

infantem vi-dimus p <annis> PUERI Qui sunt hi quos stel-la du-cit?

PASTORES Nos a-de- untes inau-di- ta fe-rentes

Naturalmente la trascrizione non è da darsi come certissima: è ovvio che le lique-scenze potrebbero essere anche monosoniche – bisognerebbe conoscere meglio le abitudini del copista – e la posizione di alcune note non sembra sicura, dato che la rigatura è a secco, a parte la riga del Fa: nonostante l'eccellente qualità delle fotografie offerte da *e-codices*, un controllo sull'originale sarebbe opportuno. La divisione tra i due interlocutori è chiara dalle rubriche (*pueri* nel testo e *pastores* nel margine): evidentemente una domanda e una risposta, come già suggerito dall'antifona sopra citata (CAO 4224); e della struttura melodica di fondo si può essere certi, anche confrontando antifone come «A porta inferi» (CAO 1191), di cui si è detto e di cui si riproduce la lezione secondo l'*Antiphonale monasticum pro diurnis horis* (Paris, Desclée, 1934, p. 447):

ii
A por-ta infe-ri * e-ru- e Domi-ne a-nimam me-am.

Il sondaggio è sufficiente per giungere a una breve conclusione. Del volume qui recensito si deve lodare la scelta dell'argomento; certamente si è trattato di un lavoro lungo, non solo perché il libro è massiccio (467 pp. a stampa, più l'introduzione), ma anche perché, come si apprende dalla bibliografia, l'autrice ha dedicato a questo tema, prima della dissertazione dottorale, sia la tesi triennale sia quella magistrale. Purtroppo non una sola parte del volume resiste a una lettura severa: né la ricerca delle fonti, né la trascrizione del testo, né quella della musica, né il semplice lavoro di schedatura bibliografica. Dispiace dire che si tratta di uno studio da rivedere in profondità.

GUIDO MILANESE
Brescia-Lugano

Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova», a cura di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015 («La Tradizione musicale», 16 - «Studi e Testi», 8), ix-360 pp.

Da svariati anni la Fondazione Ezio Franceschini e il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia-Cremona operano meritoriamente

negli studi sulla musica tre-quattrocentesca italiana, con lo scopo di pubblicare l'intero repertorio della cosiddetta Ars nova in edizione critica. L'ambizioso progetto (denominato PIT – "Polifonia Italiana Trecentesca") impegna un affiatato gruppo di docenti e ricercatori, peraltro non solo di ambito musicologico, ma afferenti a diverse specializzazioni. Del resto, il repertorio in oggetto è per sua stessa natura poetico-musicale quando non anche figurativo, dunque bisognoso di essere affrontato secondo una prospettiva serratamente interdisciplinare.

In effetti – lo ha già ampiamente argomentato Maria Caraci Vela nel contributo *Gli studi sulla musica italiana del Trecento nel secolo XXI: qualche osservazione sui recenti orientamenti della ricerca*, «Philomusica on-line», X, 2011, pp. 61-95 –, non si tratta semplicemente di ritrascrivere e aggiornare le pioneristiche edizioni di Apel Pirrotta Schrade Reaney Günther Fischer Marrocco, magari con maggiore acribia filologica, con il ricorso alla tecnologia digitale, e alla luce delle ultime acquisizioni sulle fonti primarie (il più recente esempio è rappresentato dal facsimile del *San Lorenzo Palimpsest: Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, a cura di A. Janke e J. Nádas, Lucca, LIM, 2016); quanto, piuttosto, di ripensare per intero e dalle fondamenta questo repertorio, il quale s'inserì nel peculiarissimo alveo contornato, da un lato, dal culto delle "tre corone" Dante-Petrarca-Boccaccio, e dall'altro dall'emulazione dell'Ars nova francese.

Appare dunque necessario approfondire i meccanismi genesi-produzione-circolazione-recezione di tale repertorio, attuatisi entro canali paralleli e complementari a quelli della lirica trecentesca, e gettare una luce certa su zone lasciate ancora in ombra negli studi, tra le quali la priorità/precedenza nell'azione creativa del rimate o dell'intonatore e le modalità della loro collaborazione; il grado di autorialità dei testi poetici e i nessi più riposti nel rapporto testo/musica, oltre a un'esegesi più puntuale delle poesie stesse, anche in relazione allo statuto del genere cui esse appartengono (fondamentali a tal proposito i contributi di Oliver Huck, Marco Gozzi, Pedro Memelsdorff, Elena Abramov - van Rijk, Maria Caraci Vela e di altri studiosi, tutti debitamente citati nel libro); una più stringente collocazione cronologica di compositori e opere, con particolare riguardo all'evoluzione stilistica; i problemi posti dalla notazione/trascrizione e il nodo del rapporto tra tradizione colta e improvvisazione orale; infine, una giusta contestualizzazione di musicisti finora considerati "minori" (i vari Gherardello, Lorenzo, Donato e Vincenzo: degli ultimi due non si sa praticamente nulla), così come di recente è stato fatto per Nicolò del Preposto (cfr. *Opera completa: edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di A. Calvia, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017). Questo varrebbe, a maggior ragione, per Bartolino da Padova e Paolo da Firenze, il cui operato merita ancora di essere debitamente "districato" da quello del caposcuola Francesco Landini (a tal proposito si veda il bel saggio di Agostino Ziino, «Po' che veder non posso la mie donna»: una ballata adespota tra Francesco Landini e Paolo da Firenze?, «Atti e Memorie dell'Arcadia», IV, 2015, pp. 7-36; mentre a una nuova edizione di Paolo lavorerebbe ora Giovanni Cantarini, noto interprete di questo repertorio): due compositori che a questo punto attendono le definitive messe a punto, dopo quelle dedicate a Zacara da Teramo, a Johannes Ciconia e agli arsnovisti di presunta

origine meridionale, tra i quali Antonello da Caserta; per non dire degli epigoni fiorentini, che la recente edizione del codice San Lorenzo ha riproposto all'attenzione degli specialisti (cfr. A. Janke, *Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211)*, Hildesheim, Olms, 2016; «Musica Mensurabilis», 7).

Il volume si articola in una prima parte, con tre saggi su questioni legate ai testi letterari (Jennings, Checchi, Lannutti), e in una seconda con quattro interventi più decisamente musicologici (Caraci Vela, Calvia, Epifani, Mangani-Sabaino), concludendosi con due appendici che recano l'edizione critica (testo e musica) di due brani emblematici dell'Ars nova: «La fiera testa che d'uman si ciba» (a cura di Calvia, Caraci Vela e Lannutti, pp. 289-306) e «La douce çere d'un fier animal» (a cura di Epifani e Lannutti, pp. 307-336), con i relativi apparati critici alle pp. 336-342.

Il saggio di Lauren Jennings (*New Observations on the Literary Transmission of "poesia per musica" from the Italian Trecento*, pp. 3-17) s'incentra sul concetto generale di 'poesia per musica', concetto di antico impianto positivista assunto dall'Italianistica e che la studiosa statunitense rigetta nel suo complesso, sulla scorta dell'analisi sistematica condotta sui circa cinquanta testimoni manoscritti letterari superstiti attestanti poesie arsnovistiche (109 poesie, su un totale di 638 tràdite dai testimoni musicali). In particolare la Jennings (già autrice del volume "*Senza vestimenta*": *The Literary Tradition of Trecento Song*, Burlington, Ashgate, 2014), dopo aver messo in dubbio la nozione vulgata di 'divorzio' tra poesia e musica, respinge l'idea che tale repertorio possa essere considerato un sottoprodotto («by-product», p. 4) della produzione polifonica, e ad essa in tutto subalterno, piuttosto che come opera dotata di una propria autonoma dignità letteraria («literariness», p. 7) o artistica in senso lato. Ciò detto, il principale caso di studio addotto a suffragio della tesi è una sequenza di quattro madrigali di Jacopo da Bologna più uno di Nicolò del Preposto trascritti, in aggiunta alla *Commedia* e a rime dantesche e di altri trecentisti minori, verso la fine del codice letterario Palatino 315 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Del manufatto la studiosa rintraccia le vicende interne dei suoi compilatori e proprietari quattrocenteschi (tutti legati all'Arte della seta); e non v'è dubbio metodologico su ciò ch'ella afferma circa «the benefit of re-examining the literary manuscripts through a new lens, with an eye towards their compilers and early readers» (p. 6). Nel contestare una mia precedente ipotesi (cfr. *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi (l'area toscana)*, 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. 389-428), secondo cui quella serie di madrigali potrebbe dirsi copiata direttamente o attraverso un intermediario da una fonte musicale, non mi pare però che la Jennings fornisca controargomentazioni più stringenti (i copisti della sezione sono più di uno e non coincidono con quello principale; i versi di «Aquila altera», celeberrimo madrigale politestuale di Jacopo, sono ricopiati in ordine diverso da quello prescritto dalla musica). Allora notavo, come prova-regina della derivazione musicale, che l'ordine in cui sono trascritti i madrigali di Jacopo ricalca quello

in cui essi appaiono in ben tre delle principali sillogi musicali: difficilmente tale occorrenza potrà essere imputata a mera coincidenza.

Su queste stesse questioni testuali interviene lucidamente il filologo Davide Checchi, autore del secondo saggio nel volume (*I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'Ars nova italiana*, pp. 19-43). Il suo contributo affronta lo spinoso problema dell'attribuzione dei testi letterari nella poesia per musica, partendo dalla constatazione della loro diffusa adespotia, e soffermandosi sulle intriganti "rubriche attributive" di cui sono invece dotati alcuni manoscritti letterari. Tali rubriche avevano già attirato l'attenzione (e qualche sospetto) da parte di altri studiosi; l'autore sembra invece ritenerle in buona sostanza attendibili. Checchi si sofferma dapprima su tre manoscritti letterari (Genova, Biblioteca Universitaria, A.IX.28; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Chig. L.IV.131; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1041), che identificherebbero Landini quale autore, non solo delle musiche ma anche dei testi, di almeno sei tra le sue 140 ballate; poi su un altro testimone letterario, il ms. Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 1081, che assegna invece a Nicolò del Preposto la paternità di almeno cinque poesie di vario metro, compresa una «canzone contra amore» a proposito della quale lo studioso giustamente nota che il suo metro «a questa altezza cronologica non rientra tra quelli usualmente intonati» (p. 26). Checchi ripercorre compiutamente la storia interna e le relazioni fra questi testimoni (compreso il manoscritto collaterale al Parmense: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL.43) pervenendo a conclusioni suggestive, sorrette da una solida tecnica ecdotica. Per esempio che la famiglia Benci, di cui facevano parte i copisti del codice genovese, «intrattenne delle relazioni durature con i principali esponenti dell'élite culturale fiorentina del Tre e Quattrocento» (p. 22), dalle quali poté dipendere questa loro singolare dimestichezza con i compositori fiorentini, e in particolare con il "Cieco degli Organi". O ancora, venendo a Nicolò, che l'antigrafo comune al Parmense e al Pluteo XL.43 dovesse raccogliere «una piccola silloge incentrata» su di lui (p. 40), della quale facevano parte anche testi di Petrarca non refrattari alla tradizione musicale (segnatamente, il madrigale «La fiera testa» ivi attribuito appunto a Petrarca, oltre ad alcune delle sue *estravaganti* nella cosiddetta forma prechigiana).

Con l'implicazione petrarchesca, il discorso sulla poesia per musica allarga decisamente la propria portata, addivenendo a quella dimensione pienamente letteraria assegnata dalla Jennings. Su questa falsariga si sviluppa il contributo successivo di Maria Sofia Lannutti (*Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, pp. 45-92). Il testo trilingue (italiano latino francese) del madrigale è attribuito a Petrarca dal ms. Parm. 1081 («madrigale di m. F.P.»), e per il resto è trasmesso da soli manoscritti musicali, oltre che dalle *Novelle* (o *Novelliere*) di Giovanni Sercambi (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 193, ov'è peraltro trascritto con peculiari varianti testuali). Con la musica esso circolò in due differenti versioni, una di Bartolino e una di Nicolò del Preposto, segno che i polifonisti trecenteschi dovettero riconoscergli particolare importanza. In effetti, si tratta di un madrigale ermetico e concettoso nel linguaggio, e dichiaratamente politico nel significato,

da tempo riconosciuto come allusivo al casato milanese dei Visconti, e in particolare alla figura di Bernabò; altri studiosi hanno invece preferito riferirlo al nipote Giangaleazzo, il quale, dopo aver eliminato lo zio nel 1385, s'impadronì della Signoria (cfr. da ultimo O. Huck, *Music for Luchino, Bernabò and Gian Galeazzo Visconti*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, a cura di S. Dieckmann et al., Hildesheim, Olms, 2007, pp. 247-258; sul contesto letterario cfr. ora *Valorosa vipera gentile: poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, a cura di S. Albonico, M. Limongelli e B. Pagliari, Roma, Viella, 2014).

È sempre stato in dubbio, tuttavia, se il testo sia da intendersi in senso encomiastico oppure denigratorio, con l'ambiguità di quell'aggettivo ricorrente 'fiero/fier', interpretabile allo stesso tempo come 'fierezza', nel senso di valore guerresco, o come 'superba ferocia' (brama insaziabile), nel senso di disvalore morale e civile. La Lannutti ingaggia una serrata analisi intertestuale, che evidenzia le forti reminiscenze dantesche presenti e che le consente di intendere complessivamente la poesia non come elogio, ma come apostrofe contro il tiranno milanese incombenente su tutta Italia, qui rappresentato con un assortito e concettoso repertorio lessicale in cui riecheggiano i bestiari e i *fabliaux*, la simbologia sacrale, oltre naturalmente all'araldica. In sintesi, il senso complessivo vorrebbe che l'insaziabile cupidigia dei Visconti, falsamente ammantata di giustizia (le «penne d'oro»: forse allusione al vicariato imperiale) e di grazia divina («alba palla sub ventre»), fosse causa di sofferenza al soggetto del brano, quell'innominato "io" del ritornello finale (in cui s'incarnerebbe la città di Firenze? o il resto d'Italia?), che ormai altro non può che consumarsi («la flamma che m'art») e sopportare («Sofrir m'estoyt»). Con l'ultima espressione si riproduce il celebre motto visconteo, che si trova citato, in modo anche più esteso, nel *Novelliere* di Sercambi. Il passo sercambiano pare una glossa al madrigale stesso, e val qui la pena rileggerlo (*Novelliere*, 3: 204: si cita dall'edizione a cura di L. Rossi, Roma, Salerno, 1974, III, p. 203 sg.):

lo proposto comandò che qualche rittimo per le cantarelle si dica, alto sì che ciascuno lo 'ntenda. Loro preste dissero: "La fiera biscia che d'uman si ciba" ... La divisa canzonetta cantata per le cantarelle dié molto diletto alla brigata; e il proposto, molto contento che la sua brigata per lo camminare agiatamente avea imparato gramatica, lingua tedesca, franciosa e altre lingue.

Il passo aveva colpito già Luciano Rossi, che nella sua edizione lo aveva utilizzato nella proposta di datazione dell'opera narrativa (non tra il 1399 e il 1402, anno di morte di Giangaleazzo, ma oltre questa data). Secondo il filologo, Sercambi trascrive

il componimento, e lo commenta come se si trattasse d'un qualsiasi testo scolastico plurilingue, utile a far apprendere il francese e il tedesco alla brigata: segno che doveva essersi ormai spenta ogni eco della guerra fra i Visconti e Firenze, nella quale suo malgrado era stata trascinata anche Lucca (cfr. Rossi, *Introduzione*, in Sercambi, *Novelliere* cit., p. XIX sg.).

Può effettivamente darsi che, morto il Conte di Virtù, il madrigale avesse perso il suo originario mordente politico e restasse come documento utile, al massimo, per un “ripasso” plurilinguistico quale quello eseguito dai ragazzi della brigata di Sercambi durante le peregrinazioni per la penisola. Le due intonazioni sopravvissute mantengono però inalterato, almeno al nostro moderno orecchio, il tono austero della polifonia “severa” (direi soprattutto il madrigale di Nicolò, su cui cfr. *infra*), alquanto distante da quanto ci si aspetterebbe da una «dilettevole canzonetta», intonata per giunta da fanciulle, così come la presenta Sercambi, con un linguaggio che sembrerebbe alludere all’esecuzione di un brano di tono e registro stilistico “leggero”.

Si deve dunque ipotizzare che quella riferita nel *Novelliere* fosse un’intonazione della «Fiera testa» ancora diversa dalle due che conosciamo (come peraltro sembrerebbero far pensare anche le non poche varianti del testo letterario recate dalla versione Sercambi)? La Lannutti affronta una dotta disamina intratestuale del madrigale, giocata soprattutto a livello delle figure retoriche impiegate (iperbati, figure di lettere, ecc.), che le permette di svelare, per la prima volta e in modo brillante, la presenza interna del nome nascosto «Lapus», che l’autrice identifica in Lapo da Castiglionchio il Vecchio, esponente dell’aristocrazia guelfa fiorentina, docente e ambasciatore, nonché amico di Petrarca. Questi sarebbe dunque il destinatario del brano. Un successivo confronto intertestuale con vari passi dal *Canzoniere* rafforza nell’autrice la convinzione circa la paternità petrarchesca della «Fiera testa», madrigale di cui proprio la doppia intonazione polifonica avrebbe favorito la circolazione nonché l’intrinseco “salvataggio” da quello che Lannutti definisce il «naufragio in cui sono probabilmente incorsi molti altri *fragmenta* di Petrarca» (p. 67). Si riaprirebbe così la vessata questione circa i rapporti tra il poeta e la musica in generale, e in particolare con alcuni musicisti coevi (forse anche proprio con i polifonisti, tra i quali soprattutto l’enigmatico Bartolino da Padova; a questo proposito, è doveroso citare almeno i reiterati e anche recenti interventi di Francesco Facchin e Stefano Campagnolo). Per quanto concerne l’occasione concreta di composizione, secondo la studiosa andrebbe individuata nell’invocazione del ritorno a Roma della sede papale, «evento che più di ogni altra cosa Petrarca aspettava ..., divenuto ... tangibile solo con l’elezione al soglio pontificio di Urbano V, di cui Bernabò poteva essere considerato il principale antagonista in Italia» (p. 74). Di conseguenza, la datazione più verosimile dovrebbe essere intorno alla metà degli anni ’60, e quindi di parecchio anteriore rispetto a quelle tradizionalmente proposte per questo madrigale.

A un episodio successivo e che coinvolge un differente condottiero – Francesco Novello da Carrara, presunto mecenate di Bartolino, in esilio a Firenze con la moglie Taddea nel 1388-89 – potrebbe invece riferirsi l’altro madrigale plurilingue di Bartolino, esaminato dalla Lannutti a conclusione del suo saggio, «La douce çere d’un fier animal». Le relazioni tra i due brani non sarebbero tanto interne, quanto circostanziali, nel senso che ambedue i testi andrebbero recepiti come perorazioni per il ritorno di un’autorità esiliata nella sua legittima sede: il papa a Roma nel primo caso, il signore di Padova nel secondo. L’edizione di quest’altro madrigale di Bartolino, tramandato adespoto da ben otto fonti, tutte musicali,

e per giunta in quattro differenti *Textierungen* (2², 3¹, 3², 3³, oltre a un'intavolatura), è quindi pubblicata in modo esemplare per cura della Lannutti e di Michele Epifani nell'Appendice 2. Qui la scelta di mettere a testo la versione 3¹ è criticamente giustificata, ancorché accorderei la mia personale preferenza alla 3², a motivo dello strettissimo rapporto dialogico tra Cantus e Tenor.

Segue con stringente consequenzialità il saggio di Maria Caraci Vela, la quale nel primo dei contributi più propriamente musicologici del libro interviene appunto sulle due intonazioni della «Fiera testa» (*Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi*, pp. 93-141). Si tratta di un lungo articolo di grande respiro metodologico, espressamente bipartito, che inizia con una rassegna sistematica sugli «indicatori di altezza cronologica» nel repertorio arsnovistico (pp. 96-124), per concentrarsi poi sullo specifico caso di studio e allargarsi infine anche a una prospettiva di intertestualità (pp. 124-141). La studiosa muove dalla constatazione di come manchino ancora gli strumenti utili a risolvere il problema basilare della cronologia; a questo scopo elenca ed esamina quelli che le paiono i principali indicatori di cronologia, sia “alta” (organico a due voci con testo, *divisiones octonaria* e *duodenaria* con formule diminutive, notazione mista con persistenza della *divisio*, incroci fra le voci, presenza significativa di consonanze perfette parallele tra le voci estreme), sia più “recente” (impianto misto vocale-strumentale, cadenza “alla Landini”, sezioni con *ouvert-clos*, riduzione dei melismi e adozione di scrittura più sillabica, sincopi ritmiche e altre manifestazioni di *subtilitas*, preponderanza di elementi notazionali francesi, riduzione o comunque disciplinamento delle consonanze parallele). Dopodiché l'autrice si concentra su quest'ultimo aspetto, quello delle consonanze parallele (in sigla: CPPSS), che è forse il più complesso ma probabilmente anche il più probante tra i criteri rilevati. Poiché è però evidente la relatività di ognuno di questi criteri, se presi da soli, così come la necessità del sostegno di altri elementi significativi e sintomatici, Caraci giustamente procede a misurare la convergenza dei dati raccolti assieme ad altri indicatori, quelli provenienti da una cospicua tabella di brani databili con notevole margine di sicurezza (circa una trentina, dal periodo più antico fino a Zacara da Teramo). E i risultati ottenuti sostanzialmente confermano il suo assunto di base, soprattutto per quanto riguarda il repertorio più antico e quello di Landini. (Un po' meno chiaro, invece, anche perché esposto in modo succinto, è il quadro relativo a Paolo, autore chiamato in causa più oltre dalla studiosa stessa.)

Circa le due intonazioni del madrigale «La fiera testa», la Caraci mette bene in evidenza come si tratti di opere diversissime, indipendenti e cronologicamente alquanto distanti l'una dall'altra. Quello di Bartolino è un madrigale a due voci (2²) in notazione marcatamente italiana e con un buon numero di CPPSS, in stile arcaizzante; la studiosa lo colloca, coerentemente con il suo ragionamento, «in un orizzonte che è assai più prossimo a Vincenzo o a Lorenzo che non alla musica del primo Quattrocento» (p. 127), datandolo in definitiva a poco dopo il 1366, data di presunta pubblicazione della poesia. Invece l'intonazione di Nicolò (3²) risulta più artificiosa e complessa: nei terzetti, c'è un canone all'unisono tra le due voci superiori, molto melismatiche e di uguale àmbito (peraltro piuttosto acuto), sostenute dal Tenor strumentale; nel ritornello c'è invece un attacco imitativo

seguito da contrappunto libero e melodie indipendenti tra le voci con il motto «Sofrir m'estoyt» efficacemente sottolineato da un rallentamento, dal cambio di *mensura* e da un breve *hoquetus* con effetto retorico "alto". In essa, inoltre, rispetto al brano di Bartolino sono più rari i parallelismi di CPPSS, mentre la notazione (*quaternaria* con *modus perfectus* e *senaria perfecta*) presenta elementi soprattutto francesi; alla luce di ciò, la studiosa propende per una datazione intorno al 1378, offrendo pure alcune ipotesi sulla possibile occasione compositiva. «La fiera testa» di Bartolino consente infine alla Caraci di proporre una digressione intertestuale e un confronto con «Sofrir m'estuet et plus non puis durer», una ballata di Paolo da Firenze franco-italiana dal punto di vista linguistico (e notazionale), ma totalmente francese nello stile (3¹), e recante appunto il motto visconteo fin dall'incipit: brano ben più tardo di quello di Bartolino, di contenuto politico probabilmente antisconteo celato sotto l'apparente testo amoroso – Nadas l'ha datato al 1397-1402 –, e che già da tempo è stato riconosciuto come calato in un «tessuto intertestuale molto ricco» (p. 130) e davvero internazionale, quale quello dei cicli su *En attendant* e su *Espérance* (su questo tema son già scorsi davvero i proverbiali fiumi d'inchiostro: da Thibault a Nadas e Plumley, fino al saggio di Michael Cuthbert, "Esperance" and the French Song in Foreign Sources, «Studi musicali», XXXVI, 2007, pp. 3-20).

Antonio Calvia, che è anche co-curatore del volume insieme a Lannutti, si cimenta invece su un tema che può ben dirsi suo cavallo di battaglia, e cioè l'opera di Nicolò del Preposto (*Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto*, pp. 143-188). Anche il suo saggio è dapprima di taglio metodologico, per poi incentrarsi su singoli casi di studio. La tesi di fondo è che i due fenomeni notevoli occorrenti nella produzione di questo compositore, cioè lo sperimentalismo (o stravaganza) delle sue forme musicali e le irregolarità metrico-formali delle poesie musicate, tradizionalmente considerati come facce di una stessa medaglia, vadano invece dissociati e analizzati separatamente. In effetti, sulla scorta di un'indagine circa la tradizione manoscritta, svolta in maniera ancora più approfondita che in studi precedenti, molte delle presunte irregolarità metriche a carico di ballate e madrigali – rispettivamente, l'obliterazione del secondo piede e della volta per le prime, e del secondo terzetto per i secondi, di norma collocati come *residuum*, luogo maggiormente soggetto a caduta –, si ridimensionano, rivelandosi mere conseguenze di lacune e guasti nella trasmissione. Ma attenzione: prima di tutto, sono lacune e guasti che vanno riconosciuti come tali (e qui la difficoltà e l'errore in cui molti studiosi sono incorsi in precedenza) e, in sede di edizione, opportunamente segnalati; poi – mette in guardia l'autore – bisognerà ponderare bene la loro valutazione ecdotica, nel senso, per esempio, che «la caduta del terzetto è di per sé, evidentemente, un errore poligenetico, perciò non permetterà in alcun caso di stabilire filiazioni tra testimoni» (p. 161), fermo restando che essa potrà suggerire l'ipotesi di una derivazione dell'attestazione da tradizione musicale. Clamoroso il caso della ballata «Stato nessun ferm'ha», finora nota grazie al solo codice Squarcialupi: il recente ritrovamento di un nuovo testimone letterario adespoto (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 178) permette non solo di "ortopedizzare" e riscrivere il testo nella sua integrità (con

recupero di almeno due versi), ma soprattutto di ascrivere la composizione a un vero e proprio “trittico” (o collana o ciclo) di ballate consimili, tutte musicate da Nicolò: esso comprende anche «Chi ’l ben sofrir non pò», di Franco Sacchetti, e «Ciascun faccia per sé», di attribuzione letteraria controversa. Calvia conduce un meticoloso raffronto tra le tre poesie (molto efficace anche da un punto di vista grafico: p. 170 sg.), seguito da un confronto musicologico altrettanto stringente che gli consente di isolare, entro il “trittico”, almeno la prima coppia di ballate davvero “gemelle” («Stato nessun» e «Chi ’l ben sofrir»), e pure di dichiarare «Ciascun faccia per sé» come la continuazione “rovesciata”, cioè con ribaltamento contenutistico, della ballata sacchettiana.

Sugli ultimi due saggi del volume occorre essere più sintetici, ma davvero solo per ragioni di brevità e non certo perché siano meno approfonditi o pregnanti. Michele Epifani (*Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, pp. 189-235) effettua una significativa ricognizione della trattatistica italiana post-Marchetto da Padova e una breve storia della recezione del sistema notazionale italiano e dei suoi «focolai di resistenza» (p. 192) sparsi per la geografia peninsulare, a confronto con quello francese. L’indagine s’incentra su problemi di trascrizione di alcuni brani italiani (tre cacce), rivalutando in essi la presenza e la funzione del *modus*, che studiosi precedenti (e Pirrotta stesso) avevano trascurato.

Marco Mangani e Daniele Sabaino firmano a quattro mani un saggio squisitamente analitico (*L’organizzazione dello spazio sonoro nell’opera di Nicolò del Preposto*, pp. 237-286), che si concentra sui meccanismi cadenzali, individuati come regolatori primari dell’articolazione dello spazio musicale – ecco forse un altro criterio utile per la cronologia – e cerniera forte tra organizzazione “sonoriale” del brano e struttura formale del genere cui esso appartiene. Circa la controversia sulla modalità nell’*Ars nova*, i due studiosi tornano incidentalmente sui pochissimi casi in cui tradizione teorica e prassi musicale si possono mettere a confronto (due soltanto, il trattato di Berkeley e l’Anonimo di Vercelli studiato da Caraci Vela con l’ormai celebre ballata «Deducto sey», attribuita a Zacara da Teramo e definita di quinto modo: cfr. *Un inedito trattato musicale del Medioevo: Vercelli, Biblioteca Agnesiana, Cod. 11*, a cura di A. Cornagliotti e M. Caraci Vela, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1998). Mangani e Sabaino si schierano decisamente contro l’ipotesi di impiegare concretamente questo criterio a fini analitici: il modo sarebbe per lo più l’esito di un’interpretazione *a posteriori* che non dell’originale concezione compositiva. Il saggio affronta quindi l’applicazione di tale criterio analitico nel repertorio, prima al genere della ballata a due voci, poi a quello del madrigale, focalizzandosi sulla produzione di Nicolò ma includendo anche schede su Bartolino e Landini. Notevole l’impiego di un ricchissimo corredo di tavole, anche se forse di non sempre facile lettura e immediata comprensibilità.

Per quanto concerne infine le edizioni dei madrigali inclusi nelle Appendici, esse paiono molto ben fatte e curate. Al limite, sarebbe stato auspicabile trovare qui l’edizione critica anche di qualche altro brano tra quelli più spesso citati nel libro (di Paolo, per esempio). Sul testo letterario della «Fiera testa», non comprendo bene la ragione del punto esclamativo alla fine del penultimo verso (assente nell’edizione del testo curata da G. Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commis-

sione per i Testi di Lingua, 1970, p. 96 sg.); Lannutti lo motiva invocando ragioni di carattere linguistico, per la presenza della forma nominativa della declinazione bicausale francese. Per quanto concerne la traduzione, nel v. 2 («pennis auratis volitum perquirat») muterei 'ali dorate' (involontaria suggestione verdiana?) in 'penne d'oro', più prossimo all'originale latino e attestato da Dante e da altri autori citati dalla curatrice stessa. L'edizione della musica della «Fiera testa» di Bartolino (pp. 292-294) dichiaratamente non differisce molto da quella di Marrocco, se non per il *text underlay*. I melismi iniziali corrispondenti ai vv. 1 e 3, decisamente lunghi, si potrebbero forse intendere per una realizzazione strumentale più che come melismi vocali, ma la questione è notoriamente vessata. Salvaguardando comunque la versione vocale, si potrebbe forse intervenire editorialmente ribadendo la prima sillaba versale dell'attacco del melisma anche alla fine di esso (batt. 10 e 52), così come vien fatto all'inizio del ritornello (batt. 89). Ma naturalmente tutto è opinabile.

Nel libro qui recensito, minimi e davvero trascurabili sono i refusi editoriali; si avverte invece la mancanza di una bibliografia riassuntiva finale, dacché i rimandi bibliografici sono posti unicamente nei singoli saggi entro le note a piè di pagina, il che forse rende la consultazione leggermente più scomoda.

In conclusione, *Musica e poesia nel Trecento italiano* è un volume non solo utile metodologicamente, ma anche aggiornato e ricco di contributi nuovi e stimolanti, che sicuramente alimenteranno il dibattito futuro. Certo, si tratta di un libro destinato agli specialisti del settore e forse ostico persino a musicologi o filologi non strettamente "addetti ai lavori". Di certo, comunque, il volume non costituisce un'occasione di mera ostentazione di quei virtuosismi critici assolutamente auto-referenziali che sono un po' il vezzo dei filologi; semmai, è una dimostrazione di come si possa partire da problemi minuti e questioni molto tecniche per imbastire un discorso culturale vasto e profondo, grazie all'alto livello di preparazione della giovane generazione di studiosi italiani e in particolare di formazione cremonese.

GIANLUCA D'AGOSTINO
Napoli

ARNALDO MORELLI, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016 («ConNotazioni», 12), xx-427 pp.

Il volume qui recensito non rappresenta solo una monografia su Bernardo Pasquini, compositore che per certo ne meritava una, ma è nella sostanza molto di più. Arnaldo Morelli, che indaga la musica romana del Seicento dai primi anni '80 del secolo scorso, ossia da quando si è affermato l'interesse stesso per la musica a Roma nell'età moderna, non circoscrive la sua attenzione alla figura di Pasquini, ma illumina e interpreta, con rara competenza storica, il contesto musicale di tardo Seicento, discutendo di sovente questioni metodologiche e storiografiche. I risultati a cui perviene sono, in un certo senso, la riprova che una prolungata dedizione allo stesso centro culturale in un arco temporale cir-