

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

4

2015



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñoz Muñoz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

L’Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-6372-854-5

© Accademia dell’Arcadia, 2015

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 24
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: info@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

AGOSTINO ZIINO

«PO' CHE VEDER NON POSSO LA MIE DONNA»:
UNA BALLATA ADESPOTA
TRA FRANCESCO LANDINI E PAOLO DA FIRENZE?

a Giuseppe Tavani

L'idea di studiare la ballata adespota *Po' che veder non posso la mie donna*, a tre voci – tramandata in *unicum* nel codice Reina, c. 51v (Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds nouv. acq. frç. 6771, sigla: R) –, che io “istintivamente” ho sempre pensato potesse essere di Landini, mi è venuta dalla lettura di un articolo di Jeannie Ma. Guerrero dedicato alla ballata *Checc'a tte piaccia*, al termine del quale la studiosa affaccia l'ipotesi che «the anonymous *Po' che veder non posso* in **Reina** appears to have been authored by Paolo»¹. D'altra parte già Alessandra Fiori nella sua monografia su Francesco Landini, dopo aver illustrato la posizione del musicista fiorentino all'interno di R, aveva escluso che questa ballata – insieme ad altre due, *Come 'n fra l'altre donne* e *O graciosa petra margarita* – potesse essere di Landini:

Di queste intonazioni, tutte prive di attribuzione, 7 appartengono a Landini. Le rimanenti – *Come 'n fra l'altre donne*, *O graziosa Petra* e *Po' che veder non posso* – sono *unica*. Ad un primo sguardo i brani parrebbero assai simili a quelli del com-

¹ Vd. J. MA. GUERRERO, *Musical Analysis and the Characterization of Compositional Identity: New Evidence for the Anonymous «Checc'a tte piaccia»*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, VIII. *Beyond 50 years of Ars nova studies at Certaldo 1959-2009. Atti del Convegno internazionale di studi (Certaldo, Palazzo Pretorio, 12-14 giugno 2009)*, a cura di M. Gozzi, A. Ziino e F. Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 325-352. Mi piace far notare che alla fine del suo articolo la Guerrero, dopo aver analizzato alcune differenze stilistiche tra Landini e Paolo da Firenze, afferma che «Ziino attributes *Chosa non è ch'a sé tanto mi tiri* from **Lo** to Francesco on stylistic analysis; the features described above also illuminate further reasons to support this attribution»; cfr. GUERRERO, *Musical Analysis*, p. 352 nota 27; vd. A. ZIINO, «*Chosa non è ch'a sé tanto mi tiri*: una ballata anonima nello stile di Landini», in *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, a cura di S. Gensini, Pisa, Pacini, 1988, pp. 519-538. Ringrazio Francesco Badaloni, Antonio Calvia, Francesco Facchin e Pedro Memelsdorff per l'aiuto e i preziosi consigli.

positore per l'assetto di testo e voci e per la scelta del ritmo; uno di essi racchiude, inoltre, il *senhal* «Petra», contenuto anche nella ballata landiniana *Orsù gentili spirti*. Un esame poco più approfondito del tessuto armonico e contrappuntistico smentisce però tale apparenza, facendo tutt'al più pensare ad un modesto epigono: impacciano il trattamento delle dissonanze, poco interessante la linea melodica, troppo simili fra loro le due sezioni delle ballate².

Ma, proprio la sua posizione all'interno del codice, presumibilmente non casuale e legata ad un progetto organizzativo ben preciso e pianificato già in precedenza, unita ad altre considerazioni di tipo formale e stilistico, mi inducono a mettere in discussione queste due ipotesi e a valutare con più attenzione la possibilità di un'attribuzione a Francesco Landini.

1. *Il testo poetico: struttura metrica, concordanze lessicali e ripetizioni verbali*

Ecco per prima cosa il testo poetico, anch'esso adespo³:

Po' che veder non posso la mie donna
 che d'onestate è luce,
 a morte duro m'è che sia mia duce,

 ché minor pena mi serà 'l morire
 che non veder costei,
 per cui se struge 'l cor con dur languire,
 che mirar non pò lei.
 Lasso, dolente sempre dic'omei,
 po' ch'a l'amar m'induce;
 pegio ch'a morte ognora mi aduce.

E partiamo subito dalla sua struttura metrica:

Y x X / A b, A b, B x X
 11 7 11 11 7 11 7 11 7 11

Linda Pagnotta nel suo repertorio metrico registra solo tre ballate con questo schema metrico/strofico: *Perché quel che mi trasse* di Petrarca, *Non si lagnò l'anima mia* di Dondi dall'Orologio e *Po' che veder non posso*⁴. Certamente è strano che questo schema metrico, nonostante il modello petrarchesco, abbia avuto così poca fortuna, anche nell'ambito della

² A. FIORI, *Francesco Landini*, Palermo, L'Epos, 2004, p. 144.

³ Il testo è quello pubblicato in G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. 355-356, nr. 23.

⁴ L. PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 95, nrr. 90, 91, 92.

cosiddetta “poesia per musica”; comunque sia, il fatto che non figuri né in Landini né in Don Paolo non significa che non possa essere stato adottato almeno per una volta da uno di questi due musicisti⁵.

Più interessante, forse, è il discorso sul testo poetico. Difatti solo in Landini e in Paolo ho trovato *incipit* simili a questo: tre in Landini (*Po' ch'amor ne' begli ochi più non vedo, Po' che partir convienmi, donna cara e Poi che da te mi convien partir via*) e uno in Paolo (*Po' ch'anno di mirar gli ochi mie stanchi*)⁶. Sul piano lessicale – solo per limitarci a un aspetto facilmente documentabile ma anche molto generalizzato – mi sembra inoltre significativo che, pur nella genericità del linguaggio poetico adottato, la parte finale del v. 8, «Lasso, dolente sempre dic'omei», trovi una concordanza, quasi identica, in Paolo («l' tremo di dolceza e dico oimei») e due, molto simili, in Landini («né ancor trova' piatà per dir omei» e «Ferm'e costante senza dir omei») ⁷.

Consideriamo ora il problema delle ripetizioni di sillabe e/o parole *extra metrum*. Come si può osservare, il Cantus di *Po' che veder* inizia con un breve vocalizzo di tre battute (d'ora in poi: b./bb.) sulla sillaba «Po'» che si conclude su quella successiva «che»; dopo questo episodio le due sillabe suddette vengono ricantate immediatamente ma l'una di seguito all'altra, senza l'interruzione che si era creata in precedenza attraverso l'inserimento del vocalizzo («Po'...che, po' che») ⁸. Questo tipo di ripetizione nella “classificazione” che avevo proposto molti anni fa appartiene a quella che avevo denominato “categoria B” ⁹. Il Tenor, invece, si comporta diversamente in

⁵ Un problema simile me lo pose anche la ballata *Chosa non è*, il cui schema metrico non figura tra quelli adottati da Landini, ma nulla esclude che egli possa averlo utilizzato ugualmente, sia pure una sola volta; vd. A. ZIINO, «*Chosa non è ch'a sé tanto mi tiri*», pp. 520-522.

⁶ Se ne vedano i testi completi in CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, rispettivamente p. 212, nrr. 108 e 109, p. 213, nr. 110, p. 282, nr. 15.

⁷ Vd. *ivi*, rispettivamente p. 278, nr. 9 (Paolo, *La vaga luce, che fa invidia al sole*, v. 3), p. 140, nr. 8 (Landini, *Amor in te spera' lungo tempo*, v. 6), p. 210, nr. 105 (Landini, *Per servar umiltà la mente spera*, v. 4).

⁸ Si tenga presente inoltre che in coincidenza del v. 8, primo della volta, cantato sulla stessa musica, anche la parola «Lasso» dovrebbe essere spezzata parimenti in due sillabe: «Las...so, lasso», anche se nella fonte non risulta dato che il testo della volta figura, insieme a quello del secondo piede, nel cosiddetto “*residuum*” posto sul quarto sistema subito dopo la parte del Tenor.

⁹ A. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14., und 15. Jahrhunderts*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1984, pp. 93-119; sullo stesso argomento vd. D. BAUMANN, *Silben- und*

quanto inizia con un vocalizzo sulla sillaba «Po'» per ripeterla subito dopo insieme alla sillaba successiva: «Po'...po' che»; questo tipo di ripetizione, che è molto frequente specialmente nelle composizioni più antiche, appartiene a quella che ho chiamato “categoria A”. Potrebbe sembrare strano che nessuno di questi due tipi di ripetizione figurino anche nella parte del Contratenor, a meno che non si tratti di un Contratenor aggiunto successivamente, dopo la composizione della ballata e da un musicista diverso da quello che – Landini o Paolo – potrebbe esserne stato l'autore¹⁰. Ciò non toglie, però, che questo diverso trattamento tra le tre voci potrebbe risalire anche allo stesso compositore in quanto è legato strettamente alla musica e allo stile impiegato. A differenza di tanti altri autori italiani (o trapiantati in Italia) vissuti più o meno tra il 1330 e il 1440 Landini ricorre a questa tec-

Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und frühen Quattrocento, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit*, pp. 77-91. Avverto il lettore che questo mio articolo si basava esclusivamente sulle più importanti edizioni allora esistenti, quali il *Corpus Mensurabilis Musicae* (CMM) e *Polyphonic Music of Fourteenth Century* (d'ora in poi PMFC). Però, se andiamo a vedere i diversi codici che ci hanno tramandato un determinato pezzo ci accorgiamo che alcune divergenze riguardano proprio la presenza o meno delle ripetizioni. Difatti una certa ripetizione può figurare in un manoscritto ma non in un altro; in tal caso è difficile stabilire se è una scelta dell'autore oppure se è opera di un determinato copista. Inoltre, non tutti gli apparati critici nelle edizioni citate danno conto di questa tipologia di varianti. Il mio articolo, quindi, è puramente indicativo: difatti nel caso di pezzi tramandati in più manoscritti solo il ricorso alle fonti originali, ai singoli testimoni, può fornirci questo tipo di informazioni e di varianti. Questo discorso vale anche per il numero delle voci corredate del relativo testo poetico. Difatti uno stesso pezzo, ammettiamo a tre voci, in un codice può avere il testo poetico in tutte e tre le voci (in questo caso si indica così: 3³), in un altro solo in due (3²) e in un altro ancora solo in una (3¹). Inoltre, in un codice può essere a tre voci mentre in un altro solo a due. Come si vede, la presenza o meno delle ripetizioni, il numero delle voci fornite di testo e il numero delle voci sono dati assolutamente elastici in quanto possono variare da un codice all'altro.

¹⁰ Un caso abbastanza simile si presenta nella ballata di Landini *L'alma mie piange*, a tre voci e con il testo poetico in tutti i testimoni (3³) tranne che in Lo (3²), nella quale il Tenor e il Cantus iniziano senza impiegare ripetizioni («L'al...ma»), mentre il Contratenor adotta una ripetizione del tipo A («L'al...l'alma»); vd. PMFC, vol. IV, p. 148, bb. 1-4. In realtà, però, *Po' che veder*, a differenza de *L'alma mie*, contiene due tipi di ripetizioni mentre quest'ultima ne ha solo una. Tutte le composizioni di Francesco Landini sono state pubblicate in PMFC, vol. IV, a cura di Leo Schrade, Les Remparts, Monaco, Édition de L'Oiseau-Lyre, 1958. Per quanto riguarda le ballate attribuite a Paolo mi sono rifatto all'elenco pubblicato in coda alla voce *Paolo da Firenze* redatta da David Fallows nel *New Grove on line*. Tutte le composizioni di Paolo sono pubblicate in PMFC, voll. IX e XI, a cura di W. Thomas Marrocco, Les Remparts, Monaco, Édition de L'Oiseau-Lyre, 1975 e 1978.

nica retorico-musicale solo in sei composizioni su 154¹¹, rispettivamente in quattro ballate (su 140)¹² e in due madrigali (su 13): il fenomeno ha, quindi, un'incidenza molto relativa, ma non per questo meno significativa, sul suo modo di accostarsi al testo poetico¹³. Tra le ballate la ripetizione del tipo B è presente, in tutte le fonti (Sq, Panc, Pit, R), solo all'inizio di *Ama donna chi t'ama*, a due voci, ma solo nella parte del Cantus («A...ma, ama»)¹⁴. In *D'amor mi biasmo* e *Nella tuo luce* applica invece la categoria A in ambedue le voci, Cantus e Tenor (ad esempio: «D'a...d'amor»)¹⁵. Nel primo verso della stanza di *Non arà mai pietà*, testo di Bindo d'Alesso Donati, a tre voci (3² in Sq e Pit; 3¹ in Panc, Lo, e R), Panc, Lo e Pit utilizzano la categoria A («Se...s'ella») – Pit in ambedue le voci, Lo e Panc ovviamente solo nel Cantus –, mentre Sq e R non ricorrono a nessun tipo di ripetizione («S'ella»)¹⁶. A differenza di Landini, Paolo da Firenze fa invece un uso maggiore delle ripetizioni testuali, sia nei madrigali che nelle ballate, distribuite perfino su più versi. Prevalgono per lo più le ripetizioni di tipo A, C e D, impiegate talvolta anche differentemente tra le due parti vocali (nelle ballate di Paolo il Contratenor non ha mai il testo)¹⁷. Quella di tipo B figura solo in due casi: all'inizio del primo verso della stanza della ballata *Doglia continua*, in ambedue le voci («L'al...ma, l'alm'angosciosa»)¹⁸ e nella parte del Cantus, secondo verso, di *Che l'agg' i' fatto* («Che cha...che chavato»)¹⁹. Da questo punto di vista la differenza tra Landini e Paolo non sembra quindi così significativa da offrire indicazioni in favore dell'uno o dell'altro.

¹¹ Da questo computo, però, bisogna escludere il *virelai* francese *Adiu, adiu, dous dame* e la caccia *Chosì pensoso* (rispettivamente nrr. 141 e 154 nell'ed. curata da Leo Schrade in PMFC, vol. IV).

¹² Nell'ed. di Schrade, che prendo come punto di riferimento, le ballate a due voci sono 91 e quelle a tre 49.

¹³ Vd. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole*, pp. 103-104.

¹⁴ Vd. PMFC, vol. IV, p. 24. Sq = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Palatino 87 (codice Squarcialupi); Panc = Firenze, Biblioteca nazionale Centrale, ms. Panciatichi 26; Pit = Paris, Bibliothèque nationale de France, it. 568. Avverto che da ora in poi citerò le fonti solo nel caso in cui presentino divergenze tra loro.

¹⁵ Vd. PMFC, vol. IV, pp. 10 e 54.

¹⁶ Vd. PMFC, vol. IV, pp. 144-145.

¹⁷ Per un'illustrazione delle categorie C e D vd. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole*. Aggiungo che la categorizzazione proposta potrebbe essere usata anche come indicatore di cronologia, di genere e di "stile" personale.

¹⁸ Vd. PMFC, vol. IX, p. 121, bb. 27-29.

¹⁹ Vd. PMFC, vol. IX, p. 113, bb. 9-13. Il Tenor invece è trattato con una ripetizione di tipo C: «Che...che...cha...che cha...che cavato», battute 10-15. Sulla ripetizione di tipo C vd. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole*, p. 98.

2. Posizione di «Po' che veder non posso» all'interno del codice Reina

Qualche indicazione a favore di un'attribuzione a Landini potrebbe offrircela, invece, la posizione della ballata all'interno di R²⁰, copiata in una sola facciata (c. 51v) all'inizio del *Gathering* 5 (che comprende le cc. 49-62), dal copista principale del codice (denominato con la lettera "S"), il quale fino a questo momento si era alternato con altri copisti nella redazione del codice e che con questa ballata era giunto alla fine del suo impegno scritto. Difatti a partire dalla c. 52r gli altri fogli del quinto fascicolo saranno completati da altri due copisti (l'intero codice comprende nove fascicoli)²¹. È importante osservare per prima cosa che nel caso del codice Reina nessun brano, tranne quattro²², reca il nome dell'autore o in testa al foglio (o alla facciata) sul quale è stato copiato o accanto alla composizione stessa. Cerchiamo ora di illustrare la successione delle composizioni contenute nei primi fogli del quinto fascicolo secondo la ricostruzione proposta da John Nádas²³:

- c. 49r [Landini], *Vita non è più misera* (esagrammi 1-5), C, T;
 [Landini], *S' i' ti so stat' e voglio esser fedele* (esagrammi 6-8), C
 (il Tenor si trova in fondo a c. 48v, l'ultima del quarto fascicolo);
 c. 49v [Anonimo], *Com 'n fra l'altre donne* (esagrammi 1-6), C, T, Ct²⁴;

²⁰ Se ne vedano la descrizione e l'indice in *Repertoire International des Sources Musicales* [d'ora in poi RISM], B IV/3 = *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, a cura di Kurt von Fischer, München-Duisburg, G. Henle Verlag, 1972, vol. I, pp. 485-549.

²¹ Vd. J. NÁDAS, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph. D. Diss., New York University, 1985, pp. 118-215; ID., *The Reina Codex Revisited*, in *Essay in Paper Analysis*, edited by S. Spector, London and Toronto, Associated University Presses, 1987, pp. 69-114.

²² Si tratta delle ballate *Perch' i' non sepi passar* attribuita esplicitamente a «Dompni Pauli» (c. 25r), *Il capo biondo i capilli d'oro* attribuita a «Henrici» (c. 25v), *Cbi ama ne la lingua* attribuita a «Jacobeli Bianchy» (cc. 25v-26r) e *L'ochi mie piangne* attribuita sempre a «Jacobeli Bianchi» (c. 26v). Sarà interessante osservare che la prima di queste ballate, *Perch' i' non sepi*, apre il terzo fascicolo. Ricordo che W. Thomas Marrocco, sempre a proposito di questa ballata, pur inserendola nella sua edizione, scrive: «This composition is of doubtful authenticity. Although it is not in the style of Paolo, it is included here merely on the grounds that the name *Dompni pauli* appears on the top of the page» (PMFC, vol. IX, p. 203). Anche Kurt von Fischer aveva dichiarato esplicitamente, molti anni prima, il suo dubbio in proposito: «Ob der in *PR Dompnus Paulus* genannte Komponist mit Paolo identisch ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden» (K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Haupt, 1956, p. 65 Anmerkung 313).

²³ C = Cantus; T = Tenor; Ct = Contratenor.

²⁴ Von Fischer scrive: «Vielleicht von Landini?» (RISM, B IV/3, p. 510, nr. 98).

- c. 50r [Landini], *Quanto più caro fay* (esagrammi 1-6), C, T, Ct;
 c. 50v [Anonimo], *O graciosa petra margarita* (esagrammi 1-6), C, T, Ct²⁵;
 [Landini], *De non fugir da me* (esagrammi 7-8), T;
 c. 51r [Landini], *Chi preghio vole* (esagrammi 1-5), C, T; [Landini], *De non fugir da me* (esagrammi 6-8), C;
 c. 51v [Anonimo], *Po' che veder non posso* (esagrammi 1-6), C, T, Ct;
 c. 52r [Landini], *Non arà mai pietà* (esagrammi 1-6), C, T, Ct;
 c. 52v [Landini], *Zentil aspetto* (esagrammi 1-8), C, T, Ct.

Come si vede, in alcuni casi, in una stessa facciata sono copiati *in toto* o in parte ben due composizioni di Landini: a c. 49r figurano nella parte superiore Cantus e Tenor di *Vita non è più misera* e in quella inferiore il Cantus di *S' i' ti so stat' e vogl'esser fedele* (il cui Tenor è in fondo a c. 48v); a c. 50v prima le tre voci complete della ballata adespota, ma forse anche di Landini, *O graciosa petra margarita*, e sotto il Tenor di *De non fugir da me*; a c. 51r prima Cantus e Tenor di *Chi preghio vole* e sotto il Cantus di *De non fugir da me*. In questo quadro tutto landiniano, tranne due ballate adespote (*Come 'n fra l'altre donne* e *O graciosa petra margarita*) per le quali peraltro Kurt von Fischer aveva suggerito una probabile attribuzione a Landini, non è da escludere che anche *Po' che veder* possa essere opera di quest'ultimo²⁶. D'altra parte mi sembra improbabile che possa essere attribuita a Paolo da Firenze, dato che della sua unica composizione presente nel codice Reina, *Per ch'i' non sepi passar*, sia Kurt von Fischer che Thomas Marrocco hanno perfino messo in dubbio l'attribuzione, anche se esplicitamente assegnata a lui dal copista T (a c. 25r).

3. Cadenze e ripetizioni musicali

La pratica di utilizzare più volte stessi materiali musicali all'interno di una composizione, ovvero di ripetere a distanza uno stesso inciso melodico, si osserva in modo massiccio, specialmente nella parte del Cantus, anche in

²⁵ Von Fischer scrive: «Vielleicht von Landini?» (RISM, B IV/3, p. 510, nr. 100).

²⁶ Vere e proprie aggiunte "successive" potrebbero essere invece *Convien s'a fede*, inserito dal copista Y a c. 71r (penultima carta del sesto fascicolo) in mezzo a una serie di pezzi francesi; *Poy che da te me convien partir via* collocato dal copista S in fondo alle cc. 9v (la ripresa del Tenor nell'ultimo esagramma) e 10r (il Cantus completo e la stanza del Tenor), in mezzo a una serie di composizioni di Jacopo da Bologna (nel primo fascicolo); e infine *Ama donna chi t'ama*, aggiunto dal copista T in fondo a c. 26v (esagrammi 6-8: Cantus) e c. 27r (esagrammi 6-7: Tenor) tra una composizione di Jacobello Bianchi a c. 26v e una adespota (*Non per mio fallo*) in testa a c. 27r (terzo fascicolo); vd. NÁDAS, *The Transmission*, pp. 149, 145, 146 e 183.

Po' che veder (se ne veda la trascrizione musicale in Appendice)²⁷. Il brano – che si muove in uno spazio sonoro incentrato sul Re – inizia con un breve vocalizzo affidato al Cantus che parte appunto dal Re, nota con la quale termina in corrispondenza con la seconda sillaba («Po'...che») attraverso una cadenza che tornerà più volte in tutta la ballata (bb. 1-4)²⁸. Segue una ripetizione variata di questo stesso segmento melodico (bb. 4-8), che termina però con una cadenza sul Mi per enfatizzare la fine del primo emistichio, «posso»²⁹. Il primo verso, un endecasillabo, si chiude alle bb. 11-12 sulla parola «donna» con una cadenza sul Re identica a quella che figura alle bb. 2-4. Il secondo verso, un settenario, è intonato – mi riferisco sempre alla parte del Cantus – su un segmento melodico per lo più a note ribattute che cadenza sul Mi (bb. 13-17), mentre il terzo, sempre un endecasillabo, con il quale termina la ripresa è suddiviso anch'esso in due emistichi, il primo dei quali è cantato sulla stessa musica con la quale si apre il brano (bb. 18-21 = bb. 1-4: cadenza sul Re)³⁰ – in questo caso non più in forma di vocalizzo ma distribuita su più sillabe («A morte duro m'è») –, mentre il secondo ricalca in parte l'andamento melodico delle bb. 4-8, concludendosi però sempre sul Re anziché sul Mi (bb. 22-25), con la stessa cadenza presente alle bb. 3-4, 11-12, 20-21 e al termine del secondo piede. Il primo verso di ciascuno dei due piedi inizia pure con la sonorità di Re ed è intonato

²⁷ La trascrizione pubblicata in Appendice, da me controllata sul ms. R, si allontana da quella edita da W. Th. Marrocco in PMFC, XI, pp. 122-23 solo nella distribuzione del testo sotto le note, nella grafia che corrisponde a quella dell'originale e nella parte del Contratenor, a b. 29, nella quale Marrocco elimina due pause di *minima* e un Sol *minima* (mantenendo la precedente pausa di *semibrevis*), mentre io preferisco eliminare la pausa di *semibrevis* e mantenere le due pause di *minima* seguite dal Sol *minima*. Faccio osservare che nel manoscritto per la cadenza “chiusa” il copista in tutte e tre le voci ha indicato come testo «Costey», mentre deve essere «pò ley»: non so se si tratta di un errore dell'amanuense o di un modo di procedere ricorrente. Ma basterà un rapido sguardo a tutto il codice per togliersi questo dubbio.

²⁸ Un procedimento simile, anche se questa volta non connesso a ripetizioni di parole, si incontra anche nella ballata *Altro che sospirar* di Paolo che inizia con un lungo melisma sulla prima parola, «Altro», bisillaba, e che si chiude con una chiara cadenza in Re (bb. 1-9); vd. PMFC, vol. XI, p. 2, nr. 2.

²⁹ Questa stessa cadenza ritornerà anche alle bb. 33-34 al termine del primo piede e, ma con qualche variante, alla fine del secondo, bb. 40-41. Faccio osservare però che a b. 34 cambia la “sonorità” finale per un diverso movimento del Contratenor, ma su questo punto si veda più avanti.

³⁰ Alessandra Fiori, a proposito di Landini, sembra parlare proprio di casi simili a questo: «Non è rara, inoltre, l'anticipazione del materiale melodico delle due principali cadenze, o la sua riaffermazione, in altri punti del brano, ad altezza diversa, oppure in contesto sillabico se, nella sua prima enunciazione, faceva parte di un melisma» (FIORI, *Francesco Landini*, p. 52).

su un segmento melodico nuovo che si conclude alle bb. 33-34 con una cadenza sul Mi uguale a quella presente nelle bb. 7-8; anch'esso inoltre è scandito in due emistichi, il primo dei quali termina con una cadenza su La (b. 29). Il secondo verso del primo piede si chiude con una cadenza "aperta"³¹, sempre sul Mi (bb. 41-42), una variante di quella precedente, mentre quello del secondo ne ha una "chiusa" sul Re identica a quella presente nelle bb. 4-5, 11-12, 20-21 e 24-25. Si osservi infine che il movimento cadenzale a bb. 31-32 è ripreso identico alle bb. 36-37: cambia solo la parte del Contratenor, il che comporta, però, qualche modificazione anche all'interno delle "sonorità" coinvolte. Come si vede, si tratta di un brano molto ripetitivo, specialmente per il ritorno frequente delle stesse cadenze e dei medesimi incisi musicali – anche se inseriti in campi sonori sempre, o quasi, diversi –, basato su procedimenti melodici spesso a note ribattute, all'interno di un *ambitus* molto limitato che non supera la settima. Mi sembra opportuno aggiungere che le varie sezioni musicali nelle quali si articola la ballata – identificabili, peraltro, anche attraverso la successione dei versi e degli emistichi – si distinguono tra loro tramite le cadenze del Cantus e del Tenor, dal momento che si muovono sempre parallelamente, mentre il Contratenor, come vedremo, ha un modo di procedere del tutto autonomo, indipendente dalle altre due voci e serve spesso da raccordo verbale e musicale tra una sezione e l'altra.

Alessandra Fiori afferma che nel caso di Landini «in taluni brani assistiamo ad un massiccio reimpiego di materiale musicale, secondo una logica di vero e proprio risparmio tematico»³²; le ballate più significative in questo senso sono *Duolsi la vita*, che «consiste quasi per metà di materiale musicale riutilizzato» e *Questa fanciulla, Amor*, nella quale «le parti ripetute occupano la maggioranza dell'intero pezzo»³³. Un caso a parte è rappresentato dalla "ballata" *Partesi con dolore* per avere la doppia cadenza alla fine della ripresa, «verto» (sul Mi) e «chiuso» (sul Re), e per essere assimilabile per quanto concerne la forma musicale, secondo Dorothea Baumann³⁴, alla *ballade* francese.

³¹ Nei manoscritti antichi, nel caso in cui i due piedi si chiudano con due cadenze diverse, troviamo le indicazioni «verto» per quella del primo piede (che è, appunto, "aperta") e «chiuso» per quella "chiusa" del secondo.

³² FIORI, *Francesco Landini*, p. 36.

³³ Ivi, p. 37. In realtà la ripetizione più lunga e vistosa riguarda la cadenza della ripresa, di sette battute (bb. 15-21), che viene ripetuta alla fine del secondo piede (bb. 33-39). In *Partesi con dolore* le bb. 9-15 della ripresa vengono ripetute uguali nella stanza (bb. 43-49).

³⁴ D. BAUMANN, *Some Extraordinary Forms in the Italian Secular Trecento Repertoire*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, V. *Atti del III Congresso internazionale, sul tema La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975)*,

Ho l'impressione, comunque, che anche in assenza di percentuali nessuna delle ballate landiniane abbia al suo interno tante ripetizioni degli stessi incisi melodici o delle stesse formule cadenzali quante ne contiene *Po' che veder non posso*, che in tal senso rappresenta un "caso-limite"³⁵. Rare sono invece le ripetizioni di singoli segmenti melodici nelle ballate di Paolo. Quella più significativa si trova nella ballata *Una cosa di veder* e consiste nel riutilizzo del segmento musicale con il quale inizia la stanza (bb. 28-30) anche nelle bb. 40-42, in corrispondenza con la parte centrale del secondo del piede. Si osserva inoltre che l'inciso melodico della b. 30 (ripetuto nella b. 42) è ripreso – ma in contesti "sonori" diversi – anche a b. 22 con la quale inizia la cadenza del ritornello³⁶. Ma basta già questa circostanza a rendere più probabile un'eventuale attribuzione di *Po' che veder* a Landini invece che a Paolo?

Sempre in tema di ripetizioni melodiche, considerate specialmente in rapporto alle strutture formali, mi sembra giusto ricordare che nel corso della ballata polifonica di fine '300-inizi '400 si registra, come sappiamo, la tendenza ad utilizzare anche nella sezione finale della stanza parte del materiale musicale, compresa la cadenza (in questo caso, "chiusa"), con il quale si conclude la ripresa. Sempre Alessandra Fiori ha affermato che nella produzione di Landini

Circa un terzo delle ballate a due voci e ben tre quarti di quelle a tre presentano citazioni interne – letterali o variate – che consistono, solitamente, nell'importazione della cadenza conclusiva di A in fine di B; in genere si tratta della ripresa di brevi clausole, ma a volte la similitudine può protrarsi per un buon numero di misure³⁷.

Ai nostri fini mi sembra importante rimarcare, con la Fiori, che in Landini questo fenomeno ricorre con più frequenza nelle ballate a tre voci rispetto a quelle a due. Difatti in queste ultime ben 73, su un totale di 91 (in PMFC, IV), hanno la cadenza con la quale si concludono i piedi completamente diversa da quella della ripresa. Per quanto concerne le rimanenti

sotto il patrocinio della Società italiana di musicologia, edizione curata da A. Ziino, Certaldo, Edizioni del Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1978, pp. 45-63: 49-51. Vd. anche PMFC, vol. IV, pp. 136-137, e CORSI, *Poesie musicali*, p. 205. Si osservi infatti che la ripresa, di quattro versi, è chiaramente divisa in due distici: il primo termina con la cadenza "aperta" mentre il secondo con quella "chiusa"; e che la stanza è formata dagli altri quattro versi, anch'essi suddivisi in distici, il primo dei quali termina con la cadenza "aperta" (bb. 25-30 = bb. 9-14) mentre il secondo con quella "chiusa" (bb. 43-49).

³⁵ Sulle ripetizioni melodiche in Landini vd. sempre FIORI, *Francesco Landini*, anche alle pp. 52-56.

³⁶ Vd. PMFC, vol. IX, pp. 178-179.

³⁷ FIORI, *Francesco Landini*, p. 52.

18, solo in due la sezione finale dei piedi è uguale a quella della ripresa per almeno cinque battute, mentre nelle altre 16 le due cadenze coincidono solo per un massimo di tre battute fino ad un minimo di tre note. Ovviamente questo scarto nel numero delle battute (e delle note) coinvolte dipende principalmente dal modo scelto dal compositore per “fondere” la melodia sulla quale vengono cantati i piedi con quella con cui si conclude la ripresa. Le percentuali però cambiano quando andiamo ad esaminare le ballate a tre voci (49, in PMFC, IV): in 17 le due cadenze, quella dei piedi e quella della ripresa, sono differenti, mentre in ben 24 sono uguali fino ad un massimo di tre battute; aumenta anche il numero delle ballate nelle quali le due sezioni coincidono per più di tre battute (fino ad un massimo di 12): otto.

Questa stessa tendenza si osserva anche nelle ballate di Paolo, secondo modalità riscontrabili in parte anche in Landini. Su 44 ballate a lui attribuite, 17 sono a due voci e 27 a tre. Tra quelle a due voci, dodici hanno cadenze diverse tra ripresa e piedi, mentre in cinque sono uguali (possono coincidere da un minimo di due battute fino a un massimo di cinque). Delle ballate a tre voci ben 23 hanno la cadenza “chiusa” identica a quella della ripresa³⁸, mentre in quattro è diversa. Tra queste ultime, tre hanno stranamente la doppia cadenza³⁹: si tratta delle ballate *Se per virtù*⁴⁰, *Dolçe mia donna*⁴¹, e *Fatto m'è' sdegno*⁴².

³⁸ Bisogna però osservare che in *Amor, da po' che tu* quella “chiusa” termina sul Do mentre la ripresa si conclude sul Re (vd. PMFC, vol. IX, pp. 102-104, nr. 1), e che in *S'amor in cor gentil* l'identità tra le due cadenze si riduce in realtà alle ultime tre note del Cantus e per giunta con un ritmo diverso (vd. PMFC, vol. IX, pp. 164-166, nr. 24). Ho l'impressione che nella ballata *Che l'agg' i' fatto* il copista di Pit abbia per errore invertito le due cadenze alla fine dei piedi: la prima, “aperta”, sul La dovrebbe in realtà essere quella “chiusa”, dato che coincide perfettamente con quella della ripresa, mentre la seconda, sul Sol, dovrebbe essere in realtà quella “aperta”; vd. PMFC, vol. IX, pp. 112-113, nr. 5.

³⁹ La quarta è *Per ch' i' non sepi passar*, della quale peraltro è messa in discussione anche l'attribuzione a Paolo, la cui unica versione pervenuta non ha purtroppo il testo del secondo piede. In ogni caso ha una sola cadenza, che presumo “aperta” essendo su una “sonorità” di La (la ripresa cadenza sul Re), completamente diversa da quella della ripresa; vd. PMFC, vol. IX, pp. 158-161, nr. 22.

⁴⁰ Vd. PMFC, vol. IX, pp. 170-171, nr. 26. In realtà tra la cadenza della ripresa e quella “chiusa” del secondo piede in comune ci sono l'accordo finale: Sol-Re-Sol e nel Cantus le ultime quattro note.

⁴¹ Vd. PMFC, vol. XI, pp. 56-57, nr. 28, nella quale la doppia cadenza, “aperta” e “chiusa”, figura non solo alla fine dei due piedi ma anche nella ripresa, tutt'e quattro diverse tra loro. In realtà tra la cadenza “chiusa” del secondo piede e quella “chiusa” della volta nel Cantus c'è in comune solo la nota finale, Fa, mentre nel Tenor e nel Contra coincidono le ultime due battute.

⁴² Vd. PMFC, vol. XI, pp. 72-73, nr. 37. In realtà, le cadenze dei due piedi, “aperta” e “chiusa”, seppur diverse da quella della ripresa, sono quasi uguali tra loro: difatti il Cantus è perfettamente identico, parimenti anche il Tenor, mentre il Contratenor è diverso.

Nell'insieme mi sembra che *Po' che veder*, in cui solo le ultime cinque note del Cantus e le tre del Tenor al termine del secondo piede coincidono con quelle della cadenza della ripresa, sia assimilabile più ad alcune ballate di Landini che non a quelle di Paolo. Difatti nelle ballate di quest'ultimo l'identità musicale tra le due cadenze è sempre alquanto estesa e può arrivare anche a interessare fino a sei battute; solo in due casi si limita alle sole note conclusive: in *La vaga luce* e *S'Amor in cor gentil*⁴³. D'altra parte in Landini troviamo un numero maggiore di casi nei quali l'identità melodica e "sonora" tra la cadenza con la quale terminano i piedi e quella della ripresa si limita a poche note o al massimo a una/due battute: si vedano, solo per fare qualche esempio, le ballate *Questa fanciulla*, *Po' che partir conviemmi*, *Nella mi' vita*, *Giunta vaga biltà*, *La mente mi riprende*, *Lasso, di donna* e *Amor c'al tuo soggetto*⁴⁴.

4. Il Contratenor

Come sappiamo, Dorothea Baumann ha inserito *Po' che veder*, avendo tutte e tre le voci fornite di testo (3³), nella categoria 3.1, cioè in quella categoria nella quale il Contratenor in quanto voce complementare aggiunta ha la funzione di «klangliche Ergänzungsstimme»⁴⁵. Da molti anni si discute sulla reale funzione del Contratenor nelle composizioni a tre voci e se esso sia stato concepito contestualmente alle altre due voci o sia stato aggiunto successivamente, ma il dibattito è divenuto particolarmente vivace proprio ai nostri giorni⁴⁶. Kurt von Fischer in un suo vecchio articolo ha studiato la natura e la funzione del Contratenor nelle ballate a tre voci di Landini prendendo come parametri principali la sua disposizione a intonare un testo poetico – ovvero se è di tipo vocale o strumentale – e il modo con cui riesce ad integrarsi o a interagire con le altre due voci, il che dipende non

⁴³ Per *La vaga luce* vd. PMFC, vol. IX, pp. 136-137, nr. 14.

⁴⁴ Vd. PMFC, vol. IV, pp. 116-117, nr. 97; pp. 118-119, nr. 98; pp. 120-121, nr. 99; pp. 124-125, nr. 102; pp. 132-133, nr. 106; pp. 138-139, nr. 109; p. 183, nr. 135.

⁴⁵ D. BAUMANN, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden, Koerner, 1979, p. 37. La Baumann elenca anche altre caratteristiche generali del sottogruppo 3.1: «Contratenor in Mittel- oder Tenorlage, Kreuzungen mit Superius und Tenor (bis zum Unteroktav), vorallem durch das rhythmische Verhalten klanglich verdichtend».

⁴⁶ Vd. S. ROTTER-BROMAN, *Was there an Ars contratenoris in the Music of the Late Trecento ?*, «Studi Musicali», XXXVII, 2008, pp. 339-357; EAD., *Komponieren in Italien um 1400*, Olms Verlag, Hildesheim 2012; P. MEMELSDORFF, «Ars non inveniendi»: riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto, «Acta Musicologica», LXXXI, 2009, 2, pp. 1-22.

solo dalla struttura “contrappuntistica” del brano ma anche dalle diverse possibilità di disporre il testo sotto le note⁴⁷. Nel caso di ballate nelle quali tutte e tre le voci hanno il testo (3³), questo è quasi sempre declamato simultaneamente da parte di tutte le voci: è quindi molto probabile che questa tipologia, nel caso di Landini, sia quella autentica, quella originale, voluta così dal compositore. Ma il discorso di von Fischer si fa più sottile nel caso in cui una ballata abbia il testo in alcune fonti solo nel Cantus (3¹), in altre anche nel Tenor (3²) – con il Contratenor che si configura come una voce complementare – e in altre ancora nel Cantus e nel Contratenor (3^{2c}), con funzioni di secondo Cantus. In molti di questi casi von Fischer dimostra in modo persuasivo che la struttura originale è 3², dato che in quella a 3³ il Contratenor, o perché mal si accorda con le altre due voci che procedono simultaneamente – venendo quindi ad impedirne la comprensibilità – o perché ha un andamento poco adatto ad essere intonato con un testo poetico, sembra essere stato aggiunto in un secondo momento. In alcuni casi von Fischer arriva a ipotizzare che l’assegnazione del testo anche al Contratenor potrebbe essere un’iniziativa del copista. Ovviamente la casistica è molto più ampia di quanto ora schematizzato, ma resta comunque il principio, come ha scritto von Fischer, che «la valutazione delle diverse versioni deve, in ogni caso, partire dall’analisi musicale»⁴⁸. Ora, questo è certamente vero, ma non dobbiamo dimenticare che nella valutazione del ruolo da assegnare al Contratenor molto dipende anche da come si colloca il testo poetico sotto le note, operazione tutt’altro che facile, senza punti di riferimento certi e condivisi e nella quale i margini lasciati all’arbitrio del copista medievale o del moderno editore sono purtroppo ancora molto ampi.

Il fatto che la nostra ballata ci sia giunta in una sola fonte nella quale tutte e tre le voci hanno il testo non esclude la possibilità che possano esistere versioni, non pervenute, strutturate in 3² o addirittura perfino in 2². Tuttavia, se proviamo ad analizzare il Contratenor sul piano musicale ci rendiamo subito conto che si tratta di una voce le cui funzioni, non solo a livello “contrappuntistico” ma anche per quanto concerne la collocazione del testo sotto le note, sembrano essere state studiate a volte abbastanza

⁴⁷ Vd. K. VON FISCHER, *Text Underlay in Landini's Ballate for three voices*, «Current Musicology», 45-47, 1990, pp. 179-197 (in questa sede mi riferirò alla trad. it. con il titolo *La disposizione del testo nelle ballate a tre voci di Francesco Landini*, in *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di A. Delfino e M. T. Rosa-Barezzani, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 181-196).

⁴⁸ VON FISCHER, *La disposizione del testo*, p. 195.

attentamente, forse per non disturbare la declamazione complessiva del testo poetico, proprio come fa Landini in molte delle sue composizioni. Questo comunque non significa affatto che la parte del Contratenor sia stata composta dalla stessa persona che ha composto le altre due, né tanto meno che questo fantomatico musicista sia Landini: potrebbe trattarsi anche di un'aggiunta posteriore. Ma, a ben vedere, le funzioni del nostro Contratenor vanno ben oltre, non solo per la sua sostanziale "cantabilità", quanto soprattutto perché interagisce, anche attraverso il testo poetico, con le altre due voci. Si vedano le bb. 1-5 nelle quali anticipa parte del primo verso («Po' che veder non posso»), 8-9 nelle quali precede le altre due voci sulla parola più importante («la mie donna»), oppure le bb. 12-15 e 16-22 nelle quali anticipa rispettivamente tutto il secondo verso («che d'onestat'è luce») e parte del terzo («a morte duro m'è che sia mia du[ce]»). Lo stesso vale per il secondo verso del primo piede («che non veder coste[i]»)⁴⁹. Il Contratenor, quindi, non è solo un arricchimento del contesto "sonoro" ma, essendo anch'esso fornito di testo come le altre due voci e anticipandone le "entrate" – di mezza battuta (bb. 8 e 12) e di una battuta e mezzo (bb. 15-17 e 34-35) – con l'intonazione di un nuovo verso o di un emistichio, svolge anche una funzione di collegamento tra le varie sezioni musicali nelle quali si articola la ballata. Pertanto, detto questo, è anche abbastanza evidente che le voci portanti sono comunque il Tenor e il Cantus, procedendo quasi sempre insieme e simultaneamente.

Passando ora a Landini osserviamo che su 49 ballate a tre voci, solo dieci hanno il testo in tutte e tre le parti, stando almeno all'edizione curata da Leo Schrade⁵⁰. Di queste, otto presentano collegamenti musicali tra un verso e l'altro, mentre in due, *L'alma mie piange* e *Care mie donna*, le tre voci procedono quasi sempre simultaneamente iniziando e terminando l'intonazione di un verso tutte e tre insieme⁵¹. Tra queste otto, inoltre, solo in tre – *Guard' una volta* (bb. 5-6, 9 e 21), *Per seguir la speranza* (b. 20), e *Quanto più caro fay* (b.

⁴⁹ Ovviamente lo stesso discorso vale anche per i versi simmetrici, in questo caso il secondo verso del secondo piede; e negli esempi citati in precedenza il primo, secondo e terzo della volta.

⁵⁰ Nel computo non ho considerato la ballata *Perché di novo sdegno* politestuale, ovvero che presenta tre testi poetici differenti, uno per ciascuna voce. Si tenga presente, comunque, che non siamo assolutamente sicuri che la presenza o meno del testo in tutte le parti o solo in alcune sia una scelta precisa del compositore: difatti potrebbe dipendere anche dalle abitudini dei vari amanuensi oppure dalle fonti a loro disposizione. Prendiamo quindi questo tipo di informazioni e di problematiche con tutta la cautela necessaria.

⁵¹ Vd. PMFC, vol. IV, pp. 148 e 188. Su *L'alma mie piange* vd. M. GOZZI, *La ballata L'alma mie*, in *Col dolce suon che da te piove*, pp. 339-365.

4)⁵² – il compito di legare sul piano musicale alcuni versi tra loro anticipando di una battuta o poco più le entrate delle altre voci è affidato al Contratenor (ma nell'ultima canta insieme al Tenor), mentre in cinque il legame tra alcuni versi è realizzato dal Cantus solo o insieme al Tenor, ma con entrate sfalsate. Come si vede, si tratta di dati certamente significativi, ma forse troppo esigui per definire le preferenze di Landini in questo tipo di procedimenti⁵³. Per quanto concerne Paolo, come sappiamo, in nessuna delle ballate a tre voci pervenute il Contratenor è fornito di testo poetico: esse hanno quindi la struttura 3². L'unica composizione in 3³ è il madrigale *Godi Firenze*, ma questo è un caso a parte, trattandosi di un brano chiaramente celebrativo.

5. "Sonorità" e dissonanze

La Guerrero, accennando a *Po' che veder*, ha osservato tre occorrenze di una dissonanza che si presenta per lo più in cadenza e che la studiosa – anche sulla scorta di Sarah Fuller⁵⁴ – chiama «structural T6/5 progression»⁵⁵:

⁵² Vd. PMFC, vol. IV, pp. 110, 112 e 130.

⁵³ In questa ottica potrebbe essere interessante capire se anche per *Guard' una volta e Per seguir la speranza* si possa ipotizzare che il Contratenor sia stato aggiunto in un secondo momento e che la versione originale sia stata a due voci.

⁵⁴ Dobbiamo a Sarah Fuller l'introduzione di questo termine per definire una successione verticale di suoni nella musica medievale al posto del tradizionale "accordo"; vd. S. FULLER, *On Sonority in Fourteenth-Century Music: Some Preliminary Reflections*, «Journal of Music Theory», XXX, 1986, pp. 35-70.

⁵⁵ GUERRERO, *Musical Analysis*, p. 336; EAD., *Francesco's Dream: Musical Logic in Landini's Three-Voice Ballate*, «Music Theory Online», XIII, 2007, pp. 1-40. Margaret Bent usa le espressioni «bifocal dissonance» oppure «bifocal superimposition», termini che secondo Pedro Memelsdorff «denotano la combinazione di diverse consonanze rispetto al tenor, tra loro incompatibili (per esempio un cantus alla sesta superiore, assieme ad un contratenor alla quinta superiore rispetto allo stesso tenor; cantus e contratenor si trovano tra loro in intervallo dissonante di seconda)» (MEMELSDORFF, «Ars non inveniendi», p. 5 nota 19; vd. M. BENT, *The grammar of early music: preconditions for analysis*, in *Tonal Structures in Early Music*, edited by C. C. Judd, New York-London, Garland, 1998, pp. 15-59; EAD., *Some aspects of the motets in the Cyprus manuscript*, in *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J.II.9. Report of the International Musicological Congress [...]*, edited by U. Günther and L. Finscher, [Middleton], The American Institute of Musicology – Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1995, pp. 357-375; EAD., *The 'Harmony' of the Machaut Mass*, in *Machaut's Music: New Interpretations*, edited by E. E. Leach, Woodbridge, Boydell Press, 2003, pp. 75-94; EAD., *Ciconia, Prosdocimus and the Working of Musical Grammar as exemplified in O felix templum and O Padua*, in *Johannes Ciconia musicien de la transition*, edited by Ph. Vendrix, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 65-106; M. T. ROSA-BAREZZANI, *La cadenza 'alla Landini' dal manoscritto all'edizione: problemi di tradizione e di edotica*, in *Col dolce suon che da te piove*, pp. 141-180; D. SABAINO, *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica*

si tratta della progressione diretta $T6/5 \rightarrow R8/5$ che «harbors an expanding sixth along with parallel fifths in the lowest two voices» (vd. Es. 1)⁵⁶. La Guerrero non dice quali siano queste tre occorrenze⁵⁷, ma credo di averle individuate nelle bb. 9-10 (ma senza la quinta)⁵⁸, 11-12 e 16-17 (quest'ultima è uguale alla prima, ma con la quinta)⁵⁹. Nel repertorio delle ballate a tre voci la progressione $T6/5 \rightarrow R8/5$ figura, stando ai calcoli e alle statistiche della Guerrero, solo 39 volte: 21 in Paolo, 5 in Landini⁶⁰, e 13 tra Ser Feo, Bartolino e ballate adespote, tra le quali *Po' che veder* e *Checc'a tte piaccia*, ambedue con tre occorrenze ciascuna (di quest'ultima la studiosa parlerà approfonditamente proponendone l'attribuzione a Paolo proprio in virtù di queste tre occorrenze)⁶¹. In conclusione la studiosa afferma che «in fact,

di Francesco Landini: il caso della ballata Contemplant le gran cose, in *Col dolce suon che da te piove*, pp. 259-321.

⁵⁶ GUERRERO, *Musical Analysis*, p. 335. Le altre progressioni cadenzali prese in esame dalla Guerrero, sempre sulla scorta di Sarah Fuller, sono: $T6/3 \rightarrow R8/5$; $T10/6 \rightarrow R12/8$; $T5/3 \rightarrow R5/1$.

⁵⁷ Ivi, p. 342, Table 3.

⁵⁸ In realtà nel Contratenor la quinta Si è preceduta da due pause di semiminima (croma, nella mia trascrizione).

⁵⁹ Si osservi però che nella risoluzione del primo, a b. 10, manca la quinta, il Si.

⁶⁰ Due figurano nella ballata *La dolce vista* che si muove in uno spazio sonoro incentrato sul Fa con il segno del Si bemolle in chiave nelle parti del Tenor e del Contratenor. La Guerrero però, dato che questa ballata in altre tre fonti è a due voci, ritiene che la versione a tre voci, presente solo nel codice Reina, potrebbe non essere di Landini; cfr. GUERRERO, *Musical Analysis*, p. 341, Table 2. Le altre tre occorrenze dovrebbero essere, se ho visto bene (dato che la Guerrero non lo dice), nella b. 22 di *Selvagia fera*, campo sonoro Fa (PMFC, IV, p. 182), nelle bb. 34-35 della ballata *Che pena è quest'al cor*, campo sonoro incentrato sul Re (PMFC, IV, p. 163), e nella b. 60 di *Orsù, gentili spirti*, campo sonoro incentrato sul Do (PMFC, IV, p. 184). In *Selvagia fera* la progressione $T6/5 \rightarrow R8/5$ figura proprio con le stesse note di bb. 9-10 e 16-17 di *Po' che veder*: $T6/5$: Fa-Do-Re \rightarrow $R8/5$: Mi-Si-Mi. Anche nella ballata, sempre di Landini, *Perché di novo sdegnò*, anch'essa in uno spazio sonoro basato sul Re, nelle bb. 4-5 è presente una progressione simile: $T6/5 \rightarrow R8/3$, Fa-Do-Re, che però risolve su una cadenza transitoria o mediana, Re-Re-Si, nella quale il Re del Cantus, invece di salire di grado scende sul Si passando prima sul Do, il Fa del Tenor scende al Re passando prima sul Do, e infine il Do del Contratenor sale al Re.

⁶¹ GUERRERO, *Musical Analysis*, pp. 351-352: «The three-voice ballata *Checc'a tte piaccia* employs three structural $T6/5$ progressions, which are particularly idiomatic of Paolo. The three progressions fall on the same degrees within the tonal type as several other ballate by Paolo». Ma in *Checc'a tte piaccia*, secondo la Guerrero, figurano anche altri elementi che lo avvicinano a Paolo: «The piece also extends an inflected tone within an imperfect sonority for a great length of time, a feature that further characterizes Paolo's music. In addition to its placement within **Pit**, *Checc'a tte piaccia* thus exhibits many signs that highly suggest Paolo's authorship, a possibility not seriously entertained before» (ivi, p. 352).

Esempio 1

The image shows a musical score for a vocal line and a bass line. The vocal line is in treble clef and the bass line is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures. In the first measure, the vocal line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts on a whole note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. In the second measure, the vocal line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts on a whole note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The progression is T6/5 to R8/5.

$$T \frac{6}{5} \rightarrow R \frac{8}{5}$$

$$T \frac{6}{5} \rightarrow R \frac{8}{5}$$

Paolo makes the most idiomatic usage of structural $T6/5 \rightarrow R8/5$ progressions out of all composers represented in the repertoire»⁶², e aggiunge che, analogamente a *Checc'a tte piaccia*, anche «the anonymous *Po' che veder non posso* in **Reina** appears to have been authored by Paolo», e questo solo per la presenza di tre progressioni del tipo $T6/5 \rightarrow R8/5$ ⁶³. Ora, pur apprezzando la cautela della Guerrero, ritengo che un discorso basato solo sulle percentuali, anche se certamente significative come nel caso di Paolo, potrebbe avere una maggior forza persuasiva qualora fosse supportato da altri elementi altrettanto consistenti.

Ci sono, comunque, anche altre differenze tra il linguaggio musicale di Landini e quello di Paolo; tra queste, come scrive la Guerrero: «With decidedly more frequency than Francesco, Paolo's pieces contain extended inflected tones within emergent T sonorities as part of large-scale directed progressions»⁶⁴. Ma anche questa particolarità del linguaggio musicale di Paolo non trova riscontro alcuno in *Po' che veder non posso*.

⁶² Ivi, p. 338.

⁶³ Ivi, p. 352 nota 27.

⁶⁴ Ivi, p. 343. Anche Kurt von Fischer osservava: «In diverse ballate 3², Paolo si allontana da Landini nella misura in cui sviluppa una tecnica compositiva più raffinata e complessa, nella direzione dello stile dell'*ars subtilior*: si guardi la costituzione di alcuni suoi Contratenores privi di testo. [nella nota 24 fa riferimento alle ballate *Amor, da po' che tu e Lena virtù*]» (VON FISCHER, *La disposizione del testo*, p. 196).

Bisogna tener presente, tuttavia, che nella nostra ballata adespota ci sono altre tipologie di dissonanze assimilabili molto probabilmente a quelle che Margaret Bent chiama «bifocal», abbastanza frequenti, seppure in contesti diversi, anche nelle ballate a tre voci di Landini e di Paolo – particolarmente in quelle in 6/8 e in 9/8 e in uno spazio sonoro incentrato sul Re –, pur se in percentuali forse leggermente più basse all'interno di uno stesso pezzo rispetto a *Po' che veder*⁶⁵. In questa sede, però, più che verificare in che misura e in quali contesti le suddette “sonorità” di tipo «bifocal» sono presenti nelle ballate a tre voci di Landini e di Paolo, potrebbe essere forse utile provare ad analizzare – per quanto possibile – la loro natura e la funzione all'interno di *Po' che veder non posso*⁶⁶.

Il primo problema da valutare è se dobbiamo ragionare in termini di successione verticale di suoni, cioè di “sonorità”, di campi sonori oppure di movimenti orizzontali di suoni, cioè di linee melodiche che si intersecano e si sovrappongono tra loro secondo varie modalità. Partiamo dalla “sonorità” Sol-Re-Mi di b. 13. Credo che la nota che crea la dissonanza sia il Re del Contratenor che si scontra con il Mi del Cantus. In questo caso la “sonorità” si presenta come un vero e proprio 6/5, che non risolve su 8/5 ma su una sorta di cadenza “mediana” (La-Do-Fa), dal momento che se il Cantus e il Contratenor salgono e scendono “regolarmente” di grado (passando rispettivamente al Fa e al Do), il Tenor invece di scendere sul Fa sale al La (comportando questo, per giunta, le due seste parallele ascendenti tra Tenor e Cantus): si tratta di un errore dell'amanuense o di una “scorrettezza” del compositore? Non credo, anche se non sono ipotesi da scartare a priori. Ritengo piuttosto che proprio le due seste parallele potrebbero essere una “spia” per capire la vera (o probabile) natura di questa dissonanza: difatti esse sono la struttura portante, “originale”, di questo passaggio, se lo valutiamo nel quadro di una concezione diadica, cioè in un'ottica a due voci, nelle quali si sarebbe inserito dopo il Contratenor. In secondo luogo si tenga presente che il Contratenor in questo passaggio è molto

⁶⁵ Si tenga presente, però, che in *Po' che veder* le ripetizioni di alcune “sonorità” sono legate alla reiterazione di determinate formule melodiche, e per giunta sempre sulle stesse note, specialmente nelle cadenze: si vedano ad esempio le bb. 2, 5, 18, 23, 32 e 6, 22. Sul trattamento delle dissonanze in Landini vd. anche C. SCHACHTER, *Landini's Treatment of Consonance and Dissonance. A Study in Fourteenth-Century Counterpoint*, «The Music Forum», II, 1970, pp. 130-186.

⁶⁶ Analizzerò in modo particolare le seguenti dissonanze: Sol-Mi-Re (bb. 2, 5, 18), La-Re-Do (b. 6), Sol-Re-Mi (b. 13), Do-La-Sol (b. 15), Fa-Re-Do (b. 22), Sol-Mi-Re (b. 32), La-Re-Mi (b. 36). Indico nell'ordine dal basso in alto: Tenor-Contratenor-Cantus; quando il Contratenor è in un *ambitus* più basso del Tenor lo indico in corsivo.

importante in quanto declama velocemente tutto il primo emistichio del secondo verso, sovrastando le altre due parti, su una progressione melodica discendente di tipo formulare molto usata da Landini (bb. 12-14)⁶⁷. A mio parere, quindi, in questo caso più che le ragioni di tipo “verticale” prevalgono quelle legate ad una concezione “orizzontale” della musica, le sole che possono spiegare la presenza di questa dissonanza. Se consideriamo la “sonorità” Sol-Mi-Re presente nelle bb. 2, 5 e 18 ci rendiamo subito conto che la nota che crea la dissonanza potrebbe essere il Mi del Contratenor. Si tratta di una dissonanza che “arricchisce” senza dubbio la “sonorità” prescelta e che prosegue e si risolve sempre in modo diverso. E questo è proprio l’aspetto interessante, in quanto potrebbe essere una scelta precisa del compositore o di colui che ha composto il Contratenor. Difatti la prima, a b. 2, risolve sulla “sonorità” di Fa; la seconda, a b. 5, prosegue sulla “sonorità” di La (La-Re-Do, b. 6), ugualmente dissonante per la presenza del Re del Contratenor; la terza, infine, a b. 18, rimane nella “sonorità” di Sol. A proposito della dissonanza di b. 6 si osservi che si ripresenta a b. 22, ma in questo caso fa parte di una “sonorità” fondata sul Fa (Fa-Re-Do): il Do del Cantus appartiene sia alla “sonorità” di La che di Fa e la nota che provoca la dissonanza sembrerebbe essere quindi il Re del Contratenor. Nella dissonanza Sol-Mi-Re di b. 32 il Re del Cantus sembra la nota che si scontra con il Mi del Contratenor, ma, in quanto nota di passaggio, potrebbe avere invece una funzione di raccordo tra il Sol precedente e il Mi all’inizio di b. 33: lo stesso passaggio melodico e con la medesima funzione figura ad esempio in *Gentil aspetto* (bb. 35-36)⁶⁸ e in *Amar sì gli alti* (b. 29)⁶⁹ di Landini e nella ballata *Una cosa di veder* (b. 3)⁷⁰ di Paolo da Firenze. La dissonanza Do-La-Sol nella b. 15 trova una sua soluzione nella “sonorità” successiva, La-Re-La, con il Cantus che sale di grado al La, il Tenor che scende di terza, anch’esso al La, e il Contratenor che scende al Re con un salto di quinta. Infine, nella “sonorità” La-Re-Mi alla fine di b. 36 la nota che crea dissonanza è il Re del Contratenor. Si osservi però che un passaggio quasi uguale ricorre a b. 31: Cantus e Tenor sono gli stessi, cambia solo il modo di procedere del Contratenor, la qual cosa comporta, però, due campi sonori diversi. Anche in questo caso la presenza di due seste parallele discendenti tra Tenor e Cantus (Si/Sol → La/Fa) a b. 31 fa pensare che la voce del Contratenor sia stata aggiunta successivamente e con modalità

⁶⁷ Vd. FIORI, *Francesco Landini*, pp. 69-70.

⁶⁸ Vd. PMFC, IV, p. 135.

⁶⁹ Vd. PMFC, IV, p. 176.

⁷⁰ Vd. PMFC, IX, p. 178.

differenti: a b. 31 raddoppiando il movimento del Cantus all'ottava sotto e concludendo sul Mi, a b. 36 anticipando rispetto alle altre due voci il lungo vocalizzo sulla penultima sillaba che terminerà con la cadenza finale a b. 41. In questi casi, se ipotizzare qualche errore di copiatura può sembrare certamente la soluzione più facile, di comodo, non è però sempre vero che sia la più corretta o la più probabile.

Giunti a questo punto, visto che le “sonorità” più problematiche sembrerebbero essere causate, forse, anche da un trattamento del Contratenor che talvolta non tiene conto dello spazio sonoro nel quale si muovono le altre due voci, non si può escludere l'ipotesi che questa ballata possa essere stata in origine a due voci e che il Contratenor sia stato aggiunto in un secondo momento. Si tratta inoltre di un Contratenor nel quale se da una parte la distribuzione del testo sotto le note sembra realizzata in modo abbastanza accurato interagendo anche con le altre voci e contribuendo a legare tra loro le varie sezioni nelle quali si articola la ballata, dall'altra sul piano musicale non sempre riesce a “riempire” alcune parti che in una versione a due voci risulterebbero, in termini di “sonorità”, vuote e quindi deboli. Mi riferisco in particolare alle “sonorità” presenti nelle battute 8 (Mi-Sol-Mi), 14 (Sol-Si-Sol), 29 (La-La-La), 32 (Sol-Mi-Sol), 34 (Mi-Do-Mi) e 37-38 (Sol-Sol-Sol). In alcuni passaggi sembra davvero una linea melodica assolutamente autonoma, quasi avulsa dal contesto nel quale è inserita. D'altra parte è anche vero che in una ipotizzata versione a due voci non solo tutte le cadenze sarebbero in ottava, ma anche molti inizi o fine di versi ed emistichi o in coincidenza di punti strategici nella struttura musicale e versale, come ad esempio a b. 4 al termine del primo vocalizzo su «Po'...che», a b. 10 in corrispondenza con l'inizio del vocalizzo sulla penultima sillaba del verso («la mie donna»), a b. 16 all'interno del melisma su «luce», a b. 32 su «*mori-re*» e infine a b. 37 su «*veder*». Senza contare le due quinte di seguito alle bb. 4-5 su «po' che» o a b. 18 su «*morte*». Una ipotetica versione a due voci di *Po' che veder*, nonostante tutte queste “sonorità” assolutamente “vuote”, non sarebbe comunque un caso eccezionale: difatti situazioni di questo tipo sono abbastanza frequenti anche nelle ballate a due voci di Landini e, ma in misura molto minore, di Paolo. Difatti, nel caso di Landini, su 91 ballate, in ben 27 – cioè quasi un terzo – tutte le cadenze si concludono con un'ottava, mentre nelle rimanenti possono terminare, oltre che con l'ottava, anche – in maggioranza – con una quinta, una sesta o una terza. Inoltre ben 31 iniziano, invece che con la quinta, con un'ottava. Ma il fenomeno può riguardare anche l'inizio dei piedi che in molti casi cominciano anch'essi con un'ottava, talvolta perfino nella stessa “sonorità” di quella con cui si apre l'intero brano.

6. “*Campi sonori*”, *strutture metriche e musicali*

In *Po' che veder* la scelta dei “campi sonori” e la loro articolazione al suo interno sembrano dipendere, in generale, non solo dalla struttura metrica ma anche dalla sua suddivisione in emistichi. Difatti, come si è visto, è chiaramente riconoscibile una struttura musicale a sezioni, collegata per lo più a quella metrica e nella quale le varie sezioni sono distinte tra loro tramite cadenze, alternativamente sul Re, sul Mi e sul La. Il primo verso – come abbiamo già accennato – è suddiviso in due emistichi, il primo dei quali («Po' che veder non posso») si conclude a b. 8 con una cadenza “mediana” sulla “sonorità” Mi-Sol-Mi. Il secondo emistichio («la mia donna») si conclude a b. 12 con una cadenza sul Re (stando a Fuller/ Guerrero: T6/5 → R8/5). Il secondo verso («Che d'onestate è luce») comprende le bb. 12/13-17 e si conclude con una cadenza finale su Mi, anch'esso di tipo T6/5 → R8/5 (ma il Contratenor fa da raccordo con il verso successivo). Il terzo («a morte duro m'è | che sia mia duce») con cui si conclude la ripresa è scandito anch'esso in due emistichi e quindi in due sezioni musicali ben distinte tra loro che terminano ambedue con una “sonorità” incentrata sul Re e con una cadenza (T6/3 → R8/5) alle bb. 20-21 e 24-25. Anche in questo caso il Contratenor fa da raccordo tra i due emistichi. I due piedi (vv. 4-5/6-7) sono anch'essi bipartiti: difatti il primo verso⁷¹ è diviso in due sezioni musicali, come suggeriscono una pausa di *semibrevis* nel Cantus (di semiminima puntata nella nostra trascrizione; b. 29) e la scansione del verso in due emistichi («Che minor pena | mi serà 'l morire»)⁷²; inoltre la sezione iniziale si apre con la “sonorità” Re-Sol-Re e termina con una cadenza “mediana” sul La (b. 29), mentre la seconda si chiude a b. 34 su una “sonorità” di Mi. Il secondo verso, «Che non veder costei» (v. 5), inizia su una “sonorità” di La e si chiude, come già accennato, con una cadenza “aperta” sul Mi. La sezione musicale corrispondente al secondo piede si chiude però, come la ripresa, con una cadenza “chiusa” sulla “tonica” Re, la “sonorità” sulla quale si fonda tutta la ballata.

È molto interessante il fatto che la “sonorità” di b. 34 (Mi-Do-Mi) si modifichi subito dopo in R(8)/5 (Mi-Si), con il Contratenor che dal Do scende al Si, come d'altra parte suggerisce anche l'inizio della cadenza a b. 33 con il movimento “frigido” del Cantus che sale di grado all'ottava (Mi) e il Tenor che da Fa scende al Mi. Questo mi aveva spinto a ipotizzare che il Do

⁷¹ Il discorso vale ovviamente anche per i due versi del secondo piede: 6-7.

⁷² Tuttavia nel Tenor la pausa non c'è e il testo del Contratenor è posizionato in modo da ricordare i due emistichi.

del Contratenor potesse essere un errore del copista, emendabile forse in un Si, con il La precedente, croma, che sale appunto di grado, come avviene nella stessa cadenza a bb. 40-41⁷³, ma successivamente mi sono convinto che forse potrebbe essere una precisa scelta di colui che ha composto la parte del Contratenor, dato che si tratta chiaramente dell'inizio di una linea melodica discendente per gradi congiunti sulla quale il Contratenor intona il secondo verso («che non veder costei»; bb. 33-35). Si tratta di una cadenza – come ci conferma anche la pausa nella parte del Cantus a b. 34 – che chiude sì un discorso musicale, ma dalla quale ne inizia un altro affidato al Contratenor. Ci troviamo quindi di fronte ad un passaggio fondato non su un concetto di “sonorità”, in quanto successione verticale di suoni, ma su istanze connesse ad una concezione “orizzontale” della composizione, vista come sovrapposizione di diverse linee melodiche. In questa ottica il Do intonato dal Contratenor a b. 34 potrebbe essere interpretato solo come una nota di passaggio di una linea melodica che, partita da un La, sale fino al Do per poi riscendere per gradi congiunti fino al Mi (b. 36).

Nel caso di Landini c'è da dire innanzitutto che su 91 ballate a due voci 37 sono nella “sonorità” di Re, quindi poco più di un terzo rispetto al totale; questa percentuale, come si è visto, sale notevolmente nelle ballate a tre voci, delle quali 23 su 49 – quasi la metà, quindi – appartengono a un campo sonoro basato fondamentalmente sul Re. Inoltre, tra quelle a due voci solo 17 (su 91) hanno versi che cadenzano sul Mi⁷⁴, mentre in quelle a tre voci questo avviene in venti casi su 23⁷⁵, cioè nella quasi totalità. Sarà interessante notare che in *Po' che veder* – seguendo anche la tendenza all'iterazione e alla ripetitività – tutte le cadenze “chiuse” (bb. 3-4, 11-12, 20-21, 24-25 e 56-57) dal punto di vista musicale sono trattate in modo assolutamente identico, con il Tenor che scende per gradi dal Fa al Re. Lo stesso vale per le cadenze “aperte” (bb. 7-8, 33-34 e 40-41) con il Tenor che scende per gradi dal Sol al Mi⁷⁶. Ma questo avviene anche in molte delle cadenze consimili presenti nelle ballate in Re, e possibilmente anche in 6/8, di Landini, tra le quali ricordo, a solo titolo d'esempio, *Questa fanciulla* e *Po' che partir convienmi*, nelle quali, tra l'altro, il primo verso termina proprio con una cadenza sul Mi⁷⁷. Sotto

⁷³ Un'altra soluzione – sempre se si ipotizza un errore da parte del copista – potrebbe essere che, in analogia con un passo identico a bb. 7-8, il La del Contratenor scenda al Sol.

⁷⁴ Si tratta delle ballate 20, 22, 31, 33, 34, 38, 39, 46, 51, 64, 67, 75, 76, 77, 84, 87 e 88 (dell'ed. di Schrade).

⁷⁵ Si tratta della ballate 1, 5, 6, 7, 8, 11, 15, 17, 18, 23, 24, 25, 28, 31, 32, 33, 34, 37, 40, 44.

⁷⁶ In realtà fa eccezione parzialmente la cadenza alle bb. 40-41.

⁷⁷ Vd. PMFC, vol. IV, pp. 116 e 118.

questo aspetto penso che Landini potrebbe essere benissimo anche l'autore anche di *Po' che veder non posso*. Tuttavia anche nella produzione di Paolo da Firenze si può osservare una buona percentuale di ballate composte nella "sonorità" di Re: difatti su 44 ballate, 28, cioè più della metà, sono in questo tipo di "sonorità"; di queste, otto sono a due voci e venti a tre. Tra queste ultime segnalo, in quanto più vicine alle soluzioni musicali presenti in *Po' che veder* e nelle succitate ballate di Landini, *Lena virtù* (v. 2: cadenza sul Mi), *Non c'è rimasa fè* (primo piede) e infine *Altro che sospirar* e *Fatto m'a' sdegno* (v. 1)⁷⁸.

7. Consonanze parallele, ambitus, ritmo e procedimenti melodici

Restano ancora da analizzare, a mio avviso, molti altri parametri che potrebbero concorrere alla definizione di quello che genericamente chiamiamo "linguaggio" musicale, nel tentativo di individuare, per quanto possibile, lo stile individuale di questi due compositori. Operazione, questa, senza dubbio molto complessa trattandosi di una materia estremamente sfuggente e che abbraccia problematiche per le quali non disponiamo ancora di metodologie scientifiche condivise e di strumenti analitici adeguati.

Un indicatore interessante e significativo potrebbe essere quello della presenza o meno di quarte, quinte e ottave parallele. Maria Caraci Vela ha richiamato recentemente l'attenzione degli studiosi su questo parametro non solo per quanto concerne lo stile individuale ma soprattutto come possibile indicatore di cronologia anche all'interno della produzione di uno stesso autore⁷⁹. *Po' che veder* presenta un numero tutto sommato abbastanza considerevole di casi: due per quanto concerne le quinte parallele (bb. 30, tra Contratenor e Cantus e 16-17, tra Tenor e Contratenor), due per le ottave (bb. 6 e 28-9, tra Contratenor e Cantus)⁸⁰ e uno per le quarte nella penultima battuta di tutta la composizione (tra Tenor e Contratenor), ma risolte sulla quinta nella battuta seguente trattandosi di una cadenza "chiusa". In questo contesto, però, dato che movimenti paralleli di consonanze perfette sono presenti in larga misura – per quanto ho potuto verificare sulla base

⁷⁸ Vd. PMFC, vol. IX, pp. 138, 148; e vol. XI, pp. 2 e 72.

⁷⁹ Vd. M. CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi*, in *Musica e Poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di A. Calvia e M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2015, pp. 93-141.

⁸⁰ Stando strettamente alla grammatica del contrappunto trecentesco l'unico caso incerto potrebbe essere quello presente a b. 31, che difatti non considero; vd. CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche*, p. 102.

di ricerche purtroppo non sistematiche – anche nelle ballate di Landini e di Paolo⁸¹, ritengo che si tratti di un parametro probabilmente poco significativo ai fini dell'individuazione o della definizione di uno "stile" individuale. In ogni caso penso che, stando ai numeri, è più facile che il presunto autore sia Landini, dato che, come ha evidenziato la Caraci Vela, su 16 ballate a tre voci di Paolo, due sole presentano più di una occorrenza di consonanze parallele, mentre ben quattordici, probabilmente più recenti, non ne hanno nessuna o al massimo solo una⁸². Questi dati, tutt'al più, potrebbero valere come indicatori di cronologia; in tal senso non escluderei che potremmo trovarci di fronte ad una composizione "giovanile" di Landini dato che contiene un discreto numero di consonanze perfette parallele: difatti più si va avanti negli anni e più l'impiego delle consonanze parallele tende pian piano a diminuire, come ci ha illustrato molto bene Maria Caraci Vela⁸³.

Per quanto concerne il trattamento della melodia bisogna riconoscere che *Po' che veder* presenta, come si è detto, una linea melodica – mi riferisco al Cantus – alquanto ripetitiva, statica e poco articolata. Ciò che più colpisce, però, è l'*ambitus* estremamente ristretto nel quale si muove: una settima (dal Si sotto il rigo al La nel secondo spazio). Tra le ballate di Landini non ne ho trovato nessuna con un *ambitus* così limitato; quello più piccolo è di ottava: si vedano ad esempio *L'alma leggiadra* tra le ballate a due voci e *Donna 'l tuo partimento* tra quelle a tre, ambedue strutturate in uno spazio sonoro incentrato sul Re⁸⁴, oppure *Che pena è quest'al cor*, sempre a tre voci.⁸⁵ In generale prevalgono quelli di nona e decima. A mio avviso, comunque, più che l'*ambitus* reale potrebbe essere utile considerare in quale registro vocale si muove per lo più una composizione, anche se occasionalmente lo supera: ad esempio *Ecco la primavera*, a due voci, solo in un caso raggiunge l'ottava bassa⁸⁶, *De sospirar sovente*, anch'essa a due voci⁸⁷, si muove normalmente in un ambito di ottava e solo una volta, in cadenza, raggiunge la nona nel registro basso; *Duolsi la vita*, sempre a due voci e dall'andamento melodico

⁸¹ Nel caso di Landini, su 157 composizioni pervenuteci almeno una sessantina non presentano consonanze parallele, o al massimo ne presentano solo una (ciò significa che le rimanenti 97 ne hanno almeno più di una, da due in poi); nel caso di Paolo da Firenze su sette ballate a due voci, tre ne hanno più di una (da due in poi) mentre quattro non ne hanno nessuna o solo una; vd. *ivi*, pp. 123-124.

⁸² Vd. *ivi*, p. 124.

⁸³ Vd. *ivi*, pp. 117-124.

⁸⁴ Vd. PMFC, vol. IV, pp. 34 e 106.

⁸⁵ Vd. PMFC, vol. IV, p. 162.

⁸⁶ Vd. PMFC, vol. IV, p. 58.

⁸⁷ Vd. PMFC, vol. IV, p. 80.

senza dubbio statico e uniforme, solo quattro volte raggiunge l'ottava⁸⁸. Comunque sia, è evidente che questa particolarità presente nel Cantus di *Po' che veder* fa sorgere molti dubbi sulla possibilità di attribuirlo a Landini. Anche in Paolo prevalgono per lo più gli ambiti di ottava, nona e decima, ma in un caso, in *Amor, merçè*, la melodia affidata al Cantus non supera l'ambito di una settimana (dal Do al Si superiore)⁸⁹. Ora, è sufficiente questo elemento a rafforzare l'ipotesi di un'attribuzione a Paolo?

Po' che veder è in *tempus imperfectum cum prolatione perfecta* (*senaria imperfecta* o *senaria gallica* secondo la notazione italiana), trascrivibile modernamente, ma con riduzione, con 6/8, ritmo adoperato da Landini in nove ballate a due voci (su 91) e in quattordici a tre (su 49). In Paolo ne abbiamo due a due voci (su 17) e nove a tre (su 27). Anche questo elemento mi sembra quindi poco significativo e consistente, almeno ai nostri fini.

Si è visto in precedenza che l'anonimo autore di *Po' che veder* organizza il discorso musicale in sezioni distinte corrispondenti ciascuna a un emistichio risultante dalla suddivisione del primo e del terzo verso della ripresa (rispettivamente in 7+4 e 6+5) e del primo/terzo delle mutazioni (5+6), anche se il Contratenor, come abbiamo visto, sembra avere spesso una funzione di raccordo tra i versi e gli emistichi – ma anche tra le varie sezioni musicali – o anticipandone il testo nella battuta precedente (come nelle bb. 8, 12, 19 e 27)⁹⁰, oppure sovrapponendosi – quasi incuneandosi – con le prime sillabe alle ultime del verso precedente cantate dalle altre due voci (vedi le bb. 16, 29 e 33), sempre che la collocazione delle sillabe sotto le note sia giusta. Ora, anche Landini, come ho già detto, tende in generale a organizzare il discorso musicale allo stesso modo, tranne poche eccezioni. Tra i casi più interessanti nei quali Landini preferisce prendere come riferimento gli emistichi ricordo, ad esempio, le ballate *Questa fanciulla*, *Amor*, il cui primo verso, un endecasillabo, è scandito in 6+5 con un chiaro stacco dopo «amor»⁹¹, *Nella mi vita*, nella quale sono i due piedi a essere scomposti in due emistichi («Dolente parto po' | che vuol fortuna» e «Che mi costringe pur | che così sia», ambedue in 6+5)⁹², e *Caro signor palesa*, nei vv. 2 e 3 («La tuo legge a costei | che non ha sdegno» e «Che se n'acquist'il

⁸⁸ Vd. PMFC, vol. IV, p. 74.

⁸⁹ Vd. PMFC, vol. XI, p. 7. Sulla forma di questa ballata vd. BAUMANN, *Some Extraordinary Forms*, pp. 51-52.

⁹⁰ In realtà nella b. 27 è il Tenor che entra per primo, il Contratenor per secondo e il Cantus per terzo.

⁹¹ Vd. PMFC, vol. IV, p. 116.

⁹² Vd. PMFC, vol. IV, p. 120.

ben | del dolçe regno», ambedue in 6+5)⁹³. Anche nella produzione di Paolo figurano ballate strutturate in sezioni distinte tra loro sulla base della versificazione, in alcune delle quali, però, possono intervenire talvolta elementi di raccordo sia testuali che musicali. Ma la cosa più interessante è che alcune ballate sono costruite senza alcuna distinzione tra le varie sezioni, quasi *durchkomponiert*, con un discorso musicale più articolato nel quale le due/tre voci – in Paolo, però, quelle fornite di testo sono solo due – si alternano, si interrompono, procedono quasi in “imitazione” l’una dopo l’altra o cantano simultaneamente. Tra i casi nei quali l’organizzazione del discorso musicale è legata alla struttura metrica e versale, in uno soltanto sembrano entrare in gioco, oltre al verso singolo, anche i due emistichi nei quali potrebbe essere suddiviso: mi riferisco alla ballata *Già la speranza*⁹⁴, in cui il verso introduttivo è interpretato sul piano musicale come se fosse scomposto, appunto, in due emistichi: «Già la speranza in te | GIOVANNA perse». Si tratta comunque di un caso del tutto isolato e quindi poco rappresentativo per tentare di definire le scelte tecniche e stilistiche messe in atto dal compositore nell’accostarsi a un testo poetico.

Vediamo infine come si comporta Landini per quanto concerne il trattamento melodico del Cantus, specialmente nel caso di ballate nelle quali questo si presenti particolarmente statico e ripetitivo, com’è quello che caratterizza *Po’ che veder*. Riporto in nota l’elenco delle ballate più interessanti in tale contesto con l’intento di cercare di illustrare quali potrebbero essere eventuali elementi o aspetti in comune con la nostra ballata anonima⁹⁵. Quelli che colpiscono subito la nostra attenzione sono innanzitutto il ritmo in 6/8, il campo sonoro incentrato sul Re e l’*ambitus* vocale – del Cantus – tutto sommato abbastanza ristretto, mediamente tra la nona e l’undicesima.

⁹³ Vd. PMFC, vol. IV, p. 126. In realtà, per quanto riguarda la presenza del testo poetico, di *Questa fanciulla* ci sono rimaste le seguenti versioni: Pit e Sq 3² (come PMFC), Panc 3¹ e varie altre che in questa sede non prendo in considerazione; di *Caro signor palesa*: Sq 3^{2c} (cioè con il testo nel Cantus e nel Contratenor), Panc 3¹ (come in PMFC) e in Pit 3² (testo nel Cantus e nel Tenor); *Nella mi’ vita*: Sq e Panc 3¹ (come in PMFC).

⁹⁴ Vd. PMFC, vol. XI, p. 78.

⁹⁵ Ballate a due voci: *Non creder donna*, nr. 4; *Se pronto non sarà*, nr. 26; *Ognor mi trovo*, nr. 51; *Dappo’ c’a te rinasce*, nr. 72; *L’aspetto è qui*, nr. 73; *Nella più cara parte*, nr. 88. Ballate a tre voci: *Quel sol che raggia*, nr. 5; *Questa fanciulla*, nr. 6; *Po’ che partir convienmi*, nr. 7; *Nella mi’ vita*, nr. 8; *El mie dolce sospir*, nr. 10; *Giunta vaga biltà*, nr. 11; *La mente mi riprende*, nr. 15; *Gientil aspetto*, nr. 16; *Partesi con dolore*, nr. 17; *S’i’ fossi certo*, nr. 19; *Perché di novo sdegno*, nr. 21; *El gran desio*, nr. 23; *Convien s’a fede*, nr. 25; *O fanciulla giulia*, nr. 28; *Posto che dall’aspetto*, nr. 29; *Donna per farmi guerra*, nr. 31; *Amar sì gli alti*, nr. 39; *Amor c’al tuo soggetto*, nr. 44.

Ma l'elemento più caratterizzante è forse quel certo andamento melodico di tipo formulare e ripetitivo basato principalmente su note ribattute e su progressioni a gradi congiunti sia ascendenti che discendenti, andamento che talvolta, come in *Po' che veder* ma non solo in questa, ad un ascoltatore moderno potrebbe risultare monotono e statico. In *Po' che veder*, tuttavia, mancano quelle improvvise e straordinarie impennate verso l'acuto – che nel contesto sonoro impostato soprattutto sul Re possono arrivare anche fino al La o al Si sopra le righe – che danno alla melodia un “respiro” e una “luce” del tutto particolari e che distinguono in modo molto preciso alcune delle ballate landiniane che abbiamo preso in esame. Tra le 44 ballate di Paolo, almeno quattro – ma, a ben vedere, ce ne sarebbero anche altre – presentano, pur con molte differenze e in contesti diversi, alcuni dei caratteri stilistici ora sinteticamente illustrati e derivati in parte da Landini, del quale egli è stato seguace: si tratta delle ballate *Benchè partito da te, Maria, ver di te, Una cosa da vedere* e *Deh, dolce morte*, tutte in 6/8 e in uno spazio sonoro che ha per base il Re, tranne la seconda che è in Fa. Ma, detto questo, è anche vero che le ballate di Paolo per altri versi si differenziano molto da quelle di Landini, sia dal punto di vista melodico che nei procedimenti riguardanti il campo delle “sonorità”. D'altra parte bisogna tener presente che egli appartiene alla generazione successiva a quella di Landini – quest'ultimo muore nel 1397 e Paolo nel 1439 – e che questo significa pur qualcosa anche sul piano storico e stilistico.

8. Considerazioni finali

I dati fin qui raccolti – anche se in modo non sempre sistematico ed esaustivo e senza finalità di tipo statistico ma solo in quanto indicativi di una tendenza – non ci permettono di assegnare con assoluta certezza la ballata *Po' che veder non posso* né a Landini né a Paolo; tuttavia alcuni parametri tra quelli analizzati – ad esempio certi procedimenti melodici ripetitivi e poco articolati, le cadenze, la struttura a blocchi, le ripetizioni di intere sezioni musicali, il rapporto tra verso/emistichio e strutture musicali e infine la posizione all'interno del codice – mi fanno propendere più per l'ipotesi Landini. Gli argomenti che ho preso in considerazione sono di varia natura, ma tutti mi sembrano compatibili con questa ipotesi di attribuzione, anche se la certezza assoluta in questo campo non si potrà mai avere, a meno di non trovare documenti o argomenti assolutamente incontrovertibili (ma questa evenienza, come sappiamo, è molto rara, specialmente nell'ambito della musica medievale). Se pensiamo che le dissonanze presenti nella nostra ballata, alcune delle quali causate forse dal Contratenor e non tutte riscon-

trabili in ugual misura nella produzione di Landini (e di Paolo) all'interno di uno stesso pezzo, possano rappresentare un ostacolo a questa ipotesi, rimane pur sempre la possibilità che si tratti di una ballata a due voci – compatibilissima con il resto della produzione di Landini – alla quale sarebbe stata aggiunta successivamente la parte del Contratenor. Quello che però mi sento di escludere è l'ipotesi che possa trattarsi di un «modesto epigono», del tutto oscuro, ma che avrebbe avuto comunque l'onore di essere accolto forse con questo unico pezzo non solo in un codice così importante come il Reina ma per giunta anche in una posizione privilegiata e programmata fin dall'inizio nel corpo principale del codice, non a piè di pagina o come aggiunta successiva e casuale. Mi sembra quindi più ragionevole pensare che ci si trovi di fronte a un pezzo probabilmente non sempre ben riuscito – almeno secondo alcuni parametri moderni – ma i cui numerosi e significativi rimandi stilistici e musicali alle ballate di Landini ci suggeriscono di poter aggiungere, forse legittimamente, al suo peraltro già ampio catalogo.

APPENDICE

PO' CHE VEDER NON POSSO

◆ = $\frac{1}{2}$.

Cantus

1. 5. Po' che po' che ve -
4. [Las so,] las so do -

Contratenor

5. Po' che ve -
4. Las so, do len - non pos -
te sen -

Tenor

5. Po', po' che ve -
4. [Las] las - so do -

10

der non pos - so la mie do -
len - te sen - pre di - c'ho - me -

so la mie do -
pre di c'ho me -

der non pos - so la mie do -
len - te sen - pre di - c'ho - me -

15

na, Che d'o - ne - sta - te é lu - ce, A mor - te
y, Po' ch'a l'a - mar m'in - du - ce, Pe - gio ch'a

na, Che d'o - ne - sta - t'è lu - ce, A mor - te
y, Po' ch'a l'a - mor m'in - du - ce, Pe - gio ch'a

na, Che d'o - ne - sta - te é lu - ce, A mor - te
y, Po' ch'a l'a - mar m'in - du - ce, Pe - gio ch'a

