

SIGNE ROTTER-BROMAN

*Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten
Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova,
Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia*

Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2012

(„Musica Mensurabilis“ 6)

pp. IX, 463, es. mus.

Recensione a cura di **Maria Caraci Vela**

Università di Pavia-Cremona
maria.caraci@unipv.it

È il sesto volume della collana “Musica mensurabilis” diretta da Oliver Huck e pubblicata da Olms (Hildesheim), e rielabora, integra, ripropone i risultati di varie ricerche condotte dall’autrice in anni recenti sulla musica italiana del Trecento, pubblicati in periodici specializzati e miscellanee, ovvero:

- *Die Grenzen der dreistimmigen Trecento-Satztechnik. Zur Mehrfachüberlieferung von Ballaten und Madrigalen in Italien um 1400* (2007);
- *Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento* (2007);
- *Musikzeit und Textzeit in Ballaten des späten Trecento* (2008);
- *Was there an Ars Contratenoris in the Music of the Late Trecento?* (2008);
- *Temporal Process in Ballatas of the Late Trecento: The Case of Andrea da Firenze’s Non più doglie ebbe Dido* (2010); *Anal*
- *yse – Meistererzählungen – Geschichtsbilder. Zum Zusammenhang zwischen Historiographie und Analyse der Musik des späten Mittelalters* (2010);
- *Zur Funktion musikhistorischer Master narratives für musikalische Analysen* (2012).

Idee e metodi dell’autrice, ampiamente illustrati nei contributi sopra citati, sono abbastanza noti ai musicologi medievisti, e non hanno mancato di suscitare a volte positivi apprezzamenti, a volte riserve, com’è legittimo nel dibattito interno a ogni disciplina. Riorganizzati nel libro, finiscono però con far propri alcuni problematici connotati della collana (nata dall’ambizioso progetto di rifondare la disciplina su basi epistemologiche nuove, attingendo a temi ritenuti emergenti nel dibattito teoretico di ambito medievista degli ultimi decenni del Novecento), sui quali ci sembra sia ormai ora di riflettere.

Sul piano della impostazione e su quello della comunicazione, il connotato più vistoso è l’inaccettabile tono apodittico di chi crede di aver trovato l’unica chiave di lettura valida per il Trecento musicale italiano, e compila di conseguenza un canone di idee e strumenti esegetici che d’ora in avanti dovranno considerarsi non più praticabili. Quanti per caso fossero di parer contrario sono perentoriamente bacchettati o ridicolizzati: compresi alcuni grandi studiosi del passato, il cui pensiero porta, per ovvi motivi, i segni del tempo (che è un po’ come sparare sulla Croce Rossa, e dimostra, tutto sommato, una radicata incapacità di storicizzare).

Sul piano dei contenuti, le ambizioni di *renovatio* metodologica sono scarsamente sostenute dalle competenze specialistiche e interdisciplinari e dalla conoscenza ben metabolizzata del contesto storico-culturale, che sarebbero necessarie a intraprendere l’impresa.

Sul piano della formalizzazione, si rileva con disagio e con stupore (che puntualmente si rinnova per ogni volume) la mancanza di uno strumento

funzionale agli studi, che qualifica i prodotti della ricerca e li rende fruibili: l'indice analitico. Fornire almeno un indice analitico (meglio ancora, più indici: dei nomi dei musicisti, dei personaggi, degli studiosi; delle opere; delle istituzioni, e magari ancora altro) è un servizio basilare che permette a chi studia di ritrovare un passaggio, una citazione, un riferimento, senza dover perdere tempo a ripercorrere ogni volta l'intero volume. Di norma i libri di carattere critico, scientifico, saggistico (e persino alcune moderne edizioni di testi letterari), ovvero tutti quelli che si indirizzano principalmente a studiosi che non si limitano alla lettura dall'inizio alla fine, ma hanno bisogno di tornare a consultare, controllare, riflettere, si premurano di possederli

Ciò detto, va riconosciuta a questo sesto volume la volontà di offrire osservazioni interessanti, sollecitare riflessioni e dedicare ampio spazio ai fondamenti epistemologici del lavoro dell'autrice. L'assunto di partenza è il desiderio di colmare una lacuna negli studi musicologici sul Trecento italiano, su cui la ricerca ha fatto molti progressi, ma per cui mancherebbero contributi

die sich mit der Musik des späten Trecento in ihrer spezifischen kompositorischen Machart auseinandersetzen [...] Die Untersuchung verfolgt die Absicht, ein vertieftes Verständnis für die konkrete kompositorische Struktur polyphoner Liedsätze des späten Trecento und das dahinterstehende musikalische Denken zu erarbeiten. (p. 3)

Il lavoro si basa sull'analisi di una sessantina di madrigali e ballate dei cinque compositori menzionati nel titolo, scelti perché su di loro i dati storico-biografici e le attribuzioni risulterebbero relativamente soddisfacenti, e perché le composizioni considerate sono trasmesse, almeno in un testimone, a tre voci. Al centro del pensiero di Rotter-Broman, infatti è l'idea (che l'autrice vorrebbe corroborare con le analisi) che nel Trecento italiano le composizioni profane a tre voci, spesso tradite anche a due o attestate con *contratenores* diversi, non documentino tecniche di composizione a tre, ma solo possibili opzioni di prassi. L'ipotesi, sostenuta da riflessioni sulla natura e le funzioni dei *contratenores*, presta il fianco a riserve su cui si tornerà.

Il progetto di rifondazione degli studi sulla musica del Trecento muove dalla critica al complesso delle 'idee ricevute', e parte da alcuni concetti e prospettive che la musicologia aveva fatto propri riprendendoli da altri ambiti disciplinari, dove avevano suscitato un dibattito importante nella seconda metà del secolo scorso: in primo luogo, la scoperta della *master narrative* che inficia tanto le interpretazioni di tipo storico-contestuale quanto le metodologie analitiche anche in ambito medievista. Sono note l'ampiezza e la profondità dell'apporto dato agli studi storici e antropologici a partire dagli anni '70 dal *narrative turn* (i cui sviluppi Rotter-Broman cerca di ripercorrere ampiamente) e, ben prima, dalla prospettiva del *linguistic turn* con cui è strettamente implicato (che l'autrice cita senza soffermarvisi); l'argomento è trattato col rinvio ad alcune *auctoritates*; ma sono ignorati molti dei più

importanti studiosi che hanno contribuito fortemente al dibattito nei successivi decenni, tra cui persino Roland Barthes, Paul Ricoeur, Gérard Génette, Walter Fischer, che oltretutto sarebbero potuti risultare funzionali al discorso, ed è citato in veste di anticipatore ideale Gustav Droysen. Per la ricezione musicologica del concetto di *master narrative*, si fanno solo tre nomi, anche se certamente insigni: Ludwig Finscher, Reinhard Strohm, Leo Treitler. Ci sembra tuttavia che il lungo *excursus* approdi non ad un incremento della dimensione critica, ma solo a ribadire il concetto che tutte le interpretazioni del Trecento che hanno cercato di attribuire senso ai dati e di individuare linee di tendenza e loro eventuali sviluppi sono irrimediabilmente segnate da precomprensioni condizionanti, e non possono che generare automaticamente *teleologie*. L'indirizzo metodologico per uscire dall'*impasse*, messo a fuoco lungo il percorso del volume, viene sintetizzato nel capitolo finale con l'enunciazione commentata di sei *Rückblenden*, basati su sei icastiche frasi di noti studiosi, che valgono per Rotter-Broman come punti fermi cui ancorare i propri orientamenti.

Il problema centrale, cui l'autrice dedica una continuativa attenzione, è quello del rapporto fra approccio storico e approccio analitico nella musicologia medievista, allo scopo di renderne praticabili le possibili sinergie. Rotter-Broman ripercorre passo per passo le tappe di un dibattito che ha segnato per decenni la nostra disciplina (soprattutto in ambito anglosassone) ma che ha perso ormai la sua virulenza: l'idea di una necessaria convergenza fra le due prospettive e la consapevolezza – alla cui condivisione l'autrice approda dopo una prolissa discussione – della storicità di ogni approccio analitico (soggetto, come qualsiasi manifestazione di umano pensiero, ai condizionamenti della *master narrative* in cui chi lo esercita trova i suoi punti di orientamento), risulta da tempo tanto universalmente acquisita da risultare ovvia (almeno ai livelli culturali medio-alti). La pertinente letteratura musicologica è discussa *ab ovo* nel cap. V (*Geschichtsbild und Analyse: zum Verständnis der Musik des späten Trecento*), che contiene anche un paragrafo sulla 'Early Music' *Analyse* (ma 'Early Music' resta una dizione insopportabile, che ingloba, senza alcuna utilità esegetica, l'*Ars antiqua* come Monteverdi, Machaut come Bach. Non si potrebbe, volendo rifondare la disciplina, cogliere l'occasione per trovare denominazioni più specifiche?).

Sul piano dell'analisi, gli strumenti impiegati, la cui validità, a più riprese rivendicata, è ribadita nel capitolo conclusivo, si riducono a

Begriffe wie 'Motive' und 'Kadenzen'. Diesen werden jedoch einerseits auf ihre Geschichte innerhalb der disziplinären Methodik befragt und andererseits spezifisch auf die Zielrichtung dieser Arbeit ausgerichtet. [...] Der in Analysen genutzte Kadenzbegriff geht vom heutigen Forschungsstand zur Contrapunctus-Lehre aus; die Kriterien leiten sich zunächst an der Basis daraus ab. Besonderes Gewicht wird jedoch auf die – von der Lehre gerade nicht geregelte – melodische Ansteuerung von Kadenzen durch den Cantus als primäre Stimme gelegt, da hierfür um 1400 klare Muster zur Verfügung stehen, deren Bestätigung oder

Entkräftung in die Konzeptionsmacht de Komponisten gestellt sind. (pp. 428-429)

Quella del «Cantus als primäre Stimme» è idea non nuova, ma che ci sembra comunque interessante e utilmente praticabile nell'analisi, a patto però di non farne un *mantra*: opzioni differenti sono state analizzate *ad abundantiam*, e trovano riscontro anche in altri repertori coevi, rispetto ai quali non è detto che vi dovesse essere totale impermeabilità per i musicisti italiani intorno al 1400.

È alquanto sbalorditivo che l'organizzazione dello spazio sonoro sia argomento del tutto assente nel libro: una volta ribadita l'ovvia estraneità a qualsiasi riferimento di tipo tonale (e ci mancherebbe altro!), l'autrice non ritiene di dover poi chiarire quali siano i possibili punti di riferimento per la musica da lei analizzata, né di dover discutere il problema del rapporto o non rapporto (le opinioni dei musicologi sono divise) col sistema modale – sempre interiorizzato dai musicisti e dai loro ascoltatori fin dalla fase della didattica elementare e assimilato attraverso i condizionamenti aurali indotti dalla musica liturgica e devozionale quotidianamente esperita, ma che resta, come tutti sanno, un referente assai problematico per tanta musica monodica e polifonica del tardo Medioevo – né si sente in obbligo di richiamare il dibattito contemporaneo sull'argomento. Rotter-Broman non cita neppure i contributi di Lefferts e di quanti ne hanno accettato o respinto la complessa proposta interpretativa, o che ne hanno fatto un punto di partenza per ulteriori e diverse riflessioni, o che hanno discusso su come leggere la testimonianza – esplicita, ma non per questo dirimente – del trattato di Berkely. Motivo per cui, quando si parla di *Kadenzanstreung* (concetto applicato con troppa facilità: cfr. l'esempio di p. 113), o di suoni 'inaspettati' nel decorso melodico della voce superiore, il lettore si domanda su che base si stia ragionando e in quale contesto di pensiero musicale si riesca a individuare tale tendenza. E ancora: com'è possibile parlare in maniera non anacronistica di reiterate 'tensioni alla cadenza' (p. 218) o di cadenze che soddisfano o frustrano le aspettative? (p. 207). Quali? in quale sistema di riferimento? si direbbe un linguaggio, questo, più adatto all'analisi di un madrigale di Gesualdo da Venosa che non della musica di cui si occupa il libro.¹

Secondo l'autrice, gli esiti del suo lavoro sul piano dei rapporti fra storiografia e analisi si dispongono su due diverse linee:

¹ Il metodo usato da Daniele Sabaino in una pionieristica analisi della landiniana ballata *Contemplant le gran cose* è velocemente ridicolizzato nella nota 241 di p. 412: ma nelle dense «considerazioni preliminari» di quell'analisi – che può certo essere sottoposta a critica e rifiutata, come tutto, ma che alla data in cui fu pubblicata (1999) costituiva una proposta assolutamente nuova - lo stato degli studi, i punti di riferimento, gli obiettivi e i limiti che il lavoro si dava erano dichiarati e discussi con argomentazioni del cui spessore culturale non sembra che Rotter-Broman si sia resa conto.

- (1) la ricostruzione di un oggetto musicale definibile come «dreistimmig überlieferte Liedsätze» (dato che, com'è assunto centrale del volume, la tradizione a tre voci non attesterebbe la composizione a tre voci);
- (2) un quadro di riferimento per la composizione in Italia intorno al 1400, dal punto di osservazione del «Komponieren als Gestaltung der musikalischen Eigenzeit».

In merito al primo punto, è evidente la confusione concettuale fra prassi e testo, che l'autrice eredita da molti dei suoi modelli epistemologici di moda negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Sarebbe stata quanto mai necessaria una riflessione aggiornata sulle tematiche dell'interrelazione fra oralità e scrittura, con strumenti un po' più raffinati del concetto di scrittura o notazione come registrazione estemporanea di discorso o prassi.

La lettura delle testimonianze secondarie (soprattutto letterarie, come il *Decameron*, o il *Paradiso degli Alberti*, o *Il Sollazzo*) ha posto interrogativi e suggerito molte risposte (ipotetiche) alla musicologia del passato; l'autrice vi vede corroborata l'idea della variabilità e non significanza del numero delle voci: e penso abbia ragione, perché la descrizione letteraria parla precisamente di puntuali scelte di una prassi esecutiva che, per consuetudine plurisecolare, ha sempre adattato la musica alle diverse disponibilità di ambienti, voci, strumenti.

Tutt'altro è però il discorso sul piano di quanto è tradito dalla notazione: perché la scrittura – come almeno da Olson in poi è stato dimostrato – non è mera registrazione del discorso, ma attiva partecipazione, che agisce sull'articolazione del pensiero e induce tipologie peculiari di formalizzazione, diverse da quelle della tradizione orale. Una volta messo per scritto, un testo verbale non ha lo stesso statuto del discorso; una volta messa per scritto la musica non ha lo statuto di registrazione di una prassi, per quanto varia o perturbata possa essere la sua tradizione e per quanto possano esistere zone 'aperte' al suo interno. I *contratenores* – anche se diversamente attestati nella tradizione, anche se multipli o nati dalla stratificazione di fasi e di autori diversi – nel momento in cui sono notati fanno parte di un testo (che per sua natura non è altro se non, appunto, pensiero formalizzato nella scrittura), magari particolarmente mobile (ma in varia misura tutti i testi lo sono: il concetto è uno dei capisaldi della filologia contemporanea). Se le attestazioni sono multiple, si producono stadi testuali differenti, che sono ontologicamente diversi da stadi di una prassi.

Stabilire – com'è tra gli assunti principali del libro – che la predilezione italiana per le due voci è solo apparente, perché in realtà un *contratenor* inessenziale poteva comunque essere inserito sempre, anche laddove la notazione non lo ha mai trasmesso e quindi noi non lo possediamo, è un concetto che non manca di aspetti interessanti se viene valutato secondo le singole occorrenze e in rapporto ai singoli contesti: ma per essere indicativo di un fenomeno reale e generalizzato dovrebbe comunque trovare riscontri ben al di là dell'ambito in cui Rotter-Broman si muove, e contemplare anche i

repertori liturgici, le cacce, i mottetti; se, viceversa, è preso come un assoluto, è solo una petizione di principio. La situazione, del resto, differisce solo per gradi – e non ontologicamente – da quella dei *contratenores* alternativi o aggiunti nella polifonia del Quattrocento maturo: voci solitamente molto strutturate, che furono composte secondo le pertinenti norme contrappuntistiche e diedero vita, appunto, a livelli testuali diversificati.

Il concetto di *contratenor* come 'commentario' è enunciato in maniera apodittica e confusa, e le riflessioni di Memelsdorff, che pure offrono dei punti di contatto col suo pensiero nella lucida risposta alla pretestuosa polemica aperta da Rotter Broman,² non sono prese in considerazione. Dal punto di vista filologico, ad ogni modo, un commento – che è fenomeno diffusissimo nella tradizione dei testi medievali d'ogni genere – è un *paratesto*, e come tale viene riprodotto, nelle moderne edizioni critiche dotate di spessore culturale, cercando di visualizzarne in maniera adeguata nello stesso tempo la distinzione e la funzione esegetica rispetto al testo. La funzione integrativa del *contratenor* è invece interna al testo, non paratestuale. Una composizione tradita con o senza *contratenor* dispone di livelli testuali differenti, non di un testo e di un paratesto.

Ridotto al grado zero il rapporto fra scrittura e pensiero, ignorato il fenomeno, assai studiato negli ultimi vent'anni, del condizionamento del secondo rispetto alla prima già ai livelli iniziali della progettualità, scatta la 'rivoluzionaria' crociata contro le differenze concettuali fra notazioni di tipo italiano e di tipo francese³ (p. 177).

Per chi adotti una prospettiva esegetica, i due tipi non sono né sistemi rigidi, né mezzi di trasmissione equipollenti (entrambe le cose sono banali semplificazioni), ma tendenze connotate, che si manifestano in vari gradi di combinazioni, e si possono studiare, oltre che nella loro complessità e nella variabilità dei loro rapporti – che le condizionano in modi sempre diversi nello spazio e nel tempo – anche in relazione con l'orizzonte visivo e figurativo, con le scritture verbali e le loro differenti *rationes*, con i mutevoli aspetti della cultura (la grande assente nel libro), come maniere diversamente declinabili di organizzare il pensiero compositivo. Che la trascrizione di una medesima musica sia possibile col criterio delle quattro prolazioni o con quello delle *divisiones* (come l'autrice fa notare, a sostegno del suo punto di vista) è un dato che non inficia minimamente quest'ordine di idee: traduzioni e traslitterazioni di pensiero sono sempre possibili, con margini maggiori o minori di soddisfazione, in tutti i sistemi comunicativi.

² P. MEMELSDORFF, 'Ars non inveniendi': riflessioni su una straw-man fallacy e sul *contratenor* quale *paratesto*, «Acta Musicologica», 81/1, 2009, pp. 1-21.

³ La scelta di Carla Vivarelli di dare una edizione delle composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta (considerate come un sottoinsieme dotato di categorie formali e notazionali connotate, e distinto da per alcuni peculiari problemi di tradizione), viene stigmatizzata da Rotter-Broman (p. 416). Sono peraltro molti i musicologi bacchettati per analoghi motivi.

Per sfuggire alle secche della *Meistererzählung* di un sec. XIV segnato in Europa da accentuazioni culturali diverse (come la ricerca storica in tutti i suoi ambiti di applicazione ci aveva abituati a scoprire), anche i paradigmi formali e stilistici legati alla musica del Trecento italiano e di quello francese vengono svuotati di significato, e annullati nel *continuum* indistinto di un patrimonio di tecniche compositive internazionali: ed è per questo che i cinque compositori prescelti per le analisi, tanto connotati e tanto diversi fra loro per chi nella loro musica sia entrato a fondo, nel libro possono essere messi insieme ed essere usati come campioni da laboratorio di una identica realtà. Sarà, naturalmente, trattato con malcelata sufficienza chiunque si ostini a credere che una *ballade* di Filippotto da Caserta o di Matteo da Perugia possa interessare anche sul piano delle complesse dinamiche interculturali che la storia ci ha abituato a studiare in maniera non solo proficua, ma assolutamente imprescindibile, nel campo delle arti figurative, dell'architettura, del pensiero e di tutti gli aspetti della cultura del tempo. (Proviamo a pensare cosa ne sarebbe di Dufay, nel caso che un approccio così storicamente disinformato e così poco sensibile alla ricchezza e alle dinamiche della cultura dovesse applicarsi al Quattrocento...)

In merito al secondo punto, Rotter-Broman sembra ossessivamente preoccupata di evitare i rischi della grande *Meistererzählung* dei musicologi che l'hanno preceduta (eccettuato Oliver Huck e con particolare menzione di demerito per Kurt von Fischer): quella della lettura del Trecento musicale italiano entro un contesto storico peculiarmente pre-umanistico. Solo che anche lei, come molti altri sostenitori o oppositori di tale interpretazione, perpetua l'insopportabile confusione per cui il termine *Rinascimento* viene usato in luogo di *Umanesimo* e *pre-Umanesimo* o come indifferenziata alternativa (va detto, a onor del vero, che non è certo la sola a farlo; la cosa suscita comunque stupore negli studiosi italiani, che non tollererebbero un pasticcio del genere neppure in uno studente delle scuole medie).

Il breve *excursus* sul concetto di Rinascimento costituisce uno dei punti più deboli del libro, e si basa su poche *auctoritates*, di cui le maggiori sono Burkhard e Huitzinga e, tra gli studiosi meno remoti, John Hale e Erwin Panofsky. Ma, com'è universalmente noto, il patrimonio di idee e il lungo e ricco dibattito sulla natura, le implicazioni culturali, le innumerevoli sfaccettature e interpretazioni del concetto di *Rinascimento* (e di quelli – del tutto ignorati nel libro – di *Umanesimo* e *pre-umanesimo*) comprende, nell'arco degli ultimi due secoli, molti contributi imprescindibili per lo studioso e per chiunque pretenda parlare dell'argomento – anche per sommi capi – in maniera decorosa, scritti non solo in tedesco, ma in tutte le principali lingue europee, dei quali non c'è traccia nel libro.⁴ Appena un poco più articolata è

⁴ Tra i nomi di maggior peso che non possono essere ignorati, ci sono per esempio Jules Michelet, Konrad Burdach, Aby Warburg, Benedetto Croce, Bernard Berenson, Roberto Longhi, Carlo Dionisotti, Oskar Kristeller, Giuseppe Billanovich, Eugenio Garin, Cesare Vasoli...

invece la successiva rassegna delle interpretazioni musicologiche del concetto (con un'attenzione giustamente particolare per il pensiero di Reinhard Strohm, sempre acuto e originale).

L'autrice è turbata dall'idea che si possa pretendere di ravvisare nella musica trecentesca un tipo di relazione col testo verbale simile a quello del madrigale cinquecentesco, e rifiuta pertanto la visione evoluzionistica di von Fischer (definita, naturalmente, *Renaissance-narrative*), che le sembra consacrare una concezione di quel tipo, e a cui viene imputata una rigidità dogmatica che in realtà non aveva. Ma quale studioso degno di questo nome adotterebbe mai la sommaria e confusa idea di *Renaissance-narrative* che si è fatta Rotter-Broman, o correrrebbe oggi il rischio di guardare alla musica del Trecento «unter Bezug auf die Affektenlehre des 17. Jahrhunderts» (p. 427)?

Chi ritiene che si faccia strada, nelle intonazioni polifoniche profane del maturo Trecento, una sensibilità di tipo pre-umanistico nei confronti della parola, non è così sprovveduto da andare a caccia di anticipazioni degli effetti espressivi cinque o seicenteschi, ma dice altro. Rileva il ruolo fondativo del testo verbale per le strategie formali, melodiche, contrappuntistiche della musica (con conseguenze notevoli sul piano della speculazione mensuralistica e delle notazioni) e la presenza di un ordinamento gerarchico, di matrice classica, centrato sulla parola in quanto portatrice di messaggi, che la musica trasmette rendendoli più efficaci e meglio memorizzabili: un ruolo strutturante e normativo, che può esplicarsi in varia misura.

Anche Rotter-Broman, nel già ricordato cap. IV (*Musik und Text, Musikzeit und Textzeit in den Gattungen Ballata und Madrigal*) – forse il più ricco di osservazioni interessanti – indaga il rapporto testo verbale-testo musicale con attenzione sotto il segno della sinergia fra l'articolazione del primo, col suo paradigma metrico e le sue strategie di collegamento o interruzione del flusso verbale interne ai versi, e quelle del secondo, con i suoi punti di scansione, di trapasso, di snodo, la disposizione delle cadenze, dei declamati, dei melismi. Tuttavia il rapporto fra testo verbale e testo musicale non si esaurisce in questo. Il contenuto concettuale dei testi poetici non è senza peso sulle scelte stilistiche, che sono attente ai livelli retorici (motivo per cui, per esempio, l'*hoquetus*, che per lunga tradizione è legato a testi 'alti', trova applicazione nel madrigale politico ma non nella ballata d'argomento amoroso), alle strategie allusive, all'intertestualità (poetica e musicale, con la complessa rete di relazioni evocative fra l'una e l'altra) ad esse funzionale, in un crescente rispetto per il testo poetico: anche e soprattutto perché il passaggio di Petrarca crea un lessico, una musica verbale, un patrimonio di immagini, un'attenzione alla molteplicità e mobilità di idee e emozioni, un tessuto di allusioni e richiami a livello profondo, con cui si mettono in moto dinamiche nuove nella poesia, che cercano nuovi modi di valorizzazione nella musica. Sono argomenti che non possono essere trattati in bianco e nero, ma esigono il dominio di strumenti esegetici di tipo musicologico e interdisciplinare complessi (come complessi sono gli oggetti dell'analisi e le loro dinami-

che contestuali), e soprattutto una conoscenza profondamente assimilata dei molteplici aspetti di arte, lingua, cultura in Italia in relazione al contesto europeo: strumenti di cui il libro non reca traccia. I percorsi analitici si fondano su metodi insufficienti e impropri, e risultano di fatto funzionali – contro le generose intenzioni dell'autrice – all'idea di poveri manufatti musicali asettici, da studiare *in vitro*. La contestualizzazione storica e culturale è del tutto assente.

Dato l'impegno ambizioso con cui il libro è stato concepito, si resta spiazzantemente sorpresi di dover registrare alcune palesi sciatterie. Rileviamo le più vistose:

- perché mettersi ancora a discutere, con relativi dubbi circa l'attribuzione a Bartolino, della rubrica «*Dactalus de padua fecit*» che si legge nel codice di Modena in capo al f. 30r, sopra *Imperial sedendo fra più stelle* (p. 311)? Ancor più della conoscenza dell'onomastica (il nome *Dactalus* proprio non esiste né nell'Italia del Trecento né in quella dei secoli precedenti e successivi), la conoscenza della paleografia rende evidente che ci fu un errore di trascrizione da un antigrafo in cui il nome *Bartolus* figurava in una gotica corsiva con *B* iniziale panciuta, confondibile con una *D* con ricciolo; una *r* minuscola, confondibile con *c*; una *o* attaccata al corpo della lettera che segue, confondibile con una *a*;
- non si dice «Da Prato» (p. 89) come se fosse un cognome (cosa che peraltro fanno in molti); 'da Prato', 'da Barberino', 'da Tempo', 'da Sommacampagna' e simili sono indicazioni di provenienza geografica, non di famiglia. Usarli come cognomi è anacronistico; la citazione corretta in questi casi è a partire dal nome;⁵
- cosa si intende a p. 185, quando si dice che alla mis. 10 di *E più begli occhi* di Andrea da Firenze (ed. Pirrotta) «*Erklingt wieder eine 'geschuppte' Figur, diesmal ohne Vorbereitung der drei Viertel und nicht auf betonter, sondern auf leichter Zeit*»? Il tempo 'debole' e il tempo 'forte' sono magari suggeriti dalla trascrizione, ma risultano estranei all'orizzonte del mensuralismo trecentesco;
- si dice propriamente *Stil novo*, meglio che *Stilnuovo*. E, a questo proposito, designare il madrigale più antico come *Stilnuovo Modell* (p. 290) è culturalmente improprio, e deriva da un fraintendimento della ben motivata proposta di Nino Pirrotta, di evidenziare un ideale rapporto di continuità fra *Ars nova* e *Stil novo*, entrambi sviluppi di una tradizione culturale fortemente innovativa e connotata, in nome della quale sembra anche a noi che la dicitura *Ars nova italiana* sia non solo legittima, ma anche portatrice di un significato culturale importante. Ma è ben noto come *Ars*

⁵ Passando dai nomi antichi a quelli moderni: Maria Teresa Rosa Barezzani va indicizzata sotto Rosa Barezzani, Maria Teresa e non sotto Barezzani, Maria Teresa Rosa.

nova e *Stil novo* non siano affatto coevi, dal momento che l'uno precede l'altra di almeno settant'anni (che, per chi sia avvezzo a prendere in considerazione la complessità della storia, sono una distanza considerevole e non un dato irrilevante). Allo stato attuale delle nostre conoscenze, lo *Stil novo* non è coevo ad alcuna polifonia profana notata: le più antiche che noi abbiamo risalgono all'epoca di Petrarca, non di Dante o di Guido Guinizzelli (e se non si ritiene di doverne avvertire lo stacco, la prospettiva storica si riduce alla piattezza di una cartolina);

- qual è l'attuale «Stand der mittelalterbezogenen Texttheorie und Editionstechnik» (p. 416) su cui si fonderebbe il contributo agli studi sul Trecento dato da Oliver Huck? Mi turba questo uso del singolare, dal momento che gli studi testuali sono un campo di indagine molto complesso, mentre la 'tecnica di edizione' è un'espressione utile nell'apprendistato tipografico, ma del tutto obsoleta nella filologia contemporanea.

In qualche caso, poi, c'è il sospetto che la scorrettezza non sia soltanto involontaria, ma si combini col desiderio di cancellare altre presenze musicologiche. Ne richiamo due esempi:

- proprio all'inizio del libro (p. 2) è citata la stranissima «*Scuola di paleografia Walter Stauffer* an der Universität Pavia/Cremona», storpiando in realtà la vecchia dizione di *Scuola di Paleografia e Filologia Musicale*, dal 2001 *Facoltà di Musicologia* e attualmente *Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*, dell'università di Pavia con sede a Cremona, e non certo della *Fondazione Walter Stauffer*, che è una istituzione privata che sostiene, per statuto, la cultura musicale e dunque anche la ricerca musicologica. La singolare *Scuola* si dedicherebbe alla «Erforschung der Quellen dieses als spezifisch italienisch aufgefassten kulturellen Phänomenen»: ad evitare il ridicolo sarebbe bastato fare un controllo arrivando, con le semplici e intuitive parole *Cremona. Musicologia*, o anche *Cremona. Paleografia*, al sito <http://musicologia.unipv.it>, e ricavarne le dovute informazioni (precise).
- La ballata *Deduto sei* (o meglio, *Deducto sei*, come l'analisi filologica di Roberto Tagliani ha argomentato)⁶ è citata giustamente come opera di Zacara, ma non dall'edizione critica che a lui la attribuisce espressamente (2003), bensì da quella di Ciconia, del quale figurava come *opus dubium* nella serie *Polyphonic Music of Fourteenth Century* (vol. 24, 1985). La corretta attribuzione a Zacara si trova nel *Trattato di Vercelli*, che non era noto ai musicologi prima della sua edizione del 1998 (citata *una tantum* nella bibliografia generale); anche quando si sta condividendo qualcosa già chiaramente detto da altri nel commento al *Trattato*, manca nelle note – in questo volume come già nel primo – qualsiasi riferimento a quella edizione.

⁶ Cfr. Roberto Tagliani, pp. 281-291 in: M. CARACI VELA – R. TAGLIANI, *Deducto sei: alcune osservazioni e una nuova proposta di edizione*, in «*Et facciam dolci canti*». Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, Tomo I, LIM, Lucca 2003, pp. 263-294.

Le due direttrici di ricerca che Rotter-Broman si è data dovrebbero garantire la sinergia di un approccio storico e analitico unitamente alla salvezza dalla caduta in qualche insidiosa *Meistererzählung*.

Pensiamo tuttavia che, anche quando – come si proclama nel libro – la presa di coscienza dei condizionamenti culturali e storici di chi studia si accompagna alla consapevolezza critica di esservi comunque implicato, ciò non potrà mai essere sufficiente a ridurre i limiti della propria storicità, e dovrebbe, *a rigore*, produrre non qualche improbabile ricetta per sfuggirli, ma piuttosto l'idea della relatività e della continua perfettibilità dei risultati della ricerca. I dati con cui lo studioso si confronta – in ogni campo delle discipline, non solo umane, ma anche scientifiche – sono di per sé neutri: noi li poniamo in una prospettiva e li interpretino a partire da una ipotesi di lavoro destinata ad essere verificata, modificata e magari anche respinta, ma senza la quale quei dati non parlano. Non esiste approccio cognitivo fuori dall'esercizio della interpretazione, e non esiste interpretazione che non parta da una qualche precomprensione – gioverebbe ancora, in proposito, la lettura di un ormai vecchio contributo di Philip Weller, *Frames and Images: Locating Music in Cultural Histories of the Middle Ages* («JAMS», 50/1, 1997, pp. 7-54). Ciò che accadeva ai musicologi del passato, remoto o recente, non può non accadere, *mutatis mutandis*, a quelli di oggi. Anche la scelta di campo dell'autrice è all'interno di una *Meistererzählung*: minimalista sul piano dell'analisi, irrelata su quello della cultura, e inevitabilmente condizionata, come tutte, dal proprio quadro di riferimento storico ed epistemologico.