

Estratto

# CULTURA NEOLATINA

*Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni*

ANNO LXXVIII - 2018 - FASC. 3-4

Direzione  
ROBERTO CRESPO      ANNA FERRARI      SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR Université de Genève Svizzera	PAOLO CHERUBINI Archivio Segreto Città del Vaticano
ELSA GONÇALVES Universidade Clássica de Lisboa Portogallo	GÉRARD GOUIRAN Université de Montpellier Francia
ULRICH MÖLK Universität Göttingen Germania	WOLF-DIETER STEMPEL Bayerische Akademie der Wissenschaften München, Germania
GIUSEPPE TAVANI Università "La Sapienza" Roma, Italia	MADELEINE TYSENS Université de Liège Belgio
FRANÇOISE VIELLIARD École Nationale des Chartes Paris, Francia	FRANÇOIS ZUFFEREY Université de Lausanne Svizzera

MUCCHI EDITORE

ANNO LXXVIII - 2018 - FASC. 3-4

issn 0391-5654

© STEM Mucchi Editore Srl - 2018

Modena - via Emilia est, 1741

[WWW.MUCCHIEDITORE.IT](http://WWW.MUCCHIEDITORE.IT)

La legge 22 aprile 1941 sulla protezione del diritto d'Autore, modificata dalla legge 18 agosto 2000, tutela la proprietà intellettuale e i diritti connessi al suo esercizio. Sono severamente vietate la riproduzione, la pubblicazione in rete, anche parziali e per uso didattico, con qualsiasi mezzo, del contenuto di quest'opera nella forma editoriale con la quale essa è pubblicata. Fotocopie, per uso personale del lettore, possono essere effettuate nel limite del 15% di ciascun articolo dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore o dagli aventi diritto. Ogni violazione sarà punita ai sensi di legge.

Tipografia e impaginazione STEM Mucchi (MO), stampa e legatoria Geca (MI).

## CULTURA NEOLATINA

### DIREZIONE:

Roberto Crespo

Anna Ferrari

Saverio Guida

### COMITATO DI REDAZIONE:

Fabio Barberini

Patrizia Botta

Maria Careri (responsabile)

Aviva Garribba

Anna Radaelli

Adriana Solimena

## NOTE E DISCUSSIONI

## «Verso una nuova edizione critica dell’“Ars nova”»: in margine all’*Opera Completa* di Nicolò del Preposto, passando per una raccolta di saggi

Nell’ultimo triennio, con grande impegno ed enfasi non minore, le Edizioni del Galluzzo hanno licenziato due corposi volumi destinati, nelle dichiarazioni dei curatori, a costituire i primi tasselli di un nuovo progetto organico sulla poesia cantata italiana dell’età arsnovistica.

Il primo s’intitola *Musica e poesia nel Trecento italiano* e raccoglie, per le cure di Antonio Calvia e di Maria Sofia Lannutti, i contributi presentati in occasione del VI “Seminario internazionale Clemente Terni” organizzato a Firenze il 2 e 3 dicembre 2013 dalla Fondazione Ezio Franceschini e dal Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell’Università di Pavia con sede a Cremona<sup>1</sup>, due istituzioni tra le poche attualmente in grado di porre un argine – anche in forza del loro sperimentato sodalizio – alla preoccupante deriva della musicologia medievistica, sempre più orfana di rappresentanze e tutele soprattutto in ambito accademico<sup>2</sup>.

L’iniziativa mira anzi con decisione a rilanciare l’attenzione per la materia indicando percorsi esegetici rimasti finora piuttosto ai margini dello *status quaestionis*, come «le interrelazioni tra tradizione manoscritta dei testi e tradizione manoscritta delle musiche, i fenomeni di intertestualità musicale e verbale, la storia dei generi poetici e la loro funzione, il problema dell’atorialità dei testi, l’analisi musicale del repertorio», peraltro «accessibile in edizioni complessive ormai obsolete». Di qui, in sintesi, l’anelito a «pubblicare una nuova edizione complessiva – un’edizione critica in sen-

---

<sup>1</sup> *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell’«Ars nova»*, a cura di A. Calvia – M.S. Lannutti, Firenze 2015 (La Tradizione Musicale, 16).

<sup>2</sup> Il progressivo stallo della *ratio studiorum* appare oltremodo spiazzante – a meno di non voler continuare, con sterile intellettualismo, a sceverare la teoria dalla pratica – se si osserva la crescita esponenziale del pubblico dedito alla frequentazione della musica medievale, più trasversale rispetto ad altri generi anche per la frequente compatibilità con esperienze d’ascolto meno ‘canoniche’ (basti pensare a certe contiguità con la *world music*) e ormai garantita dal successo di una generazione d’interpreti specializzati riuscita a opzionare quote significative del mercato concertistico e discografico facendo premio anche sulla parallela *renaissance* di un sapiente artigianato organologico.

so scientifico e moderno – del repertorio arsnovistico italiano» avvalendosi di «musicologi e letterati che operano in stretta collaborazione e con metodo interdisciplinare»<sup>3</sup>.

La prospettiva è allettante, specie nel richiamo metodologico a quella riunione di competenze ormai indispensabile per un approccio storicamente orientato alla simbiosi tra parola e musica<sup>4</sup>. Ciò implica da un lato la consapevolezza che tale rapporto si conclama e realizza solo nella dimensione performativa, dall'altro la disponibilità a superare certe logiche settoriali già nello studio delle singole espressioni: solo analizzando con mentalità comparatistica le rispettive fasi di gestazione, le condizioni d'uso e le modalità di trasmissione si riuscirà infatti a circostanziare il fenomeno nelle sue concrete dinamiche relazionali.

Tale assunto trova un'utile sponda nel saggio di apertura firmato da Lauren Jennings, *New Observations on the Literary Transmission of "poesia per musica" from the Italian Trecento*, ove compendiando i risultati di una sua recente monografia sull'argomento<sup>5</sup> ella affronta la questione della cosiddetta 'poesia per musica', locuzione di moderno conio impiegata, come si sa, a designare una tipologia di testi spesso relegata in posizione subalterna negli studi letterari per la presunta funzione ancillare svolta nei riguardi dell'intonazione, alla cui circolazione avrebbe pressoché vincolato la propria esistenza. Sebbene certe posizioni comincino ormai a perdere terreno poiché figlie di un'urgenza classificatoria spesso più incline a partorire costruzioni mentali che a prendere seriamente atto della realtà<sup>6</sup> – la definizione, a rigor di logica, andrebbe semmai circoscritta alle rime composte su

<sup>3</sup> *Musica e poesia* cit. n. 1, pp. VII-VIII.

<sup>4</sup> Si trova appropriato utilizzare qui il termine 'simbiosi', vale a dire «associazione intima» fra «specie diverse, che generalmente comporta fenomeni di coevoluzione» (*Vocabolario Treccani*, edizione online, s.v.), per rappresentare il connubio tra le due espressioni in chiave funzionale e senza disconoscere l'indipendenza, come sovente è accaduto equivocando il concetto di 'divorzio' malgrado le ragionevoli premesse che ne avevano accompagnato la formulazione. Si veda al riguardo A. ZINO, *Il «divorzio» dopo Roncaglia*, in *Aurelio Roncaglia e la Filologia romanza*, Atti del convegno internazionale (Roma, 8 Marzo 2012), Roma 2013, pp. 85-122.

<sup>5</sup> L. JENNINGS, "Senza Vestimenta": *The Literary Tradition of Trecento Song*, Farnham - Burlington 2014.

<sup>6</sup> Valga su tutte l'illuminante osservazione di N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in «Lecture classensi», XVI (1989), pp. 1-11, a p. 11: «Non di poesia per musica di dovrà parlare, ma di musica per poesia, frenata nei suoi slanci dalla necessità di lasciare piena evidenza alla parola, concepita, come si dirà in secoli più recenti, per essere "seguace e non signora dell'orazione"».

melodie preesistenti, benché le scelte dei poeti ne risultino assai poco sacrificate: a parte, magari, quelle forzate aporie che s'incontrano in qualche travestimento spirituale –, l'autrice elenca ben cinquanta fonti letterarie aliene da notazione o da parentele con esemplari notati, dimostrando come una buona percentuale dei testi del repertorio arsnovistico sopravvissuto abbia goduto anche di vita autonoma.

Malgrado la disomogeneità del materiale presentato, nel complesso poco efficace a tracciare i contorni di una tradizione che possa davvero dirsi avulsa dalla musica<sup>7</sup>, la tesi di Jennings è del tutto condivisibile semplicemente perché sarebbe difficile sostenere il contrario: non si coglie cioè il motivo per cui versi evidentemente molto diffusi – magari proprio per il fatto di essere normalmente *ascoltati* – non dovrebbero aver circolato anche allo stato naturale visto l'interesse che erano riusciti a suscitare nel pubblico. A poco serve anzi rilevare come la maggior parte dei codici che li preservano, «inelegant miscellanies copied by amateurs scribes for their own personal use», rifletta una «very different manuscript culture than the notated sources»<sup>8</sup> per marcare la distanza sociale tra i fruitori della pura trasmissione letteraria, afferenti perlopiù all'orbita popolare, e i committenti delle grandi raccolte di polifonia profana<sup>9</sup>: del resto è ormai pacifico che le composizioni dell'*Ars nova* trovarono grande accoglienza presso il ceto mercantile e artigiano, avvezzo a praticare la musica in modo diretto – e soprattutto empirico – senza nemmeno porsi il problema della sua traducibilità grafica<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> La lista include, ad esempio, l'autografo *Libro delle Rime* di Franco Sacchetti, da collocare semmai all'origine della diffusione di numerose poesie nella forma cantata, le fonti del *Novelliere* di Giovanni Sercambi e del *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, dove la farcitura di testi lirici è intrinseca alla descrizione della loro *performance*, e le compilazioni laudistiche contrassegnate da 'cantasi come', il cui statuto è la prova stessa che i modelli sonori da cui si attingeva erano eseguiti a memoria.

<sup>8</sup> Cfr. L. JENNINGS, *New Observations on the Literary Transmission of "poesia per musica" from the Italian Trecento*, in *Musica e poesia* cit. n. 1, pp. 3-17, a p. 12.

<sup>9</sup> Peraltro si tratta in genere di manoscritti di presentazione o a scopo conservativo, dunque inadeguati a un paragone funzionale con raccolte destinate alla lettura.

<sup>10</sup> Si consideri quanto accennato alla nota 7 circa la condizione prettamente orale del canto delle laude, dove la mutuabilità di intonazioni tratte finanche dal repertorio più impervio fa spesso il paio con l'uso confraternale di reclutare solisti e *biscantatori* presso il popolo minuto, come si legge in B. WILSON, *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford 1992, *passim*. Del tutto affine, anche per la verosimiglianza delle situazioni rappresentate, è anche l'ambito novellistico, per il quale ci si permette di rinviare a F. ZIMEI, *Riflessi musicali nella novellistica toscana del Trecento (statistiche e osservazioni)*, in *L'“Ars nova” italiana del Trecento*, VII: «Dolci e nuove note», Atti del Quinto

Nel contributo successivo, *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'“Ars nova” italiana*, Davide Checchi sfrutta la medesima angolatura per indagare l'aspetto attributivo nella diffusione della 'poesia per musica', caratterizzata da forte adespota sia nei testimoni propriamente musicali, dove il nome del rimatore è generalmente recessivo rispetto a quello del compositore, sia in quelli sprovvisti di notazione: un dato «finora interpretato come prova di una ricezione che considerava il testo poetico come elemento accessorio, non degno delle stesse attenzioni riservate all'intonazione musicale», mentre – si è appena visto – «l'interesse nei confronti di queste poesie era vivo, diffuso e non subalterno allo loro intonazione»<sup>11</sup>. Con tali premesse egli volge lo sguardo al canale letterario *tout court*, mirando a ricavarne indicazioni di paternità potenzialmente coerenti con il tipo di materiale tramandato.

L'occasione è offerta dalle rubriche di alcune rime messe in musica da Francesco Landini e Nicolò del Preposto, i due esponenti più prolifici della polifonia d'arte coltivata a Firenze. Il nome del primo (†1397), documentato anche come poeta – suoi una corrispondenza in versi con Franco Sacchetti, gli esametri «in laudem loyce Ocham» e un alloro ricevuto a Venezia dal re di Cipro Pietro I di Lusignano –, si trova associato ai testi di sei ballate. Quattro si conservano nel ms. A.XI.28 della Biblioteca Universitaria di Genova, uno zibaldone vergato tra il 1462 e il 1485 da Giovanni e Filippo Benci<sup>12</sup>: Checchi ne collega l'attribuzione alla sola parte letteraria in forza dell'omogeneità tematica dei componimenti, tutti di argomento didascalico-morale, ipotizzando quindi la presenza di un criterio contenutistico nelle scelte degli estensori. Ora, nulla osta a riconoscere nel rimatore in esame il “Cieco degli organi”, ad esempio per una pagina, come *Contemplant le gran cose c'è onesto*, da cui trapela piena conferma delle sue posizioni occamiste<sup>13</sup>; meno persuasiva è invece la lettura in sé del riferimento attributivo, la quale non sembra con-

---

convegno internazionale (Certaldo, 17-18 dicembre 2015), a cura di F. Zimei, Lucca 2009, pp. 189-208.

<sup>11</sup> Cfr. D. CHECCHI, *I versi della musica, il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'“Ars nova” italiana*, in *Musica e poesia* cit. n. 1, pp. 19-43, a p. 19.

<sup>12</sup> Sul punto è quantomai opportuno il rinvio a G. TANTURLI, *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, in «Studi di filologia italiana», XXXVI (1978), pp. 197-313.

<sup>13</sup> Cfr. D. SABAINO, *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata “Contemplant le gran cose” (3<sup>1</sup>)*, 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 – M.T. Rosa Barezzani, Firenze 1999 (La Tradizione Musicale, 4), pp. 259-321.

siderare che l'interesse dei due fratelli fiorentini per le opere di Landini risiedeva soprattutto sull'aspetto rilevante della sua produzione, quello cioè sonoro: è quanto si evince non solo dalla trascrizione del suo epitaffio – incentrato su quest'unica peculiarità<sup>14</sup> – in apertura della sezione a lui dedicata, ma anche dalla quantità di riferimenti alle sue intonazioni riverberata dai 'cantasi come' del grande laudario Chig. L.VII.266 della Biblioteca Apostolica Vaticana, redatto da Filippo Benci nello stesso torno d'anni<sup>15</sup>.

Per le restanti ballate, trasmesse da due codici imparentati tra loro, il Magl. VII.1041 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e un altro Vaticano Chigiano, il ms. L.IV.131, il contesto è più attendibile giacché aperto ad altri brani d'intonazione landiniana ove il dettaglio della rubrica, segnatamente nel primo esemplare, allude – stavolta in modo inequivocabile – alla quota testuale: «Ballata di Bindo d'Alesso donati», «Ballata per Mona Sandra moglie del Cavallaro de nostri Signori» e via dicendo<sup>16</sup>. Anche in questo caso, tuttavia, il taglio monografico della serie presuppone intuitivamente che l'attenzione ai contenuti delle poesie sia stata in qualche modo favorita dalla loro appartenenza al repertorio di un musicista assai gradito, quantomeno al compilatore dell'archetipo.

Il discorso si fa più interessante con Nicolò del Preposto, chiamato in causa dal ms. Parmense 1081 della Biblioteca Palatina di Parma tra i rimatori della sezione miscellanea come autore di cinque componimenti, quattro dei quali con attribuzione esclusiva: vi è persino una canzone distesa di sei stanze, *Amore in cui pietà nulla si trova*, la cui paternità, se confermata, aprirebbe nuovi scenari sulla possibile sopravvivenza di una forma apparentemente già scomparsa dall'orizzonte musicale trecentista<sup>17</sup>. Suggestiva, in quest'insieme – anche per il venir meno di quell'implicita modalità *motz e so* che carica inevitabilmente di ambiguità, nella tradizione letteraria della 'poesia per musica', il senso delle rubriche puramente nominative –, è ad

<sup>14</sup> «Luminibus captus Franciscus mente capaci / cantibus organicis, quem cunctis Musica solum / pretulit, hic cineres, animam super astram reliquit». La lastra tombale del compositore si trova presso la Cappella Ginori della basilica di San Lorenzo.

<sup>15</sup> Cfr. B. WILSON, *Singing Poetry in Renaissance Florence: The “Cantasi Come” Tradition (1375- 1550)*, Firenze 2009 (Italian and Renaissance Studies, 9), *database*.

<sup>16</sup> Cfr. CHECCHI, *I versi della musica* cit. n. 11, p. 24.

<sup>17</sup> Con la tenue eccezione delle stanze singolarmente affidate da Sercambi ai «cantarelli» del suo *Novelliere*, la cui distribuzione in più giornate – forse con intonazione autonoma – potrebbe aver assecondato una prassi attualmente non documentata nelle fonti notate ma largamente sperimentata in letteratura, sulla falsariga della *cobla esparsa*, sia dai siculo-toscani che dagli stilnovisti fino ad arrivare allo stesso Dante. Cfr. ZIMEI, *Riflessi musicali* cit. n. 10, p. 202.

esempio l'assegnazione a Nicolò dei versi con *incipit Tosto che l'alba del bel giorno appare*, relativi a una caccia pervenuta nelle fonti notate sotto il nome di Gherardello: a meno che non si tratti di un errore ciò implicherebbe infatti una divisione di ruoli tra poeta e intonatore intercorsa tra figure riconducibili alla sola sfera musicale e per giunta in documentati rapporti tra loro<sup>18</sup>, mostrando sino a qual punto possa arrivare la casistica di tali sinergie<sup>19</sup>.

Nella fattispecie l'uso del condizionale è d'obbligo poiché la fonte in parola è stata autorevolmente messa in discussione proprio per la scarsa attendibilità di certe rubriche: il pensiero corre a Franca Ageno, che oltre mezzo secolo fa espresse circostanziate riserve sulla paternità sacchettiana dei testi di due madrigali estranei al *Libro delle Rime* (*Agnel son bianco et vo belando bè*, intonato da Giovanni da Cascia, per l'ardua compatibilità cronologica, e *Somma felicità, sommo tesoro* di Landini per l'adozione di un insolito schema rimico)<sup>20</sup>; sulla sezione musicata valga anche il rilievo di Gianluca D'Agostino, il quale commentando l'assenza di nominativi nei titoli di un testimone assai prossimo, il ms. Pluteo XL.43 della Biblioteca Medicea Laurenziana, è giunto a sospettare «che il Parmense abbia proceduto di sua propria iniziativa con le attribuzioni»<sup>21</sup>.

Donde l'impegno di Checchi a riscattare la credibilità della raccolta, allestita ai primi del Quattrocento nella Toscana occidentale da un non meglio identificato «Guasparo Totti» intorno a un nucleo petrarchesco curiosamente bipolare – da una parte i sonetti, dall'altra le canzoni, con varie intrusioni nel mezzo –, dunque irrelato alla struttura dei *Rerum vulgarium fragmenta* e spesso distante anche nei contenuti. Il riscatto in realtà parte

<sup>18</sup> L'unica notizia biografica su Nicolò lo attesta infatti a Firenze, il 15 maggio 1362, proprio in compagnia di Gherardello, ospiti a cena dall'abate di Santa Trinita Simone Benicini da Gaville. Cfr. F.A. D'ACCONE, *Music and Musicians at the Florentine Monastery of Santa Trinita, 1360-1363*, in «Quadrievium», XII (1971), pp. 131-151.

<sup>19</sup> Ciò, naturalmente, non esclude che Nicolò avesse concepito il testo per musicarlo da sé, forse arrivando davvero a intonarlo, come ipotizza G. D'AGOSTINO, *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» cit. n. 13, pp. 389-428, a p. 415. È strano però che di quest'eventuale stesura non sia rimasta traccia.

<sup>20</sup> Cfr. F. AGENO, *Rime stravaganti del Sacchetti*, in «Lettere italiane», XIII (1961), pp. 1-19. Rispetto al primo caso, discusso alle pp. 8-9, CHECCHI, *I versi della musica* cit. n. 11, p. 27, obietta che l'affermazione «non è supportata da alcuna evidenza documentaria»; ma siccome neanche lui ne fornisce in contrario, il *floruit* del compositore fiorentino resta per il momento confinato in area veneta intorno al 1350, cioè a una congrua distanza spazio-temporale dall'attività del rimatoro.

<sup>21</sup> Cfr. D'AGOSTINO, *La tradizione letteraria* cit. n. 19, p. 416.

proprio da qui: giovandosi dei recenti studi di Simona Brambilla e Alessandro Pancheri, riusciti a stabilire significativi contatti tra alcune redazioni del codice e la fase pre-chigiana del *Canzoniere*<sup>22</sup>, l'autore ipotizza che l'intero materiale, pur nella sua eccentricità, appartenga a un canale privilegiato della tradizione letteraria formatosi negli «ambienti del primo umanesimo “civile” fiorentino»<sup>23</sup> e segnatamente nell'orbita di Coluccio Salutati.

Ora, sebbene le frequentazioni del Cancelliere annoverassero poeti e compositori dell'*Ars nova*, è difficile credere che la natura sedimentaria della compilazione, caratterizzata da una pluralità di fasi e di antografi, abbia avuto esiti uniformemente affidabili. In attesa dei dovuti approfondimenti – necessari, nello specifico, a evitare il rischio di cortocircuiti interpretativi – non resta che apprezzare il dato attributivo nella sua eccezionalità, qualunque ne sia la ragione, senza per questo sottovalutare il silenzio spesso eloquente di quell'adespotia capace, in un'ottica ricettiva, di sancire la fortuna di un testo quando la sua diffusione si è ormai affrancata dal nome (e dal ruolo) dell'autore<sup>24</sup>.

Ma Checchi, scivolando nel pregiudizio proprio a fine corsa, non se ne fa una ragione e arriva ad affermare come tale fenomeno rifletta il «deterioramento» della tradizione, la quale, condizionata dal cattivo modello di sillogi musicali «dal carattere fortemente retrospettivo e antologico», si sarebbe vincolata «alle intonazioni arsnovistiche che già sul finire del XIV secolo non incontravano più il favore del pubblico»<sup>25</sup>: come se il credito di un'opera letteraria dipendesse dalla sua *mise en page* e non dal peso enorme di una cultura orale riuscita a tenere vivo questo repertorio – lo dimostrano i suddetti ‘cantasi come’ – quasi cent'anni in più di quanto egli sostenga.

Il supposto deterioramento delle fonti letterarie della ‘poesia per musica’ non può ad esempio spiegare come mai il solo Parmense 1081 assegni il testo del madrigale *La fiera testa che d'uman si ciba* a una personalità al di sopra di ogni sospetto d'oblio come Francesco Petrarca («m. f. p.»). Al componimento, noto quasi esclusivamente nella forma cantata grazie alle intonazioni di Nicolò del Preposto e Bartolino da Padova, Maria Sofia Lannutti dedica un ampio saggio dal titolo *Polifonie verbali in un madrigale araldico*.

<sup>22</sup> Cfr. S. BRAMBILLA, *Itinerari nella Firenze di fine Trecento. Fra Giovanni delle Celle e Luigi Marsili*, Milano 2002 (*Humanæ Litteræ*, 9); A. PANCHERI, *Una prima testimonianza della fortuna del Codice degli abbozzi*, in «Studi Petrarqueschi», XXII (2009), pp. 161-174.

<sup>23</sup> PANCHERI, *Una prima testimonianza* cit. n. 22, p. 170.

<sup>24</sup> Potrà sembrare banale – specie rispetto al periodo di cui stiamo occupando –, ma è un esempio lampante: quanti sanno chi ha composto *'O sole mio*, e in che misura ciò ha contato nel successo planetario di questa canzone?

<sup>25</sup> CHECCHI, *I versi della musica* cit. n. 11, pp. 41-42.



ornato di penne d'oro, che mentre viene arso dalle fiamme stringe un cartiglio col motto «soufrir m'estuet in gotrisach», da tradurre “mi tocca soffrire, eppure sono nel giusto”<sup>29</sup>. Ciò rende del tutto lineare il significato del periodo conclusivo «sofrir m'estoyt, che son fier leopart», senza bisogno di ricorrere, come propone Lannutti, al «dativo assoluto di possesso ..., tipico della sintassi del francese (*son fier leopart* sta per *son a fier leopart*)»<sup>30</sup>, il cui effetto di spostare la sofferenza su una sorta di io narrante, diverso dalla fiera, appare un po' forzato: tale interpretazione, indotta forse dalla necessità di definire in modo più netto la matrice antiviscontea di queste rime, a volte ritenute encomiastiche<sup>31</sup>, non considera la possibilità di un passaggio al registro ironico per esprimere il contrasto lacerante con il «sofrir» vero, quello delle vittime *prelibate*.

Restituendo il motto al suo emblema, sotto questa angolatura il tono delatorio delle parole diviene non solo più chiaro ma rafforza l'idea – del tutto condivisibile – che il bersaglio fosse effettivamente Bernabò e non suo nipote Gian Galeazzo, come da molti asserito<sup>32</sup>; con riflessi immediati sulla cronologia dell'opera, perlomeno compatibile con la contemplata attribuzione petrarchesca.

Nello specifico un'analisi meticolosa, mirata a vagliare ogni indizio di appartenenza, ha portato alla luce un avvincente sistema di relazioni. I primi nessi ad affiorare rimandano, inaspettatamente, alla poesia di Dante. A parte il precedente stilistico offerto dalla canzone trilingue *Ai faus ris* – dove la rotazione delle favelle ha tuttavia ben altro peso –, ciò che colpisce è l'omogeneità dei richiami a luoghi e lemmi della *Commedia* del tutto consentanei alla situazione narrata: si va dal «fiero pasto» di ugolesiana memoria (*Inf.* XXXIII, 1) alla fortunata relazione rimica tra *ciba* e *preliba* (*Par.* X, 23-25 e XXIV, 2-4) fino all'aquila dalle «penne d'oro» sognata dal poeta alla porta del Purgatorio, che pare *ardere* con lui «infino al foco» (*Purg.* IX, 20, 30-31), «simbolo della giustizia e della grazia divina che solleva l'uomo dal peccato» additato beffardamente dal madrigale come «il mezzo di cui la *fiera testa*

<sup>29</sup> Cfr. A. PARENTI, «*Sofrir m'estoit in gotrisach*», in «Studi Medievali», LIII (2012), pp. 771-782, a p. 780.

<sup>30</sup> LANNUTTI, *Polifonie verbali* cit. n. 26, p. 46.

<sup>31</sup> L'ultimo di questo avviso, pur dando una lettura assolutamente corretta della frase, è PARENTI, «*Sofrir m'estoit in gotrisach*» cit. n. 29, p. 773: «Ci sentiremmo perciò di concludere che nel distico conclusivo chi parla è proprio Bernabò Visconti. La musica aveva certo il ruolo primario, dunque le parole potevano andare più sciolte, e magari nella trasmissione si sono anche un po' corrotte. Forse sono da tradurre così: “(Ho) questo fiero cimiero e la fiamma che m'arde. Mi tocca soffrire, perché sono un fiero leopardo”».

<sup>32</sup> Per la vicenda interpretativa del componimento si rinvia senz'altro all'ampia bibliografia offerta in nota da LANNUTTI, *Polifonie verbali* cit. n. 26, *passim*.

si serve per attuare le proprie ambizioni di potere»<sup>33</sup>; tema, questo, riecheggiato anche da due sonetti dei *Rerum vulgariū fragmenta* (i nn. 185 e 321), incentrati stavolta sulla fenice, «che può ritenersi apparentata all'aquila dantesca perché *prima radice* della sofferenza dell'amante e simbolo della capacità dell'uomo di autorigenerarsi nel divino»<sup>34</sup>, benché tale impiego – proprio da parte dell'autore attributario – conduca a esiti più distanti e sfumati di quanto ci si aspetterebbe.

Peraltro lo scavo non si arresta alle suggestioni del discorso elevato. La fitta trama di concetti ed evocazioni appena messa in luce cela a sua volta uno strato profondo attraversato da affascinanti crittografie, rivelatrici di un virtuosismo di penna eguagliato, se possibile, solo dalla perspicacia dell'esegeta. Attentissima a cogliere ogni vibrazione del testo, Lannutti ricorre alle tecniche *de compositione nominis* codificate da Antonio da Tempo per scarnificare i singoli versi, distillandone sillabe e lettere «in principio et medio vel pluribus locis»<sup>35</sup> sino a formare figure a geometria variabile non esenti, in ogni caso, da quell'ordine logico necessario a stimolare «le capacità deduttive e immaginative dei lettori» auspiccate dal grammatico padovano<sup>36</sup>: nella fattispecie il *senhal* LAPVS, leggibile – pur con qualche inciampo – due volte in acrostico e una in senso retrogrado (v. 4), e le espressioni *asside* e *deturba statum*, che malgrado l'ubicazione più defilata sembrano ulteriormente circostanziare l'immagine negativa di Bernabò.

La supposta paternità di *La fiera testa* passa proprio per questi intrecci: la domestichezza con la poesia enigmistica mostrata da Petrarca in opere come i sonetti *Quando io movo i sospiri a chiamar voi* (*Rvf* 5: *senhal* LAURETA nelle sillabe dei versi dispari) e *Amor piangeva et io con lui talvolta* (*Rvf* 25: AMOR ripetuto in acrostico e *alia sententia* AMOR, MIROR ET TE), o nel madrigale *Nova angeletta sovra l'ale accorta* (*Rvf* 106: le sillabe finali dei versi lette in senso ascendente formano in entrambi i terzetti la parola NOVATA)<sup>37</sup>, potrebbe insomma avallare la discussa rubrica del Parmense 1081.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 58-59, da *Summa artis ritmici vulgaris dictaminis*, LXXVI.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 60, riguardo al passo «quia quilibet sani capitis ex hoc satis alias poterit colligi compositiones» (*Summa artis ritmici vulgaris dictaminis*, LXXVI), «di cui Antonio da Tempo non offre esempi» semplicemente perché il modello sul quale la frase esordisce («Nec subiciam nisi exemplum de capiversibus in sillabis literaliter») obbedisce pur sempre a criteri di solida distribuzione spaziale. Va da sé che in combinazioni più libere, per evitare che il destinatario del poema moltiplicasse indebitamente i passi criptati, l'esemplare di dedica doveva avere le parole chiave evidenziate con qualche espediente calligrafico.

<sup>37</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 68-71 e relativa bibliografia.

Sulla sostenibilità di quest'ipotesi l'ultima parola spetta ovviamente ai petrarchisti, ma a Lannutti va riconosciuto il merito di una lettura sagace, restituita a un contesto convincente a prescindere dall'agnizione: ella ravvisa infatti nel dedicatario 'Lapus' quel Lapo da Castiglionchio che fu non solo amico del Petrarca ma anche frequentatore dell'abate di Santa Trinita presso cui Nicolò del Preposto desinò in compagnia di Gherardello la sera del 15 maggio 1362<sup>38</sup>. Ciò induce a credere che l'appartenenza di poeta e intonatore allo stesso *network* culturale abbia comportato l'immediata 'voltura' musicale del madrigale sì da decretarne la fortuna nella sola forma cantata, relegando il testo letterario – coi suoi messaggi latenti – in quella dimensione privata, quasi confidenziale, per la quale fu certamente concepito<sup>39</sup>.

Quanto alle ragioni del componimento e al suo destinatario, la studiosa reputa illuminanti le aspettative di Petrarca sul ritorno della sede papale a Roma, fattesi più concrete quando Lapo, nel 1366, fu inviato ad Avignone per convincere Urbano V a intraprendere il viaggio in Italia, anche per porre un argine alle ambizioni di Bernabò: d'altronde i fiorentini non sopportavano il Visconti – come si suol dire – nemmeno dipinto. Sicché sorprende che a Santa Maria Novella, nel cosiddetto Verziere del Cappellone degli Spagnoli affrescato da Andrea di Bonaiuto a partire dallo stesso 1366, questi figure insieme a sua moglie Beatrice della Scala in posizione seduta avvolto in un grande mantello bianco<sup>40</sup> (Fig. 1). Chissà che le espressioni *asside* e «alba palla» incontrate nei due livelli testuali non facciano dunque riferimento proprio a tale immagine.

<sup>38</sup> Cfr. *supra*, nota 18.

<sup>39</sup> Qualora l'autore fosse davvero Petrarca, sarebbe a questo punto eloquente il fatto che *La fiera testa* sia stato lasciato fuori dal *Canzoniere*.

<sup>40</sup> Cfr. ad esempio M. VOGT-LÜERSEN, *Bianca Maria Visconti: Die Stammutter der Sforza*, Norderstedt 2008, p. 14. S. ROMANO, *Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: Problemi iconologici*, in «Storia dell'arte», XXVIII (1976), pp. 181-213, pur non accennando all'eventuale presenza di Bernabò precisa a p. 204 come la scena sia ritenuta in genere «una raffigurazione della vita gaudente, del peccato, cioè dell'attività terrena “sbagliata”, in contrapposizione alla “giusta” attività rappresentata dai santi domenicani che compaiono più in basso»: interpretazione cioè compatibile con un sentimento antisvisconteo, sebbene più avanti l'articolo propenda per una lettura meno negativa. Degno di nota è oltretutto il fatto che nell'affollato paesaggio umano esibito dal ciclo molti vedano effigiati anche Urbano V, Dante e lo stesso Petrarca: se così fosse, assumendo che quest'ultimo, stabilitosi ormai in Veneto, non poteva aver visto l'affresco, e che la tradizione letteraria di *La fiera testa* è eminentemente fiorentina, non si può escludere – alla luce dei riferimenti mostrati – che il madrigale sia opera di un abilissimo epigono di entrambi i poeti.

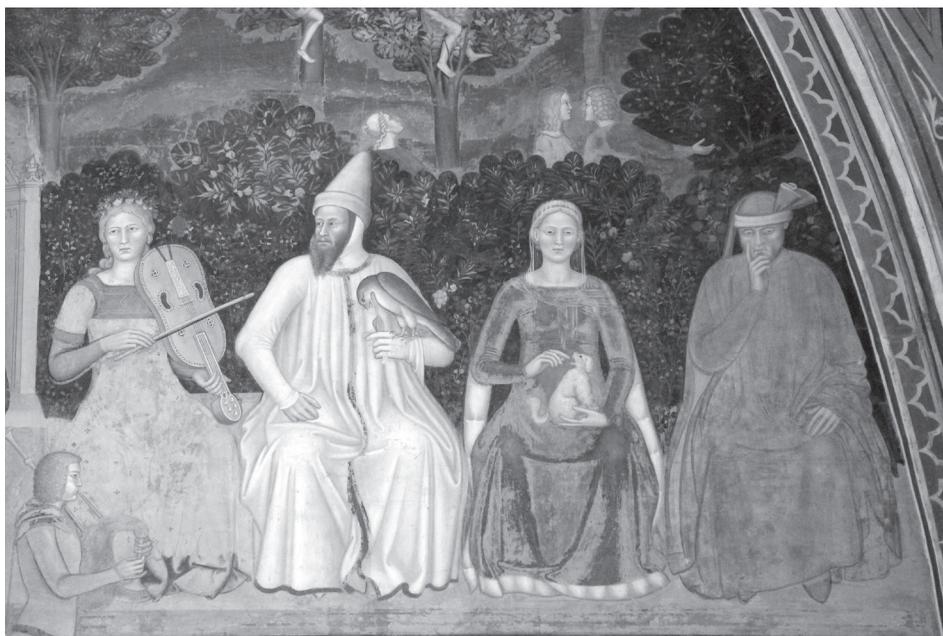


Fig. 1. Andrea di Bonaiuto, particolare della *Via veritatis* affrescata nel Cappellone degli Spagnoli. Al centro della scena i presunti ritratti di Bernabò Visconti e di sua moglie Beatrice della Scala.

Nel contributo successivo, *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi*, Maria Caraci Vela provvede ad allineare le versioni di Nicolò del Preposto e Bartolino da Padova alla nuova datazione del madrigale, sinora dirimente rispetto ai loro stessi estremi biografici<sup>41</sup>. Prima di affrontare l'argomento l'autrice, con il consueto zelo normativo, indulge alle questioni di metodo, dispensando principi e avvertenze sul funzionamento degli indicatori cronologici legati alle tecniche compositive o alla loro traduzione semiografica: criterio certo non infallibile ma basato su dati omogenei e dunque oggettivamente confrontabili, a patto di non cedere ai ricatti della tassonomia<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Cfr. 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* cit. n. 1, pp. 93-141, a p. 95: «Sia di Nicolò sia di Bartolino è generalmente accettata una data di morte fra il 1397 e il 1402, proprio dando per scontato che le intonazioni di entrambi su *La fiera testa che d'uman si ciba* siano state motivate dalla fase acuta della politica aggressiva di Gian Galeazzo Visconti e/o dall'occupazione di Perugia, ma in realtà in assenza di qualsiasi oggettiva prova o sostenibile ipotesi di sopravvivenza (e tantomeno di attività) oltre gli anni Settanta per Nicolò, e Novanta per Bartolino».

<sup>42</sup> Basti al riguardo l'avviso che «Gli stili notazionali ... non sono elementi sicuri di datazione, ma sono punti di osservazione instabili anche se molto importanti: la compren-

Per stabilire il grado di risalenza della polifonia italiana del Trecento il parametro giudicato più affidabile – pur riconoscendo la necessità di «trovare conferme nella convergenza con altri indicatori»<sup>43</sup> – è la presenza nelle voci di consonanze perfette parallele, stigmatizzate già a quel tempo dalla trattatistica per la loro scarsa efficacia in termini di contrappunto. Caraci Vela fornisce in merito utili esempi atti a evidenziare il progressivo sforzo degli autori (o di chi per loro) per colmare questo divario fra teoria e pratica con abili accorgimenti quali pause, ritardi, moto contrario e via dicendo: ne consegue che minore è il numero di successioni parallele più il brano sarà recente, come in una sorta di *carbonio-14* applicato al repertorio dell'*Ars nova*, o, per meglio dire, alla sua rappresentazione grafica, che del fenomeno è poi tutto quel che resta.

D'altra parte è ben vero, come sostiene l'autrice, che l'identità di un'opera «dipende da come si è consegnata alla notazione»<sup>44</sup>, ma questo non ci deve esimere dal tentare di proiettarne la genesi in quella dimensione *viva e attuale* che è *conditio sine qua non* di tutte le arti performative e, soprattutto, momento necessariamente preordinato al loro trasferimento su carta: si pensi al più volte citato Landini, cui la cecità infantile non poté che precludere ogni rapporto col *medium* notazionale malgrado ancor oggi si senta dire in giro, con supina assuefazione al gergo della mentalità corrente, che egli *scrisse* – anziché *comporre* – quelle determinate musiche<sup>45</sup>. Nella redazione delle sue opere manca cioè a monte la prerogativa dell'autore alla supervisione lungi da ogni soverchia ipotesi di «formalizzazione testuale», per usare un termine caro agli esegeti; e non è detto che si tratti di un caso isolato.

In attesa che il progresso degli studi riesca a chiarire certi dilemmi, l'analisi di usi e tendenze della tradizione manoscritta resta esercizio fine e commendevole. Nell'applicarne gli esiti alle intonazioni di *La fiera testa*, Caraci Vela rileva nella stesura a due voci di Bartolino l'impiego di undici consonanze perfette parallele, finendo per collocare l'opera «subito a ridosso» del

---

sione delle loro escursioni è un atto interpretativo che deve tener conto di molte variabili» (CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche* cit. n. 41, p. 100). Un approccio categorico alla materia, va da sé, imporrebbe insomma una tassonomia uguale e contraria delle eccezioni.

<sup>43</sup> CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche* cit. n. 41, p. 116.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>45</sup> Sarà utile rammentare di quest'equivoco un precedente illustre e assai significativo, la polemica mossa contro il “Cieco degli organi” da un teorico coevo, Nicholaus de Aversa, riguardo all'uso del *color* nella ballata *Donna che d'amor senta*: «in discantu illius sue ballatine posuit semibreves rubeas imperfectas», come riferisce l'Anonimo V. Cfr. *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, edited and translated by M. BALENSUELA, Lincoln - London 1994 (Greek and Latin Music Theory, 10), p. 240.

1366, termine – come si è visto – proposto da Lannutti in margine all'ascrizione petrarchesca; la versione di Nicolò a tre, che nei due terzetti *durchkomponiert* con le parti superiori in canone incrocia il genere della caccia, viene invece assegnata «agli anni appena prima o entro l'ultimo quarto del secolo»<sup>46</sup> per il fatto di ostentare, nel ritornello, maggiore disciplina contrappuntistica.

È interessante cioè notare come tali evidenze di stile, pur accordate alla nuova attribuzione del madrigale, non ne confermino il contesto di fruizione, spostando a Padova – dove Bartolino ancora operava<sup>47</sup> – la sua originaria messa in musica: Petrarca stesso, è vero, vi si sarebbe di lì a poco stabilito; ma se al compositore, come si legge, «il testo poetico dovette arrivare prestissimo»<sup>48</sup>, chi a questo punto se non il poeta in persona potrebbe averglielo passato? Resta da capirne il motivo, giacché sia gli elementi emersi nell'indagine storico-letteraria che lo sparuto gruppo di testimoni – notati e non – che lo trasmettono portano fatalmente a Firenze. Nondimeno fiorentina è l'onda lunga di queste rime, segnatamente del motto visconteo «Sofrir m'estuet», adottato da Paolo Tenorista come *incipit* di una ballata ugualmente densa di citazioni e richiami che Caraci Vela con acume disvela e argomenta<sup>49</sup>.

È poi la volta del saggio di Antonio Calvia *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto*, antepriima e corollario dei temi affrontati nell'edizione dell'*Opera Completa* del maestro, a cura del medesimo studioso<sup>50</sup>, che è l'altro volume del quale s'intende qui discorrere: nel commentare i due lavori si procederà pertanto in via cumulativa.

La produzione di Nicolò, già ampiamente evocata in queste pagine e vero punto di convergenza del detto combinato editoriale, per l'avvio di un nuovo progetto critico sull'*Ars nova* italiana è senza dubbio un banco di prova ragguardevole a motivo della sua rappresentatività, dovuta alla finezza della concezione vocale e ai conseguenti rapporti privilegiati con la poesia: si tratta non a caso del musicista più apprezzato da Franco Sacchetti, che gli

<sup>46</sup> CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche* cit. n. 41, p. 128.

<sup>47</sup> Il suo arrivo a Firenze viene infatti solitamente associato all'esilio in riva all'Arno di Francesco Novello da Carrara, occorso nel 1389 in seguito alla conquista padovana di Gian Galeazzo Visconti.

<sup>48</sup> CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche* cit. n. 41, p. 128.

<sup>49</sup> Pienamente condivisibile è l'ascrizione che ella fa del brano ai primi anni del Quattrocento: sulla questione si tornerà presto in altra sede.

<sup>50</sup> Nicolò del Preposto, *Opera Completa*, Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche a cura di A. CALVIA, Firenze - Venezia 2017 (La Tradizione Musicale, 18). Il lavoro inaugura il progetto denominato *Polifonia Italiana del Trecento* (PIT). *Pit* è anche la sigla che comunemente identifica una delle fonti più importanti dell'*Ars nova* italiana, il ms. fiorentino Paris, Bibliothèque nationale de France, it. 568.



nale *prolatore*<sup>54</sup>, è evidente che il concetto di *veste* non possa ridursi al rango di ‘accessorio’ caro alla moderna società dei consumi, ma vada inteso quale *forma*, e dunque parte integrante, di un’arte destinata a realizzarsi anzitutto nell’esperienza d’ascolto. Condizione decisiva per la memorizzazione e propagazione dei contenuti, specie in una cultura fortemente oralizzata come quella medievale, era dunque l’affermazione di quest’identità: donde l’uso (per chi se lo poteva permettere) di rispettarne la particolare fisionomia – l’oggetto-testo accorpato al suo supporto sonoro – anche nelle traduzioni su carta promosse a scopo didattico o conservativo.

Nell’ampio studio introduttivo Calvia mostra immediata consapevolezza del problema: muovendo dall’assunto che «in una prospettiva interdisciplinare» non si possa considerare «oggetto della propria indagine né unicamente la tradizione musicale, né unicamente quella letteraria, ma piuttosto la specificità dovuta all’unione delle due testualità», egli lamenta a buon diritto che «le edizioni dei testi letterari che hanno affrontato, anche tangenzialmente, il repertorio qui preso in esame, hanno rinunciato a prendere in considerazione la tradizione musicale, se non come attributo accessorio di taluni componimenti», mentre sul fronte opposto – quello delle edizioni musicali – «si è ritenuto sufficiente far sì che i versi musicati assolvesse alla funzione di pretesto», riducendo la tradizione letteraria «a mero strumento a cui ricorrere per correggere errori e integrare omissioni della tradizione musicale». Su questi presupposti egli risolve, assai opportunamente, di affrontare «la questione delle relazioni tra testimoni musicali da una parte e letterari dall’altra, tenendo presente le rispettive specificità»<sup>55</sup>.

Nel collazionare i manoscritti notati, afferenti in misura preponderante all’area fiorentina, lo studioso dedica utili riflessioni agli aspetti compilativi, evidenziando indirizzi e problemi legati alla posizione dei brani: a partire dalla fonte più fornita, il ms. Palatino 87 della Biblioteca Medicea Laurenziana (meglio noto come *Codice Squarcialupi*), ove la scelta d’inaugurare la sezione di Nicolò a c. 81v con il madrigale sacchettiano *Nel mezzo già del mar la navicella* è interpretata come una possibile celebrazione del suo rapporto col poeta. A una progettualità costruita, a quanto pare, direttamen-

<sup>54</sup> E. ABRAMOV-VAN RIJK, «*in canto senza suono*»: Giovanni Boccaccio e la destinazione musicale della sua lirica, in «Cultura Neolatina», LXXV (2016), pp. 67-88, a p. 71 coglie perfettamente i motivi del fastidio che Petrarca, scrivendo a Boccaccio, provava circa l’imperversare di «homines non magni ingenii, magne vero memorie magneque diligentie sed maioris audacie», i quali «regum ac potentum aulas frequentant, de proprio nudi, vestiti autem carminibus alienis» (*Sen. V, 2*).

<sup>55</sup> Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, pp. xvii-xix.

te sulla rappresentazione artistica dell'autore sarebbe da ascrivere, a questo punto, anche l'aggiunta nei sistemi inferiori di *Il meglio è pur tacere*, la cui forma di ballata minima non basta da sola a giustificare l'esigenza di riempire la pagina, visto che l'amanuense è costretto a ridurre la spaziatura delle note.

In altre fonti la riflessione sullo *space filling* produce risultati molto interessanti anche sotto il profilo attributivo: è il caso del citato manoscritto *Pit*<sup>56</sup>, dove la collocazione dell'adespota ballata *Amor, merçé*, trasmessa in *unicum* sotto la caccia di «ser Nicholo» *Passando con pensier per un boschetto*, offre lo spunto per ripensarne la paternità, sinora assegnata a Paolo da Firenze<sup>57</sup>; per ragioni uguali e contrarie un'altra composizione, la ballata dialogica *Donna, poss'io sperare?*, trasmessa da uno dei frammenti superstiti del cosiddetto *Codice di Lucca*, con rubrica «ser Niccholay prepositi» apposta su rasura a correggere un probabile «Magister çacharias», viene espunta dal *corpus* oggetto della presente edizione e accreditata come opera di Antonio Zacara da Teramo, a corroborare l'avviso di precedenti studiosi<sup>58</sup>.

Nel paragrafo successivo Calvia passa in rassegna gli aspetti notazionali del catalogo di Nicolò illustrando, con l'ausilio di pratiche tabelle riepilogative, l'organizzazione mensurale dei brani rispetto ai singoli testimoni. Decisivo per una statistica degli orientamenti scrittorî è indubbiamente il peso della quota – spesso esclusiva – trasmessa da *Squarcialupi*, dovuta a una mano d'indole abbastanza conservativa rispetto allo stile dei possibili antigrafî, redatti sia con il sistema italiano che con quello francese. Ciò presuppone che il copista abbia preferito la completezza del repertorio alla qualità e uniformità della notazione sebbene ciò non impedisca di riconoscere, nell'intera tradizione, atteggiamenti diversi legati alle partizioni di

<sup>56</sup> Vedi *supra*, alla nota 50.

<sup>57</sup> Cfr. J. NÁDAS, *The Songs of Don Paolo Tenorista: The Manuscript Tradition*, in *In Cantu et in Sermone. For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, a cura di F. Della Seta – F. Pignone, Firenze 1989, pp. 41-64, a p. 49.

<sup>58</sup> Cfr. su tutti M. GOZZI, *Zacara nel “Codex Mancini”: considerazioni sulla notazione e nuove attribuzioni*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Lucca 2004, pp. 135-167, a p. 149. Più recentemente lo stesso A. CALVIA, *Nuove osservazioni su «Donna, posso io sperare?» e sulla ballata dialogata polifonica nel Trecento italiano*, in «Philomusica on-line», XVI (2017), pp. 43-85, ha portato nuovi e convincenti argomenti a favore dell'originaria attribuzione zacariana, ravvisando nell'intervento emendativo (di una mano ritenuta peraltro estranea al gruppo di copisti del codice) un possibile equivoco dovuto all'esistenza di un testo a ballo adespoto dall'*incipit* quasi identico, *Donna, sperar poss'io?*, attestato solo nel ms. Magl. VII.1078 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze in prossimità di un gruppo di rime musicate da Landini, ma a questo punto – vorremmo aggiungere – da collegare più plausibilmente a un'intonazione perduta di Nicolò.

genere: mentre ad esempio nei madrigali – tipico prodotto della cultura trecentesca – prevale la tendenza a mantenere in vita la varietà di figure fondate sulle vecchie *divisiones*, in una forma di più persistente fortuna come la ballata il progressivo adeguamento dei valori all'accorsata dicotomia *tempus perfectum / tempus imperfectum, cum prolatione maiori o minori*<sup>59</sup> appare ormai inevitabile.

Venendo ai testimoni letterari, ampio spazio è dedicato alle rubriche dell'autografo di Sacchetti, tutte contrassegnate dalla formula «sonum dedit» a riprova non solo dell'effettiva intonazione – in cinque casi (tre ballate e due madrigali) purtroppo non pervenuta – dei dodici poemi associati al nome di «Magister Nicolaus propositi», ma anche della sistemazione *ex post* della raccolta medesima: la cui struttura – sostanzialmente cronologica, come si evince dalle analisi di Lucia Battaglia Ricci<sup>60</sup> – presenta indizi interessanti seppure non definitivi per la datazione delle rime, collocabili in tal modo tra il 1355 e il 1373; ciò offre *de relato* l'opportunità d'inferire, con tutte le cautele che il caso richiede, l'età del loro possibile rivestimento sonoro.

Ottimi spunti d'indagine giungono anche dall'accurata *mise en page* del *Libro delle rime*, dove la disposizione grafica dei componimenti, provvista in alcuni casi – le cacce, anzitutto – di appositi indicatori metrici, muove lo studioso a cercare una più profonda coerenza tra versificazione e resa musicale. Analoga attenzione, nell'esautiva galleria dei manoscritti considerati, merita nondimeno l'interesse manifestato per le rubriche attributive del suddetto codice *Parmense 1081*, in accordo con le posizioni di Checchi e Lannutti discusse trattando del primo volume<sup>61</sup>: vero esperimento *in nuce* di sinergia interdisciplinare.

L'ultimo capitolo dell'introduzione – e anche il più innovativo, specie rispetto ai lavori già esistenti – s'intitola «Ballate, madrigali e cacce»<sup>62</sup>, ma sotto la generica etichetta di rassegna dei generi coltivati da Nicolò pro-

<sup>59</sup> Nella fattispecie Calvia si perita di declinare l'ablativo secondo il latino classico, correggendo la terminologia rispettivamente in *maiore* e *minore* laddove sarebbe stato meglio rispettare l'evoluzione della lingua e applicarla come registrato in modo pressoché concorde dai teorici medievali.

<sup>60</sup> Cfr. in special modo L. BATTAGLIA RICCI, *Tempi e modi di composizione del "Libro delle rime" di Franco Sacchetti*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Roma 1985, pp. 425-450; EAD., *Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, in «Italianistica», XXI (1992), pp. 598-614.

<sup>61</sup> Cfr. *supra*, note 11 e 26.

<sup>62</sup> Cfr. Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, pp. LVI-LXXII.

va a esplorarne la concezione estetica sistematizzando i rapporti tra forma letteraria e forma musicale, messe finalmente a confronto dopo il necessario avvio a compartimenti stagni; con esiti proficui, soprattutto in chiave editoriale, grazie al parallelo ripristino di assetti sinora ritenuti problematici<sup>63</sup>: è il caso delle ballate *Stato nessun ferm'ò*, della quale un testimone letterario a lungo trascurato – il ms. Strozzi 178 della Biblioteca Medicea Laurenziana – ha permesso di recuperare la volta; *Sempre con umiltà e Il megli'è pur tacere*, restituite al disegno originario dopo le incerte letture dei passati esecuti<sup>64</sup>; *Egl'è mal far le fusa e farle torte*, arricchita di due nuove strofe non contemplate nel *residuum* di *Squarcialupi*.

Forte di tali acquisizioni, Calvia provvede a tracciare un bilancio delle scelte artistiche del compositore offrendo validi strumenti ermeneutici per l'eventuale aggregazione al *corpus* di futuri reperti adespoti: nelle ventuno ballate analizzate emerge ad esempio una certa predilezione per le rime di argomento morale, spesso caratterizzate da ossitonia e ripresa monostica, mentre la scrittura musicale ha un andamento sillabico con declamazione generalmente simultanea e *Textierung* in entrambe le voci; nei diciassette madrigali, ove la componente sacchettiana gode di una percentuale ben maggiore che nei pezzi a ballo (6/17 contro 4/21), domina lo schema ABB CDD EE caro al poeta stesso, a fronte d'intonazioni – come da copione – molto più melismatiche e con il rituale cambio di *divisio* tra una sezione e l'altra; le tre cacce, ugualmente dominate dall'associazione con Sacchetti, esulano invece dal tema venatorio per celebrare quello femminile, rappresentato in contesti campestri o amorosi. Su quest'ultimo versante merita un cenno la *varia lectio* di *State su, donne!*, dove il raduno di fanciulle al fiume nell'*unicum* musicale della British Library (Add. ms. 29987) viene realizzato, rispetto all'autografo, con elementi situazionali alternativi e lo scarto di un verso<sup>65</sup>: donde l'ipotesi, nient'affatto peregrina, che il testo sottoposto

<sup>63</sup> Il *pendant* metodologico del capitolo in parola è nel suddetto A. CALVIA, *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Niccolò del Preposto*, in *Musica e poesia* cit. n. 1, pp. 143-188.

<sup>64</sup> Cfr. in particolare *Poesie musicali del Trecento*, a cura di G. CORSI, Bologna 1970; S.K. KELLY, *The Works of Niccolò da Perugia*, PhD. Dissertation, Ohio State University 1974.

<sup>65</sup> *Sacchetti*: «“Orsù, orsù” Ad una ad una, / per le man si pigliario; / tutte cantando ad un fiume andaro. / “All'aqua! All'aqua!” Alzate a le ritonde, / su per l'onde / corron al mulino» (vv. 7-12); *Add. 29987*: «“Orsù, orsù” Ad una ad una, / pe-le man si pigliario; / tute corendo ad un fiume andaro. / “All'aqua! All'aqua!” Chi a granchi pesca, / chi gitta a' pesci l'esca, / poi, su per l'onde, / corron al mulino» (vv. 7-13). Nostre le sottolineature. Cfr. Niccolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, p. LXX.

a intonazione rifletta uno stadio anteriore a quello codificato nel *Libro delle rime*, sì da ricadere in quella funzionale circolarità di rapporti tra poeta e musicista destinata evidentemente ad aggiornarsi attraverso dei *rendering* di tipo performativo.

Tutte queste istanze, foriere dell'auspicato approccio complessivo al mondo della poesia cantata, vengono in realtà un po' frustrate quando ci si accinge a sfogliare l'edizione vera e propria, in cui la tradizione letteraria e quella musicale tornano a presentarsi separate occupando rispettivamente, ciascuna con i propri apparati, la prima e la seconda parte del volume<sup>66</sup>. La mancata combinazione – anche in senso visivo – dei due 'emisferi', decisa probabilmente in sede di collana, oltre a rilanciare il *look* delle «obsolete» collezioni novecentesche (*Corpus Mensurabilis Musicae* e *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*) dalle quali si voleva prendere le distanze, finisce così per assolutizzare nelle loro prerogative due prodotti certamente egregi che, sebbene appaiano 'consapevoli' l'uno dell'esistenza dell'altro, non riescono pienamente a dialogare.

A ben vedere il concetto stesso di *Opera Completa*, specie se declinato in ambiti distinti, acquista infatti un significato diverso a seconda del mezzo espressivo considerato. Annunciare, ad esempio – come da sottotitolo –, un'edizione integrale dei «testi intonati» senza il corredo delle relative musiche imporrebbe, a rigor di logica, d'includere nel lavoro anche tutte quelle rime, effettivamente intonate, delle cui vesti non è rimasta traccia. Così facendo il repertorio di Nicolò del Preposto avrebbe un incremento di quasi il 20%, senza contare l'opportunità di precisare ulteriormente il quadro delle sue preferenze letterarie: si allude ai cinque testi di Sacchetti (i madrigali *Corendo giù del monte a le chiar'onde* e *Una augelletta, Amor, di penna nera* e le ballate *Chi vide più bel nero*, *Di diavol vecchia femmina ha natura* e *Lasso, s'io fu' già preso*), ai due attribuiti dal *Parmense 1081* al musicista medesimo (la caccia *Tosto che l'alba del bel giorno appare*, intonata almeno da Gherardello, e la canzone distesa *Amore in cui pietà nulla si trova*) e all'adespota ballata *Donna, sperar poss'io?* di Magl. VII.1078<sup>67</sup>, meritevole forse di un posto in appendice tra gli *opera dubia*.

Anche accantonando le questioni di principio, il trattamento differenziato delle due espressioni ha delle ricadute concrete in fatto di *restitu-*

<sup>66</sup> Cfr. Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, pp. 1-117 («Edizione dei testi intonati») e 119-329 («Edizione delle musiche»).

<sup>67</sup> Cfr. *supra*, n. 58. Il brano peraltro è stato già pubblicato da CALVIA in *Nuove osservazioni* cit. n. 58, p. 59.

*tio textus*, soprattutto per un'editoria musicologica da sempre in bilico tra i richiami della filologia e le urgenze di quella dimensione pratica intrinseca allo statuto stesso della disciplina. Si pensi ad esempio al madrigale sacchettiano *Come selvaggia fera fra le fronde*, provvisto di note solo in *Squarcialupi* ma senza il *residuum* con il secondo terzetto: nella sezione “Testi” il curatore mette correttamente a confronto la versione dell'autografo e quella della fonte musicale; nella sezione “Musiche” egli è costretto invece, come già i suoi predecessori, a integrare sotto il pentagramma i versi mancanti incorrendo in una contaminazione<sup>68</sup> che si sarebbe potuta evitare se si fosse concentrato tutto nella medesima apertura. In tal modo si sarebbe preservata la fisionomia delle singole attestazioni demandando direttamente agli interpreti – i veri destinatari di siffatti lavori e gli unici legittimati a innovare – il compito di *finalizzare* il brano in sede esecutiva, dal momento che ogni *performance* di un'opera, crocianamente parlando, equivale a *ri-crearla*.

Altrimenti è un po' come correre su e giù lungo i due versanti di una montagna anziché fermarsi sulla vetta a dominare l'intero paesaggio: col rischio oltretutto di aumentare le cadute, ossia di duplicare le eventuali criticità invece di provare a compensarle. Talora vi s'incappa per il moderno vezzo di costringere sotto il rigo musicale l'intero testo poetico onde agevolare la lettura, senza considerare da un lato le normali oscillazioni del metro, che per ragioni anche grafiche (*scriptio plena*, minor controllo della sillabazione) sono più frequenti nei versi non adeguati alle note<sup>69</sup>, dall'altro la *ratio* della circolarità melodica connaturata alle forme strofiche, ove il canto stesso – l'abbiamo visto – diventa sussidio e filtro della memoria.

È il caso della seconda strofa – su tre – della ballata minima *Dio mi guardi di peggio*, nella quale i rimanti *senno e fenno* (vv. 7 e 9) sono stati fittiziamente provvisti di accento per ottenere un'uniformità prosodica con gli altri endecasillabi, tutti tronchi, che scandiscono il primo verso di ogni piede:

<sup>68</sup> Veniale, per carità, considerata la forte omogeneità delle due stesure; ma tant'è. Anche i criteri editoriali non aiutano a chiarire l'equivoco: «Il testo sottoposto alla musica è derivato dall'edizione critica dei testi», mentre in nota viene specificato che «Per i testi di Franco Sacchetti e per i componimenti la cui tradizione musicale attesta una versione autonoma, si adotta il testo della tradizione musicale» (Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, p. 122).

<sup>69</sup> Alla questione ha dedicato un importante contributo proprio M.S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, in «Studi Medievali», XXXV (1994), pp. 1-66, cui si rimanda anche per la significativa casistica.

Fami aventurato, et poco, sennò,  
 mentre ch'io vivo al mondo,  
 guardami da color che mal fennò  
 e viverò giocondo. 10  
 Chi mal siede, i' ben seggio<sup>70</sup>.

Si è invocato in proposito l'espedito della rima per l'occhio<sup>71</sup>, «perché la musica non permette di inserire l'ultima sillaba di una terminazione piana in luogo di una tronca»<sup>72</sup>, ma il risultato, anche per via del cambiamento di significato del primo termine – da sostantivo ad avverbio – non convince; né varrebbe appellarsi alla coerenza metrica del secondo, visto che entrambe le fonti del componimento – i codici *Pit* e *Squarcialupi* – recano al v. 9 la lezione «guardami da coloro che mal fenno», purtroppo non segnalata in apparato.

Considerando poi che l'origine di questi fenomeni era probabilmente di tipo musicale<sup>73</sup>, la rima per l'occhio non dovrebbe tradire l'orecchio ma rifletterne piuttosto le percezioni, al pari di tutte quelle libertà espressive difficili oggi da far quadrare entro una rigida partitura. Un esempio lampante riguarda l'intonazione di un'altra ballata ossitona del repertorio indagato, *Ciascun faccia per sé*, talmente popolare nella Firenze del tempo da aver fornito la veste sonora a una lauda di Vanni di Martino, un versatile cantore delle confraternite di San Pietro Martire e Orsanmichele attivo anche come autore di rime spirituali<sup>74</sup>. Rispetto alla regolare prosodia del componimento profano, il nuovo testo colloca fra due strofe tronche una strofa interamente piana (fatta salva, per ovvie ragioni, la volta), ammissibile in sede di esecuzione solo introducendo alla fine di ogni verso una variazione ritmica – una nota ribattuta o un melisma aggiuntivo – che gli ascoltatori dovevano evidentemente apprezzare:

<sup>70</sup> Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, p. 48.

<sup>71</sup> Il rinvio, anche da parte nostra, è ad A. MENICETTI, *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, in «Cultura Neolatina», XXVI (1966), pp. 5-95.

<sup>72</sup> Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, p. 49, dove si segnala un'occorrenza analoga nella ballata sacchettiana – sempre intonata da Nicolò – *Chi 'l ben sofrir non po'* (edita alle pp. 54-55), che al v. 11 presenta un «lamentasi» in rima con «parti». Ma il caso è ben diverso, perché si tratta di un pronome enclitico semplicemente riguadagnato alla propria autonomia accentuativa.

<sup>73</sup> Cfr. MENICETTI, *Rime per l'occhio* cit. n. 71, p. 82: «Tutta la poesia medievale, latina e quindi romanza, conosce in determinate circostanze il fenomeno dell'«accento spostato per la rima», il che significa l'anomalia accentuale in una catena fonica a fine verso; ... fenomeno, la cui giustificazione è, forse, alle origini, anche d'ordine musicale».

<sup>74</sup> Cfr. WILSON, *Singing Poetry* cit. n. 15, pp. 44-45.

Ballata di Antonio Pucci (?) <sup>75</sup>		<i>Contrafactum</i> di Vanni di Martino <sup>76</sup>
Ciascun faccia per sé, ch'i' non son più d'altrui c'altri di me.	2	O peccator(e) perché non servi al buon Giesù che salvò te?
Caro mi costa la mie libertà et la gran fé ch'i' ò portato altrù, però che 'l mondo è sì fuor di bontà che 'l tradimento si chiama virtù. Et io tradito fu', usando con amor libera fé.	8	Alla tua fin(e) caro ti chostarà se-ttu non vivi al mondo con virtù e 'l penter niente poi ti varrà, né dir «merzè, merzè» al buon Giesù. Dunque provedi tu di viver sì che-ssia salute a-tte.
Dunque disposto son di far per mi, po' che per ben servire ho rotto 'l cò et per poter tradir chi me tradì, con l'arco teso in man sempre starò. Et così viverò: volpe con volpe et non con lupo be'.	14	Piglia la virgho Maria per tua <u>ghuida</u> , ché-ssai, o peccator, che t'ama <u>tanto</u> : beato è cholui che 'n lei si <u>fida</u> , ch'ella lo schampa d'ogni chrudel <u>pianto</u> et chuopre col suo <u>amanto</u> chi lei serve di quor con pura fé.
	20	Chi vive chon virtù sì fa per sé: però non dir(e) «doman, doman farò», ché non sai quanto tempo è dato a-tte; non ti fidar(e) di dire «io viverò», ma dì «doman morirò»: io vo' servire a Dio con pura fé».

Nulla di più probabile, a questo punto, che la strofa scomoda di *Dio mi guardi di peggio* si cantasse allo stesso modo.

Sempre in tema di ‘contrastì sensoriali’, ancor meno sostenibile è la scelta di mettere a nudo, nella caccia *Dappoi che 'l sole i dolci raçi asconde*, il *senhal* «Cicilia», celato dietro un sapiente enigma numerico nel distico-epigrafe che pone termine al brano. Occorre premettere che, nelle due fonti che lo tramandano, il verso specifico di cui si tratta appare diversamente vergato: mentre infatti nel manoscritto Add. 29987 della British Library si legge «Tornando vid'e senpr'al cor mi sta: / centu[n], centu[n], con cinqu[n] tunn·e A» (vv. 30-31), nel *Codice Squarcialupi* il copista ha trovato più comodo abbreviare le parole rappresentando l'endecasillabo in cifre romane: «C.i. C.i. con l.i. et a». Ora, con vano compiacimento visivo, quest'ultima grafia è stata mantenuta non solo nella sezione «Testi», ma anche nelle «Musiche» (Fig. 2), rendendo di fatto il passo inesequibile:

<sup>75</sup> Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, pp. 65-66.

<sup>76</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chig. L.VII.266, c. 34r (sottolineature nostre).

230

C. i. C. i. con l. i. cd  
cen - tun, cen - tun, con cin - quan - tun e

250

A.  
a.

Fig. 2. Particolare del *Cantus I* della caccia *Dappoi che 'l sole*, come appare pubblicato e come si dovrebbe cantare.

L'editore spiega al riguardo che «si è scelto di non sciogliere a testo le abbreviazioni di **Sq** perché fanno parte del gioco e per lo stesso motivo si sono conservati i punti e le maiuscole del manoscritto. Del resto sono proprio le abbreviazioni e non lo scioglimento a svelare il *senhal* ...»<sup>77</sup>: come se il canto, la lettura o la poesia stessa fossero d'intralcio alla comprensione di un artificio peraltro abbastanza diffuso<sup>78</sup> – né, certo, al grado di complessità di quelli individuati in *La fiera testa*<sup>79</sup> –, per il quale sarebbe bastato rinviare al commentario.

Quanto al ruolo esemplare attribuito a *Squarcialupi*, *nulla quaestio* sul peso da riconoscere alla fonte più consistente delle opere di Nicolò, ma desta perplessità il fatto di averne tratto il testo-base anche per i tredici pezzi a tradizione pluritestimoniale, relegando in apparato – con ampio corredo di simboli e dettagli – lezioni e notazioni alternative. Sebbene, come dichiarato nei criteri editoriali, «la scarsità di errori significativi non ha consentito di approntare un'edizione lachmanniana propriamente detta»<sup>80</sup>, fin quando non si riuscirà a stabilire una reale gerarchia tra le fonti ogni precedenza potrebbe infatti risultare arbitraria; senza dimenticare che in ambito musicale – specie a quest'altezza cronologica – le varianti dovrebbero godere di uguale cittadinanza anche per solo il fatto di essere tutte storicamente esistite<sup>81</sup>: basterebbe dunque accoglierle a testo realizzando una griglia di versio-

<sup>77</sup> Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, p. 18.

<sup>78</sup> Si va dal dantesco «cinquecento diece e cinque» di *Purg.* XXXIII al «ni cento-cinque e duecentouno» evocato da Zacara in *D'amor languire, suspirare e piangere*.

<sup>79</sup> Cfr. LANNUTTI, *Polifonie verbali* cit. n. 26, *passim*.

<sup>80</sup> Nicolò del Preposto, *Opera Completa* cit. n. 50, p. 3.

<sup>81</sup> Sui fondamenti della casistica delle varianti è del tutto condivisibile l'opinione di A. ZIINO, *Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, édités par M. Tyssens, Liège 1991, pp. 85-220.

ni parallele, come qualche volta capita felicemente di osservare<sup>82</sup>, o almeno sovraordinarle alla partitura entro apposite porzioni di rigo.

Donde l'auspicio che la «nuova edizione critica dell'“Ars nova”», tenuta a battesimo da un volume in ogni caso encomiabile per l'impegno e gli esiti raggiunti, possa nelle future uscite guadagnare quella dimensione 'ipertestuale' in grado di trasmettere al lettore – e soprattutto all'interprete – lo spirito stesso della poesia cantata restituendola, già su carta, alla propria indole simbiotica.

In attesa del prossimo numero, ove Michele Epifani affronterà *La caccia nell'“Ars nova” italiana*, il curatore medesimo schiude una suggestiva finestra sui lavori attualmente in corso con un saggio dal titolo *Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, penultimo contributo della raccolta da cui abbiamo preso le mosse<sup>83</sup>. Il lavoro, molto ben argomentato, ripercorre le vicende della teoria notazionale intorno alla preoccupazione dei trattatisti italiani di conciliare il sistema localmente in uso con quello francese, giungendo – sulla scia delle importanti ricerche di Marco Gozzi<sup>84</sup> – a considerare soluzioni basate sul *modus*, assunto a efficace principio metrico-formale nella trascrizione di alcune opere di metà secolo.

Con *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto* Marco Mangani e Daniele Sabaino tornano infine al protagonista del sostanzioso combinato editoriale per esplorarne strategie compositive e consuetudini formulari<sup>85</sup>. Attraverso una dettagliata analisi dei meccanismi cadenzali – applicata per la prima volta alla produzione arsnovistica – essi pervengono a conclusioni di notevole interesse, identificando ad esempio

<sup>82</sup> Tale criterio trova una precisa formulazione in O. HUCK, *Der Editor als Leser und der Leser als Editor. Offene und geschlossene Texte in Editionen polyphoner Musik der Mittelalters*, in *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, herausgegeben von H. Lühning, Tübingen 2002, pp. 33-47.

<sup>83</sup> Cfr. M. EPIFANI, *Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, in *Musica e poesia* cit. n. 1, pp. 189-235.

<sup>84</sup> Cfr. M. GOZZI, *La cosiddetta “Longanotation”*: Nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento italiano, in «Musica Disciplina», LI (1995), pp. 121-149; Id., *New light on Italian Trecento notation*, in «Recercare», XIII (2001), pp. 5-78; Id., *La notazione del codice Add. 29987 di Londra*, in «Et facciam dolci canti». Studi in onore di Agostino Zino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B.M. Antolini, T.M. Gialdroni e A. Pugliese, Lucca 2004, pp. 207-261; Id., *Metro e ritmo nelle trascrizioni di musica italiana del Trecento*, in *Musicologia fra due continenti: l'eredità di Nino Pirrotta*, Convegno Internazionale (Roma, 4-6 giugno 2008), a cura di P. Petrobelli, Roma 2010, pp. 167-186.

<sup>85</sup> Cfr. M. MANGANI – D. SABAINO, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia* cit. n. 1, pp. 237-286.

nell'opera del maestro una peculiare differenza di condotta tra madrigale e ballata ma anche stabilendo la generale estraneità della sua produzione ai modi del canto liturgico: una prospettiva d'indagine sulla quale sarà bene intensificare gli sforzi.

FRANCESCO ZIMEI  
Roma  
francesco.zimei@gmail.com

---

# SOMMARIO

## SAGGI E MEMORIE

MARIA CARERI, <i>Rileggendo Debenedetti (Equicola, Colocci)</i> .....	»	163
PAOLO RINOLDI, <i>Frammenti oitanici in versi dalle Archives Nationales de France. II. Romanzo e testi didattico-moraleggianti</i> .....	»	173
M <sup>a</sup> CARMEN PUCHE LÓPEZ, <i>La leyenda de Judas Iscariote en la tradición catalana de la Legenda aurea y su modelo latino: algunas reflexiones</i> .....	»	211
ANA M. RODADO RUIZ, «Venid, amadores, veréis maravilla»: <i>el Combate de amor del Cancionero General</i> .....	»	239

## NOTE E DISCUSSIONI

FRANCESCO ZIMEL, «Verso una nuova edizione critica dell'“Ars nova”»: <i>in margine all'Opera Completa di Nicolò del Preposto, passando per una raccolta di saggi</i>	»	277
--	---	-----

## RECENSIONI

<i>L'aventure du sens. Mélanges de philologie provençale en l'honneur de François Zufferey</i> , éditeurs S. Maffei Boillat – A. Corbellari (Fabio Barberini).....	»	305
A. MONTINARO, <i>Cola de Jennaro, “Della natura del cavallo e sua nascita” (Tunisi 1479). Edizione di un volgarizzamento dal “Liber marescalcie” di Giordano Ruffo</i> (Beatrice Perrone).....	»	329
PAOLO CHERUBINI, <i>Ricordo di Fabio Carboni</i> .....	»	331
Riassunti del fascicolo 3-4.....	»	333
Norme per i collaboratori.....	»	337

---

## CULTURA NEOLATINA

### DIREZIONE SCIENTIFICA E REDAZIONE

Tutte le comunicazioni relative all'attività centrale della direzione scientifica e tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste inviate in scambio) dovranno essere indirizzati alla prof. Anna FERRARI, via della Mendola 190, 00135 ROMA, Tel. 06.3050772, [anna\\_ferrari@yahoo.com](mailto:anna_ferrari@yahoo.com)

### AMMINISTRAZIONE EDITORIALE

Per tutto quanto riguarda l'amministrazione (ordini e abbonamenti) rivolgersi a STEM Mucchi Editore, via Emilia est, 1741 – 41122 MODENA, Tel. 059.374094, [info@mucchieditore.it](mailto:info@mucchieditore.it), [www.mucchieditore.it](http://www.mucchieditore.it)  
Abbonamento annuale: Italia € 129,00 Estero € 192,00. Annate arretrate (nei limiti della disponibilità)  
Autorizzazione del Tribunale di Modena - Periodico scientifico N. 334 dell'1/10/1957  
Direttore responsabile Marco Mucchi

---