

Firenze e la musica

Fonti, protagonisti, committenza

Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini

A cura di

Cecilia Bacherini, Giacomo Sciommeri e Agostino Ziino



ISTITUTO ITALIANO PER LA STORIA DELLA MUSICA
ROMA 2014

ISTITUTO ITALIANO PER LA STORIA DELLA MUSICA
Fondazione

Presidente
Agostino Ziino

Consiglio di Amministrazione
Bruno Cagli
Giovanni Carli Ballola

Volume pubblicato con il contributo del Ministero dei Beni e delle
Attività Culturali e del Turismo - Direzione Generale per lo Spettacolo
dal Vivo e Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali

Tutti i diritti riservati
© 2014 Istituto Italiano per la Storia della Musica
Via Vittoria, 6 – 00187 Roma
Tel. (+39) 06.36000146 – <http://www.iism.it>

Impaginazione a cura di Giacomo Sciommeri

In copertina:
Giuseppe Zocchi, *Piazza della Signoria di Firenze*, collezione privata

ISBN: 978-88-95349-15-2

INDICE

- 7 *Ricordo di Maria Adelaide*
di Raffaello Monterosso e Anna Maria Monterosso Vacchelli
- 11 *Una lettera interrotta e mai inviata*
di Maria Adelaide Bartoli Bacherini
- 13 FEDERICO BARDAZZI
Musiche per la *Divina Commedia*
- 25 STEFANO CAMPAGNOLO
Nota sul «più antico polifonista italiano del secolo XIV»
- 33 GIANLUCA D'AGOSTINO
Ancora su Musica e Umanesimo: spigolature braccioliniane
- 45 JOHN NÁDAS
Some New Documentary Evidence Regarding Heinrich Isaac's Career
in Florence
- 65 PEDRO MEMELSDORFF
John Hothby, Lorenzo il Magnifico e Robert Morton in una nuova fonte
manoscritta a Mantova
- 111 BLAKE WILSON
Jannes, Jean Japart, and Florence
- 137 ANTHONY M. CUMMINGS
The Semiotics of Ceremonial Space and Sound in Pope Leo X's Rome
- 183 LAURA MELOSI
Fasti medicei in una raccolta di *nuptialia*
- 189 JOHN WALTER HILL
Francesca Caccini and Jacopo Peri: New Ascriptions
- 213 ALBERTO MAMMARELLA
Echi cacciniani e 'stile antico' nel *Prato di sacri fiori musicali* di Antonio
Brunelli (1612)
- 245 PIERO GARGIULO
Da «favola» a «opera». Musica per il teatro da *Euridice* (1600) a *Poppea* (1643)

- 257 TERESA M. GIALDRONI
Una nuova fonte per Ucciali: da Roma a Firenze, fra storia e mito
- 269 AGOSTINO ZIINO
“Canzon da me ti parti, che non ti può dar vita altri, ch’il Sarti”:
un omaggio poetico di Romolo Bertini a Domenico Sarti
- 283 ANTONELLA D’OVIDIO
Sul mecenatismo musicale di Vittoria della Rovere, granduchessa di Toscana:
alcune considerazioni
- 313 GIULIA GIOVANI
Tra mondanità e ufficialità. Ancora sulla prima visita a Venezia del Gran
Principe Ferdinando de’ Medici
- 341 GIOVANNI CARLI BALLOLA
Le opere italiane di Cherubini
- 369 GREGORIO NARDI
Il giovane Luigi Ferdinando Casamorata: spunti per un approfondimento sul
primo Romanticismo a Firenze
- 397 ANTONIO CAROCCIA
Un’amicizia epistolare: Mabellini e Florimo
- 441 MARCELLO DE ANGELIS
Giovanni Rosadi interlocutore di Puccini e Mascagni e... la gelosia di Elvira
- 465 PAOLA GIBBIN
La Sala Musica prima della Sala Musica. Vicende alle origini delle collezioni
musicali della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
- 477 JOHANNES STREICHER
Le corrispondenze fiorentine di Arnaldo Bonaventura per la rivista «Musica»
(1907-1912)
- 527 MILA DE SANTIS
Presenze di *Don Giovanni* di Mozart nella drammaturgia musicale di
Dallapiccola
- 551 *Elenco delle principali pubblicazioni di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*
- 555 *Indice dei nomi*

Teresa M. Gialdroni

UNA NUOVA FONTE PER UCCIALÌ:
DA ROMA A FIRENZE, FRA STORIA E MITO

In un mio recente intervento ho discusso un singolare e bizzarro brano per voce e basso continuo, risalente alla metà del XVII secolo circa, rinvenuto in un manoscritto miscelaneo conservato presso la Biblioteca dell'Abbazia di S. Nilo a Grottaferrata, vicino Roma.¹ Questo manoscritto fa parte di una raccolta di sei volumi appartenuti molto probabilmente ad Agostino Dante, canonico della chiesa di S. Barnaba di Marino, di cui ancora poco sappiamo.²

Il brano, forse definibile 'cantata', dall'*incipit* *Cane Chiaus Occhiali*, è in lingua italiana ma contiene molte espressioni turche e arabe; tratta di un personaggio storico, Ucciali, un calabrese rapito dai Turchi verso la metà del Cinquecento, convertito all'Islam e diventato poi un importante condottiero della flotta turca che combatté anche nella battaglia di Lepanto. Nel corso dell'articolo citato ho proposto alcune ipotesi circa la vera natura di questo soggetto e le ragioni della sua presenza in fonti musicali collocabili nel contesto romano di metà Seicento. In particolare ho cercato di ricondurre l'origine del testo alle celebrazioni che ogni anno si svolgevano – e si svolgono tuttora – a Marino, un piccolo centro dei Castelli Romani, per ricordare la vittoria della flotta guidata da Marcantonio Colonna sui Turchi nella battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571).³ Si tratta di una composizione nella quale la bella schiava Fatomà «su

¹ Cfr. TERESA M. GIALDRONI, *Turcherie ai castelli romani: il canto dell'egizia Fatima*, in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di Andrea Estero, Maria Grazia Sità, Marina Vaccarini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 83-96.

² Sulle pochissime notizie relative a questo personaggio cfr. TERESA M. GIALDRONI, *Nuove fonti per la cantata romana del Seicento: tracce di una inedita committenza*, in *Die italienische Kantate im Kontext aristokratischer Musikpatronage*, hrsg. von Berthold Over, Kassel, Merseburger ("MARS – Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento/Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento", 3), in corso di stampa.

³ È noto che Marino fu un feudo della famiglia Colonna.

l'arsa sabbia del Cairo popoloso» si lamenta, o per meglio dire sfoga «l'interna rabbia contr'un Turco infedele», per essere stata abbandonata appunto da Ucciali, dotato certamente di «gran beltà», ma qualificato anche come un «mostro di crudeltà».

A mio avviso, però, la 'cantata' potrebbe avere, forse, anche uno sfondo parodistico in quanto Ucciali – nella *communis opinio* ormai un nemico sconfitto – non solo ha tradito l'amore che in lui aveva riposto Fatima ma ha rinnegato anche la religione cristiana per abbracciare quella islamica; non per nulla è qualificato espressamente come un «turco infedele», nei confronti non solo della bella egiziana ma anche, probabilmente, della religione cristiana e della sua patria d'origine.

Se ritorno in questa sede a occuparmi di tale brano è perché ne ho rinvenuto recentemente una nuova fonte nel manoscritto Panc. 327 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, senza musica ma con un titolo del tutto rispondente al suo vero contenuto, «Querele di una schi[a]va», che presenta alcune varianti molto interessanti e significative rispetto alla fonte musicale conservata a Grottaferrata (vedi sotto, FIGURA 1).

Ecco i due testi a confronto:

I-GR, Crypt. it. 3, cc. 294-311

«Querele di una schi[a]va»; I-Fn, Panc. 327, cc. 60r-63r (cartulazione antica: 70r-73r)

[Refrain]

*Cane chiaus Occhiali,
Dove **t'ascondi** tu,
Ch'io non ti veggio più,
Crudel, notte né dì,
Cane, chiaus Occhiali?*

*Cane Chiaus Occhiali
Dove **ti fichi** tu
Che io non ti veggio più
Crudel notte, né dì.*

[Recitativo]

Io ti **fa' bier'** bei
Della gran region de' pensier miei;
Tu, sol del mio tormento,
Mostro di crudeltà,
Ti mostri ogn'hor co[n]tento,
Amurat, Jsuf, Mustafà!

Io ti **feci biler** bei
Della gran region dei pensier miei.
Tu sol del mio tormento
Mostro di crudeltà
Ti mostri ogn'hor contento
Amurat Iusuf Mustafà.

[Aria]

Nella **'nica** Moschea
Del mio superbo petto
Tu fosti il Maumetto,
Il cor era l'altar,
Ove mai sempre ardea
Foco **d'immenso** affetto.

[Aria]

Nelle gemme **d'Amà**
Ti mancaron per me
Che **lagrime** di fé
Da quest'occhi **sgorgar**
Vedesti notte e dì.

[Refrain]

*Cane chiaus Occhiali
dove **t'ascondi** tu,
ch'io non ti veggio più,
crudel, notte né dì,
cane, chiaus Occhiali?*

[Aria]

Idolo ingrato et empio,
Che quel suo proprio tempio
In un penos'inferno convertì,
Fin'il barbaro Alì
Per pietà lagrimò,
Quand'il mio duol mirò
Le tue scortes'ingiurie
Son diavoli, son furie
Che mi **sbranano** il sen;
Fiel, assentio **e** velen
De' tuoi labri rosati
Son gli accenti più grati,
Vipere a mezza state
Son quelle chiome ch'io
Chiamate ho **del** cor mio
Le catene dorate.

Nella **vica** Moschea
Del mio superbo petto
Tu fosti il Maometto,
Il core era l'altare,
Ove mai sempre ardea
Foco **ch'in mezzo** affetto.

Ne le gemme **del mare**
Ti mancarono per me
Che **in lacrime** di fe
Da questi occhi **sgorgorono**
Vedesti notte e dì.

*Cane chiaus Occhiali
Dove **ti fichi** tu
Che non ti veggio più
Crudel notte né dì.*

Idolo ingrato ed empio,
Che quel suo proprio tempio
In un penoso inferno convertì,
Fino il barbaro Alì
Per pietà lacrimò,
Quando il mio duol mirò
Le tue scortese ingiurie
Son diavoli son furie
Che mi **sforzano** il seno,
Fian asenzio **o** veleno
I tuoi labri rosati
Con gl'accenti più grati,
Vipere a mezza estate
Son quelle chiome ch'io
Chiamate ho **dal** cor mio
Le catene dorate.

O cigl'archi turcheschi
 Che con lucenti strali
 Fate piaghe mortali,
 Che modi barbareschi!
Vole ch'a torto mora
 Colei che sì **v'adora!**

[Aria]

Amor, se nel tuo regno
 Non si trova Visir
 Che non lasci far torto al mio desir,
 Io vuo' darmi allo sdegno
 Che il can di Tartaria, nemico a te
 Egli fatto, mio Re,
 Con argini e con sbarre
 Chiegga sempre l'entrata
 Ai rai del Turco **Amogh!**
 Saette e scimitarre,
 Su prendi **al marabita**
 Per trafigger 'l **cor**
 A quel che mi tradì.

[Refrain]

*Cane chiaus Occhiali,
 Dove t'ascondi tu,
 Che non veggo più,
 Crudel, notte e dì,
 Cane chiaus Occhiali.*

[Aria]

Troppo quest'alma pecca,
 Ch'ancor dal **regno suo non ti sbandi**,
 Sì ch'io t'aborro, sì
 Ch'io ti porrò in oblio,
 Né d'un idol sì rio
 Sarà 'l mio cor la Mecca,
 O la devota troppo
 Medina **tol nabì**.

O ciglia archi turcheschi
 Che conlucenti strali
 Fate piaghe mortali
 Che modi barbareschi,
Voler che a torto mora
 Colei che sì **m'adora**.

Amor se nel tuo regno
 Non si trova visir
 Che non lasci far torto al mio desir,
 Io vo darmi allo sdegno
 Che il can di Tartaria nemico a te
 Egli è fatto mio re,
 Con argini e con sbarre
 Chiegga sempre l'entrata
 A rai del turco **amuri**,
 Saette e scimitarre,
 Su prendi **alma arrabiata**
 Per trafiggere il **cori**
 A quel che mi tradì.

*Cane chiaus Occhiali,
 Dove ti fichi tu
 Ch'io non ti veggo più,
 Crudel notte ne dì.*

Troppo questa alma pecca,
 Che ancor dal **segno tuo si sbandi**,
 Sì ch'io t'aborro sì
 Ch'io ti porrò in oblio,
 Né d'un idol sì rio
 Sarà il mio cor la Mecha,
 O la devota troppo
 Medina **idol Nabì**.

*Cane chiaus Occhiali,
Dove ti fichi tu,
Ch'io non ti veggo più,
Crudel notte ne dì.*

[Aria]

Va pur dove tu vuoi,
Ch'io non **te vedo** impaccio
Per non più rivederti,
Siorre, te non temerò
Dell'Arabia i deserti.
Andronn' in Calecut,
Da schiava vestirò,
Mi raderò le chiome,
Bestemmiand' il tuo nome;
Sempre t'abborrirò,
Baiazet, Horcan, Dragut!
Là dell'India un signor,
Che fé m'osserverà,
Diventerà Bassà
Di questo afflitto cor,
Che la tua gran beltà
Un tempo mi rapì.

[Refrain]

*Cane chiaus Occhiali,
dove **t'ascondi** tu,
ch'io non ti veggio più,
crudel, notte né dì,
Cane, chiaus Occhiali?*

[Rec.]

Col volto lacrimoso
Così, su l'arsa sabbia
Del Cairo popoloso,
Sfogò l'**interna** rabbia
Contr'un Turco infedele
L'egittia Fatomà,
E commossa a pietà
L'eco **dà varie [ri]sposte** a sue querele.

Va pur dove tu voi,
Ch'io non **temendo** impaccio
Per non più vederti
Scorrer non temrò
Della Arabia i Deserti.
Andronne i Calcut,
Da schiava vestirò,
Mi raderò le chiome,
Bestemmando il tuo nome;
Sempre ti abborrirò,
Biasat, oncan, dragut
La dell'india un sig:^{re}
Che fé m'osserverà,
Diventerà Bassà
Di questo afflitto cor,
Che la tua gran beltà
Un tempo mi rapì.

*Cane chiaus Occhiali,
Dove ti fichi tu,
Ch'io non ti veggo più,
Crudel notte ne dì.*

Col volto lacrimoso
Così, su l'arsa sabbia
Del Cairo popoloso,
Sfogò l'**eterna** rabbia
Contro un torco infedele
L'egizia Fattoma,
E commosso a pietà
L'echo **dava risposta** a sue querele.

Il testo “fiorentino” è inserito in un volume cartaceo composito e di cui quindi è difficile individuare la provenienza e la collocazione precisa. Si tratta in realtà di un insieme di fascicoli assemblati e fatti rilegare presumibilmente da Anton Maria Biscioni per la biblioteca di Niccolò Panciatichi nel 1751. Il codice misura mediamente mm 190x136 ed è composto di 147 carte, stando alla cartulazione moderna a matita posta in basso a sinistra (ma 160 secondo quella antica a penna indicata in alto a destra). La datazione approssimativa dell'intero volume dovrebbe essere fra il 1676 e il 1704.⁴

Il brano oggetto di questo breve articolo è contenuto in un terno (cc. 60-65, cart. moderna; cfr. il grafico riportato in APPENDICE) numerato, forse da Biscioni, con la cifra romana ‘X’, che comprende in successione anche due sonetti del poeta satirico fiorentino Antonio Malatesti: *Tutta la settimana io mi lamento* («Per bella donna chiamata Domenica», c. 63v) e *Della mondana veste ormai spogliata* («Un che si stufa», c. 64r).⁵ Tutti e tre i testi sono stati copiati dalla stessa mano, che dobbiamo supporre essere fiorentina principalmente per la presenza dei due brani del Malatesti, la cui produzione letteraria ha avuto per lungo tempo una circolazione limitata solo all'ambiente fiorentino.

Sono visibili due diverse filigrane, una raffigura una ‘M’ iscritta in un cerchio e l'altra due cerchi contigui, uno dei quali ha all'interno una sorta di mezzaluna e tre gambe sulla parte esterna. Non ho trovato un riscontro di queste filigrane nei repertori correnti.

Un confronto fra i due testi, come ho già detto, rivela poche ma significative varianti. Quasi certamente essi discendono da due antigrafì diversi, come lascerebbe supporre innanzitutto l'inserzione nel manoscritto fiorentino di un'ennesima ripetizione, ma in questo punto impropria, del *refrain* dopo l'aria “Troppo quest'alma pecca”, non presente invece nella fonte di Grottaferrata (d'ora in poi GR) corredata di intonazione musicale, e che potrebbe essere

⁴ Una descrizione del codice è presente in MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, *I manoscritti Panciatichiani della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, vol. II, a cura di Palmira Panedigrano e Carla Pinzauti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2003 (“Indici e cataloghi”, nuova serie, XV), pp. 257-266: 259.

⁵ Su Malatesti cfr. GIROLAMO DE MIRANDA, “Malatesti, Antonio”, *sub voce*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 68, 2007, pp. 114-116.

stata suggerita al copista fiorentino (d'ora in poi FI), o a quello del suo anti-grafo, dal fatto che l'aria suddetta termina con la parola «Nabì», rima con la quale si concludono tutte le arie seguite dal *refrain*. In ogni caso, quello che sembra evidente, invece, è che le scelte operate dai due copisti vanno in direzioni opposte: quello della fonte musicale di GR ha privilegiato una lettura più attenta dei termini arabi e turchi,⁶ e dove non ha colto appieno il loro significato (o semplicemente non è stato in grado di leggere correttamente le parole), li ha riportati così come li ha trovati anche se privi di un significato preciso. Al contrario il copista di FI, quando sostituisce, non comprendendoli, termini in lingua turca o araba con parole italiane riesce a creare immagini verbali inserite in un nuovo contesto poetico talvolta di tono anche abbastanza elevato. Ne è un esempio abbastanza chiaro il verso che in GR si presenta come «nelle gemme d'Amà», mentre in FI come «Ne le gemme del mare». La scelta di GR è probabilmente più fedele all'originale, in quanto potrebbe contenere la parola «Damà», in turco «re», per cui si parlerebbe delle «gemme del re», mentre FI, non sapendo dare un significato alla parola «Amà», ha scelto di cambiare radicalmente il testo dando così a tutta la strofa non solo un senso diverso e più comprensibile ma anche un tono poetico senza dubbio più in linea con la nostra tradizione letteraria.⁷ Analogamente nell'aria «Va pur dove tu vuoi» GR sceglie di mantenersi vicino all'originale («...te vedo...siorre, te») mentre FI, non comprendendo il significato di alcuni termini, cambia radicalmente il testo («...temendo...scorrer») dandogli un nuovo e preciso significato ma probabilmente allontanandosi dal dettato originale dell'anonimo autore.

Nel caso del verso «a' rai del turco amuri» quest'ultima parola (che sembra un sicilianismo!) potrebbe essere stata scelta da FI per non aver capito l'originale «Amogh», termine sanscrito che significa «invincibile» ma usato in questo contesto come nome proprio. Il verso successivo, «per trafigger 'l cor», in assonanza con Amogh, è stato sostituito da «per trafiggere il cori», in rima con «amuri». Sempre frutto di una errata lettura dovrebbe essere, in FI, la lezione

⁶ Per una interpretazione delle espressioni in lingue orientali e mediorientali cfr. il testo annotato in GIALDRONI, *Turcherie ai castelli romani*, cit., pp. 84-87. Devo questa lettura a Mauro Zonta che qui ringrazio di nuovo.

⁷ Difatti le «gemme del mar», cioè le perle, metaforicamente, ma anche poeticamente sono avvicinate alle lacrime.

«alma arrabbiata», in GR «marabita», dalla parola araba “murabit” che vuol dire “truppe”, “guarnigione”, mentre l’incomprensibile «Medina idol Nabì», sempre in FI, è frutto di una mancata comprensione di «Medina tol nabì», rimasta invece, ma solo in parte, in GR, in arabo “Madinat ul-nabì”, “Medina”, “la città del Profeta”. Analogamente i nomi «Biassà oncan dragut» sembrano una copiatura parzialmente scorretta – e in qualsiasi caso non sostenuta da un’autentica comprensione – del verso «Baiazet, Horcan, Dragut» che riporta i nomi rispettivamente di due noti sultani turchi, “Bayazid” e “Orkhan”, e di “Dragut”, un famoso corsaro turco della prima metà del Cinquecento. Un altro esempio, sempre in FI, è il verso «Fian asenzio o velen...con gli accenti», errata lettura del più logico e grammaticalmente corretto «Fiel, assentio e velen...son gli accenti» di GR, che ha certamente più senso.

In un caso però FI sembra aver compreso meglio il testo presumibilmente originale: all’inizio del primo recitativo, mentre GR sceglie un incomprensibile «Io ti fa’ bier’ bei», FI lo trascrive come «Io ti feci biler bei», forse una traslitterazione inesatta del titolo turco-ottomano “Beylerbeyi”, “signore dei signori”. D’altra parte è anche vero che il testo fiorentino sembra talvolta orientato verso una semplificazione del tono generale: basti pensare al secondo verso del *refrain*, «dove t’ascondi tu», sostituito dall’espressione apparentemente gergale «dove ti fichi tu».

La differenza di approccio da parte di GR e FI può essere dovuta al fatto che il primo è un copista che deve sottendere un testo alla musica, mentre il secondo deve produrre una fonte puramente letteraria. Quest’ultimo per forza di cose deve dare un senso logico al suo testo e per questo, ove la sua fonte non è comprensibile, si avventura in una sorta di riscrittura di taluni versi cercando di raggiungere anche un livello poetico accettabile. Il primo, invece, in caso di mancata comprensione del testo, preferisce riportare fonemi che si avvicinano all’originale, consapevole di poterlo fare, proprio per lasciare spazio all’espressione musicale.

Cosa può aggiungere questa nuova fonte “fiorentina” a quanto già sappiamo attraverso la già nota fonte musicale di Grottaferrata? Come ho già detto, si tratta quasi certamente di due fonti indipendenti, che a loro volta potrebbero essere state ricavate sia da due diversi antighi, sia da uno stesso antighi, ma interpretato e letto, come abbiamo visto, in modo molto spesso

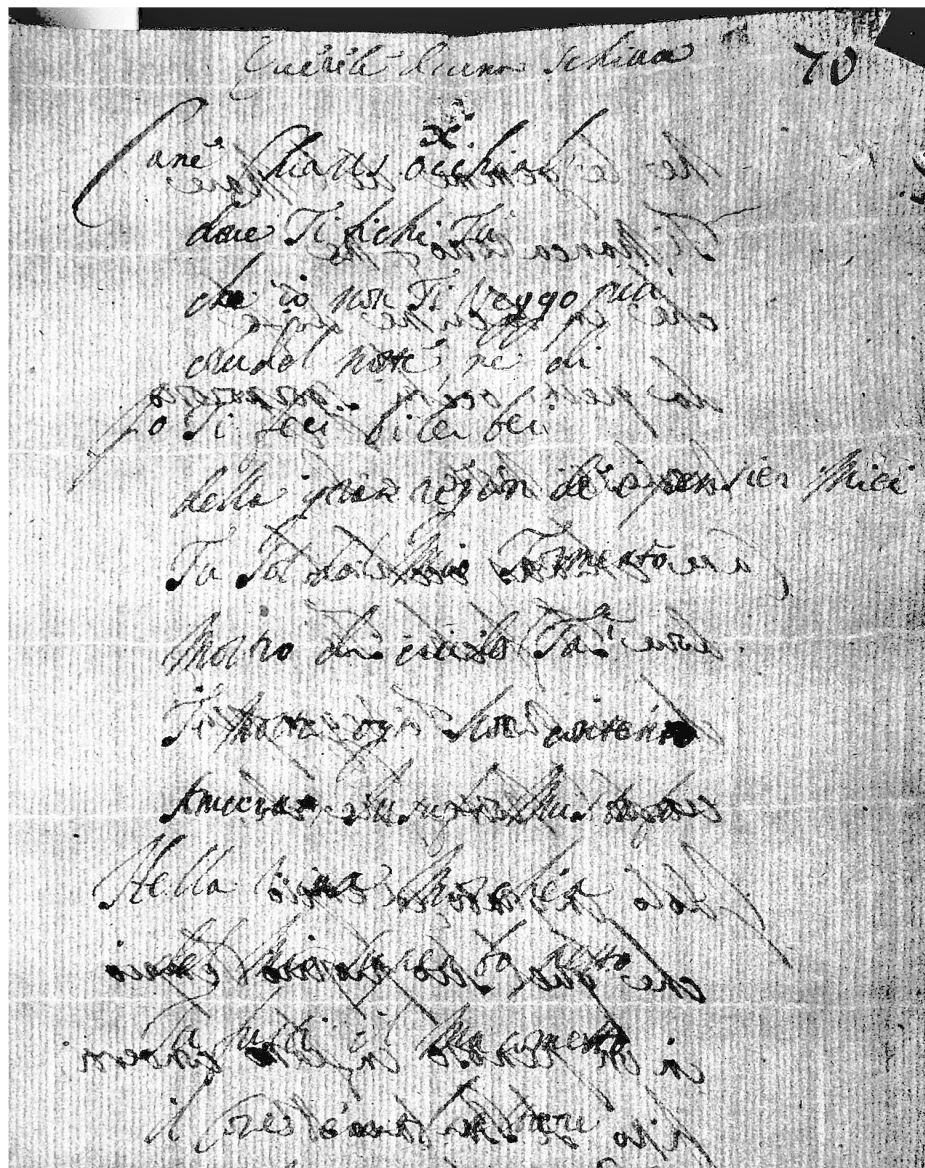
del tutto diverso. E una delle ragioni che stanno alla base di queste differenti scelte operate dai due copisti risiede senza dubbio nel fatto che una fonte è musicale mentre l'altra è esclusivamente letteraria.

Per quanto riguarda FI, rimane la curiosità di trovare questo testo trascritto in forma parzialmente volgarizzata e in un fascicolo che contiene testi inequivocabilmente fiorentini e che sembra il frutto di una copiatura certamente veloce e distratta ma in certa misura anche creativa. Questo porta in primo piano il problema della circolazione dei testi cantatistici, che a volte seguono strade inaspettate e misteriose. Il ritrovare in questa fonte un testo che sembrava tagliato apposta per l'ambiente marinense va proprio in questa direzione: piace pensare che proprio la singolarità di *Cane chiaus Occhiali*, per il suo plurilinguismo e per il soggetto esotico su cui è basato, possa aver rappresentato lo stimolo a fermare su carta questo testo, seguito dai due sonetti altrettanto bizzarri del Malatesti, pur se totalmente decontestualizzato dall'ambiente e dalle circostanze che potrebbero averlo creato.

APPENDICE

<i>Cane chiaus</i>	r	
		c. 60 (<i>olim</i> 70)
<i>Cane chiaus</i> cont.	v	
<i>Cane chiaus</i> cont.	r	
		c. 61 (<i>olim</i> 71)
<i>Cane chiaus</i> cont.	v	
<i>Cane chiaus</i> cont.	r	
		c. 62 (<i>olim</i> 72)
<i>Cane chiaus</i> cont.	v	
<i>Cane chiaus</i> Fine	r	
		c. 63 (<i>olim</i> 73)
<i>Tutta la settimana</i>	v	
<i>Della mondana veste</i>	r	
		c. 64 (<i>olim</i> 74)
bianca	v	
bianca	r	
		c. 65 (<i>olim</i> 75)
bianca	v	

FIGURA 1. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Panc. 327, c. 60r (olim: 70r): «Querele di una schi[a]va»⁸



⁸ Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Ogni riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo è vietata.

