

CENTRO STUDI SULL'ARS NOVA
MUSICALE ITALIANA DEL TRECENTO - CERTALDO

L'ARS NOVA ITALIANA DEL TRECENTO

V

a cura di Agostino Ziino



ENCHIRIDION

**volume pubblicato con il contributo finanziario
della Regione Toscana, della Provincia di Firenze,
del Comune di Certaldo e del Ministero dei Beni Culturali**

© 1985 ENCHIRIDION
società cooperativa editoriale a r.l.
via Salvatore Meccio 22, 90141 Palermo
telefono (091) 320781

I diritti di traduzione, di adattamento
e di riproduzione, totale o parziale e con qualsiasi mezzo
(compresi i microfilm e le riproduzioni fotostatiche)
sono riservati per tutti i paesi

impostazione grafica Vincenzo Marineo

stampa Arti Grafiche Siciliane - Palermo
finito di stampare nel Maggio 1985

SULLA FORTUNA DI ANTONIO DA TEMPO:
UN QUARTO VOLGARIZZAMENTO

F. Alberto Gallo
(Bologna)

Come è noto, la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, che il padovano Antonio da Tempo compose nel 1332, fu per quasi due secoli l'unico manuale di versificazione italiana. La sua diffusione manoscritta dovette essere abbastanza ampia, se ancor oggi se ne conoscono parecchi testimoni. Quindici sono quelli utilizzati nell'edizione critica di Robert Andrews:¹

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
chigiano L VI 211

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
reginense latino 2040

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
rossiano 1124

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
vaticano latino 3436

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, II 357

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, A F X 30

¹ ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. R. Andrews, Bologna 1977.

Milano, Biblioteca Trivulziana, 697
Modena, Biblioteca Estense, Q 4 16
Padova, Biblioteca del Seminario, 4
Roma, Biblioteca Angelica, 1425
Treviso, Biblioteca Comunale, 1582
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana,
latino XII 96 (= 4124)
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana,
latino XII 97 (= 4125)²
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
latino XIII 5 (= 4539)
Verona, Biblioteca Capitolare, CDXLIII (286)

Due altri sono stati rivelati dalle ricerche di Fabio Carboni:³

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
chigiano L IV 103
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
vaticano latino 11441

Altri due, del XVI secolo, appartenenti a biblioteche private inglesi, erano stati segnalati fin dall'inizio del secolo da Santorre Debenedetti.⁴ Ma altri ancora dovettero esistere, se Fulvio Orsini scriveva nel 1581 di averne visto uno «di mano del Petrarca».⁵ La maggior parte di questi manoscritti proviene dal medesimo ambiente veneto nel quale il trattato aveva avuto origine e non sarà casuale che proprio a Venezia il testo sia stato anche dato alle stampe all'inizio del XVI secolo.⁶

La plurisecolare fortuna di Antonio da Tempo è documentata anche dai volgarizzamenti del suo trattato. Il primo fu quello del veronese

² Contiene anche, come appendice, il testo edito da S. DEBENEDETTI, *Un trattato del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II, 1906-1907, pp. 59-82.

³ F. CARBONI, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV*, I, Città del Vaticano 1977 e II, Città del Vaticano 1980.

⁴ S. DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 60 nota 2. Ringrazio il prof. Guido Capovilla dell'Università di Venezia per aver richiamato la mia attenzione su questa nota.

⁵ P. DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887, p. 418.

⁶ *Antonii de Tempo de Ritimis Vulgaribus videlicet de Sonetis: de Balatis: de Cantionibus extensis: de Rotundellis: de Mandrialibus: de Serventensiis: et de motibus connectis*, Venetiis, Simon de Luere, 1509.

Gidino da Sommacampagna, eseguito verso il 1381-1384. Se ne conosce oggi un solo manoscritto:

Verona, Biblioteca Capitolare, CCCCXLIV (287),⁷

ma di almeno altri tre si può supporre l'esistenza.⁸

Il testo originale è tradotto interamente, ma il nome di Antonio è omissso e le sue esemplificazioni poetiche sono sostituite con altre appositamente create dal traduttore. Il secondo fu quello del padovano Francesco Baratella, compiuto nel 1477. È edito da un solo manoscritto:

Padova, Biblioteca Museo Civico, B.P. 185 (G 457),⁹

ma una nuova fonte è stata segnalata da Paul Oskar Kristeller:¹⁰

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
vaticano latino 13706

mentre una traduzione latina è stata scoperta da Guido Capovilla (che ne prepara l'edizione) in uno dei codici di Antonio da Tempo:

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana,
latino XIII 5 (= 4539)

Qui pure il nome di Antonio è omissso, sono conservate invece le sue esemplificazioni poetiche, ma rispetto all'originale sono operati fre-

⁷ GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari*, ed. C. Giuliani, Bologna 1870. Cfr. F. RIVA, *Correzioni, proposte e aggiunte all'edizione Giuliani del Trattato di Gidino da Sommacampagna*, in «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze Lettere e Arti di Verona», serie VI, V, 1953-54, pp. 559-614.

⁸ G.P. CAPRETTINI, *Un retore che si fece poeta. Gidino da Sommacampagna e la costruzione dell'esempio metrico nel «Trattato e arte deli rithimi volgari»*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», serie VIII, XXIV/1, 1980, pp. 6-8 in nota.

⁹ FRANCESCO BARATELLA, *Compendio dell'arte ritmica*, in ANTONIO DA TEMPO, *Delle rime volgari*, ed. G. Grion, Bologna 1869, pp. 179-240. Cfr. G. CAPOVILLA, *Accertamenti sul testo e sulla struttura del «Compendio ritmico» di Francesco Baratella*, in «Metrica», II, 1981, pp. 123-138.

¹⁰ P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, II, London-Leiden 1967, p.388.

quenti tagli e riduzioni. Il terzo è di autore anonimo, probabilmente della fine del XV secolo. Cecil Grayson¹¹ ne ha descritto l'unica fonte:

New York, Columbia University Library, Plimpton 180

che è il medesimo manoscritto a suo tempo segnalato dal Debenedetti¹² come appartenente alla biblioteca privata di Baldassarre Boncompagni. Anche in questo caso manca il nome di Antonio; il testo è tradotto integralmente, ma sono tralasciate tutte le esemplificazioni poetiche.

Un quarto pezzo da inserire nella serie dei volgarizzamenti è quello conservato nel codice 441 della Biblioteca Universitaria di Pavia.¹³ Anche l'esistenza di questa fonte era stata a suo tempo segnalata dal solito Debenedetti.¹⁴ Il codice sembra essere stato scritto nella seconda metà del XV secolo e, per ragioni linguistiche, sembra provenire da quell'area veneta dalla quale proviene la maggior parte della tradizione manoscritta e dei volgarizzamenti.¹⁵ La traduzione della *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, che occupa le carte 22-58, è anonima ma reca l'intestazione *Antonii de Tempo ars rithmorum vulgarium*, differenziandosi così subito da tutti gli altri volgarizzamenti noti, nei quali manca qualsiasi riferimento all'autore del testo originale. Quest'ultimo è tradotto integralmente e vi sono regolarmente inserite tutte le composizioni poetiche. A titolo di esempio vengono trascritti in appendice la dedica e tre capitoli di interesse filologico e storico-musicale.

Sin dal testo della dedica risulta evidente la difficoltà di collocare esattamente questo esemplare nell'ambito della tradizione manoscritta sinora studiata: l'originale latino del volgarizzamento sembra infatti appartenere alla famiglia α , tuttavia nella prima frase l'ordine delle parole appare invertito in modo da trasferire il nome di Antonio da Tempo in posizione iniziale, procedimento che non trova riscontro neppure nei manoscritti della famiglia β .¹⁶ Qualcosa di analogo si deve registrare per

¹¹ C. GRAYSON, *Il codice Plimpton 180 della Columbia University Library*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, III, Roma 1976, pp. 85-100.

¹² Vedi nota 3.

¹³ L. DE MARCHI, G. BERTOLANI, *Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca Universitaria di Pavia*, Milano 1894, pp. 253-254.

¹⁴ Vedi nota 2.

¹⁵ Materialmente il codice porta soltanto un'annotazione di possesso: «Iste liber est Monasterij S. ti Augustini de Placentia»; L. DE MARCHI, G. BERTOLANI, *op. cit.*, p. 253.

¹⁶ Ed. R. Andrews cit., pp. XV ss., 3-4, 101-102.

il capitolo VII, che è elemento essenziale di distinzione tra le due famiglie: la versione sembra chiaramente condotta su un originale α , tuttavia il paragrafo finale è aggiunta indipendente che trova solo minimi riscontri nella redazione β .¹⁷ Il capitolo XXXV, col quale inizia la trattazione della ballata, risulta tradotto letteralmente, salvo qualche evidente incertezza nella sezione in cui viene definita la *replication*. Con questo termine l'anonimo traduttore rende la *repiogatio* di Antonio da Tempo,¹⁸ che Gidino di Sommacampagna traduce *resposa*,¹⁹ Francesco Baratella *repiogatione*,²⁰ l'anonimo Grayson *replicatione*.²¹ Sono mutamenti di terminologia probabilmente connessi colle diverse funzioni attribuite nel tempo a questa sezione della ballata.²² Anche il capitolo LI, che apre la trattazione del madrigale, risulta una traduzione letterale, ma nella prima fase è annullata la distinzione dell'originale tra *mandrialis* e *marigalis*²³ che è rilevante per la spiegazione etimologica del nome.²⁴ In generale pare chiaro che il volgarizzatore non era particolarmente esperto o specialmente interessato agli argomenti musicali, i quali costituivano del resto la parte più caduca dell'insegnamento di Antonio da Tempo, man mano che nel decorso storico prima il madrigale e poi la ballata andarono scomparendo dall'uso come forme poetiche musicali.

APPENDICE

I

[A]ntonio de Tempo, tal qual zudexi suo minore subieto e servitor sé medemo s'alguna cossa e lo è, al glorioxo e largo signor, signor miser Alberto da la Scalla de nobile et alto parentado, lo quale de vertude, de costumi e de prode-

¹⁷ *Ibid.*, pp. xlv ss., 8-9, 103-105.

¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹ Ed. C. Giuliani cit., p. 70.

²⁰ Ed. G. Grien cit., p. 188.

²¹ New York, Columbia University Library, Plimpton 180, c. 114r.

²² F.A. GALLO, «Ballata (Trecento)», in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1980.

²³ Ed. R. Andrews cit., pag. 70 righe 3-4.

²⁴ F.A. GALLO, «Madrigale (Trecento)», in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1976.

za triumphante e de liberalitate doctato, de molte guixe e maniere grande de signoria.

Apresso de mi, signor mio, mediante la divina gratia alcuna cossa de mi, Antonio, è rimaxo, zoè questo piccolo libello soto el nome de la vostra signoria compilato, el qual a la vostra magnificenzia io mando suplicando che questo picollo dono del vostro povero subiecto la vostra domination quello rezevedo da la vostra benignitate comendato sia.

VII

[A] questo etiandio si è da saver, che 'l son[e]to simplo over usato die permagnir e star de xiiii versi, degli qual zascun die esser de xi sillabe, sí como io meterò in lo esempio piú davanti; e cosí ancor per esser chiamato soneto undenario.

Gli è da notare sí come zascun verso literal nui usemo in li nostri versi secondo i gramatichi, una vocal avanti l'altra vien descazada del metro in scansion, cosí in zascun soneto e rithimo volgar vien descazada la prima vocal del verso in lo numero — tanto he che dicesse che la prima vocal non vien computata in lo numero de le sillabe — e masimamente in li rithimi sopra gli quali se die fare el sono, ché se 'l sonno in questi rithimi non pervenisse el dricto numero de le sillabe, non saria zamai ben in laudar de le rechie dei auditori secondo chome dice li musici e li cantatori. E de le vocale lettere secondo i gramatichi sono v zoè a e i o u, tute l'altre sono lettere consonante. (Ancor he un'altra deferenza dentro le consona[n]te lettere, de le qual al presente non intendendo desputar).

Cussí he adunqua [se] in lo verso del soneto over del rithimo volgar excepto del moto confeto sia trovato una vocal innanzi l'altra vocale, zoè che una dizione fenisa in vocal e l'altra comensa a vocal, zamai se reputeria quele doe vocale se non per una sillaba — sí come in questo exemplo de questo prosimo verso volgar si dimostra: Salomon: «qui dat pauperi non indigebit»: «Chi porze al povero zamai non li manca». Dita quella lettera vocale e la quale in fin de la dicion «porze» vien avuta per non descazata quanto al numero de le sillabe. Et inperzò sono alcuni li quali quele lettere che vien descazate de li versi volgari in lo scander over in lo proferire li cancelano pontando di soto in la scriptura quando se scrive gli soneti over ritimi volgari. Altri sono che scrive ritimi volgari ma questa vocale [descaza] per altro modo, zoè che mai non scrive in numero de la dizione quella volta che die esser cancelada; e questo si è quando una dicion manca in la vocale e quella che sequita comenza in vocale, l'ultima vocal de la prima non se die meter in la scrittura, ma in lo scander, sí come è dito di sopra e di soto aparerà. Ma in qualunque modo el soneto over qualunque altro rithimo volgar se scriva o cum la vocale che se die descazar over senza quella, instessa cosa he. Ma al mio iudicio non mi par bello quelle cussí vocal pontate di soto se no per quelli che non sa descazare la vocale del metro in scander de le sillabe.

Et si in quella medema dicion vegna innanzi la vocale sepe fiata e per rasonne se descaza una vocale, quamvisdio che la non sia in li metri gramaticali e poetichi. E masimamente se descazava in le dizione de do sillabe, sí como si dimostra in queste dizion: «dio», «mio», «tuo», et «hoi» che se fa «do», «mo», «to», «ho» e le consimele, le quale, avegnadio che apresso degli gramatichi sia de doi sillabe, in questa arte del rithimo volgar ven tegnù d'una sillaba. Et quella medema cossa si è in le polisillabe longhe, sí como in questa dicion «creatore» et «beato», imperzò ch'una de queste vocale comunemente se descaza, se le predicte dicion non se gli apone in lo rithimo i[n] la fine del verso, ché allora non si descaza alcuna vocal, sí come aparerà piú dentro in gli esempi. Et le predicte dizione «creatore» e «beato» e plusor altre consimele alcuna fiata indeferentemente si mete etiandio in mezo del verso, zoè che alcuna fiata la vocale vien descazada, alcuna fiata no. Et questo si advene che 'l proferir del verso sonni meglio a le orecchie degli auditori che forsi per aventura la dizione saria posta in tal parte del rithimo che l'averia miglior sonoritate e corso de proferir con lo descazare over no, secondo che se potrà recoger per gli esempi infra-scripti.

Ancora secondo li gramatichi li ditongi son quatro, zoè au, eu, ae, oe. Avegnadio che l'acadese che uno de questi ditongi fusse in fine d'una dizione e la sequente comenzase da un altro diptongo, tuti doi li diptongi stariano fermi e non se canceleria, avegnadio come in questo verso: «ne a sua audita e che parlar distende»; in questo sta fermo, non si cancela in quella dicion «sua» et «audita» per che el fa vegir miglior sonorità che non saria cancelando. Et alcuna volta se apela diptongo quando due vocale sono congiuncte insieme in che parte se sia.

XXXV

[I]mperzò che di sopra è veduto plenamente de gli soneti universal et particolarmente, mo' si è a dire alcune cosse de le balate, azò che nui servemo l'ordine comenzato. Et prima si è da notar che 'nperzò fi, dite balate per che si fa per amor commun di carnalitate. Et alcune fiata se mete in quelle parolle moralle per gli rithimanti, che se fa ad un ben essere e dal proferir de quello che in la sententia di quelle ven dito. E cotale balate fi cantate e balate.

Imperzò che largo modo togliendo il vocabulo de zascuna zeneratione de balate de le quale se dirà piú avante, se po' apelar e volgarmente fi divulgate canzone, quamvis che dentro le tenga diversitate pigl[i]ando strepto modo il vocabulo, sí como di soto se manifesterà. Secondariamente si è da savere che zascuna balata se divide in iiii parte; zoè la prima he una replicatione (la qual volgarmente si dita ripresa che tanto he a dire come repetitione), la seconda parte fi chiamata prima mutatione, la terza parte fi chiamata seconda mutatione. E vien dite mutatione imperzò che [il] sonno cominza a mutare in la prima mutatione e la seconda mutatione è di quello instesso sono et canto di quello ch'è la prima. Et volgarmente fi diti piei. La quarta et l'ultima fi appellata vol-

ta, la qual ha quella sonoritate in lo canto che in la repressa. Et imperzò la prima parte [è chiamata] replication, che de usanza e aprovata de tanto tempo in qua che non he niguna memoria, imperzò che presente che [è finito] 'l canto d'un'altra volta over de tute le parole d'alguna balata, gli cantatori se la racominza e repete la prima parte in lo canto et quella da ricapo canta. Et queste balate et tute l'altre se po' fare cum piú parte de quela istesa qualitate e quantitate, le quale volgarmente fia appellate stantie e posso[n] diversificare gli ritimi nigli pieci overo mutationi, ma non in le volte, la qual cossa si po' fare, sí come se recoglie in li exempli. Ma de le balate grande, de le quale piú adentro io dico, non è usanza di farse che l'abia se non un stantia; ma io in alcuni exempli compilarò 2 stantie almeno e masime in le balatuze infrascripte a dimostrazion de grande exemplo de quel che dico. Di', adonqua, de le 5 specie di balate: algune grande, algune meze, algune minore, algune comune, algune piú minime.

LI

[D]ito de li rotondelli, si de' vider de li mandrialli. In circa questo è da notar che 'l mandrial he quel ritmo il qual volgarmente fi apelato mandrial. E ven dito mandrial da la mandra de le pecore e de li pastori, ché quello primo modo del ritimare e de cantare da li pastori de le pecore nui avessimo. Imperzò che li pastori, como rustici et homini grossi, inprimamente come[n]ça[r], per raxon d'amore carnalle, de compilar parole grosse et quelle cantare e 'n le suo pive over utrigelli sonare in modo grosso ma impertanto naturalmente; ma anchoi piú sotilmente e piú bello per li ritimatori questi mandrialli ven compilati. El mandrial ritmo die permagnire de parolle molto volgare ed entendevole et grosse, quaxi con un pronuntiare de linguazi rusticali, che forssi per aventura non he cussí de legiero a trovare sí come s'atroveria l'altre parolle le qual he per cason d'amor carnal e fi compilate per canto.

El sonno mandrial secundo el moderno canto de' esser bello et in lo canto die avere algune parte rusticale over mandriale, azò che 'l canto consoni con le parole. E azò che l'abia bela sonoritate fa bisogno che 'l sia cantato per doi almeno in diverse voce concordante. Posse etiam per piusor cantare, secondo che nui vedemo continuamente, et etiam per uno, ma non sona cussí ben in li rechie de li alditori quando se canto per uno sí co[me] per piusori. E quanto al sono over canto li musici e li cantatori sa meo le predite cosse, ma io aldi' cussí a piusor musici e maistri di canto.

E in lo modo di formar over di compillar le parole del mandriale sonno masimamente due zeneratione: et alcuni mandrialli comuni, alcuni con retornelli over volte. E li comuni mandrialli sono v spetie, imperzò che alcuni sono undenarii tanto, alcuni undenarii et septenarii, alcuni biseptenarii e undenarii, alcuni septenarii tanto et alcuni repetiti. Li quali si po' far tuti croziati e demi-diati e de polisilabe breve in gli ritimi et altri modi, sí come li soneti e de le balate è dito di sopra, quamvisdio che l'abia diversa forma in le suo parte et in li

ritimi sopra dicti. Sono pertanto molto simili a li rotondelli e de gli quai in la prosima parte precedente è tractato. El mandriale undenario tanto deve esser de doi parte over de due copule almeno; po' etiam aver piú parte servando la regola scomenzata, et cossí de le altre mandriale. Die etiam avere tuti gli altri mandrialli tanti versi in la seconda parte come in la prima e tante silabe et quella medema sonoritate in lo canto in la parte ch'è quella che l'è in la prima; excepto quegli con gli rotornelli, sí come io meterò in lo suo tratato esempio. L'undenario dunque mandrial die permagnir in tuti li versi de xi silabe in zascun verso, con tre versi per zascuna parte in li ritimi consonanti et continui.