

Color e intertestualità nella *ballade Beauté parfaite et bonté souveraine*: l'intonazione di Antonello da Caserta

Thomas Persico

Università degli Studi di Bergamo
thomas.persico@unibg.it

§ Il contributo contiene un'analisi della *ballade* di Guillaume de Machaut *Beauté parfaite et bonté souveraine* intonata da Antonello da Caserta. Il testo notato contiene interessanti rimandi sia ad altre composizioni dello stesso Antonello (per quanto riguarda, soprattutto, la disposizione dei valori musicali nei primi episodi in *color*), sia alla *ballade* di Filippotto da Caserta *De ma dolour ne puis trouver confort*. Oltre alla perfetta coerenza strutturale con la forma metrico-ritmica del testo lirico di Machaut, l'intonazione di Antonello è caratterizzata da una duplice ripresa del materiale musicale della *ballade* di Filippotto, evidente sia nel frammento in *color* notato da Antonello in concomitanza con il testo «et ma dolour» (v. 6), sia nel melisma d'apertura.

§ This article provides an analysis of Guillaume de Machaut's 'ballade' *Beauté parfaite et bonté souveraine* which was set to music by Antonello da Caserta. The notated score presents interesting connections with Antonello's other compositions (especially as regards the disposition of the note values in the initial episodes in *color*) as well as with Filippotto da Caserta's 'ballade' *De ma dolour ne puis trouver confort*. Antonello's arrangement is not only characterized by a perfect structural coherence with Machaut's lyrics, but also by a dual appropriation of the musical material of Filippotto's 'ballade'. This is particularly evident both in the fragment in *color* notated by Antonello matching the line «et ma dolour» (l. 6), and in the opening melisma.

1. Poesia e musica tra testo lirico e tradizione musicale manoscritta

BEAUTÉ parfaite et bonté souveraine rappresenta un caso emblematico nella tradizione dei testi lirici del secolo XIV: è l'unica *ballade*, infatti, che testimonia la ricezione musicale notata più tarda di una composizione di Guillaume de Machaut. All'altissimo grado di elaborazione della struttura metrica e ritmica (ricca di fenomeni musicali intrinseci nella *fabricatio* del testo poetico) corrisponde, nell'intonazione di Antonello da Caserta, un'attentissima applicazione degli artifici notazionali tipici dell'*ars subtilior* francese, talvolta utilizzati per richiamare come forma di intertestualità i motivi tipici delle composizioni musicali allora più diffuse.

Il testo di questa *ballade* (un canto della lontananza) è trådito dai più autorevoli codici che contengono le composizioni di Machaut:¹

Beauté parfaite et bonté souveraine,
grace sans per et douçur esmerée,
me fait languir in contrée lointaine,
en desirant ma dame desirée.
Si ne puis pas avoir longue durée
et ma douleur longuemant endurer,
puis que desirs ne me lasse durer.²

L'analisi del testo poetico mette in evidenza un notevole grado di elaborazione della *constructio verborum*,³ riletta da Antonello attraverso l'applicazione della notazione *subtilior*.

Anzitutto, per analizzare la coincidenza dei fenomeni musicali intertestuali con i versi di Machaut è utile osservare le simmetrie nella costruzione del testo verbale e le rispondenze ad esse relative nella melodia. All'interno dei differenti nuclei tematici che portano, con andamento climatico ascendente, dalle coppie di lemmi *Beauté-bonté* e *grace-douçur*, al languore, al desiderio, fino a *dolour*, punto di arrivo semantico e fonico dell'intera *ballade*,⁴ è da

¹ Si danno, una volta per tutte, le indicazioni per le abbreviazioni dei manoscritti: Mod: Modena, Biblioteca Estense α.M.5.24; Reina: Paris, Bibliothèque National, fonds français nouv. Acq. 6771; Vg: New York, Wildenstein Collection (ora Cambridge, Corpus Christi College, ms. Ferrell-Vogué). I testimoni che costituiscono la tradizione testuale sono: Mod, f. 13r; Reina, f. 46v; Vg, f. 20r; Paris, Bibliothèque National, fr. 843, f. 187r; fr. 881 (codice H), f. 112v; fr. 1584 (codice A), f. 196v; fr. 1585 (codice B), f. 37r; fr. 1586 (codice C), f. 140r; fr. 1587, f. 24v; fr. 9221 (codice E), f. 9r; fr. 22546 (codice G), f. 58v. Cfr. VIVARELLI 2005a, p. 93.

² Riporto il testo stabilito da Carla Vivarelli nell'edizione di Mod (VIVARELLI 2005a, p. 93). La variante di *souveraine* con ripristino della *e* pretonica è propria della maggior parte dei manoscritti di Machaut.

³ Per *constructio verborum*, per 'armonia' e per 'musicalità' si intende la disposizione strutturale del componimento lirico all'intonazione musicale. A tal proposito, è necessario far riferimento alla produzione teorica di Dante Alighieri e, in particolare, all'illustrazione del processo di predisposizione della materia poetica secondo le norme dell'*armonizatio* (ossia secondo «lo numero a la nota necessario» di *Convivio* II xi, 2, in base cioè alla proporzionalità necessaria per l'intonazione). DANTE ALIGHIERI 2014, p. 134. Cfr. DANTE ALIGHIERI 2012, pp. 200-202; TAVONI 2011, p. 1474. Si veda inoltre LANNUTTI 2000, pp. 1-38.

⁴ Riguardo alle tematiche, si veda ROSA BAREZZANI 2013, pp. 11-17.

segnalare l'impiego della congiunzione *et* nella prima coppia di versi della fronte in concomitanza con la cesura del *décasyllabe* e, più avanti, nel secondo verso della sirma («et ma douleur longuemant endurer»). L'intensificazione del sentimento cantato trova, nei pochi versi della *ballade*, una diretta corrispondenza con il rafforzamento dei fenomeni fonici intrinseci nel testo verbale: procedendo dalle coppie di versi della fronte sino alla sirma è immediato riscontrare il moltiplicarsi delle assonanze nella *constructio verborum armonizatorum*, ossia all'interno della struttura poetica 'armonizzata' secondo le norme proporzionali indispensabili per l'intonazione musicale.⁵

Se i primi due versi contengono l'illustrazione delle qualità della donna amata (disposte a coppie, ciascuna delle quali si dispone in modo speculare rispetto alla congiunzione *et*), già nel secondo piede della fronte le assonanze si intensificano e culminano, nel quarto verso, con la coppia di termini *desirant-desirée* in poliptoto, disposti in ciascuno dei due emistichi in concomitanza con la cesura di quarta:

– u u – u – u u –
en desirant // ma dame désirée.

Seguendo l'*amplificatio* dell'eufonia del testo, la sirma è connotata dalla massiccia presenza del fonema occlusivo dentale /d/, introdotto nel quarto verso della fronte, che caratterizza non solo la rima derivativa (*durée-endurer-durer*), ma anche il primo emistichio del secondo verso «et ma douleur». Anche in questo caso, la cesura evidenzia ulteriormente il lemma *dolour* (nucleo emotivo della *fin'amor*) che, come vedremo, sarà univocamente contraddistinto anche nell'intonazione musicale di Antonello da Caserta.⁶

⁵ Rimando nuovamente a *Convivio* II xi, 2 in DANTE ALIGHIERI 2014, pp. 292-294. Per un'introduzione alla questione, si vedano PIRROTTA 1966, pp. 3-20; FIORI 1999, pp. 75-76.

⁶ La struttura ritmica, che manifesta una dichiarata simmetria nella disposizione degli accenti ritmici, potrebbe essere scissa in due *cola*, ciascuno dei quali è costituito da un ritmo dattilico seguito da un trocaico, divisi proprio dall'occlusiva dentale sonora che inaugura foneticamente *dame*, l'oggetto del desiderio amoroso cantato dal poeta. Inoltre, non solo la struttura interna al verso dimostra la centralità della *dame désirée*, ma anche la *dispositio* del verso stesso in relazione al corpo della *ballade* ne chiarisce la funzione e la caratterizzazione spiccatamente proporzionale. Si tratta, cioè, di una perfetta applicazione delle norme che già ad inizio Trecento erano state formalizzate da Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia* (rimando, a tal proposito, a ZULIANI 2009, pp. 83-88, a RUSSO 1985, pp. 239-54 e a LANNUTTI 2011, pp. 57-60). Per quanto riguarda lo stretto rapporto tra la costruzione della melodia e la struttura del testo lirico, Daniel Leech-Wilkinson riscontra alcune somiglianze nell'uso notazionale e nell'estrema brevità delle frasi musicali di alcune composizioni di Machaut (come la *ballade Il m'est avis* o il *roundeau Rose, lis*) con *Langue puens*, tradito in Mod e forse, «in view of its style», attribuibile ad Antonello da Caserta: «The melodic distance between the pitches split by the minim rest is small, often one step, because they are placed within a continuing melodic phrase» (LEECH-WILKINSON 2003, pp. 7-9).

Beauté parfaite **et** bonté souveraine,]
 grace sans per**et** douceur esmerée,]^I
 me fait languir in contrée lointaine,]
 - u u - u - u u ^]^{II}
 en **desirant** // ma **dame desirée**.

 Si ne puis pas avoir longue **durée**
 - u u - u u - u u ^
et ma **dolour** // longuemant **endurer**,
 puis que **desirs** ne me lasse **durer**.

In prima istanza, i fenomeni metrici e ritmici insiti nel testo mettono in luce la complessità strutturale dell'unica *ballade* di Machaut intonata consapevolmente da Antonello da Caserta nel tentativo di misurarsi con uno dei più importanti poeti del XIV secolo. L'intenzionalità è infatti uno dei primi criteri da considerare per lo studio dei fenomeni intertestuali; ad essa si aggiungono poi lo studio delle scelte formali, l'analisi degli artifici notazionali, l'organizzazione dello spazio sonoro e la verifica dell'effettiva coincidenza tra testo e musica.⁷ Per porre in evidenza l'accurata sincretismo tra testo poetico e testo musicale sono dunque necessarie alcune considerazioni di carattere tecnico e formale, nonché una breve analisi comparata tra poesia e musica a partire dalle difformità incontrate nella tradizione manoscritta.

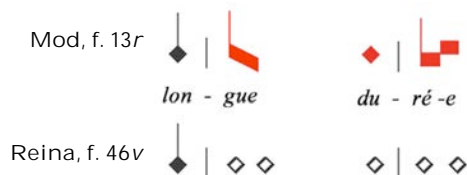
I testimoni che tramandano la *ballade* con notazione musicale sono i mss. Mod, f. 13r e Reina, f. 46v,⁸ le cui varianti sono riconducibili, in primo luogo, ai *loci* in proporzione, tramandati in *color* in Mod e resi in Reina attraverso note nere vuote, «rubeas vel vacuas notas»,⁹ in accordo con le indicazioni offerte dal manoscritto di Berkeley e dal *Tractatus de diversis figuris* di Filippotto da Caserta.¹⁰

⁷ Riguardo al concetto di spazio sonoro nel Medioevo, rimando a GEORGIADIS 1974 e a GALLO 1996, pp. 4-9. Si vedano anche BELLISSIMA 2000, pp. 255-284 e MAINOLDI 2010, p. 156.

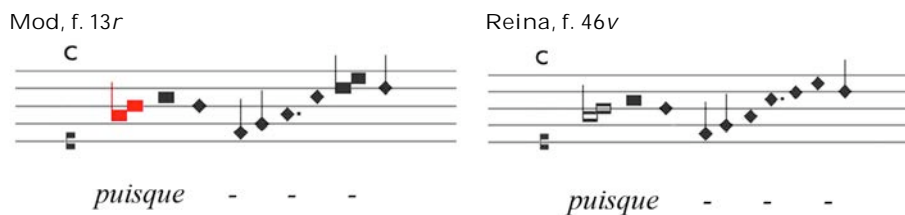
⁸ In Reina, le due composizioni di Antonello da Caserta sono vergate entrambe dalla mano D riconosciuta da Kurt Von Fischer. Le intonazioni in oggetto (con gli *incipit* traditi in Reina) sono: *Bjaute porfaite* e *Du ciel perileus*, notate ai ff. 46v-47r. VON FISCHER 1957, pp. 40, 62.

⁹ Cfr. *The Berkeley Manuscript* 1984, pp. 125-126. Si veda anche il trattato di Filippotto: «Item si vis discantare secundum eundem actum temporis perfecti minoris, appone tales figuras, scilicet tres semibreves vacuas, ut hic: [Sv, Sv, Sv], vel tres rubeas» dove «Sv» sintetizza la dicitura «semibrevis vacuum et imperfecta» (FILIPPOTTO DA CASERTA 1864-76, pp. 120-122).

¹⁰ Già Apel segnala che, benché nel secolo XIV la notazione rossa si ritrovi principalmente, «se non esclusivamente», nella *mensura* perfetta per imperfezionare la stessa *mensura*, è documentato anche l'uso opposto, dunque, il mutamento della *mensura* imperfetta in quella perfetta. APEL 1984, p. 386. Tale uso, corrispondente anche a uno dei primi esempi nei quali furono impiegate note rosse (come attestato anche dalle *Règles de la seconde rectorique*: «Philippe de Vitry [...] trouva [...] les notes rouges»), è riscontrabile nel mottetto *Thalamus puerpere* contenuto nel *Roman de Fauvel*, f. 32r dove il *color* (che parrebbe erroneo) è «del tutto sensato, anche se in un modo particolare»; dunque, considerando il valore della *longa* del primo modo per addizione e non per sottrazione, è comprensibile il «passaggio dalla *longa* imperfetta a quella perfetta» (APEL 1984, p. 365). Cfr. BAREZZANI 2007, pp. 171-202.



Ad esempio, in seguito alla *minima* nera in anacrusi rispetto alla legatura rossa sul testo «longue durée» (Mod, f. 13r; Reina, f. 46v) e conseguentemente alla sostituzione della notazione in *color* con note nere vuote, anche le *ligaturae* che in Mod dimostrano un'alta fedeltà al rapporto nota-sillaba in Reina sono sostituite da semibrevis disgiunte anche nei *loci* caratterizzati da una scansione sillabica del testo poetico e della melodia.¹¹ Una più significativa variante sostanziale tra Mod e Reina è riscontrabile, invece, lungo la prima parte della notazione del terzo sistema, dove, in concomitanza con le misure 45-49 dell'edizione Vivarelli, si registra un diverso utilizzo del *punctus augmentationis* e un differente raggruppamento dei valori musicali:



In Mod l'ascesa avviata con due *minimae*, dopo l'indicazione di *tempus imperfectum* e *prolatio minor*, procede con due *semibreves* delle quali la prima di grado congiunto e puntata, con una *ligatura cum opposita proprietate* proprio all'apice del moto ascendente. In questo contesto, il *punctus augmentationis*¹² sulla prima *semibrevis* permette la formalizzazione di una sincope in concomitanza con i successivi valori in *ligatura*, come trascritto da Carla Vivarelli.¹³ In Reina, invece, il *punctus* è giustapposto alla seconda delle due *semibreves* che in Mod precedono la *ligatura* dell'ascesa melismatica, seguite, in questo caso, da due *semibreves* non legate. Benché l'episodio sia

¹¹ Ne è esempio il finale del quinto verso «longue durée», accompagnato, nel caso di Mod da una *semibrevis minima* seguita da una *ligatura cum opposita proprietate* discendente per il bisillabo «longue» e da una *semibrevis* seguita da una *ligatura cum opposita proprietate* ascendente per il trisillabo «durée»; entrambe scelte notazionali non riscontrabili in Reina a causa della sostituzione della notazione in *color* con quella vuota.

¹² Per quanto riguarda la variante latina tarda *punctus*, essa è attestata lungo la tradizione teorica medievale con la stessa accezione di *punctum*, ma quasi esclusivamente all'interno del lessico tecnico musicale. La sostituzione dell'originale neutro con la variante maschile è riscontrabile a partire dal secolo IX, con la *Musica* di Remigio di Auxerre e l'*Intonarium* di Odo Abbas. SACHS 1972, pp. 201-12; GYSIN, 1959. Cfr. HUGLO 1971, pp. 182-224.

¹³ Si veda l'edizione alle battute 48-50 (VIVARELLI 2005a, p. 134).

melismatico e, di conseguenza, non abbia una ricaduta diretta sul rapporto tra intonazione musicale e testo poetico, è comunque interessante segnalare le varianti dei due testimoni nei quali l'episodio melismatico è connotato dallo spostamento del *punctus* dalla prima alla seconda *semibrevis* dell'ascesa.¹⁴

Queste prime differenze nella tradizione dell'intonazione di Antonello, che comunque non portano a dirette ricadute sul rapporto tra poesia e musica, mettono in evidenza le sporadiche variazioni nello sviluppo sillabico e melismatico dell'intonazione. Se, infatti, lo scarto nella scansione sillabica della notazione in *color* su testo «longue dureé» in Reina dipende dalle peculiarità notazionali dello stesso testimone, ben diverso è il caso della sezione sillabica immediatamente seguente, su testo «et ma dolour», nel primo *colum* del secondo verso della sirma. Si tratta, cioè, di un primo fenomeno di rilievo, nel quale alla rispondenza ritmica con il testo poetico si associa anche una variazione importante nella disposizione dei valori musicali: il *ductus* melismatico che caratterizza l'intera *ballade* si interrompe e lascia spazio a una breve sezione sillabica in *color*. Il punto di arrivo dell'amplificazione "sonora" che contraddistingue il testo di Machaut trova una prima corrispondenza con l'intonazione musicale di Antonello che, come vedremo, propone il motivo d'esordio della *ballade* di Filippotto *De ma dolour ne puis trouver confort*.¹⁵ Questo fenomeno intertestuale non è tuttavia l'unico al quale ricorre l'autore dell'intonazione: già dal melisma iniziale di *Beauté parfaite* sono evidenti numerosi rimandi intertestuali e intratestuali, nonché numerosi rinvii ad alcune delle intonazioni tradite in Mod.

2. Intertestualità, intratestualità e interdiscorsività nell'intonazione di Antonello da Caserta

Nell'intonazione musicale composta da Antonello da Caserta sono riconoscibili sia riferimenti intertestuali a composizioni dello stesso autore, sia richiami a testi musicali di autori diversi (nello specifico caso, Filippotto da Caserta), arricchiti da casi di interdiscorsività musicale.¹⁶ Si tratta, cioè, di una fitta rete di rimandi entro cui si possono raccogliere le principali forme di richiamo testuale: dall'intertestualità in senso proprio (nel caso della citazione),

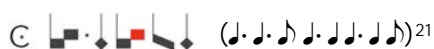
¹⁴ Se il *punctus* separa, nella notazione in *color* di Mod, le tre note ascendenti per grado congiunto, Reina attribuisce il *punctus* alla *semibrevis* successiva, spostando nettamente la sincope per i successivi valori, di una *semibrevis minima*.

¹⁵ Si tratta di una struttura formale attentamente studiata, capace di rispettare le norme della *dispositio* degli accenti ritmici e della *constructio* retorica del testo, due delle caratteristiche necessarie all'intonazione musicale. In area italiana, basti pensare al *De vulgari eloquentia*, dove l'*actio* «dictantis verba modulationi armonizzata» necessita della corrispondenza di testo e musica già nella fase di composizione del testo poetico. DANTE ALIGHIERI 2012, pp. 200-202. Cfr. RUSSO 1985, pp. 239-254; FIORI 1999, pp. 67-102; LANNUTTI 2000, pp. 1-38.

¹⁶ Intertestualità e intratestualità riguardano rapporti tra testi scritti (siano essi di autori diversi o di un medesimo autore), mentre l'interdiscorsività riguarda il rapporto di un testo con gli "enunciati" registrati nella cultura; si tratta, cioè, di «interaction et influences réciproques dea axiomatiques de discours contigus ou homologues» (ANGENOT 1984, pp. 106-107). A proposito della definizione di intertestualità, intratestualità e interdiscorsività, si veda anche SEGRE 1984, p. 111.

all'intratestualità che coinvolge un solo testo o un ridotto *corpus* di testi di un singolo autore (detta anche intertestualità autoriale),¹⁷ fino al richiamo interdiscorsivo reso in musica attraverso l'applicazione di innumerevoli strumenti (uso dell'esacordo, particolarità della notazione, adozione delle diverse *proportiones*,...) che rinviano anche a contesti extratestuali condivisi. L'analisi delle peculiarità notazionali permette di isolare senza troppa difficoltà i fenomeni appena descritti e favorisce lo sviluppo di un modello analisi ampliabile sia all'intero repertorio tradito in Mod, sia al *corpus* dei testi intonati da Antonello da Caserta.

La notazione del Codice di Modena rispecchia i principali caratteri dell'*Ars subtilior* francese, condividendo le quattro prolazioni, l'impiego di *puncti perfectionis*, l'attenzione nei confronti della proporzione e della sincopazione¹⁸ e le figure mensurali arricchite anche della *semiminima*, che compare sempre occhiellata a destra (♩).¹⁹ Ricorrono, inoltre, i caratteri tipici della notazione *subtilior* colorata, spesso utilizzata con la funzione di rendere perfetta la *brevis* quando ci si trovi in una *prolatio minor*, o imperfezionarla, in caso di *prolatio maior*.²⁰ Se, infatti, non vi fosse notazione in *color*, sarebbe necessario, ipoteticamente, ricorrere al solo uso del *punctus divisionis* per mantenere perfetto un valore musicale in *prolatio maior*, come il notatore di Mod dimostra anche nella trascrizione delle composizioni di Filippotto.



¹⁷ A tal proposito, si veda anche CANETTIERI 2013, pp. 229-230.

¹⁸ La sincopazione, in realtà, faceva già parte del ventaglio di possibilità ritmiche e stilistiche dell'*Ars Nova* francese delle origini. Si veda, a tal proposito, l'unica edizione disponibile, come segnala anche Carl Dahlhaus, di PHILIPPE DE VITRY 1864-76, pp. 28-35. DAHLHAUS 1990, pp. 328, 371. Cfr. TANAY 1999, pp. 195-206.


¹⁹ A riguardo, si veda VIVARELLI 2005, pp. 20-21. La notazione doveva essere elaborata in modo da evitare che i fruitori nutrissero dubbi durante la lettura. Accorgimenti come quelli descritti sono indispensabili al fine di fornire un modello notazionale il più possibile univoco. Un'eccezione a quanto appena scritto è riscontrabile nel ritornello delle sezioni del *cantus* della *ballade* di Filippotto da Caserta *De ma dolour ne puis trouver confort* (Mod, f. 26v): dopo gli episodi in notazione rossa vuota e dopo tre *semibreves minime* si ritrovano due *semiminime* rosse dal significato identico alla variante nera. Secondo Stoessel, infatti, questo uso notazionale sarebbe riconducibile alla non uniformemente condivisa grafia per la *semiminima*: «While certain signs can be attributed to the deliberate avoidance of the *semiminima* by composers of a mainly French background, many signs must be attributed to the scribe, or possibly the composer, seeking to represent unequivocal, discrete values in the music, often representing proportional relationships in a way not encountered prior this period» (STOESSEL 1999, pp. 147-148). Anna Stone aveva letto le due coppie di *semiminime* rosse di Mod, f. 26v come se fossero costituite da *semiminime* rosse con occhiello orientato a sinistra. STONE 1994, p. 103. Cfr. VIVARELLI 2005a, pp. 20-22; RANDELL UPTON 2013, pp. 1-10.

²⁰ Si veda il trattato *Ars cantus mensurabilis* di Franco da Colonia (FRANCO DA COLONIA 1999). Per quanto riguarda la ricezione della regola «similis ante similem» durante la metà del secolo XIV, si veda BOEN 1972, pp. 26-27.

²¹ Il fenomeno si presenta anche nella *ballade* di Filippotto *En remirant* (bb. 3-5 dell'ed. VIVARELLI 2005a, pp. 33-35).

Il *color*, ad esempio, permette alla *brevis rubea* di mantenere l'*imperfectio* binaria o di non far subentrare il principio «similis ante similem» appena esemplificato.²² Vi sono, inoltre, casi di *color* sincopato incompleto, in cui i valori della notazione rossa, anche se sommati a quelli della notazione nera correlata, non costituiscono mai una *perfectio*, ma offrono un esempio di applicazione della cromia notazionale finalizzata a marcare lo scivolamento dei valori tipico della sincopa.²³

Già lungo il melisma iniziale dell'intonazione di Antonello (in notazione nera e, subito dopo, in *color*) è possibile ritrovare le principali peculiarità notazionali dell'*ars subtilior* brevemente descritte, dalle proporzioni fino alla colorazione, in concomitanza con un caso di ipermetria che in Mod investe la notazione della prima sillaba di «Beauté», ripetuta in prossimità del primo cambio di *tempus et prolatio*. Benché la ripetizione non corregga alcuna irregolarità metrica del verso,²⁴ essa è sentita come necessaria dal notatore in vista della stasi introdotta sul finire del melisma introduttivo con due pause di *semibrevis minima*. Esse costringono alla *ripercussio* della prima sillaba di *Beauté* prima di procedere con la seconda, notata in corrispondenza con il primo *color* proporzionale (le cui note, stando al *canon ballate* copiato sul finire del foglio 31r dello stesso codice, «cantantur in proportione sexquialtera»²⁵).

²² L'interpretazione di questo fenomeno, come osserva Vivarelli, diventa complicata nelle circostanze sincopate nelle quali a coppie di *semibreves* rosse seguono serie di *semibreves minimae*, chiarite anche grazie al ricorso ai *puncti divisionis* (o *sincopationis*): 

²³ Tra i casi emblematici, spesso caratterizzati da passaggi ritmici di notevole complessità, vi sono proprio alcuni episodi in *color* della *ballade* di Antonello da Caserta *Beauté parfaite*, dove, concordemente con l'impostazione notazionale già tipica di *Du val prilleus ou pourpris jeunesse* (Mod, f. 12v), il *color* sincopato incompleto è utilizzato magistralmente, sia per indicare, nel caso di *Du val prilleus*, la *perfectio* dei valori che nel *tempus imperfectum cum prolatione minore* dovrebbero essere imperfetti (bb. 56-60 dell'ed. Vivarelli), sia per indicare episodi ricchissimi dal punto di vista ritmico in *Beauté parfaite*, dove la sincopazione è notata attraverso differenti espedienti in *color* e non. Cfr. VIVARELLI, 2005a, pp. 36-37; VIVARELLI 2005b, p. 392.

²⁴ Il raddoppiamento che, paradossalmente, crea un verso ipermetro, non trova tuttavia riscontro in Reina. Vivarelli sceglie Mod per la disposizione del testo poetico (VIVARELLI 2005a, p. 93). A seconda del manoscritto preso a modello per la disposizione testo-musica varia la percezione del fenomeno: nell'edizione Wilkins (Vg per il testo poetico e Reina per la musica e la distribuzione del testo), ad esempio, i vv. 1, 3 e 5 sono trattati come *décasyllabes* maschili attraverso l'ammutimento delle *e* finali (WILKINS 1972-73, p. 55).

²⁵ Il *canon ballate* è trascritto in inchiostro rosso al termine del nono sistema della *ballade Par le bons Gedeon et Sanson delivré*, in Mod, f. 31r, con un'ulteriore indicazione riguardo alle *dragmae*, «note caudate ab utraque parte in sexquiquarta cantentur», che furono definite da Prosdodimo di Beldemandis: «sed cum cauda superius tracta et cauda inferius tracta sint opposita et cauda superius tracta habeat diminueri, ut patere bene consideranti, sequitur quod cauda inferius tracta habeat suum oppositum operari, scilicet augmentare» (PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS 1966, cap. LXI, sent. 55). Cfr. *The Berkeley Manuscript* 1984, pp. 128-129.

The image displays a musical score for a ballade. It consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line in 6/8 time with a melisma on the word 'Be[au]me'. The second system continues the vocal line with lyrics: '- beau - té par - fai - te. me fait lan - guir en'. The accompaniment is shown in two staves below the vocal line, with various rhythmic patterns and dynamic markings.

Proprio lungo il melisma iniziale, Antonello introduce un primo rimando intratestuale a *Du val prilleus ou pourpris jeunesse* (Mod, f. 12v), da cui è tratto sia il canovaccio strutturale proporzionale, sia il modello melismatico d'apertura.²⁶ Le *note rubee* del *color* nel primo sistema (a inizio *ballade*) richiamano per simmetria costruttiva il primo *color* della *ballade* notata nel foglio seguente; un richiamo tanto forte che anche il notatore 'w' di Reina ripropone entrambe le *ballades* l'una di seguito all'altra, ai ff. 46v e 47r, in ordine inverso rispetto a Mod.²⁷

²⁶ Dall'esame della notazione e degli espedienti proporzionali, pare che, curiosamente, ciascun testo musicale di Antonello all'interno di Mod sia dedicato programmaticamente a un particolare tratto della *subtilitas*: nelle *ballade Du val prilleus* e *Beauté parfaite* è impiegato il *color* con valore proporzionale, nelle restanti si evidenziano armature di chiave particolari, l'impiego di differenti *mensurae* simultaneamente nelle varie voci, particolari espedienti grafici per indicare proporzione e l'uso di punti per segnalare le *partes separatae* delle sincopi (cfr. VIVARELLI 2005a, p. 17).

²⁷ La dicitura 'notatore w' (corrispondente alla mano D studiata in VON FISCHER 1957, p. 62) è tratta da NÁDAS 1987, pp. 69-114. In Mod ogni composizione di Antonello è associata a un particolare tratto della *subtilitas*: *Du val prilleus* (Mod, f. 12v) e *Beauté parfaite* (Mod, f. 13r) sono accomunate dal *color* proporzionale, *Dame d'onour, c'on ne puet esprixier* (Mod, 19v) è caratterizzata dall'adozione simultanea di diverse *mensurae* per ciascuna delle tre voci, in *Dame zentil en qui est ma sperance* (Mod, f. 38v) si ritrova l'utilizzo di punti per segnalare le *partes separatae* delle varie sincopi, mentre in *Dame d'onour en qui tout* (Mod, f. 40v) vi sono casi di variazioni proporzionali tra le diverse voci (cfr. VIVARELLI 2005a, p. 17).

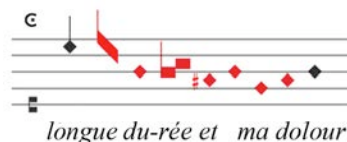
Come emerge dalla trascrizione, la disposizione dei valori musicali segue un ordine ritmico particolare, le cui somiglianze sono ben evidenti anche dall'analisi dei rapporti proporzionali tra le *semiminimae* di *Beauté parfaite* e le *minimae* di *Du val prilleus*. I valori notati sono organizzati seguendo un *ductus* diastematicamente opposto nella prima sezione dell'estratto (ascendente-discendente in *Beauté parfaite*; discendente-ascendente in *Du val prilleus*) e possono essere raccolti in gruppi che dimostrano la stretta somiglianza strutturale di entrambi i *loci in color*.

Oltre al frammento appena descritto, la notazione *rubea* è utilizzata anche per segnalare la ripresa intertestuale del tema d'esordio della *ballade* di Filippotto da Caserta *De ma dolour ne puis trouver confort* tradita in Mod.²⁸ All'interno degli episodi in *color*, infatti, il quarto caso di note rosse con coppie di *semiminimae* in *ligatura* che scandiscono il *tempus* della *mensura* (bb. 35-39 nell'ed. Vivarelli) risulta programmatico e originale, soprattutto se collazionato con la lezione tradita *cum vacuis notis* in Reina.

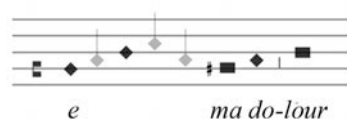
Dopo il frammento di testo «longue durée», attentamente intonato attraverso le *semibreves* e le *ligaturae* delle quali già ho proposto l'analisi in relazione al testo poetico, si distingue una sezione melodica sillabica che sensibilmente si discosta dalle strutture melismatiche che animano l'intera *ballade*. Proprio in questo contesto, che coincide con l'apice dell'amplificazione delle assonanze nel primo emistichio della sirma, alla riproposizione di un modello ritmico si associa anche la colorazione della notazione in corrispondenza con il breve cambio di *proportio* che inaugura la sezione *rubea*. All'indicazione di *tempus imperfectum cum prolatione maiore* la notazione prosegue secondo un andamento sillabico avviato con la *semibrevis minima* nera precedente alla *ligatura* in *color* su «longue»:²⁹

²⁸ Oltre a Mod, la *ballade* a tre voci di Filippotto è trascritta anche in Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 564, f. 32r. Per lo scrutinio delle varianti, si veda VIVARELLI 2005a, pp. 154-155.

²⁹ La scelta delle figure, così come anche del *color*, è tutt'altro che casuale: come ben illustra Carla Vivarelli, le figure musicali ripropongono mimeticamente le peculiarità del testo poetico, soprattutto nel caso dell'*Ars Subtilior* in Italia, che coinvolse «in maniera sostanziale musicanti italiani e fini per assorbirne i caratteri peculiari. [...] La peculiarità italiana penetrata nella prassi e nella teoria *subtilior* è prima di tutto ravvisabile nella ricerca dell'immediata intelleggibilità (ed intuitività) del segno [...] riducendo i tempi di riflessione e lo spazio dell'interpretazione» (VIVARELLI 2005b, p. 392). Il tutto è in piena concordanza con le sperimentazioni di Antonello da Caserta, che, come già anticipato, caratterizzarono



Questa sezione, soprattutto nella parte finale, magistralmente richiama il frammento melodico d'avvio di *De ma douleur* di Filippotto da Caserta, trådito in Mod, f. 26v (e non in Reina),³⁰ il cui motivo, se si espungono le *semibreves minimae* che ne costituiscono la struttura melismatica, risulta piú facilmente riconoscibile:



La scelta melodica di Antonello da Caserta nel procedimento di elaborazione dell'intonazione musicale per la ballade *Beauté parfaite*, condizionata dal frammento melodico tratto da Filippotto,³¹ ricade proprio in un passo della *ballade* che si differenzia rispetto alle restanti sezioni per l'andamento sillabico dell'intonazione musicale e per la particolare coincidenza del frammento intertestuale con le strutture ritmiche che caratterizzano i versi di Machaut. In particolare, proprio nel secondo verso della sirma dove si riscontra la predominanza della sonorità occlusiva dentale (fonema sonoro /d/) introdotta già nel quarto verso «en desirant ma dame desirée» e proprio dopo l'unico nesso coordinante *et* di tutta la seconda parte, Antonello introduce programmaticamente il tema «de ma douleur» di Filippotto. Non si tratta, infatti, di una ripresa casuale introdotta in un contesto qualsiasi della *ballade*, ma di un frammento ben contestualizzato sia in rapporto alla struttura dell'intonazione (in base, cioè, all'andamento sillabico dell'episodio), sia in

singolarmente ciascun suo componimento trådito in Mod, mettendo in risalto un particolare carattere notazionale *subtilior* (cfr. VIVARELLI 2005a, p. 17). Emerge così la particolare utilità della notazione originale anche per i moderni esecutori, proprio a causa dell'estrema attenzione alle figure notazionali impiegate: «However the music is learnt, be it from original notation, modern notation or by rote, the original notation can sometimes serve as an important interpretative tool for the modern performer» (GRIEG 2003, p. 200).

³⁰ Le uniche due composizioni di Filippotto riscontrabili in Reina sono *En attendant souffrir m'estuet* (f. 84v) e *En remirant vo douce poutraiture* (f. 80v), entrambe trascritte dalla mano E, diversa, dunque, dal copista delle due intonazioni di Antonello (cfr. VON FISCHER 1957, pp. 72-73).

³¹ Si tratta di un fenomeno intertestuale che appartiene alla categoria che Genette ha identificato come «intertestualità in senso proprio», intesa come «presenza effettiva di un testo in un altro». CARACI VELA 2009, p. 130. Si vedano, anche GENETTE, 1982 e BROWNLIE 1998, pp. 295-299. Riguardo al rapporto tra memoria e scrittura, in relazione anche ai fitti rimandi testuali e intertestuali, si veda, inoltre, CARACI VELA 2007, pp. IX-XV.

relazione al testo di Machaut e alla predominante sonorità 'eufonica' che lo costituisce.

Anche al livello 'interdiscorsivo', che rinvia ai più vari elementi del discorso musicale al di fuori del puro fenomeno intertestuale, l'evocazione di *dolour* nell'*incipit* della *ballade* di Filippotto (Mod, f. 26v) è connotata da una stasi nella disposizione ritmica e diastematica dei valori musicali che prosegue, dopo il prolisso e caratteristico melisma d'apertura, con un do diesis cadenzale, dalla "risoluzione" a re e da una pausa di *semibrevis* che spezza proprio il bisillabo *dolour* e si innesta nelle sedi del testo secondo uno schema sillabico:³²



Questa struttura melodica e ritmica trova un rimando più o meno diretto anche nell'intonazione di Antonello: l'ascesa per grado congiunto su «et ma dolour» corrisponde con la variazione dell'esacordo e con introduzione di due fa diesis, come già era stato anticipato lungo la cadenza conclusiva dell'intonazione dei piedi della *ballade*.³³ Dunque, in concomitanza con il testo «et ma dolour», dopo l'introduzione dell'*hexachordum fictum* in corrispondenza con l'ultima sillaba di «durée», Antonello abbandona l'*hexachordum durum* della melodia che accompagna il testo precedente,³⁴ mantenendo, proprio con il diesis conseguente al mutamento dell'esacordo, una corrispondenza con il rallentamento del flusso melismatico reso da Filippotto attraverso l'inserimento di una pausa di *semibrevis*.³⁵



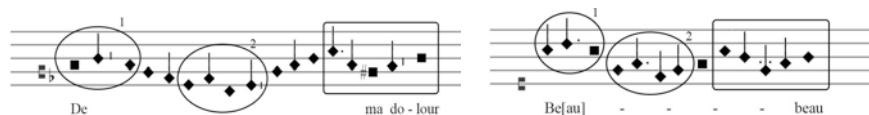
³² La trascrizione della *ballade* in oggetto (Filippotto da Caserta, *De ma dolour ne puis trouver confort*) è tratta da VIVARELLI 2005a, p. 118.

³³ A proposito dell'uso dell'esacordo, si veda BERGER 1987, pp. 22-23, 122-138.

³⁴ Con l'introduzione del nuovo esacordo, si presentano diversi cromatismi al di fuori dell'ambito esacordale. BROTHERS 1997, pp. 31-35; BENT 1972, p. 81. Cfr. PLUMLEY 1996; BAIN 2005, pp. 59-88.

³⁵ In Reina, indizio della natura *ficta* della notazione alterata, non è riscontrabile alcuna delle alterazioni esplicitate dal copista di Mod. Cfr. BERGER 1992, pp. 65-76; ARLETTAZ 2000, pp. 72-76; BENT 2002, pp. 61-94.

Questa reminiscenza della *ballade* di Filippotto si completa poi con un'ulteriore ripresa intertestuale già manifesta nell'avvio di *Beauté parfaite*, il cui melisma d'apertura si sviluppa a partire da tre moduli melodici tratti dall'*incipit* di *De ma douleur*:

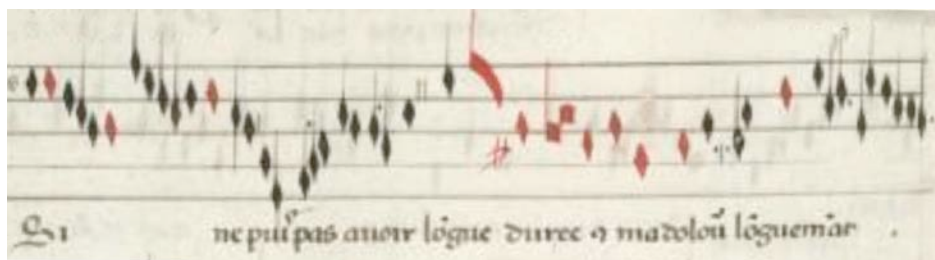


De ma douleur (Mod, f. 26v)

Beauté parfaite (Mod, f. 13r)

La citazione si conclude con la giustapposizione di due *breves* sia dopo il primo episodio del melisma (*m-m-b*), sia dopo il secondo (*sb-m-m-m-b*), amplificando la segmentazione della sezione e, al tempo stesso, delimitando entrambi i frammenti tratti dall'*incipit* di Filippotto. Con la duplice ripresa intertestuale dello stesso frammento melodico in due differenti *loci* dell'intonazione musicale, Antonello dimostra la piena metabolizzazione del materiale melodico di Filippotto: dopo averlo acquisito nell'elaborazione del melisma l'apertura, lo cita, come abbiamo visto, in concomitanza con l'evocativo sesto verso del testo di Machaut, «et ma douleur longuemant endurer».

Infine, la natura intertestuale delle 'citazioni' tratte da *De ma douleur* e contenute in *Beauté parfaite* si rispecchia nella *mise en page* del materiale poetico e musicale, secondo una prassi di rimandi e citazioni per nulla estranea ad Antonello, tipica anche del simbolismo grafico-notazionale dell'*Ars subtilior*.³⁶



Osservando Mod, f. 13r, è infatti possibile percepire la particolare disposizione della notazione in *color* dopo la metà del secondo sistema, dove la notazione dell'episodio rubeo sillabico (la cui cromia non corrisponde a un mutamento nella proporzione) è contraddistinta da una ben più evidente

³⁶ Già Willi Apel (*French secular compositions* 1971, p. xxxiii), ad esempio, aveva studiato la particolare forma di intertestualità in *Dame d'onour en qui* di Antonello, «which appears loosely to paraphrase the text and music that opens the *seconda pars* of Vaillant's famous virelai *Par maintes foys*». PLUMLEY 1999, p. 291. Cfr. YUDKIN 1989.

ariosità nella collocazione delle *semibreves*.³⁷ In ogni caso, anche solamente l'utilizzo del *color* e la coincidenza intertestuale poetica e musicale confermano il richiamo del tema d'esordio della *ballade* di Filippotto, una composizione tanto fortunata da essere citata da Johannes de Ciconia nel grande *virelai Sus une fontayne en remirant*.³⁸

Infine, le forme intertestuali incontrate in *Beauté parfaite* potrebbero essere rilette anche alla luce della documentazione storica ad oggi pervenuta riguardo all'attività di Antonello e Filippotto presso la corte pavese dei Visconti. Vista, infatti, la possibile compresenza dei due casertani presso Pavia, la riproposizione del tema di *De ma dolour* nella *ballade* di Antonello si presenta come forma plausibilissima di reminiscenza nei confronti della produzione di Filippotto, già ricchissima di allusioni ed episodi intertestuali.³⁹

Per quanto riguarda la carriera di Filippotto da Caserta, sebbene non vi siano ipotesi univoche riguardo al suo periodo di attività, vi sono differenti prove che rendono plausibile la presenza del compositore a Pavia presso la corte viscontea già a partire dagli anni Ottanta del Trecento. Nádas, Zino e Strohm⁴⁰ attribuiscono proprio al compositore casertano l'introduzione in area italiana della «moda francese delle citazioni» (VIVARELLI 2005, pp. 12-13).⁴¹ Inoltre, se Yolanda Plumley ritiene ipoteticamente che le composizioni di Filippotto siano state realizzate in area francese (e, probabilmente, ad Avignone), dove il compositore sarebbe giunto al seguito di un napoletano forse identificabile con il conte di Caserta Antoine della Ratta,⁴² secondo la più che plausibile ipotesi di Strohm egli avrebbe potuto anche avviare la sua

³⁷ In realtà, per quanto riguarda la disposizione delle note nelle sedi del testo verbale, sarebbe necessario comprendere l'ordine nella copiatura dei due testi: l'episodio in *color* potrebbe essere stato trascritto con più agio anche a causa della disposizione del testo poetico, anche se la disposizione del testo lungo le sezioni melismatiche della *ballade* parrebbe suggerire la precedenza del testo musicale lungo il processo di copia. A tal proposito, si veda MEMELSDORFF 2001, pp. 255-280.

³⁸ Nel *virelai* in oggetto, Ciconia rende omaggio a Filippotto citando con chiarezza *En remirant*, *En attendant* e *De ma dolour*, riscontrabili nel testo poetico rispettivamente nel secondo emistichio dei versi 1, 4 e 5. STONE 2001, pp. 361-390. Secondo gli studi di Ursula Günter, il materiale citato in *Sus une fontayne* corrisponde al venti per cento dell'intera composizione (GÜNTER 1972, p. 62).

³⁹ Uno degli esempi a cui si potrebbe far riferimento è il *rondeau* anonimo *Esperance qui en mon coeur s'embat*, richiamato più volte nelle intonazioni della tarda *Ars Nova*, ad esempio «in tre *chansons* profane, il cui testo poetico comincia con le parole *En attendant*»: un *rondeau* di Galiot (*En attendant d'amer la douce vie*), le *ballades* di Senlesches *En attendant*, *Esperance confort* e dello stesso Filippotto da Caserta *En attendant*, *souffrir m'estuet* (cfr. CARACI VELA 2009, p. 144). «The *En attendant* complex presents further corroboration of this thesis. The most immediately striking connection between these songs is the shared textual incipit. Intertextuality of this kind is common in the fourteenth-century lyric – as even a cursory glance through an alphabetical index of Machaut's lyric poems reveals – though one cannot always be certain that such cross-reference represents intentional borrowing, given the stylised nature of the fourteenth-century poetic language» (PLUMLEY 1999, pp. 292-293).

⁴⁰ Secondo Strohm, fu proprio la corte viscontea il luogo d'incontro tra Filippotto e Johannes de Ciconia. STROHM 1989, pp. 73-74.

⁴¹ Le analisi di John Nádas e Agostino Ziino sono raccolte in NÁDAS-ZIINO 1990, p. 44.

⁴² Per la ricostruzione storica, si veda PLUMLEY 1999, pp. 356-358.

carriera musicale presso la corte di Giovanna I di Napoli, per poi dirigersi verso la corte pavese dei Visconti, dove dovette soggiornare durante il governo di Carlo Durazzo.⁴³

Per quanto riguarda, invece, la presenza a Pavia di Antonello da Caserta sono ad oggi pervenute due sole testimonianze: un documento notarile del 1402 nel quale il compositore risulta affiliato a un ordine religioso in qualità di *frater* e il madrigale *Del glorioso titolo d'esto duce* (1420) contenuto nel codice di Lucca,⁴⁴ dal quale si può ipotizzare la sua appartenenza alla cappella musicale dei Visconti.⁴⁵ L'apparente discrepanza tra l'*Antonellus frater* menzionato nel documento notarile dell'inizio secolo XV e l'Antonello autore delle composizioni di Mod è superabile grazie ai riferimenti contenuti nel Frammento di Parma, dove è menzionato un *A. Marotus de Caserta Abbas* identificato proprio con il medesimo compositore casertano.⁴⁶

Dunque, non stupisce se, all'interno dello stretto rapporto tra testo poetico e testo musicale (e, di conseguenza, nella particolare e "straordinaria" forma di ricezione di un testo di Guillaume de Machaut),⁴⁷ Antonello abbia deciso di connotare in modo particolare la *ballade Beauté parfaite* secondo le norme della *dispositio* e dell'*armonizatio*.⁴⁸ Egli pose grandissima attenzione al testo in versi composto dall'illustre predecessore, arricchendolo sia attraverso l'elaborazione del testo musicale, sia attraverso i richiami intertestuali alla *ballade* di Filippotto. Impiegò, cioè, i vari strumenti dei quali i

⁴³ «Quando venne organizzato il soccorso di Luigi I d'Anjou alla regina Giovanna (*Par le grant senz d'Adriane*), Filippotto poteva trovarsi presso la corte viscontea eletta a dimora in virtù degli stretti rapporti che la regina di Napoli aveva intessuto con Luigi I d'Anjou, imparentato con Visconti, o, indistintamente, presso la corte pontificia di Clemente VII o la corte dello stesso Luigi d'Anjou, entrambi coinvolti nell'impresa contro Carlo Durazzo» (VIVARELLI 2005a, p. 14).

⁴⁴ «L'associazione del madrigale *Del glorioso titolo d'esto duce* con l'incoronazione di Giangaleazzo, dunque, non solo attesta la presenza e l'attività di Antonello presso la corte viscontea, ma mette anche in discussione la relazione temporale che intercorre tra la produzione francese e quella italiana del compositore». Le opere francesi sarebbero, dunque, seguenti rispetto a quelle italiane, delle quali rimangono sei ballate e un madrigale all'interno del *Codice Mancini* (cfr. VIVARELLI 2005a, p. 15).

⁴⁵ Secondo gli studi di Nadas e Ziino (NADAS-ZIINO 1990, p. 39), il madrigale in oggetto sarebbe stato realizzato in omaggio all'incoronazione di Giangaleazzo Visconti, duca di Milano dal 1395. Pirrotta identificò invece la causa di composizione del madrigale con il matrimonio di Giovanna II e Jacques Bourbon nel 1415 o nell'adozione di Luigi III d'Anjou nel 1423 (cfr. PIRROTTA-LI GOTTI 1951, p. 135).

⁴⁶ Si veda STONE 2005, p. 79. In ogni caso, come osserva Vivarelli, tutte le ipotesi avanzate restano compatibili «con l'idea della compilazione del codice estense in ambiente pavese» (VIVARELLI 2005a, p. 13), dove, probabilmente, entrambi gli autori lavorarono.

⁴⁷ Secondo Franco Alberto Gallo, si potrebbe trattare di un fenomeno ricettivo «inconsapevole», in vista della ritrosia dei contemporanei nell'intonazione dei testi che Machaut. GALLO 1996, p. 47. Cfr. STONE 2011, pp. 170-189.

⁴⁸ A tal proposito, rimando ancora al *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri: «cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum». La canzone è una costruzione di parole armonizzate, ossia un'elaborazione poetica secondo le norme della retorica e della musica (distinte dall'intonazione musicale, *id est passio*). DANTE ALIGHIERI 2012, pp. 200-202. Cfr. DENTE 2010, pp. 146-147; LANNUTTI 2000, pp. 1-3; PERAINO 2001, pp. 209-264; PAZZAGLIA 1967, pp. 47-75; MENICCHETTI 1993, pp. 553-555; ZIINO 1995, pp. 460-477.

compositori del secolo XIV potevano disporre per realizzare l'analogia tra testo poetico e testo musicale,⁴⁹ dalla notazione fino ai fenomeni di intertestualità e allusione, ottenuti attraverso l'estrema attenzione nei confronti della capacità espressiva della musica.⁵⁰

Del resto, era necessario che Antonello realizzasse un'intonazione complessa e riccamente tessuta di reminiscenze e rimandi testuali per potersi misurare con una delle *ballades* per le quali lo stesso Guillaume de Machaut non aveva previsto un'intonazione musicale.⁵¹

⁴⁹ «L'analogia con la retorica deve essere considerata entro l'atteggiamento conoscitivo che in ambito di storiografia filosofica è stato definito 'paradigma rappresentativo' e che spiega il modo in cui ciò che è fuori di noi esiste in noi secondo un modello visivo» (SUCATO 2006).

⁵⁰ «L'espressività nella musica medievale è veicolata in vari modi che possono comprendere la puntuale interpretazione di parole, in genere quelle che descrivono un movimento, attraverso figure ritmiche e melodiche che ad esse rimandino in modo mimetico» (SUCATO 2006). Per quanto riguarda le strategie intertestuali riscontrabili nella sezione successiva, vari sono gli studi sulla musica francese, tra i quali: PLUMLEY 1999, pp. 355-377; GREIG 2003, pp. 197-203; STONE 2003, p. 180-194; BUTTERFIELD 2003, p. 347-360; LEECH-WILKINSON 2003, pp. 6-18.

⁵¹ Come osserva Yolanda Plumley, i testi poetici di Machaut sono ricchissimi di richiami intertestuali e dimostrano una profonda ricerca, sia dal punto di vista prettamente allusivo, sia da quello ritmico-musicale. «Intertextual play proves a powerful force in the context of the lyric: as we have seen, 'absent' text or texts can be invoked to invest a new work with an extra dimension of discourse, and it seems unlikely that this literary play was lost on the courtly audience». PLUMLEY 2003, p. 361. Continua, poi, riguardo all'intertestualità musicale, citando anche Filippotto da Caserta: *Machauts lyrics* «became the subject of borrowing by poets of the succeeding generation, and so it is not surprising to find many such references in the texts of late fourteenth-century chansons. Philipoctus de Caserta's *En remirant vo douce pourtraiture*, for instance, cites the refrain line from Machaut's *Plourez dames* (*Ballade* 32) but also seems to allude to a number of his other lyrics» (PLUMLEY 2003, p. 365).

Bibliografia

- ANGENOT, M. (1983), *Intertextualité, interdiscorsivité, discours social*, «Texte», 2, pp. 101-112.
- APEL, W. (1984), *Die Notation der Polyphonen Musik: 900-1600*, trad. it. *La notazione della musica polifonica*, a cura di P. Neonato, Sansoni, Firenze.
- ARLETTAZ, V. (2000), *Musica ficta. Une histoire des sensibles du XIIIe au XVI siècle*, Mardaga, Sprimont, pp. 72-76.
- BAIN, J. (2005), *Tonal structure and the melodic role of chromatic inflections in the music of Machaut*, «Plainsong and Medieval Music», 14/1, pp. 59-88.
- BELLISSIMA, F. (2000), *La musica nel quadrivio: un'introduzione al problema dell'accordatura della scala*, in *Scienze matematiche e insegnamento in epoca medievale, atti del Convegno Internazionale di Studi (Chieti, 2-4 maggio 1996)*, a cura di L. Pellegrini – P. Freguglia – R. Paciocco, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 255-284.
- BENT, M. (1972), *Musica Recta and Musica Ficta*, «Musica Disciplina», 26, pp. 73-100.
- _____ (2002), *Conterpoint, Composition and Musica Ficta*, Routledge, New York-London, pp. 61-94.
- BERGER, C. (1992), *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Franz Steiner, Stuttgart (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 35).
- BERGER, K. (1987), *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge University Press.
- The Berkeley Manuscript University of California Music Library, Ms. 744 (olim Philipps 445)* (1984), ed. by Oliver B. Ellsworth, University of Nebraska Press, Lincoln-London (Greek and Latin Music Theory).
- BOEN, J. (1972), *Ars (musicae)*, a cura di F. A. Gallo, American Institute of Musicology, Roma (Corpus scriptorum de musica)
- BROTHERS, T. (1997), *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson. An Interpretation of Manuscript Accidentals*, Cambridge University Press.
- BROWNLEE, K. (1998), *Literary Intertextualities in 14th-Century French Song, in Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von H. Danuser – T. Plebuch, 2 voll., vol. I, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag, pp. 295-299.
- BUTTERFIELD, A. (2003), *The Art of Repetition: Machaut's Ballade 33 Ne qu'on porroit*, «Early Music», 31/3, pp. 347-360.

- CANETTIERI, P. (2013), *Le impronte digitali dell'autore. un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle lingue romanze*, «Le forme e la storia», 6/2, pp. 229-243.
- CARACI VELA, M. (2007), *Introduzione*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, vol. I, *Antologia parte prima (sec. IX-XIV)*, a cura di M. Caraci Vela – D. Sabaino – S. Aresi, pp. IX-XV.
- _____ (2009), *Intertestualità e arte allusiva*, in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., II vol.: *Approfondimenti*, LIM, Lucca, pp. 117-173.
- DAHLHAUS, C. (1990), *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton University Press.
- FILIPPOTTO DA CASERTA (1864-76), *Tractatus de diversis figuris*, in *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, a cura di E. de Coussemaker, 4 voll., vol. III, Durand, Paris (rist. Olms, Hildesheim 1963), pp. 118-124.
- FRANCO DA COLONIA (1999), *Franco of Cologne's Ars Cantus Mensurabilis. Complete Critical Edition, with Commentary, Translation, Index Verborum and Loci Paralleli*, ed. by R. T. Scott, Boston, Boston University Press.
- French Secular Compositions of the Fourteenth-Century* (1971), ed. by W. Apel, edition of the literary texts by S. N. Rosenberg, 3 voll., vol. I: *Ascribed compositions*, American Institute of Musicology, Roma (Corpus Mensurabilis Musicae, 53/1).
- DANTE ALIGHIERI (2012), *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Salerno Editrice, Roma.
- _____ (2011), *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano (I Meridiani).
- _____ (2014), *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, vol. II, Mondadori, Milano (I Meridiani).
- DENTE, V. (2010), *Poesia e Musica tra Medioevo e Rinascimento: interferenze e tradizione*, «Misure Critiche», 9/1, pp. 146-147.
- FIORI, A. (1999), *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca*, «Studi e problemi di critica testuale», 59, pp. 75-76.
- GALLO, F. A. (1996), *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes: literature in the second degree*, Editions du Seuil, Paris.
- GEORGIADES, T. (1974), *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dergestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin, Springer.
- GRIEG, D. (2003), *Ars Subtilior Repertory as Performance Palimpsest*, «Early Music», 31/2, pp. 197-209.

- GÜNTER, U. (1972), *Zitate in französischen Liedsätzen der Ars Nova und Ars Subtilior*, «Musica Disciplina», 26, pp. 53-68.
- GYSIN, H. P. (1959), *Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter. Eine linguistische Analyse*, Ph. D. Diss., Universität Basel.
- HUGLO, M. (1971), *Les Tonaires: Inventaire, Analyse, Comparaison*, Heugel, Paris.
- LANNUTTI, M. S. (2000), «Ars», «Scientia», «Actio» e «Passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del De vulgari eloquentia*, «Studi Medievali», 41, pp. 1-38.
- _____ (2011), *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», 44, pp. 55-67.
- LEECH-WILKINSON, D. (2003), *Articulating Ars Subtilior Song*, «Early Music», 31/1, pp. 6-18.
- MAINOLDI, E. S. (2010), *Accezioni e rifocalizzazioni del simbolismo musicale tra suono, numero e segno durante il Medioevo*, «Philomusica on-line», 9/3, pp. 148-173.
- MEMELSDORFF, P. (2001), *What's in a Sign? The 'Bq' and the Copying Process of a Medieval Manuscript: The Codex Modena, Biblioteca Estense, Alpha. M. 5. 24 (olim Lat. 568)*, «Studi Musicali», XXX, pp. 255-280.
- MENICHETTI, A. (1963), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.
- Mittellateinisches Wörterbuch bis zum Ausgehenden 13. Jahrhundert* (1996), hers. von P. Lehmann – J. Stroux, C. H. Beck, München.
- NADAS, J. (1987), *The Reina Codex revisited*, in *Essays in Paper Analysis*, ed. by S. Pector, Washington, Folger, pp. 69-114.
- PAZZAGLIA, M. (1967), *Dalla musica alla metrica*, in *Il verso e l'arte nel De vulgari eloquentia*, a cura di M. Pazzaglia, La Nuova Italia, Firenze.
- PERAINO, J. (2001), *Re-placing Medieval Music*, «Journal of American Musicology Society», 54, pp. 209-264.
- PHILIPPE DE VITRY (1864-76), *Ars perfecta in musica*, in *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 voll., vol. III, a cura di E. de Coussemaker, Durand, Paris (rist. Olms, Hildesheim 1963), pp. 28-35.
- PIRROTTA, N. – LI GOTTI, E. (1951), *Il codice di Lucca: III. Il repertorio musicale*, «Musica disciplina», 5, pp. 115-142.
- PIRROTTA, N. (1966), *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista italiana di musicologia», 1, pp. 3-20.
- PLUMLEY, Y. (1996), *The Grammar of 14th-Century Melody: Tonal Organization and Compositional Process in the Chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior*, Garland, New York.

- _____ (1999), *Citation and Allusion in the Late Ars nova: The Case of Esperance and the En attendant' Songs*, «Early Music History», 18, pp. 356-358.
- _____ (2003), *Intertextuality in the Fourteenth-Century Chanson*, «Music and Letters», 84/3, pp. 355-377.
- PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS (1966), *Opera 1: Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, a cura di F. A. Gallo, Università degli Studi di Bologna, Bologna (Antique musicae Italicae scriptores 3).
- RANDELL UPTON, E. (2013), *Introduction*, in *Music and Performance in the Later Middle Ages*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 1-10.
- ROSA BAREZZANI, M. (2007), *Le notazioni del XIII secolo: strutture e terminologie a confronto*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, vol. I, *Antologia parte prima (sec. IX-XIV)*, a cura di M. Caraci Vela – D. Sabaino – S. Aresi, ETS, Pisa, pp. 171-202.
- _____ (2013), *Guillaume de Machaut le maître*, redazione e aggiornamento bibliografico a cura di M. Epifani, Sillabe, Livorno.
- RUSSO, V. (1985), *Dolze sono e prosopopea d'amore: "Ballata, l'vo'" (VN, XII 10-15) "Sive cum soni modulatione [...] sive non" (DVE, II 8 4)*, «Filologia e critica», 10/2-3, pp. 239-254.
- SACHS, K. J. (1972), *Punctus*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von H. H. Eggebrecht – A. Riethmüller, Franz Steiner, Stuttgart, pp. 201-12.
- SEGRE, C. (1984), *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in ID., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 103-118.
- STOESSEL, J. (1999), *Symbolic Innovation: The Notation of Jacob de Senleches*, «Acta Musicologica», 71/1, pp. 147-148.
- _____ (2014), *The Angevin Struggle for the Kingdom of Naples (c.1378–1411) and Politics of Repertoire in Mod A: New Hypotheses*, «The Journal of Music Research Online», 5, <<http://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/view/95/36>>.
- STONE, A. (1994), *Writing Rhythm in Late Medieval Italy: Notation and Musical Style in The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, Alpha.M.5.24*, Ph. D. Diss., Harvard University.
- _____ (2001), *Singer at the Fountain: Homage and Irony in Ciconia's Sus une fontayne*, «Music & Letters», 82/3, pp. 361-390.
- _____ (2003), *Self-reflexive Songs and Their Readers in the Late 14th-century*, «Early Music», 31/2, pp. 180-194.
- _____ (2005), *The Manuscript Modena, Biblioteca estense, α.M.5.24*, LIM, Lucca.

- _____ (2011), *Machaut Cited in Modena*, in *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*, ed. by Y. Plumley – G. Di Bacco – S. Jossa, Exeter University Press, pp. 170-189.
- STROHM, R. (1989), *Filippotto da Caserta, ovvero i francesi in Lombardia*, in *Incantu et sermone: per Nino Pirrotta nel suo 80° compleanno*, a cura di F. Della Seta – F. Piperno, Firenze, Olschki, pp. 73-74.
- SUCATO, T. (2006), *L'articolazione del pensiero musicale nelle composizioni del primo Trecento italiano*, «Philomusica on-line», 5/1, <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/05-01-DISS01/63>>.
- TANAY, D. E. (1999), *Noting Music Marking Culture: The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250-1400*, Hänssler, Horlitzgerlingen.
- The Lucca Codex. Codice Mancini, Lucca, Archivio di Stato, ms 184 - Perugia, Biblioteca Comunale 'Augusta', ms 3065 (1990)*, ed. by J. Nádas – A. Ziino, LIM, Lucca.
- VIVARELLI, C. (2005a), *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tradite nel Codice estense a.M.5.24*, ETS, Pisa (Diverse voci..., 6).
- VIVARELLI, C. (2005b), *L'evoluzione del pensiero musicale fra Trecento e Quattrocento. Uno studio comparato di teoria e prassi 'subtilior'*, Ph. D. Diss., Università degli Studi di Pavia.
- VON FISCHER, K. (1957), *The manuscript Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, «Musica Disciplina», 9, pp. 38-78.
- WILKINS, N. (1972-73), *La louange des dame by Guillaume de Machaut*, Scottish Academic Press – Barnes and Nobles, Edimburgh-New York.
- YUDKIN, J. (1989), *Music in Medieval Europe*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- ZIINO, A. (1995), *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. II, Salerno Editrice, Roma, pp. 455-529.
- ZULIANI, L. (2009), *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino.

Thomas Persico è dottorando di ricerca in Teoria e analisi del testo presso l'Università degli Studi di Bergamo e sta approfondendo lo studio della Filologia musicale presso il Dipartimento di Musicologia dell'Università degli Studi di Pavia. Sta attualmente studiando il lessico musicale nei trattati dei primi decenni del Trecento.

Thomas Persico is a PhD former in 'Theory and Textual Analysis' at Bergamo University. He is also studying philology of music at the Department of Musicology of the University of Pavia. He is currently examining the musical vocabulary found in treatises of the first decades of the fourteenth century.