusioni araldiche contenute nel madrigale: il sole splen-

¹⁴ Incerta è la restituzione della lezione dell'ultimo verso del madrigale, data la presenza dell'abbreviatura «g^o». Neppure il senso del testo è facilmente interpretabile, ma forse il madrigale si può parafrasare come segue: «Vedo che dal cielo di Virtù [nella cosmogonia tomistica e dantesca il cielo di Marte, in cui sono raccolti gli spiriti militanti, è mosso dal coro angelico delle Virtù] discende un luminoso falco pellegrino con penne dorate, che splende più del sole; il quale in seguito sale nell'aria serena mirando una stella fissa, lucente e bella del colore di lissa [= liscia, detto di cosa lisciata e perciò lucida?]. E se il cuore s'adorna di bellezza per la gentilezza [che in esso riposa], il falco pellegrino ritorna».

¹⁵ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970; K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Paul Haupt 1956; K. VON FISCHER, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts* cit.; F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei sec. XIII-XIV*, 2 voll., Città del Vaticano, 1977-1980 («Studi e testi», 227-228); M. SANTAGATA, *Incipitario unificato della poesia italiana*, Modena, Panini, 1988.

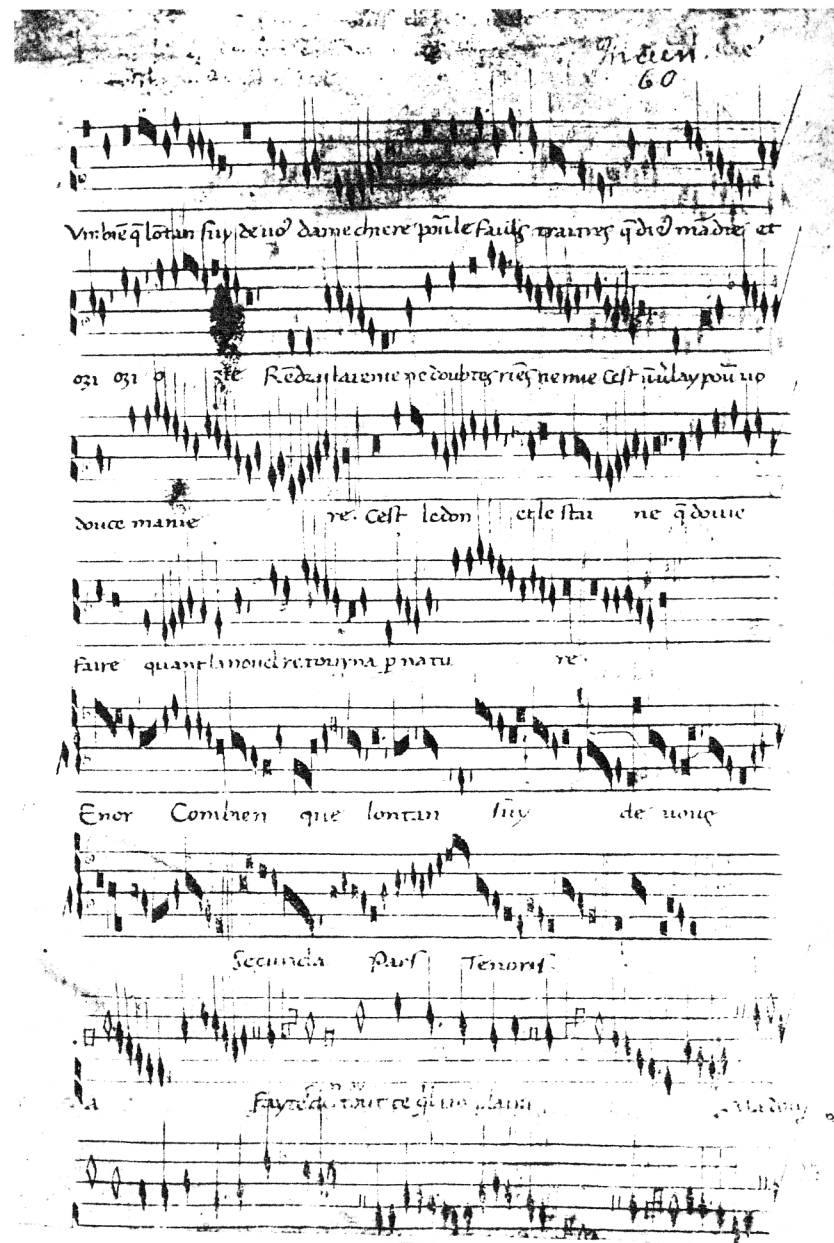


Fig. 1 - Trento, Biblioteca dei Padri Francescani, Incun. 60, foglio di guardia (recto).

Enrico Paganuzzi assegna al 1363, data delle nozze di Cansignorio con Agnese di Durazzo:

La bella stella, che sua fiamma tene
 accesa sempre ne la mente mia,
 lucida, chiara, già del monte uscia
 [...] ¹⁹

oppure il madrigale *Lo lume vostro* di Jacopo da Bologna, in onore di Luchino Visconti (ca. 1346), ove le iniziali dei versi formano l'acrostico *Luchinus* e nel ritornello è il *senhal* della moglie Isabella Fieschi:

Una donna vi regge, ch'è si bella:
 sul ciel no è posta più lucente stella.

Questo precedente non poteva essere sconosciuto all'ignoto estensore del nostro madrigale, che aveva a che fare nuovamente con un Visconti sposo di una Isabella.²⁰

Si può ipotizzare, pur con le dovute cautele, che il madrigale sia stato scritto in occasione delle nozze di Giangaleazzo Visconti con Isabella di Valois, figlia del re di Francia Giovanni II, avvenute nel 1360.

L'unica voce rimasta del madrigale, il *tenor*, presenta due segni di *tactus*: all'inizio è indicato il *tempus imperfectum* (semicerchio), mentre il ritornello è in *tempus perfectum* (cerchio). In realtà, osservando la struttura ritmica della prima parte, sembra che una trascrizione con la *prolatio perfecta* sia da preferire ad una con semibrevis imper-

¹⁹ Anche qui la sicura chiave dell'allegoria si trova nei simboli araldici. Cfr. E. PAGANUZZI, *Il Trecento* cit., p. 50; va però citato che secondo A. GALLO, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 12, 1976, pp. 43-44, il madrigale era già stato composto nel 1354. La corrispondenza lessicale e metrica fra «lucida, bella del color de lissa» e il terzo verso di questo madrigale, può essere estesa anche al madrigale intonato da Paolo da Firenze *Una fera gentil*, la cui prima terzina recita: «Una fera gentil più ch'altra fera / vidi posare e stare in gentil loco, / candida, azzurra, di color di foco», ove è probabilmente adombrato, ancora una volta, un *senhal* araldico (cfr. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento* cit., p. 271).

²⁰ Sui testi di composizioni musicali dedicate ai Visconti si veda G. THIBAUT, *Emblemes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in F. A. GALLO (a cura di), *L'ars nova italiana del Trecento III*, Certaldo, 1970, pp. 131-160. Cfr. inoltre B. BECHERINI, *Le insegne viscontee e i testi poetici dell'Ars Nova*, in A. VAN DER LINDEN (a cura di), *Liber Amicorum Charles van den Borren*, Antwerpen, 1964, pp. 17-25.

fette.²¹ Questo costringe ad operare molte *alterationes* alle minime, soprattutto in concomitanza delle pause; solo l'ausilio della voce del *superius*, d'altra parte, permetterebbe di sciogliere con certezza alcune ambiguità ritmiche presenti nella notazione originale. Sulla composizione si può dire poco, mancando il *superius*, ma è probabile che alle battute 34-37 e 47-49 sia da ravvisare il procedimento dell'*hoquetus* (vedi esempio 3).

Ultimo componimento da analizzare è il frammento di caccia, di cui si è già fornito il testo. Sull'originale è visibile, a sinistra del terzultimo pentagramma del foglio, un segno a forma di farfalla che serviva certo da richiamo e trovava corrispondenza con un analogo segno, forse nel foglio a fronte. Si osserva in questo frammento un uso estensivo del *color* (note bianche), che parrebbe mutare la *mensura* perfetta della semibreve in *mensura* imperfetta: molto probabilmente due minime bianche equivalgono quindi a tre minime nere (vedi esempio 4), secondo l'uso della 'coloratura rovesciata', non molto comune nelle fonti trecentesche, ma abbastanza diffuso in composizioni scritte nella cosiddetta 'notazione di maniera'.²² A prima vista il frammento sembra in notazione bianca (*tempus imperfectum cum prolatio imperfecta*), con rari episodi in *color* (annerimenti), ma questa interpretazione non permette di spiegare mensuralmente la presenza delle due coppie di *semibreves* nere e della *semibrevis* finale.²³

Gli indizi ricavabili dal contenuto del nuovo frammento trentino paiono a prima vista contraddittori: la presenza di un madrigale e di una caccia appartenenti al repertorio dell'*ars nova* italiana porterebbero a collocare il documento nella seconda metà del XIV secolo. Ad avvalorare questa tesi interviene il testo del madrigale già discus-

²¹ L'ipotesi che «un punto sia venuto a mancare nel segno di tempo imperfetto, o che il notatore abbia voluto indicare col circolo aperto il contrapporsi di una misura *senaria imperfecta* alla *senaria perfecta* del ritornello», mi è stata proposta dal prof. Nino Pirrotta, che ringrazio anche per avermi inviato una sua trascrizione della prima parte conforme a tale ipotesi, che è qui riproposta nell'esempio n. 3 con piccolissime varianti.

²² Cfr. W. APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 457.

²³ Il metro della trascrizione dovrebbe essere 6/8 anziché 2/4, ma si è preferito usare quest'ultima misura in considerazione della maggior chiarezza ritmica che ne deriva per il moderno lettore, data la prevalenza delle note in *color* rispetto ai brevi episodi annotati secondo il normale *tempus imperfectum cum prolatio perfecta*.

so. La connessione con la corte viscontea potrebbe spiegare anche l'uso di forme e di testi francesi negli altri componimenti del foglio: il matrimonio con Isabella non poteva che causare una forte esterofilia francese nella corte e secondo Reinhart Strohm²⁴ la corte viscontea sotto il regno di Giangaleazzo (1378-1402) fu il centro principale di diffusione della musica francese in Italia.

Se non che il nome di Antonius de Cividale (attivo attorno al 1420) e il tipo di notazione, che possiede in taluni punti le caratteristiche della cosiddetta 'notazione di maniera', portano ad una datazione più tarda.

La grafia del frammento trentino assomiglia, come si è detto, al codice Oxford, Can. 229, proveniente da Padova. Questo indizio permette di unificare tutti gli elementi raccolti sotto un unico denominatore: la città di Padova, centro in cui operarono dal tardo Trecento al primo Quattrocento polifonisti celebri come Bartolino da Padova e Ciconia, e che fu retto da Giangaleazzo Visconti dal 1388 al 1390.

L'importanza di Padova come centro fondamentale della cultura musicale nel Trecento e nel primo Quattrocento è stata più volte segnalata, ed è testimoniata dalla ricchezza di compositori, di teorici e di fonti musicali che possono essere associati con la città in quest'epoca.²⁵ Vi è da osservare che esiste un altro manoscritto per il quale Agostino Ziino e John Nádas hanno proposto il duplice collegamento con Padova e con la corte viscontea: il manoscritto Lucca, Archivio di Stato, 184;²⁶ ed alcune delle osservazioni avanzate per quel codice possono gettare un po' di luce anche sul frammento trentino. L'analogia si estende anche alla presenza, in entrambi le fonti, di composizioni di Antonio da Cividale;²⁷ tuttavia il codice Lucca, probabilmente contemporaneo al frammento trentino, non sembra legato al monastero di S. Giustina. I frammenti padovani, secondo u-

²⁴ R. STROHM, *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in F. DELLA SETA-F. PIPERNO (a cura di), *In cantu et in sermone. A Nino Pirrotta nel suo 80° compleanno*, Firenze, Olschki - University of Western Australia Press, 1989, pp. 63-74.

²⁵ A questo proposito si veda il documentato studio di A. HALLMARK, *Some Evidence for French Influence in Northern Italy, c. 1400*, in S. BOORMAN (a cura di), *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 193-225.

²⁶ Facsimile e discussione in J. NÁDAS-A. ZIINO, *The Lucca Codex*, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1990 («Ars Nova», 1).

²⁷ Le composizioni di Antonio presenti in Lucca sono i tre *rondeaux* seguenti: *Merçi, pour Dieu* (p. 15), *Longtemps i'ay mis* (p. 16), *Vous soyés* (p. 41).

n'ipotesi formulata da Giulio Cattin,²⁸ furono trascritti nel periodo di governo del monastero da parte di Andrea da Carrara (1402-1405), figlio naturale di Francesco Novello, e a questo periodo è forse da associare anche il frammento trentino.

Se il foglio fu copiato a S. Giustina nei primi anni del Quattrocento, si può ritenere che il codice che lo conteneva abbia fatto la stessa fine degli altri manoscritti musicali dell'abbazia benedettina dopo la morte di Rolando da Casale (1448): fu smembrato e utilizzato come foglio di guardia nella rilegatura di altri manoscritti e di incunaboli. Il *Compendium* di logica di Paolo Pergulense che accoglie tuttora il frammento passò forse abbastanza presto nelle mani dei Francescani della provincia veneta di S. Antonio,²⁹ di cui faceva parte anche il convento trentino ove ora è conservato l'incunabolo: i benedettini di S. Giustina se ne disfecero forse in seguito all'acquisto di una più recente edizione dell'opera, che ebbe diverse ristampe fino alla fine del XV secolo.

Si può dunque ipotizzare, pur con le dovute cautele, che il frammento provenga da Padova e che appartenga ai primi anni del Quattrocento. Il suo contenuto, come avviene per molte fonti dell'ars nova, rispecchia un repertorio variegato, che contiene forme care alla tradizione arsnovistica italiana trecentesca (madrigale e caccia) assieme a *chansons* francesi appartenenti ad un diverso e più recente contesto stilistico.

²⁸ G. CATTIN, *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova* cit., p. 30. A p. 27, nota 4, Cattin fornisce un elenco dei frammenti padovani, divisi in cinque ceppi.

²⁹ La nota di possesso «spectat Bernardini Tridentis», scritta sul piano posteriore esterno dell'incunabolo, sembra di mano cinquecentesca.

Es. 1 - ANTONIUS DE CIVIDALE, Virelai «Combien que lonan suy».

Com - bien que lon - tan su - y de vous

da - me chi - e - re, pour le faul - tra - i -

tres que Dieus man - die et o - zi o - zi o - zi

e. Ren - drai la ien - le ne doub - tes riens ne -

mi - e. C'est un ve - re - lay pour vo dou -

ce ma - nie - re.

Secunda pars

C'est le don et le - stai -

ne que do - vie fai - re -

quant la no - vel re - tour - na per na - tu -

1. [ouvert] 2. [doe] re

Es. 2 - Frammento di Superius del rondeau «Faytes de moy».

Fa Fay - tes de

moy tout ce quil vous plaira

Ma dou -

Es. 3 - Tenor del Madrigale «Di virtù vidi».

Di virtù vidi che dal ciel discende. Un pellegrin fai con di vanga, di vanga lu, di vanga lu-
ce, cum penne d'oro e più chel sol rilu-
ce. Et se per zentileza ei cor s'adora de beltà degno e pellegrin ritornano.

Es. 4 - Frammento di Caccia anonima.

chi cave 'l morso fuore, chi le cinia; chi scioglie qua, chi
là cum mano presta; cropera, pettorale, sopracinia de
li sporun chamesta una sesta, lu tocca per [...]