

MICHELE EPIFANI

ANCORA SU ARS NOVA E STILNOVO
(A PIÙ DI CINQUANT'ANNI
DALLE OSSERVAZIONI DI NINO PIRROTTA)*

ABSTRACT

L'articolo intende affrontare i rapporti tra Ars Nova italiana e Stilnovo, rileggendo alla luce delle acquisizioni più recenti un celebre saggio di Nino Pirrotta, *Ars Nova e stil novo*, pubblicato nel 1965. L'occasione permette di affrontare la questione delle origini dell'Ars Nova, poiché lo scarto cronologico tra i due fenomeni ammette solo in questa fase la possibilità di un qualche contatto diretto tra i primi esponenti dell'Ars Nova e gli stilnovisti. Nello specifico, un rapporto con lo Stilnovo si può immaginare considerando l'Ars Nova italiana come il prodotto della convergenza di due tradizioni: quella delle intonazioni monodiche di poesia lirica a tradizione orale e quella propriamente polifonica che scaturisce dalla ricezione dell'Ars Antiqua, per lo più confinata a contesti liturgici, paraliturgici e celebrativi.

PAROLE CHIAVE Ars Nova, Stilnovo, Dante Alighieri, Ars Antiqua, tradizione orale

SUMMARY

The paper deals with the relationship between Italian Ars Nova and Stilnovo, rereading a famous essay by Nino Pirrotta, "Ars Nova and stil novo", published in 1965, in the light of the most recent discoveries. The opportunity allows us to address the question of the origins of the Italian Ars Nova (or Trecento music) since the chronological gap between the two phenomena admits only at this stage the possibility of some direct contact. A relationship between Ars Nova and Stilnovo can be pictured by considering the Ars Nova repertory as the product of the convergence of two traditions: that of monodic settings of lyric poetry transmitted mainly orally, and the polyphonic tradition that arose from the reception of the Ars Antiqua repertory, mostly confined to liturgical, para-liturgical and celebrative contexts.

KEYWORDS Ars Nova, Stilnovo, Dante Alighieri, Ars Antiqua, Oral tradition



OCCUPARSI, anche solo marginalmente, di Dante e la sua opera è pressoché inevitabile per il musicologo medievista, e in particolare per chi studia la polifonia trecentesca; d'altronde, quasi l'intero repertorio è costituito da intonazioni polifoniche di poesia lirica in volgare, fatto che già implica la necessità di un taglio interdisciplinare, che non releghi il testo poetico a mero pretesto per le intonazioni. A titolo esemplificativo, qualsiasi storia dei generi e delle forme compositive trecentesche non potrebbe prescindere dalla testimonianza di un'opera come il *De vulgari eloquentia*;¹ analogamente, lo studio dei testi poetici dell'Ars Nova ha sancito in modo inequivocabile la centralità dell'influenza dantesca.²

Se fra Dante e l'Ars Nova esiste un qualche rapporto, questo si dovrà principalmente intendere in termini di ricezione delle opere di Dante da parte dei rimatori e dei polifonisti italiani del Trecento. Il successo e la diffusione delle sue opere furono pressoché immediati, al punto che l'intero Trecento si potrebbe ancora definire "il tempo di Dante"; ma quando l'attenzione si rivolge al Dante uomo e poeta, il quadro si complica notevolmente. Per cominciare si dovrà dar conto di un'incompatibilità cronologica: la vita di Dante impone un *terminus ante quem* al 1321, laddove la periodizzazione relativa all'Ars Nova italiana trova un punto d'inizio intorno al 1330,³ sconfinando poi per almeno un paio di decenni nel secolo XV. Questa discrepanza cronologica assume un peso ancor maggiore alla luce del fatto che, contrariamente al repertorio francese, il Duecento musicale italiano non ha lasciato che tracce labilissime, del tutto insufficienti a sgombrare il campo dagli interrogativi sulla sostanza e sulla consistenza di un repertorio polifonico italiano precedente all'Ars Nova.⁴ Diventa così molto difficile tentare di stabilire con sufficiente sicurezza

*  La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379).

1. Il *De vulgari eloquentia*, tuttavia, ebbe nel Trecento una diffusione ristrettissima (cfr. la sintesi di Enrico Fenzi in DANTE ALIGHIERI, *DVE*, pp. cxv-cxxv), laddove un prontuario metrico assai più modesto, ma di maggior immediatezza, come la *Summa* di Antonio da Tempo, ebbe un successo decisamente maggiore, come testimoniato dai diversi volgarizzamenti trecenteschi (cfr. CAPOVILLA, *I primi trattati*; GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*).
2. L'influenza di Dante nei testi arsnovistici passa ovviamente attraverso l'individuazione di nessi intertestuali (in senso lato e non limitatamente a citazioni più o meno letterali): non solo la *Commedia*, ma anche le rime e la *Vita nuova* hanno fornito materiale in abbondanza, soprattutto al *corpus* delle ballate polifoniche del secondo Trecento. Una ricognizione complessiva sui rapporti tra Dante e i testi intonati dai polifonisti dell'Ars Nova è nel recente *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica*. Sulla fortuna del Dante lirico nel Trecento si veda MARRANI, *Con Dante dopo Dante*.
3. A questi anni parrebbero fare riferimento alcuni dei testi del Codice Rossi (conservato in due frammenti: Città del Vaticano, BAV, Rossiano 215; Ostiglia, Fondazione Opera Pia don G. Greggiati, mus. Rari B.35), considerata la più antica silloge settentrionale, esemplata in Veneto intorno al 1370; cfr. PIRROTTA, *Il Codice Rossi*.
4. L'assenza di un repertorio precedente alle più antiche testimonianze dell'Ars Nova è un

quale musica Dante abbia avuto modo di ascoltare e apprezzare nel corso della sua vita. Il che non può che tradursi nell'analisi dei riferimenti musicali sparsi nelle opere di Dante,⁵ che ha certamente arricchito (e continuerà ad arricchire) l'esegesi dantesca e la lessicografia musicale, ma che da un punto di vista prettamente musicologico lamenta l'assenza di riferimenti musicali non dico sicuri, ma almeno probabili.

Non c'è modo di stabilire se vi fu un rapporto diretto tra Dante e qualche esponente dell'Ars Nova, ma in ogni caso dovrebbe rimontare a un periodo antecedente alle più antiche testimonianze pervenute; le quali, ironicamente, riconducono per un verso o per l'altro a luoghi in cui Dante ha sicuramente o probabilmente soggiornato durante gli anni dell'esilio (Verona e Padova). Tale periodo, che di fatto si configura come una preistoria dell'Ars Nova italiana, non ha suscitato particolare interesse nei musicologi, con la significativa eccezione di Nino Pirrotta, i cui studi su questa delicatissima fase della produzione musicale italiana sono ancora oggi un punto di riferimento.⁶ Per questo ho ritenuto di qualche utilità offrire una rilettura critica e aggiornata di un articolo pubblicato nel 1966, in cui Pirrotta affronta un argomento di non poca rilevanza 'dantesca': i rapporti tra Ars Nova e Stilnovo.⁷

L'articolo è introdotto da considerazioni di ordine generale sull'Ars Nova italiana in quanto fenomeno storico, artistico e sociale, tra le quali spicca e merita di essere commentata la celebre metafora dell'Ars Nova italiana come «isola separata dal continente». Con questa immagine, già impiegata dieci anni prima in un articolo su Marchetto da Padova,⁸ Pirrotta metteva in evidenza un problema storiografico di primaria importanza: la totale assenza di un rapporto di continuità con i secoli precedente e successivo. Il fatto che l'Ars Nova italiana apparisse come un ramo secco, estinguendosi piuttosto rapidamente in concomitanza dell'arrivo dei compositori francesi e fiamminghi nel Quattrocento, era un dato già acquisito e ampiamente discusso;⁹

problema che non affligge il repertorio francese, il quale giocoforza assume un ruolo paradigmatico rispetto ai riferimenti (certi o presunti) alla musica polifonica nell'opera di Dante (per i quali si veda in particolare DRUSI, *Musica polifonica nella «Commedia»: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e un libro recente)*). Per avere un'idea più precisa in tal senso, la vita di Dante coincide cronologicamente con un periodo compreso tra l'adozione delle notazioni franconiane e le prime manifestazioni dell'Ars Nova (ad esempio, la compilazione della versione espansa e con interpolazioni musicali del *Roman de Fauvel* (Paris, BnF, fr. 146), contenente mottetti attribuibili con sufficiente certezza a Philippe de Vitry, è databile al 1317-1318, per cui cfr. *MGG Online*, s. v. *Fauvel* (K. Kügle).

5. Quella dei rapporti (ad ampio raggio) tra Dante e la musica è una linea di ricerca iniziata più di un secolo fa; il primo tentativo sistematico di cui ho notizia è BONAVENTURA, *Dante e la musica*.
6. Tra i lavori più importanti ricordiamo: PIRROTTA, *Due sonetti musicali*; ID., *Una arcaica descrizione*; ID., *Musica polifonica*; ID., *Le tre corone*; ID., *La siciliana trecentesca*.
7. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, poi ripubblicato in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 37-51. Il saggio trae origine da una conferenza tenuta nel 1965 e legata a un altro anniversario dantesco, il settecentesimo dalla nascita.
8. PIRROTTA, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, p. 57.
9. La questione era stata posta in grande evidenza, con l'intento di colmare le distanze tra

Pirrotta, tuttavia, pone l'accento soprattutto sull'assenza di un repertorio *precedente*, che dell'Ars Nova potesse spiegare le origini. Ma per quanto appropriata ed efficace, la metafora dell'isola è qui ampiamente ridimensionata. Pirrotta, infatti, la considera più apparente che reale:

il mistero, se ce n'è uno, [è] da trovare nell'isola, non nel vuoto che la divide dal continente; e l'isola stessa non è che un piccolo oggetto, ingrandito dalla nostra fede nella tradizione scritta, un miraggio della nostra prospettiva storica.¹⁰

In altri termini, il problema, più che nella perdita di documentazione, starebbe nella marginalità stessa del fenomeno: praticata da pochi eletti, l'Ars Nova non può rappresentare che una minima parte del mondo musicale trecentesco, che appare quasi imperscrutabile ai nostri occhi, ma che Pirrotta era certo essere stato «pieno di luce, di vita e di suono». E il suono che immaginava Pirrotta, ovviamente, era «il suono della musica non scritta».¹¹

Queste affermazioni, pur marginali rispetto alla questione principale, sono essenziali: un'indagine sui rapporti tra Ars Nova e Stilnovo non può eludere il problema delle origini dell'Ars Nova italiana. Tale questione, tuttavia, è sostanzialmente aggirata, perché il problema si sposta dall'oggetto (l'isola) all'osservatore (il miraggio): proprio a causa di una tradizione scritta, che talvolta assume connotati monumentali, l'Ars Nova italiana avrebbe assunto agli occhi degli studiosi una indebita posizione di rilievo rispetto a una produzione musicale sicuramente ricca, ma che purtroppo non ha lasciato tracce scritte. Ora, sul fatto che la polifonia non fosse alla portata di tutti o che non fosse la musica più diffusa nel Trecento si può senz'altro convenire, ma pensare che l'intonazione polifonica di un madrigale o di una ballata fosse «uno *hobby*, conosciuto e apprezzato soltanto da pochi iniziati»¹² finisce per attribuire all'Ars Nova italiana una connotazione settaria che forse non le è mai appartenuta; o almeno questo credo si possa desumere alla luce dei dati oggi a disposizione. La ricerca archivistica negli ultimi cinquant'anni ha incrementato notevolmente la tradizione manoscritta e ha portato a un ridimensionamento di Padova e Firenze quali principali centri di produzione italiana, a favore di una diffusione più capillare: la lenta ma incessante scoperta di frammenti, ognuno dei quali nella maggior parte dei casi è quel che resta di un codice musicale, offre una visione ben più ampia e articolata

Ars Nova italiana e i madrigalisti del Cinquecento, in TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare*. Alla luce delle nuove acquisizioni sulla polifonia italiana del primo Quattrocento, e in particolare su figure 'di confine' come Johannes Ciconia e Zacara da Teramo, anche l'immagine dell'Ars Nova come «ramo secco» si è notevolmente indebolita.

10. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, p. 6.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 7.

di quella che si presentava agli occhi di Pirrotta nel 1965, soprattutto per la distribuzione geografica.¹³

Sul carattere elitario dell'Ars Nova, inoltre, torna utile aprire una breve parentesi sul caso di Francesco Landini, che appare eccezionale per via della vastità del *corpus* di intonazioni che gli sono attribuite (oltre centocinquanta). È mia ferma convinzione che buona parte delle ballate del *cieco degli organi* siano state scritte su commissione. Prove di tale pratica si desumono da alcune rubriche che si trovano nella tradizione letteraria del *corpus* arsnovistico, scarsamente considerata almeno fino a tempi relativamente recenti.¹⁴ Alcune ballate intonate da Landini, trasmesse nel codice Chigiano L.IV.131 della Biblioteca Apostolica Vaticana (cc. 387v-388r), sono corredate da rubriche che danno informazioni esclusive: in un caso, l'autore del testo (*Nonn arà ma' pietà questa mie donna*, «Ballata di Bindo d'Alesso donati»); in due casi, per chi furono composte (*Ma' non s'andrà per questa donn' altera*, «per Mona Sandra moglie del Cavallaro de' nostri Signori» e *O fanciulla giulia*, «per Mona Contessa figliola di boccasenno de' bardi e moglie di Cavalcante Cavalcanti»); in un caso si aggiunge anche il committente (*Amar sì gli alti tuo genti· costumi*, «per mona marselia di Manetto davanzati | fecela fare Lionardo Sasseti»).¹⁵ Poiché non c'è alcuna ragione per additare queste quattro ballate come casi eccezionali, è lecito pensare che larga parte delle ballate d'argomento amoroso, dove peraltro è frequente l'artificio del *senhal* (sicuro indizio di “destinazione”), siano da inserire all'interno del medesimo sistema di committenza privata testimoniato dalle rubriche del Chigiano. Si tratta per lo più di mercanti (Davanzati, Sasseti, Bardi): sono loro, evidentemente, i committenti e i fruitori di una parte non trascurabile del repertorio polifonico trecentesco.¹⁶ E i mercanti, come è noto, sono interessati anche – forse soprattutto – alla poesia. È stata recentemente scoperta una traccia all'interno di un registro del fondo Datini dell'Archivio di Stato di Prato, che ci restituisce plasticamente l'immagine di un mercante fiorentino che copia da un antigrafo musicale i testi poetici di alcune ballate di Landini e una di Guglielmo di Francia (di Santo Spirito).¹⁷

13. Una sintesi, benché aggiornata ormai a oltre quindici anni fa, si trova in CUTHBERT, *Tre-cento Fragments*. Nonostante il continuo rinvenimento di frammenti, non è attualmente riemersa alcuna traccia relativamente a Napoli e all'Italia meridionale in genere; è naturalmente impensabile che nella Napoli di Roberto d'Angiò, a cui Marchetto dedica il *Pomerium*, non si producesse musica polifonica. Pirrotta si era occupato anche di questo argomento; cfr. PIRROTTA, *Scuole polifoniche*, indagine ripresa nel più recente VIVARELLI, «Di una pretesa scuola napoletana».
14. Sulla consistenza della tradizione letteraria dell'Ars Nova italiana, e per gli studi pregressi, si veda ora JENNINGS, *Senza Vestimenta*.
15. Su queste ballate e sulle rubriche del codice Chigiano in particolare, cfr. CHECCHI, *Per la datazione*; di una di queste ballate, *Ma' non s'andrà* e sulla possibile identificazione della destinataria, ho recente trattato in EPIFANI, *The Ballatas Dedicated to Sandra*.
16. Accanto a questa si dovrà sempre tenere a mente una parallela committenza pubblica, a cui afferiscono i testi (mottetti e madrigali) celebrativi, encomiastici, politici del repertorio.
17. Che l'antigrafo fosse musicale si evince dall'indebita inclusione dei paratesti *verto* e *chiuso*, propri della tradizione musicale, e da altri indizi; cfr. CALVIA, *Nuove tracce arsnovistiche*.

La vastità del *corpus* landiniano, allora, non si spiega solo con il particolare favore accordatogli dai compilatori delle antologie che hanno preservato il repertorio; questo, infatti, non è che il riflesso dell'altissima considerazione di cui Landini godeva, largamente attestata negli ambienti culturalmente più avanzati della Firenze di fine Trecento,¹⁸ che il compositore doveva aver guadagnato sul campo, non solo come organista, ma anche come intonatore di testi scritti su commissione. La costituzione di repertori e la loro trasmissione all'interno di sillogi testimonia anche un (re)impiego più libero e occasionale di tali intonazioni, talora in contesti lontani da quello originario.¹⁹ Un romanzo come *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato, anche se in una dimensione letteraria, ce ne offre un esempio assolutamente plausibile, quando descrive l'esecuzione di ballate e madrigali di Landini e Bartolino da Padova²⁰ presso la villa il *Paradiso* di Antonio degli Alberti.²¹ Se con l'uso dell'aggettivo 'elitario' si intende rimarcare il fatto che quella dell'Ars Nova era una musica connaturata alle classi più abbienti, si deve riconoscere che tale condizione può senz'altro estendersi a molte altre manifestazioni artistiche e culturali del Trecento. Ritengo che il quadro tracciato dalle ricerche più recenti suggerisca che, all'interno di contesti socialmente elevati, la produzione e la fruizione della polifonia fosse più diffusa di quanto si pensasse.

Ma, al di là di qualche riserva sulla marginalità dell'Ars Nova, l'argomentazione di Pirrotta congela e non affronta la questione delle origini, che inevitabilmente si intreccia a una riflessione generale sulla tradizione manoscritta. Due sono i dati su cui riflettere: (1) assenza di sillogi anteriori agli anni Settanta per l'area settentrionale e Novanta per Firenze e la Toscana; (2) assenza di brani databili anteriormente agli anni Trenta del Trecento, per lo più concentrati nel Codice Rossi. Per quel che concerne il primo punto, non sappiamo se sia frutto di un capriccio della tradizione o se testimoni un'assenza reale; è comunque logico che un'operazione di raccolta avvenga a una certa distanza di tempo dalla costituzione di un repertorio. Di certo i brani appartenenti alla prima fase dell'Ars Nova circolavano in forma scritta sin dal momento della pubblicazione, ed è lecito pensare a una circolazione affidata a supporti scrittori particolarmente deperibili, come fogli sciolti, rotoli, libri-fascicolo. Poiché è stato da tempo acclarato che nessuna di queste sillogi deriva da un'altra,²²

18. Basti qui ricordare a titolo d'esempio alcune figure che ebbero contatti diretti con Landini o gli furono comunque molto vicini: il cancelliere Coluccio Salutati, Franco Sacchetti, Filippo Villani, Cino Rinuccini.

19. Così si spiega, ad esempio, la presenza di cospicuo gruppo di ballate di Landini trasmesse nei codici settentrionali; sulla consistenza di questo piccolo *corpus* di ballate, da aggiornare però alla luce delle più recenti acquisizioni, si veda SUCATO, *Landini nella tradizione*.

20. Il successo di Bartolino a Firenze è anche testimoniato dal notevole numero di *unica* tramandati proprio nelle sillogi fiorentine più tarde, il codice Squarcialupi e il palinsesto di San Lorenzo; nei codici toscani di qualche anno precedenti, Bartolino è di fatto una figura marginale.

21. Cfr. GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, ed. Lanza, p. 176 (esecuzione della ballata *Or su gentili spirti ad amar pronti* di Landini, alla presenza del compositore) e pp. 272-273 (esecuzione di madrigali di Bartolino da Padova, «famoso musico»).

22. Cfr. FELLIN, *Le relazioni tra i manoscritti musicali del Trecento*.

è persino probabile che gli antigrifi si presentassero ai compilatori ancora in tale forma; e il ragionamento vale anche per la tradizione settentrionale, che precede quella fiorentina di una ventina d'anni. Per il secondo punto, la questione è forse ancor più delicata, perché riguarda le opere, non i testimoni. È ovvio che anche l'anonimo copista del Codice Rossi avrà avuto un criterio per la scelta del materiale; ma è chiaramente impossibile stabilire la consistenza del bacino di esemplari a cui attingeva: potrebbe aver scartato brani più vecchi di quarant'anni (due generazioni), perché considerati troppo lontani dal gusto del tempo e dunque di scarso interesse. Una tradizione di questo tipo non può che offrire in primo luogo una preziosa testimonianza di ricezione, peraltro esercitata a tutti i livelli (dalla selezione del repertorio alle scelte grafico-notazionali), ma è ovviamente muta su tutto ciò che ne rimane fuori.

Si torna così alla questione iniziale: se si accetta che un repertorio come quello dell'Ars Nova italiana non nasca dal nulla, ma presupponga competenze musicali specifiche già acquisite, cosa ne è stato della musica polifonica prodotta in Italia tra Due- e Trecento? Ho precedentemente accennato a tracce labilissime di un'attività musicale precedente all'Ars Nova in Italia; vediamo più da vicino alcune, limitatamente alla polifonia e prediligendo linee di ricerca successive all'articolo di Pirrotta.

Nel Duecento fu certamente diffusa la prassi del *cantus planus binatim*, a cui, ad esempio, sono ricondotte le testimonianze indirette offerte in libri liturgici di Siena e Lucca, studiate da Kurt von Fischer e Agostino Ziino.²³ Tale prassi, peraltro, come è stato ampiamente dimostrato, persiste ben addentro al Quattrocento,²⁴ tanto che l'espressione *cantus planus binatim* è tratta da Prodocimo de' Beldemandis, che nelle *Expositiones* (1404?) ne offre l'unica testimonianza teorica ad oggi nota.²⁵ Tuttavia, che la produzione di polifonia in Italia tra XIII e XIV secolo possa esaurirsi nelle cosiddette polifonie semplici, pertinenti più alla prassi esecutiva che non alla composizione vera e propria, credo si possa senz'altro escludere. È vero che la Francia fu il centro di irradiazione di tutte le novità inerenti alla polifonia, ed è dunque naturale che le zone periferiche – beninteso rispetto a questo particolare ambito – ne abbiano recepito gli sviluppi con un certo ritardo, ma, proprio a partire dagli anni in cui Pirrotta scriveva, iniziarono a emergere testimonianze di una ricezione italiana dell'Ars Antiqua.

Oltre all'inventario della biblioteca di Bonifacio VIII, da cui risultano almeno due codici di musica polifonica che probabilmente includevano anche mottetti francesi,²⁶ restano dei fascicoli contenenti mottetti all'interno di due

23. FISCHER, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit*; ZIINO, *Polifonia nella cattedrale di Lucca*.

24. Cfr. GALLO, «Cantus planus binatim»; VECCHI, *Teoresi e prassi del canto a due voci*; ZIINO, *Polifonia «arcaica»*.

25. Cfr. PRODOCIMUS DE BELDEMANDIS, *Expositiones*, p. 163.

26. ZIINO, *Una ignota testimonianza*, pp. 20-21.

laudari fiorentini;²⁷ altri si trovano nel Messale di Biella,²⁸ in un Processionale proveniente dall'Italia settentrionale,²⁹ e ancora nel manoscritto Q.11 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.³⁰ Si contano in totale una quindicina di mottetti, alcuni di origine francese e diffusi in ambito internazionale, altri privi di concordanze e probabilmente composti in Italia.³¹ Certamente italiani sono i mottetti databili agli anni Trenta e dunque coevi alle prime testimonianze arsnovistiche, tramandati nel perduto frammento di S. Giorgio Maggiore e scritti in notazione marchettiana pura.³² A tal proposito, il *Pomerium* di Marchetto, nel compendio di Pietro da Amalfi, è indicato come *ars motectorum*:³³ è dunque probabile che Marchetto pensasse proprio a questo repertorio quale terreno di applicazione pratica per i precetti notazionali espressi nel *Pomerium*, databile entro il 1319.³⁴

Inoltre, la composizione di mottetti come quelli di S. Giorgio Maggiore presuppone una formazione e anche una tradizione ben più articolata della prassi delle polifonie semplici, il cui perdurare nel tempo, ovviamente, non ha alcun impatto sul nostro discorso (semmai conferma che il vecchio e il nuovo procedono per stratificazione). Il fatto poi che, da quel poco che sappiamo sui compositori dell'Ars Nova, sia noto che molti di loro fossero religiosi,³⁵ rende inutile erigere muri invalicabili tra ambienti ecclesiastici e secolari, tra cattedrali e università. Se per alcuni di questi compositori è legittimo pensare a una formazione ecclesiastica (tra i compositori dell'Ars Nova ci sono stati

27. Firenze, BNC, II.I.122 e II.I.212, già Banco Rari 18 e 19. Sulle sezioni polifoniche di questi codici cfr. WILSON, *Music and Merchants*, pp. 159-60; in ID., *Indagine sul Laudario fiorentino*, p. 246, si osserva che i fascicoli XVIII e XIX del Banco Rari 18, contenenti monodia liturgica e mottetti in latino, furono aggiunti in un secondo tempo, ma certamente a breve distanza dal completamento del corpo del codice. Inoltre, è evidente dal contenuto che tra i suddetti fascicoli ve ne fosse inserito almeno un altro, mentre l'incompletezza del *tenor* dell'ultimo mottetto lascia pensare che la sezione mottettistica proseguisse e fosse dunque più corposa di quanto pervenuto.
28. Oxford, Bodleian Library, Lat. Liturg. e. 42; sul ms. cfr. GALLO, *Mottetti del primo Trecento*.
29. Oxford, Bodleian Library, Lyell 72.
30. Tutti i mss. citati sono stati pubblicati in facsimile in GALLO – VECCHI, *I più antichi monumenti sacri italiani*.
31. I mottetti di (presunta) origine italiana sono stati inclusi nei volumi dedicati alla polifonia sacra e cerimoniale italiana della collana *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* (cfr. FISCHER – GALLO, *PMFC XII* e *PMFC XIII*).
32. Cfr. GALLO, *Da un codice italiano di mottetti*. Uno di questi mottetti, *Cetus apostolici / Cetus inseraphici / Tenor [Salve regina]*, è in *modus* variabile e con un *tenor* che alterna *longae* perfette e imperfette, queste ultime distinte secondo i dettami marchettiani da una *cauda* supplementare verso l'alto, che si configura come tratto notazionale esclusivo del sistema italiano (per cui mi permetto di rimandare a EPIFANI, *Una prospettiva ecdotica*, pp. 203-206).
33. Così l'*explicit*: «Et hec de arte motectorum Marchecti uniuscuiusque cantoris dubia resolutis sub compendio declarata sufficient»; cfr. GALLO, *Mensurabilis musicae tractatuli*, pp. 43-47, a p. 47.
34. Per una trattazione ampia sulla datazione del *Pomerium* si veda l'introduzione di Tiziana Sucato in MARCHETTO DA PADOVA, *Pomerium*, ed. Della Sciucca et al., pp. 222-228.
35. Senza pretesa di esaustività, furono certamente ecclesiastici Gherardello da Firenze, Lorenzo Masini, Vincenzo da Rimini, Donato da Cascia, Bartolino da Padova, Paolo da Firenze, Andrea de' Servi.

persino un paio di abati, Vincenzo da Rimini e Paolo da Firenze), per quelli attivi nelle corti settentrionali, come Jacopo da Bologna, è plausibile – ma non suffragata da prove – una formazione di ambito universitario,³⁶ probabilmente non accademica, ma comunque vicina a quegli ambienti.

L'aspetto realmente innovativo dell'Ars Nova italiana, più che nella tecnica compositiva o nella notazione, sta soprattutto nell'interazione tra la polifonia – fino a quel momento verosimilmente relegata all'ambito liturgico e paraliturgico – e la poesia lirica in volgare;³⁷ fatto, questo, che ha portato anche alla codificazione di nuovi generi poetico-musicali, come il madrigale e la caccia, così come all'impiego di generi che già godevano di una tradizione veneranda, come la ballata. Quando esattamente questo incontro sia avvenuto non lo sappiamo; di certo un repertorio era già formato quando Antonio da Tempo scriveva la *Summa* (1332), e forse lo era anche quando Immanuel Romano, ammiratore e forse conoscente di Dante, descriveva la fastosità della corte di Cangrande della Scala (necessariamente tra il 1312 e il 1321), nella celebre frotola *Del mondo ho cercato* («e qui bon cantori – con intonatori / e qui trovatori – udrai concordare»);³⁸

Si prospetta così la convergenza di due tradizioni: da una parte quella propriamente polifonica, probabilmente all'inizio confinata a contesti liturgici o celebrativi, dove cioè il mottetto trovava campo di applicazione pratica, e quella delle intonazioni monodiche di poesia lirica, di tradizione non scritta. Questo potrebbe spiegare perché, mentre il madrigale è sistematicamente intonato in polifonia,³⁹ per le ballate bisogna attendere almeno un paio di decenni prima che i compositori abbandonino l'intonazione monodica (ma sempre trasmessa in notazione mensurale e insieme alla polifonia).⁴⁰ È possibile, allora, che il ritardo della ballata rispetto al madrigale nell'intonazione polifonica sia stato indotto dal persistere di una tradizione. Per ovvie ragioni, di questa tradizione è impossibile tracciare i contorni, ma è certamente esistita ed è la letteratura stessa a offrirne le prove. Mi limito solo a uno dei più noti casi danteschi, quello del sonetto *Se Lippo amico*: qui Dante richiede a Lippo di fornire una *vesta* a una *pulcella nuda*; non v'è dubbio che si stia riferendo a

36. Pirrotta, pensando all'incontro tra poesia lirica e polifonia, non ha dubbi e afferma che il «principale luogo di incontro per tale fusione fu l'università» (PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, p. 16).

37. L'interazione tra musica polifonica e poesia lirica in volgare in Francia era già acquisita con il mottetto su testo (o su testi) in francese; inoltre, c'erano stati casi di compositori che provenivano dalla tradizione trovierica e che avevano sperimentato la polifonia, come Adam de la Halle e Jehannot de l'Escurel.

38. MARTI, *Poeti giocosi*, pp. 332-7. Nel passo riportato (vv. 45-46), Immanuel sembra mettere in campo tutte le figure necessarie alla produzione di musica polifonica: il trovatore ('rimatore'), l'intonatore ('compositore'), e dei *buoni* cantori che si udiranno *concordare*, voce verbale che sembra assumere proprio la valenza tecnica di 'produrre consonanze', ovvero di 'cantare in polifonia'; cfr. *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, Vol. I, col. 624, s.v. *concordo*.

39. Fa eccezione una problematica menzione all'intonazione monodica nella *Summa* di Antonio da Tempo, che non trova riscontri nel repertorio; cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa*, pp. 70-71.

40. Sono infatti Bartolino da Padova e Francesco Landini i primi compositori a prediligere nettamente l'intonazione polifonica (mai monodica) della ballata al madrigale.

un testo, forse *Lo meo servente core*, e alla sua veste musicale, l'intonazione.⁴¹ Per giunta, la letteratura ci ha fornito anche dei nomi, alcuni ben noti, altri meno: Scochetto, Casella, Confortino, Floriano da Rimini, Ciccolino/Checolino (e si potrebbe continuare);⁴² ma di questi non è pervenuta neanche una nota. Eppure, i rapporti tra Ars Nova e Stilnovo – se mai vi furono – si possono immaginare proprio in questa convergenza di tradizioni eterogenee.

E veniamo, dunque, alla questione principale. Pirrotta si dimostra cautamente possibilista in merito a un contatto tra stilnovisti e polifonisti, ma questa posizione andava a smorzare un precedente scetticismo, che si fondava sostanzialmente su tre punti problematici: (1) la tradizione, prevalentemente scritta per l'Ars Nova e non scritta per le intonazioni monodiche dei testi stilnovisti;⁴³ (2) la cronologia, poiché tra gli stilnovisti e l'Ars Nova corrono alcuni decenni;⁴⁴ (3) l'incompatibilità sul piano metrico-formale, che oppone canzoni e sonetti da una parte e madrigali e cacce dall'altra.⁴⁵

Sulla diversa qualità della tradizione, ben poco si può dire: d'altro canto, l'incertezza stessa che avvolge tutto ciò che precede l'Ars Nova trae origine proprio dall'assenza di tracce scritte. In ogni caso, l'assenza di documentazione non implica che un dato evento *non sia accaduto*: ai nostri occhi, ad esempio, appaiono eccezioni di enorme portata testimonianze come quelle della Carta Ravennate⁴⁶ e del Frammento Piacentino.⁴⁷ Scoperte (o riscoperse) a stretto giro oltre vent'anni orsono, l'una da Alfredo Stussi, l'altra da Claudio Vela, recano versi d'amore in volgare di si risalenti addirittura agli inizi del XIII secolo. I due testi sono conservati in forma di traccia (il Frammento Piacentino è all'interno di una coperta di un modesto codice contenente una

41. Cfr. il commento di Claudio Giunta a *Se Lippo amico* (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, pp. 123-132). È possibile che la *pulcella nuda* si riferisca alla stanza di canzone *Lo meo servente core*, che nel codice Marciano It. IX 191 segue immediatamente il sonetto.
42. Vale la pena ricordare la testimonianza particolarmente ricca offerta dal sonetto *I vidi ombre e vivi al parangone* di Nicolò de' Rossi, uno dei più precoci estimatori di Dante in Veneto, in cui si citano non meno di venti nomi di cantori, sui quali sovrasta tal Checolino, *plen d'aire nuovo a tempo et a misura* (BRUGNOLO, *Nicolò de' Rossi*, I, p. 176). Si veda il già citato PIRROTTA, *Due sonetti musicali*, e ora anche ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando*, pp. 29-41.
43. «L'Ars nova appartiene alla tradizione musicale scritta, mentre la musica sulla quale i poemi del dolce stilnovo furono cantati è da gran tempo scomparsa, inghiottita dall'oblio che alla lunga accoglie tutto ciò che non è scritto», PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, p. 8.
44. «Gli ideali dello stilnovo ebbero la loro più completa formulazione durante gli ultimi venti anni del secolo decimoterzo, mentre a fatica possiamo collocare le più antiche composizioni note dell'Ars nova negli anni successivi al 1330», *ibid.*, pp. 8-9.
45. «Canzoni e ballate suggerirono spesso ai poeti dello stilnovo l'immagine di trepide creature novelle in attesa di ricevere dal musicista il complemento e ornamento di una veste musicale. Di contro a queste forme essenzialmente liriche, la forma principale dell'Ars nova è il madrigale», *ibid.*, p. 9.
46. Cfr. STUSSI, *Versi d'amore in volgare*; numerosi gli studi successivi, tutti compiutamente riassunti nella recentissima monografia CELLA – MASTRUZZO, *La più antica lirica italiana*.
47. Cfr. LANNUTTI – LOCANTO, *Tracce di una tradizione sommersa*, dove si riesamina anche la questione relativa alla Carta Ravennate.

grammatica latina, la Carta Ravennate è una scrittura avventizia sul verso di un atto notarile), e sono corredati da notazione musicale, indiscutibilmente connessa al testo poetico in un caso, solo probabilmente nell'altro. Casi come questi – che Pirrotta non ebbe modo di studiare – acquistano oggi grande rilievo, proprio in virtù dell'eccezionalità stessa della testimonianza. Si tratta della proverbiale 'punta dell'iceberg', o di fortunatissime attestazioni di un fatto insolito, di un'anomalia? Personalmente, ritengo che non si possa escludere che almeno alcune di queste intonazioni monodiche circolassero in forma scritta; ma è altrettanto probabile che fossero prevalentemente affidate a supporti scrittori soggetti più di altri al deperimento (fogli sciolti, rotoli o libri-fascicolo di piccole dimensioni). Una tradizione di questo tipo, peraltro, doveva essere caratteristica anche dell'Ars Nova italiana nelle prime fasi: quello che sappiamo, di fatto, lo dobbiamo in larghissima parte alla fervida attività di selezione e raccolta del repertorio all'interno delle sillogi musicali, avvenuta tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo.

Per quel che concerne lo sfasamento cronologico, la frattura tra polifonisti e stilnovisti parrebbe a prima vista insanabile; eppure, pensando agli ultimi anni di Dante o a Cino da Pistoia, ancora attivo tra gli anni Venti e Trenta, almeno alcuni dei protagonisti dello Stilnovo potrebbero effettivamente aver avuto qualche contatto con la preistoria dell'Ars Nova italiana. E qui si giunge direttamente al terzo punto, relativo all'incompatibilità sul piano metrico-formale. Non v'è dubbio che il madrigale sia stato il genere principale delle prime fasi dell'Ars Nova; parimenti, non un sonetto né un canzone ci risulta abbiano ricevuto la veste musicale polifonica nel corso del Trecento. Ciononostante, grazie a un genere frequentato tanto dagli stilnovisti quanto dai polifonisti, la ballata, la via intrapresa da Pirrotta lambisce proprio questioni inerenti alla forma, non tanto in funzione del metro quanto in relazione all'estensione dei testi, che è poi uno degli aspetti che maggiormente oppone i due *corpora*. Con l'eccezione della caccia, che in questo ritengo stabilisca un nesso evidente con il genere del mottetto,⁴⁸ i madrigali e le ballate arsnovistiche si presentano come testi di estensione ridotta; e non è difficile immaginare che ciò fosse funzionale a un tipo di intonazione tendenzialmente melismatica. È a questo punto che Pirrotta propone l'argomento principale dell'articolo: una qualche propensione alla *brevitas* è riscontrabile in testi stilnovisti di fine Duecento e inizio Trecento, come le stanze isolate di canzone (inclusa *Lo meo servente core* di Dante)⁴⁹ e le ballate monostrofiche:

di un formato poetico così ridotto io non so vedere altra ragione che il bisogno, o desiderio, di tener conto di una recitazione del testo rallentata dalla associazione ad una florida, melismatica, melodia.⁵⁰

Per contro, l'intonazione delle canzoni, molto più lunghe e articolate,

48. Cfr. EPIFANI, *La caccia nell'Ars Nova italiana*, pp. lvii-lxxi.

49. Si tratta di dodici testi, compiutamente analizzati in CAMBONI, *Canzoni monostrofiche*.

50. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, p. 15.

doveva essere tendenzialmente sillabica.⁵¹ Ma Pirrotta si spinge anche oltre, avanza infatti l'ipotesi per cui

il desiderio di scartare le vecchie regole basate unicamente sull'uso, e di stabilirne nuove che avessero un fondamento di *arte* e ragione può avere indotto i rappresentanti dello stil novo a cercare un contatto, fin qui senza precedenti, con i rappresentanti dell'*arte* della musica,⁵²

cioè con musicisti che avevano familiarità con la polifonia; il che implicava almeno la conoscenza del contrappunto e della notazione mensurale (l'espressione «senza precedenti», ovviamente, si riferisce esclusivamente all'area italiana).

L'ipotesi, evidentemente, poggia sull'assunto per cui *brevitas* e intonazione melismatica siano elementi implicati da un nesso causale; ma per quanto suggestiva, l'ipotesi pone due problemi di fondo, recentemente posti in evidenza da Maria Sofia Lannutti: (1) la tendenza al monostrofismo effettivamente riscontrabile nelle ballate italiane non trova conforto quando si guarda al repertorio francese, dove tale tendenza non è rilevabile; (2) la leggera prevalenza del monostrofismo riscontrata nelle ballate intonate da poeti come Franco Sacchetti e Niccolò Soldanieri è sostanzialmente la stessa per testi intonati e non, laddove il monostrofismo dilagante nel *corpus* delle ballate anonime dell'Ars Nova sarebbe da ridimensionare, tenendo conto dei noti problemi relativi alla tradizione musicale e alla frequente caduta dei versi copiati nel *residuum*.⁵³ La *brevitas* può essere spiegata anche senza far ricorso all'intonazione, bensì a ragioni espressive intrinseche al genere stesso: la ballata oppone all'andamento argomentativo della canzone un procedere più evocativo e descrittivo, che «risponde a un'esigenza d'immediatezza e di sospensione, che è innanzitutto interna al testo poetico».⁵⁴ Ovviamente, ciò non toglie che testi di dimensioni ridotte siano nel complesso più adatti a intonazioni di tipo melismatico; è nell'ordine delle cose, dunque, che i polifonisti abbiano accordato maggior favore alle ballate monostrofiche. Ma questa «*brevitas* di ritorno», pur ribaltando la prospettiva (ora sono i polifonisti a privilegiare testi brevi *ab origine*), mantiene valida l'ipotesi – comunque assai prudente – di Pirrotta.⁵⁵

Giunti a questo punto, vorrei concludere con due brevi osservazioni su alcune analogie tra Ars Nova e Stilnovo. La prima è che sono entrambe etichette moderne che usano un lessico antico. Non mi dilungo sulla questione stori-

51. «Se e quando una melodia fu aggiunta al testo di una canzone, la lunghezza del poema e l'esigenza di una chiara percezione dei suoi valori verbali devono avere imposto alla musica uno stile strettamente sillabico e, in un certo senso, recitativo»; *ibid.*, p. 11.

52. *Ibid.*, p. 15

53. LANNUTTI – CALVIA, *Mono- e pluristrofismo*, pp. 194-96.

54. *Ibid.*, p. 198.

55. «Soltanto attraverso un lavoro di congetture, prendendo licenza dalle norme severe di nostra donna Musicologia, mi è possibile suggerire che possa essere esistito un collegamento tra l'impulso creativo dello stil novo e l'intensificata attività polifonica dell'Ars nova. Ma anche soltanto come possibilità un tale collegamento merita di essere valutato con attenzione (...); PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, p. 19.

grafica dello Stilnovo, ben nota e peraltro esaustivamente tracciata da Donato Pirovano,⁵⁶ per limitarmi a qualche considerazione sull'Ars Nova come categoria storiografica. Anche qui, come accade con Dante (*Purg.* XXIV) e Francesco De Sanctis per lo Stilnovo, abbiamo un autore medievale, Philippe de Vitry, e un musicologo dell'Ottocento, Johannes Wolf. Nel primo moderno manuale di notazione mensurale, Wolf scelse di includere sotto la denominazione *Ars nova* tutta la musica polifonica scritta nel XIV secolo, desumendola dall'omonimo trattato attribuito a Vitry,⁵⁷ che in effetti descrive un tipo di notazione musicale elaborata e impiegata dai polifonisti del Trecento.⁵⁸ Sulla legittimità di tale denominazione per il repertorio italiano si sono levate a più riprese voci discordanti,⁵⁹ ma l'alternativa proposta dalla musicologia anglosassone, *Trecento music*, temo che difficilmente potrà attecchire in Italia con l'accezione tecnica che le si vorrebbe conferire. Su questo tema, già diversi anni prima dell'articolo di cui ci stiamo occupando, durante la seconda edizione dei *Colloques de Wégimont* (1955) interamente dedicata all'Ars Nova, Pirrotta si era apertamente schierato in difesa della categoria Ars Nova anche per il repertorio italiano.⁶⁰ Non è il caso di riprendere uno per uno gli argomenti messi in campo, che per inciso trovano chi scrive solo parzialmente allineato, ma di certo, trattandosi di una questione puramente legata a convenzioni terminologiche, non si può che convenire con Pirrotta sulla legittimità della denominazione 'Ars Nova italiana', tanto più che questa mette anche al riparo da una possibile confusione tra i repertori francese e italiano.

56. Cfr. PIROVANO, *Il Dolce stil novo*, pp. 15-38, dove si ripercorrono le traversie storiografiche dello Stilnovo dalla fine dell'Ottocento ad oggi.

57. L'edizione critica è PHILIPPE DE VITRY, *Ars Nova*, ed. Reaney *et al.* La tradizione del trattato, tuttavia, è assai perturbata, al punto da aver fatto ritenere che i testimoni pervenuti siano formalizzazioni di insegnamenti tramandati oralmente; cfr. FULLER, *A Phantom Treatise*; la questione è stata nuovamente affrontata, ma in direzione opposta, in DESMOND, *Did Vitry Write an «Ars vetus et nova»?*

58. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation*, I, pp. 63-152. Il termine fu immediatamente accolto da Hugo Riemann, tramite il quale si è poi definitivamente imposto come categoria storiografica.

59. Si contesta ad esempio il fatto che il sistema notazionale descritto da Vitry non corrisponda a quello coevo italiano, inizialmente arretrato su posizioni petroniane, così come l'assenza di un'Ars Antiqua italiana che permetterebbe di tracciare una linea di demarcazione netta con la nuova. La questione risaliva addirittura agli anni Trenta del Novecento e vedeva Heinrich Bessler tra i principali fautori di una scissione netta tra i repertori francese e italiano; cfr. PIRROTTA, *Cronologia e denominazione*, p. 99; e si veda anche nella medesima pubblicazione la discussione riportata a pp. 60-62, che testimonia come il problema della denominazione fosse ancora all'ordine del giorno negli anni Cinquanta. Più di recente, la questione è stata marginalmente ripresa in CUTHBERT, *Trecento Fragments*, p. 3 nota 5.

60. «Per diretta esperienza personale ho potuto constatare che la fiducia nell'espressione *ars nova* italiana ha subito un considerevolissimo ribasso dopo la pubblicazione dell'articolo "Ars Nova" di Bessler in MGG. (...) Ciò non sarebbe poi un male terribilmente grave, ché molto più importanti del nome sono la precisione delle nostre conoscenze e la giustezza delle nostre idee sul periodo storico di cui ci occupiamo. Non saprei tuttavia che rimpiangere *ars nova* italiana»; PIRROTTA, *Cronologia e denominazione*, pp. 100-101.

Da ultimo, se si pensa allo Stilnovo come a un gruppo di poeti che dialogano tra loro, che tracciano consapevolmente una linea di demarcazione con il passato e che, pur nelle diversità individuali, si riconoscono in temi, immagini e moduli espressivi comuni, emerge un'altra analogia, perché caratteristiche e dinamiche simili si possano attribuire senza troppe difficoltà anche all'Ars Nova italiana. Lo stacco con il passato consiste proprio nell'inedito e fecondo incontro fra polifonia e poesia lirica, che in Italia avevano attraversato il XIII secolo senza alcun punto di contatto (o almeno questo è quanto emerge dai documenti). Gli studi di taglio intertestuale sul repertorio arsnovistico hanno dimostrato l'esistenza di una fitta rete di relazioni che evidentemente presuppone una qualche forma di dialogo.⁶¹ I compositori comunicano non soltanto con gli esecutori, con cui hanno un rapporto privilegiato in quanto fruitori diretti del *testo* prima ancora che dell'*opera*,⁶² ma anche fra loro, mediante l'arte allusiva e l'uso accorto e consapevole della citazione, secondo dinamiche non dissimili da quelle rilevabili in letteratura. Ma con l'Ars Nova si verificano anche le condizioni perché la musica inizi a parlare di sé stessa; ed ecco un testo che potremmo definire arsnovistico nell'essenza.⁶³

Oselletto salvazo per stasone dolci versiti canta cum bel modo: tal e tal grida forte, ch'i' no l'odo.	3
Per gridar forte non se canta bene, ma con suave, dolce melodia se fa bel canto e zò vol maistria.	6
Pochi l'hano e tuti se fa magistri, fa ballate, matrical e muteti, tut'èn Fioràn, Filipoti e Marcheti.	9

Sì è piena la terra de magistrolì,
che loco più no trovano i discipulì.

Intonato in ben due differenti versioni da Jacopo da Bologna, che ne è verosimilmente anche l'autore, questo madrigale, al netto della posa polemica, testimonia: (1) una precisa posizione estetica rispetto all'arte del canto; (2) l'esistenza di un repertorio condiviso articolato in generi codificati (madrigali, ballate e mottetti); (3) la costituzione di un canone che prevede le sue *auctoritates* (*Fioràn, Filipoti e Marcheti*: Floriano da Rimini, Philippe de Vitry,

61. Sull'Ars Nova francese si veda almeno PLUMLEY, *The Art of Grafted Song*. Un'ampia raccolta di studi sull'intertestualità nei testi poetici e musicali dell'Ars Nova italiana è ALBERNI - CALVIA - LANNUTTI, eds., *Polyphonic Voices*.

62. Basterebbe pensare anche soltanto alla connotazione enigmistica che la notazione musicale può assumere nel Trecento, potenzialmente ogni qual volta si faccia uso di un canone verbale: in tutti questi casi è in atto un'interazione privilegiata tra autore e lettore/esecutore.

63. In attesa della nuova edizione approntata per il progetto ArsNova, seguì CORSI, ed., *Poesie musicali*, pp. 42-43.

Marchetto da Padova).⁶⁴ A conferma di ciò, in tutt'altro contesto, Franco Sacchetti, poeta notoriamente vicino ai più importanti compositori attivi a Firenze, chiude il ben noto madrigale *Ben s'affatica invano chi fa or versi* con una constatazione analoga a quella di Jacopo: «Così nel canto avièn: senz'alcun'arte / mille Marchetti veggio in ogni parte».⁶⁵ Insomma, non può esservi alcun dubbio sul fatto che i compositori del Trecento, come i poeti dello Stilnovo di qualche decennio prima, si riconoscessero in un'estetica condivisa. Questo, certo, non basta a fare dell'Ars Nova italiana un vero 'movimento', magari d'avanguardia; ma non è certo mia intenzione trasferire su di essa caratteristiche proprie dello Stilnovo, né ricercare velleitari paralleli con fenomeni di altre epoche. Non si conoscono per l'Ars Nova italiana testimonianze che attestino un'aperta rivendicazione di opposizione verso le generazioni precedenti; ma forse questo sta soltanto a indicare che l'atto di intonare la poesia lirica secondo i dettami della *musica mensurabilis* fosse un'operazione che non aveva bisogno di alcun 'manifesto' che ne sottolineasse il portato innovativo. I protagonisti di questa fase della storia della musica sono quasi tutti indicati come *magistri* nelle rubriche attributive, ma non incarnano perfettamente né la figura del *musicus*, né quella del *cantor*, che erano andate cristallizzandosi nei secoli precedenti: sono figure nuove che possono essere comprese solo alla luce dell'*ars* altrettanto nuova che coltivavano e diffondevano.

BIBLIOGRAFIA

BOCCARDO, Giovanni Battista – CHECCHI, Davide – VOLPI, Mirko, a cura di, *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica. Atti del Convegno Pavia-Cremona, 24-26 novembre 2021*, Cesati, Firenze 2023.

MICHAEL, Bernhard, Hrsg., *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2006-.

MGG Online, Hrsg. Laurenz Lütteken, RILM – Bärenreiter Metzler, New York – Kassel – Stuttgart, 2006-, <https://www.mgg-online.com/> (ultimo accesso 5 dicembre 2023).

ABRAMOV-VAN RIJK, Elena, *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang, Bern 2009.

ALBERNI, Anna – CALVIA, Antonio – LANNUTTI, Maria Sofia, eds., *Polyphonic*

64. La presenza di Floriano da Rimini, corrispondente di Petrarca, è di particolare interesse, non essendoci pervenuto alcun documento che attesti un qualche rapporto con la polifonia; ma non è da escludere che il riferimento sia alle abilità di Floriano come cantore, più che compositore.

65. SACCHETTI, *Rime*, ed. Agno, n. CXCVIII.

Voices: Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2021.

ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977 (Collezione di opere inedite o rare, 136).

BONAVENTURA, Arnaldo, *Dante e la musica*, Giusti, Livorno 1904.

BRUGNOLO, Furio, a cura di, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll., I *Introduzione, testo e glossario*; II *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Antenore, Padova 1974-77 (Medioevo e Umanesimo, 16; 30).

BALVIA, Antonio, *Nuove tracce arsnovistiche dal Fondo Datini: la più antica testimonianza databile dell'opera di Francesco degli Organi (Landini)*, «Textus et Musica», 2 (2020), <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/> (ultimo accesso 5 dicembre 2023).

CAMBONI, Maria Clotilde, *Canzoni monostrofiche*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1 (2002), pp. 9-49.

CAPOVILLA, Guido, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518)*, «Metrica», 4 (1986), pp. 109-146.

CELLA, Roberta – MASTRUZZO, Nino, *La più antica lirica italiana. «Quando eu stava in le tu cathene» (Ravenna 1226)*, Il Mulino, Bologna 2022.

CHECCHI, Davide, *Per la datazione delle ballate landiniane «Amar sì gli alti» e «O fanciulla giulia»: ricerche su due rubriche d'occasione del ms. Chigiano L.IV.131*, in «*Cara scientia mia, musica*». Studi per Maria Caraci Vela, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà, 2 voll., ETS, Pisa 2018 («Diverse voci...», 14), vol. II, pp. 1067-1084.

CORSI, Giuseppe, a cura di, *Poesie musicali del Trecento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970 (Collezione di opere inedite o rare, 131).

CUTHBERT, Michael, *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex*, Ph.D. Diss., Harvard University, Cambridge (Mass.) 2006.

DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Salerno, Roma 2011 (Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, III).

—————, *Rime*, a cura di Clòaudio Giunta, in *Opere*, vol. 1, Mondadori, Milano 2011 (I Meridiani).

DESMOND, Karen, *Did Vitry Write an «Ars vetus et nova»?», «The Journal of Musicology»*, 32 (2015), pp. 441-493.

DRUSI, Riccardo, *Musica polifonica nella «Commedia»: indizi storici e miti*

storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e un libro recente), «L'Alighieri», n.s. 42 (2013), pp. 5-58.

EPIFANI, Michele, *The Ballatas Dedicated to Sandra Set to Music by Francesco Landini*, in *Polyphonic Voices: Poetic and Musical Dialogues in the European Ars Nova*, eds. Anna Alberni, Antonio Calvia and Maria Sofia Lannutti, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2021, pp. 175-210.

—————, *La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica commentata dei testi e delle intonazioni*, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2019 (La tradizione musicale. Studi e testi, 20).

—————, *Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di Maria Sofia Lannutti e Antonio Calvia, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 16), pp. 189-234.

FELLIN, Eugene, *Le relazioni tra i manoscritti musicali del Trecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 8/2 (1973), pp. 165-180.

FISCHER, Kurt von, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», 18 (1961), pp. 167-182.

FISCHER, Kurt von – GALLO, Franco Alberto, eds., *Italian Sacred and Ceremonial Music*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XIII).

—————, eds., *Italian Sacred Music*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1976 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XII).

FULLER, Sarah, *A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars Nova*, «The Journal of Musicology», 4 (1985-86), pp. 23-50.

GALLO, Franco Alberto, «*Cantus planus binatim*». *Polifonia primitiva in fonti tardive*. Firenze, BN, II XI 18; Washington, LC, ML 171 J 6; Firenze, BN, Pal. 472, «*Quadrivium*», 7 (1966), pp. 79-89.

—————, *Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento*, «*Quadrivium*», 9 (1967), pp. 25-44

—————, *Mottetti del primo Trecento in un messale di Biella (Codice Lowe)*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III*, a cura di Franco Alberto Gallo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1970, pp. 215-245.

—————, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento V*, a cura di Agostino Ziino, Enchiridion, Palermo 1985, pp. 149-157.

- , ed., *Mensurabilis musicae tractatuli*, Università di Studi di Bologna, Bologna 1966 (*Antiquae musicae italicae scriptores*, 1/1).
- GALLO, Franco Alberto – VECCHI, Giuseppe, *I più antichi monumenti sacri italiani*, Bologna 1968 (*Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica*, III: *Mensurabilia I*).
- GIOVANNI DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Salerno, Roma 1975.
- JENNINGS, Lauren McGuire, «Senza Vestimenta»: The Literary Tradition of Trecento Song, Ashgate, Burlington (Vt.) 2014 (*Music and Material Culture*).
- LANNUTTI, Maria Sofia – CALVIA, Antonio, *Mono- e pluristrofismo nelle ballate italiane intonate*, in *Philologie et musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XIIe-XVIe siècle)*, éd. C. Chaillou-Amadiou, O. Floquet e M. Grimaldi, Classiques Garnier, Paris 2019, pp. 189-214.
- LANNUTTI, Maria Sofia – LOCANTO, Massimiliano, a cura di, *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005 (*La tradizione musicale*, 9).
- MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium. Pomerium*, a cura di Marco Della Sciucca, Tiziano Sucato e Carla Vivarelli, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007 (*La Tradizione Musicale. Studi e testi*, 12).
- MARRANI, Giuseppe, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Le Lettere, Firenze 2004 (*Quaderni degli Studi Danteschi*, 15).
- MARTI, Mario, a cura di, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Rizzoli, Milano 1956.
- PHILIPPE DE VITRY, *Ars Nova*, eds. G. Reaney, A. Gilles and J. Maillard, American Institute of Musicology, Rome 1964 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 8).
- PIROVANO, Donato, *Il Dolce stil novo*, Salerno Editrice, Roma 2014.
- PIRROTTA, Nino, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 1 (1966), pp. 3-19.
- , *Cronologia e denominazione dell'Ars Nova italiana*, in *Les colloques de Wégimont II – 1955. L'ars Nova. Recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle*, Les Belles Lettres, Paris 1959 pp. 95-96.
- , *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscélanee en homenaje a Monsnor Higinio Anglés*, 2 voll., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958-1961, pp. 651-662.
- , *Il Codice Rossi 215. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Osti-*

- glia, *Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati*, LIM, Lucca 1992 (Ars Nova, 2).
- , *La siciliana trecentesca*, «Schede medievali», 2 (1982), pp. 297-308.
- , *Le tre corone e la musica*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*, a cura di Agostino Ziino, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 9-20.
- , *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, «Musica Disciplina», 9 (1955), pp. 57-71.
- , *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento II*, a cura di Franco Alberto Gallo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1968, pp. 97-112.
- , *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Milano 1984.
- , *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, «Collectanea Historiae Musicae», 1 (1953), pp. 11-18.
- , *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von H. Klemm, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961, pp. 155-161.
- PLUMLEY, Yolanda, *The Art of Grafted Song. Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford University Press, Oxford – New York 2013.
- PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS, *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, ed. Franco Alberto Gallo, Università di Bologna. Istituto di Studi Musicali e Teatrali, Bologna 1966 (*Antiquae musicae italicae scriptores*, 3).
- FRANCO SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Olschki, Firenze 1990.
- STUSSI, Alfredo, *Versi d'amore in volgare tre la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura neolatina», 59 (1999), pp. 1-69.
- SUCATO, Tiziana, *Landini nella tradizione di alcuni codici settentrionali. Alcune osservazioni sull'uso della «ligatura» parigrado*, in «*Col dolce suon che da te piove*». Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta, a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzi, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999 (*La Tradizione Musicale. Studi e testi*, 4), pp. 37-50.
- TORREFRANCA, Fausto, *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolaresca*, Ugo Hoepli, Milano 1939.
- VECCHI, Giuseppe, *Teoresi e prassi del canto a due voci in Italia nel Duecen-*

MICHELE EPIFANI

to e nel primo Trecento, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento III*, a cura di Franco Alberto Gallo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1970, pp. 203-214.

VIVARELLI, Carla, «*Di una pretesa scuola napoletana*». *Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou*, «The Journal of Musicology», (2007), pp. 272-296.

WILSON, Blake, *Indagine sul Laudario fiorentino (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms Banco Rari 18)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 31 (1996), pp. 243-280.

—————, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Calendron Press, Oxford 1992.

WOLF, Johannes, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, 3 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

ZIINO, Agostino, *Polifonia «arcaica» e «retrospettiva» in Italia centrale: nuove testimonianze*, «Acta Musicologica», 50 (1978), pp. 193-207.

—————, *Polifonia nella cattedrale di Lucca durante il XIII secolo*, «Acta Musicologica», 47 (1975), pp. 16-30.

—————, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 10 (1975), pp. 20-31.



NOTA BIOGRAFICA Michele Epifani è ricercatore presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona), e svolge il ruolo di Senior Researcher nell'ambito del progetto ERC Advanced Grant *European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages*.

BIOGRAPHICAL NOTE Michele Epifani is research fellow at the Department of Musicology and Cultural Heritage of Pavia University (Cremona), and he is Senior Researcher within the ERC Advanced Grant project *European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages*.